

Частное образовательное учреждение высшего образования
Русская Христианская гуманитарная Академия

На правах рукописи



Крамер Александр Юрьевич

**КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

24.00.01 Теория и история культуры

диссертация на соискание
ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель
доктор культурологии,
доцент П. А. Сапронов

Санкт-Петербург

2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. Теоретические и исторические аспекты исследования.....	14
1.1. Теоретические аспекты проблематики исследования	15
1.2. Очерк истории концерта и концертного зала до середины XX века	40
1.2.1. Предыстория (до 1775 года).....	40
1.2.2. Сдвиги в европейской музыкальной культуре, 1775–1850	48
1.2.3. Большие залы: Chrystal palace, Albert Hall, Trocadero (1851–1878).....	54
1.2.4. Концерт и концертная архитектура в Европе, 1850–1900	61
1.2.5. Архитектурная акустика и концертная архитектура, 1880–1940	70
ГЛАВА 2. Основные типы отечественного концертного пространства.....	78
2.1. «Сад развлечений»	78
2.1.1. Парки.....	79
2.1.2. Вокзалы.....	87
2.1.3. Курзалы	97
2.2. «Дом собраний».....	106
2.2.1. Модель парадного зала.....	110
2.2.2. Модель театрального зала.....	114
2.2.3. Модель камерного зала («гостиной»).....	121
2.3. Консерватория	124
ГЛАВА 3. Россия – СССР, от концертного зала – к концертному зданию.....	142
3.1. Концертный зал «Олимп», Москва, 1897.....	142
3.2. Концертный зал на Стрелке, Петербург, 1897	146
3.3. Концертный зал им. И. З. Маклецкого, Екатеринбург, 1900	150

3.4. Первое отечественное концертное здание: Концертный зал им. П. И. Чайковского, Москва, 1940	154
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	165
БИБЛИОГРАФИЯ	170
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	193

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время термин «концертный зал» понимается как «архитектурное пространство концертных зрелищ» – равно и как специализированное помещение, и как здание, в котором это помещение является главным (или единственным) функциональным центром.

Термин «концерт» в современном понимании имеет отчетливую двойственность, обозначая, в разных контекстах, или (а) жанр и форму музыкального произведения¹, или (б) специфическое «культурное событие» («культурный объект»)².

Концертный зал (как помещение) существует как концертный зал (функционально), когда в нем проводятся концерты, – но он также может использоваться и как общественное помещение для иных нужд. Концерт как событие чаще всего понимают как публичное исполнение музыкальных произведений. Однако, далеко не всегда и не всякое публичное исполнение музыкальных произведений называют «концертом», – точно так же, как концерт будет событием исполнения не обязательно только музыкальных произведений, но также и театральных, цирковых и т. д.³. Современный концерт, по определению Е. Дукова, представляет собой «сценическую форму существования человеческой культуры»⁴. В целях настоящей работы мы

¹ См., например: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб., 2006. С. 214 и далее.

² Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1985. С. 4. Иной вариант описания в терминологии теории практик: «Культурный объект (как функционирующий социальный институт) одновременно является и социально оформленным материальным объектом и особым классом хабитуса, которому он адресован» (Бурдье П. Формы капитала // Экономическая социология. 2005. Т. 6. № 3. С. 63).

³ Рекомендации по проектированию концертных залов. С. 7.

⁴ Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003. С. 8.

понимаем концерт в традиции академической музыки, как событие исполнения произведений, в которых музыка играет определяющую роль. Такое представление о концерте сложилось уже в XVII веке; к концу XVIII века акустическая «ситуация концерта», обретает «незыблемые», по выражению М. Сапонова, черты: *«Мы можем не знать заранее планировки зала, но мы всегда знаем, по какой траектории пойдет звук: только по прямой линии, соединяющей творящего и воспринимающего, только от сцены в зал, от артиста к публике. Все нововведения в способах распределения источников звука в акустическом пространстве... представляются специальными экспериментами, подтверждающими незыблемость старой академической концертной ситуации музицирования. А она закреплена в самой архитектуре концертных залов, исключаяющей всякие перемены в этом плане»*⁵.

Может сложиться представление, что специализированный концертный зал является обязательным в числе условий возникновения такой ситуации, однако исторический опыт свидетельствует, что это не так. Характерно в этом смысле утверждение Е. Дукова, который полагает, что *«несвязанность с замкнутой и отграниченной площадкой является одной из характерных черт поэтики концерта»*⁶. Далее Е. Дуков в подтверждение своей точки зрения приводит обширный список мест, где проводились концерты, среди которых сады, парки, залы театров, гостиниц и казино, выставочные павильоны и др.⁷. Концертный зал как специализированное здание и концертный зал как общественное помещение в неспециализированном здании, в котором проводятся концерты, начиная с времен петровских преобразований сосуществуют и успешно конкурируют в отечественной культуре.

Концертный зал и его архитектура возникли в результате сложных и не всегда очевидных взаимовлияний музыкальной и архитектурной культур.

⁵ Сапонов М. А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М., 1996. С. 168–169.

⁶ Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. С. 19.

⁷ Там же, с. 163–164.

Освещению некоторых аспектов взаимодействия архитектуры и музыки в контексте отечественной культуры и посвящена данная работа.

Актуальность исследования

Концертный зал – это специализированный архитектурный объект, точка пересечения архитектуры и исполнительских (прежде всего, музыкально-исполнительских) искусств в городской среде, специализированное общественное пространство для звучания и публичного прослушивания музыки, точка фиксации места музыки и символ ее в системе городской культуры. При этом в культурном явлении «концертный зал» каждый из названных признаков важен и ни один не существует без всех остальных. Концертный зал – явление комплексное и как «культурный объект» (П. Бурдье) входит в ряд сходных архитектурных объектов (общественных зрелищных сооружений). Интерес к таким объектам в контексте городской среды растет в последние 40–50 лет в урбанистике, социологии и антропологии города, социологии искусств, архитектурной психологии; относительно немногочисленными все еще остаются культурологические подходы к ним.

Актуальность исследования данной диссертационной работы продиктована тем фактом, что интерес к концертному залу носит чрезвычайно мозаичный и разрозненный характер. Попыток системного (или целостного) рассмотрения явления «концертный зал» в широком контексте европейской и тем более отечественной культуры до сих пор не предпринималось. Среди исследований, посвященных отдельным ракурсам существования концертного зала в культуре, следует упомянуть работы Е. В. Дукова (в контексте культуры развлечения), В. Э. Хазановой (культуры советского клуба), Л. В. Никифоровой (культуры власти), В. Blesser & 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, также 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 взаимодействий различных элементов культуры.

Объектом исследования являются европейские и отечественные концертные залы (помещения и/или здания), их трансформации 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: описать историю становления и последующих изменений роли и функций концертного зала в отечественной культуре.

Задачи исследования:

1. Выявить важнейшие порождающие элементы явления «концертный зал»;
2. Описать и проанализировать наиболее характерные признаки европейского и отечественного концертных пространств, в их взаимосвязи и конкретном архитектурном выражении;
3. Выявить культурные основания и механизмы качественных трансформаций концертного зала в 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 И. А. Алдошиной и Р. Приттса, В. Йордана, Н. Н. Ерофеевой, В. Кнудсена, Я. Корнфельда, Л. И. Макриненко, Г. И. Микиты, А. В. Ланина, М. Р. Савченко, B. Addis, M. Barron, L. Beranek, B. Blesser & L.-R. Salter, M. Forsyth, Ch. Gary, M. Hammond, D. Howard & J. Angus, J. Kilde, M. Long, I. Mackintosh);

2) посвященных рассмотрению отдельных культурно-исторических аспектов концерта как события (работы Н. М. Ахмедходжаевой, Е. В. Дукова, В. А. Кириллова, И. Ф. Петровской, Е. Л. Рыбаковой, В. М. Самойленко, И. А. Хвостовой, J. Baron, L. Kramer, H. Lowe, S. McVeigh, P. Metzner, O. Sonneck, J. Spitzer & N. Zaslav, 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. Бутаковой, В. В. Багровой, С. Е. Горлинской, Е. П. Еременко, О. Е. Кузиной, Н. К. Дроздецкой, О. И. Серединой, 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 ряд коллективных монографий).

Характеризуя в целом разработку проблемы концертного зала, нужно отметить, что она все еще носит узкоспециализированный и, следовательно, фрагментарный характер. Она производится все еще на узкоспециальном уровне, при том, что 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: богослужения, дворцовой культуры (неотрывной от власти), театральной культуры и культуры клуба. При переносе концертного зала в отечественную культуру элемент «богослужения» с самого начала не был задействован, чем и обусловлен весь дальнейший ход трансформаций.

2. Концертный зал предназначен для осуществления двух важнейших функций – осуществления музыки в звуке – в момент исполнения – и соприсутствия музыканта и публики в тот же момент. Однако уже с середины XIX века визуальный компонент события концерта превратил концерт 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, – последняя на текущий момент трансформация закончилась 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, широкого развития 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» немusических событий (таких, например, 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 ходе его эволюции в отечественной культуре.

Подобное изучение заявленной темы позволило:

- (a) впервые показать траекторию трансформации комплексного культурного объекта «концертный зал»;
- (b) выявить основные типологические формы концертных залов;
- (c) сформулировать и обосновать подход к анализу концертного зала с точки зрения «культурной / гуманитарной географии» и культурного пространства.
- (d) сформировать методику описания концертного зала как единства места события концерта и специфического концертного пространства;

(е) выделить переломы качественного развития концертных залов.

Теоретическую и методологическую основу исследования составляют:

- (а) культурологические исследования, позволяющие раскрыть роль и значение архитектурного объекта в контекстах «культурной географии» и «культурного пространства» (работы А. Н. Быстровой, К. Линча, М. де Серто, А. Ф. Филиппова, М. Хайдеггера, У. Эко, Т. Gieryn, J. Habermas, B. Hiller, B. Lawson, H. Lefebvre, A. Madanipour, F. Lukermann, R. Shields);
- (b) 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 (А. В. Иконников, Л. В. Никифорова, В. Э. Хазанова, M. Hammond, J. Kilde, A. Krims, D. Upton);
 - рассматривающие проблемы интерпретации архитектуры, с акцентом на социологический аспект (Г. Б. Бархин, М. Вильковский, В. Л. Глазычев, Х. Делитц, А. В. Иконников, Е. И. Кириченко, К. К. Лагутин, Е. Г. Лапшина, А. Г. Раппапорт, Ю. С. Янковская, C. Norberg-Schulz, L. Pelletier, P. Schumacher, E. Viollet-le-Duc);
 - освещающие культурные аспекты музыки, с том числе в контексте «культурного пространства» (П. Барбье, М. Ш. Бонфельд, В. Д. Конен, А. В. Литягина, А. В. Михайлов, М. А. Олейник, М. К. Петров, С. В. Ренне, Е. Л. Рыбакова, В. Н. Холопова, A. Krims);
 - имеющие отношение к социологии и социоантропологии повседневности (П. Бурдьё, В. С. Вахштайн, Э. Гофман, М. Серто), в том числе применительно к аспектам публичности применительно к музыке (M. Chwe, P. Metzner, E. Thompson, W. Weber).

В качестве важнейших источников следует выделить фундаментальную «Энциклопедию архитектуры» М. Барановского, а также ряд профессиональных периодических изданий архитектурной («Зодчий», «Строитель», «Неделя строителя») и музыкальной («Русская музыкальная газета» и др.) направленности. Также в исследовании использовались материалы Государственного научно-исследовательского музея архитектуры (ГНИМА) им. А. В. Щусева.

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, вычленить 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 вычленении 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 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».

По теме диссертации опубликовано 6 научных работ (и 2 находятся в печати) общим объёмом свыше 2,5 печатных листов, в том числе 3 статьи в научных журналах, которые включены в перечень российских рецензируемых научных журналов и изданий для опубликования основных научных результатов диссертаций.

Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследуя концертный зал в равной степени как архитектурный объект и как место проведения концертов, исследователь сталкивается с рядом проблем, которые в целом можно разделить на проблемы теоретического и исторического характера. К проблемам теоретическим следует отнести, во-первых, недостаточную проясненность определения концертного зала как архитектурного объекта; во-вторых, отсутствие сколько-нибудь системных исследований места концертного зала среди явлений культуры; и в-третьих, отсутствие единого методологического аппарата для описания концерта и концертного зала, как двух, взаимосвязанных друг с другом, явлений в культурном пространстве. К проблемам, связанным с концертным залом в истории отечественной культуры необходимо отнести, во-первых, недостаточную проясненность генезиса концертного зала в истории отечественной культуры и во-вторых, недостаточную исследованность исторических и историко-культурных обстоятельств взаимовлияний отечественной музыкальной и архитектурной культуры.

Данная глава, посвященная исследованию ключевых моментов указанной проблематики, разделена на две подглавы; в первой рассматриваются ключевые теоретические моменты исследования, во второй дается исторический очерк развития европейского и американского концертного зала, прежде всего как специализированного здания.

1.1. Теоретические аспекты проблематики исследования

В настоящий момент не существует единого теоретического представления или общепринятого строгого определения того, что представляет собой концертный зал как тип сооружения в архитектурном смысле. Тем не менее, в настоящее время существует несколько сравнительно устоявшихся подходов к описанию концертных залов. Все они в той или иной мере рассматривают концертный зал в общих рамках представлений о зале как сравнительно большом помещении в структуре здания преимущественно общественного назначения. Концертный зал в изученной в ходе исследования литературе рассматривается двояко: с общих позиций – как особый вид здания, в котором объем собственно концертного зала является единственным или главным функциональным центром; и с точки зрения архитектурной и строительной акустики – как помещение, к которому предъявляются особые конструктивные требования.

Концертный зал (как здание) рассматривается исследователями как тип здания, основанного на одном большом объеме, в структурном ядре которого наличествует главный зал. Далее, среди таких зданий концертный зал относится к группе общественных зданий, предназначенных для проведения зрелищных и культурно-просветительных мероприятий и размещения в них соответствующих организаций и учреждений. Как следствие, концертные залы рассматриваются, как правило, в ряду театральных зрительных залов, кинозалов, клубов, залов собраний, иных общественных аудиторий⁸.

⁸ Ср.: Beranek L. L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture (2nd ed.). N. Y., 2006; Barron M. Auditorium Acoustics and Architectural Design (2nd ed.). L., 2010. В учебнике: Змеул С. Г., Маханько Б. А. Архитектурная типология зданий и сооружений. М., 2004 (с. 123–146) из 23 страниц про

Концертный зал как помещение с особыми акустическими свойствами рассматривается исследователями с позиции специфики акустических требований, предъявляемых к концертным помещениям. В результате концертные, театральные залы, а также студийные (предназначенные для звукозаписи) помещения оказываются объединенными рядом сходных требований к акустическим параметрам⁹. При таком подходе специфика концертного зала именно как концертного (а не театрального, кинозала и т.п.) оказывается размытой. Как следствие, большинство определений концертного зала как архитектурного объекта или носят косвенный характер, или фиксируют отдельные важные архитектурные признаки и свойства концертного зала.

В определениях, акцентирующих генезис, прослеживаются три основных варианта происхождения концертного зала.

Первый вариант (в чистом виде характерный для архитектурных справочников и словарей) усматривает происхождение концертного зала от главных помещений средневековых и постсредневековых особняков, а также мэнор-хаусов, дворцов, – предназначенных для приемов, собраний, балов и прочих общественных увеселений¹⁰. Второй вариант происхождения концертного зала – от церквей, преимущественно протестантских¹¹. Этот

театры и концертные залы последним уделено лишь полторы. Также см.: Kelly E. H. Architectural acoustics. Buffalo 1898; Watson F. R. Acoustics of auditoriums // Univ. of Illinois Bulletin., 1914. Vol. 11. № 29; James-Chakraborty K. German Architecture for a Mass Audience. L., 2000; Raichel D. R. The science and applications of acoustics (2nd ed). N. Y., 2006; Thompson E. A. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933. Cambridge, Mass., 2002; Гельфонд А. Л. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений. М., 2006.

⁹ Edwards N. Considering concert acoustics and the shape of rooms / Reprinted from Architectural Record August 1984, p. 133; Vigran T. E. Building Acoustics. Abingdon, 2008, p. 105; Макриненко Л. И. Акустика помещений общественных зданий. М., 1986, с. 176 и далее; Кнудсен В. О. Архитектурная Акустика (4 изд). М., 2007; Алдошина И. А., Приттс Р. Архитектурная акустика. М., 2006, с. 471 и далее.

¹⁰ Ср: Hawksmoor N., James J., Gibbs J. The Builder's Dictionary, Or A Gentleman and Architect's Companion. In 2 vls, Vol.1. L., 1734; Nicholson P. Encyclopedia of Architecture / ed. by E. Lomax and T. Gunyon. In 2 vls, Vol.1. N. Y., 1852; Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. T.8. Paris, 1868; Sturgis R. A Dictionary of Architecture and Building. In 3 vls, Vol. 2. N. Y., 1905; также Dictionary of Architecture & Construction (4th ed). N. Y., 2006 и Palmer A. L. Historical dictionary of architecture. Lanham, 2008.

¹¹ См, например, Kilde J. H. When Church Became Theatre: The Transformation of Evangelical Architecture and Worship in Nineteenth-Century America. N. Y., 2005; Bagenal H. Bach's Music and Church Acoustics // Music & Letters, 1930, Vol. 11, № 2 (Apr., 1930), pp. 146–155.

вариант наиболее часто используется акустиками, которые ссылаются на акустические решения для храмов, предложенные еще Витрувием. Этот вариант чаще других используют историки музыки, поскольку он связан с концертами «академий» в католических храмах Италии начиная с XVI века (Флоренция, Болонской, Венецианской, Рим, – истоки концерта как совместного музицирования любителей или профессионалов исследователи ведут именно оттуда)¹². Третий вариант – происхождение от древнегреческих и древнеримских театров, одеонов и цирков. Следует заметить, что форма древнеримского амфитеатра была задана как эталонная еще в работах Витрувия, Альберти и Палладио и является актуальной и по сей день. Что же касается одеонов, то в архитектурной литературе им уделяется крайне мало внимания, однако в литературе по истории западноевропейской музыки одеоны часто упоминаются в контексте происхождения состязательного характера концертирования (одно из значений слова *concerto* – соревнование, в одеонах проходили состязания певцов-рапсодов)¹³.

Следует при этом заметить существенную разницу в подходах: исследователи в вопросах происхождения концертных залов (в целом) предпочитают ограничиваться средневековыми постройками; исследователи, анализирующие конкретные концертные залы, – как правило, не ограничиваются средними веками и рассматривают в качестве моделей центральные помещения древнегреческих или древнеримских общественных зданий. Так, например, Л. Беранек, описывая историю создания Symphony Hall в Бостоне (1900, арх. McKim, Mead & White), упоминает, что первоначальный (впоследствии забракованный) проект Ч. Мак-Кима представлял собой древнегреческий амфитеатр¹⁴.

¹² Например: Selfridge-Field E. Italian Oratorio and the Baroque Orchestra // *Early Music*, 1988, Vol. 16, № 4, pp. 506–513; Spitzer, J., Zaslav, N. *The birth of the Orchestra: history of an Institution, 1650–1815*. Oxford, 2004; Gangwere B. *Music history during the Renaissance period: A Documented Chronology, 1520–1550*. Westport, 2004; Bryant D., Quaranta E. *Traditions and Practices in Fifteenth- and Sixteenth-Century Sacred Polyphony: The Use of Solo Voices with Instrumental Accompaniment* // *Music as Social and Cultural Practice, essays in honour of Reinhard Strohm* / ed. M. Bucciarelli and B. Joncus. Woodbridge, 2007. P. 105–118.

¹³ Ср. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. С. 73.

¹⁴ Beranek L. L. Concert Hall Acoustics – 2008 // *J. Audio Eng. Soc.* 2008. Vol. 56. № 7/8. P. 537.

Как правило, три указанных выше линии исследователями комбинируются, к примеру, М. Лонг приводит следующее определение исторических предшественников концертного зала: *«Ранние формы залов развились органически: итальянская опера – от греческих и римских театров, североευропейские концертные залы – от базиликальных церквей и прямоугольных балльных залов»*¹⁵.

Следует отметить, завершая краткое рассмотрение генетических определений, что на момент первого документально зафиксированного события публичного концерта (Дж. Банистер, Лондон, 1672 год)¹⁶ концертничество как практика публичного музицирования в Европе уже существует; при этом практика использования любых подходящих зальных помещений в качестве концертных получила широкое распространение. Последнее находит косвенное подтверждение в профессиональных музыкальных, а равно и энциклопедических словарях (фиксирующих наиболее распространенные представления): для понятия «концерт» подчеркивалось, что – это публичное, совместное и согласованное выступление музыкантов; при этом до начала XX века в объем понятия «концерт» концертный зал (или иное специализированное помещение) не входил¹⁷. Показательно, что в 3-м томе «Методической энциклопедии архитектуры» А. Катремара де Кинси (1825) среди 26 предназначений зала как помещения¹⁸ нет «концертного», хотя и понятие концерта уже существует (и отражено, например, в словаре аббата

¹⁵ Long M. Architectural acoustics. San Diego, 2006. P. 25.

¹⁶ Датируется по объявлению в London Gazette, текст приводится в: Hawkins J. General history of the Science and Practice of Music (vol. 2nd). L., 1868. P. 763.

¹⁷ См. например: Hoyle J. A Complete Dictionary of music. L., 1791; Busby T. A Complete Dictionary of music. L.: ed. 3, 1811, ed. 4, 1817; Danneley J. F. An Encyclopaedia, or Dictionary of music. L., 1825; Busby T. A Dictionaty of three thousand musical terms, ancient and modern (3rd ed). L., 1840; Adams J. S. Five thousand musical terms: a complete dictionary. L., 1861; Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля (часть 2). М., 1863; Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIXe ciecle (tome IV). Paris, 1869; Энциклопедический словарь / изд. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Том 16. СПб, 1895; Baker Th. Dictionary of musical terms (3rd ed). N.Y.; 1897; A dictionary of music and musicians (AD 1450–1S89) / ed. by G. Grove. L., 1900; Encyclopaedia Britannica (11th ed.), Cambridge, 1910; Музыкальная энциклопедия (в 6 тт). М., 1974; The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.), 2001.

¹⁸ Quatremere de Quincy A. Encyclopédie méthodique. Architecture. T. 3. Paris, 1825. P. 322–325.

Феро, 1756 года¹⁹), и даже первое концертное здание (1748) уже построено. Что интересно, еще в 1636 году теоретик музыки М. Мерсенн пишет об эллиптической форме зала как наиболее предпочтительной для концерта (*concert*) в трактате «*Harmonie universelle*»²⁰.

Среди рекурсивных (возвратных) определений концертного зала – определение Т. Смита (1884): «*музыкальные помещения – это залы для концертной музыки (concerted music)*»²¹. Рекурсивно также определение, данное в первой отечественной специализированной монографии о концертных залах (1975) – «*здание для концертов*»²². В «Рекомендациях по строительству концертных залов» (2004) рекурсивность определения сохранилась, при существенном расширении объема понятия концерта – «*архитектурное пространство концертных зрелищ*»²³ (заметим, что термин «пространство» в архитектурном смысле обозначает объективную геометрическую трехмерность, «вмещающую человека»²⁴). Примерами рекурсивного определения в зарубежной литературе могут служить приведенные Л. Беранеком (2004): «*залы для музыки*»²⁵; М. Лонгом (2006): «*помещения, спроектированные для музыки, исполняемой без средств звукоусиления*»²⁶; Л. Лэнди (2007): «*пространство для исполнения звучащей музыки*»²⁷. Отметим что в двух последних подчеркивается естественность звучания, без использования звукоусиливающей или корректирующей аппаратуры. Характер музыки, для которой предназначены концертные залы, дан И. Эпплтоном (2008): «*классическая оркестровая и хоровая музыка, джаз и поп/рок-музыка, представляемая профессиональной компанией, владеющей*

¹⁹ Ferraud J.-F., Dyché T. Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences françois, latin et anglois. T. 1. Avignon, 1756. p. 253.

²⁰ Mersenne M. Harmonie Universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Musique. Paris, 1636. P. 35.

²¹ Smith T. R. Acoustics in relation to architecture and building. L., 1884.

²² Концертные залы. М., 1975. С. 3.

²³ Рекомендации по проектированию концертных залов. С. 7.

²⁴ Молчанов В. М. Основы архитектурного проектирования: социально-функциональные аспекты. Уч. пособие. Ростов н/Д, 2004. С. 6.

²⁵ Beranek L. L. Concert halls and opera houses. P. vii.

²⁶ Long M. Architectural acoustics. P. 653.

²⁷ Landy L. Understanding the Art of Sound Organization. Cambridge, 2007. P. 164.

или снимающей КЗ на сезон для гастролей оркестров и групп»²⁸. В целом рекурсивные определения не сообщают ничего об архитектурной специфике концертных залов, но при этом служат важным средством уточнения их функциональности.

И наконец, группа определений, в разной степени фиксирующих существенные архитектурные признаки концертного зала. Так, А. Катрмар де Кинси в уже упоминавшейся «Методической энциклопедии» выделяет, кроме театральных, зрительные залы (*de spectacle*) и балльные, упоминая, что они «изолированные, публичные». В описании балльных залов особо отмечается специальный «балкон, чтобы туда помещать симфонистов»²⁹. Балкон или галерею над входом в зал упоминает и Э. Виолле-ле-Дюк в «Толковом словаре французской архитектуры» (т. 8, 1866) – «чтобы помещать музыкантов в течение банкетов или праздников, которые давал сеньор»³⁰.

Приведем некоторые другие определения. О. Мотес (1868): «Концертному залу позволительно быть несколько длиннее [обычного] и с более строгим декором, иметь ложи, галереи, а также прочее акустическое обустройство»³¹. Т. Смит (1884): «помещение, особенно отзывчивое (*resonant*) к звуку»³². Р. Старгис (1905): «Прямоугольная комната без галерей, или с одним рядом галереи, без устройства сцены и приспособлений для декораций»³³. Г. Стэтхэм (1912): «Зал должен быть продолговатым в очертании, с довольно низким потолком; каждое зрительское место должно быть обращено к оркестру; и, если возможно, пол должен наклониться вверх к концу зала. К этому я добавил бы, что параболическая вогнутость стены за оркестром – очень полезное дополнение»³⁴. А. Элсон (1921): «Высота и ширина зала пропорциональны длине от задней стены до

²⁸ Appleton I. Buildings for the Performing Arts: A design and development guide. Oxford, 2008. P. 23.

²⁹ Quatremere de Quincy A. Encyclopédie méthodique. T. 3. P. 324.

³⁰ Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonne de l'Architecture francaise... T. 8. P. 88.

³¹ Mothes O. Illustriertes Bau-lexikon (ed. 2.) Bd. 3. Leipzig und Berlin, 1868. S. 199.

³² Smith T. R. Acoustic in relation to architecture and building. L., 1884. P. 41.

³³ Sturgis R. A Dictionary of Architecture and Building (in 3 vls, vol. 2). N. Y., 1905. P. 347.

³⁴ Statham H. H. The Structure and Arrangement of Concert Halls // Proc. of the Musical Association, 38th Sess. (1911–1912). P. 87.

середины сцены, сцена должна быть углублена, с крышей или резонансным щитом, направленным вперед, стена плавно переходит в потолок, стены и потолок без прямоугольных выемок, на задней стене галерея и входная дверь, соответственно задрапированные по необходимости»³⁵.

С. Д. Ковригин (1986): *«Концертные залы отличаются от залов театров оперы и балета прежде всего наличием эстрады вместо сцены»³⁶.*

Отметим, что некоторые из приведенных определений прямо вводят различия между концертным залом и залом театральным: отсутствие глубинной сцены или замена ее эстрадой; отсутствие декораций и помещений для управления «одеждой сцены». Другие описывают характерные признаки, актуальные и в наши дни: галерея или балкон над входом, продольно-вытянутые очертания, «акустические зеркала» – скругленные стены позади музыкантов и резонансные щиты, уклон зрительного зала к эстраде. Особо следует отметить указание Г. Стэтхема о том, что места слушателей обращены к эстраде; дело в том, что, начиная с первой трети XIX века и до начала XX столетия одновременно сосуществовали рассадка боком и рассадка лицом к эстраде; причем рассадка лицом к эстраде возникла позже и явилась фактическим отражением роста визуальности события концерта (первая половина XIX в). Прежняя рассадка, боком – а фактически, ухом и слухом к эстраде (см. рисунок 1), – прямое отражение смысла концерта как прежде всего акустического события.

³⁵ Elson A. Architectural Acoustics // The Musical Quarterly. 1921. Vol. 7. № 4. P. 479.

³⁶ Ковригин С. Д. Архитектурно-строительная акустика: уч. пособие (2-е изд.). М., 1986. С. 80.

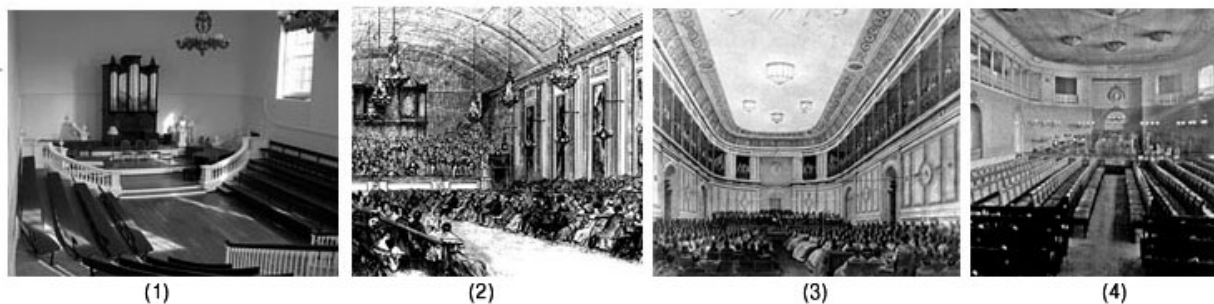


Рисунок 1. Примеры «боковой» рассадки

(1) Holywell Music Room, арх. Т. Кэмплин, 1748, соврем. фото; (2) Hanover Square Room, арх. Дж. Галлини, 1774, рис. ок.1800; (3) Altes Gewandhaus, арх. И. К. Ф. Дайте, 1781, фото ок. 1870; (4) Altes Gewandhaus, фото 1888.

Источники: (1) вебсайт Oxford Coffee Concerts (2) Forsyth M. *Buildings for music*, 1985; (3–4) Stadtgeschichtliches Museum, Leipzig (Wikimedia)

Переход от фиксации в определениях конкретных характерных признаков к осмыслению самого принципа архитектурной структуры концертного зала совершил Ф. Уотсон, который в 1926 году в работе «Оптимальные условия для музыки в помещениях» определил архитектурный принцип концертного зала как «соединение в едином помещении двух объемов, для исполнителей и для слушателей»³⁷. Это определение почти дословно воспроизводят Б. Блессер и Л.-Р. Залтер (2007): «...концертный зал как единство места для исполнения и слушания, разделенного на особые объемы для исполнителей и слушателей»³⁸. С его помощью различаются концертный и театральный зал (театральный зал есть пересечение двух созависимых объемов, но разных помещений – зала и сцены), зал концертный и церковный (в храме, особенно средневековом, более двух созависимых объемов), зал концертный и цирковой (в цирке, как правило, нет различия объемов для исполнителя и зрителя). Сущностное же определение – что именно обеспечивает акустическое единство концертного зала – предложили Д. Ховард и Дж. Ангус, в исследовании «Акустика и психоакустика» (2009), подтвердив парадоксальный вывод Р. Уайлдинга-Уайта, сделанный десятью

³⁷ Цит. по: Thompson E. A. *The soundscape of modernity*. P. 251.

³⁸ Blesser B., Salter L.-R. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge, 2007. P. 104.

годами ранее³⁹: концертный зал только тогда будет существовать (работать) как концертный, когда само помещение зала будет работать как музыкальный инструмент. Д. Ховард и Дж. Ангус показали, что в ходе концерта происходит следующее: звук порождается музыкальным инструментом (*«всякий акустический музыкальный инструмент имеет два главных компонента: источник звука и преобразователи (modifiers) звука»*⁴⁰), порожденный звук преобразуется музыкальным инструментом, преобразованный звук попадает в помещение зала, звук в помещении зала второй раз преобразуется архитектурными элементами зала, а также декором, мебелью и естественными звукопоглотителями – слушателями: *«Когда исполнитель на сцене играет на музыкальном инструменте, концертный зал работает вторым музыкальным инструментом»*⁴¹. Следует отметить, что в этом определении речь идет об акустических музыкальных инструментах, или инструментах, конструкция которых предполагает единство источника звука и его преобразователя (заметим, что до середины XX столетия практически все музыкальные инструменты были таковы). В этой связи стоит заметить, что появление в концертных залах в 30-е годы XX столетия громкоговорителей (в том числе с закрытым корпусом), спроектированных аналогичным образом (источник звука плюс его преобразователь) лишь усложнили первое преобразование звука.

Обобщая сказанное, в рабочем порядке определим концертный зал как **общественное помещение преимущественно зального типа,**

- (а) единый архитектурный объем которого функционально и конструктивно разделен на две зоны, исполнительскую и слушательскую;

³⁹ Wilding-White R. Poème électronique: A building as an instrument // Experimental Musical instruments. 1998. Vol. 13. № 3. P. 10–15.

⁴⁰ Howard D. M., Angus J. Acoustics and Psychoacoustics (4rd ed). Oxford, 2009. P. 168.

⁴¹ Там же, с. 169.

- (b) предназначенное для исполнения музыки с помощью акустических или полуакустических музыкальных инструментов, и для слушания такой музыки без дополнительного звукоусиления;
- (c) комплекс архитектурных (конструктивных) элементов которого в совокупности с музыкальными инструментами предназначен для создания эффекта двойного акустического преобразования, обладающего собственным эстетическим качеством.

Парадоксальным образом зал обнаруживает себя как концертный тогда, когда исполнители и слушатели оказываются как бы внутри музыкального инструмента, которым становится зал на время концерта. Как представляется, в этом заключается эстетический эффект специфического архитектурного структурирования замкнутого единого объема концертного зала, порождающего, согласно П. Шумахеру, *«сущностное различие «внутри» и «вовне», которое ясно определяется и воспринимается как таковое»*⁴².

Концертный зал – это в подавляющем большинстве случаев внутренний объем сооружения, внешний облик которого, как правило, подчиняется иным закономерностям. Существенным, при всем этом, является то, что собственно событие концерта (исполнения и слушания музыки) – всего лишь центральная часть достаточно сложной структуры событий, точно так же, как собственно помещение концертного зала является центром, функциональным ядром здания. Сначала музыканты и слушатели пересекают внешнюю границу здания, далее они двигаются более или менее сложным маршрутом к концертному залу, где собственно и происходит концерт. Структура событийности и взаимодействий музыкантов и слушателей подчинена архитектурной упорядоченности планировки здания с одной стороны, и системе правил поведения – с другой (А. Г. Раппапорт называет архитектуру *«рамкой сцены человеческого поведения»*⁴³). Как отмечает У. Эко, *«возможности, предоставляемые архитектурой (проходить, входить,*

⁴² Schumacher P. The Autopoiesis of architecture. Vol. 1: The new framework for architecture. Chichester, 2011. P. 169.

⁴³ Раппапорт А. Г. К пониманию архитектурной формы: дис. ... докт. искусствоведения. М., 2000. С. 35.

останавливаться, подниматься, садиться, выглядывать в окно, опираться и т. д.), суть не только функции, но и прежде всего соответствующие значения, располагающие к определенному поведению»⁴⁴.

Учитывая вышесказанное, в целях данной работы мы расширяем понятие «событие концерта» до понятия «ситуация концерта» (или «концертная ситуация»), трактуя понятие «ситуации» в духе Э. Гофмана – *«как любое окружение, содержащее возможности взаимного наблюдения, которое длится, пока два или более человека находятся в непосредственном физическом присутствии друг друга, и распространяется на всю территорию, на которой это взаимное наблюдение возможно»⁴⁵*. Следуя Э. Гофману, мы включаем в концертную ситуацию не только непосредственно события концерта, но и событий, непосредственно предшествующих или непосредственно следующих за событием концерта и территориально захватывающих не только помещение концертного зала, но также здание, в котором этот зал расположен. События, случающиеся в концертных залах – это *«стабильные, воспроизводимые конфигурации действий, действующих и правил... обеспечивающих единообразное осуществление [действий] и их понимание»⁴⁶* (в силу чего могут рассматриваться как практики) и в то же время – ситуации, создаваемые *«в соответствии с принципами организации, которые управляют событиями – по крайней мере социальными – и нашей субъективной вовлеченностью в них»⁴⁷* (в силу чего могут рассматриваться как «фреймы» в терминологии Э. Гофмана). Согласно Э. Гофману, в отличие от ситуаций (которые обладают изменчивостью) структура фрейма *«устойчива и не подвержена влиянию повседневных событий»⁴⁸*; как уточняет

⁴⁴ Эко У. Функция и знак (Семиология архитектуры). / У. Эко. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб, 2006. С. 207.

⁴⁵ Гофман Э. Где находится действие / Ритуал взаимодействия: Очерки поведения лицом к лицу. М. 2009, с. 199.

⁴⁶ Корбут А. На что можно указать пальцем? Фрейм, практика, вещь и кое-что еще // Социологическое обозрение. 2009. т 8. № 1. С. 79.

⁴⁷ Goffman E. Frame analysis: an essay on the organization of experience. Boston, 1986. P. 10–11.

⁴⁸ Goffman E. Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior. New York, 1967. P. 11–12.

В. Вахштайн, это одновременно «и «матрица возможных событий», и «схема интерпретации» событий, присутствующая в любом восприятии»⁴⁹.

Из сказанного напрашивается вывод о том, что с точки зрения теории фреймов концерт и концертная ситуация могут рассматриваться (по крайней мере с позиции концертирующего музыканта) как формы повседневного, поскольку существует ряд достаточно устойчивых принципов организации событий в концертной ситуации. К этим принципам можно, в частности, отнести способы размещения музыкантов на сцене (так называемые «рассадки» симфонического оркестра) и способы их взаимодействия между собой в процессе исполнения⁵⁰; территориальное разделение исполнителей и слушателей (реальная или воображаемая «красная линия эстрады») и принцип неучастия слушателей в исполнении (свойственный, согласно А. Банфи, концерту как зрелищу⁵¹); также – ряд актуальных правил этикета, касающихся взаимодействия слушателей между собой и с музыкантами, обнаруживающихся в пособиях по этикету середины – второй половины XIX столетия, – к примеру, императивное требование не вести разговоров во время исполнения, или, по крайней мере, не отвлекать своими разговорами других; не отбивать такт ногами или тростью, не аплодировать во время игры и т.п.⁵². Характерно, что одинаковые требования «не мешать другим» предъявляются равно для слушателей частного домашнего концерта, оперы или публичного концерта, и для посетителей читального зала или библиотеки.

К сожалению, приходится отметить, что в социологической и антропологической литературе практически полностью отсутствуют

⁴⁹ Вахштайн В. С. Теория фреймов как инструмент социологического анализа повседневного мира: автореф... дис. канд. соц. наук. М., 2007. С. 19.

⁵⁰ Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория. Исторический очерк. М., 1991. С. 130 и далее.

⁵¹ Цит. по: Самойленко В. М. Зрелище как социально-эстетический феномен культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1991. С. 4.

⁵² См., например: The Laws of Etiquette, or Short rules and Reflections for Conduct in Society. Philadelphia, 1836; D'Orsay A. Etiquette, or, a Guide to the usages of society with a glance at bad habits. N.Y., 1843; Hartley C. B. The Gentlemen's book of Etiquette, and Manual of politeness. Boston, 1860; Wells S. R. How to Behave: A Pocket Manual of Etiquette and Correct Personal Habits (reprint of 1887 ed.). Auckland, 2009.

эмпирические исследования музицирования (включая концертное)⁵³, – с точки зрения теории практик или теории фреймов, – как в концертном зале, так и в бытовых условиях (здесь мы вполне согласны с мнением Н. Ахмедходжаевой и И. Хвостовой, что концертничество есть разновидность музицирования⁵⁴). При этом ситуация постепенного, начиная с середины XX века, вытеснения «живого» музицирования слушанием или просмотром музыкальных программ (Р. Тарускин не без иронии называет концерт в наши дни «анахронизмом»⁵⁵) в ряде случаев обесценивает эмпирические изыскания и переводит исследования скорее в плоскость исторической социологии или антропологии, – но тем не менее поле возможных исследований все еще представляется весьма обширным.

Как представляется, к практикам, составляющим ядро концертной ситуации (окончательно сложившейся к середине XVIII столетия и остающейся практически неизменной в наши дни) вполне относятся слова, сказанные П. Бурдые в отношении габитуса: *«Являясь продуктом истории, габитус производит практики как индивидуальные, так и коллективные, а следовательно – саму историю в соответствии со схемами, порожденными историей. Он обеспечивает активное присутствие прошлого опыта, который, существуя в каждом организме в форме схем восприятия, мышления и действия, более верным способом, чем все формальные правила и все явным образом сформулированные нормы, дает гарантию тождества и постоянства практик во времени»*⁵⁶. Концерт, точнее, концертная ситуация, складывающаяся в концертном зале, обеспеченная рядом стабильных материальных факторов (определенный тип архитектуры концертных залов, музыкальные инструменты, определенный стиль одежды и т.п.) и совершающаяся с соблюдением исторически сложившихся и характерных

⁵³ Насколько автору известно, единственной отечественной теоретической работой на эту тему является диссертация Е. Дукова (Дуков Е. В. Концертная деятельность как социальная практика в истории европейской культуры: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1999).

⁵⁴ Хвостова И. А. Любительское музицирование: теория, история, практика. Тамбов, 2004. С. 40–41.

⁵⁵ Taruskin R. The Pastness of the Present and the Presence of the Past / R. Taruskin. Text and Act: Essays on Music and Performance. N. Y., 1995. P. 93.

⁵⁶ Бурдые П. Практический смысл. СПб., 2001. С. 105.

для определенного типа культуры правил, рассматривается нами как «культурный объект» (в терминологии П. Бурдьё).

Концертный зал может рассматриваться как место социального действия, т. е. как «места смысла», — как замечает А. Сериков, применительно к университетским аудиториям, — *«...не данного действия, а его образцов. Но поскольку они имели другие места, место данного действия должно иметь нечто общее с местами своих образцов. Некоторым образом место действия конструируется из (свойств, элементов) мест прежних действий»*⁵⁷. Архитектурные особенности отдельных концертных залов в этом случае, рассматриваются нами 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 них способ существования в культуре как «концертное (архитектурное) пространство».

Представление о «месте» в контексте исследования культуры возникло в 1930-е годы в работах К. Зауэра и его последователей о «культурном ландшафте»⁵⁸, которые (поскольку культура всегда представляет собой сопряжение человека и ландшафта) впоследствии легли в основу так называемой «культурной географии» (гуманитарной географии⁵⁹) — сложившейся в последней трети XX века интердисциплинарной области на стыке культурологии, истории, социологии, антропологии, архитектуры

⁵⁷ Сериков А. Е. Аудитория как место действия // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2008. № 2 (4). С. 86.

⁵⁸ Обзор см.: Голубева Е. И., Король Т. О., Топорина В. А. Культурный ландшафт в географии: различные подходы к объекту исследования // Градостроительство. 2013. №1. С. 82–87

⁵⁹ Обзор см.: Замятин Д. Н. Гуманитарная география: основные направления, категории, методы и модели // Культурная и гуманитарная география. 2012. Т. 1. № 1. С. 11–26.

и градостроительства⁶⁰. В культурной географии понятие «места» служит для обозначения исторически и культурно обусловленного эмпирического концепта (или ментальной карты) конкретного географического объекта. По Ф. Лукерману (1961), ментальная карта места включает в себя:

- (a) точку расположения объекта (в виде координат и собственных размеров);
- (b) уникальную констелляцию природных факторов;
- (c) уникальную социокультурную ситуацию;
- (d) локальность (как системно-иерархическая принадлежность к большему);
- (e) собственную конкретную историю; а также
- (f) сумму знаний и представлений – то, что люди вообще знают об этом месте⁶¹.

Т. Джирин (2000) обобщая, упростил картину и свел представление о «месте» к трем важнейшим пунктам⁶²:

Во-первых, место обладает географическими координатами и собственной физической размерностью. Место можно измерить и найти на карте.

Во-вторых, место обладает уникальным именем и собственной историей.

В-третьих, место – это всегда точка осуществления некоторого опыта проживания этого места.

Термин «опыт проживания» (применительно к архитектурным объектам) восходит к традиции интерпретации архитектуры как взаимосвязи «природного» и «экзистенциального», в терминах К. Норберг-Шульца⁶³. В русле этой традиции также лежит пласт психологических интерпретаций архитектурных объектов

⁶⁰ Достаточно подробное описание истории идей, легших в основу «культурной географии», а также основных направлений см.: Jackson P. *Maps of meaning: An introduction to cultural geography*. L., 1989.

⁶¹ Lukermann F. E. The concept of location in classical geography // *Annals of the Association of American Geographers*. 1961. № 51. P. 194–210. М. Серто, уточняя понятие «знания о месте» заметил, что это знание включает в себя также суеверия, слухи и обладает «избыточностью» (Серто М. де. По городу пешком // *Communitas*. 2005. № 2. С. 86).

⁶² Gieryn T. F. A space for place in sociology // *Annual Rev. of Sociol.* 2000. № 26. P. 464–466.

⁶³ Norberg-Schulz C. *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*. NY, 1980. P. 8 и далее.

как взаимосвязи самого строения с психологическими и ментальными состояниями взаимодействующего со строением человека. Этой проблематике, в частности, посвящена коллективная монография «Архитектура и эмоциональный мир человека» (1985) в которой, в частности, подчеркивается следующая важная в контексте нашего исследования мысль: *«ответ на вопрос, что именно в архитектурных сооружениях или более сложных объектах (районах, городах) вызывает эмоции, крайне важен архитекторам. Но и экспериментальное решение этого вопроса вызывает множество исследовательских трудностей. Даже когда архитектура сама по себе является объектом человеческого внимания, на психику тех, кто находится среди архитектурных произведений, влияет множество различных факторов, и выделить из них собственно архитектурные затруднительно. Но самое важное – определить характер эмоционального воздействия архитектуры как раз тогда, когда внимание направлено не на архитектуру, когда восприятие играет роль фона...»*⁶⁴. О том же пишет А. Титов: *«Ограничение движения по основным направлениям, характер и построение пространствообразующих и направляющих плоскостей и элементов воздействуют на эмоциональное состояние человека, отвечают за его потенциальные способности к действиям. Свобода передвижения, доступность ориентиров, устойчивость высотных форм в зове пребывания – факторы значимые для городской жизнедеятельности человека, формирование этих факторов происходит при помощи пространствообразующих элементов и плоскостей»*⁶⁵.

Применительно к концертным залам, опыт «проживания» места концерта может сильно отличаться от опыта восприятия собственно зала как архитектурного объекта. С. Томпсон пишет, что *«непостоянство [variability] удовольствия разными концертами среди разных слушателей связано с личными воспоминаниями и опытом человека. Например, концерт,*

⁶⁴ Забельшанский Г. Б., Минервин П. Б., Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю. Архитектура и эмоциональный мир человека. М., 1985. С. 56.

⁶⁵ Титов А. Л. Организация архитектурной среды и поведение человека: автореф. дис. ... канд. архитектуры. Екатеринбург, 2004. С. 9.

изобилующий ошибками музыкантов, в холодном и неудобном зале может, тем не менее, быть и весьма приятным, если он воскрешает в памяти интенсивные личные воспоминания»⁶⁶. Ситуацию осложняет тот факт, что, как замечает М. Бонфельд, «принципиальной разницы между музыкальным и внемузыкальным в рамках самой музыкальной атмосферы не существует»⁶⁷.

Нужно отметить, что в историческом исследовании, когда мы имеем дело почти исключительно с письменно зафиксированными впечатлениями о концертах и концертных залах и не имеем возможности взять интервью у автора, восстановить из текста реальный опыт (полимодальный) контакта автора с залом чрезвычайно трудно, если и вовсе не невозможно. Такова ситуация во многих случаях чтения мемуаров и писем музыкантов XIX и первой половины XX века⁶⁸. Можно лишь отметить, что упоминания об акустических качествах залов появились в конце 1920-х, когда (с развитием звукозаписи) музыканты смогли услышать себя со стороны в относительно адекватном для того времени качестве. Л. Беранек, к примеру, рассказывает о споре, имевшем место в 1930-х между дирижерами С. Кусевицким, работавшим в Филадельфийской Академии музыки, и Л. Стоковским (работавшим в это же время в Бостонском Симфоническом зале) о том, какой из залов лучше «звучит» и для каких произведений больше подходит. Сотрудники Гарвардской лаборатории акустики, спровоцировавшие эту дискуссию, отмечали в ходе спора некоторое изменение дирижерской техники⁶⁹. Аналогичным образом, в 1930-е дирижер Б. Вальтер, будучи главным дирижером Гевандхауза (Gewandhaus), под воздействием прослушанных записей стал несколько иначе относиться к подбору репертуара⁷⁰.

⁶⁶ Thompson S. Determinants of listeners' enjoyment of a performance // Psychology of Music. 2007. Vol. 35. № 1. P. 32.

⁶⁷ Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография. СПб., 2006. С. 77.

⁶⁸ Выборочный анализ рецензий в журналах Harmonicon (1829–1830); Atheneum (1830); The Royal Lady's Magazine (1831); «Библиотека для чтения» (1837); «Отечественные записки» (1855 и 1865); «Музыка» (1914–1915) даёт в целом сходную картину.

⁶⁹ Beranek L. L. Concert halls and opera houses. P. 4–5.

⁷⁰ Ryding E. S., Pechefsky R. Bruno Walter: a world elsewhere. New Haven, 2001. P. 210 и далее.

Кроме того, существует еще и проблема описания слухового опыта, которая заключается в том, что описание звука и описание музыки – два совершенно разных описания двух совершенно разных явлений, причем как мемуарные, так и журналистские и критические источники содержат не столько описание концерта и концертного зала, столько определенный образ зала и концертной ситуации. Как представляется, механизм формирования этого образа в известной мере сходен с механизмом формирования образа города, так как его описывает К. Линч, и может быть проанализирован с помощью соответствующего категориального аппарата (элементы, пути, границы, районы, узлы, ориентиры)⁷¹.

Каждый конкретный концертный зал (взятый как «место» – оно же «культурный объект») представляет собой комплекс архитектурного объекта (концертного зала) и концертной ситуации, существующий в определенном культурном пространстве. Литература, посвященная проблематике культурного пространства, весьма обширна⁷²; в силу сравнительной компактности и эвристической инструментальности в качестве методологической базы мы используем систему компонентов культурного пространства, данную в монографии А. Н. Быстровой (2004). Таковых компонентов четыре:

- (а) Пространство реального мира – это *«территория, на которой существует, осуществляется и воспроизводится культура живущего сообщества»*⁷³. Эта территория представлена как жизненное пространство – в равной степени как природное (географическое, климатическое, ландшафтное – в терминологии К. Норберг-Шульца – *«прагматическое пространство»*), так

⁷¹ Линч. К. Образ города. М., 1982. С. 50 и далее.

⁷² Об аспектах культурного пространства см. работы О. Шпенглера, М. Фуко, Ж. Деррида, Ф. Броделя, Ю. М. Лотмана, Б. Г. Соколова, М. С. Кагана, С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова, В. М. Межуева, Л. В. Силкиной, В. А. Тишкова и др.

⁷³ Быстрова А. Н. Проблема культурного пространства. (Опыт философского анализа). Новосибирск, 2004. С. 137.

и архитектурное, – прежде всего через ценностное измерение границ, замкнутости и проницаемости этого пространства⁷⁴.

- (b) Пространство социума представлено в культуре в формах социетальности⁷⁵, таких как социальные институты, формы и способы организации общества, – прежде всего через ценностные аспекты оппозиций «общественного» – «личного», «приватного» – «публичного» и т.п.
- (c) Пространство коммуникативное (или информационно-знаковое) выявляет *«сущностную особенность человеческого мира – смысл»*⁷⁶ и представлено в культуре через знаковые системы, языки, формализмы, методы, структуры и функции, благодаря которым мир выступает как носитель информации и смысла⁷⁷.
- (d) Интеллектуальное пространство (которое есть *«результат культуры и ее условие»*⁷⁸) – пространство сознания (включая воображение, отыскание смысла, вопрошание, поиск ответа и иные формы мышления), включая эстетическое сознание, являющееся универсальным, в силу того, что оно *«вобрало в себя и познание, и систему ценностей, и систему действий»*⁷⁹.

Как подчеркивает М. Хайдеггер, *«Место [Ort] не располагается в заранее данном пространстве [Raum] типа физически-технического пространства. Это последнее впервые только и разворачивается под влиянием мест и определенной области»*⁸⁰. Применительно к теме

⁷⁴ Ср. применительно к архитектурному пространству теорию «пространства-как-формы» М.Р.Савченко (Карпов В.В. *Intentio et distentio animi: Метод и интига. К незавершенному исследованию М.Р. Савченко «Архитектурная функция: теоретические и историко-культурные проблемы»* // Вопросы теории архитектуры: Архитектура в диалоге с человеком. М., 2013. С. 29 и далее.

⁷⁵ Быстрова А. Н. Проблема культурного пространства. С. 170.

⁷⁶ Там же, с. 184.

⁷⁷ Там же, с. 192. Ср.: М. К. Петров. История европейской культурной традиции и ее проблемы. М., 2004; М. А. Олейник. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект: автореф. дис. ... докт. филос. наук. Ростов н/Д, 2007.

⁷⁸ Быстрова А. Н. Проблема культурного пространства. С. 200.

⁷⁹ Там же, с. 207.

⁸⁰ Хайдеггер М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер. Время и бытие: статьи и выступления. М., 1993. С. 315.

исследования, культурное пространство концертного зала, (концертное архитектурное пространство) разворачивается из совокупности мест концерта и воспроизводится в них. Концертное (архитектурное) пространство предстает перед нами соответственно в четырех взаимосвязанных ракурсах.

1. Концертное архитектурное пространство как пространство реального мира представлено прежде всего материальными, вещественными типичными формами и способами контакта и взаимосвязи зрителя или музыканта с концертным залом, которые могут быть рассмотрены в двух ракурсах. Первый – это обеспечение контакта с концертным залом как зданием некоторыми типическими градостроительными и архитектурными средствами (включая разделение архитектурных форм на открытые / полуоткрытые и закрытые). Второй ракурс – обеспечение контакта с помещением концертного зала типическими планировками здания, регулирующими пути и события (Б. Блессер и Л.-Р. Залтер называют этот аспект концертного пространства «навигационным»⁸¹). Также осуществление концертного пространства как пространства реального мира обеспечивается за счет материально-вещественной (физической) основы бытования музыки в концертных залах – акустической среды⁸² – средствами архитектурной акустики, дизайна интерьера, иных средств «сенсорного регулирования»⁸³ (например, как показывает исследование сотрудников лаборатории архитектурной акустики НИИСФ РААСН, даже обычная «установка кресел в залах с историческим интерьером может уменьшить время реверберации зала (в зависимости от типа выбранных кресел) в 1,5–2 раза»⁸⁴).

2. Концертное архитектурное пространство как социальное пространство представлено в типических формах «пространственного

⁸¹ Blesser B., Salter L.-R. Spaces Speak, Are You Listening? P. 64. Ср. также: «Пространство есть не фон для деятельности, но неотъемлемый ее компонент» (Hiller B. The art of place and the science of space // World Architecture. 2005. № 11. P. 96–102).

⁸² Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. С. 235. К этому добавим очевидный, но не всегда принимаемый во внимание факт: слушатель во время концерта сам является источником звука (дыхание, кашель, шорохи трения, иногда непроизвольное пение и т. д.).

⁸³ Линч К. Образ города. С. 248.

⁸⁴ Борисов Л. А., Щиржецкий Х. А., Насонова Е. В. Акустические особенности парадных залов и дворянских Благородных собраний // Academia. Архитектура и строительство. 2009. № 5. С. 28.

становления (*spatialization*) социальных отношений»⁸⁵ (А. Кримс) – в рамках рассмотрения различных аспектов музыкальной жизни, преимущественно городской. Применительно к концертному пространству наиболее важным аспектом его как пространства социального является публичность, в равной мере – в ракурсах «общности всем» (Х. Арендт) и «публичности частных лиц» (Ю. Хабермас). Кроме того, важным аспектом социального пространства концертного зала является система профессиональных и символических статусов исполнителей, в том числе и как выражение институциональной структуры музыкальной жизни. Институционально-статусные аспекты концертного пространства находят свое прямое воплощение в структуре и принципах организации рассадки слушателей. Также (применительно к архитектуре в рамках социологии и социоантропологии пространства⁸⁶) отметим следующие типичные представления социального пространства архитектуры: как воплощение проксемики, как социальной памяти или амнезии, в аспекте поколенческом / семейном / клановом, в категориях «власти», «статуса» и т. д.

3. Концертное архитектурное пространство как коммуникативное пространство представлено типичными формами, выражаемыми в категориях «ценности», «весомости», «значимости» для человека в качестве определенных «центров притяжения», в способах *«перемещения человека и ценного места навстречу друг другу»* (Е. Лапшина)⁸⁷. Как представляется, основой формой репрезентации архитектуры концертного зала как коммуникативного пространства является система образов архитектурного объекта. Такая система, представлена, например, в диссертации Ю. Янковской:

⁸⁵ Krims A. Music and urban geography. Abington, 2000. P. 31.

⁸⁶ Например, ср.: Lefebvre H. The production of Space. Cambridge, 1984; Merrifield A. Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation // Transactions of the Institute of British Geographers, New Series. 1993. Vol. 18. № 4. P. 516–531; The unknown city: contesting architecture and social space / A Strangely Familiar project / ed. by I. Borden. Cambridge MA, 2000; Constructing Place: Mind and Matter / ed. S. Menin. L., 2003; The Anthropology of space and place: locating culture / ed. S. M. Low & D. Lawrence-Zuniga. Malden, 2003; Space, difference, everyday life: reading Henri Lefebvre / ed. by K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom and Ch. Schmid. N.Y., 2008; Филиппов А. В. Социология пространства. М., 2008; Place Reinvention: Northern Perspectives / ed. T. Nyseth and A. Viken. Farnham, 2009.

⁸⁷ Лапшина Е. Г. Архитектурное пространство: очерки. Пенза, 2005. С. 12. Также ср.: Shields R. Images of spaces and places: a comparative study. A thesis ...PhD. University of Sussex, 1988. P. 144.

«...образ ориентации в большей степени формируется под влиянием наглядно-действенного мышления и телесно-чувственной составляющей взаимодействия с объектом; образ узнавания определяется влиянием словесно-логического и наглядно-действенного мышления; образ интерпретации создается под воздействием наглядно-образного и словесно-логического мышления; образ интуиции складывается из продуктов бессознательно протекающей мыслительной деятельности человека, обусловленной телесностью человека»⁸⁸. К этому следует добавить ценностные аспекты семиологии образа (в ракурсах «иконического», «мифологического» или «символического»)⁸⁹. Добавим к этому аспекты представления событий, происходящих в концертных залах, как «акустической [невербальной] коммуникации»⁹⁰.

4. Концертное архитектурное пространство как интеллектуальное пространство представлено в формах и способах, раскрывающих концертный зал как пространство креативности, воздействующее и формирующее эстетическое сознание в определенных типах («стилях»⁹¹) творческого мышления (музыканта, слушателя, критика, антрепренера и т. д.), а также в определенных типах нормативности. К последним можно отнести, например, норму соответствия жанра исполняемой музыки акустическим свойствам помещения⁹², норму акустических соответствий привычных слушателю аудиозаписей типу и объему помещения⁹³, норму композиционной схемы здания концертного зала, норму представления о сущности «акустических

⁸⁸ Янковская Ю. С. Архитектурный объект: образ и морфология: автореф. дис. ... докт. архитектуры. М, 2006. С. 23.

⁸⁹ Ср. Чинь, Ф. Д. К. Архитектура: форма, пространство, композиция. М, 2010; также: Orvell M. Constructing Main Street: Utopia and the Imagined Past / Public Space and the Ideology of Place in American Culture / ed. by M. Orvell and J. L. Meikle. N. Y., 2009. P. 98.

⁹⁰ Meyer J. Acoustics and the Performance of Music. Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instruments Makers (5th ed.). N. Y., 2009. P. 205 и далее.

⁹¹ Boden M. A. Conceptual Spaces // Milieus of Creativity: An Interdisciplinary Approach to Spatiality of Creativity (Knowledge and Space, Vol. 2) / ed. by P. Meusbürger, J. Funke and E. Wunder. N. Y., 2009. P. 235.

⁹² Шлыков В. К вопросу сущности звукового образа фонограммы // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 174; Blesser B., Salter L.-R. Spaces Speak, Are You Listening? P. 77–78.

⁹³ Gracyk T. Listening to music: performances and recordings // Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (Vol. IV). L., 2003. P. 332–350.

дефектов» («...замечено, что звук, который может существовать в комнате, порождает эффекты громкости, реверберации, эха, резонанса и интерференции; из них самые в общем смысле «дефективные» – реверберация и эхо»⁹⁴). Также одним из важных ракурсов интеллектуального пространства концертного зала является система шаблонов или стереотипов архитектурного проектирования концертных залов (как проявлений архитектурного мышления), в сочетании с системой типичных способов окончательного отбора заказчиком архитектурных решений из числа предложенных⁹⁵. Также интеллектуальное пространство выступает для системы деятельности как комплекс воспроизводимых в повседневности «паттернов активности» (culturally given pattern of activity)⁹⁶.

Суммируем вышесказанное.

1. Концертный зал как архитектурный тип представляет собой общественное зальное помещение, предназначенное для исполнения музыки с помощью акустических (или полуакустических) музыкальных инструментов и для слушания такой музыки без дополнительного звукоусиления, существенными признаками которого являются функциональное и конструктивное разделение единого объема на исполнительскую и слушательскую зоны, а также обеспечение двойного акустического преобразования архитектурно-акустическими средствами.

2. Концертный зал, и как помещение, и как здание, в котором это помещение находится, в культуре существует и выполняет свою функцию только в концертной ситуации, в которую, кроме непосредственно события концерта, входят события перед концертом и после него.

3. Собственно концертный зал и концертная ситуация составляют в комплексе «место концерта» («культурный объект») в пространстве культуры. Через воспроизводство в культуре типологических свойств места

⁹⁴ Watson F. R. Acoustic of auditoriums. P. 7.

⁹⁵ Shields R. Images of spaces and places. P. 152.

⁹⁶ Hillier B. The art of place and the science of space // World Architecture. 2005. №11. P. 9.

концерта обеспечивается единство форм и способов существования в культуре концертных архитектурных пространств.

4. Методологической основой настоящего исследования является рассмотрение архитектуры конкретных концертных залов как мест концерта и в выявлении характерных типологических черт архитектурных концертных пространств в отечественной культуре.

Автор вполне отдает себе отчет в следующем: поскольку тема «концертный зал в отечественной культуре» на данный момент системно не исследована, оценить количество залов, которые за три с половиной столетия использовались в качестве концертных, на данный момент можно лишь приблизительно. Вследствие этого, выбор залов для анализа обуславливается наличием доступной информации о существовании залов и доказанности функционировании их в качестве концертных (говоря о «доступности», мы имеем в виду тот факт, что в силу особенностей отечественной истории многие залы утеряны (учтем и разрушения залов во время Второй мировой войны) или потеряли концертную функцию; информация о них зачастую отсутствует в архивах, особенно провинциальных. Выяснение полной картины представляет собой отдельную большую задачу. На данном этапе мы ставили перед собой задачу не каталогизации отечественных концертных залов, – но лишь установления той роли, которую сыграло концертное архитектурное пространство в отечественной музыкальной и архитектурной культурах. При этом мы акцентируем внимание на концертах академической музыки (поскольку именно этот тип концерта был порождающим для европейских концертных залов).

Основываясь на том, что *«единство противоположностей замкнутого и раскрытого, связности и изолированности, лежащее в основе отношений между произведением зодчества и его окружением, получает развитие в его*

внутренней структуре»⁹⁷, и тем самым формирует «первичные топологические качества»⁹⁸ пространственной структуры архитектурного объекта, для целей данного исследования был использован принцип двойного систематического деления исследованного материала по отношению к двум аспектам культурного пространства – пространству реального мира и пространству социальному. Первое разделение – по базовой архитектурной форме – на пространства открытые, полузамкнутые и замкнутые⁹⁹. Второе разделение – по принципу социальной проницаемости – на общедоступные и закрытые социальные пространства. Такое разделение, с учетом исторических обстоятельств, позволило разделить изученный материал на три базовых и пять смешанных – основных типов (или, пользуясь термином Ю. Янковской, «морфотипа»¹⁰⁰) архитектурного концертного пространства.

К основным типам мы относим:

- (а) пространство «Сад развлечений» (на основе паркового и дворцово-паркового пространства);
- (б) пространство «Дом собраний» (включая театр);
- (с) пространство «Консерватория» (как особая комбинированная форма).

Теперь, прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению отечественных концертных пространств и конкретных концертных залов, мы дадим в следующем разделе краткий очерк истории развития концерта и концертного зала в Европе (и впоследствии в Америке) до середины XX века.

⁹⁷ Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. М., 1986. С. 145; Ткачев В. Н. Архитектурный дизайн (функциональные и художественные основы проектирования): уч. пособие. М., 2006.

⁹⁸ Иконников, А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. С. 147.

⁹⁹ Charleson A. W. Structure as Architecture: a sourcebook for architects and structural engineers. Oxford, 2005. P. 112–120; Unwin S. Analysing architecture (3rd ed.). L., 2010. P. 56. В. Молчанов также выделяет «атриумные» пространства, «открытые в замкнутом» (Молчанов В. М. Основы архитектурного проектирования. Ростов-н/Д., 2004. С. 121)

¹⁰⁰ Морфотип «соединяет обобщенные морфологические характеристики объекта со словом, определяющим характер возможного социального взаимодействия; понятие «морфотип» шире родственного понятия «тип», поскольку включает в себя и уникальные объекты/памятники, т.е. случаи, когда определенному речевому эквиваленту соответствует только один объект» (Янковская Ю. С. Архитектурный объект: образ и морфология. С. 29).

1.2. Очерк истории концерта и концертного зала до середины XX века

1.2.1. Предыстория (до 1775 года)

Концерт начинает историю от древнегреческих – и позднее, древнеримских театральных представлений и поэтических состязаний. Происходили они в городских театрах – больших и малых; малые театры подразделялись на «одеоны» (odeum) и «театры при богатом доме или собрании» (курии или bouleuteria). Большие театры представляли собой открытые амфитеатры полукруглой или эллиптической формы; малые театры чаще всего были крытыми пристройками к домам.

Именно ко времени поздних римских театров относятся рекомендации, данные Витрувием (1 в до н.э.) в пятой книге своего трактата в отношении архитектурной акустики курий и театров: опоясать внутренние стены на половине высоты карнизами, строить так, чтобы не было нигде никаких препятствий голосу: *«...если никакое препятствие не прерывает голосовую волну, она не расстраивает ни вторую, ни последующие»*¹⁰¹.

Музыка долгое время существовала как неотъемлемая часть театральных и театрализованных представлений, а также средневековых поэтических турниров, начав выделяться в самостоятельную отрасль искусства лишь

¹⁰¹ Витрувий. 10 книг об архитектуре. М., 2003. С. 81–90.

с превращением бродячего музыканта-менестреля (шпильмана, трувера, миннезингера) в профессионального городского музыканта в X–XIV вв. Музыканты становятся постоянной социальной группой горожан с конца XII века, возникают профессиональные объединения городских музыкантов, возникают городские уложения, юридически оформляющие права и обязанности музыкантов¹⁰². Складывается практика проведения музыкальных мероприятий как в городских общественных помещениях, таких как таверны или соборы, так и в частных общественных (к XIV веку относят первые экземпляры клавесинов, в силу своей принципиальной стационарности оказавших влияние на формализацию частных комнат как «музыкальные»).

К этому следует добавить возникновение (прежде всего в городах университетских и «вольных») сообществ любителей музицирования, вокруг которых структурируются издатели и переписчики нот, профессиональные музыканты, их ученики, музыканты-любители. В XVI веке становится самостоятельной (т.е. не сопровождающей какие-либо события) инструментальная музыка, возникают первые профессиональные и любительские оркестры. Это смысловое поле имеет достаточно долгую историю и отсылает к традиции «обществ любителей музыки», первым среди которых считается *Congregatia Rationale* (она же *Accademia di Santa Cecilia*, Рим), существовавшая с 1585 года.

В XIV веке в английской архитектуре появляется трехобъемная модель компоновки частного дома (особняка) с большим залом в центре, частными покоями владельца с одной стороны от него и блоком служебных помещений с другой¹⁰³. В XV веке Л. Альберти возвращает в европейскую архитектурную практику модели греческого/римского амфитеатра, а также ранней римской базилики. Впоследствии – и особенно в XIX веке – модели английского

¹⁰² Сапонов М. А. Менестрели: очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. С. 94 и далее.

¹⁰³ Кидсон П., Мюррей П, Томпсон П. История английской архитектуры. М., 2003. С. 174.

«холла» и базиликальная храмовая схема с алтарной апсидой¹⁰⁴ оказали существенное влияние на архитектуру концертных зданий.

Советы Витрувия по организации акустики интерьеров стали вносить актуальными с появлением первых театральных зданий Нового времени (XVI век, первым театральным зданием в Европе считается театр The Red Lion, Лондон, 1567). В 1580–1585 был достроен спроектированный А. Палладио театр в Виченце, ставший основой многочисленных европейских подражаний и вариаций. В XVII веке полукруглый или эллипсоидный амфитеатр постепенно начинает трансформироваться в «партерную» схему с галереями (U-образную в плане), – одним из первых примеров ее реализации можно считать театр Drury Lane, спроектированный И. Джонсом в 1616 году. Также к числу предшественников современного концертного зала относится Banqueting-House, возведенный в Лондоне И. Джонсом в 1619–22 годах, с главным залом, имеющем галерею на уровне первого наружного антаблемента. Отметим в этой связи два известных к тому времени варианта использования галереи: с XV века на галереях (хорах) располагались церковные ансамбли, сопровождавшие богослужения; с XV же века и до конца XVIII-го в светской практике ансамбли, сопровождавшие балы, банкеты, собрания, располагались на балконе или на галерее. В зале Иниго Джонса с середины XVII и до конца XIX века регулярно (по разным случаям) играла музыка. В 1676 году журналист и музыкант-любитель Т. Мейс рекомендовал использовать для музицирования прямоугольные комнаты с галереями, со всех сторон окружающими музыкантов¹⁰⁵.

К концу XVII века архитекторами был накоплен достаточно основательный эмпирический материал об акустических свойствах общественных помещений. Во-первых, была установлена зависимость громкости (интенсивности) звука от количества и местоположения звукопоглощающих материалов (ковры, картины, шпалеры); а также прямая

¹⁰⁴ Работы С. Серлио и А. Палладио возвратили в европейскую архитектуру схемы античных храмов, также в XVIII-XIX веках активно вошедшие в архитектуру залов, использовавшихся как концертные.

¹⁰⁵ Long M. Architectural acoustics. P.19–20.

зависимость степени искажения звука от количества отражающих поверхностей (камень, штукатурка). Во-вторых, выяснилось, что актер, говорящий нормальным голосом, слышен на расстоянии не более 18 м, и речь теряет разборчивость уже при 23 м (Б. Аддис, приводя эти данные, уточняет: к концу XVIII века стремлении к получению возможно большего дохода с билетов, послужила основанием для сооружения театров с расстояниями более 30 м, что послужило развитию аффеktированной «сценической актерской речи»)¹⁰⁶. Можно сказать, что архитектурная акустика в современном понимании ведет свое начало с этой обширной эмпирической «базы данных» методов строительства помещений. До последней четверти XVIII века не было ни единой попытки подвести под эти знания какие-либо теоретические основания.

В Европе первый публичный светский концерт как событие датируется 1620 годом (Любек, серия Abendspiel). В 1672 году скрипач Дж. Банистер, уходя в отставку с поста руководителя придворного оркестра «24 скрипки короля», получил королевский патент на проведение в Лондоне публичных платных концертов. О начале этого предприятия в «London Gazette» помещено было следующее объявление: *«Настоящим уведомляют, что в доме г. Джона Банистера (ныне именуемого Музыкальной школой) точно напротив таверны Джорджа «Белые братья», в этот понедельник представлена будет музыка в исполнении превосходных мастеров, начавшись ровно в 4 часа пополудни, и в дальнейшем каждый день, в это же время»*¹⁰⁷.

В 1680–90 годах Ковент-Гарден и York buidings (где устраивались концерты в нанятых комнатах, musick rooms) стали настоящим «концертным центром» Лондона¹⁰⁸, уступив это звание лишь в 1774 году специально построенному концертному залу около Ганноверской площади (налицо смещение центра концертной жизни Лондона в направлении королевского

¹⁰⁶ Addis B. A Brief History of Design Methods for Building Acoustics // Proc. of the Third Int.Congress on Construction History, Cottbus, May 2009. P. 2.

¹⁰⁷ London Gazette. 1672. № 742 (цит. по: Hawkins J. General history of the Science and Practice of Music (vol.2). L., 1868. P. 763).

¹⁰⁸ См, например: York House / Survey of London (vol.18: St Martin-in-the-Fields II: The Strand). L.,1937.

дворца). В январе 1698 года в одном из зданий York Buildings, располагалась резиденция «Великого посольства», посетившего Британию во главе с молодым Петром Алексеевичем. Известно, что уже на третий день после прибытия российская делегация посетила оперу в театре Drury Lane, на следующий – маскарад в саду Темпля¹⁰⁹. Известно также, что молодой царь регулярно проводил время в «Таверне дьявола» (Devil's Tavern) в Темпле, позиционировавшей себя как «Musick house»¹¹⁰.

Отметим в связи с этим следующее. Как представляется, в период с 1672 по 1748 годы происходил процесс столкновения российской культуры с явлением европейского концерта как организованного события (в том числе и в архитектурном контексте мест, специально выбиравшихся для проведения концертов). Необходимо иметь в виду, что в первой четверти XVIII века ни в Европе, ни тем более в России еще не было концертных залов как специализированных помещений (и тем более зданий). Светский концерт попадает в Россию именно как «событие без места»; концертное архитектурное пространство складывается постепенно, начиная с елизаветинского времени.

Ряд авторитетных изданий, в частности отечественная «Музыкальная энциклопедия» или американская Grove утверждают, что первый специализированный концертный зал был построен в 1690 в Лондоне обществом «Концерты вокальной и инструментальной музыки». Первоисточником этого утверждения служит заметка в «London Gazette» от 19.02.1690 года: «*The consort of musick lately in Bow-street is removed next 'Bedford-gate in Charles-street, Covent Garden, **where a room is newly built for that purpose*** [выделено мной. – А. К.]»¹¹¹. Но даже сравнительно беглое

¹⁰⁹ Barrow J. A Memoir of the life of Peter the Great (2nd ed). L., 1836. P. 70.

¹¹⁰ Название Musick house обозначало в то время таверну, в услуги которой входили «музыкальные аттракционы» (Scott H. A. London Concerts from 1700 to 1750 // The Musical Quarterly. 1938. Vol. 24. № 2. P. 194).

¹¹¹ Цит. по: Hawkins J. General history of the Science and Practice of Music. P. 764.

изучение истории строений в районе Ковент-Гарден¹¹² не дает однозначного ответа, какая это «комната» и где именно на Бэдфорд-гейт она могла быть «построена»: в то время помещения для концертов нанимались и специальным образом перестраивались (сооружалась сцена, выгораживались места для слушателей и т. д.) – видимо, так следует понимать «newly built». Отметим также, что концерты того времени назывались *musick meeting, entertainment of musick* или *consort/concert of musick*, – в смысле, сохранявшемся затем в течении как минимум всего XVIII века¹¹³.

Первым специализированным концертным зданием Европы считается Holywell Music Room, Оксфорд, 1748 г.¹¹⁴. История его возведения – история общественной (частной) инициативы сотрудников Оксфордского университета. На начало 1740 года в Оксфорде успешно существовали четыре музыкальных общества: Общество любителей хоровой музыки, Общество квартета, Симфоническое и Концертное общества, в которые входили профессора факультета музыки, горожане-любители, профессиональные певчие церковных хоров и студенты разных колледжей. Аудитории колледжей университета и таверна King's Head, где они устраивали свои репетиции и концерты, были мало приспособлены для подобной деятельности.

В 1741 году был создан общественный фонд пожертвований на строительство зала для нужд всех четырех обществ, а также для концертов приглашенных музыкантов. Инициаторами и первыми вкладчиками были профессора факультета музыки университета, архитектором выступил вице-

¹¹² См, например: Bow Street and Russell Street Area: The former Charles Street / Survey of London (vol.36: Covent Garden). L.,1970. P. 195–196; Hundredth Anniversary of the Opening of Covent-Garden Theatre // The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle (new series). 1832. vol.102. P. 586; Covent Garden in former days // The Mirror of literature, amusement, and instruction. 1826. december 16 (#228). P. 386; Jacobs R. Covent Garden: its romance and history. L., 1913. P. 122–123

¹¹³ См.: Ferraud J.-F., Dyche T. Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences françois, latin et anglois. T.1. Avignon, 1756; Bailey N. An Universal Etymological Dictionary. L.,1770; Hoyle J. A complete dictionary of music. L.,1791; Busby T. A complete dictionary of music. 3th ed.: L.,1811, 4th ed.: L.,1817; Dannelly J. F. An encyclopaedia, or dictionary of music. L.,1825; Grabb G. A Dictionary of general knowledge or, an explanation of Words and Things, connected with all the arts and sciences. L., 1830 и др.

¹¹⁴ Речь идет именно о специализированном здании, в котором концертный зал является единственным (или главным) функциональным центром.

ректор колледжа St Edmund Hall Т. Кэмплин, воспользовавшийся для работы над проектом богатым собранием архитектурной литературы в библиотеке колледжа.

Holywell Music Room – типичное здание в стиле «городского дома», разработанного в классицистской манере (рисунок 2). Конструкция здания интересна скруглением прямоугольного в плане зала (21×10 м и 9 м в высоту) с «артистической» стороны, («апсидная» схема) что сделано специально для улучшения акустики. Архитектор создает едва ли не первую в Новом времени «акустическую линзу» в чистом виде. Сцена приподнята, отделена балюстрадой и имеет несколько ступеней. Из декора – скромные филенки стен и потолка. Зрительный зал на 400 мест: с трех сторон амфитеатр, причем слушатели сидят лицом друг к другу и вполоборота к сцене. Сцена – амфитеатр, также амфитеатром (только U-образным) размещены зрители. В 50-х годах XX века здание было весьма существенно перестроено, правда, с максимальным сохранением интерьеров и акустики.

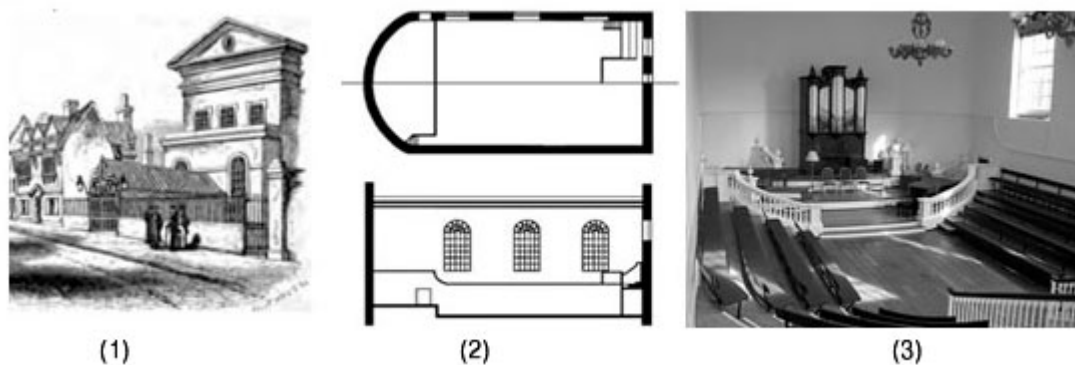


Рисунок 2. Holywell Music Room, Оксфорд, 1748, арх. Т. Кэмплин

(1) фасад, рис. 1847; (2) план и разрез; (3) интерьер, современная фотография.

Источники: (1) A hand-book for visitors to Oxford, 1847; (2) Barron M. Auditorium acoustics and architectural design, 2009; (3) вебсайт Oxford Coffee Concerts.

Принципы поднятой сцены, использования вогнутых стен, – это уже значимые, специфически концертные элементы конструкции и планировки зала, которые использованы и получили дальнейшее развитие в двух других концертных зданиях – Hanover Square Room (1775, построен на деньги, собранные Лондонским филармоническим обществом), и позже – в «старом»

Гевандхаузе 1781 года (перестроен из здания Дома гильдии ткачей для нужд оркестра Общества любителей оркестровой музыки).

Появление первых концертных залов (не концертных зданий!) с неизбежностью вытекало из ренессансного мировосприятия, в котором музыка – прикладная наука, требующая исследования. Именно этим занимались первые филармонические общества, хотя в строгом смысле называть их музыкальные собрания «концертами» было бы неверно – в то время не существовало деления деятельности музыканта на сочинительскую и исполнительскую (сочинитель всегда сам был исполнителем). Можно даже сказать, что объектом изысканий филармоников была не музыка как таковая, а отыскание принципов создания гармонии и обучение им. В этом смысле не было принципиальной разницы в архитектурном обрамлении этих поисков. Однако далее, с появлением ансамблевого исполнительства, потребность в адекватном архитектурном окружении (или в «гармонизации» этого окружения с музыкой) должна была как-то овеществиться, и к сугубо музыкантским потребностям добавились иные, продиктованные такими факторами культуры, – такие как появление в обществе представлений о «досуге» и способах его проведения; об оформлении досуга в потребность – а далее в спрос на «досуговые мероприятия» (именно здесь, в середине XVII века, зачатки того, что спустя полтора столетия назвали «концепцией разумных развлечений»). Применительно к концертному залу сказанное означает следующее: потребностей самих музыкантов и их ближайшего окружения в музицировании достаточно для появления концерта как события, но недостаточно для появления концертного зала как специализированного помещения. Отметим, что концерт как событие не мог возникнуть в условиях, когда музыка выступала как фон или носитель чего-то другого, например, в танцах, богослужениях, парадах, *tafelmusik* и др. Далее формирование определенного способа проведения досуга уже приводит к появлению круга людей, не связанных с музыкантами родственными, сословными или профессиональными интересами – и следовательно, уже создает определенные

предпосылки для появления специализированных помещений. Создание же спроса на определенные виды «музыкального досуга» формирует круг финансово заинтересованных персонажей (в том числе и из круга меценатов), а следовательно, и круг потенциальных инвесторов для постройки уже специализированных концертных зданий.

1.2.2. Сдвиги в европейской музыкальной культуре, 1775–1850

Период с 1775 по 1850 год, следуя П. Метцнеру, мы выделяем как *«Век Революций»* – так часто в европейской истории обозначают промежуток между последней четвертью XVIII и первой половиной XIX веков, который охватывает американскую Революцию 1776–83 годов, французскую Революцию 1789–99, спорадические революции в Европе около 1830, континентальную Революцию 1848, Индустриальную революцию, Романтическую революцию в искусствах и разные другие, малоизученные и не имеющие своих названий, революции»¹¹⁵. Событиям этих революций и их последствиям посвящены тысячи трудов; не претендуя на исчерпывающую полноту, постараемся выделить важные моменты, связанные с тем, как соотносились трансформации социальные с трансформациями в музыке и архитектуре.

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

¹¹⁵ Metzner P. Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution. Berkley, 1998. P. 6–7.

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) и т. д. Как отмечает Е. Дуков, *«круг лиц, которые лично, за счет собственного бюджета могли содержать артистов, со второй половины XVIII века начал сужаться, и в центре художественной жизни оказался «коллективный меценат», поддерживающий профессиональную художественную среду через покупку нотного материала, билетов в театр и на концерты, уроки, а также благодаря своему влиянию на культурную политику»*¹¹⁶.

На стыке столетий произошло окончательное разделение профессии музыканта на самостоятельные свободные профессии – композитора, исполнителя и дирижера¹¹⁷. Музыка вошла в число «высоких искусств», музыкальные сообщества профессионализируются (процесс занял около столетия, от середины XVIII до середины XIX в.). Создаются новые профессиональные оркестры, становятся полностью профессиональными уже существующие. Важнейшим источником кадров стали консерватории; поскольку наличие одного или нескольких концертных залов обязательно для здания консерватории. Практически сразу после открытия при 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; создают свои самые значительные произведения М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский. В конце XVIII века в продаже появляются переводные учебные пособия (фактически, самоучители музицирования) Келнера,

¹¹⁶ Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. С. 189.

¹¹⁷ Холопова В. Понятие «музыка» // Музыкальная Академия. 2003. № 4. С. 9 и далее.

Лелейна, Манфредини, Плейеля, Фукса, в 1810–20 – пособия отечественные (Виллуана, Гензельта, Дюбюка, Дмитревского, Воротникова).

В начале XIX века активно начинает расширяться околomuзыкальный бизнес, прежде всего нотные издательства и производство музыкальных инструментов. Любителями музыки и профессионалами для домашних упражнений покупались «кабинетные» рояли, а с середины XIX века и пианино¹¹⁸. Следует заметить, что благодаря усовершенствованиям, внесенным в конструкцию фортепиано в первой половине XIX века, оно становится универсальным инструментом, и его начинают использовать в сочетаниях с существовавшими на тот момент малыми ансамблевыми составами, что в сущности, породило камерную музыку в современном понимании.

Существенно изменялась 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 – спиной¹¹⁹. И если до этого момента дирижер мог жестом прекратить неуместные аплодисменты, то теперь обязанность аплодировать в должный момент легла исключительно на слушателя. К 1820 году концерт становится не просто публичным событием, а формой, как это назвал Т. Веблен, «потребления напоказ». Период с 1820-х по середину 1850-х – эпоха «романтических виртуозов», которые принципиально изменили подход и к сочинению музыки, и к концерту как событию. И главная роль в этой трансформации принадлежит Л. ван Бетховену, Ф. Листу и Н. Паганини.

Бетховен внес в образ музыканта некий героизм и властительность над аудиторией, демонстрирующей почтительную преданность. А. Волик приводит следующие слова Т. ДеНора: *«В Вене того времени живое музыкальное исполнение было событием визуально выразительным.*

¹¹⁸ Пианино было изобретено в 1800 г. независимо американцем Дж. Хокинсом и австрийцем М. Мюллером. Современную форму пианино приобрело в середине XIX века.

¹¹⁹ По мнению Б. Ф. Смирнова, дирижерская «пантомимика» стала важным «художественным средством управления оркестровым искусством» (Смирнов Б.Ф. Дирижерско-симфоническое искусство. Музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты. СПб.: Композитор, 2003. С. 60).

Существовали правила, предписывавшие музыкантам определенный стиль игры, хореографию, допустимые жесты и движения. По свидетельству современников, стиль игры Бетховена был агрессивный и драматический. Приемы, которые используются в его музыке для изображения возвышенного (громоподобные аккорды, двойные октавы, внезапные и ошеломляющие мотивы), меняют поведение исполнителя на телесном уровне, заменяют аристократическое тело более живым, энергичным, грубо-эмоциональным (*visceral*) и деятельным»¹²⁰. Эта энергичная властительность впоследствии определяла сценический образ Ф. Листа, который, по словам Л. Крамера, «...очень близок к метафоре виртуоза как обожжаемого абсолютного правителя <...> Для некоторых исследователей концерты Листа – это даже не триумф визуальности, а триумф над визуальностью»¹²¹. Отметим, что в это же время европейском театре начинает складываться модель «театра сопереживания», а в театральной архитектуре особая роль отводится авансцене¹²².

Что же касается Паганини, то его сценический образ (нечто вроде «страдающего демона») диаметрально противоположен бетховенскому и листовскому героизму. Как свидетельствует современник, «кто его однажды видел, тот навсегда помнит эту высокую, худую фигуру, эти длинные, костлявые пальцы, это бледное как бы безумное лицо, редкие седые волосы, падающие по плечам, необъяснимую улыбку, иногда горькую, судорожную, и почти всегда странную. Он не идет, а как бы ползет по сцене; как будто хилые ноги с трудом поддерживают его туловище. Когда дикий взгляд его пробежал по театру, можно было подумать, что он не музыкант, а преступник, которого выпустили из тюрьмы, или привидение, вызванное из могилы, или безумный, который сорвался с цепи. Но когда утих первый шум,

¹²⁰ Волик А. Я. Тия ДеНора: Музыка как агентность в Вене эпохи Бетховена // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 103–104.

¹²¹ Kramer L. Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere / L. Kramer. Musical Meaning: Toward a Critical History. Berkeley, 2002. P. 72.

¹²² Pelletier L. Architecture in Words: Theatre, language and the sensuous space of architecture. L., 2006. P. 77–78.

произведенный его появлением, когда оркестр кончил tutti, кикимора делался Аполлоном»... и далее: «Паганини грех было бы пожаловаться на фортуна: ни один артист в свете не собирал таких огромных денег. В Англии, он менее нежели в год получил шестьсот тысяч рублей. Едва ли, во всей Политической Экономии, есть такая производительная сила, как в его смычке: иногда в один вечер он производил удовольствия на тридцать шесть тысяч рублей, которых половина сыпалась в его карман»¹²³.

В «эпоху романтических виртуозов» (первая треть XIX века) концерты становятся общедоступными; количество любителей музыки в Европе и Америке растет в силу как минимум двух обстоятельств: умения «среднестатистического образованного человека» музицировать по нотам и доступности как нот, так и музыкальных инструментов. К концу первой трети XIX века нотоиздательство и изготовление музыкальных инструментов – уже вполне сложившаяся индустрия. У. Вебер приводит следующую статистику: если в 1770-х каталоги музыкальных издательств содержали от 100 до 1500 наименований, то в 1824 каталог лондонской фирмы Boosey включал 10 тысяч только иностранных произведений, в 1827-м объединенный каталог Whistler and Hofmeister в Лейпциге – 44 тысячи, в 1938-м (парижский каталог d'Almaine) – более 200 тысяч названий¹²⁴.

На этой волне возникают профессиональная музыкальная критика и музыкальная журналистика; появляются специализированные музыкальные журналы, такие, как, например, «The Harmonicon» в Лондоне (1823) или «Neue Zeitschrift für Musik», созданный Р. Шуманом (1844). Литературные журналы обзаводятся разделами музыкальной критики, с которыми сотрудничают и любители музыки, и профессиональные музыканты, исполнители, дирижеры и композиторы (например, Г. Берлиоз или Р. Вагнер).

¹²³ Нынешние знаменитые скрипачи: Берио, Шпор, Майзедер, Паганини, Оле-Булль // Библиотека для чтения, словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. 1837. Т. 22. Разд. VII. С. 87–92.

¹²⁴ Weber W. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770–1870 // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1994. Vol. 25. № 1(2). P. 180.

Особо следует упомянуть о развитии железных дорог, которые, возникнув на рубеже первой и второй четверти XIX в., к середине XIX столетия принципиально изменили мобильность европейского и американского населения. Для музыки это означало, прежде всего, активизацию концертной деятельности, возникновение института профессионалов-гастролеров и профессионального концертного бизнеса.

Период с 1770 по 1850 в истории архитектурной акустики – период интенсивного обобщения накопленного архитекторами и строителями опыта работы со звуком, преимущественно в театральных залах. Четыре исследователя внесли наибольший вклад в это дело – Пьер Патт, Джордж Саундерс, Дэвид Рейд и Эрнст Хладни.

П. Патт исследовал принципы акустической геометрии зрительного зала¹²⁵. В результате он пришел к выводу, что с акустической точки наилучшим будет зал, эллиптический в плане (по крайней мере, такой зал дает некое решение противоречия между слышимостью, видимостью и вместимостью). Дж. Саундерс в работе «*A Treatise on Theatres*»¹²⁶ (1790) сформулировал следующие правила создания наилучшей с его точки зрения театральной акустики: максимальное удаление слушателя от сцены – не более 22–25 метров¹²⁷; потолок следует использовать для передачи звука в верхние места аудитории; полукруглый в плане зал будет наилучшим (центр зала в 5 метрах перед сценой и не более 18 метров в диаметре; высота зала – не более $\frac{3}{4}$ его диаметра); сцена должна быть видна с любого места в зале¹²⁸. Э. Хладни в истории архитектурной акустики был первым, кто впервые оценил вибрационное воздействие звука на твердые тела. Хладни также стал первым в новой истории физиком-консультантом при архитекторе, проектирующем

¹²⁵ Patte P. Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles. Paris, 1782.

¹²⁶ Saunders G. A Treatise on Theatres. London, 1790.

¹²⁷ Ср.: Борисов Л. А., Щиржецкий Х. А. Акустика зальных помещений // Сцена. 2002. № 3. С. 14.

¹²⁸ Addis B. A Brief History of Design Methods for Building Acoustics. P. 4.

концертный зал (Singakademie, Берлин, арх. К. Т. Оттмером)¹²⁹. Хладни спроектировал театральный зал, в котором стены сделаны из пластин, вращающихся на вертикальной оси, изменяя тем самым направление отраженного звука. В 1844 году появляется принципиально важная работа Д. Рейда «Illustrations of the theory and practice of ventilation...», связавшая акустику помещения с качествами звукоизоляции и характером движения воздушных масс внутри помещения (проблемы вентиляции с того времени связаны с проблемой акустики).

Работы П. Патта и Дж. Саундерса легли в основу методов геометрической акустики, работы Э. Хладни и Д. Рейда положили начало акустике динамической.

1.2.3. Большие залы: Chrystal palace, Albert Hall, Trocadero (1851–1878)

Рассмотрим три европейских концертных зала: «Хрустальный дворец» (Crystal Palace) и Альберт-холл (Royal Alvert Hall, – оба в Лондоне) и Дворец Трокадеро (Palais de Trocadero, Париж). Оба «дворца» проектировались и строились изначально для мероприятий Всемирных выставок (1851 и 1878 года), Альберт-холл (1871) – как многофункциональный концертно-развлекательный зал. Тем не менее, мы помещаем оба «концертно-выставочных» зала в ряд концертных залов, поскольку они фактически использовались в качестве площадок для грандиозных концертов, что имело для истории концертных залов несколько важных последствий.

¹²⁹ Ullmann D. Life and work of E. F. F. Chladni // Eur. Phys. Journal Special Topics. 2007. № 145. P. 25–32. Первоначальные наброски проекта принадлежат К. Ф. Шинкелю.

Crystal Palace («Хрустальный дворец») – первое выставочное здание, огромная трехэтажная оранжерея из стали и стекла, придуманная архитектором-садовником Дж. Пэкстоном и инженером У. Кьюбиттом, для экспозиции Первой всемирной выставки в Лондоне 1851 года. Здание, рассчитанное на 14 000 посетителей, имело 550 метров длины, 137 метров ширины, 40 метров высоты, и в центре постройки – 8-метровый фонтан.

После окончания выставки (спустя полгода после открытия) здание разобрали и отдали фирме-поставщику на металлолом. Однако Пэкстон основал «Компанию Хрустального Дворца» (The Crystal Palace Company) и сумел привлечь в неё полмиллиона фунтов частных капиталов. Компания потратила 70 000 фунтов на выкуп конструкций дворца и приступила к постройке нового здания в августе 1852. Новое здание было расширено с трёх этажей до пяти (см. рисунок 3).

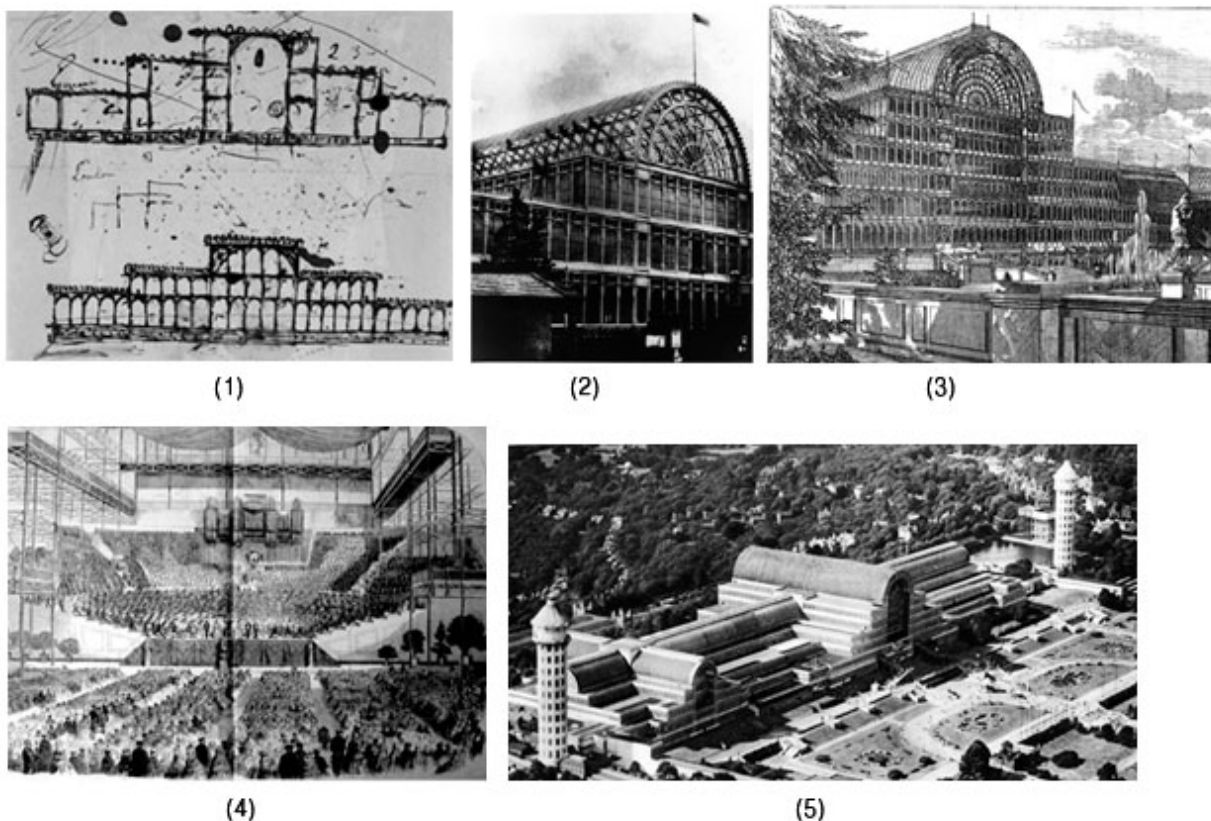


Рисунок 3. Crystal Palace («Хрустальный дворец»), Лондон, арх. У. Пэкстон
 (1) Конструктивная схема, рис. У. Пэкстона, 1850; (2) Центральный трансепт, фото 1851;
 (3) Общий вид после реконструкции, 1854; (4) Зал во время Генделевского фестиваля,
 фото 1857; (5) Crystal Palace, аэрофотосъемка, 1936.

Источники: (1) Smith K.S. Architects' Drawings: A Selection, 2005; (2, 5) вебсайт Rhode Island College; (3) Philips S. Guide to the Crystal Palace and park, 1854; (4) The illustrated London news, 1857.

Для нового здания Г. Земпер при участии Дж. С. Рассела разработал проект грандиозного амфитеатра, применив к форме подъема амфитеатра «изоакустическую кривую», рассчитанную Расселом еще в 1838 году (каждый уровень амфитеатра на линии этой кривой должен давать одинаковую «акустическую картину» для слушателя). Новый дворец открылся 10 июня 1854 года. О вместимости нового концертного помещения свидетельствует такой, например, факт: на большом хоровом концерте 2 июля 1858 года оркестр и хор совместно составляли около 2500 человек; присутствовало 19 874 слушателя¹³⁰.

Впоследствии конструкция здания вызывала большой интерес архитекторов и вызвала ряд подражаний¹³¹. Так, «по системе Хрустального дворца» строились павильоны Всемирных выставок в Нью-Йорке (1853) и Париже (1855), а далее идеи Хрустального Дворца были частично использованы на Парижских выставках 1867 и 1878 годов¹³². Но ни одно из этих зданий не привлекало до 2 миллионов зрителей в год на свои концерты, выставки и спортивные состязания в первые 30 лет после открытия, как это удалось Хрустальному дворцу. К слову, формирование программ для Crystal Palace Saturday Concerts в 1870-х производилось с помощью опросов постоянной аудитории¹³³.

Albert Hall – первый в Европе пример многофункционального концертно-развлекательного зала. Здание задумывалось как мемориал принцу Альберту (Hall of Arts and Sciences).

¹³⁰ Crystal Palace // The Musical Times and Singing Class Circular. 1858. Vol. 8. № 186 (Aug. 1). P. 286, 291.

¹³¹ В 12-м номере «Зодчего» за 1880 год находим заметку: «В парке Сен-Клу на месте разрушенного дворца Наполеона III проектируется под выставки хрустальный дворец 780 × 120 × 18 метров с громадным залом» (С. 109).

¹³² Кликс Р. Р. Художественное проектирование экспозиций. М., 1978. С. 24.

¹³³ Eatock C. The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance // 19th-Century Music. 2010. Vol. 34. № 1. P. 87–105.

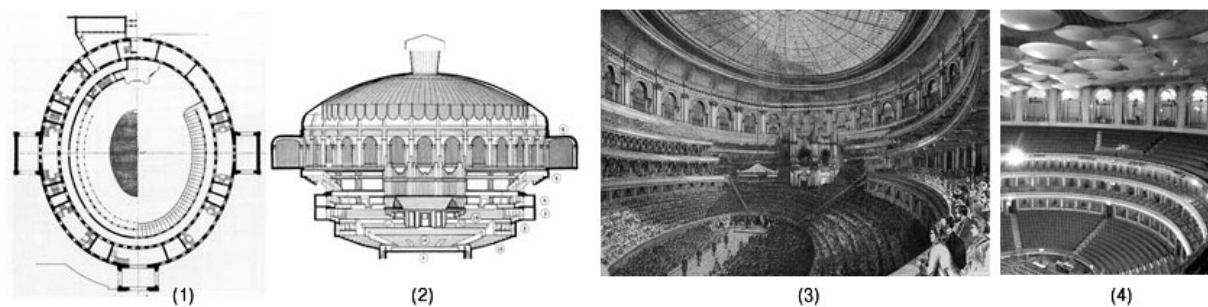


Рисунок 4. Royal Albert Hall, Лондон, 1871, арх. Ф.Фойк, Г.Скотт

(1–2) План и разрез; (3) интерьер при открытии, рисунок 1871;

(4) Акустические отражатели под куполом, современная фотография.

Источники: (1-2) Forsyth M. *Buildings for music*, 1985; (3) «Всемирная иллюстрация», 1871; (4) вебсайт BBC.

Форма, конструкция и назначение здания (рисунок 4) отсылает к модели «театр-ротонда-цирк», которая оказалась весьма жизнеспособным решением для организации музыкальных развлечений, начиная с середины XVIII века (именно тогда слово *entertainment* вошло в английский язык применительно к музыке). К прямым предшественникам Альберт-холла можно отнести парковые ротонды в садах Райнлаха, Вулвича, Воксхолла; характерной особенностью концертов в этих ротондах было то, что публика была разделена на сидящих – в ложах и галереях, – и прогуливающихся, слушая музыку. Необходимо отметить, что по начальному проекту Albert Hall был «променадным» залом¹³⁴.

Зал интересен прежде всего «принципом айсберга» – он наполовину находится под землей (полная высота от партера до купола более 80 м). Партер зала огороженный, с функцией арены; опоясывающие балконы разделены на два основных (амфитеатральных) и три дополнительных яруса, кольцевые и секторные. Стационарной сцены как таковой нет, она монтируется и устанавливается там, где это необходимо. Отметим важное нововведение: на места на сцене, закрепленные за хором, впервые стали в отсутствие хора усаживать зрителей (расчетная вместимость зала от 5544 до 8000 чел.)

¹³⁴ «Променадные» концерты восходят к театральной Франции XVII века. Зал освобождали от кресел, ставили фуршетный стол, сцену закрывали занавесом, оркестровую выгородку перекрывали поперечными щитами и усаживали на них оркестр.

При открытии зал поразил присутствовавшего на нем репортера «Таймс» тем, что принц Уэльский Эдвард, объявляя об открытии, практически не напрягал голос. Корреспондент «Всемирной иллюстрации» сообщал с открытия: *«Наружный вид постройки представляет большой овал с Фасадами в новом итальянском стиле и с изящным стеклянным куполом. Внутри помещается амфитеатр для 1400 человек, с тремя ярусами лож»* и далее, зал способен *«поместить до 8000 зрителей во время концертов, в которых могут принять участие две тысячи человек»*¹³⁵.

Альберт-холл породил ряд значимых последователей. Таков, например, «старый» общественный центр «Мэдисон-сквер-гарден» (Нью-Йорк, построен в 1890, снесен в 1924), с небольшим упрощенным театральным залом, малым залом для концертов и огромной ареной для общественных мероприятий. И еще один, отечественный (неосуществленный) проект 1903 года, городского зала для Санкт-Петербурга (арх. А. И. Дмитриев), с любопытной контаминацией мотивов зала Royal Albert Hall и сцены Gewandhaus¹³⁶.

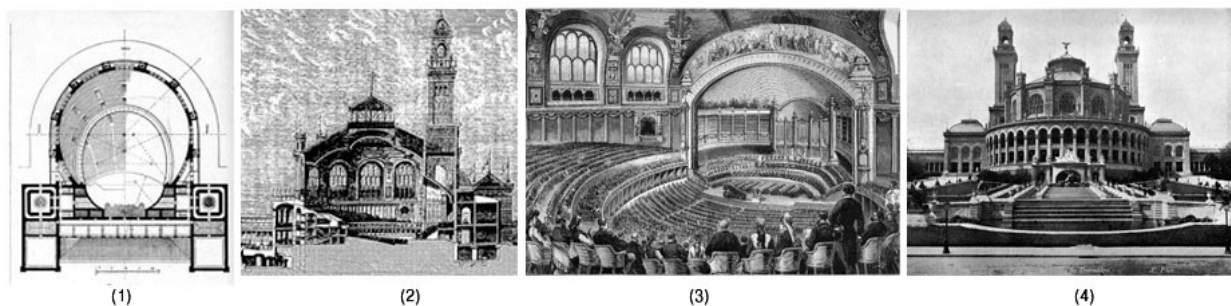
Дворец Трокадеро был сооружен специально для Всемирной выставки 1878 года. Здание снесено в 1937 году, на его месте построен выставочный и парковый комплекс Нового Шайо.

Зал (рисунок 5) круглый в плане, амфитеатр с четким зонированием (амфитеатр партера отделен от амфитеатра опоясывающего балкона). Купол сложного профиля; стена зала под куполом расчленена обширными окнами, под которыми по всей окружности зала до портала сцены расположено около 100 лож. Расчетная вместимость – 4665 слушателей, сцена рассчитана на 350 музыкантов совместно оркестра и хора (с учетом стандартного на тот момент большого симфонического оркестра в 120–130 человек)¹³⁷.

¹³⁵ Ройяль-Альберт-Голь и лондонская международная выставка // Всемирная иллюстрация. 1871. № 124. С. 314.

¹³⁶ Строитель. 1903. № 19–24. Стлб. 803–816.

¹³⁷ Le Palais de Trocadero. Paris, 1878. P. 45–50.



**Рисунок 5. Palais du Trocadero – дворец (концертный зал)
для Всемирной выставки, Париж, 1878, арх. Г. Даву.**

(1) План зала; (2) разрез; (3) интерьер во время концерта на Выставке, рисунок, 1878;
(4) общий вид здания концертного зала, фото 1900.

*Источники: (1, 4) Г. Барановский, Энциклопедия архитектуры XIX века, т. 3, 1903;
(2) Le palais du Trocadero, 1878; (3) «Всемирная иллюстрация», 1878.*

Купольный зал дворца Трокадеро имел серьезные проблемы с акустикой: огромный объем порождал длинное эхо (двойное, а то и тройное на верхних ярусах амфитеатра), в возникновении которого немалую роль играли стеклянные поверхности огромных окон. Для избавления от избыточного эха в верхнем ярусе купола у фонаря была наклеена окрашенная шелковая ткань, а в стекла окон были впаяны мелкие капли свинца, – однако эти меры результата не дали¹³⁸. Эта характерная для того времени попытка акустической коррекции показала не столько ограниченность существовавших тогда технических средств борьбы с акустическими дефектами; сколько отсутствие системных знаний о специфике порождения акустических дефектов в залах больших объемов.

Строительство больших и очень больших залов (рассчитанных более чем на 3000 зрителей) продемонстрировало, с одной стороны, возможности технологий строительства, которые позволяют возводить большие общественные помещения, основанные на одном объеме, с другой стороны – то, что сам этот объем (в физическом смысле – объем воздуха в зале) становится источником серьезных и часто неустранимых акустических проблем. Как пример, приведем Alexandra Palace в пригороде Лондона, открытый в мае 1873 года; с концертным и театральным залами, каждый на

¹³⁸ Акустические свойства Трокадеро // Зодчий. 1892. № 3. С. 19–20.

3000 человек, – и главным залом 130 м. длины с куполом 50 м диаметром; акустика главного зала немедленно была признана «ужасной»¹³⁹.

Тем не менее, сам факт строительства Crystal Palace и Trocadero – концертных залов в ансамбле зданий всемирных промышленных выставок – свидетельствует о завершении процессов институционализации концерта в поле сопутствующих бизнесу увеселений, что в свою очередь стимулировало процессы коммерциализации музыки.

В этом контексте стоит упомянуть о колоссальном здании Coliseum, построенном в Бостоне в 1872 году для «большого праздника музыкального мира», рассчитанного на 100 000 человек публики и музыкантов. На концерте открытия, как сообщал корреспондент «Всемирной иллюстрации», оркестр в 2000 человек аккомпанировал хору в 20 000 человек. К слову, с этим залом связана история Павловского музыкального вокзала; в той же корреспонденции читаем: *«Для нас, русских, праздник этот памятен тем, что дирижер Павловского оркестра, Штраус, нарушил свой контракт с царскосельскою железною дорогою и вместо того, чтобы услаждать слух павловских дачников, отправился управлять бостонским оркестром, за соблазнительную сумму в 70 000 долларов»*¹⁴⁰. Как замечает корреспондент, несмотря на завлекательную программу (включая пиротехническое шоу и концертное выступление кузнецов на ста наковальнях) предприятие оказалось убыточным.

¹³⁹ Rabinovici P., Rabinovici A. Alexandra Palace: music, leisure, and the cultivation of 'higher civilization' in the late nineteenth century // Music & Letters. 2014. Vol. 95. № 2. P. 190.

¹⁴⁰ Большое музыкальное празднество в Бостоне // Всемирная Иллюстрация. 1872. № 189. С. 107.

1.2.4. Концерт и концертная архитектура в Европе, 1850–1900

С 1850-х началось (и к 1900 году в целом завершилось) разделение до того единого музыкального искусства на музыку «профессиональную» и «массовую», «серьезную» и «легкую»¹⁴¹. На рубеже XIX – XX столетий складывается также деление музыки на «классическую» и «современную» (что хорошо видно при анализе путеводителей по местам развлечений: в Париже музыку «классического жанра» рекламируют с 1900 года, в Лондоне – с 1904 г.)¹⁴².

Во второй половине XIX века отчетливо заявили о себе композиторы и исполнители «национальных школ». По всему миру открываются новые консерватории, появляются новые музыкальные учреждения, которые становятся источником заработка для профессиональных музыкантов: прежде всего, мюзик-холлы и кафешантаны.

Мюзик-холлы появились в 1850-х на базе пабов. В них можно было сидеть на столе и распивать алкоголь, курить табак во время просмотра шоу. Кафешантаны (кафе с эстрадными программами) своим расцветом в 1950-х обязаны специальному указу императора Наполеона III, запретившего петь шансон на улицах и площадях. В начале 1860-х в кафешантанах появляются первые концерны: складывается формат эстрадного концерта-попурри, в котором звучат произведения «популярной классики», обработки народной музыки перемежаются с популярными песенками и цирковыми номерами. Немного забегаая вперед, отметим, что в 1900 году минимальная стоимость

¹⁴¹ Олейник М. А. Функции музыки в европейской культуре // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2009. Т. 1. № 7. С. 173.

¹⁴² Например: Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900. Paris, 1900; Cassell's Guide to London for 1904. L., 1904.

билетов на парижские театральные представления составляла 2 франка (на галереях); тогда как на «кафе-концерты» (включая и «Мулен-Руж») максимальная стоимость билетов составляла 2–5 франков¹⁴³.

Новые «форматы» концерта вызвали к жизни новый тип концертного зала – рассчитанный на музыку «легких», «массовых» жанров, на концерты-попурри, на публику «смешанного типа», с разной степенью требовательности к качеству музыки и акустике зала.

Следует заметить, что акустика Albert hall, Madison или залов собраний – в сущности, первых универсальных залов, – показала, что лимит конкретных эмпирических решений акустической среды, как проявлений «алхимии архитектурной интуиции» исчерпан¹⁴⁴. Было накоплено колоссальное количество примеров архитектурных решений, приводящих к приемлемой или неприемлемой акустике; было хорошо известно о свойствах материалов отражать или поглощать звук; известно, как влияет кривизна поверхностей на качество звука и разница звука в пустом и заполненном зале разных конфигураций. Были наработаны различные рецепты улучшения звука¹⁴⁵, но все эти рецепты оказались «мертвым грузом», когда Шарль Гарнье проектировал парижскую Оперу.

Новая Опера задумывалась Наполеоном III как важная часть реконструкции Парижа. В 1861 объявлен конкурс, его выигрывает Ш. Гарнье, который впоследствии описал сложности эмпирической акустики в трактате о постройке Оперы: *«...я обнаружил следующее: для того, чтобы находиться в хороших акустических условиях, помещение должно быть длинным или широким, высоким или низким, из дерева или камня, круглым или прямоугольным, иметь стены голые или покрытые, плавать на воде или стоять на твердой земле, быть очень и очень гладким, теплым или холодным; пустым или полным людей, темным или светлым. <...> Мы изучили широкий спектр самых известных решений в Италии, Германии, Франции, Испании, Англии,*

¹⁴³ Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900. Paris, 1900.

¹⁴⁴ Beranek L. L. Concert halls and opera houses. P. 234.

¹⁴⁵ Обзор см: Addis B. A brief history of Design methods for Building acoustics.

Шотландии, Бельгии, Скандинавии... Мы получили точную статистику и могли бы надеяться, что из этого множества наблюдений можно вывести какие-либо определенные законы. Но нет! Две комнаты одинаковы, и построены одинаковым же образом, но – увы! они очень разные по своей акустике! Все без порядка, все без правил...»¹⁴⁶.

«Теория звука» лорда Рэля (1877–1878), которая свела в единую систему важнейшие теоретические и экспериментальные исследования (из разных областей физики и математики) предыдущих ста лет, стала важным этапом в развитии концертного зала, теоретической базой для конкретных методов оценки и расчета акустики концертного зала еще на стадии его проектирования.

Далее мы рассмотрим пять концертных залов, построенных в период с 1870 по 1900 годы. В литературе по архитектурной акустике они получили название «Большой пятерки», в которую вошли три классических концертных зала: Венского музыкального общества (Musikverein, 1870), Neues Gewandhaus (Лейпциг, 1884) и Concertgebouw (Амстердам, 1888), а также созданный по прототипу Gewandhaus'a Boston Symphony Hall (1900). Пятым, несколько обособленно, стоит Carnegie Hall (Нью-Йорк, 1891).

Первая четверка – «классические прямоугольные, с высокими потолками, одним или двумя балконами, богатым внутренним убранством, большинство имеет обширные площади деревянных панелей. Каждый из них индивидуален, но их акустические свойства близки по своим характеристикам»¹⁴⁷. Пятый (Карнеги-холл) – классического театрального типа, но в нем применены некоторые новаторские архитектурные решения. Рассмотрим эти залы, обращая внимание на архитектурно-акустические решения, которые, как считается, вобрали в себя все лучшее, что возникло в ходе развития концертных залов¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Garnier Ch. Le Nouvel Opera de Paris (vol. 1). Paris, 1878. P. 181 и далее.

¹⁴⁷ Йордан В. Л. Акустическое проектирование концертных залов и театров. М., 1986. С. 28.

¹⁴⁸ При рассмотрении залов «Большой пятерки» использованы материалы из книг: Йордан В. Л. Акустическое проектирование концертных залов и театров. М., 1986; Barron M. Auditorium acoustics and architectural design. L., 1993; Beranek L. L. Concert halls and opera houses. N. Y., 2004; Forsyth M. Buildings

Здание **Musikverein** (Общества Друзей Музыки) построено в Вене в 1870 году в качестве одной из градостроительных доминант нового района Рингштрассе. Общество Друзей Музыки в Вене (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*) было основано в 1812 году. Оркестр Общества – до открытия при нем Университета музыки и сценического мастерства (1817) был любительским, в течение последующих десяти лет стал профессиональным. Хор основан в 1858; первым концертдиректором и главным дирижером Musikverein после вселения в новое здание был А. Рубинштейн, в 1872 его сменил И. Брамс.

Форма Большого зала (1744 места, проектировался под оркестр Общества) – прямоугольная ($48,8 \times 19,1 \times 17,75$ м – рисунок 6). Интересным с акустической точки зрения решением архитектора является вход в зал, находящийся на одной горизонтали с поднятой сценой, – тем самым звук со сцены распространяется поверх аудитории. Опооясывающая галерея хороша с точки зрения обзора: с нее хорошо видны исполнители. Удачна она и для слушания органной музыки, поскольку ничто не препятствует распространению звука. Кроме того, большой объем воздуха поверх галереи создает условия для хорошего рассеивания и получения достаточно ровного и качественного звука.

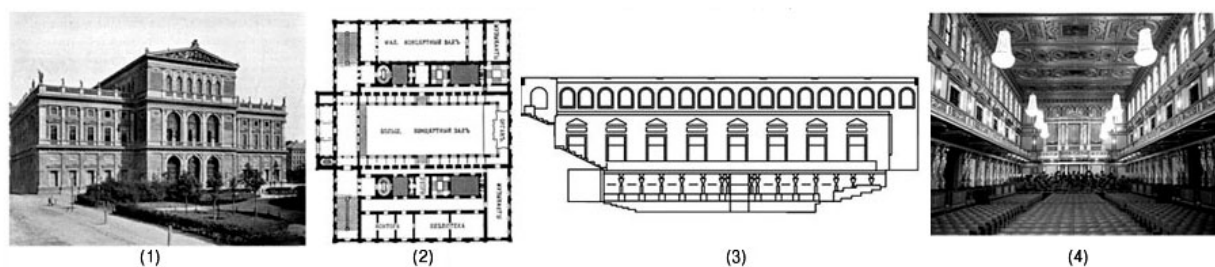


Рисунок 6. Musikverein, Вена, 1870, арх. Т. Эфон Хансен

(1) Фасад, фото ок. 1899. (2) План по второму этажу. (3) Разрез.

(4) Интерьер большого зала, современная фотография.

Источники: (1–2) Барановский Г. В. *Архитектурная энциклопедия XIX века, т. 3*, 1903;

(3) Long M. *Architectural Acoustics*, 2006; (4) вебсайт University of North Carolina.

Здание «Нового» Гевандхауза (рисунок 7) открыто в декабре 1884 года, с Большим (на 1360 мест) и Малым (460 мест) залами, причем Малый зал является точной копией зала «старого» Гевандхауза работы К. Ф. Дауте (1714).

Участок для строительства был найден в юго-западном отдаленном пригороде. В первое время складывалось впечатление, что концертный зал находится слишком далеко от старого центра города, однако вскоре после открытия поблизости были построены Консерватория, Верховный Суд Рейха, университетская библиотека и Академия Искусств; в итоге Гевандхауз стал частью комплекса градостроительных доминант нового района. Во время бомбардировки в феврале 1944 года здание было практически полностью разрушено.

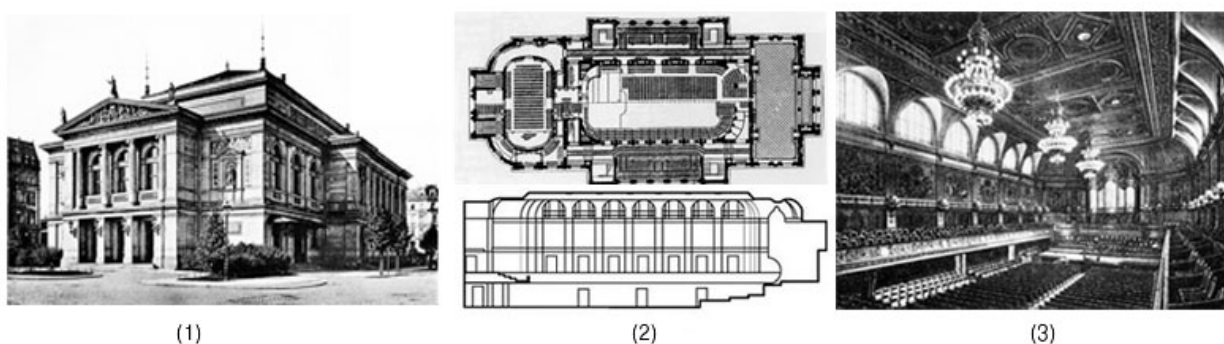


Рисунок 7. Neues Gewandhaus, Лейпциг, 1884, арх. М. К. Гропиус, Х. Шмиден

(1) Общий вид здания, фото ок. 1900. (2) План здания и схематический разрез Большого зала.

(3) Интерьер Большого зала, фото 1931.

Источники: (1, 2 сверху) Барановский Г. Архитектурная энциклопедия XIX века, т. 3, 1903; (2 внизу) M. Long. Architectural Acoustics, 2006; (3) вебсайт Radiomuseum.org.

Большой зал – при в общем прямоугольной форме – характерен отсутствием углов и использованием округлых и параболических поверхностей. Фактически можно говорить о том, что данный зал – это сложная конструкция акустических зеркал: передняя и задняя стены, пространство под органом, форма верхнего балкона, скругление и кессоны потолка. Особо следует отметить окна, заглубленные в своеобразные ниши, имеющие форму, близкую параболоиду, что обеспечивает не только почти полное ослабление попавшего туда звука (чему служит также филенка-барьер под окнами), но и частичное его рассеивание.

В зале широко используются амфитеатры. Прежде всего амфитеатр – сцена (как и в Альберт-холле, с возможностью частичной рассадки слушателей). Галерея и ряды под галереей также выполнены в виде

амфитеатров. Очевидно, что архитектурное решение зала во всех существенных деталях проработано так, чтобы ни один звук не пропал впустую; принцип «акустической линзы» здесь отработан до конца.

Concertgebouw (Амстердам, 1888, рисунок 8) – неточная реплика одновременно с залов Гевандхауза и Музикферайн. Форма Большого зала (2037 мест), сцена в окружении зрительскими местами, подъем сцены амфитеатром, акустическая линза сцены, кессоны потолка и параболические ниши окон верхнего яруса аналогичны Гевандхаузу. Прямые углы задней стены, галерея на колоннах и отделка тяжелым слоем крашеной штукатурки аналогичны залу Музикферайн.

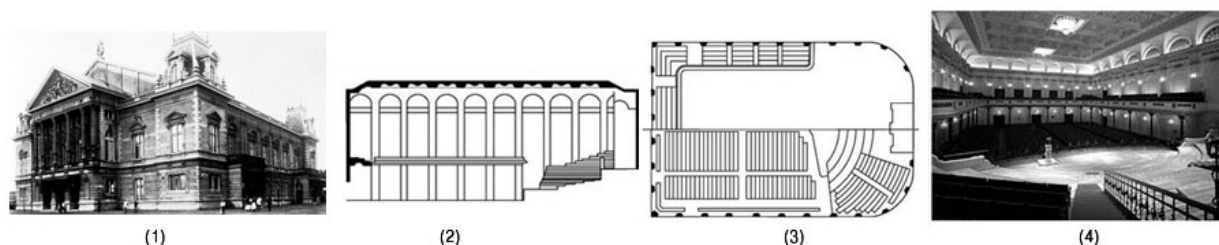


Рисунок 8. Concertgebouw, Амстердам, 1888, арх. А. Л. Ван Гендт.

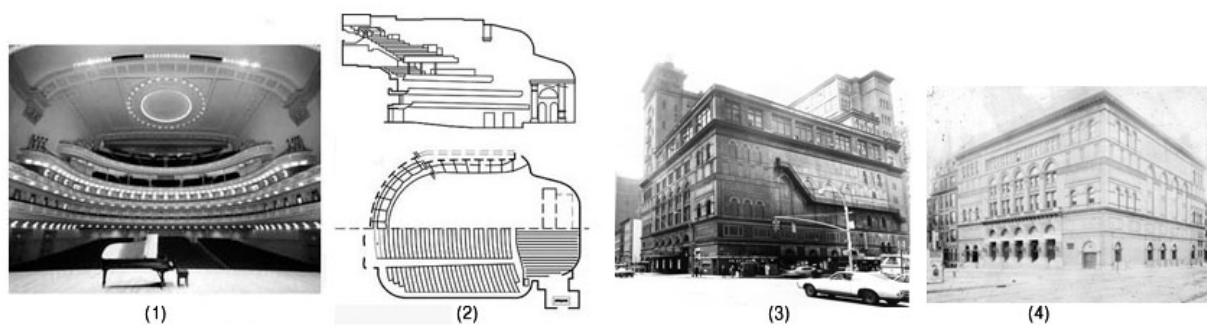
(1) Общий вид здания, фото 1900. (2–3) Схематические разрез и план Большого зала.

(4) Интерьер Большого зала, вид со сцены, современная фотография.

Источники: (1) вебсайт A Tribute to Willem Mengelberg;

(2–3) M. Long. Architectural Acoustics, 2006; (4) вебсайт audioease.com.

Carnegie Hall (1891) разработан У. Татхиллом при участии инженера-акустика Д. Адлера. Здание с залом на 1760 мест (рисунок 9) было построено в Нью-Йорке для городского Общества любителей Оратории, с Э. Карнеги в качестве основного инвестора (зал переименован в Карнеги-холл в 1898 году). Зал открылся пятидневным фестивалем, в котором принимал участие в качестве дирижера П. И. Чайковский. В 1892-м в Карнеги-холле дал первый концерт Нью-Йоркский филармонический оркестр. В 1966 году зал перепланирован с увеличением вместимости до 2800 человек, также ненамного углублена сцена.



**Рисунок 9. Carnegie Hall, Нью-Йорк, 1891, арх. У. Татхилл
(при участии Р. Ханта, Д. Адлера, Л. Салливана)**

(1) Интерьер зала, современная фотография. (2) Разрез и план.

(3) Общий вид здания, фото 1973. (4) Общий вид здания, фото 1891.

Источники: (1) вебсайт ClassicalMusicNews.Ru; (2) Long M. Architectural Acoustics, 2006;

(3, 4) вебсайт Carnegie Hall.

Конструкция зала – подковообразная, с поднятой сценой, четырьмя ярусами балконов, амфитеатром партера и выраженной порталностью сцены, плафонным потолком. Все это вместе отсылает к классическим образцам зала оперного театра. Однако в классическую схему внесены некоторые изменения. Так, третий и четвертый балконы – это самостоятельные амфитеатры с явно выраженными точками схода к нише за местами 4-го яруса (заметим, что навесные консольные балконы после Карнеги-холла станут одним из стандартных решений для больших концертных залов).

Symphony Hall (Бостон, 1900) – первый концертный зал с акустикой, полностью рассчитанной на стадии проектирования приглашенным молодым преподавателем физики У. Сэбином (W. Sabine). За основу проекта был взят Новый Гевандхауз, но при этом все акустические показатели были полностью пересчитаны на местные условия.

При разработке проекта симфонического зала на 2600 мест (рисунок 10) У. Сэбин использовал прием, который ранее не использовался ни в каком из классических европейских залов: он *«поместил оркестр в пристройке к основному залу, которую условно можно назвать отдельным отсеком, где потолок и окружающие стены располагались ближе к оркестру, чем потолок и стены основной части зала. Вероятно, он сделал это инстинктивно, поскольку в то время никто, в том числе и сам Сэбин, не знал о чрезвычайном*

влиянии ранних отражений. Без сомнения, это было прозрение мастера, и репутация одного из лучших классических залов была приобретена Бостонским залом благодаря этой конкретной черте проекта»¹⁴⁹.

После Бостонского зала участие в проектировании концертного зала инженера-акустика стало обязательным.

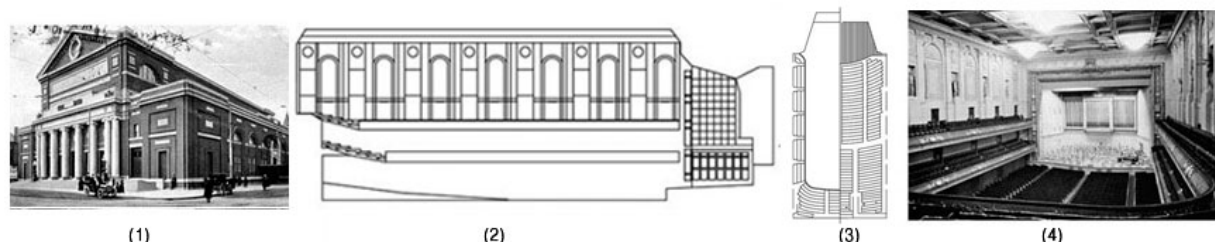


Рисунок 10. Boston Symphony Hall, Бостон, 1900, арх. Ч. МакКим, У. Мид, С. Уайт, акустика – У. Сэбин

(1) Общий вид здания, (2–3) схематические разрез и план, (4) интерьер.

Источники: Общий вид здания – Thompson E. *The Soundscape of Modernity*, 2002; план и разрез – Long M. *Architectural Acoustics*, 2006; интерьер – Beranek L. *Concert Hall Acoustics*-2008.

Подытоживая разговор о «Большой пятерке», отметим следующее.

Во-первых, всего за 30 лет произошел радикальный переворот в проектировании концертных залов. Если акустические качества Musikverein планировались исключительно интуитивно, на основании эмпирических знаний, то после Gewandhaus, и уже окончательно после Boston Symphony Hall в практику архитекторов вошел научный метод расчета акустических свойств проектируемого зала.

Во-вторых, решения, использованные в залах «великой пятерки» существенно дополнили «словарь» специфических для концертного зала архитектурных элементов:

- двухзальная структура здания (большой и малый залы);
- зал трапециевидно-секторного типа (окончательно введенный в практику строительством зала театра в Байрёйте, 1886);
- акустический потолок (подвесной, сетчатый, с кессонами), использование околпотолочных окон и элементов их оформления в качестве акустических элементов;

¹⁴⁹ Йордан В. Л. Акустическое проектирование концертных залов и театров. С. 30.

- купольный звукоотражающий потолок сложной конфигурации, дополнительные акустические экраны-отражатели;
- консольные балконы;
- использование пластического декора для улучшения акустики.

В-третьих, концертный зал совершенно осознанно планируется как архитектурная доминанта – новых проектируемых, либо реконструируемых районов.

Во второй половине XIX века концертный зал становится местом регулярных городских массовых досуговых мероприятий. Наличие в городе концертного зала становится важным фактором, определяющим «культурное лицо» города в международных культурных обменах, а также оказывающим влияние на развитие туризма. Более того, концерты стали важным фактором «культурных программ», сопровождающих важные экономические или политические события, а участие в финансировании строительства концертного зала или финансовая поддержка симфонического оркестра стали важным имиджевым фактором для представителей бизнеса.

Суммируя вышесказанное, можно с уверенностью утверждать, что концертные залы к началу XX века играли важную социально-культурную роль. К концу XIX века сложился своего рода неписанный «ранговый перечень» оркестров и концертных залов. Сам факт «принадлежности» музыканта (и особенно дирижера) к тому или иному оркестру автоматически в общественном сознании присваивал музыканту определенный социальный статус, а список выдающихся исполнителей, композиторов, дирижеров, выступавших в том или ином концертном зале, автоматически присваивал концертному залу тот или иной статус в списке влиятельных институций.

Итак, на рубеже XIX–XX веков музыка – вполне самостоятельный вид искусства, в котором четко различаются виды (профессиональной) деятельности: композиторская и исполнительская. Существует достаточно широкий спектр музыкальных форм и жанров; развиты сольное, ансамблевое и оркестровое исполнительство; существуют несколько разновидностей музыкального театра (от

оперы до кабаре и мюзикла включительно). Мы имеем дело с достаточно широким спектром социальных практик, так или иначе «завязанных» на различные способы осуществления «производства музыки» в событии концерта – таких как, к примеру, «оздоровительные» (музыка в курзалах), «культурные программы» промышленных выставок и т. д. Кроме того, постепенно формируется массовая музыкальная культура; географические точки ее производства начинают осмысляться и закладываться градостроителями как общественные центры при проектировании и перепроектировании городской среды. С точки зрения современности, концертный зал как место существования музыки к началу XX века был где-то между ожиданиями драматического краха или не менее драматического взлета – только-только появилась архитектурная акустика, вот-вот появятся качественные средства звукоусиления. Однако – и это принципиально важно – если ранее произведение музыкального искусства существовало неотрывно от события его исполнения, то на рубеже XX века произошло разделение произведения и события: музыка как искусство вступила в эпоху технической воспроизводимости.

1.2.5. Архитектурная акустика и концертная архитектура, 1880–1940

Период с 1877 по 1922 год следовало бы озаглавить: «От фонографа до первого оркестра радио». В 1877 запатентован фонограф¹⁵⁰, 14 февраля 1876 года А. Белл подал заявку на электрический телефон в Вашингтонское

¹⁵⁰ «Фоноавтограф», практически идентичный эдисоновскому, был запатентован Р. Кёнигом в 1859 году. Также см. любопытную полемику на тему «механизации» исполнительских искусств: Черкас Н. Об отношении игры музыкальных машин к живому исполнению музыки // Русская музыкальная газета. 1917. № 19–20. стлб. 370–375; с продолжением – № 23–24. стлб. 408–409; № 25–26. стлб. 431–436; № 29–30. стлб. 476–482.

патентное бюро. А осенью 1881 года на «Парижской международной выставке приборов электричества» (Exposition internationale d'Electricite) большой интерес вызвало изобретение К. Одэра (Clement Ader) названное им «театрофон»: 12 чувствительных микрофонов были установлены в зале Парижской Оперы; звуки по проводам передавались в зал Выставки, где, используя пары наушников, до 48 человек могли одновременно слушать музыку (рисунок 11).

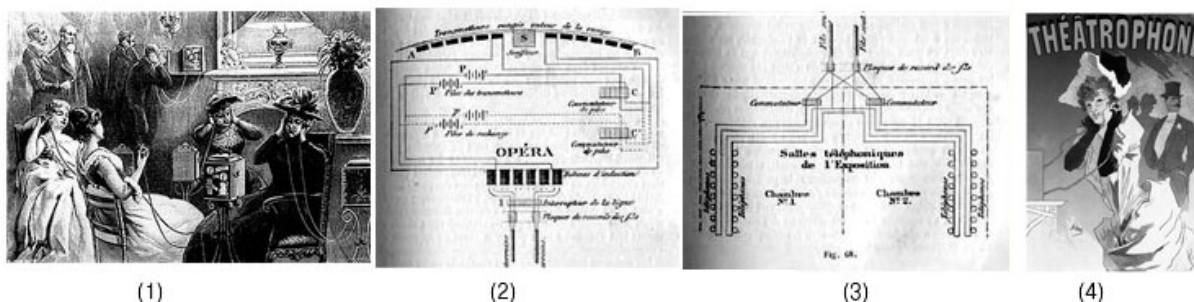


Рисунок 11. Театрофон

(1) Способ применения; (2–3) принципиальная схема связи зала Оперы и зала демонстрации театрофона на Электротехнической выставке, Париж, 1881;

(4) рекламный плакат театрофона, 1890.

Источники: (1) вебсайт New Scientist; (2–3) вебсайт Histoire de la télévision;

(4) Daniele L. Splendeurs et miseres du theatrophone, 1983.

В 1890 году в Париже была основана компания «Compagnie du Theatrophone», которая за 180 франков в год (или 15 франков за передачу) предлагала услуги по передаче «живой» музыки и театральных представлений по телефону в гостиницы, кафе, а также обычным телефонным абонентам. Были созданы линии проводного вещания из Парижа до Брюсселя (1887), из Парижа до Лондона (1891). На рубеже XX века компания предлагала не только концерты и оперы по телефону, но также финансовую и спортивную информацию; «Compagnie du Theatrophone» прекратила существование в 1932 году, не выдержав конкуренции с радиовещанием¹⁵¹.

Театрофон ушел в историю, обозначив момент, когда дотоле единое архитектурное пространство концерта оказалось разомкнутым. С этого момента можно вести отсчет «новейшей истории» концерта как события,

¹⁵¹ Du Moncel Th. Le telephone. Paris, 1887. P. 117–127.

которое не требует обязательного присутствия слушателя в том же зале, в котором играют музыканты. В 1880-х это было еще неочевидно, и театрофон воспринимался как забавный аттракцион; однако начало акустической среде, в которой источники звука – контролируемые электрические приборы, а не живые исполнители, было положено; реализовалось оно лишь в середине XX века, когда появились акустические системы, позволяющие воспроизводить звук в близком к естественному качестве. Первым по-настоящему архитектурным следствием, стали появившиеся в один 1932 год оркестровые студии радиокompании NBC в Нью-Йорке и здание Радио-дома в Москве.

На рубеже XX века в развитие концертного дела вмешивается звукозапись. Поначалу – в форме почти цирковых представлений. Так, в январе 1897 года в московском Благородном собрании был дан концерт, в ходе которого сначала хор из 100 человек пел былины, а затем – цитируем рекламный анонс – *«хор удалится с эстрады, и то, что им было исполнено, воспроизведет немедленно особый, вновь изобретенный Эдиссоном инструмент»*¹⁵².

Несмотря на то, что фонограф был запатентован в 1877 году, звукозапись начинает оказывать влияние на концертную жизнь только с изобретения студийного микрофона (1917), который сделал возможным преобразование звука в электрический сигнал с малыми искажениями; это позволило (несмотря на несовершенство громкоговорителей) широко внедрить технологии коррекции акустического пространства концерта¹⁵³. В 1931 на студиях NBC была испытана искусственная реверберация, а 12 марта 1932 года сделана первая стереофоническая запись (массовые стереопластинки появятся только в 1955).

¹⁵² Смесь // Московский вестник. 1897. 17 января. С. 3.

¹⁵³ Thompson E. A. The soundscape of modernity. P. 280.

В 1920-е, с началом эпохи радиовещания, радиокompании обзаводятся собственными симфоническими оркестрами¹⁵⁴. Концерт как событие стремительно начал терять зависимость от архитектурного пространства, а слушание симфонической музыки перестало быть связанным с обязательным посещением концертного зала. «Живой звук», составляющий до того момента суть концерта как события, как пишет Э. Томпсон, *«...мог теперь существовать свободно от любого архитектурного пространства, в котором он мог бы быть создан; это только эффект, качество, которое теперь могло быть отмерено по желанию и добавлено в любом количестве к любому электрическому сигналу»*¹⁵⁵. Более того – выбор в пользу радиовещания воспринимался как признак прогрессивности и серьезного отношения к музыке. Так, в августе 1928 года в The Musical Times опубликовано характерное письмо некоего Дж. Хэтчера из Ковентри: *«Вся музыка высокого уровня требует определенного «настроя сознания» и нужно заметить, что в общем случае атмосфера концертного зала этому не способствует. Мне представляется, что лучший способ слушать состоит в том, чтобы находиться в состоянии абсолютного физического комфорта, в тихой и мягко освещенной комнате, с парой наушников...»*¹⁵⁶

Необходимо отметить, что с конца 1920-х реальную конкуренцию концерту составило звуковое кино; кинозалы проектируются максимально схожими с концертными, с той лишь разницей, что функцию музыкантов выполняют акустические системы (громкоговорители). Изменение отношения к акустике – как к управляемой и зависимой только от технических решений, – сформировало отношение к любому общественному помещению как к потенциально концертному пространству. Однако качество звукозаписи, в слуховом отношении адекватное «живому» концертному звуку, будет

¹⁵⁴ Радио Прага (1923), Датское радио (1925), японская NHK (1926), финское радио (1927), Московское радио и BBC (оба – 1930), Радио Франции и NBC (оба – 1937).

¹⁵⁵ Thompson E. A. The soundscape of modernity. P. 283.

¹⁵⁶ Hatcher J. Armchair v. Concert-Hall // The Musical Times. 1928. Vol. 69. № 1026. P. 736.

достигнуто лишь в последней четверти XX века; и только в 1960-х звукозапись начнет массово вытеснять оркестры из драматических театров.

В США в 1922 году выходит сборник работ У. Сэбина, полностью посвященный проблемам архитектурной акустики, в числе которых – ставшие классическими статьи «Реверберация» и «Акустика театра». Первая из этих статей¹⁵⁷ знаменита тем, что в ней обоснована формула реверберации залов, в своей итоговой форме предельно простая:

$$R_t \sim 0,17 * V/A, \quad (1)$$

где R_t – время реверберации, V – объем помещения, A – общая площадь звукопоглощения внутренних поверхностей помещения (площадь, умноженная на коэффициент звукопоглощения). Эта формула известна как «формула Сэбина». Сборник статей У. Сэбина на долгие годы стал настольной книгой архитекторов, проектирующих театральные и концертные залы, а сам Сэбин с той поры заслуженно считается основателем современной архитектурной акустики. Благодаря методологии, разработанной Сэбином, его учениками и последователями, европейские и американские концертные залы первой половины XX века проектировались и строились сразу как специализированные концертные здания. Отметим наиболее интересные примеры.

Palau de Musica Catalana (Барселона, Л. Доменеч-и-Монтанер, 1908) и *Wiener Konzerthaus* (Вена, Ф. Фельнер и Х. Хельмер, 1913) строились как залы «легкой музыки» и «популярной классики». Из архитектурных особенностей отметим, что *Palau de Musica Catalana* имеет полное естественное освещение в дневное время; а *Wiener Konzerthaus* имеет опоясывающее зрительный зал фойе, – впрочем, Ф. Фельнер и Х. Хельмер так уже делали – сначала в Одесском оперном театре (1884–1887), затем в цюрихском *Tonhalle* (1895). Интересен пример *Stockholm Concert Hall* (Стокгольм, И. Тенгбом, 1926, рисунок 12), который строился «на странном

¹⁵⁷ Sabine W. C. Reverberation / Sabine W. C. Collected papers on acoustics. Harvard, 1922. P. 3–68.

месте» (так назвал Сенную – рыночную – площадь в Стокгольме архитектор И. Тенгбум¹⁵⁸), с учетом дальних перспектив развития территории (рынок будет снесен только в конце 1960-х и заменен современными торговыми комплексами).

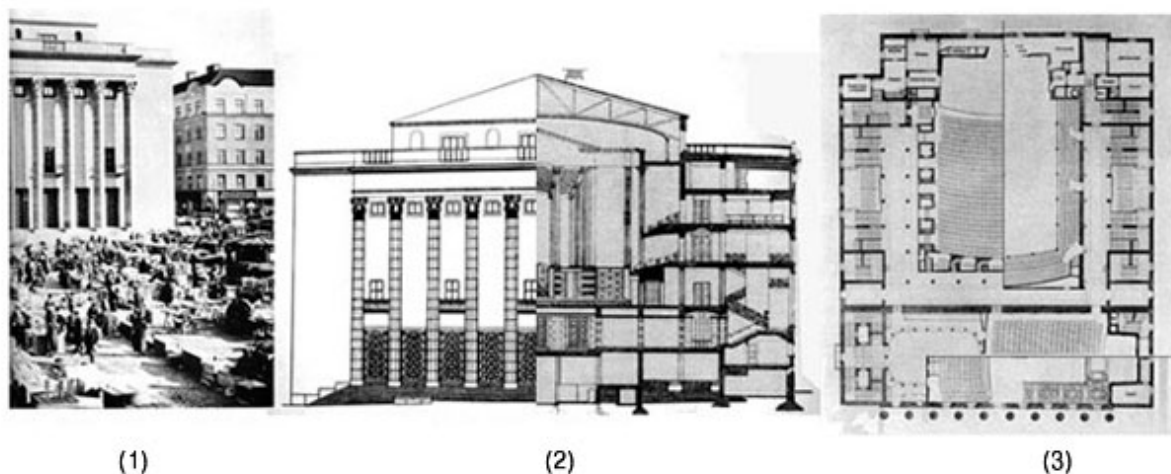


Рисунок 12. Stockholm Concert Hall, Стокгольм, 1926, арх. И. Тенгбум

(1) общий вид, (2) фасад, разрез, (3) план.

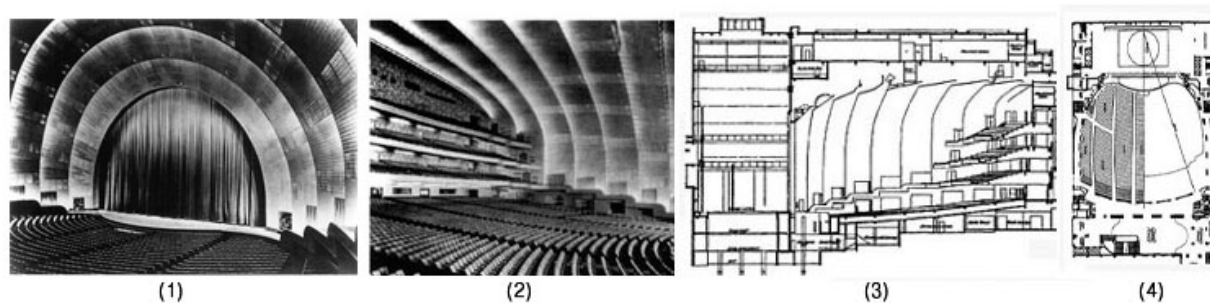
Источник: Tengbom I. Koncerthusbyggnaden, 1926.

Из технических решений отметим, во-первых, для формирования освещения концертного зала была применена система стеклянных призм в потолке, использующаяся как для естественного, так и для искусственного освещения, а также в комбинированных вариантах (светильники направленные, и потоки света перераспределяются через призмы). Во-вторых, впервые архитектор заранее рассчитал маршруты движения слушателей и спроектировал большой вестибюль, в котором сходятся четыре основных маршрута.

В отличие от вышеописанных, решения, использованные при проектировании двух других залов первой половины XX века, внесли в архитектурный «лексикон» концертного зала несколько принципиально новых элементов.

¹⁵⁸ Tengbom I. Tengbom I. Koncerthusbyggnaden / Stockholms Koncerthus: minnesskrift vid invigingen. Stockholm: PA Norstedt&Soner, 1926 [repr. 1998 by Norstedt Tyckeri]. P. 43.

Зал **Radio City Music Hall** (Нью-Йорк, 1932) расположен на 10–11 этажах в небоскребе «Рокфеллер-центра» (девять первых этажей заняты звукозаписывающими студиями и радиостудиями). Радио-Сити представляет собой огромный (расчетная вместимость 5933 чел, сцена глубиной 44 м при ширине 20 м) многофункциональный зал, в котором собраны все новейшие достижения архитектурной акустики, среди которых обращают на себя внимание, во-первых, сегментированные стены с подвижными ступенями, которые играют роль регулируемых акустических зеркал, во-вторых, сегментированный ступенчатый сводчатый акустический потолок с регулируемыми консольными акустическими экранами (см. рисунок 13). В-третьих, для улучшения звукоизоляции применены акустические полости между архитектурным и акустическим потолками. Зал имеет сложную двойную сегментно-эллипсовидную форму с тремя ярусами консольных балконов.



**Рисунок 13. NBC Radio City Music Hall, Нью-Йорк, 1932,
арх. Э. Д. Стоун, акустика – Д. Дески**

(1–2) Интерьеры зала, фото 1933; (3) разрез; (4) план.

Источник: Thompson E. The Soundscape of Modernity, 2002

В Радио-сити впервые в истории концертных залов применен принцип «подзвучки» зала: в портал сцены, рампу и под потолок сцены были установлены микрофоны, а в сегменты потолка встроены узконаправленные акустические системы.

Во второй половине XX века сильнейшее влияние на послевоенное развитие концертного зала оказали Philips Pavilion, построенный в 1958 году для Всемирной выставке в Брюсселе Ле Корбюзье и архитектором и композитором

Я. Ксенакисом и предназначенный специально для концертного исполнения электронной музыки, а также новое здание Берлинской Филармонии (Х. Шарун, 1963 – зал, совмещающий принципы асимметрично расположенной арены, вписанной в зал-многоугольник неправильной формы). Заметим, что это залы, рассчитанные на полностью управляемую акустику; и более того – это залы, предназначенные для качественно нового понимания музыкального звука как такового (толчок к такому пониманию дали Э. Варез и П. Шеффер, разработавшие принципы, соответственно, «акусматической» и «конкретной» музыки).

Двадцатое столетие сломало существовавшую до того модель концертного (или концертно-театрального) зала как единственного места существования музыки. Из культурной модели концертного зала практически ушло «сотворение музыки», оставив «сотворение соприсутствия» при определенном культурно значимом публичном событии (в этом смысле концертный зал на рубеже XXI века практически неотличим от зала театрального или конгресс-холла).

ГЛАВА 2. ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КОНЦЕРТНОГО ПРОСТРАНСТВА

В этой главе мы рассмотрим три типа («морфотипа» по классификации Ю. С. Янковской) отечественного концертного пространства. Первое, названное нами 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 и были связаны в равной степени с практиками любительского и профессионального музицирования. Также мы рассмотрим модель исключительно профессионального концертного пространства – архитектурное пространство консерватории.

2.1. «Сад развлечений»

В процессе становления архитектуры концертного зала (не только в России – СССР, но и в Европе и Америке) важное место занимают постройки, использовавшиеся для проведения концертов в парках, городских

садах, скверах, а также в курортных парковых зонах. Парковые пространства обладают наибольшим потенциалом публичности: в них возможно сосуществование разных социальных групп, каждая из которых является потенциальной публикой для одновременно проходящих разных музыкальных событий. В «акустической множественности», как подчеркивают Б. Блессер и Л.-Р. Залтер, состоит принципиальное отличие паркового концертного пространства от любых других¹⁵⁹. Существуют две основные стратегии развития такого пространства: обособление нескольких равноправных малых (камерных) пространств музицирования либо выделение в парковом пространстве одного большого пространства, вокруг которого складывается комплекс малых.

Создатели российских парков последовательно осваивали обе стратегии развития.

2.1.1. Парки

В XVIII веке европейский концерт попадает в Россию, в том числе и в своей «парковой» ипостаси, 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 – система малых построек (включая концертные павильоны, зеленые парковые «кабинеты» и открытые «театры», разбитые на террасах). В организации акустического пространства паркового концерта достаточно четко прослеживаются два основных способа. Первый – создание ситуации, когда музыка хорошо слышна повсюду (выбор

¹⁵⁹ Blesser B., Salter L.-R. Spaces speak, are you listening? P. 135.

инструментов с мощной атакой, практика располагать музыкантов в створах радиальных аллей или в партерах, особенно рядом с водоемами, или на лодках непосредственно в водоемах¹⁶⁰), и второй – создание ситуаций, когда в силу относительно слабого звучания инструментов слушатель не может отойти далеко от места исполнения.

В России расцвет садово-парковой культуры начинается во второй половине XVIII века¹⁶¹. Парки разбиваются непосредственно в обеих столицах; при загородных дворцах новой столичной аристократии, а также в Крыму, Екатеринославе, Елизаветграде. Поначалу сами вельможи участия в музицировании не принимали; для них и приглашенных гостей играли «капеллы», в которых выступали как крепостные музыканты, так и приглашенные из-за границы профессионалы¹⁶². В то время *«в Петербурге появилась особая форма благотворительности... владельцы обширных садов «делились» своими зелеными сокровищами с теми, кто был их лишен, – иначе говоря, допускали простую публику в свои владения для прогулок и даже общественных гуляний, в основном в праздничные дни»*¹⁶³. Так, например, С. Горбатенко приводит свидетельство И. Георги: у ворот дачи Л. Нарышкина «Левендаль» была вывешена доска с приглашением для всех городских жителей *«воспользоваться свежим воздухом и прогулкою в саду, для рассыпания мыслей и соблюдения здоровья...»*¹⁶⁴.

Вторая половина XVIII века – время, когда отечественные аристократы «новой волны» получают музыкальное образование за границей или в России. В 1771 году во дворце графа Чернышева собирался по средам «музыкальный

¹⁶⁰ Forsyth M. Buildings for music. P. 91 и далее.

¹⁶¹ Литература, посвященная отечественным парковым пространствам, весьма обширна. Среди авторов, уделивших значительное внимание этой теме отметим работы Б. М. Соколова, Д. О. Швидковского, Д. С. Лихачева, С. Б. Горбатенко и др.

¹⁶² Считается, что эта традиция была заложена царем Алексеем Михайловичем, при дворе которого были (правда, недолго) итальянские и польские музыканты, оставленные «в потеху» посольствами; впрочем, еще при дворе Ивана III в 1490 году работал «органный игрец» — августинский монах Иоанн Спаситель (Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 2005. С. 752).

¹⁶³ Горышина Т. К. Зеленый мир старого Петербурга. СПб., 2010. С. 207.

¹⁶⁴ цит. по: Горбатенко С. Б. Английские сады на Петергофской дороге // Философский век. Альманах. Вып. 20: Россия и Британия в эпоху Просвещения: опыт философской и культурной компаративистики, ч. 2. СПб., 2002. С. 189.

клуб» с музицированием по нотам. С 1769 года регулярными становятся «эрмитажные концерты» (в Малом Эрмитаже). Некоторые дамы недурно играли на клавесине (княжны Черкасская и Кантемир, графини Головнины), а вельможи Меншиков, Головин, Прокопович завели у себя оркестры. С середины все тех же 1770-х в домах Мятлева, Кушелева-Безбородко и Бернардаки *«число концертантов и устраиваемых ими концертов росло как бы в геометрической прогрессии»*¹⁶⁵. Музыка входила в жизнь высших слоёв общества, распространялось любительское музицирование. Регулярные концерты даются воспитанниками Смольного института, Воспитательного дома и Московского университета. *«Постепенно новые виды музыкального искусства входили в круг интересов русского дворянства, – пишет С. Ренне, – и тем самым активизировали появление образовательных форм, в которых молодежь могла бы получить художественно-музыкальное образование. Такие функции берет на себя Московский университет, Сухопутный шляхетский корпус, Смольный институт и другие <...> Результатом деятельности развившихся учебных заведений явилось проникновение профессиональных музыкантов в сферу домашнего исполнительства»*¹⁶⁶. В конце XVIII века в продаже появляются переводные учебные пособия по клавирному музицированию (фактически, самоучители) Келнера, Лелейна, Манфредини, Плейеля, Фукса, в 1810–1820 гг. – пособия отечественные (Виллуана, Гензельта, Дюбюка). Весьма распространенной становится практика любительского музицирования в рамках домашнего (гувернерского) образования, причем с усилением домашней концертной и камерной направленности¹⁶⁷.

Активизируется и усадебная музыкальная жизнь. Как отмечает в своих записках А. Греч, *«Подобный широкий размах в музыкальном деле был у большинства екатерининских вельмож. Во многих усадьбах содержались*

¹⁶⁵ Столпянский П. А. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1989. С. 23.

¹⁶⁶ Ренне С. В. Непрофессиональное музицирование как явление современной российской художественной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2005. С. 14.

¹⁶⁷ Кириллов В. А. Любительское музицирование как педагогическое явление в гувернерском образовании России XVIII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2008. С. 13.

*свои оркестры, многие помещичьи дома имели в своих залах нарочно устроенные для музыки хоры. Их находим мы в Архангельском Юсуповых, в Нескучном Орлова, в Кузьминках Голицыных (где для оркестра трубачей построено было на берегу прекрасное здание, так называемый «Конный двор»), в Ляличах Завадовского и во многих других местах»*¹⁶⁸. В начале XIX века в Курской губернии каждое лето проходил своеобразный «фестиваль» выступлений оркестров курских помещиков на ярмарках в Коренной пустыни (великолепный оркестр из усадьбы князя Барятинского в этих концертах не участвовал)¹⁶⁹.

Появляются (проектируются) первые городские парки и скверы. Так, в Красноярске в Проектном плане 1828 г. часть пригородного леса была объявлена городским парком. В середине XIX века в «городском саду» построили летнее помещение общественного собрания, ротонду для танцев, китайскую беседку для отдыха и террасу на берегу протоки Енисея. В 1880-х годах площадь городского сада составляла 12,5 га, здесь устраивались гулянья с увеселениями (музыка, танцы). Именно с появлением городских общедоступных парков окончательно складывается «театрализация» парков; в то же самое время композиционный принцип дворцово-паркового ансамбля начинает активно применяться в градостроительных проектах¹⁷⁰.

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. Так, в Екатеринбурге в усадьбе Э. Филитц рядом с пивоваренным заводиком построили общественный сад, с прудом и лодками и буфетным павильоном. Во время гастролей заезжих артистов или концертов екатеринбургских

¹⁶⁸ Греч А. Н. Музыка в русской усадьбе // Русская Усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. 1998. № 4. С. 173. Заметим, что речь идет об оркестрах, составленных преимущественно из крепостных музыкантов.

¹⁶⁹ Синянская Н. А. Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб курской губернии начала XIX века. И. И. Барятинский — князь-композитор (по материалам архива Барятинских в Российской национальной библиотеке) // Известия Юго-Западного государственного университета. 2013. № 6 (51). Ч. 1. С. 193.

¹⁷⁰ Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. М., 2007. С. 121, 160.

музыкантов, как пишет Л. Аткина, в саду собиралось немало народу¹⁷¹. Садовые увеселения зачастую проходили с купеческим размахом. Так, очевидец открытия музыкальных вечеров в саду московского Купеческого клуба (1872) писал: *«Угощали чисто по-московски: программа вечера была до того велика, что, если ее выполнить всю, нужно было оставаться в клубе до 7 час. утра. Три отделения славянского оркестра г. Бауера, три отделения оркестра военной музыки и три отделения, каждое из 8 номеров, пения хора г. Молчанова...»*¹⁷²

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. Рассмотрим для примера два таковых; первый построен Дж. Кваренги в 1787 году в Царскосельском Екатерининском парке, второй – в 1825 году К. Росси для ансамбля Михайловского парка в Петербурге.

Музыкальный павильон – в проекте (1782) Кваренги назвал его *«павильон с большим залом для музыки, с двумя кабинетами и открытым храмом, посвященным богине Церере»*¹⁷³. В ходе строительства его называли Храмом Дружбы; затем Екатерина II в 1788 году переименовала павильон в «концертную залу»¹⁷⁴. Он построен в традициях строгого палладианского классицизма (рисунок 14). Основной объем прямоугольный; по одной длинной стороне устроен классический четырехколонный портик, с другой – ордерная ротонда со сферическим куполом. Ротонда «утоплена» в основной объем; по ее бокам архитектором устроены два кабинета, связанные с главным залом прямоугольными проемами. К характерным особенностям интерьера основного (концертного) зала можно отнести зеркальный свод, стены, расчлененные пилястрами и увенчанные антаблементом, оформленные

¹⁷¹ Аткина Л. И., Вишнякова С. В. Пейзажные сады Екатеринбурга XIX века // Актуальные проблемы садово-паркового искусства: Материалы Международной научно-практической конференции. Саратов, 2012. С. 33.

¹⁷² Вестник Политехнической Выставки. М., 1872. № 13 (13.05). С. 3.

¹⁷³ Письмо к Маркези, цит. По: Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л., 1981. С. 163.

¹⁷⁴ Там же.

филенками, панно и лепниной, а также (возможно, именно ради этого и создавался павильон) уложенную на полу мозаику II в., привезенную из Рима.

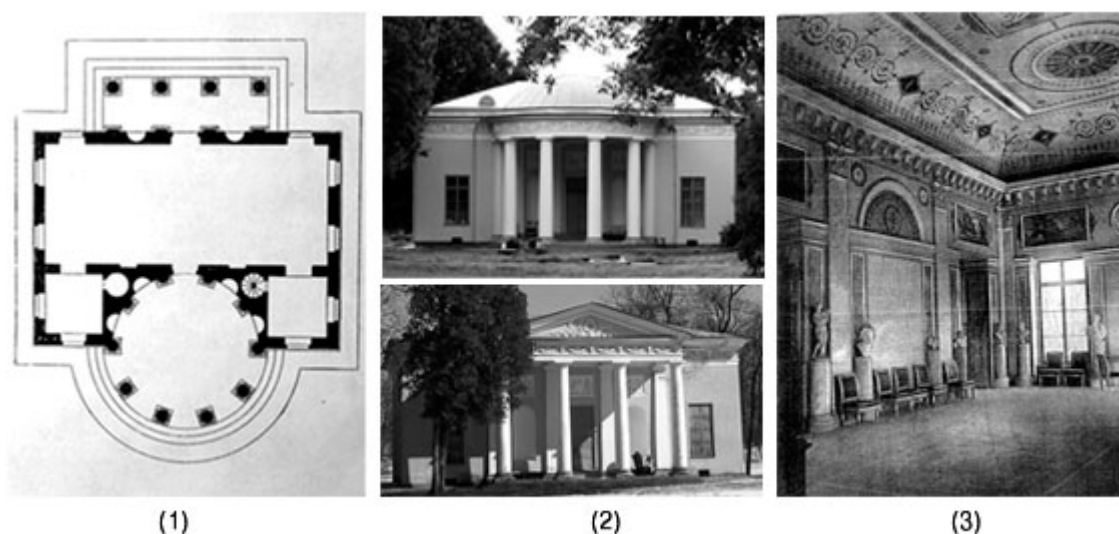


Рисунок 14. Музыкальный павильон в Екатерининском парке, Царское Село, 1787, арх. Дж. Кваренги

(1) План; (2) фасады; (3) интерьер зала, фото 1950-х.

Источники: (1,3) Талепоровский В. И. Кваренги: материалы к изучению творчества, 1954. (2) фото автора.

С точки зрения акустики сильно отражающий звук пол, большие площади гладких стен, а также обилие мелких, дробящих звук деталей (включая стоящие в простенках скульптуры) при небольших размерах делают это место малоприспособленным для проведения концертов. Однако решения интерьера оказали сильное влияние на помещения, которые впоследствии «посвящались Аполлону», а композицию с двумя разными портиками по противоположным стенам впоследствии мы обнаруживаем в архитектуре курзалов.

К числу других парковых павильонов, эпизодически использовавшихся в качестве концертных, можно назвать павильоны в Петербурге – на Елагином острове, в Михайловском саду, при Аничковом дворце; все они находились в парках при дворцах, в них в летнее время собирались члены великосветских салонов. Во второй половине XIX века парковое пространство стало открытым, сословная корпоративность сменилась корпоративностью профессиональной, – не без воздействия всемирных торгово-промышленных

или художественно-промышленных выставок. Среди комплекса павильонов на отечественных художественно-промышленных выставках обязательно присутствовал музыкальный или музыкально-театральный павильон. Так, для Всероссийской художественно-промышленной выставки (Москва, Ходынское поле, общий проект А. Е. Вебера и А. С. Каминского) В. А. Гартманом был построен деревянный театр-ротонда в народном стиле, рассчитанный на 2000 человек. За два месяца до открытия выставки, в мае 1882 года были подписаны соглашения на проведение концертов в Ротонде (продолжительность концертов предусматривалась «от 1 до 5,5 часов»): с оркестрами Бильзе, Рябова, Рихтера; с оркестрами Ростовского и Несвижского полков под управлением дирижера Пюрера; с оркестрами Александровского военного училища под управлением Ф. Крейнбринга; 4-го Гренадерского Несвижского полка Н. Лакиера; Стрелково-го батальона под управлением капельмейстера Грушко; а также с объединенным хором цыган и певческой капеллой Д. Славянского¹⁷⁵.

Также вкратце рассмотрим концертный зал, построенный для Нижегородской художественно-промышленной выставки (1896).

Концертный зал (рисунок 15) имеет прямой выход на улицу из зрительного зала, а также прямой выход со сцены на улицу, располагавшийся в задней стене сцены (отметим такой прием как характерный для парковых зрелищных сооружений). Зал прямоугольный, с балконом, вынесенным (мотив театральной архитектуры) за линию задней стены зала.

¹⁷⁵ Шабшаевич Е. О музыке на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве // Музыкальная академия. 2009. № 4. С. 148–150.

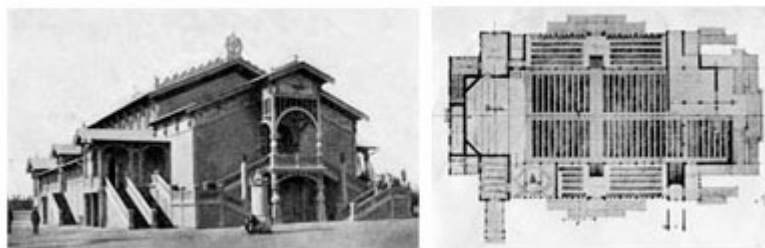


Рисунок 15. Концертный зал Всероссийской художественно-промышленной выставки, Н. Новгород, 1896, арх. Л. Н. Бенуа

Общий вид, план зала.

Источник: Барановский Г. Архитектурная энциклопедия XIX века, т. 3, 1903

Кстати, павильон Михайловского сада (Санкт-Петербург), выходящий на Мойку, интересен своим расположением: при взгляде из парка возникает «сквозная перспектива» – во время концертов в Павильоне Росси Михайловского сада за выступавшими артистами была видна перспектива Марсова поля. Эта идея («артист как часть перспективы») оказалась спустя полтора столетия весьма плодотворной. Так, концертный зал «Фестивальный» в Сочи (1973) имел открытую перспективу через сцену на море. В проектах уже наших дней, – например, в композиции проекта аудитории Нимейера в Равелло (О. Нимейер, 2003) и в проекте концертного зала им. Дворжака в Ческе-Будейевике (Я. Каплички, 2008) используется тот же прием: в задней стене сцены располагается окно, выходящее на перспективу ландшафта (рисунок 16).



Рисунок 16. Развитие темы «сквозной» перспективы в концертном зале

(1) Концертный павильон Михайловского парка, Петербург, арх. К. Росси, 1825, план.

(2) Аудитория Нимейера, Равелло, арх. О. Нимейер, 2003/2010, вид со сцены. (3) Концертный зал им. Дворжака, Ческе-Будейовице, арх. Я. Каплички, 2008, проект, вид со сцены. (4) Концертный зал «Фестивальный», Сочи, арх. В. Шульрихтер и И. Рябышев, 1979, общий вид.

Источники: (1) вебсайт Citywalls.ru; (2–3) вебсайт Archi.ru; (4) вебсайт Концертного зала «Фестивальный».

Парковые пространства, подобные Екатерининскому или Михайловскому паркам, сочетали изысканную символику с увеселениями,

своиственными высшему обществу того времени. Парки еще не были общедоступными, но положение дел стремительно изменилось уже на рубеже XVIII и XIX веков с появлением иной модели паркового пространства, с одним большим строением, стягивающим к себе пейзажный ансамбль. Модель эта была принесена из Англии и получила название «вокзал». Способ организации пространства вокруг «вокзала» оказался весьма жизнеспособным не только в России, но и в Европе, дав начало парковой культуре «курзалов».

2.1.2. Вокзалы

Само слово «вокзал» (мы будем использовать и иной вариант – «воксал») – адаптированное к русскому языку название лондонского пригородного увеселительного сада Воксхолл (Vauxhall Gardens), открытого для посещения публикой в 1616 году; как указывает словарь Брокгауза, *«разбили для высшего общества сад и устроили вечерние гулянья, с театральными представлениями, фейерверками, ужинами и т. п. С 3-го десятилетия XIX века фешенебельная публика перестала посещать этот сад, и он сделался местом развлечения для средних классов. У нас в России название вокзал стало нарицательным для главных станций на железных дорогах, вероятно по примеру Павловского вокзала, служащего в одно и то же время железнодорожной станцией и увеселительным местом»*¹⁷⁶.

Впрочем, еще до Павловского (1838–41) в Петербурге существовал устроенный в 1793-м году «Воксал в Нарышкином саду», в котором с разрешения Дирекции императорских театров устраивались танцевальные

¹⁷⁶ Энциклопедический Словарь (изд. Ф. Брокгауз и И. Ефрон). Т. VIa. СПб., 1892. С. 942.

вечера, маскарады, театральные и цирковые представления¹⁷⁷. Представления начинались каждую среду и воскресенье с 8 вечера. Здесь играли *«на органах и лютнях, искусники разных телодвижений, сильные люди, великаны, мастера верховой езды, люди со львами...»*¹⁷⁸, а также бальный и роговой оркестры. Следует отметить, что в то же время – для более знатной публики – были открыты Летний и Итальянский (в Литейной части) сады, где тоже звучала роговая и бальная музыка, но цирковых представлений не показывали.

Вторым стал вокзал в Екатерингофе. В 1823 году О. Монферран в процессе реконструкции старого петровского парка создает большой пейзажный парк – добавление к уже существовавшему регулярному, с многочисленными (к сожалению, не сохранившимися) павильонами; среди них – развлекательный воксал с рестораном и танцевальной залой. Танцевальная (и концертная) зала находилась в ротонде, в которой устроены были хоры для музыкантов. До середины 1850-х вокзал был в числе любимых развлекательных мест для жителей Коломны, а также для военных из Семеновского и Измайловского полков. В «Старом Петербурге» М. И. Пыляева среди тех, кто давал представления в Екатерингофском вокзале, упоминаются песенники с табачной фабрики, заезжие арфисты, а также воспитанницы театральной школы¹⁷⁹.

В 1844-м вокзал закрылся на ремонт, который так и не был завершен (в середине 1860-х ротонда была разобрана).

Как представляется, ротонда этого «воксала» была скопирована с английского образца: в 1742 году стали общедоступными сады Райнлаха на окраине Лондона в Челси – со 150-футовым в диаметре концертным залом-ротондой постройки У. Джонса¹⁸⁰ (в нем давал премьеры Гендель, а в

¹⁷⁷ Современный адрес – ул. Декабристов, 39. С 1833 года там располагался «Демидовский дом призрения трудящихся», а с 1864 – «Русский семейный сад» с народными гуляньями, хорами, а впоследствии – шансонетками и канканом (известный как «Демидрон»).

¹⁷⁸ Пыляев М. И. Старый Петербург. СПб., 1889. С. 432.

¹⁷⁹ Там же, с. 87.

¹⁸⁰ Ср.: «Стремление как можно более расширить залы, не расчлняя их столбами или колоннами, уже с XVIII в. породило тип круглого зала. Уильям Джонс возвел т. н. Ротонду в Челси в 1742 г., и этот гигантский бальный зал вызвал волну подражаний по всей Европе» (Глазычев В. Л. Архитектура.

1764 году выступал 9-летний Моцарт). Часть публики прогуливалась, слушая музыку, другие развлекались на галереях, разделенных на «кабинеты» на 8 человек.

В центре располагалась массивная колонна с каминами, в одной из стен – орган. Ротонда Райнлаха была построена, если так можно сказать, «по мотивам» втрое меньшей ротонды садов Воксхолл, возведенной для увеселений на другой стороне Темзы в 1616 году¹⁸¹.

Именно в это время появилось понятие «музыкальных развлечений» и слово *entertainment* вошло в английский язык применительно к музыке. Сады Райнлаха просуществовали до середины 1820-х, потеряли былой блеск, и в результате переуступок земли и переустройств в 1839 году там же в Челси открылся городской сад Cremorne Gardens, ротонда которого построена в честь Большой ротонды Райнлаха.

Путеводитель 1862 года характеризует сады так: «Cremorne Gardens занимают большой участок земли, на котором разбиты зеленые насаждения, вьющиеся тропинки и т. д. Среди развлечений – танцы, концерты, канатоходцы, подъемы на воздушном шаре и фейерверк. Обеды и ужины подаются в общих залах или частных комнатах»¹⁸².

Необходимо отметить одно существенное обстоятельство. В английской архитектурной традиции ротонда (ср. рисунок 17) как форма пространства увеселений была тесно связана с театральной архитектурной традицией, которая включала в себя и остатки римских сооружений, и усвоенные английской архитектурой идеи С. Серлио (актуализировавшего амфитеатр в европейской архитектуре в середине XVI века), и театры А. Палладио и Дж. Виньолы, с их галереями поверх амфитеатра¹⁸³.

Энциклопедия. М., 2002. С. 114). В числе последних подражаний В. Глазычев называет зал Совета Европы в Страсбурге (Дворец Европы, арх. А. Бернар, 1977).

¹⁸¹ Forsyth M. Buildings for music. P. 49. Также подробное описание см.: Sandres J. Ranelagh and Vauxhall / London (ed. by Ch. Knight). L., 1841. P. 397 и далее.

¹⁸² London and its environs: a practical guide to the metropolis. Edinburgh, 1862. P. 217.

¹⁸³ А также театр «Глобус» (1599 и 1614). По мнению историка театра К. Тиандера, композиция по типу «сцена, окруженная несколькими ярусами крытых галерей» была весьма распространена в ранней



Рисунок 17. Ротонды развлекательных вокзалов

(1) Ротонда Ranelagh Gardens, 1742, гравюра J. Bowles. (2) Ranelagh Gardens, интерьер, Canaletto, 1754. (3) Ротонда Vauxhall Gardens, 1616 (на рисунке – интерьер ок. 1700). (4) Ротонда Cremorne Gardens, Ричмонд. Австралия, 1853, фото 1910-х. (5) Ротонда Екатерингофского вокзала, О. Монферран, проект, 1823.

Источники: (1) вебсайт Grosvenor Prints; (2) вебсайт The National Gallery; (3) Forsyth M. Buildings for music, 1985; (4) вебсайт Picture Victoria; (5) Citywalls.ru

Российские ротонды вокзалов косвенно унаследовали театральную традицию «через англичан», но напрямую подобного рода постройки – по крайней мере в то время – отсылали к народному площадному балаганному театру, от которого в том числе ведет свою историю отечественный цирк. В середине XIX – начале XX века функции театра и цирка прямо объединялись в зданиях «театров-цирков» (см. рисунок 18) в которых цирковые представления чередовались с театральными, примером может служить, среди прочих, цирк – театр Ф. Пикулина в Тамбове, бывший когда-то самым крупным зрелищным заведением города, использовался в качестве концертного и циркового зала (не сохранился). В Тамбове, к слову, универсально использовались практически все клубные постройки города; в начале XX столетия прошла волна их приспособления под электротeatры¹⁸⁴.

архитектуре европейского театра (Тиандер К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и России. / Вопросы теории и психологии творчества (т. 3). Харьков, 1911. С. 114 и далее).

¹⁸⁴ Леденева Г. Л. Гражданская архитектура российской провинции конца XIX — начала XX столетий (на примере застройки г. Тамбова): Учеб. пособие. Тамбов, 2003. С. 29.

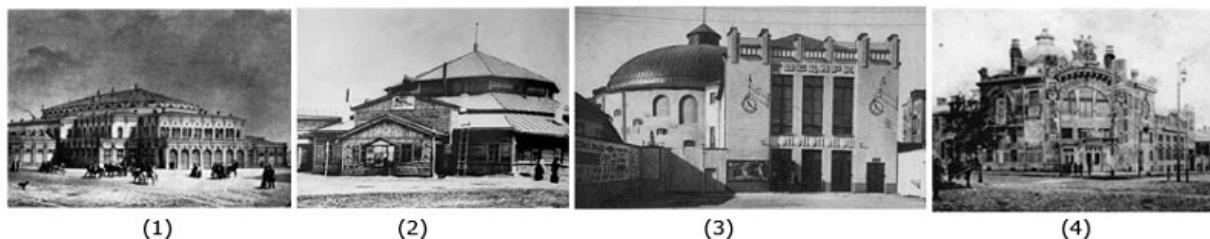


Рисунок 18. Театры-цирки

(1) Театр-цирк, Петербург, арх. А. Кавос, 1849; (2) театр-цирк, Омск, 1896, арх. П. Сичкарев, фото 1903; (3) театр-цирк, Харьков, арх. В. Хрусталеv, 1898; (4) театр-цирк, Самара, арх. П. Шаманский, 1907.

Источники: (1) вебсайт Мариинского театра; (2) Блог Омичъ.рф; (3) вебсайт газеты «Вечерний Харьков»; (4) вебсайт Самарского цирка.

К середине XIX столетия изобретение и коммерческое внедрение электрического телеграфа, а также о появление (в 1820-х) и развитии железных дорог принципиально изменили как физическую, так и информационную мобильность населения.

Для музыки это означало, прежде всего, активизацию концертной деятельности, возникновение института профессионалов-гастролеров и профессионального концертного бизнеса. С историей первой российской железной дороги связано создание первого в России специального музыкально-увеселительного заведения при железнодорожном вокзале.

Царскосельско-Павловская ветка железной дороги проходила прямо через территорию Павловского парка, рассекая район «Большой звезды»; у реки Славянки, рядом с дворцом Великого князя Михаила Павловича (который был талантливым виолончелистом и стал впоследствии серьезным антрепренером) был устроен Вокзал, который *«приучил публику к музыкальным развлечениям с серьезной и обдуманной программой»*¹⁸⁵. С момента открытия в мае 1838 и вплоть до момента закрытия в 1912 году в Вокзале было дано более 10,5 тысяч концертов¹⁸⁶.

Постройка «воксала» началась 7 июня 1836 года, и уже к концу сентября сам станционный павильон (проект А. Штакеншнейдера) был вчерне готов.

¹⁸⁵ Финдейзен Н. Ф. Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк (1838–1912). СПб., 2005. С. 16.

¹⁸⁶ Там же, с. 12.

Приведем фрагмент отчета руководителя строительства железной дороги Ф. Герстнера (1836), в котором достаточно подробно описывается конструкция здания:

«...здание строится полукружием на протяжении 350 футов и состоит из круглого зала 35 фут в поперечнике, из большого зала, коего одна ось имеет в длину 119, другая – 63 фута: этот зал предназначается для балов, концертов и [является] вместе столовою; по сторонам два меньших зала, длиною в 35 фут, шириною в 21 фут; далее 2 зимних сада, в обоих флигелях 40 жилых комнат для найма и 12 комнат для хозяина гостиницы с прислугою. ...От железной дороги ведет к этому дому галерея в 32 сажени длиной и 2 сажени шириной, дабы приезжающие не встречали неудобства от дождя или снега. Другая круглая галерея, в 40 сажений длиной, идет около двух флигелей, внутри оных, для удобства публики в летнее время»¹⁸⁷.

Вокзал был открыт для публики 23 мая 1838 года. Первоначально предполагалось, что он будет функционировать круглогодично, но из-за малой посещаемости зимой с 1840 года в зимнее время он был закрыт, и лишь в отдельных случаях в нем производили концерты и балы. В первый зимний сезон 1838 года (зимние сезоны существовали только в первые два года истории вокзала и прекратились после пожаров в Павловском парке 1840–1841 годов) в вокзал был выписан цыганский хор, который имел столь большую популярность, что *«были назначаемы особые экстренные поезда..., места на которые брались с бою»¹⁸⁸.*

В январе 1844 года вокзал сгорел и к 13 мая 1844 года был восстановлен и серьезно расширен (первоначальный расчет зала делался на 500 мест, впоследствии зал мог вмещать до 1500, а после второй реконструкции в 1880 – до 4000 человек)¹⁸⁹. Восстановленный и существенно расширенный зал Павловского вокзала – двусветный, разделенный двумя аркадами на три

¹⁸⁷ Там же, с. 22. Вокзал Павловск-2, существующий в наши дни, появился в 1904 году, с прокладкой ветки Московско-Виндаво-Рыбинской железной дороги, огибающей Павловский парк.

¹⁸⁸ Столпянский П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1989. С. 83.

¹⁸⁹ Финдейзен Н. Ф. Павловский музыкальный вокзал. С. 46 и далее.

объема, с полуротондой-апсидой, внутри которой располагалась сцена (рисунок 19).

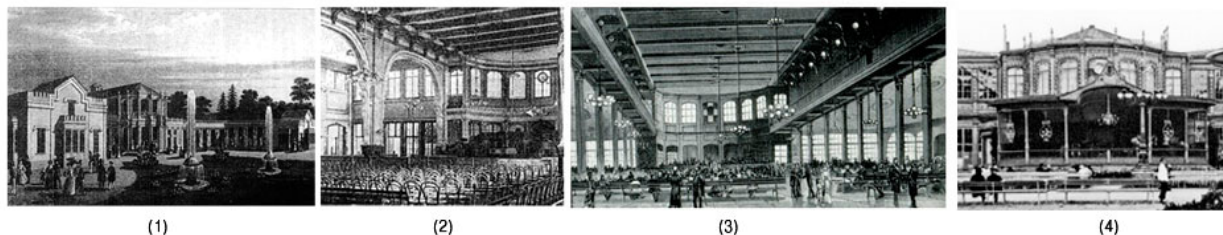


Рисунок 19. Музыкальный вокзал в Павловском Парке, 1836/44, арх. А. И. Штакеншнейдер, перепланировка центральной части – арх. А. В. Петцольт, 1861

(1) вид Вокзала, 1830-е, гравюра Мартенса; (2–3) интерьеры Концертного зала, фото и рисунок ок. 1910. (4) внешняя концертная эстрада Вокзала, фото 1927.

Источники: Финдейзен Н. Ф. Павловский музыкальный вокзал, 2005; Розанов А. С. Музыкальный Павловск, 1978; вебсайт Citywalls.ru.

С акустической точки зрения, сильная сторона конструкции – полуротонда и купол над ней, играющие роль отражателя, концентрирующего звук в направлении аудитории. Сцена, выступающая в плане в пространство зала, позволяет почти полностью охватить звуком существенную часть зала.

Первое десятилетие программы вокзала были почти исключительно танцевальными. Помимо зала, устраивали выносную сборную эстраду на открытом воздухе (в хорошую погоду). Отдыхающим предлагался чай на открытом воздухе, обед в ресторане, лотереи. Популярными танцы и поурри исполняли любительские оркестры графа Виельгорского и князя Юсупова; выступал оркестр Гунгля «с новейшими вальсами г-на Лабицкого» и т. д., что в целом совпадало с новым, складывающимся не только в России, но и в Европе, подходом к развлекательному городскому и пригородному парку.

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. Вот лишь небольшое извлечение из списка музыкальных мероприятий на открытом воздухе за июнь-июль 1855 года, взятое из реклам в столичных журналах и газетах: вниманию потенциальных посетителей предлагались концертные площадки на

Крестовском острове, в Новой Деревне, на Петровском острове; в летнем саду Немецкого клуба у Измайловского моста концерты и «праздники с певицами», увеселения в немецкой кофейне Строгановского сада (с оркестром кавалергардов), оркестр шарманщиков у Летнего сада, гуляния на вилле Гарфункеля у Каменноостровского моста *«с оркестром, с литаврами и барабаном п/у Пуны по 1 рублю за музыкальную прогулку»*¹⁹⁰, в Полюстрово *«на искусственных минеральных водах с буфетом и оркестром, на гуляниях по 10 коп»*. Звучала музыка в саду Лесного института по понедельникам и пятницам... Тем же летом в Москве в Марьиной роще давал представления цирк по образцу парижского («по окончании конных представлений – пантомима и музыка»), в Измайловском парке – оркестр Пожарного общества и чайная, в Сокольниках гуляния и оркестр с балалайками.

С Сокольниками связан пример возрождения развлекательной ротонды. В 1883 г. перед коронацией Александра III в центре Сокольнического круга (географический центр парка, куда сходились радиальные аллеи) был построен деревянный круглый павильон-ротонда – или, как его называли, «Круг» – в псевдорусском стиле по проекту Д.Н.Чичагова, где играл оркестрион и устраивались концерты и танцы¹⁹¹ (рисунок 20).

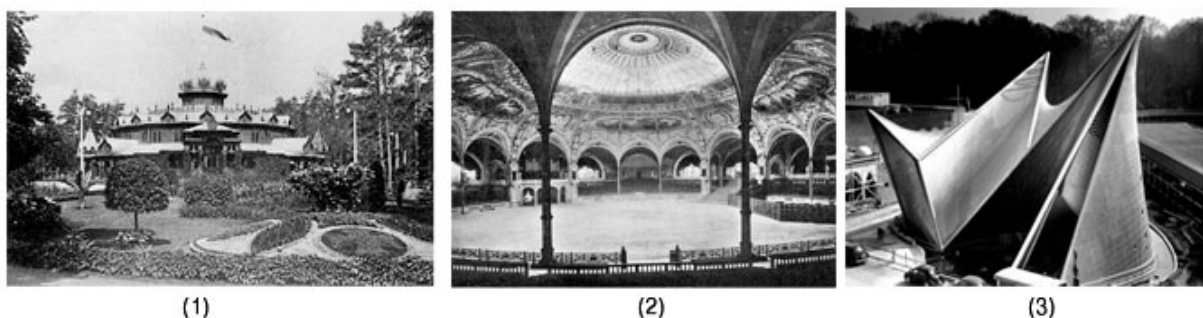


Рисунок 20. Развитие темы ротонды

(1) Ротонда «Круг», Сокольники, Москва, 1883, арх. Д. Н. Чичагов, фото 1910; (2) зал празднеств на Парижской выставке 1900 г. арх Ж. Ролен; (3) Philips-pavilion, Брюссель, 1958, арх. Я. Ксенакис и Ле Корбюзье.

Источники: (1) вебсайт «Российская империя в фотографиях»; (2) Зодчий, 1900; (3) Meyer A. Ph. The Philips Pavilion: Poeme Electronique – вебсайт Integrative Arts Program at Penn State University.

¹⁹⁰ На «Американские ночи» на этой вилле был выписан цыганский хор с артистами *«мрачного вида и черного цвета, громко-вопявшими русские песни и романсы»* (Отечественные записки. 1855. № 5–6. Отд. VI. С. 45).

¹⁹¹ Здание было снесено в 1950-х во время перепланировки парка.

Еще один пример «позднего воксала», построенного по аналогичной схеме, мы находим в Царицыне, где в 1870-х предприниматель А. Шувалов поставил в городском саду «Конкордия» деревянную ротонду «воксала» с земляной сценой. В этом «воксале» представлялись комедии, фарсы и водевили, с платой за посещение 20 коп¹⁹². В 1870-х в Курске функции театрального помещения, даже в зимнее время выполняло здание вокзала в городском сквере на Красной площади¹⁹³. В Томске создание паркового театра (1848) вообще дало начало театральной жизни; даже и после открытия в городе каменного театра драматические и музыкальные спектакли в парке регулярно ставились любителями или приезжими театральными труппами¹⁹⁴.

К началу XX века многие увеселительные сады в России стали сильно напоминать английский мюзик-холл или французский кафешантан. Возможно, причина в том, что начиная с 1850-х и в Европе, и в России началось размежевание академической и «популярной» музыки. Это размежевание в истории музыки – второе; первое было в XIV веке, когда музыка разделилась на «народную» и «ученую», причем зачастую популярную музыку сочиняли «в ученых кругах для народного употребления»¹⁹⁵. Анализируя деятельность кафешантанов и мюзик-холлов, Б. Фолк приходит к выводу, что они достигли своего «коммерческого зенита» между 1880 и 1919 годами, оттянув на себя из иных концертно-зрелищных пространств довольно большую часть аудитории¹⁹⁶. В начале 60-х в кафешантанах появляются первые концерты; собственно, рождается «эстрада», или как ее назовут позже, поп-культура. Существенным ее признаком стала почти тотальная театрализация; как следствие, концерт как

¹⁹² Арутюнов Д. Р. Музыкальный театр дореволюционного Царицына и его меценаты // Известия ВГПУ. 2009. №8. С. 145.

¹⁹³ Палий Л. В. Становление и развитие городской садово-парковой культуры российской провинции XIX — начала XX вв (на материалах Курской губернии): автореф. дис. ... канд. ист. наук. Курск, 2006. С. 5.

¹⁹⁴ Еременко Е. П. Музыкальная культура Томска второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. С. 22.

¹⁹⁵ Сапонов М. А. Менестрели. С. 178–179.

¹⁹⁶ Faulk B. J. Music hall and modernity: the late-Victorian discovery of popular culture. Athens OH, 2004. P. 77–78.

технология усложняется. Структура представления, как правило, предусматривала возможность быстрой замены одного номера на другой, что с точки зрения требований к месту проведения концерта означало более вместительную и удобную закулисную часть концертного здания.

Почти повсеместно в парках крупных городов возникали своего рода увеселительные комплексы, в состав которых обязательно входили полуоткрытый летний театр, ресторан, открытая сцена-«раковина» и, по желанию дирекции парка, небольшой закрытый театр. На рубеже XX века общей практикой стала аренда Собраниями летнего театра, ресторана, или же всего парка целиком. Вот описание «ресторанного концерта» в саду Одесского общественного собрания, 1908 год: *«Первое впечатление свежего человека, входящего в «сад» Одесского Собрания – крайне неприятное. Этот «сад» – средней руки ресторан, с массой столиков, со звоном пивных кружек, ножей. Места для слушателей очень мало, всего 5–6 рядов. Репертуар пьес – безобразен. Это садово-балаганно-котлетная музыка, которую анонсы выпренно именуют «симфонической». Это последняя ступень, ведущая к кафе-шантану и кек-уоку»*¹⁹⁷. Подобные парки существовали в Нижнем Новгороде, Красноярске, Твери, Харькове, Киеве, Саратове, Одессе, Оренбурге, Екатеринбурге – являясь, заметим, едва ли не единственными работодателями для музыкантов театральных оркестров в межсезонье.

Третий основной вариант паркового развлекательного пространства совмещает в себе городской сад увеселений и курорт. Здание, несущее функцию центра курортного паркового ансамбля, сначала называли кургаузом или курзалом.

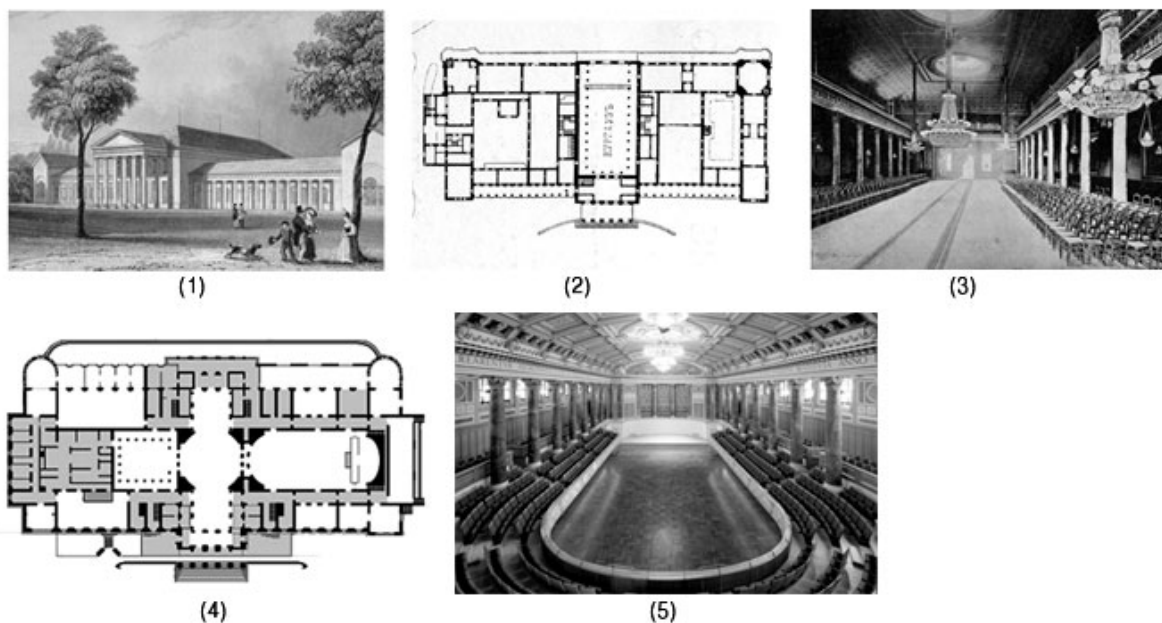
¹⁹⁷ Музыка в провинции: Одесса // Русская музыкальная газета. 1908. № 28–29. С. 599.

2.1.3. Курзалы

Первые кургаузы возникли в конце XVII века как маленькие гостиницы с прилегающим парком для отдыхающих «на водах» в Бате и Аахене. В XIX веке в Европе начинается, по сути, эпоха курортов; ваннные помещения и trinkhalle (павильоны для питья вод) перемещаются в обособленные здания; для общественных мероприятий начинают строить «курортные дома», с обязательным большим залом, а также помещениями для азартных игр, читальнями и рестораном.

Первым кургаузом, оказавшим сильное влияние на дальнейшее развитие этого типа здания, стал висбаденский, построенный К. Цайсом в 1810 году (перестроен Ф. фон Тиршем в 1907).

Кургауз (рисунок 21) – единое симметричное здание с центральным и двумя боковыми ризалитами, с портиком перед центральным объемом. Ризалиты связывает лоджия с колоннадой. Собственно большой зал расположен на главной оси, сразу за входом и небольшим вестибюлем; он прямоугольный, перекрыт зеркальным кессонированным сводом и расчленен колоннами композитного ордера, поддерживающими галерею (такую композицию можно считать вариацией на тему перистиля, характерной для колонных залов того времени). В дальней от входа трети предусмотрена возможность установки сцены и занавеса; в конце зала предусмотрен непосредственный выход на улицу. Интересно сравнить, как изменился зал после реконструкции Ф.фон Тирша. Зал теперь условно расчленен на два яруса: нижний (собственно партер, сцена и галерея) служит как бы цоколем для колоннады большого ордера. Кессонированный свод коробового типа; в плане зал завершается полуротондой-апсидой с полукуполом (колоннада в ротонде заменяется полуколоннами).



**Рисунок 21. Кургауз в Висбадене (Kurhaus Wiesbaden),
арх. К. Цайс, 1810, реконструкция 1907, арх. Ф. фон Тирш**

(1) Старый кургауз, 1840, гравюра В. Томблесона; (2) старый кургауз, план; (3) старый кургауз, интерьер зала, фото ок. 1900; (4) кургауз после реконструкции, план; (5) концертный зал кургауза, интерьер, соврем. фото.

Источники: (1) wikiwand.com; (2–3) Барановский Г. Архитектурная энциклопедия XIX века, т. 3, 1903; (4) вебсайт wiesbaden.de; (5) вебсайт musictour.eu.

В качестве примера отечественного сооружения приведем Кисловодский курзал с большим залом, отличающимся весьма качественной акустикой.

В мае 1894 года открывается регулярное движение поездов по маршруту Минеральные Воды – Кисловодск. Стремясь привлечь к новой железной дороге внимание, правление Общества Владикавказской железной дороги еще в 1892 г. решило на конечной станции Кисловодск построить, по примеру первой российской железной дороги Петербург-Павловск, курзал. Как указывало правление, *«устройство увеселительного Курзала на конечной станции Кисловодск Минераловодской ветви, главным образом, имеет целью привлечение публики с соседних станций и развитие, таким образом, движения по ветви в местном сообщении. Курзал имеет служить местом отдыха и развлечения для публики, посещающей КМВ и охотно навещающей Кисловодск, ради прекрасных свойств Нарзана и живописной местности»*¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Боглачев С.В., Савенко С.Н. Архитектура старого Кисловодска. Пятигорск, 2006.
URL: http://www.kmvlne.ru/arch_kislovodsk/49.php

Заметим, что до строительства железной дороги комфортабельнее и дешевле было ездить на заграничные курорты: билет от Москвы до Карлсбада стоил 63 руб. 50 коп., а дорога до Пятигорска обходилась в 143 руб. 14 коп. После открытия в сезонное время на дороге МинВоды – Кисловодск обращалось до 36 пар поездов в сутки¹⁹⁹.

Эскизный проект кисловодского Курзала выполнен В.В.Гусевым, расчеты перекрытий Концертного зала выполнил инженер М.С.Кербедз с учетом опыта строительства Гевандхауза. Окончательный вариант проекта и надзор осуществил Е. И.Дескубес. В 1942 году здание существенно пострадало, на фотографии интерьера – результат реконструкции зала 1957 года.

Мы видим (рисунок 22) кессонированный сложный свод и галерею на консолях; в композиции и акустических особенностях заметно влияние архитектуры Гевандхауза 1884 года, с несколько улучшенной акустикой.

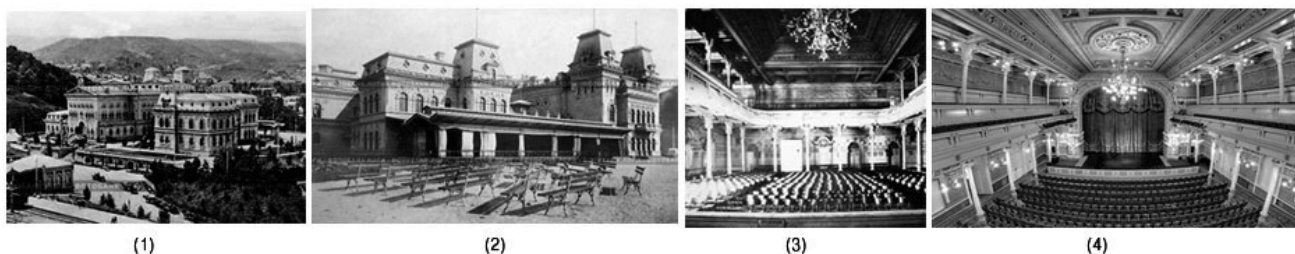


Рисунок 22. Курзал в Кисловодске, 1895, арх. В.В.Гусев, Е. И. Дескубес

(1) вид на Курзал со стороны железнодорожной станции, фото ок. 1900; (2) «курортный» фасад Курзала, фото ок.1910; (3) интерьер концертного зала, вид со сцены, фото ок. 1910. (4) интерьер концертного зала, современная фотография.

Источники: (1, 3) вебсайт «Старые фотографии городов»; (2) Фотобанк Лори;

(4) вебсайт Северо-Кавказской Государственной филармонии.

Опыт Кисловодска в 1901-м предполагалось использовать в проекте климатолечебной колонии близ мыса Виолента в Крыму – *«Место это, называемое «рощей Дианы» (тут находятся развалины древнего храма Дианы) приобретено товариществом, состоящим из петербургских и московских*

¹⁹⁹ Серегина О. И. Некоторые аспекты истории развития курортов Кавказских Минеральных Вод // Сборник научных трудов. Серия «Право». Северо-Кавказский регион: проблемы истории и права. 2000. Вып. 4. С. 86.

капиталистов. Тут будет выстроен громадный курзал (65 сажень [138,5 м – А. К.] по фасаду), в котором будут помещаться комнаты для остановки курсовых, почтовое отделение, телеграф, концертный зал, телёфон, библиотека, читальня, бильярдные, шахматная комната, кегельбан и даже ателье для художников и фотографов. Здание будет строиться академиком А. М. Кочетовым в чисто итальянском стиле, из местного камня и кавказского леса»²⁰⁰.

Рассмотрим далее курзал в Сестрорецке; он наиболее интересен в контексте данного исследования.

В июне 1900 года в Сестрорецке состоялось открытие курортного комплекса, оснащенного по последнему слову медицинской техники. На берегу Финского залива был построен Курзал (комплекс, включавший в себя концертный зал, казино, гостиницу, ресторан, библиотеку, арх. З. Леви, А. Дитрих), представлявший собой оригинальное деревянное сооружение из трех соединенных между собой зданий. В центральном из них располагался концертный зал на 1500 мест²⁰¹ (рисунок 23).

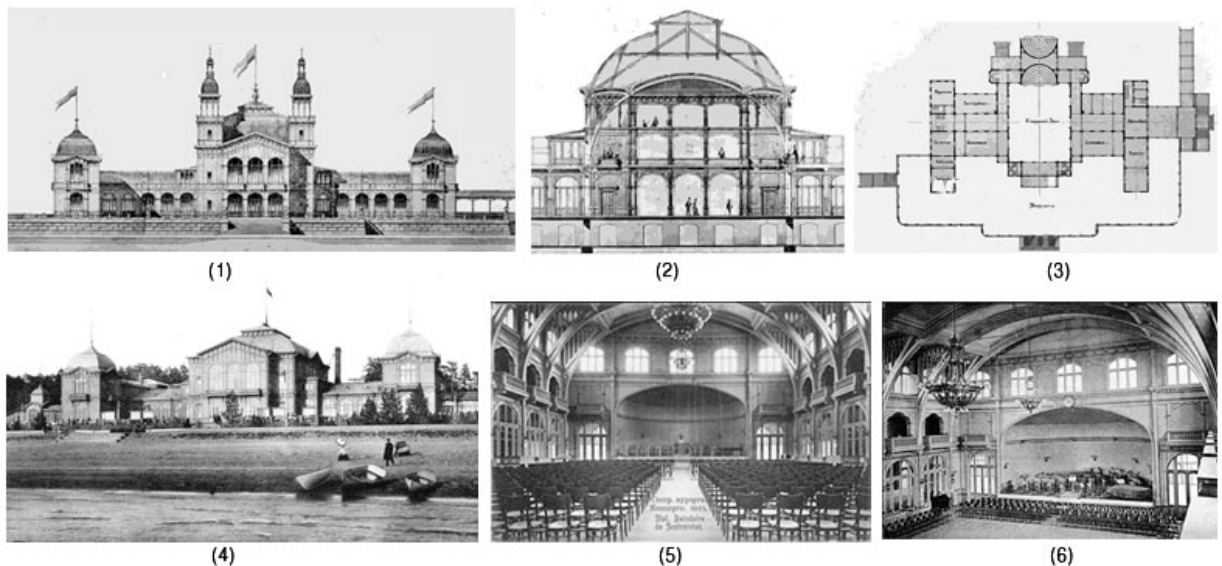


Рисунок 23. Сестрорецкий Курзал, 1900, арх. З. Леви

(1) Проект главного фасада; (2) разрез; (3) план; (4) вид курзала, фото 1910; (5–6) интерьер концертного зала, фото 1910–1914.

Источники: (1–3) «Зодчий» 1900; (4–6) вебсайт Citywalls.ru.

²⁰⁰ Новая климатолечебная колония // Неделя строителя. 1901. № 31. С. 224.

²⁰¹ Во время Великой Отечественной войны деревянный Курзал был полностью разрушен.

Вот как описывал здание курзала репортер, побывавший на открытии: *«Это большое, монументального вида, хотя и деревянное здание. Концертный или театральный зал в нем гораздо выше и изящнее, чем в Павловском вокзале, с верхней галереей, в которой устроены ложи... Полы кругом – разноцветные кафельные или асфальтовые. Вокруг зала – просторные помещения для буфета, столовой, читальни, бильярдной и т.п. <...> В вокзале или перед ним играет большой прекрасный оркестр. В зале предполагаются, конечно, танцевальные вечера и спектакли...»*²⁰².

Приведем фрагмент отчета корреспондента «Недели строителя» о посещении Курзала: *«Есть основание надеяться, что затраченный капитал (около миллиона рублей) с лихвой вернется в руки лиц, вложивших деньги в это дело, если только предприниматели сумеют выдержать характер учреждения и не дадут ему сделаться подобием других наших общественных увеселительных садов, где главнейшую роль играют буфеты.<...> Но зато внутренний вид концертного зала производит великолепное, смелое впечатление и нужно отдать справедливость, что широко задуманная идея покрытия зала, имеющего в ширину 10 сажень (21 м), – вполне удалась, за исключением опять-таки, вялой окраски нежными серовато зеленоватыми тонами, с боязливými коричневыми тонами лож»*²⁰³.

В конце третьего сезона корреспондент «Строителя» оставил достаточно подробное описание зала: *«Внутри архитектура его также хороша, как и снаружи. Особенно заслуживает внимания техников единственное в своем роде перекрытие концертного и танцевального зала, деревянный потолок которого имеет в средней своей части форму цилиндрического свода и покоится на ряде деревянных же криволинейных арок, образующих в соединении с боковыми частями потолка оригинальные формы, видом своим напоминающие арфы.<...> Зал вместе с галереей и 16 ложами второго яруса свободно вмещает до 1500 слушателей; с той стороны его, которая обращена*

²⁰² Новости и биржевая газета. 1900. 9.06. С. 3.

²⁰³ Курорт в Сестрорецке // Неделя строителя. 1900. № 27. С. 167.

к парку помещаются эстрада для музыкантов, кабинет дирижера и комнаты для артистов. В хорошую погоду музыканты спускаются по лестнице на другую эстраду, открытую в парк, в котором тогда и размещаются слушатели»²⁰⁴.

Здание по своей структуре является развитием висбаденского Курзала (хотя просматриваются и конструктивные мотивы амстердамской Биржи работы Берлаге). Отметим также характерное для обоих курзалов решение: главный вход, зал и выход на террасу с другой стороны здания находятся на одной оси; в Курзале Сестрорецка выход осуществлялся через двери по обеим сторонам сцены. Снаружи, у правого флигеля, в 1904 году была пристроена открытая сцена-«раковина» специально для концертов военного оркестра.

Отметим интересное совпадение: в американской литературе по архитектурной акустике считается, что прием обособленного выделенного сценического пространства впервые применен У. Сэбином в концертном здании Boston Symphony hall в октябре того же 1900 года.

Мы рассмотрели несколько конкретных примеров реализации пространства «парк развлечений»: парк с павильонами, вокзал, собственно «сад развлечений» и курзал. Парк с музыкальными павильонами существует и в наши дни – как часть отечественной музейно-мемориальной культуры. Вокзалы (как концертные предприятия) утратили свое значение (одной из последних попыток в России возродить развлекательный вокзал была предпринята архитектором В. Н. Пашковым в проекте «Вокзала в большом общественном саду» 1891 года²⁰⁵).

Собственно городские сады как «развлекательные комплексы» оказались наиболее востребованным архитектурным пространством массовых (в том числе и музыкальных) развлечений; показательно, что в 1877 году прошла

²⁰⁴ В. Пясецкий. Сестрорецкий курорт, его устройство и проектируемый пансионат на берегу Финского залива // Строитель. 1902. № 9–12. Стлб. 418.

²⁰⁵ Художественный сборник работ русских архитекторов и инженеров (вып. 4). М., 1891. Л. 71–72.

выставка работ учеников-архитекторов Академии Художеств на тему «Загородный увеселительный вокзал близ столицы»²⁰⁶.

Прослеживая последующий ход траектории развития концертного пространства «Сад развлечений», отметим следующее. В 1927–1929 годах на волне строительства «парков новой культуры» часть городских садов была ликвидирована, оставшиеся парки сильно трансформировались. Что касается отечественных парковых сооружений для музыки, начиная с середины 1920-х и до середины 1980-х, открытая эстрада (в форме «раковины» или порталной «коробки») была основной формой постоянных концертных парковых сооружений, выполняя, скорее, роль «выносной клубной агитплощадки», на которой музыка сопровождала театрализованные представления и танцы. Постоянные (стационарные) сцены по мере необходимости дополнялись модульными разборными конструкциями. Начиная с конца 1950-х годов на акустическую форму эстрад внимание обращали все реже и реже: в технических пристройках устраивались «радиорубки», в качестве источников звука использовались громкоговорители, озвучивающие либо радиопрограммы, либо грамзаписи (а позже – магнитные записи и компакт-диски)²⁰⁷. И наконец, уже в советское время неочевидная, но тем не менее важная 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 «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

²⁰⁶ См. рецензию с продолжением в Зодчем за 1887 г. – № 1, с. 8–12 (за подписью «Эс»); № 2, с. 1–2, подпись «В»; № 4, с. 1–2 («Эс»).

²⁰⁷ Представляется, что ключевым фактором было распространение массовых полупроводниковых радиоприемников («ВЭФ», 1962 г.) и магнитофонов («Яуза» — моно 1956, стереофонический 1961).

и парков, предназначенные (в том числе) для музицирования и театральных событий. С культурологической точки зрения, для нас важны два композиционных варианта расположения таких объектов. Первый – внутри садово-паркового комплекса. Второй вариант: когда концертное пространство располагается на границе – границе парка и города, границе парка и дворцового/усадебного ансамбля. Случались также и комбинированные варианты пограничности, например, в случае Павловского музыкального вокзала (внутри паркового пространства, на границе дворцового ансамбля и парка, при этом явной границей вокзала выступает линия железной дороги и собственно железнодорожная станция – внутри паркового пространства).

Вообще тематика «пограничности» для осмысления модели «сад развлечений» носит принципиальный характер, прежде всего в силу того, что этот тип концертного пространства уже с начала XIX века почти повсеместно реализуется в контексте как уже существующих внутригородских и пригородных общедоступных парков и скверов, так и в контексте «окультуривания» пригородных открытых пространств (как это было с Ходынским полем под Москвой на рубеже XIX–XX вв.). Любопытно, что заданная в XVIII столетии культурная парадигма «окультуривания» садово-парковых пространств сохраняется в известном смысле неизменной и в наши дни.

Характерный элемент этой парадигмы – коммуникативная триада «Человек – Искусство – Природа» (причем Искусство в равной мере понимается и как *Ars*, в смысле «сделанности», предметности, и в распредмеченном варианте «храма Природы»). Человек в этой триаде носит в известном смысле подчиненную роль, он погружен в Природу, как и Искусство, либо находится на границе того и другого (природы и искусства). Заметим также, что здесь сильны культурные коннотации Дворца и дворцового комплекса в целом одновременно и как «храма власти», и как «храма искусства». Погруженность человека в Искусство в контексте Природы – это французские и отчасти голландские парки регулярной

структуры, погруженность человека в Природу на границе Искусства – нерегулярные романтические парки английского типа. Здесь властвует даже не столько столкновение Порядка и Хаоса, сколько мера предсказуемого и неожиданного (скажем больше, парк – в архитектурном смысле это прежде всего динамическая логика, заложенная в метафоре Пути). Любой парк по сути, есть некий разворачивающийся в процессе движения сюжет, рассказываемый или участником событий, или «человеком границы» (рассказчиком-свидетелем). Посему, в лучших традициях классицистской эмблематики, парковая «драматургия» сюжетна – мифологична. Переход границы – попадание в некий миф, как порождающую определенное мировосприятие систему правил (и в этом смысле находящиеся в мифе представляют собой «клуб равных»). При этом объясняющих теоретических схем здесь может быть множество; как пример: идеологема сопоставления «дионисийского» и «аполлонического» мировосприятия.

«Сюжетное» мировосприятие оказалось особо существенным для модели «парк развлечений» в XIX веке и далее, потому что именно в XIX веке возникло понятие «досуга» (хотя он существовал и ранее, ср. Райнлах), противопоставление работы и отдыха, и соответственно, именно граница парка наиболее очевидным образом срабатывала как овеществленная граница обыденного и не-обыденного, иного по отношению к повседневному, существованию. Миф как таковой трансформировался в «как если бы», носителем которого стали городские парки. Не случайно поэтому активное проникновение в парки театра, в разных его разновидностях, включая варьете и шантан, с примесью ресторана («возвышенная культура еды»). Неслучайно при этом, что многие скверы и парки называли себя «аквариумами» – как потенциал, с одной стороны, и как границу с другой, акцентируя в том числе недоступность определенного образа жизни. В этом культурном контексте оказываются и курзалы (лечебные парки). Собственно, поэтому во многом и в наши дни поддерживается традиция окружать современные театры

и концертные залы скверами, устраивать музыкальные павильоны и танцплощадки в парках и т. д.

2.2. «Дом собраний»

Термин «Дом собраний» вводится здесь для обозначения типа архитектурного пространства, отсылающего к «социальному измерению» архитектуры общественных зданий и помещений. Мы называем Домом собраний общественное здание или группу общественных помещений в здании (в том числе и приватном), которое используется в целях одной (или более чем одной) сравнительно формализованной социальной группы.

Дом собраний – архитектурный жанр (морфотип), возникший в результате осмысления общественного здания или общественных помещений как относительно замкнутого устойчивого социального пространства. Любое помещение или группа помещений, любое общественное здание (но и не только сугубо общественное), может стать Домом собраний, если оно отвечает существующим для группы правилам и нормам социального взаимодействия и вписывается в актуальную для данной культуры в данном месте социальную стратификацию. Важный момент – постройка или приобретение Дома собраний, как отдельного специализированного здания свидетельствовало о сложившейся институциональной исключительной («порождающей», в терминах К. Зауэра) значимости социальной группы, в результате чего группа де-юре получала право строительства от своего имени (право «вписывания себя в место», в терминах культурной географии). В целом, Дома собраний, в которых в той или иной форме существовало любительское или концертное светское музицирование, в разное время были:

- (a) сословными – например, дворянскими или «благородными»;
- (b) корпоративными (или сословно-корпоративными) – например, купеческими, офицерскими и т.д;
- (c) общественными.

Примечание к последнему пункту: Общественные собрания существовали в России с середины XIX века по начало 1920-х, и возникали, как правило, в случаях, когда сословного или профессионального деления было недостаточно для объединения в сообщество в силу:

- немногочисленности членов (например, в Бийске); или
- в случае неустойчивой социальной структуры (в Самаре, в результате объединения Купеческого, Дворянского и Офицерского собраний), а также
- в качестве конкурента существующим структурам (как противовес Дворянскому собранию в Красноярске было открыто Общественное) или
- как форма объединения по национальному или (реже) религиозному признаку, как, например, Восточный клуб в Казани).

Общественные собрания зачастую не имели своих домов; так, в Сарапуле (Вятская губерния) Общественное собрание с собственным оркестром существовало более 50 лет, с 1860-х, устраивая семейно-танцевальные вечера в домах богатых купцов. Так же обстояли дела у Елебужского общественного собрания (которое, кроме особняков, использовало для музыкальных вечеров зал местного ресторана)²⁰⁸. В Тамбове Общественное собрание устраивало концерты в зале публичной библиотеки. В Екатеринбурге Общественное собрание проводило концерты в манеже местных казарм²⁰⁹.

Еще одно замечание. Театры, цирки и Народные дома, а также (отчасти) кургаузы и гостиницы, по сути, являются общественными публичными и чаще

²⁰⁸ Маслова И. В. Будни и праздники купечества уездных городов Вятской губернии XIX — начала XX века // Российская история. 2010. № 4. С. 137–138.

²⁰⁹ Новости сезона. 1897. 11.01 и 23.01.

всего общедоступными заведениями, в том числе и развлекательной функции. Формально, театральная (и отчасти цирковая) публика может быть представлена как социальная группа с современным, например, «абонементным», членством (по крайней мере в конце XVIII – середине XIX века система абонирования лож отражала ситуацию, в которой театр являлся своеобразным клубом, или своеобразной формой Общественного собрания)²¹⁰.

Если отталкиваться от анализа объявлений и рецензий в столичных и провинциальных журналах и газетах, то во второй половине XIX – начале XX века от половины до 2/3 всех концертов давались либо на театральной сцене, либо на площадках Дворянских, корпоративных и общественных собраний²¹¹.

В контексте работы нас, прежде всего, интересуют парадные залы Домов собраний, которые использовались для проведения торжественных мероприятий и общих собраний, а также для концертов, праздничных балов и маскарадов. Для концертов парадные залы сдавались внаем – Филармоническому обществу, Дирекции Императорских театров, Русскому музыкальному обществу, антрепренерам, лишь в исключительных случаях дирекция Домов собраний сама выступала организатором концерта.

В вышедшей в 1844 году в Москве книге «Архитектурные примечания» (авторства, по-видимому, московского архитектора Шестакова – это сборник указаний, какие помещения должны входить в структуру той или иной постройки) под параграфом 80 описывается «зал для концертов». Судя по всему, автор описывает структуру планировки уже существовавших в то время

²¹⁰ Розенталь И. С. И вот общественное мнение: клубы в истории российской общественности. М., 2007. С. 27 и далее. Также см.: Петровская И. Ф. Театр и зритель российских столиц, 1895–1917, Л., 1990.

²¹¹ Был проведен выборочный анализ рецензий и объявлений в общественных журналах и газетах Петербурга (1856, 1865, 1887, 1897–1900, 1914), Москвы (1875, 1862–64, 1888, 1897–89, 1904), Саратова (1874, 1892, 1902), Н. Новгорода (1878, 1892, 1907), Оренбурга (1860, 1884), Харькова (1875), Одессы (1890, 1894, 1902–1904), Томска (1898–99), а также анализ рецензий провинциальной музыкальной жизни в «Русской музыкальной газете» (1894–1915). Полученные данные в целом совпадают с оценкой Е. Дукова, согласно которой концертные предприятия особенно активно обживали театры, гостиницы, казино и зеленую зону городов (Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. С. 163–164).

зданий Собраний (преимущественно дворянских), в которых давали концерты гастрوليрующие виртуозы:

«Императорская ложа, ложи; кресла и прочие места, место для виртуоза, для оркестра, зал, комнаты для виртуоза и прочие для мужчин и женщин; контора; квартира смотрителю; зал для репетиций; комнаты служащим; место для продажи билетов; кофейная; буфет; кондитерская; комната для ливрейных лакеев и для чистки ламп, для рабочих, для служителей и проч. принадлежности; ретирады»²¹².

Рассматривая залы Домов собраний с точки зрения концертной практики, необходимо отметить, что помимо парадных залов, концерты также давались в залах танцевальных или театральных, а также – когда сообщество не имело своего здания, – в специально выделявшихся для этого залах или больших гостиных в структуре зданий иного назначения. Подчеркнем: музыкальные сообщества – по крайней мере, до открытия музыкальных училищ при Русском музыкальном обществе, – никогда не имели собственных залов²¹³. С известной оговоркой исключением были общества воскресных концертов студентов Петербургского и Казанского университетов (дававшие концерты в Актовых залах) и Концертное общество в Харькове, основанное в 1834 году оркестрантами и завсегдатаями городского театра, где и давались нерегулярные концерты. Далее, в XX веке концертная жизнь фактически не вышла за пределы уже сложившихся архитектурных пространств Домов собраний, главными из которых были:

- (a) пространство, построенное по модели парадного зала;
- (b) пространство, построенное по модели театрального зала;
- (c) пространство, построенное по модели камерного зала («гостиной»).

Рассмотрим эти модели подробнее.

²¹² Архитектурные примечания. М., 1844. С. 75.

²¹³ Профессор Петербургской консерватории А.И. Пузыревский в отчете «Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности» констатировал: «В первой половине истекшего XIX века музыки у нас почти вовсе не существовало» (Пузыревский, А. И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909). Спб., 1909. С. 3).

2.2.1. Модель парадного зала

Отечественная модель (колонный зал с галереей или без нее) была заложена работами М. Казакова (зал Благородного собрания в Москве) и Дж. Кваренги (залы Академии наук, а затем Смольного института в Петербурге). Именно модель Казакова-Кваренги (прототипами для нее послужили атриумы А. Палладио и парадные залы английских дворцов XVIII века) использовал П. Жако в зале Дворянского собрания в Петербурге: прямоугольный двусветный зал, колоннада большого ордера с антаблементом в основании зеркального (в версии Кваренги плоского) кессонированного свода; окна в нишах в основании свода. В залах собраний между колоннадой и внешней стеной зала располагается кольцевая галерея. Вместимость на конец XIX века – 2049 мест (к слову, в «Условиях» сдачи в аренду большого зала Дворянского собрания в Петербурге 1896 года дается характерное примечание: *«При устройстве концертов без оркестра, возможно иметь еще 230 мест на эстраде»*²¹⁴).

«Палладианская» модель парадного зала оказалась весьма живучей. Вариант зала без галереи использовал М. М. Казаков (младший) в зале Дворянского собрания в Рязани (1804). Колонный зал с галереей использовал в Твери В. Львов (1841), при этом колонны, подпирающие балкон, работают «большим ордером», а роль колоннады «малого ордера» между галереей и потолком выполняет ряд атлантов и кариатид. Тот же прием (большой

²¹⁴ Условия отдачи залов Дома дворянства на устройство балов, концертов и других собраний. СПб., 1896

и малый ордер) – в зале Купеческой ассамблеи в Киеве (только колонны сдвоенные). И наконец, вариация уже советского времени, в зале санатория в Кисловодске 1937 года – «колоннада» из профилированных опор, глубоко кессонированный плоский потолок (правда, со сценой, что создает впечатление «вариаций» и на тему колонного, и на тему театрального зала (ср. рисунок 24).

Та же модель, где колонны заменены полуколоннами, пилястрами или лопатками, прослеживается, к примеру, в залах Дворянских собраний в Харькове (арх. И. Васильев, 1820), Костроме (арх. Н. Гормизин, 1838), а также Благородного (арх. Г. Батеньков, 1858) и Общественного (арх. В. Соколовский, 1915) собраний в Красноярске. Это модель упрощенная, часто в один свет, потолок чаще всего плоский, слепниной, стены часто расчленены нишами или филенками, «отмечающими» несуществующие окна. Еще одна вариация колонного зала – ротонда или полуротонда (обычно без галереи), с кессонированным куполом или зеркальным сводом. В этих залах галерея отсутствует или уменьшена до небольших балконов – как, например, в бальных залах «Театра Медокса» в Москве (арх. Х. Розберг, 1780) или Института благородных девиц в Киеве (арх. В. Беретти, 1842).

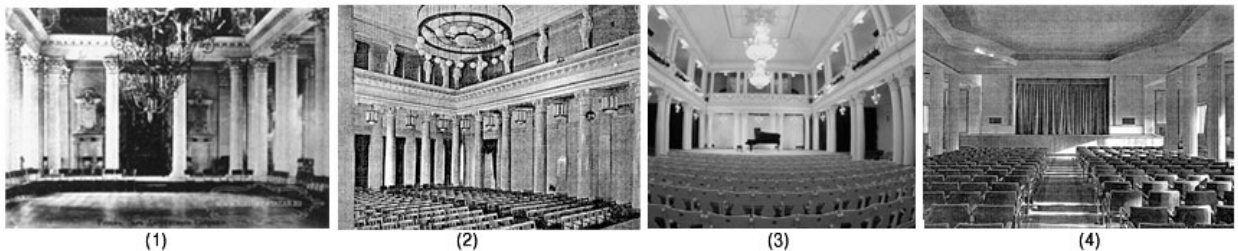


Рисунок 24. Колонные залы

(1) Зал Дворянского собрания, Рязань, 1804, арх. М. М. Казаков, фото 1934 г.; (2) зал Дворянского собрания, Тверь, 1841, арх. В. П. Львов, фото 1952; (3) зал Купеческой ассамблеи (ныне Национальная филармония), Киев, 1882, арх. В. Николаев, совр. фото; (4) концертный и кино-зал санатория им. Орджоникидзе, Кисловодск, 1937, арх. М. Ф. Гинзбург, Е. М. Попов, Ю. И. Гамбург, фото 1938.

Источники: (1) вебсайт «История, культура и традиции Рязанского края»; (2, 4) Фототека ГНИМА им. Щусева; (3) вебсайт Национальной филармонии Украины.

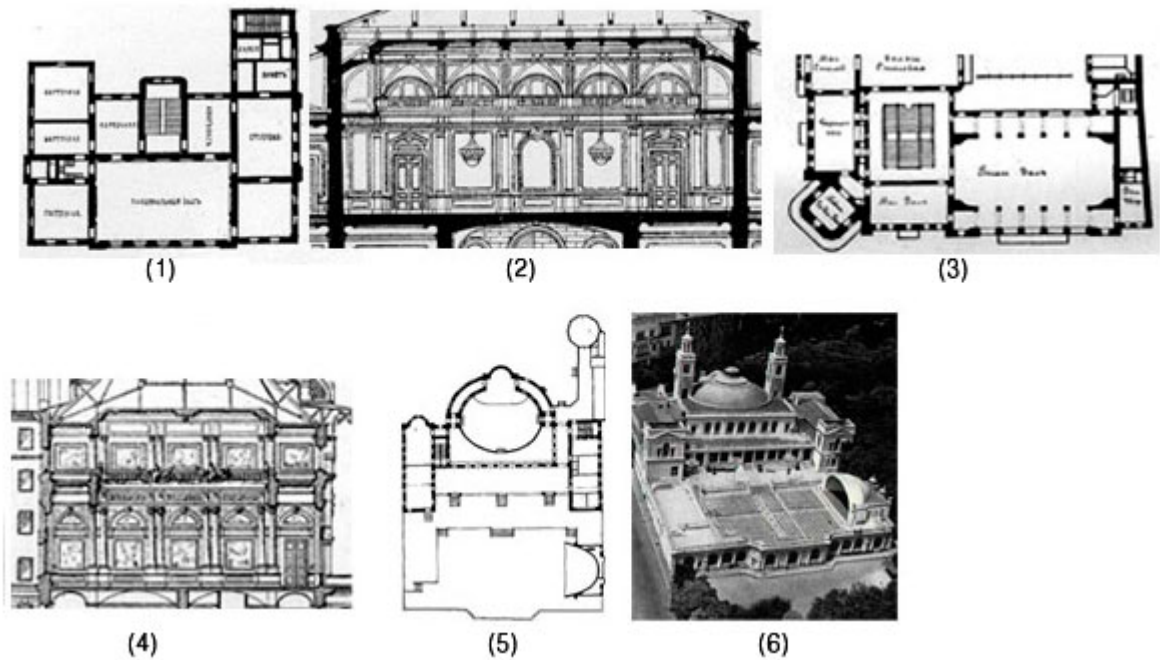


Рисунок 25. Залы общественных собраний

(1–2) Английский клуб, Екатеринослав, конкурсный проект, арх. Г. Гаврилов, 1889, план, разрез. (3–4) Офицерское собрание армии и флота, Санкт-Петербург, арх. А. И. Фон-Гоген, М. А. Иванов, 1898, фрагменты плана и разреза. (5–6) Общественное собрание, летнее здание в Губернском саду, Баку, арх. Н. П. Твердохлебов, 1912, план, общий вид.

Источники: (1–2) «Зодчий», 1890; (3–4) Барановский Г. *Архитектурная энциклопедия XIX века*, т. 3, 1903. (5–6) Фатуллаев Ш. *Градостроительство Баку XIX-начала XX веков*, 1978.

Надо отметить, что, выставляя запросы на архитектурные конкурсы проектов, провинциальные общественные собрания хотели, по-видимому, получить здание, приспособленное под весьма разнообразную деятельность и многофункциональный зал (рисунок 25). Так, в конкурсном задании на проект здания для театрально-концертного зала Екатеринославского Английского клуба (1897 год) значилось: зал на 1000 мест (ввиду балов – плоский пол с возможностью подъема), сцена и оркестровая яма на оркестр 20–30 человек, сцена «небольшая, однако дающая возможность постановки опер»²¹⁵.

Следует отметить, что с архитектурной точки зрения «парадный зал» – это зал дворца, почти всегда (в европейской традиции) прямо отсылающий к древнегреческим (или древнеримским) храмам. Обозначение «храмом» дворца и театра в Европе – прямое указание на палладианскую традицию в архитектуре – А. Палладио (1508–1580) конструировал фасады по примеру

²¹⁵ Неделя строителя. 1897. 2.03. С. 43–44.

и образцам древнеримских храмов. Как отмечает Л. В. Никифорова, в Новое время (по крайней мере раннее) архитектура любого дворца – ордерная и никакая иная²¹⁶. И даже более того, архитектурная традиция того времени однозначно привязывает дворец – по крайней мере до середины XIX века – к палладианским образам и эмблематике ордерной (храмовой) архитектуры. На эту эмблематику работает вся планировка дворца, формирующая – от курдонера и парадного входа, по лестницам и далее анфиладам через галереи и малые залы – маршрут приближения к «освященному трону».

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 (первая половина XIX века). К тому же времени в европейской культуре складываются представления о концертном зале не просто как о месте, где звучит музыка, а как о «храме Музыки». Такое представление подразумевает однозначное восприятие музыканта как «абсолютного властителя», равного (и даже превосходящего) по статусу властителям, соприсутствующим в зале. Только вот природа власти иная – это власть над «как если бы», – воображаемой, недоступной для всех художественной реальностью.

Это аристократическая модель коммуникации: публика «избранная», коммуникация формальна в основе (этикет, эмблематичность во всем). Ритуал совершения концерта символически родственен ритуалам парадных приемов; участники коммуникации сами в известной мере символичны (к слову, с этой точки зрения, Русской музыкальное общество, монопольно заправлявшее академической музыкой полстолетия, не случайно изначально создавалось как проект царствующего дома).

²¹⁶ Никифорова Л. В. Чертоги власти: Дворец в пространстве культуры. СПб., 2011. С. 215.

2.2.2. Модель театрального зала

Здесь можно выделить три архитектурных варианта: модель «римской» компоновки, с полукруглым в плане секторальным амфитеатром, неглубокой сценой и небольшим порталом; модель «английскую» с ярусными галереями, а также модель цирковой арены.

В основе «римской» компоновки зала (рисунок 26) лежит римский амфитеатр, переосмысленный А. Палладио в театре «Олимпико» (с колоннадой позади амфитеатра). В чистом виде эта модель обнаруживается в ряде сооружений, от Эрмитажного театра (и проектах усадебных театров) Дж. Кваренги до современных концертных залов (как пример, приведен план Бетховенского камерного зала в Бонне). Композитор и дирижер Г. Берлиоз считал амфитеатр с полукруглой сценой наилучшей формой зала под оркестр²¹⁷.

Прямым продолжением идей Палладио явился проект театра им. Вс. Мейерхольда, ставшего впоследствии первым отечественным концертным зданием (Концертный зал им. П. И. Чайковского, об истории постройки которого речь пойдет особо).

²¹⁷ Берлиоз Г. Дирижер оркестра / Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика. М., 1975. С. 75.

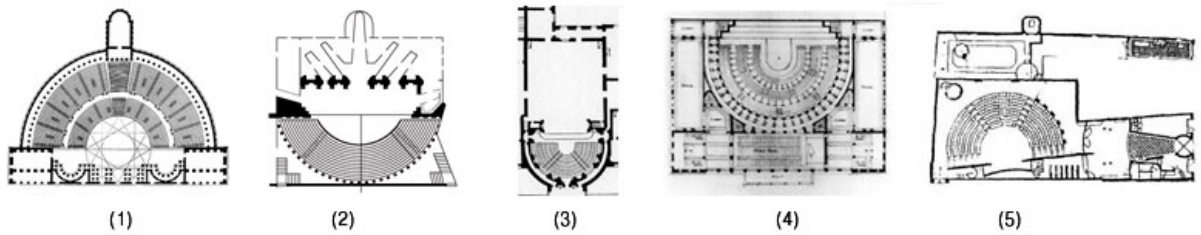


Рисунок 26. Театральные залы «римской» компоновки

- (1) Театр Помпеев, Рим, ок. 55 г. до н.э., план. (2) Театр «Olympico», Виченца, 1580, арх. А. Палладио, план. (3) Эрмитажный театр, Петербург, 1785, арх. Дж. Кваренги, план. (4) Boston Symphony Hall, арх. Ч. МакКим, 1899, первоначальный проект, план. (5) Зал камерной музыки архива Бетховена, арх. Т. ван ден Валентин, К. Мюллер, Бонн, 1988, план.

Источники: (1) Sear F. *Roman theatres*, 2006; (2) M. Long. *Architectural Acoustics* 2006; (3) Пилявский В. И. Джакомо Кваренги, 1981; (4) Thompson E. *The Soundscape of Modernity*, 2002; (5) Рекомендации по проектированию концертных залов, 2004

Как вариант «римской» компоновки можно рассматривать секторальные в плане залы с амфитеатром. Общие моменты, характерные для архитектуры «римских» залов – колоннада позади амфитеатра или по боковым стенам; плоский или коробовый кессонированный потолок; глубокие ниши стен; портал сцены, практически всегда с колоннами по краям (ср. рисунок 27).

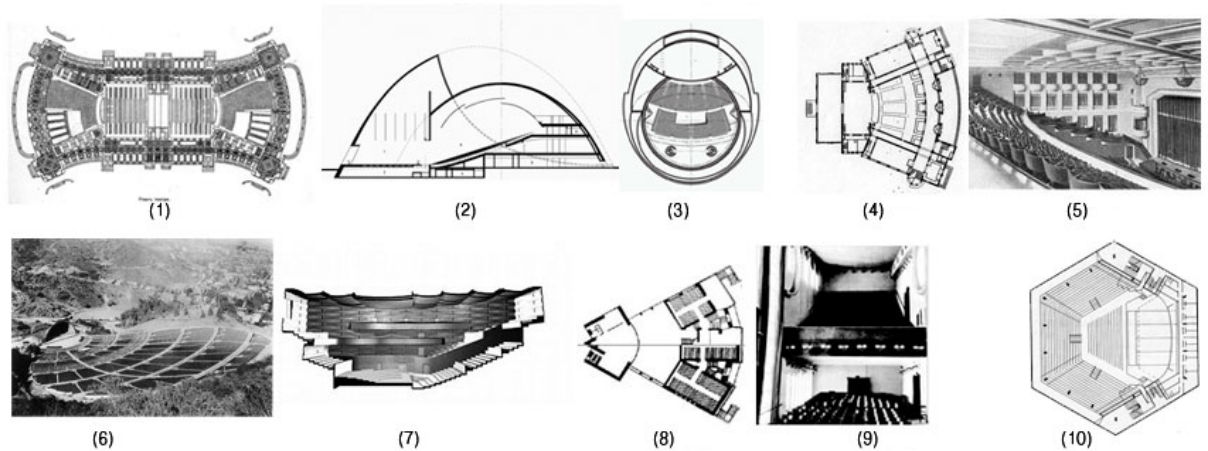


Рисунок 27. Зрительные залы: развитие темы амфитеатра

- (1) Двойной театр (Doppeltheater), арх. Р. фон. Инфельд, 1897, проект. (2–3) Puerto de la musica, арх. О. Нимейер, проект, 2008. (4–5) ДК им. Горького, Ленинград, арх. А. И. Гегелло, А. И. Дмитриев, Д. Л. Кричевский, 1927, план, интерьер зала. (6) Hollywood Bowl, арх. Л. Райт & Allied Architects 1929, реконструкции 1984, 2003, Ф. Гери, Arup, Hodgetts & Fung. (7) Концертный зал Мариинского театра, арх. К. Фабр, 2005, разрез. (8–9) ДК им. Русакова, Москва, арх. К. Мельников, 1929, план, интерьеры, фото 1929. (10) Универсальный концертный зал на 2500 мест для г. Тольятти, проект, арх. М. Бубнов, В. Лазарев, Н. Семейкин, Э. Тер-Степанов. 1972, проект.

Источники: (1) Барановский Г. *Архитектурная энциклопедия XIX века*, т. 3, 1903; (2–3) вебсайт skyscraperpage.com; (4) Лагутин К. К. *Архитектурный образ советских общественных зданий* 1953; (5, 7) вебсайт Citywalls.ru; (6) Thompson E. *The Soundscape of Modernity*, 2002; (8–9) Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников, 1990; (10) «Архитектура СССР» 1972.

Стоит отметить одно обстоятельство: в зале ДК им. Русакова К. Мельников не только прием трансформируемого зала (каждая его часть, будучи отгороженной, может выполнять роль самостоятельного малого зала) но и прием выноса амфитеатра логи за пределы как линии коробки зала, так и внешней стены здания.

Театральные залы «галерейного» типа ведут свою линию от английских и французских театров XVI века, круглых в плане, с выступающей сценой, с многоярусными опоясывающими галереями и свободным пространством перед сценой (стоячие места). За счет опоясывания и выдвинутой сцены это модель трехстороннего контакта зрителя с артистом. Впоследствии авансцена уменьшилась, сама сцена углубилась и стала перспективной, появилась оркестровая яма, зал вытянулся и приобрел форму подковы (акустические расчеты П. Патта для четырехъярусного театра основаны на зале в форме правильного эллипса); К. Н. Леду в театре Безансона (1784) ввел постоянный (неснимаемый) партер.

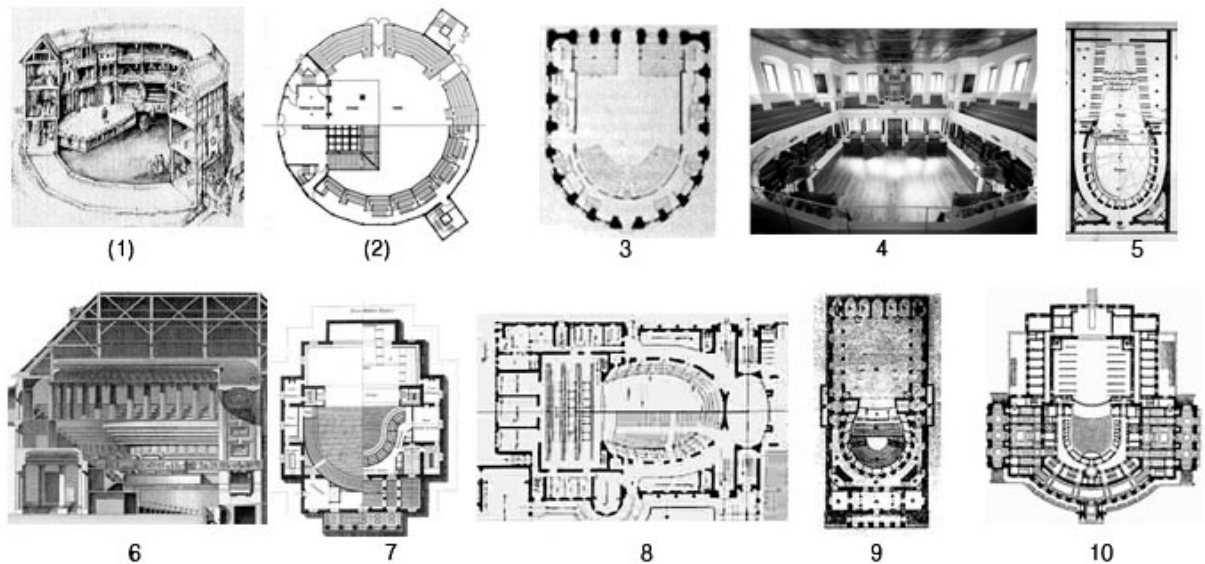


Рисунок 28. Театральные залы «галерейной» компоновки

- (1) Театр The Rose, Лондон, 1685, арх. Дж. Григгс, реконструкция. (2) The Globe Theatre, Лондон, 1599, арх. Дж. Бербидж. План, реконструкция. (3–4) Театр Шелдона, Оксфорд, арх. К. Рен, 1668, оригинальный план, интерьер (современное фото). (5) Театр, акустические расчеты, П. Патт, 1777. (6–7) Театр в Безансоне, арх. К.-Н. Леду, 1784. Разрез, план. (8) Конкурсный проект народного дома им. Аксакова в Уфе, арх. М. Х. Дубинский, 1899. (9) Городской театр в Одессе, арх. Ж. Тома де Томон, 1808, план. (10) Опера Земпера (Staatsoper) Дрезден, арх. Г. Земпер, 1841/1878, план

Источники: (1) Mackintosh I. Architecture, Actor and Audience, 1993; (2) Barron M. Auditorium Acoustics and Architectural Design, 2010; (3) Кидсон П. и др. История английской архитектуры, 2003; (4) Sheldonian Theatre, брошюра, вебсайт The Sheldonian Theatre; (5) P. Patte. Essai sur l'architecture theatrale, Paris 1782; (6) Pelletier L. Architecture in words, 2006; (7) Ledoux C. N. L'architecture considerée sous le rapport de l'art, t.1, 1804; (8) Зодчий, 1899; (9) Ощепков Г. Д. Архитектор Томон, 1950; (10) Барановский Г. Архитектурная энциклопедия XIX века, т. 3, 1903.

В результате (рисунок 28) возник тип театрального зала, равно пригодного как для оперных, так и для драматических представлений. Стоит напомнить, что разделение театра на «музыкальный» и «драматический» произошло только в последней трети XIX века, причем оркестровая яма и оркестр в ней были обязательной принадлежностью драматического театра до начала второй половины XX века, когда «живая музыка» была вытеснена звукозаписью.

Одной из важных трансформаций галерейной компоновки театрального зала было вынесение верхнего яруса за пределы собственно коробки зала; впервые этот принцип обнаруживается в компоновке лондонского «Пантеона» 1772 года, после чего вновь появляется в поле зрения во второй половине XIX века и стал в каком-то смысле обязательным для галерейного театра.

В дальнейшем произошёл вынос верхнего яруса и за внутреннюю линию галерей и превращения его в балкон. Вариацию на эту тему мы встречаем в конструкции «Карнеги-холла» (1891), где галерейную структуру имитируют ступенчато расположенные балконы.

Следует заметить, что такое решение привело к необходимости существенно корректировать форму потолка. Если в традиционных галерейных театрах потолок плоский или купольный, то для зала с вынесённым назад верхним ярусом в целях обеспечения равной по качеству акустики потребовался потолок сложной сводчатой структуры и вследствие этого решение задачи одновременного избавления от множественных искажений звука, источником которых стал сам потолок.

И наконец, арена (рисунок 29). Как уже отмечалось, зрительный зал с обзором со всех сторон в российской и европейской традициях имеет разную природу. Если в европейской традиции он происходит от римских цирков, английского ярусного театра и больших парковых ротонд, то в отечественной традиции корни лежат в балаганном площадном театре, в котором сцена поднята над зрителями.

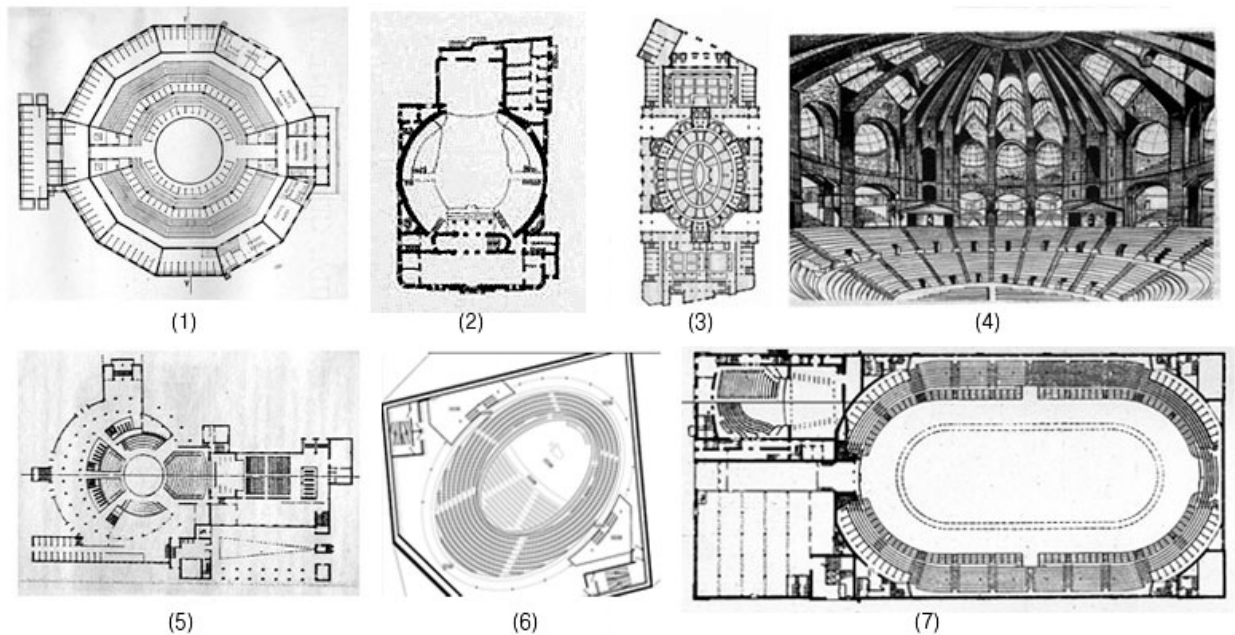


Рисунок 29. Зрительные залы, вариации темы «арена»

- (1) Цирк Гинне, Петербург, арх. Р. П. Бернгардт, П. П. Межуев, 1871, план.
 (2) Цирк-театр Муссури, Харьков, арх. Б. Н. Корниенко, 1911, план. (3–4) Дворец труда в Москве, арх. Н. Троцкий, 1923, проект, план, интерьер. (5) Дворец культуры в Сталинграде, арх. И. А. Голосов, Б. Я. Мительман, 1928 проект, план. (6) Филармонический концертный комплекс в г. Екатеринбурге, арх.мастерская LABAR, 2012, проект, план.
 (7) Madison Square Garden, (the Second Garden), Нью-Йорк, 1890, арх. Ч. МакКим, У. Мид и С. Уайт, театр и арена, план

Источники: (1, 7) Барановский Г. Архитектурная энциклопедия XIX века, т. 3, 1903; (2) Ясиевич В. Архитектура Украины на рубеже XIX-XX веков, вебсайт «Архитектор Павел Алешин»; (3) вебсайт arch.novosibdom.ru; (4) вебсайт «Архитектура и проектирование», fatous.totalarch.com; (5) Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба: 1917–1941, 2000; (6) вебсайт архитектурной мастерской LABAR.

Как уже отмечалось выше, в России использование театральных залов для проведения концертов в XVIII– первой половине XIX века совпадало с общеевропейской нормой. Отметим также, что в плане социальном существовавшая в то же время система абонирования лож «отражала ситуацию, в которой театр являлся своеобразным клубом»²¹⁸ (отчасти клубный характер сохранился и в первые десятилетия XX века). Еще одной важной чертой, характеризующей театр в отечественной культуре, является монопольность структуры казенных Императорских театров; дирекция которых к 1856 году подчинила себе организацию не только спектаклей, но и всех зрелищных мероприятий в Петербурге и Москве, что практически свело

²¹⁸ Розенталь И. С. И вот общественное мнение. С. 27 и далее.

на нет зарождавшуюся в то время коммерческую концертную антрепренерскую инициативу²¹⁹.

Необходимо отметить также, что в 1832 году организация строительства зрелищных учреждений (включая театры и залы для концертов) в числе прочих объектов гражданского строительства перешла в ведение Главного управления путей сообщения²²⁰, причем процедура требовала утверждения любого зрелищного здания непосредственно в центральном аппарате ведомства. Такой порядок существовал до 1867 года, когда ГУПС было преобразовано из военного в гражданское, однако уже с первым Городовым положением 1870 года все вопросы организации строительства отошли к губернским властям. Тем не менее, несмотря даже на отмену монополии императорских театров и режим наибольшего благоприятствования строительству общественных зданий, предоставленным Городовым положением 1896 года, в Строительных уставах 1896, 1901, 1911 годов в разделе «О зданиях общественных» в числе зрелищных зданий упоминаются лишь театры, цирки и балаганы; на концертные залы, по всей видимости, распространялись правила «для прочих увеселений»²²¹.

Культурная модель «театр», по сути – это инструмент (или механизм) производства в культуре «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 подчеркнуто не пересекаются, хотя находятся в едином объеме, обеспечивающем видимость и слышимость – из реальности «обыденной» – того, что происходит в реальности «художественной». Жестко заданное «как если бы» конституирует удвоение

²¹⁹ Данилов С. С. Материалы по истории русского законодательства о театре / О театре, сб. ст. Л.–М., 1940. С. 178–183.

²²⁰ Краткий очерк истории Ведомства путей сообщения за сто лет его деятельности. СПб., 1898. С. 64 и далее.

²²¹ См. например, Устав строительный, с разъяснением (сост. Дм. Бутырский, 2-е изд.). М., 1908. С. 106, 110, 113.

«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 – в случае музыки дирижер – находящийся в роли управляющего исполнением. Причем акцентируется.

Театральная модель – это по своей сути, свернутая в культуре до «как если бы» модель управления, модель осуществления воли (и власти). В некотором смысле модель «режиссерского театра» – модель абсолютистской власти, неизбежным образом структурно овеществленной в статусной дифференциации зрительских мест.

2.2.3. Модель камерного зала («гостиной»)

Традиционная модель зала-гостиной сложилась в основном во второй половине XVIII века; это помещение в структуре дворца или особняка относительно небольшой вместимости (20–100 человек), часто имеющее выход на террасу или в портик.

Зал, как правило, прямоугольной или квадратной формы в плане, с плоским потолком или (чаще) зеркальным сводом, опирающимся на антаблемент (в случае расчленения стен лопатками или пилястрами). Стены, оформленные филенками, панно и лепниной – именно в таком виде зал-гостиная просуществовал до начала XX века (рисунок 30).



Рисунок 30. Малые (гостиные) залы

(1) Ф. Б. Растрелли. Музыкальный салон дома Энгельгардта, Петербург, 1761 (П. Жако, 1829).

(2) Ф. Аргунов, А. Миронов. Музыкальная гостиная, Кусково, 1780. (3) А. Н. Бекетов, Музыкальная зала особняка Бекетовой, Харьков, 1897.

Источники: (1) вебсайт Санкт-Петербургской филармонии; (2, 3) фототека ГНИМА им. Щусева.

Иной, более редкий, но тем не менее использовавшийся в последней четверти XVIII – первой трети XIX века вариант – с крытым четырехколонным атриумом (игравшем роль светового колодца и одновременно купола). В целом гостиные во многом совмещали принципы планировки парадных залов и частных помещений (ср. рисунок 31).

В музыкальных гостиных начала XIX века часто обнаруживается фортепиано; дворяне и помещики – любители музыки предпочитают камерное музицирование (виолончель, скрипка, флейта, арфа). Гитара считалась «уделом холостяков»²²².

²²² Греч А. Н. Музыка в русской усадьбе. С. 175.

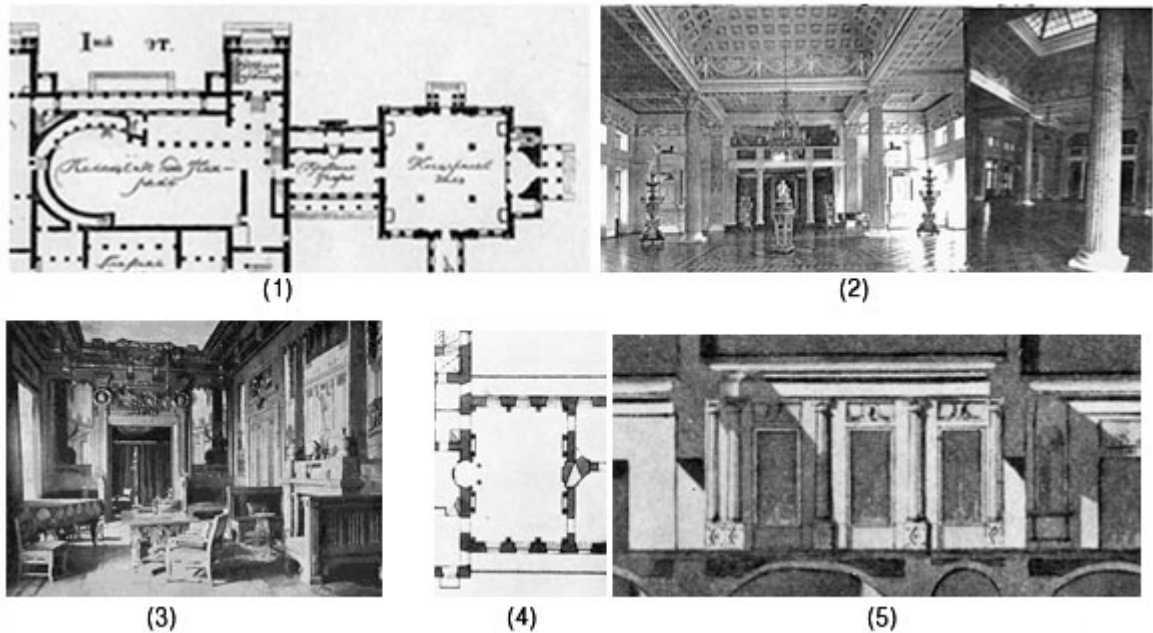


Рисунок 31. Малые (гостиные) музыкальные залы

(1–2) музыкальная зала дворца Шереметевых, Останкино, арх. Ф. Кампорези, В. Бренна и И. И. Старов, 1798. Фрагмент плана дворца, интерьеры, фото 1943 и 1961. (3) Palais Staudt в Берлине, арх. О. Риет. Музыкальный зал, фото 1905. (4–5) Гостиная дома Зубовой на Тверской, Москва, арх. М. Ф. Казаков, 1773, фрагмент плана, фрагмент разреза на уровне второго этажа.

Источники: (1–2) фототека ГНИМА им. Щусева; (3) «Строитель», 1905; (4–5) Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова, 1956.

Модель «гостиной» (салона) – это культурная модель относительно разомкнутой вовне внутрисемейной коммуникации, либо коммуникации по модели ограниченного «круга равных», не связанных семейными узами. Так, в Тамбове в доме губернатора (с 1786 – Г. Р. Державин) во второй половине 1780-х гг., по четвергам устраивались концерты, а по праздникам – театральные постановки²²³. Объектом отдельного исследования могли бы стать воскресные музыкальные вечера, которые с 1899 года проводились на квартирах профессоров Томского университета экономиста М. Н. Соболева и правоведа И. А. Малиновского. Обычная программа, в описании Малиновского, была такова: «Собирались к 8 часам вечера, пили чай

²²³ Жеребятьев Д. И., Канищев В. В., Кончаков Р. Б. Место дворянства в формировании городского социального пространства (по материалам Тамбова конца XVIII в.) / Дворянство, власть и общество в русской провинции XVIII в. М., 2012. С. 565.

с вареньем, печеньем, сладким сдобных хлебом; потом музыка; около 12 часов ночи подавали ужин»²²⁴.

Архитектурно гостиная – это выделенное зальное помещение на пересечении значимых путей внутри жилища. Применительно к культурным практикам, это место, как можно выразиться, «скользящего as if» (как если бы...), место временного существования определенных социальных и культурных ролей. Применительно к концерту (или музицированию) это означает, что каждый в «гостиной» соприсутствует моменту ролевого сдвига: вот человек в роли «хозяин дома», а вот он же – уже в роли «музыканта» (творца музыки) – в некотором смысле модель «музыкальной гостиной» близка модели «мастерская художника», с тем же скольжением социальных ролей, невозможным ни в модели «театр», ни в модели «парадный зал».

В определенном смысле «гостиная» – это пространство игры «в социальные практики», обнаруживающее меру гибкости, приспособляемости этих игр и играющих (в нашем случае – игр в «концерт», в «музыку и музыкантов», в «музыканта и публику») к социальной и / или коммуникативной реальности «вовне».

2.3. Консерватория

Консерватория – учебное заведение высшего музыкального образования; консерватория готовит профессиональных квалифицированных исполнителей (как сольных, так и ансамблевых и оркестровых), дирижеров, теоретиков и композиторов, а также проводит обучение смежным музыкальным

²²⁴ Шиловский М. В. Повседневная среда обитания городской интеллигенции Сибири в XIX — начале XX в. / Города Сибири XVII — начала XX в. (вып. 2: истории повседневности). Барнаул, 2004. С. 93.

специальностям. Концертные практики как таковые не являются функционально главными для архитектурного пространства консерватории, однако учебные практики (структура направлений и дисциплин первоначально сложилась в Парижской консерватории в начале XVIII века) в большинстве своем имеют целью подготовку студентов к концертным практикам и наработку первичного опыта публичного концертирования²²⁵.

Для занятий в оперном, хоровом или оркестровом классе выделяются большие аудитории и оформляются как камерные залы, — или специально строятся хотя бы один сравнительно большой (минимально на 600–800 мест) и один или несколько малых (от 80 до 400 мест) залов. Большие залы консерваторий первой половины XIX века — все имеют традиционную для оперного театра порталную структуру с глубокой и высокой сценой, U-образным залом с одним или несколькими балконами-галереями. Интересно, что практически сразу после открытия при консерваториях образуются общества общедоступных концертов (в Париже — с 1803, в Вене с 1820, в Лейпциге с 1844).

Следует напомнить, что консерватория как социальный институт в Европе — «высший этаж» профессионального лифта в образовании музыкантов, с необходимостью появившийся из длительной традиции развития организационных форм музыкальной профессиональной корпорации, тесным образом связанной с сообществами любителей музыки и общественными советами попечителей симфонических оркестров, в число членов которых входили представители равно как административной, художественной, так и бизнес-элит. Можно говорить, что возникновение в Европе консерваторий было завершающим этапом в институционализации профессии музыканта и определении места этой профессии в социальных стратификациях.

²²⁵ Е. К. Альбрехт вслед за О. Турнье считает, что в 1793–1794 годах Парижская консерватория замыслилась как место подготовки прежде всего оперных певцов (отсюда ее название «консерватория пения и декламации»), а затем и инструменталистов — прежде всего музыкантов военных оркестров (см: Альбрехт Е.К. Санкт-Петербургская консерватория. СПб, 1891. С. 58; Thurner A. *Les Transformations de l'Opera-comique*. Paris, 1865. P. 114 и далее).

В России же, за отсутствием каких бы то ни было институтов профессиональной кооперации музыкантов, музыкальное профессиональное образование возникает лишь в середине XIX века – как частный проект пианиста и композитора А. Рубинштейна, поддержанный членами царствующего дома. Главная цель, заявленная А. Рубинштейном: чтобы по окончании образования *«закон удостаивал музыканта положением, отмеченным в государственной иерархии»*²²⁶. В 1857 году Рубинштейн приходит к идее учреждения консерватории через организацию профессионального музыкального общества. Главной целью такого общества (Русское музыкальное общество, РМО) стал принцип, сформулированный в 1-м параграфе Устава: «содействовать развитию музыкального образования в России». Стратегия Общества на первом этапе включала в себя три пункта: (а) организация симфонических и камерных концертов в Петербурге; (б) открытие и организация провинциальных отделений; (в) изыскание средств для учреждения в Петербурге музыкального училища²²⁷.

РМО образовалось под покровительством Великой княгини Елены Павловны на юридической базе Симфонического общества, сменив директоров и устав. Первый концерт РМО прошел 23 ноября 1859 года²²⁸, за которым последовали еще девять, каждую неделю. *«Для исполнения в концертах избирались сочинения, принадлежащие самым различным музыкальным школам для того, чтобы знакомить публику с сочинениями, замечательными в отношении художественном или историческом»*²²⁹. При Обществе сразу же открылись «музыкальные классы», в которых давались

²²⁶ Письмо-меморандум в адрес Вел. Кн. Елены Павловны, 15 октября 1852 года (Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. Т. 2: Письма, 1850-1871. М.: Музыка, 1984. С. 40).

²²⁷ Спустя 50 лет отчет Императорского РМО зафиксировал успешное выполнение стратегических планов; так, на 1909 год из 39 провинциальных отделений только в трех нет музыкальных классов; училища открыты в 18 городах (Пузыревский А. И. Императорское Русское Музыкальное Общество в первые 50 лет его деятельности. С. 33–34).

²²⁸ 24 декабря 1859 открылось отделение РМО в Москве под руководством брата А.Г. Рубинштейна Николая; концерты давались в зале Строгановского училища у Страстного монастыря и в залах Благородного собрания, которые в первый год предоставлены Обществу бесплатно (Московское отделение Императорского Русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие 1860–1910 г. М., 1910. С. 14).

²²⁹ Отчет Русского музыкального общества (1859–1860). СПб., 1860. С.4.

бесплатные уроки пения для лиц без достаточных средств (после прихода 63 дам и 36 мужчин прием прекратили) и бесплатный класс для элементарного преподавания музыки.

В первом номере журнала «Век» 1861 года Рубинштейн обращается к общественности со статьей «О музыке в России», которая, как выразился сам автор, «раздвоила» его со всей музыкальной Россией: *«Я восстал самым резким образом против дилетантизма, который был тогда распространен в русском обществе. Любители были тогда на первом плане. Они выступали перед публикой как сочинители и солисты. Я выступил за воспитание артистов. Ну и пошла ругань в обществе и газетах...»*²³⁰. Стоит заметить, что «ругань», о которой говорит Рубинштейн, носила в целом достаточно конструктивный характер. Так, автор «Замечаний на статью г. Рубинштейна в «Северной пчеле» не без оснований замечал: *«г. Рубинштейн совершенно позабыл сказать, что в тысячу раз вреднее дилетантов и их сочинений бывают плохие сочинения музыкантов не-дилетантов, особенно когда они принадлежат людям, имеющим почему-либо известность»*²³¹. Кстати сказать, среди противников открытия консерватории были видные критики А. Н. Серов и В. В. Стасов; последний мотивировал это тем, что консерватории станут, во-первых, «рассадином бездарностей», а во-вторых, бездумно копируя западные образцы, будут тормозить развитие национального творчества²³².

Тем не менее, в сентябре 1862-го в доме Демидова у Синего моста на Мойке открывается Музыкальное училище (консерваторией оно стало называться с апреля 1866 года). В 1865 году в собственность РМО куплен казенный дом у «пяти углов» на Загородном проспекте, куда в 1866 году переезжает консерватория. В 1869 году Консерватории передается часть

²³⁰ Рубинштейн А. Г. О музыке в России. Литературное наследие. В 3т. Т.1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. М., 1983. С. 85.

²³¹ Северная пчела. 1861. 24 февраля. С. 182.

²³² Стасов В. В. Замечания на статью г. Рубинштейна // Северная пчела. 1861. 24 февраля. — цит. по: Баренбойм Л. По страницам литературных работ А. Г. Рубинштейна / Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 1. С. 11.

здания Министерства внутренних дел на Театральной улице у Александринского театра.

В 1888 году Петербургская консерватория отмечала 25 лет с момента открытия, к этой дате был приурочен императорский Указ, передающий в собственность Консерватории здание закрытого за ветхостью в 1886 году Большого (каменного) театра. Он был возведен в 1775 году по проекту А. Ринальди; в 1802 году реконструирован Ж. Тома де Томоном и вторично в 1835–36 годах А. Кавосом, который строго напротив него возвел в 1847–48 годах театр-цирк, реконструированный после пожара 1860 года и названный Мариинским (в середине 1880-х фасады Мариинского театра после очередного пожара перестроены по проекту В. А. Шретера). В марте 1889 года Дирекция ИРМО обратилась в Петербургское Общество Архитекторов, и в 3-м номере «Зодчего» за 1889 год на первых страницах были опубликованы условия конкурса «на составление предварительного проекта перестройки здания Большого театра для помещения в нем С.-Петербургской Консерватории». Третий раздел «Условий» посвящен концертному залу: *«...предполагается на 2500 и более слушателей, со сценой, которая могла бы быть обращена при концертах в эстраду для 500 исполнителей, причем сидения для публики должны быть распределены не тесно. При зале требуются для публики теплые вестибюли, просторные места для хранения верхнего платья, обширное фойе для отдохновения во время антрактов, помещения для буфета и курения и другие общежитейские удобства. Для исполнителей необходимо иметь хорошо устроенные уборные и простор на сцене»*²³³.

На конкурс было подано 12 проектов, среди прочих – проект Л. Н. Бенуа, только что закончившего реконструкцию *Певческой Капеллы* (также музыкального учебного заведения), в которой устроен был концертный зал на 1000 человек, *«настолько вместительный, чтобы представилась возможность организации больших концертов при обстановке, достойной*

²³³ Конкурс на составление предварительного проекта перестройки здания Большого театра для помещения в нем С.-Петербургской Консерватории // Зодчий. 1889. №3–4. С.20.

того музыкального значения, которым по справедливости пользуется наша певческая капелла»²³⁴. Как писал Л. Бенуа о результатах своей работы, «Концертный зал по деталям вышел удовлетворительно, но несколько короток и, пожалуй, высок. По первой моей композиции предполагалось за эстрадой поставить орган в нише, это дало бы значительное углубление и естественное убранство всей стены. Но полупомешанный Балакирев [М. А. Балакирев в 1883–95 был управляющим капеллы – А. К.], как настоящий ханжа, отменил»²³⁵. И еще: «Желая испытать акустику зала, Их Величества прошли в партер и сели в дальних рядах кресел, откуда слушали исполнение оркестром учеников увертюры из оперы «Руслан и Людмила»... Государь Император и Государыня императрица нашли резонанс хорошим»²³⁶.

Остановимся на зале Капеллы немного поподробнее.

Зал (рисунок 32) решен в целом в английской традиции. Обращает на себя внимание подвесной деревянный потолок (один из старейших акустических приемов, впервые примененный К. Реном в здании театра Шелдониан в Оксфорде). Как конструкция кессонированного потолка, так и общее планировочное решение представляет собой реминисценцию Банкетинг-хауса И. Джонса; при этом решение поднятой плоскости пола отсылает к залу Musikverein, а скругление стены зала за сценой и конструкция самой сцены – в равной степени к оксфордскому Holywell Music Room и лейпцигскому Гевандхаузу. Общий план здания с курдонером, выходящим на Мойку и с концертным залом в качестве главного ядра здания отсылает в какой-то мере к типу планировки останкинского дворца Шереметевых в Москве.

²³⁴ Слухи и вести // Неделя строителя. 1886. № 37. С. 2

²³⁵ Фролов В. А. Л. Н. Бенуа о строительстве Придворной Певческой Капеллы / Заповедная зона Ленинграда вчера, сегодня, завтра. Материалы науч.-практ. конф. Л., 1989. С. 57.

²³⁶ Бенуа Л. Н. Записки о моей деятельности / Невский архив. М. — СПб., 1993. С. 32.

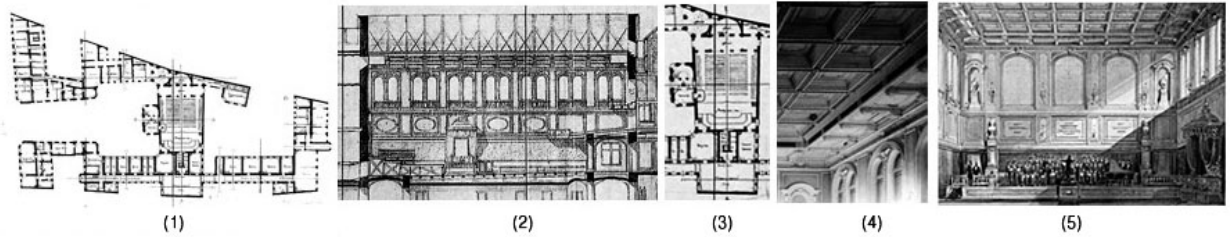


Рисунок 32. Певческая Капелла, Санкт-Петербург, 1896, арх. Л. Н. Бенуа

(1) Общий план здания. (2) Разрез по оси зала. (3) План зала. (4) Фрагмент интерьера: акустическое решение потолка. (5) Интерьер, общий вид, проект, рис. Л. Бенуа.

Источник: Лисовский В. Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов, 2006.

Но вернемся к консерватории. По результатам конкурса победил проект инженера-архитектора В. Николя, предложившего максимально использовать стены старого здания театра; проект утвердили 28 февраля 1891 года. Классы Консерватории и Малый зал должны были расположиться в стенах бывшего театра; для Большого зала дополнительно спроектировали большую новую часть здания. Кроме специальной пристройки для Большого зала предусмотрели возведение новых стен, надстройку пятого этажа, устройство хоров и лож в Большом зале²³⁷. К 1893 году закончили возводить новые фасады (рисунок 33).

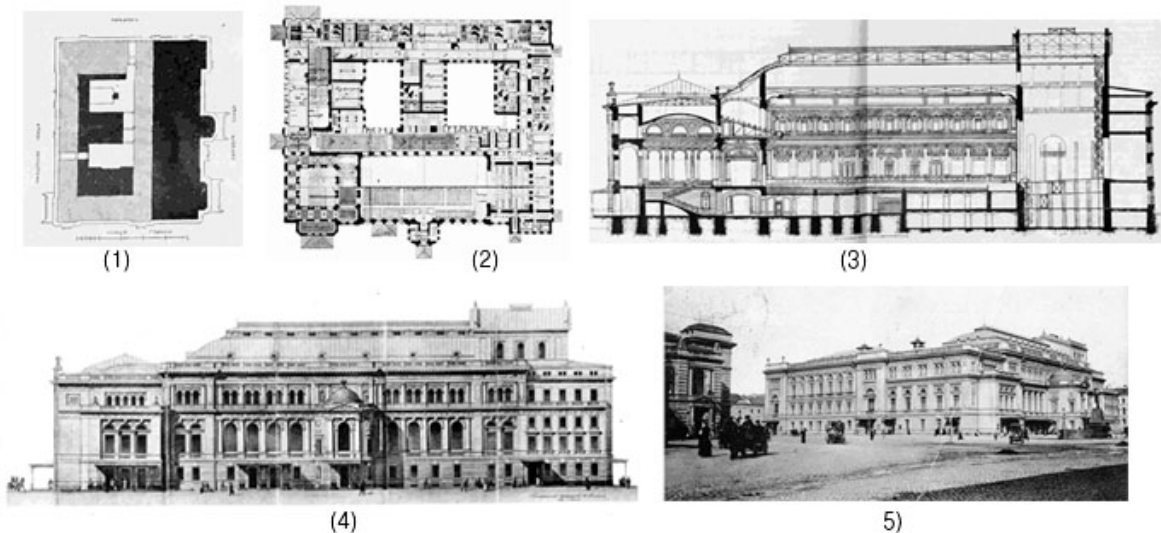


Рисунок 33. Санкт-Петербургская консерватория, 1897, арх. В. В. Николя

(1) Предварительный проект использования стен театра для здания консерватории, генплан, 1892. (2) План здания по 2–3 этажам. (3) Разрез по оси Большого зала. (4) Фасад со стороны царской ложи. (5) Внешний вид, перспектива, открытка начала XX в.

Источники: (1, 3) «Строитель», 1896; (2, 4) «Зодчий», 1896; (5) виртуальная коллекция ВМО МК им. Глинки.

²³⁷ Гаврилина О. К истории строительства Большого зала Петербургской консерватории // Musicus. 2007. № 8. С. 19. Стоимость всех строительных работ составила 971 123 рубля.

Церемония торжественного открытия нового здания Петербургской консерватории произошла в Большом зале 12 ноября 1896 года.

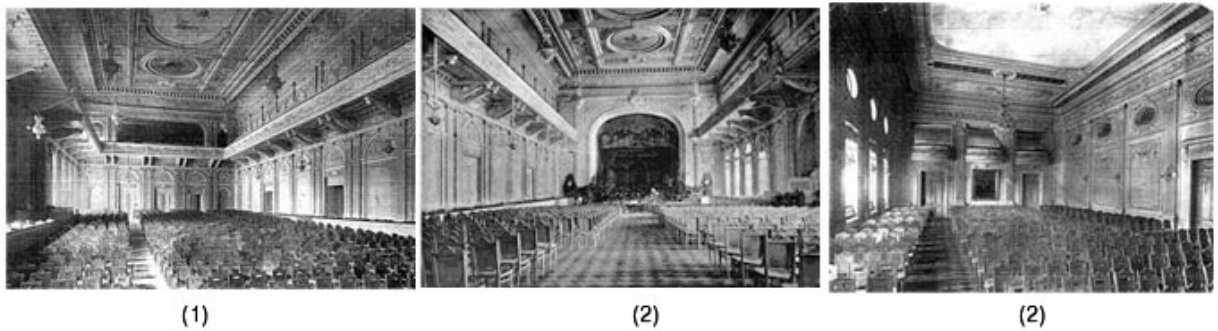


Рисунок 34. Петербургская консерватория: Большой и Малый залы

(1) Большой зал консерватории, вид со сцены, фото 1912. (2) Большой зал, вид из зала, фото 1896. (3) Малый зал Петербургской консерватории, фото 1896.

Источники: (1) Санкт-Петербургская консерватория: документы и материалы из фондов библиотеки и музея, 2002; (2–3) «Всемирная иллюстрация», 1896.

Корреспондент «Строителя» так описывает залы Консерватории (см. рисунок 34) незадолго до открытия: *«Малый концертный зал расположен в 3 этаже, окнами к Мариинскому театру... В этом зале с хорами по сделанному расчету должно поместиться до 650 слушателей; в нем имеется разборная эстрада, которую можно увеличивать или уменьшать по мере надобности; в нем же будет установлен большой орган <...> [Большой концертный зал] длиною 20 саж., шириною 10 саж. и вышиной 7 1/2 саж. с хорами с трех сторон и ложами в партёре, – рассчитан на 1750 чел. зрителей; при нем находится аванзал, фойе для партера, фойе при хорах... Императорская ложа находится в средней части лицевой стороны зала <...> Все помещения обработаны в стиле Итальянского ренессанса, за исключением малого концертного зала с находящимися при нем помещениями, который обработан в стиле Людовика XVI». И далее, об акустике особо: «Для придания залам наилучших акустических свойств, стены их обиты еловыми досками с небольшою отступкой от кирпича; потолки сделаны из склеенных еловых щитов, к которым подвинчены все тяги и орнаменты; последние ради легкости отлиты из алебаstra с наклею <...> Что касается акустических качеств обеих концертных зал, то, несмотря на всевозможные хулы, обильно*

расточаемые газетными зоилами, мы должны засвидетельствовать безусловно удовлетворительное решение этой задачи строителем. Резонанс большой залы превосходен, в малой – несколько заглушен, что, по нашему мнению, зависит исключительно от большой, сравнительно с площадью пола, вышины помещения»²³⁸.

В 1912 году Большой зал был перестроен (по причине нарастающего недовольствия артистов сценой и акустикой на самой сцене) по проекту Т. Я. Бардта. Он предложил вариант устранения недостатков без ломки капитальных стен; в результате зал стал более вместительным (1935 человек), несмотря на то, что он стал короче на 12 метров. При реконструкции был добавлен второй ярус балкона, убраны боковые ложи, а ярусы расположили по наклонной линии по направлению к сцене. Сцену углубили, площадь ее увеличили вдвое; над сценой соорудили куполообразный обшитый деревом «горизонт»²³⁹. В таком виде (в известной мере повторяя Карнеги-холл), Большой зал просуществовал до реконструкции 1963 года.

Что же касается Москвы, то Московское отделение РМО под руководством Н. Г. Рубинштейна открылось в декабре 1859 года. В 1863-м при отделении созданы музыкальные классы, в которых в первый год обучалось 100, а во второй – уже 229 человек²⁴⁰. В 1866 году классы преобразуются в консерваторию. В июне 1878 года Н. Г. Рубинштейн при содействии С. М. Третьякова и Н. А. Алексеева выкупают у князя Воронцова Дашков дом на Большой Никитской; в 1879 году дом перестроили, в 1885 туда въехала Консерватория. В 1895–98 здание было вторично перестроено по проекту В. П. Загорского.

Корреспондент «Недели строителя» писал 20-го апреля 1897: *«Новое здание Московской консерватории на Большой Никитской, своими огромными размерами обращает общее внимание... Левый корпус 4-этажного здания,*

²³⁸ Новое здание Консерватории в С.-Петербурге // Строитель. 1896. № 20. Стлб. 805–824.

²³⁹ Там же, стлб. 821. Теперь конструкция Большого зала сильно напоминала зал Карнеги-холла с меньшим количеством балконов.

²⁴⁰ Московское отделение Императорского Русского музыкального общества. С.18.

предназначенный собственно для консерватории, полукруглым выступом с колоннами отделен от другой половины дома, где обустраивается большой концертный зал. <...> Прекрасный малый зал рассчитан более чем на 500 человек. Кроме партера, он будет иметь небольшой амфитеатр; с двух сторон в обоих этажах к залу примыкают аван-залы и просторные фойе.

Большой зал консерватории будет служить для симфонических собраний и больших концертов. Его отделка потребует продолжительного времени и будет закончена не ранее лета 1898 года»²⁴¹.

Осенью 1897 году учебные корпуса перестроенной Московской консерватории открылись. Большой зал консерватории был торжественно открыт 7 апреля 1901 года.

«Открытием его начинается в некотором роде новая эра для музыкальной Москвы», – писал корреспондент «Новостей дня». – «Общий вид залы, благодаря массе света из огромных окон, грандиозен, несмотря на простоту. <...> По общему виду зал скорее напоминает театр, благодаря ложам и огромному амфитеатру, в несколько ярусов, схожему с аудиторией Исторического музея. Ложки отделаны очень просто. Только две – Императорская и директорская – выделяются роскошью отделки <...> Всех мест в зале 2486»²⁴². Музыкальным критиком «Новостей дня» акустика зала была признана безупречной: «Голоса и оркестровые инструменты ясно и отчетливо слышны из всех углов и мест зала, особенно с мест амфитеатров и галереи. Всевозможные градации нюансов не ускользают от слушателя. Нет резкостей, отзвуков, повсюду звуки скользят почти с равной силой. Некоторое исключение – фойе. Сюда звук не долетает в полной мере, но эти фойе, находящиеся за чертой зала, и в расчет идти не могут»²⁴³.

Большой концертный зал (см. рисунок 35) в плане – прямоугольник («Длина концертного зала с эстрадой 20 саж., [42,6 м – А. К.] ширина 10 саж. [21,3 м –

²⁴¹ Неделя строителя. 1897. 20.04. С. 82. Интересно решение звукоизоляции стен между аудиториями: «двойная перегородка проложена внутри пеньковыми оческами, застеганными ватой» (Новая консерватория // Новости сезона. 1897. 9.09. С. 3).

²⁴² К открытию зала консерватории // Новости дня. 1901. 7.04. С. 2.

²⁴³ Самаров. В концертах: последнее симфоническое собрание // Новости дня. 1901. 10.04. С. 3.

А. К.] и высота 28 аршин [19,9 м – А. К.]; длина эстрады 6 саж. [12,8 м – А. К.]»²⁴⁴). Над партером – U-образный балкон-амфитеатр, переходящий в боковые галереи. Уникальна конструкция деревянного подвесного потолка (на металлических стропилах), который собран в единую деревянную пластину – «деку», что создает эффект резонанса всего объема зала. Пол зала в партере положен на толстые лаги, между которыми размещена система вентиляции, также обеспечивающая равномерность акустической среды. В 2010–2011 годах зал подвергся капитальной реконструкции, перед началом которой была создана компьютерная модель архитектурной акустики, которая должна была быть максимально сохранена.

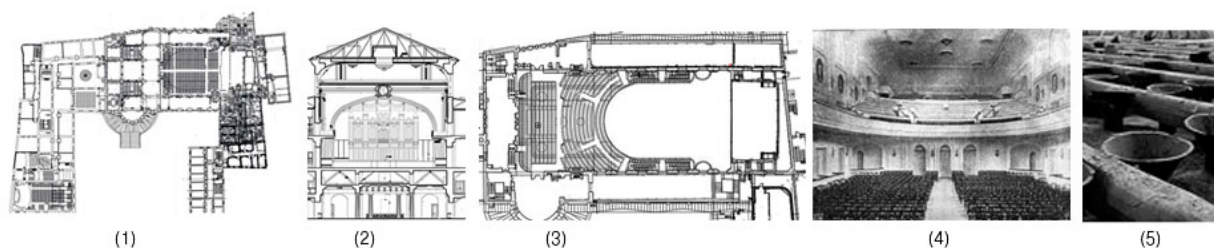


Рисунок 35. Московская консерватория, 1897/1901, арх. В. П. Загорский

(1) Здание консерватории, современный план на уровне 3 этажа. (2) Большой зал консерватории, разрез. (3) Большой зал, план. (4) Большой зал, интерьер, фото 1901.

(5) фрагмент конструкции пола Большого зала, фото с реконструкции.

Источники: (1) вебсайт *ardexpert.ru*; (2–3) вебсайт МНИПИОКЗиС «Моспроект-4»;

(4) «Новости дня», 1901; (5) «Московский комсомолец», 2011.

Третья в России консерватория (и первая в провинции) была открыта в 1912 году в Саратове. Отделение РМО было открыто в 1873 году; сразу после открытия отделения при нем организованы музыкальные классы, с 1883 года ими руководил С. Экснер, выпускник Лейпцигской и Петербургской консерваторий. В 1888 году по инициативе Экснера Саратовская дирекция ИРМО ходатайствовала в Главную дирекцию «о расширении рамок музыкального образования» (в 1886–87 годах в классах обучалось более ста человек)²⁴⁵; в 1895 году классы преобразованы в Музыкальное училище. В 1900–1901 году в училище обучалось 323 человек, из них 229 учениц; 260 человек обучалось по

²⁴⁴ Освящение здания Московской консерватории // Строитель. 1898. № 21. Стлб. 866.

²⁴⁵ Ханецкий В. Е. Человек, создавший символ Саратова / Из истории Саратовской консерватории. Саратов, 2004. С. 5.

классу фортепиано. За этот же год Отделением ИРМО был проведен один симфонический концерт, 10 камерных и 9 ученических вечеров²⁴⁶.

В 1902 году училище обрело собственный дом, построенный по проекту А. Ю. Ягна и при финансировании князя П. М. Волконского. Здание было построено за год, включая оборудование собственной станции электрического освещения. Выдающаяся клавесинистка Ванда Ландовска писала про акустику зала: *«такую не найти и в Париже»*²⁴⁷. Однако денег на содержание училища было недостаточно; решено было первый этаж училища сдать в аренду. Для иллюстрации приведем фрагмент заметки из местной газеты: *«В новом помещении музыкального училища (на углу Немецкой и Никольской) весь нижний этаж сдан товариществу Жигулевского пивоваренного завода под портерную, что вызывает крайнее удивление... Говорят, что за это же помещение предлагают хорошую арендную плату, если нижний этаж будет приспособлен под помещение трех магазинов»*²⁴⁸.

В 1912 году решением Дирекции ИРМО в Саратове учреждена консерватория с правами Петербургской и Московской (т. е. удостоенные диплома выпускники получали звание свободного художника). К открытию консерватории здание (рассчитанное теперь на 1000 учащихся) капитально перестроили по проекту С. А. Каллистратова; в августе 1912-го *«возведение двух угловых башен близится к концу. Благодаря надстройкам, все здание получило весьма грандиозный вид»*²⁴⁹. 21 октября 1912 года Саратовская консерватория была открыта; выдающийся дирижер С. Кусевицкий *«предложил саратовскому отделению муз. общества привезти на торжественное открытие консерватории свой оркестр для исполнения всех 9-ти симфоний Бетховена, заявив, что все расходы по перевозке оркестра и устройстве бетховенского цикла он возьмет на себя»*²⁵⁰.

²⁴⁶ Саратовский листок. 1902. 24.07. С. 2.

²⁴⁷ Ханецкий В. Е. Человек, создавший символ Саратова. С. 7.

²⁴⁸ Саратовский листок. 1902. 23.07. С. 3.

²⁴⁹ Саратовский вестник. 1912. 1.08. С. 2.

²⁵⁰ К торжеству открытия консерватории // Саратовский листок. 1912. 13.07. С. 3.

Большой зал Саратовской консерватории (см. рисунок 36) – прямоугольный, с высокими окнами и зеркальным сводом потолка; стены расчленены пилястрами и увенчаны антаблементом. В задней части зала – небольшой балкон. По типу это зал камерный, свойственный музыкальным гостиним дворцов или особняков, упрощенный по форме и увеличенный в размерах.

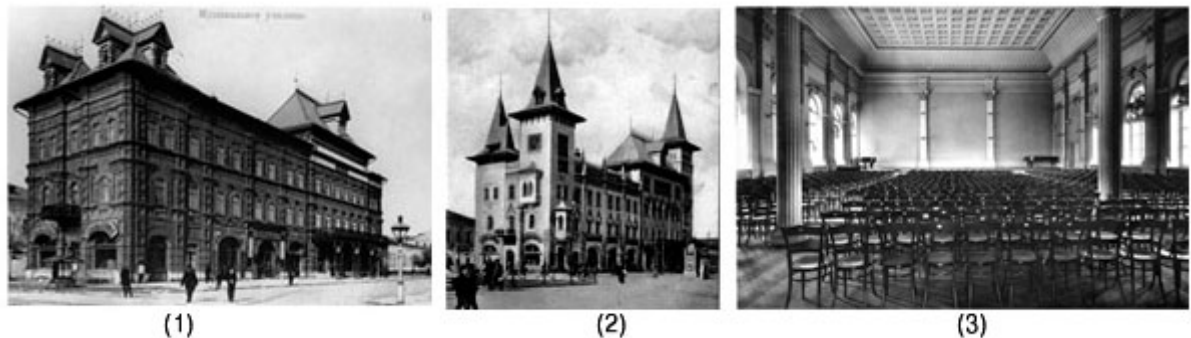


Рисунок 36. Саратовская консерватория

(1) Здание музыкального училища, 1902, арх. А. Ю. Ягн. (2) Перестроенное здание, 1912, арх. С. А. Каллистратов. (3) Большой зал консерватории, фото 1914.

Источники: (1) Русская музыкальная газета, 1902; (2) Саратов на старых открытках, 1990; (3) Историко-краеведческий форум «Немцы Поволжья»

Консерватории были созданы как подразделения ИРМО, которое, находясь под непосредственным патронатом членов царской фамилии, уже к началу 1890-х стало организацией громоздкой, бюрократической и, скажем так, «недружественной» по отношению к музыкантам. Так, и в члены Главной Дирекции, и в члены местных отделений выбирались, по уставу, только те, кто сможет уплатить ежегодный взнос от 100 до 300 рублей. Удивительную картину фиксирует Е. Альбрехт: *«Так как между специалистами – музыкантами никогда не было охотников жертвовать такой сравнительно крупной суммой за удовольствие числиться членом общества, то и оказывается, что в нашем специально-музыкальном обществе в действительности нет музыкантов, нет ни одного про-фессора самой Консерватории – за исключением, конечно, директоров консерваторий и музыкальных директоров провинциальных Отделений общества»*²⁵¹. К началу XX века ИРМО практически полностью

²⁵¹ Альбрехт Е. К. С.-Петербургская консерватория. С. 5.

монополизировало концертную деятельность академических музыкантов: подавляющее большинство концертов академической музыки 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.)²⁵². Впрочем, были попытки возрождения «народной консерватории» в начале 1920-х, но в конечном итоге монопольная централизация музыкальной деятельности в 1930-х (практически по модели ИРМО) окончательно втянула неформальное музыкальное образование в сферу домов / дворцов культуры, первоначально существовавших на рубеже XIX–XX веков в форме «народных домов». Рассмотрим «народный дом» как культурный объект и архитектурный тип несколько подробнее.

Как следовало из Примерного Устава Народного дома, целью существования его является *«...дать населению возможность проводить свободное от работ время в разумных и трезвых занятиях и развлечениях, способствующих подъему его культурного и нравственного уровня. <...> Помещение народного дома предоставляется для устройства спектаклей, чтений, бесед, кинематографических сеансов, литературных, танцевальных, музыкальных и певческих собраний и вообще – предприятий, имеющих какое-либо просветительское значение или носящих характер разумных развлечений»*²⁵³.

В планировках народного дома (рисунок 37) обязательно закладывался «зал-аудитория» – «для лекций, чтений, собраний, вечеров, чайной, спектаклей

²⁵² Линева Е. Народная консерватория // Русская музыкальная газета. 1906. № 38. Ст. 819–821; [с продолжением]: Русская музыкальная газета. 1907. № 5–6. Ст. 176–177.

²⁵³ Примерный Устав Народного дома / Народные дома, с приложением образцовых уставов, планов и смет разных типов народных домов. М., 1915. С. 21.

и кинематографа» без сцены вообще, либо зал-аудитория с постоянной сценой²⁵⁴.

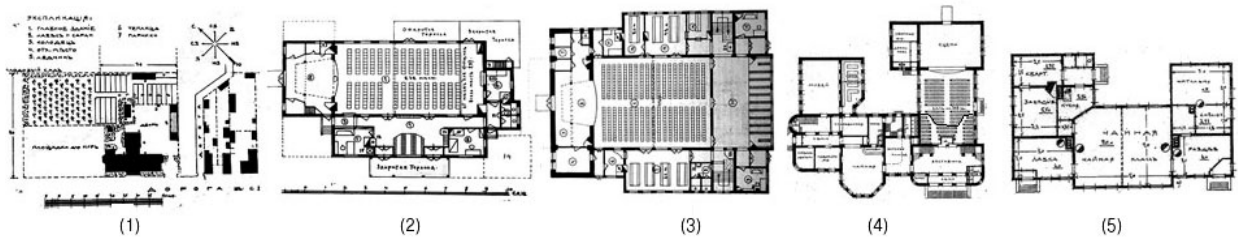


Рисунок 37. Народный дом: типовые проекты (1915/1918)

(1) Типовой генплан. (2) Каменный дом с залом на 200 чел. (3) Каменный дом с залом на 450 чел. (4) Каменный двухэтажный уездный центр просвещения и образования и народный дом с залом на 400–600 чел. (5) Типовой сельский народный дом с разделяемым залом-чайной на 200 чел.

Источники: (1, 4, 5) Народный дом, 1918; (2–3) Народные дома, 1915.

Даже беглый взгляд показывает, что залы – упрощенные театральные: с глубокой сценой, порталом, упрощенной конфигурации балконом, а в случае «типового уездного центра» – и с обязательной для профессионального театра того времени оркестровой ямой. Упрощенный театральный зал в самых простых случаях может быть перегороджен (см. рисунок 38), и тогда зал-аудитория превратится в два помещения, например, комнату для курсов и читальню. Следует отметить, что это прием в 1920-е прямо был позаимствован для архитектуры Домов культуры.

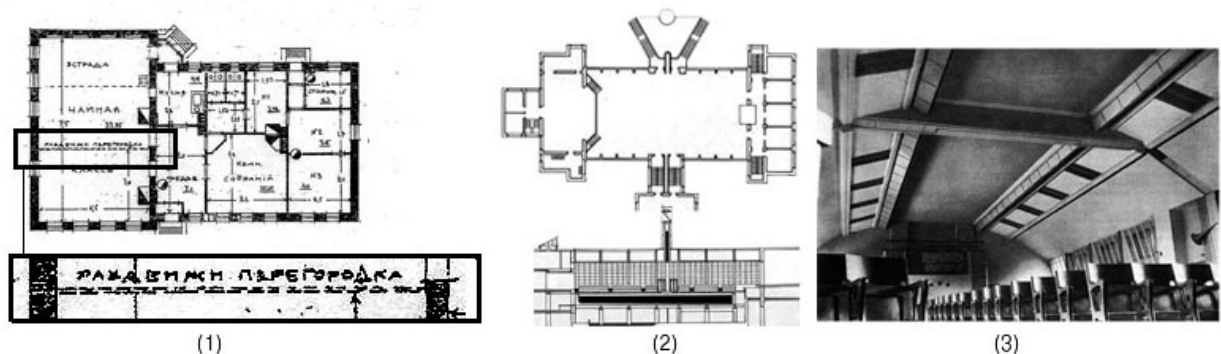


Рисунок 38. Народный дом и Дворец культуры: вариации зала с перегородкой

(1) Примерный план одноэтажного народного дома, фрагмент плана увеличен. (2–3) Падающая перегородка-разделитель зала ДК Союза Химиков (ДК «Свобода»), арх. К. С. Мельников, Москва, 1927, план, разрез, интерьер зала, фото 1929.

Источники: (1) Народный дом, 1918; (2–3) Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников, 1990

²⁵⁴ Звягинцев Е. Кому и зачем нужны народные дома? М., 1918. С. 18–19.

Здесь достаточно ясно прорисовывается проблема, которая уже в начале XX века была актуальной для народных домов, – она останется нерешенной и в советских дворцах и домах культуры, отразившись на их архитектуре, а именно – нахождение в одном здании помещений с принципиально разными и зачастую не стыкующимися между собой функциями: театральной и учебно-просветительской. Причем в 1880–1910-е акцент безусловно ставился на учебной и просветительской функциях. В пример приводились залы зарубежных «народных домов», в которых залы используются преимущественно для литературных чтений, политических дебатов и лекций²⁵⁵. В советских же домах и дворцах культуры (ДК), так же, как и в народных домах, проблема «двойственности» решалась двояко. Первый путь – вынести театральную часть отдельным объемом (рисунок 39).

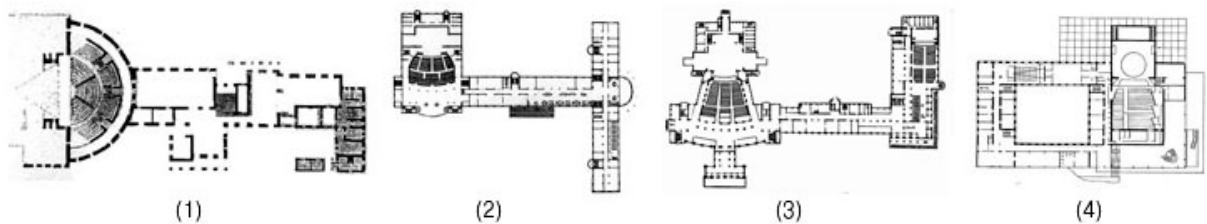


Рисунок 39. Народный дом и Дворец культуры: «выносной» зал

- (1) Проект Народного дома Песочинской трудовой коммуны, арх. В. Ф. Кринский, 1919.
 (2) ДК автозавода им. Лихачева, Москва, арх. А. А. и Л. А. Веснины, рабочий проект, 1930.
 (3) ДК завода «Красный Путиловец» (ДК им. Газа) Ленинград, арх. А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевский, проектный план, 1932. (4) Типовой проект городского ДК на 700 мест, арх. Ю. Шварцбрейм, В. Эдемская, 1971.

Источники: (1) Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба, 2000; (2) Лагутин К. К. Архитектурный образ советских общественных зданий 1953; (3) вебсайт Citywalls.ru; (4) Архитектура СССР, 1972.

Второй путь – сделать театр единственным функциональным центром (рисунок 40).

Главная же линия архитектурной работы непосредственно с залом – превращение его в многофункциональный, с чрезвычайно усредненной акустикой – досталась ДК в наследие от Народных домов.

²⁵⁵ Неклепаев, В. Народные дома за границей // Отчет Совета Общества распространения начального образования в Нижегородской губернии за 1902 г. Приложение 1. Н. Новгород, 1903.

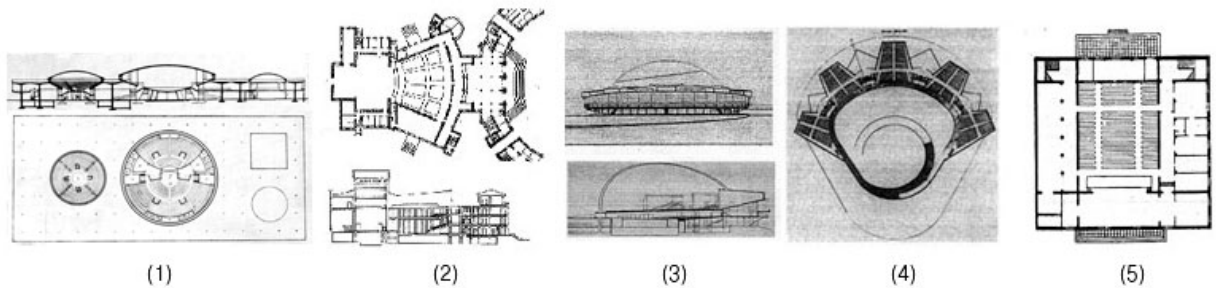


Рисунок 40. Народный дом и Дворец культуры: зал как функциональный центр

(1) Клуб-аудитория для Киевского университета, проект, арх. Е. Водзинский, А. Добровольский, Н. Чмутина, 1966, разрез, план. (2) Проект Дворца труда для Екатеринославля, арх. А. Л. Красносельский, 1927, план, разрез. (3–4) Конкурсный проект ДК Пролетарского района г. Москвы, арх. Н. Быкова, М. Коржев, А. Коробов, Ю. Спасский, М. Туркус (АСНОВА), 1930, общий вид, разрез, план. (5) Проект клуба на 400 мест, арх. Г. Али-Заде, 1939.

Источники: (1) Архитектура СССР, 1966; (2) Андрущенко Н. и др. Днепрпетровск: Архитектурно-исторический очерк (вебсайт alyoshin.ru «архитектор Павел Алешин»), 1985; (3–5) Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба..., 2000.

Рассматривая консерваторию (а также народные дома и дворцы культуры) как культурный объект, можно заметить следующее.

Консерватория объединяет в себе Дворец (как «храм власти») и Театр (как «храм искусств»). Реализуется это в характерной двойной коммуникативной цепочке (точнее, «коммуникативной вилке»): «Композитор – Мастер – Ученик» и «Композитор – Исполнитель – Слушатель». Здесь коммуникация, будучи всегда функционально дидактической (консерватория учебное заведение), содержит в себе две важные порождающие интеллектуальные модели. Первая: Учитель как абсолютный властитель (сюзерен), ученик как оруженосец (ищущий подвига). Вторая модель: учитель как мастер, ученик как подмастерье: это цеховая модель, с определенной последовательностью испытаний-инициаций (включая публичные) и профессиональной вертикаль статусов. В сущности, обе модели – статусные, прочно привязанные к достаточно почтенной модели ступенчатой инициации.

Еще один важный момент: консерватория без филармонии (как взаимосвязанного и взаимозависимого социального института и следующей профессиональной и статусной ступени) в европейской традиции не существует. Спецификой же отечественных консерваторий было то, что все они (вплоть до середины XX века) создавались на базе музыкальных училищ ИРМО, при прямой

поддержке сперва градоначальств, затем – центральных советских органов управления культурой (эта центральная подчиненность сохраняется и в наши дни).

ГЛАВА 3. РОССИЯ – СССР, ОТ КОНЦЕРТНОГО ЗАЛА – К КОНЦЕРТНОМУ ЗДАНИЮ

В этой главе мы рассмотрим четыре сюжета из истории становления архитектурного пространства отечественного концертного зала. Первые два сюжета относятся к рубежу XIX и XX вв. – история 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. И наконец, четвертый сюжет – история появления первого отечественного монофункционального концертного здания – Концертного зала им. П. И. Чайковского в Москве (1928–1940).

3.1. Концертный зал «Олимп», Москва, 1897

В марте 1897 года газета «Новости сезона» извещала, что *«очень солидный кружок, состоящий из людей, преданных театру, задалась мыслью построить в Москве грандиозный народный театр с аудиторией для чтений. Проект этого театра разработан уже г. Шехтелем»*²⁵⁶. Речь идет о проекте

²⁵⁶ Новости сезона. 1897. 21.03. С. 2

концертного зала «Олимп», спроектированном Ф. О. Шехтелем в 1897 году и утвержденном к строительству в Московской управе 18 октября 1897 года²⁵⁷.

В формуляре ГНИМА им. Щусева указано: «не сохранился»; в 10-м томе «Русская усадьба: сборник Общества изучения русской усадьбы» (2004) в статье Г. В. Галицкой «Усадьба Коншиных Ахлебинино» указано: «Ф. О. Шехтель проектировал Коншиным театр «Олимп» на Ходынском поле, не осуществлен» (с. 319). Разница между «не сохранился» (т.е. построен, затем разрушен) и «не осуществлен» значительная, — если «Олимп» был построен, то он (а не КЗ им. П. И. Чайковского) становится первым в России концертным зданием.

Обратимся к материалам ГНИМА. Судя по масштабной линейке чертежей, здание предполагалось размерами примерно 70 × 45 метров при высоте 26 м (сам зал при этом предполагался 43 × 20 м, при высоте не менее 20 м). Очевидно, что специализированное здание такого масштаба не могло пройти незамеченным ни для широкой общественности, ни уж тем более для профессионального сообщества. Тем не менее, ни в «Зодчем», ни в «Строителе», ни в «Неделе строителя» за 1897–1900 годы упоминания о начале строительства нового концертного зала нет. Нет упоминаний также в «Московских губернских ведомостях», «Московском вестнике», «Новостях дня» за август 1897 – декабрь 1900 года. Не упоминают об «Олимпе» ни Е. И. Кириченко (в книгах «Федор Шехтель» и «Русская архитектура 1830–1910 годов»²⁵⁸), ни С. М. Демкина в книге «Архитектор Ф. О. Шехтель»²⁵⁹.

Далее, на фотокопии чертежа рукописный текст: «концертный зал во владении Товарищества А. М. Постникова, Москва». Согласно справочнику «Вся Москва» за 1901 год, Товарищество металлических изделий А. М. Постникова имело адрес: Санкт-Петербургское шоссе, собственный

²⁵⁷ Фототека ГНИМА. Колл. НВРДн. Нег. №№ 246, 275, 278.

²⁵⁸ Кириченко Е. И. Федор Шехтель. М., 1973; Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910 годов. М., 1978.

²⁵⁹ Демкина С. М. Архитектор Ф. О. Шехтель. М., 2009.

дом²⁶⁰. Ходынское поле своим краем примыкало к Петербургскому шоссе; на Петербургское шоссе выходил и Петровский парк, что согласуется с написанным в книге «Архитектурное наследие Федора Шехтеля в Москве»:

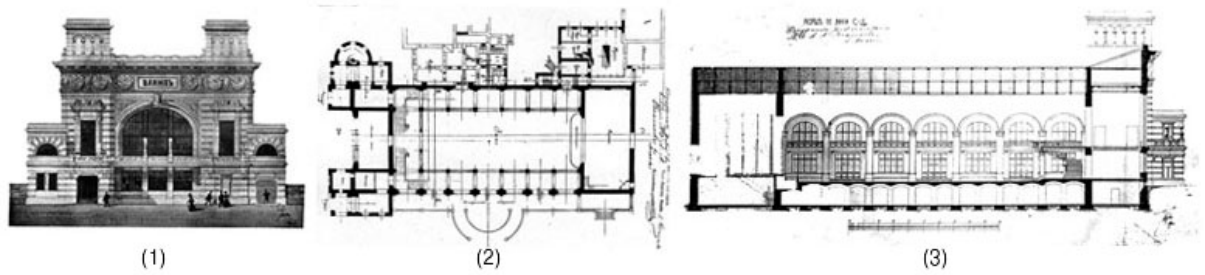
«Созданный фактически одновременно с проектом народного дома в 1897-м году, проект концертного зала «Олимп» предполагалось построить на Санкт-Петербургском шоссе. В альбоме Шехтеля, хранящемся в Архитектурном кабинете Московского дома архитектора, где собраны фотографии с его ранних проектов и построек, рукой зодчего написано: «начат строительством в 1897 г.». Огромное здание, судя по всему, должно было войти в комплекс увеселительных заведений Петровского парка, куда входили более мелкие, локальные парки вроде Мавритании и знаменитые рестораны типа «Яра»²⁶¹.

Фраза «начат строительством» вызывает сомнения, поскольку проект утвержден в середине октября, а еще 2-го октября «Московские губернские ведомости» писали о закрытии «строительного сезона». Адрес ресторана Яр в 1901 году – станция Башиловка, собств. дом, это там же, неподалеку от Петербургского шоссе.

Весьма вероятным представляется утверждение, что «Олимп» действительно так и не был построен. В пользу этого также говорит тот факт, что в 1897 году скончался Д. А. Постников, один из директоров «Товарищества фабрик А. М. Постникова», сын А. М. Постникова, – не исключено, что подготовка к строительству была из-за этого остановлена, – впрочем, подтверждающих это предположение фактов у нас нет. Однако сам факт не столько проектирования большого концертного здания, сколько проектирования по заказу и для принципиально публичного места заставляет рассмотреть этот проект подробнее.

²⁶⁰ Вся Москва на 1901 год. М., 1900. С. 352.

²⁶¹ Архитектурное наследие Ф. О. Шехтеля в Москве [электронное издание]. М., 2009. IV. С. 9. Ряд строений Петровского парка был разрушен в 1918–21 годах, и окончательно снесен не позднее 1928 года, когда был возведен стадион «Динамо».



**Рисунок 41. Концертный зал «Олимп», Москва, 1897, арх. Ф. О. Шехтель
(не осуществлен)**

(1) Фасад; (2) план; (3) разрез.

Источники: (1) «Зодчий», 1899; (2–3) фототека ГНИМА им. Щусева.

Судя по чертежам (рисунок 41), концертный зал решен Ф. Шехтелем в традиции классического парадного двухсветного колонного зала с плоским потолком и широкой трехсторонней галереей. Судя по размерам, вместимость зала – не менее 2200 чел. Сцена глубокая, с небольшим порталом и оркестровой ямой.

Стоит также отметить некоторые признаки парковой архитектуры: во-первых, из средней части зала – выход на открытую террасу. Во-вторых, прямой выход со сцены на улицу (такой прием мы уже видели в архитектуре курзалов). Судя по чертежам, акустические условия в зале могли быть сродни акустике залов Московского Благородного или Петербургского Дворянского собраний, с поправкой на обширные отражающие поверхности аркад и стены поверх них, из-за чего качества звука на галереях вряд ли было бы удовлетворительным. К тому же в зале большого объема при высокой отражательной способности потолка (если только он не планировался сборно-деревянным, наподобие «деки» БЗ Московской консерватории или Певческой Капеллы) неминуемы высокие уровни фонового шума. Впрочем, если этот зал планировался не для академических концертов, а для балов и развлекательных программ, что весьма вероятно, – указанные акустические погрешности не столь критичны.

3.2. Концертный зал на Стрелке, Петербург, 1897

На рубеже XX века в России сложилась практика проектирования концертных залов изначально и исключительно под коммерческое использование (создавались акционерные общества, финансирующие проект, строительство, и далее управляющие возвращением вложенных средств) – репертуар этих залов предполагался максимально неакадемическим. Что характерно, проектировщики выбирали места для будущих залов по принципу максимальной статусности. Так, в 1899–1901 году в Петербурге почти синхронно не осуществились два проекта больших концертных залов. Для реализации первого из них, проекта В. Шретера (на Марсовом поле) – попросту не хватило денег (6–7 млн руб.)²⁶². Что же касается второго проекта, то в сентябре 1899 в газете «Строитель» была опубликована следующая заметка:

«На рассмотрение г. С.-Петербургского градоначальника генерал-майора Н. В. Клейгельса представлены чертежи и рисунки нового здания для художественных и других выставок и для концертов. Здание это займет площадь в 2000 квадратных сажень [9100 м² – А. К.]. Соорудить его предполагено за небольшим сквером против здания С.-Петербургской биржи. Главный зал с зимним садом займет площадь в 600 квадратных сажень [2730 м² – А. К.], имея высоту в 14 сажень [29,8 м – А. К.]. Освещение днем будет через стеклянный, покрывающий весь зал, купол, а вечером – электрическое. По сторонам этого зала будут идти в два этажа небольшие залы и роскошно меблированные гостиные. Службы будут помещены

²⁶² Проект Концертного зала, в С.-Петербурге, арх. В. И. Чагина и В. И. Шене. // Строитель. 1901. № 3. Стлб. 161.

в подвальном этаже, скрытом дамбою. Общий вид нового здания будет напоминать выставочные здания последнего времени. Строителями этого грандиозного сооружения будут архитектора гг. Чагин и Шене. Для постройки и эксплуатации этого здания будет учреждена акционерная компания с капиталом в 1,5 миллиона рублей»²⁶³.

Спустя почти год (июль 1900) проект постройки у Биржевого сквера на Васильевском острове был по инстанциям передан министру императорского двора; высочайшего соизволения на сооружения такого здания у Биржи не последовало, однако, *«отнесясь сочувственно к приведенному проекту, Его величеству государю императору благоугодно было поручить с.-петербургскому градоначальнику оказать содействие к приисканию для названного строения другого подходящего места»²⁶⁴.*

В начале октября 1900 года в «Неделе строителя» напечатана следующая заметка:

«Грандиозный проект громадного концертного зала, предположенного к постройке на стрелке у биржи (на воде перед биржевым сквером), составлен по почину акционерного общества, во главе которого состоят инженер путей сообщения М. П. Лешерн фон Герцфельду и А. Ф. фон Паули, архитекторами В. И. Чагиным и В. И. Шене, коими это здание будет построено. Проект сработан в большом масштабе акварелью, сопровожден перспективою в 4,5 аршина длиною, писаной масляными красками на холсте худ. Я. Бельзеном. Стилль здания новый с мотивами, напоминающими египетскую архитектуру.

Как слышно – проекту не суждено осуществиться на этом месте, и проектированное здание будет построено в другом, о котором в настоящее время ведутся переговоры с владельцами и которое, по всей видимости, удастся приобрести»²⁶⁵.

²⁶³ Хроника // Строитель. 1899. № 17–18. Стлб. 697.

²⁶⁴ Цит. по: Бочаров, А. А. Из истории нереализованных проектов реконструкции комплекса Новой Голландии (по документам РГАВМФ) // Елагинские чтения. Вып. 2. СПб., 2003. С. 61.

²⁶⁵ Проект нового концертного зала // Неделя строителя. 1900. №41. С. 277.

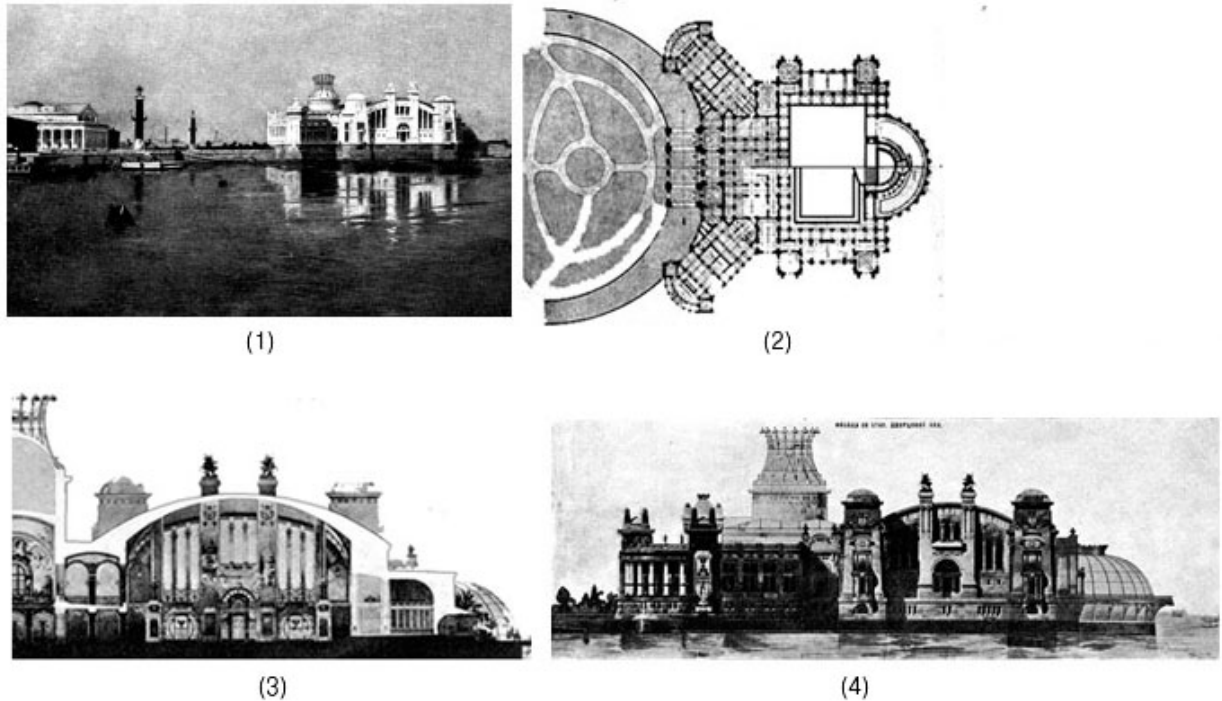


Рисунок 42. Концертный зал на Стрелке, Проект концертного зала для Санкт-Петербурга, арх. В. И. Чагин, В. И. Шене, 1899 (не осуществлен)

(1) Общий вид (слева Биржа); (2) генеральный план; (3) фрагмент разреза;

(4) фасад со стороны Дворцовой набережной.

Источник: Зодчий, 1899

В мае 1901 г. Лешерн фон Герцфельд обратился к министру императорского двора с повторным прошением, в котором сообщал о том, что, по его мнению, наиболее подходящим местом для реализации проекта является территория Новой Голландии. Предложение это, как указывал автор проекта, было одобрено градоначальником Петербурга. А. А. Бочаров, исследуя в архивах дальнейшую судьбу проекта, обнаружил письмо управляющего Морским министерством вице-адмирала П. П. Тыртова министру императорского двора относительно предложения Лешерн фон Герцфельда, в котором указывается, что «проект [...] не заслуживает внимания, так как морское ведомство ни при каких обстоятельствах не может уступить кому бы то ни было вышеозначенного острова, на котором сосредоточены все главные материальные склады С.-Петербургского порта,

расположенные центрально как по отношению к адмиралтействам порта, так и к казармам»²⁶⁶.

Судя по чертежам (см. рисунок 42) и описаниям, зал предполагался действительно колоссальным – около 80 метров длины и 55 в ширину при высоте около 30 метров (расчетная вместимость не менее 6000 человек), с уплощенным цилиндрическим куполом и опоясывающей галереей, с обособленной коробкой сцены, с колоннадой. Создается впечатление, что это проект, который вовсе не планировался к строительству, а был выставлен исключительно с целью своеобразной «провокации», или, если угодно, с целью задать (в том числе и архитектурному сообществу) несколько «неудобных» вопросов.

Первый вопрос: можно ли в принципе поставить здание таких размеров и такой вызывающей эмблематики «новой» архитектуры частного «дворца искусств» напротив Зимнего дворца? Второй: можно ли столь кардинально менять визуальные акценты архитектурного облика Васильевского острова – ведь по инженерной сути проекта это проект небольшого намывного острова в месте разделения Большой и Малой Невы. К слову, корреспондент «Строителя» писал еще в марте 1901 года, что «...оказалось неудобным принести одну из лучших и красивейших местностей Петербурга в жертву, хотя и полезному, но все-таки не первой необходимости учреждению»²⁶⁷.

Можно даже сказать так: проект Чагина и Шене – не столько проект конкретного концертного зала, сколько проект внедрения архитектурного концертного пространства в городское пространство, причем в самой острой и полемической форме – концертное пространство внедряется в наиболее статусную и «знаковую» часть пространства Петербурга.

²⁶⁶ Цит. по: Бочаров А. А. Из истории нереализованных проектов реконструкции комплекса Новой Голландии. С. 62.

²⁶⁷ Проект концертного зала, в С.-Петербурге // Строитель. 1901. № 3. Стлб. 162.

3.3. Концертный зал им. И. З. Маклецкого, Екатеринбург, 1900

Екатеринбургский музыкальный кружок возник в 1874 году – как частное собрание в доме Маклецких. К 1880 году кружок, ставший популярным, обрел собственный Устав; имел хор, оркестр, солистов, любительский балет и драматическую труппу, одним из руководителей которой был Д. Н. Мамин-Сибиряк. Каждый год кружок ставил на сцене городского театра одну – две оперы (среди которых были «Трубадур», «Фауст», «Князь Игорь», «Отелло», «Евгений Онегин») и давал в зале Общественного собрания несколько концертов. В отчете Кружка на 1899–1900 годы читаем: проведено 10 музыкальных «четвергов». Поставлены: оратории «Потерянный рай» (два раза) и «Сотворение мира», оперы «Рафаэль» (два раза) и три акта оперы «Песнь торжествующей любви». В Кружке состоят 61 действительный и 1 почетных членов, доход кружка за истекший период составил 1256 руб. 54 коп²⁶⁸.

В 1900 году известный в Екатеринбурге бизнесмен и меценат, художник-самоучка, директор филиала Сибирского банка и Гласный городской Думы, товарищ председателя правления Екатеринбургского музыкального кружка Илья Маклецкий по проекту городского архитектора академика архитектуры Ю. О. Дютеля построил для нужд музыкального кружка собственный дом с концертным залом на 400 мест, торжественно открытым в 8 часов вечера 1 октября 1900 года. Репортер «Уральской жизни» писал в отчете об его открытии:

²⁶⁸ Урал. 1900. 1.10. С. 2.

«Илья Захарович... назвал его негромким именем концертного зала, тогда как по всей справедливости оно должно быть названо настоящим театром... Великолепный, весьма вместительный зрительный зал, окрашен в светло-палевый цвет и освещенный электрическим светом выглядит очень изящно и весело; вместительная сцена, длиною превосходящая (на пять аршин) сцену городского театра, устроена с новейшими техническими приспособлениями. Для всех ясно, что строителем, возможно предусмотрены были все детали, чтобы новая зала для концертных и театральных исполнений» – и далее: «Великолепный, весьма вместительный зрительный зал, напоминающий собой отчасти зал Кредитного общества в Петербурге... <...> Что касается акустики, то всякий имел возможность убедиться, что как в партере, так и во всех местах галереи были прекрасно слышны все оттенки слов и музыкальных звуков»²⁶⁹. Любопытно, что корреспонденту «Урала», также побывавшем на открытии, новый концертный зал напомнил «сколок малого концертного зала Петербургской консерватории»²⁷⁰. Обратим внимание на выбор журналистами, с их точек зрения, эталонов для сравнения – двух из наиболее престижных столичных камерных залов, в которых проходили концерты, организованные Императорским Русским музыкальным обществом (во главе которого с момента основания стояли члены правящей императорской фамилии).

И действительно, оба вышеуказанные столичные зала прямоугольные, с кессонированным потолком, стены расчленены пилястрами, двусветные окна с одной стороны, – и на этом сходство заканчивается.

²⁶⁹ В добрый час! // Уральская жизнь. 1900. 3.10. С. 2.

²⁷⁰ Урал. 1900. 1.10. С. 2.



Рисунок 43. Концертный зал И. Е. Маклецкого, Екатеринбург, 1900, арх. Ю. О. Дютель

(1) Фасад, фото начала XX в.; (2–3) интерьер зала, совр. фото;

(4) балкон и фрагмент консоли, соврем. фото

Источники: (1, 2, 4) вебсайт Свердловского музыкального училища; (3) фото Н. Боченина, bochenin.com.

Малый зал Петербургской консерватории имеет беспортальную сцену и три ложи на задней стене зала; зал Маклецкого имеет портал с весьма интересной пластической отделкой, балкон-галерею с ажурным ограждением в $\frac{3}{4}$ стены, крылья галереи – на кронштейнах, галерея на задней стене поддерживается двумя чугунными колоннами каслинского литья. Пилястры в Петербургской консерватории – едва выступающие, с ионическими капителями, пилястры зала Маклецкого (см. рисунок 43) – сильно выступающие, с консолями и карнизами-капителями (аналогично залу Петербургского городского кредитного общества, арх. В. А. Шретер, Э. Ф. Крюгер, Э. Г. Юргенс, 1879).

Надо сказать, что за годы советской власти зал сильно пострадал; в 1989 году начата реконструкции здания, в 2002 году на основании обмеров, сохранившихся фотографий и чертежей сделана компьютерная модель акустики зала, которая легла в основу проекта восстановления концертного зала им. Маклецкого. Спустя семь лет эта же технология была использована в масштабном проекте реконструкции Большого зала Московской консерватории, и не случайно – в зале Маклецкого (как и в зале Большого зала Московской консерватории) использована технология «акустической деки» – деревянного подвешенного потолка. Интересно, что несущие балки потолка (архитрав для пилястр), цельные только с виду: несущие балки потолка двойные параллельные с пустотой между ними, с внешней отделкой деревом.

Аналогично выполнена арка портала; скрытые воздушные полости выступают слабыми резонаторами, а их расположение таково, что этот резонанс почти не влияет на значимые в акустическом смысле полосы спектра звука. К слову, деревянный плоский потолок, расчлененный филенками, с акустической точки зрения едва ли не идеален для камерного зала по критерию звукоотражения – звукопоглощения.

Отдельно следует сказать о лепной пластике, которая работает «акустическими решетками», рассекающими и рассеивающими паразитные отражения и переотражения звука от поверхностей, не позволяя им влиять на качество слышимого звука. Таковы ажурная решетка ограждения балкона-галереи, форма карниза-капители, кронштейн-накладка между порталом и потолком, и даже расположенные на пилястрах светильники с барельефами русских композиторов под ними.

Следует сказать, что зал им. Маклецкого важен в нашем повествовании не только из-за эталонной акустики (отдавая должное расчету, интуиции и мастерству Ю. О. Дютеля), но еще и потому, что этот полифункциональный зал театрального типа построен во многом аналогично оксфордскому Holywell для нужд музыкального общества в результате частной инициативы, – но с единственной разницей: в Оксфорде деньги собирались вскладчину, здесь же единственным источником средств был меценат и член правления музыкального кружка (и, что немаловажно, товарищ гласного городской Думы).

В 1912 году с открытием Екатеринбургского отделения ИРМО зал перешел в его ведение, в нем было открыто музыкальное училище, которое занимает это здание и по сей день.

3.4. Первое отечественное концертное здание: Концертный зал им. П. И. Чайковского, Москва, 1940

Первым российским (советским) специализированным зданием концертного зала стал Концертный зал им. П. И. Чайковского, открытый в октябре 1940 года в Москве, на площади им. Маяковского.

История его вкратце такова. В 1901 году на углу Триумфальной площади, рядом со старым цирком и садом развлечений «Аквариум», было сооружено каменное здание театра буфф-миниатюр Ш. Омона. В 1912 году Омон продал его антрепренеру И. Зону, который открыл там театр своего имени (театр «Зон») для спектаклей «легкого жанра» и сборных концертов. В 1918 году здание национализировали, в 1920-м передали Вс. Мейерхольду для нужд руководимого им «1-го театра РСФСР»²⁷¹. В 1928 началось проектирование нового здания Государственного театра им. Вс. Мейерхольда (ГосТИМ), а в 1932-м – реконструкция (поначалу предполагалось существующее здание снести, но позже оставили несущие стены), которая вчерне была завершена к 1938 году. В январе 1938 театр им. Вс. Мейерхольда был закрыт²⁷², а в июне еще недостроенное здание передали Государственным музыкальным коллективам СССР под концертный зал и репетиционные

²⁷¹ В 1922 году театр назывался «Театр Актёра», с 1923 — «Театр Вс. Мейерхольда» (ТиМ), с 1926-го «Государственный» и «имени Вс. Мейерхольда» («ГосТиМ»).

²⁷² Постановление Политбюро ЦК ВКПб от 7.01.1938 № 56, п. 252 (Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. М., 2002. С. 385–386); также ср.: Приказ ВКИ № 14 от 7.01.38 (Бюллетень НКИ. 1938. № 1. С. 5–6).

помещения²⁷³. 12 октября 1940 года концертный зал им. П. И. Чайковского был открыт.

Чтобы разобраться, зачем Мейерхольд задумал реконструкцию театра, что он вкладывал в идеи нового здания и по каким причинам уже практически построенное здание «назначили» концертным, обратимся к периоду примерно в 15 лет, от 1920 до 1935 года. В это время происходил процесс «сращивания» искусств в единое «массовое музыкальное действо», с сильнейшей любительской доминантой (считалось, что самодеятельное искусство – пролетарское по своей природе). В. Э. Хазанова приводит цифры: в 1928 году в городах было 10 500 музыкальных кружков, а в деревне 30 000 музыкальных ячеек²⁷⁴; каждый город, где был хотя бы один рабочий клуб, обзаводился хотя бы одним любительским оркестром и хотя бы одним «массовым [любительским] театром». Театрализации (площадного, агитационного плана) подвергалось все, включая хоровое пение. В 1927 году состоялась конференция «Музыка в клубном самодеятельном спектакле». На ней, в ходе дискуссии об опыте театров рабочей молодежи (ТРАМов) было отмечено, что главным для архитектуры новых клубов, где будут разворачиваться зрелища новых форм, будет учет возможного использования всех форм зрелищной выразительности: света, кино, музыки, радио²⁷⁵, – тем самым фактически был озвучен «заказ» на полифункциональные сцены. Период 1920–1932 годов был временем экспериментов, – одновременно в поиске форм «новой театральности» и в поиске архитектурных форм, необходимых «новому синтезу искусств»²⁷⁶. Так, в 1921 году А. Таиров объявил о концепции «театра эмоционально насыщенных форм» и наиболее правильным архитектурным решением назвал концепцию «рельефного пола» (пол сцены и зрительного зала должен быть неровным, с выступающими на разную высоту кубическими объемами. Н. Охлопков в конце 20-х выдвигает идею «кольцевого театра», где

²⁷³ Бюллетень НКИ. 1938. № 11–12. С. 14–15.

²⁷⁴ Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба: 1917–1941. М., 2000. С. 47.

²⁷⁵ Там же, с. 48.

²⁷⁶ Начало было положено конкурсами на Дворец рабочих в Петрограде (1919), на Дворец труда в Москве (1922) и Дворец Труда для Ростова-на-Дону (1923), а также конкурс на восстановление Одесского оперного театра (1925).

сцены как таковой нет, а все пространство зала представляет собой сочетание вертикальных стен-колец, в полостях и между которыми находятся зрители и идет действие.

В сущности, все или подавляющее большинство идей о театральном пространстве было идеями трансформации – всякая архитектурная конструкция зала может использоваться несколькими способами; Вс. Мейерхольд называл трансформацию «борьбой со статикой театрального здания». В 1927 году, на встрече с молодыми архитекторами из архитектурного отделения ВХУТЕМАСа и архитектурного отделения Московского высшего технического училища он говорил так:

«Прежде всего мы должны бороться со статикой театрального здания за органическую динамику – за ту динамику, что восхищает нас в гамбургском порту, где машины дают легкие переходы от плывущего парохода до движущегося поезда. При составлении проекта нужно исходить из утилитарных, из органических потребностей. Создать условия облегченности и передач и передвижений – отсюда динамика современной сцены»²⁷⁷.

Вообще идея «смычки» сцены и зала в единое трансформируемое пространство была для мышления Мейерхольда одной из ключевых²⁷⁸. В том же 1927 году, в ходе обсуждения архитектурных (функциональных) принципов, из которых будет проектироваться новый театр, было сформулировано пять пунктов:

- (а) объединение зрительного и сценического пространства в одном зале (отсутствие сценической коробки);
- (б) аксонометрическое восприятие действия (амфитеатр);
- (с) охват действия зрителем с трех сторон (пространственное развитие действия на сцене-стадионе);

²⁷⁷ Беседа с молодыми архитекторами 11 апреля 1927 года (Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч 2. [Т.2]. М., 1968. С. 492).

²⁷⁸ Ср.: Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М., 1981. И его же, более подробно освещающая принципы режиссерского мышления Мейерхольда — «Режиссер Мейерхольд» (М., 1968).

(d) введение в композицию зала всех обслуживающих элементов (кабины актеров, сценическая часть, оркестр);

(e) доступ на сцену механического транспорта и демонстраций²⁷⁹.

Мейерхольд не пытается ликвидировать сцену как таковую и зрительскую зону как таковую (это бы ликвидировало театр как форму зрелища). Он хотел универсальности и взаимной трансформируемости пространств, что в целом было в русле общей тенденции трансформации глубинной колосниковой сцены в многопортальную, без арьерсцены и с вынесенными в зал площадками просцениума²⁸⁰.

Проект первого этапа – это своего рода контаминация «ссылок». Во-первых, прямая отсылка к идеям Палладио: амфитеатр и «кабины» (гримуборные) артистов, непосредственно выходящие на сцену. Во-вторых, отсылка к «аренам» с трехсторонним контактом зрителя со сценой (а при необходимости и контакта со всех сторон, когда зрителей усаживают на сцену).

«Изюминкой» идеи (см. рисунок 44) была сцена неправильной эллиптической формы, составленной из двух независимых поворотных кругов, большого и малого. Круги могли при необходимости опускаться в трюм, где их «заряжали» декорациями и реквизитом. Еще одна «изюминка» – сложной кривой формы монорельс над сценой, на который в нужных местах можно подвешивать дополнительные игровые площадки. Отметим также, что задняя стена сцены сплошь состояла из кабин, закрытых со стороны сцены; при необходимости в кабины (а также на площадки, привешенные к монорельсу) усаживались музыканты театрального оркестра²⁸¹.

²⁷⁹ Пояснительная записка к проекту ГосТИМ, 1931. Фототека ГНИМА. Колл. VIII. Нег. 934. О том, что принципы были сформулированы ранее, см. К. Рудницкий. Мейерхольд. С. 414 и далее.

²⁸⁰ Архитектура советского театра. М., 1986. С. 52.

²⁸¹ Как говорил Мейерхольд на уже упоминавшейся встрече с архитекторами в 1927-м, *«Нам надо, чтобы звуки лились с разных высот, из разных мест, то из глубины, то снизу, то сверху. Для вас, архитекторов, здесь задание: построить, подыскать такие мощные, гибкие машины, которыми можно в разные места театра быстро передавать все музыкальные аппараты»* (В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2, с. 493–494).

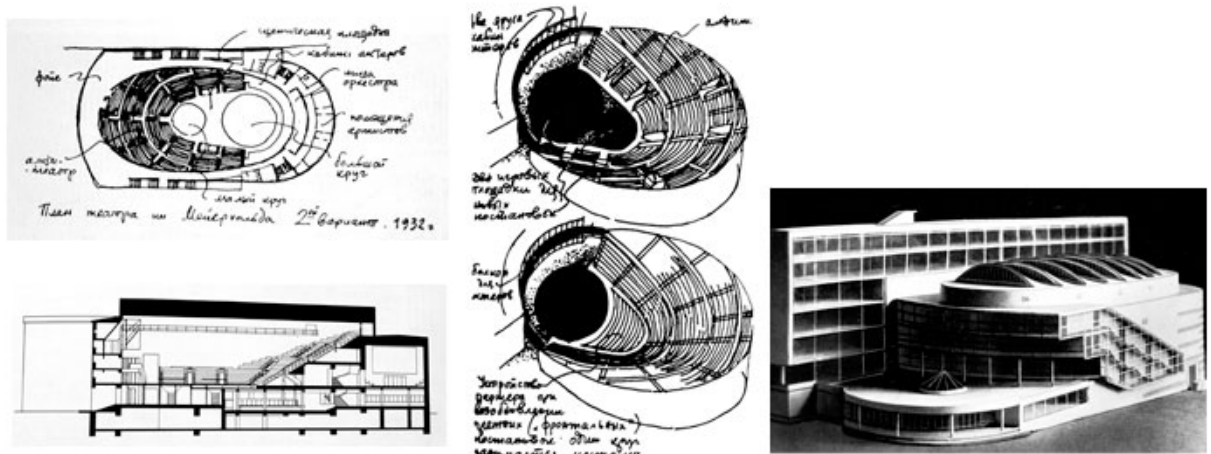


Рисунок 44. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, Москва, первый этап (1931), арх. С. Е. Вахтангов, М. Г. Бархин, при участии Вс. Мейерхольда

Схемы компоновки зала (рис. М. Бархина), разрез, макет.

Источники: схемы компоновки и макет – *Архитектура советского театра*, 1986; разрез – фототека ГНИМА им. Щусева.

Второй этап проектирования начался в 1932 году с сокращения сметы проекта, прежде всего за счет сохранения стен старого здания и уменьшения наполнения зала, с 3000 до 1600 зрителей (рисунок 45). На этом этапе были внесены некоторые изменения: во-первых, монорельс предполагалось разместить между поперечными балками; во-вторых, появились акустические элементы: задняя стена сцены наклонена в зал (выполняя функцию акустического отражателя), а в конструкции потолка появились акустические «карманы» треугольной в сечении формы над основным плоским потолком.

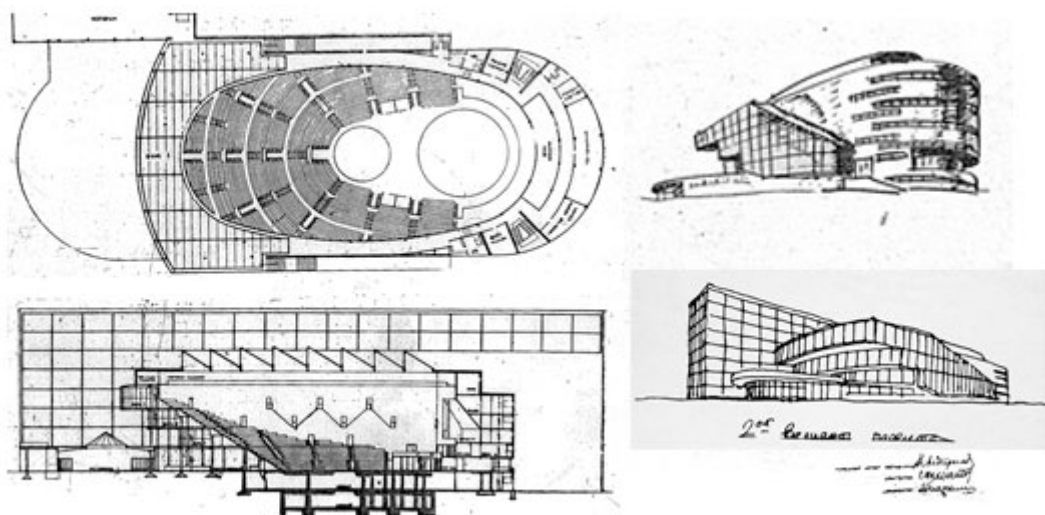


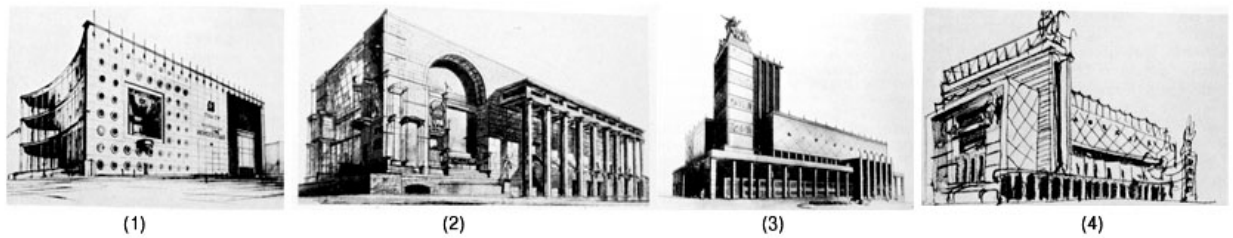
Рисунок 45. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, Москва, второй этап (1932–1933)
 Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, 1931–33. арх. С. Е. Вахтангов, М. Г. Бархин, при участии
 Вс. Мейерхольда, 2-й этап (1932–1933). План, разрез, варианты аксонометрии.

*Источники: план, разрез, аксонометрия сверху – фототека ГНИМА им. Щусева;
 нижняя аксонометрия – Архитектура советского театра, 1986.*

Этот проект в 1933-м году был принят за основу строительства, однако, ввиду разработки Генплана Москвы необходимо было увязать комплекс зданий Триумфальной площади в единый ансамбль. С этой целью был объявлен закрытый конкурс на лучший проект фасада нового ГосТИМа (см. рисунок 46). Победил проект А. Щусева. Автор описывает его так:

«В настоящее время утвержден вариант фасада Гостим с угловой башней высотой в 50 м, которая своей вертикалью должна символизировать взлет творческой мысли театра им. Мейерхольда. Ее обработке постановлено придать большую архитектурную остроту, увенчав ее железобетонной с медным порошком скульптурной фигурой в 7 м высоты, изображающей Маяковского. Эта работа поручена скульптору Чайкову, который сделает также и скульптурный фриз по самому фасаду гостиницы с барельефами, изображающими эпизоды из жизни театра»²⁸².

²⁸² Щусев А. В. Площади Триумфальная, Охотнорядская, Дворца техники // Архитектура СССР. 1934. № 2. С. 14.



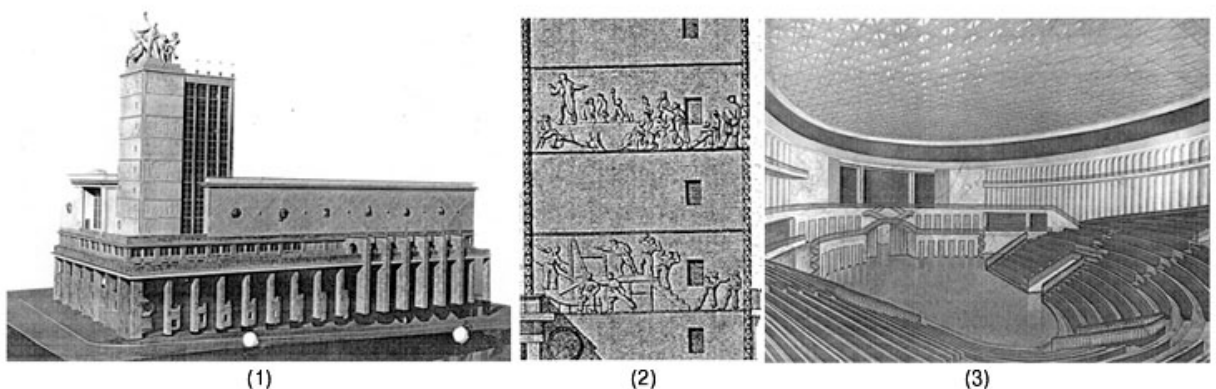
**Рисунок 46. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда,
Москва, конкурс решений фасадов (1933)**

Проект Театра им. Вс. Мейерхольда. Варианты решения фасадов, конкурсные работы, 1933.

(1) Арх. А. К. Буров; (2) арх. Г. П. Гольц; (3) арх. А. В. Щусев; (4) арх. И. А. Голосов.

Источник: Архитектура советского театра, 1986.

В 1934 году было начато строительство; между тем, начиная с 1934 года, кардинально изменяется государственная политика в отношении театров и филармоний. Вводится курс на «стабионирование», – то есть на создание постоянных трупп и коллективов, привязанных к строго определенным залам. Что касается собственно залов, то в том же 1934 году появляются «Материалы по нормированию: театр, кино, цирк» («нормы ВИННОРС»), – по сути, рекомендации по проектированию типовых зданий. Прошедший все в том же 1934 году конкурс проектов театра оперы и балета для Ашхабада был, по сути, последним открытым конкурсом театрального здания.



**Рисунок 47. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, Москва, завершающий этап
(1934–1938)**

(1) макет; (2) фрагмент барельефа фасада на ул. Горького; (3) проект интерьера

Источник: фототека ГНИМА им. Щусева

В 1935-м на строительстве ГосТИМ происходит скандал: М. Бархин и С. Вахтангов выходят из проекта и публично (открытым письмом в «Архитектурной газете») обвиняют Щусева в плагиате²⁸³, Щусев в ответ фиксирует, что он «исполнил» проект Бархина и Вахтангова, а также то, что к проектировщикам присоединяется Д. Н. Чечулин (ученик Щусева), который возьмет на себя интерьер зала: в проекте появляется колоннада с узким балконом по стенам, колоннада в два уровня с портиком на оси сцены (см. рисунок 47), аранжирующая собственно место выхода актеров на сцену, а также главная «изюминка» (которую Чечулин придумал, будучи еще студентом) – «светотехнический» потолок²⁸⁴ из матового стекла, позволяющий световыми эффектами создать на плоском потолке иллюзию купола (160 ламп, расположенных по окружности, дают «дежурное» освещение; цветовые эффекты создают около 200 ламп, спрятанных за «стеклянным куполом»).

На начало 1938 года возведение коробки здания было завершено, начата отделка. Тем временем в январе 1938-го ГосТИМ был закрыт. В апреле 1938-го ужесточаются правила работы концертных организаций: вводятся запрет на срочные договора с артистами²⁸⁵, строгое планирование концертной и гастрольной деятельности²⁸⁶ и закрепление коллективов за определенными залами (для проведения этой жесткой политики в еще в 1936 году был создан Комитет по делам искусств при Совнаркоме СССР). В июне здание передали под концертный зал и репетиционные помещения Государственным музыкальным коллективам СССР: Государственному симфоническому оркестру, Государственному оркестру народных инструментов, Государственному русскому хору, Краснознаменному ансамблю красноармейской песни и пляски СССР, Государственному джазу. На

²⁸³ Два открытых письма, опубликованных в «Архитектурной газете» от 5 апреля 1935 года.

²⁸⁴ Д. Н. Чечулин. Жизнь и зодчество. М., 1978. С. 27–30.

²⁸⁵ «Существующий ныне порядок заключения между театром и актером индивидуальных договоров на определенный срок отменить» (Приказ «О порядке формирования театральных трупп» от 27.04.1938, Бюллетень Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКИ) при СНК СССР. 1938. № 7–8. С. 11)

²⁸⁶ Для этого Приказом ВКИ при СНК СССР (№ 532 от 11.10.38) было создано Всесоюзное концертно-эстрадное гастрольное объединение.

последнем этапе строительства (коррекция зала и фасадов) всеми работами руководил Д. Н. Чечулин²⁸⁷.

С 4 сентября 1940 в газетах появляются объявления о продаже абонементов первого сезона (были запланированы 41 программа в 54 концертах «лучших произведений мировой музыкальной литературы»)²⁸⁸. 12 октября 1940 года зал был торжественно открыт.

Итак, перед нами (рисунок 48) уже не театральный, а концертный зал. Убраны монорельс и поворотные круги, причем на месте малого поворотного круга устроен постоянный партер. Убраны актерские кабины на сцене и установлен большой орган (5800 труб, на перевозку его из Ленинграда потребовалось 8 вагонов), который прикрыли бархатной драпировкой (из эстетических и акустических соображений). Добавлены на стены неглубокие галереи-балконы, отделанные (как и портики) белым мрамором. Подвешен ажурный «купол» зала из матового небьющегося стекла. И наконец, в зале установлена белая мебель²⁸⁹. В результате получился многофункциональный концертный зал с сильно вынесенной сценой, широким порталом и обилием архитектурных объектов вблизи сцены.

²⁸⁷ По мнению Д. Хмельницкого, ГосТИМ в редакции Чечулина представляет собой «сборную солянку из щусевских приемов декоративного оформления сталинских зданий» (Хмельницкий Д. С. Дмитрий Чечулин в истории советской архитектуры. Карьерный взлет / Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. М., 2010. С. 401).

²⁸⁸ Новый концертный зал // Известия. 1940. 12.09. С. 4.

²⁸⁹ Там же.

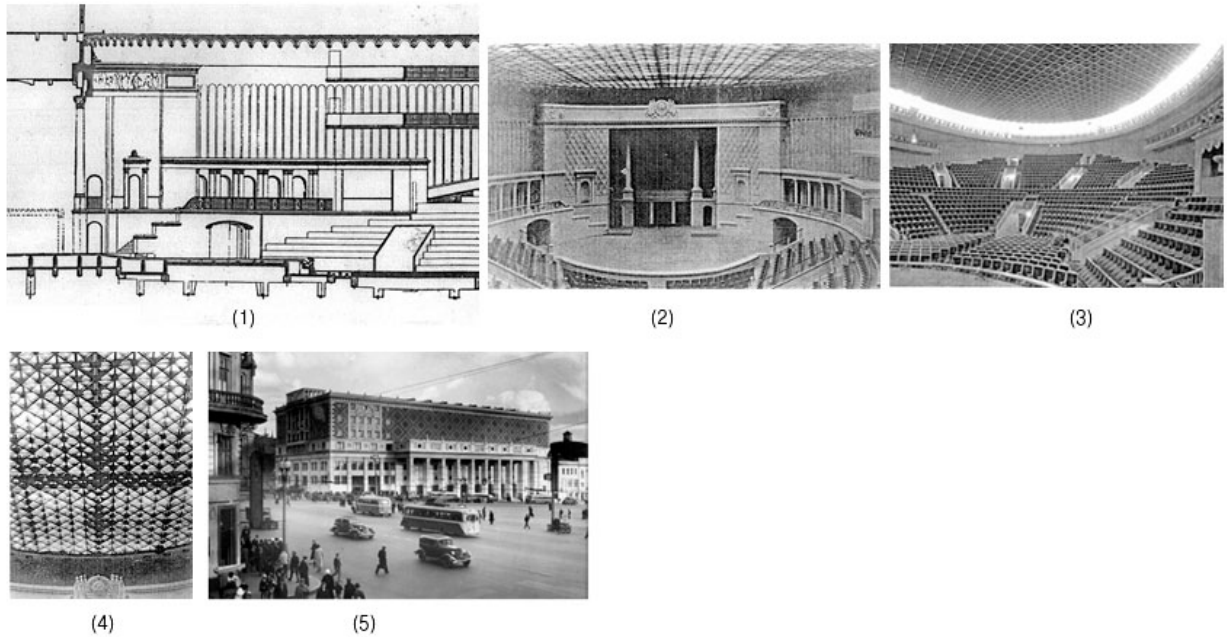


Рисунок 48. Концертный зал им. П. И. Чайковского, Москва, 1940, арх. Д. Н. Чечулин при участии К. К. Орлова

(1) разрез зала; (2–3) интерьеры зала; (4) фрагмент потолка; (5) внешний вид, съемка 1949.

Источники: фототека ГНИМА им. Щусева; вебсайт «Московский день».

В отчете перед открытием читаем: *«Дирижеры и музыковеды переходили из партера в огромный амфитеатр, забирались на балкон, под самый потолок, проверяли акустику. Слышимость великолепна. Акустика безупречна»*²⁹⁰, – но надо помнить, что задумывался зал в акустическом смысле как объем с множественными звуковыми источниками, а в результате получился зал с однонаправленным звуковым полем и крайне неравномерной акустической картиной, которую впоследствии приходилось серьезно корректировать, в том числе электронными и электроакустическими средствами.

По сути, идеология архитектуры зала им. Чайковского в конечном итоге не выходит за пределы упрощенной архитектуры народных домов и дворцов культуры; первые большие концертные залы (например, БКЗ «Октябрьский») придерживаются в целом той же линии, только с более грамотной акустической проработкой.

²⁹⁰ Перед первым концертом // Правда. 1940. 11.10. С. 6.

Строго говоря, ничего принципиально нового в культурную сущность концертного зала второй половины XX – начала XXI века уже не вносилось. Менялись архитектурные формы концертных залов, появлялись новые инженерные решения, художественное и акустическое оформление, – но в своей сути они как были, так и остаются залами универсальными, с управляемой (в той или иной мере) акустикой. 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.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В завершение выделим некоторые важнейшие аспекты нашего исследования.

1. Нашей целью было создать систематическую и эвристически значимую теоретическую модель для описания истории становления и последующих изменений роли и функций концертного зала в отечественной культуре, учитывая тот факт, что работ, системно исследующих генезис концертного зала в отечественной культуре, до сих пор не наблюдается. Мы не преследовали цели описания всех возможных способов реализации концертного зала в отечественной культуре (это вряд ли возможно на данном этапе исследования) – целью прежде всего было дать культурологически обоснованную модель описания концертных залов для последующих систематизаций. Для этого нами разработана теоретическая модель концертного зала как единства (а) места события концерта и (б) специфического концертного пространства. Как представляется, эта модель позволяет наблюдать трансформации концертного зала культуры (как европейской, так и отечественной) синхронно и диахронно в четырех взаимосвязанных аспектах: физическом (географическом), социальном, коммуникативном и интеллектуальном.

2. Важным при создании модели было понять специфику генеза концертных пространств в Европе и России, специфику культурной

обусловленности конфигурации типов пространства в европейской культуре и его переноса в отечественную культуру.

Здесь мы должны выделить несколько главных факторов этой специфики. Первым послужило то обстоятельство, что в европейской культуре более чем значимым для развития светского музыкального искусства и связанных с ним практик было пространство храма (особенно лютеранского) – в России же храмовые практики прямо запрещали и запрещают игру на музыкальных инструментах и пение общины в ходе богослужения. Вторым фактором было то, 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. Таким образом, в генезисе отечественного концертного зала профессиональные практики музицирования были недоступными практически до середины XIX века, а «храмовый компонент» концертного пространства был вовлечен в концертное пространство только во второй половине XX века. Третьим фактором была институциализация форм досуга (и выделение музицирования и концертирования как одной из таковых). Формирование определенного способа проведения досуга приводит к появлению круга людей, не связанных с музыкантами родственными, сословными или профессиональными интересами – и, следовательно, уже создает определенные предпосылки для появления специализированных помещений для встречи их; создание же спроса на определенные виды «музыкального досуга» 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. 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». Кратко обозначим важнейшие их признаки и культурные смыслы.

Морфотип «Сад развлечений» основан на коммуникативной триаде «Человек – Искусство – Природа», причем важнейшим признаком этой триады является пограничность, особенно погруженность человека в Природу на границе Искусства. Эта погруженность – динамическая, это логика Пути, в ходе которого пересекается граница. Важный момент: парк, как часть дворцового комплекса, обозначает границу дворца как «храма власти» (равно как и границу «обыденного» городского пространства). Переход этой границы в парк означает переход в «храм природы» (или в Природу, как в «храм искусства»); в конце перехода – попадание в миф, как порождающую определенное мировосприятие систему правил (в этом смысле находящиеся в мифе представляют собой «клуб равных»).

Морфотип «Дом собраний» в варианте «парадного зала» – это зал дворца, прямо отсылающий к древнегреческим (или древнеримским) храмам. Вся планировка дворца, – от курдонера и парадного входа, по лестницам и далее анфиладам – это маршрут приближения к «освященному трону», место которого – в Парадном зале. Мотив символической «освященности» переносится на музыканта при использовании такого зала как концертного, это однозначное уподобление музыканта «абсолютному властителю», равному (и даже превосходящему) по статусу властителя, присутствующего в зале.

«Дом собраний» в варианте «театра» – инструмент производства и воспроизводства в культуре «художественной реальности» (в отличие и дополнение к «обыденной»). Театральная модель – это по своей сути, свернутая в культуре до «как если бы» модель управления, модель осуществления воли (и власти). И одновременно театр – это клуб, сообщество равных (пусть и со временным членством) в художественной реальности и иных, отличных от «обыденных», социальных и культурных ролях.

Модель «гостиной» (салона) – это культурная модель относительно разомкнутой вовне внутрисемейной коммуникации, либо коммуникации по модели ограниченного «круга равных», не связанных семейными узами. В некотором смысле модель «музыкальной гостиной» близка модели «мастерская художника», с тем же скольжением социальных ролей, невозможным ни в модели «театр», ни в модели «парадный зал»; но это и пространство игры «в социальные практики», обнаруживающее меру гибкости, приспособляемости этих игр и играющих (в нашем случае – игр в «концерт», в «музыку и музыкантов», в «музыканта и публику») к социальной и/или коммуникативной реальности «вовне».

Морфотип «Консерватория» объединяет Дворец (как «храм власти») и Театр (как «храм искусств»). Коммуникация, будучи всегда функционально дидактической, содержит в себе две важные интеллектуальные модели. Первая: учитель как абсолютный властитель (сюзерен), ученик как оруженосец (ищущий подвига). Вторая модель: учитель как мастер, ученик как подмастерье: это цеховая модель, с определенной последовательностью испытаний-инициаций (включая публичные) и профессиональной вертикалью статусов. В сущности, обе модели – статусные, прочно привязанные к достаточно почтенной модели ступенчатой инициации.

4. Концертный зал как пространство музицирования долгое время был единственным местом светского публичного способа контакта с музыкой. Однако уже в начале XX века принципиальное единство в одном акустическом объеме музыканта и слушателя оказалась разорвано (театрофон, позже радио и грамзапись). Начиная же с середины XX века с развитием микроэлектроники и появлением электронной музыки²⁹¹ произошло фактически развеществление самого музыкального инструмента (музыкант перестал быть связанным

²⁹¹ Так, по данным Music Industry Census, в США в 2006 году цифровых фортепиано продано вдвое больше, чем акустических (Aho M. 'Almost like the real thing': how does the digital simulation of musical instruments influence musicianship? // Music Performance Research. 2009. Vol. 3. P. 22–35).

с конкретным инструментом), а также развеществление исполнительства на уровне практики. Следствие – предельная универсализация концертного пространства, заранее рассчитанного на то, что в нем с помощью электронных приборов можно будет создать любую «звуковую картину».

Но это лишь одна сторона; с другой же, концерт как событие искусства, в отечественной культуре оказался очень гибким – он вписывался в любое предоставленное ему пространство, но по сути не имел никакого определенного. Отечественный концертный зал вплоть до конца XX века – зал полифункциональный, не ориентированный только на музыку (или – ориентированный не только на музыку).

Как представляется, концертный зал (равно в отечественной и в мировой культуре) все еще существует по двум, достаточно простым причинам. Во-первых, технологии виртуальной реальности все еще недостаточны, чтобы передать и соприсутствие в момент концерта, и уж тем более, ситуацию свидетельствования «чуда сотворения» Музыки. К слову, звукозапись в принципе способна передать тонкости акустической «работы зала», но такая техника все еще очень дорогая; иными словами, пойти на концерт – проще и дешевле. И вторая причина. Консерватории и филармонии все еще в какой-то мере поддерживают в культуре (равно и отечественной, и западной) отношение к концертному залу как «месту благоговения» перед музыкой как высоким искусством – впрочем, трудно сказать определенно – история концертного зала еще далека до своего завершения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агафонова, А. С. «Крепостная интеллигенция» – феномен в культуре России XVII – первой половины XIX веков / А. С. Агафонова // Лесной вестник. – 2003. – № 4. – С. 163–164.
2. Алдошина, И. А., Приттс, Р. Архитектурная акустика. Учебник для высших учебных заведений / И. А. Алдошина, Р. Приттс. – СПб.: Композитор, 2009. – 719 с.
3. Альбрехт, Е. К. Санкт-Петербургская консерватория / Е. К. Альбрехт. – СПб.: тип. Э.Гоппе, 1891. – 59 с.
4. Арутюнов, Д. Р. Музыкальный театр дореволюционного Царицына и его меценаты / Д. Р. Арутюнов // Известия Волгоградского Гос.пед.Ун-та. – 2009. – № 8. – С. 144–147.
5. Архитектура советского театра / Ю. Д. Хрипунов, Ю. П. Гнедовский, С. В. Гнедовский и др.; [Редкол.: Ю. П. Гнедовский (гл. ред.) и др.] ЦНИИЭП комплексов и зданий культуры, спорта и управления им. Б. С. Мезенцева. – М.: Стройиздат, 1986. – 400 с.
6. Аткина, Л. И., Вишнякова, С. В. Пейзажные сады Екатеринбурга XIX века / Л. И. Аткина, С. В. Вишнякова // Актуальные проблемы садово-паркового искусства: Материалы Международной научно-практической конференции. – Саратов: Издательство КУБиК, 2012. – С. 31–35.
7. Ахмедходжаева, Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ахмедходжаева Назира Махкамовна. – Ташкент, 1985. – 21 с.
8. Багрова, В. В. Из истории музыкальной культуры г. Тобольска XVIII – начала XX вв / В. В. Багрова // Проблемы региональной культурологии: история, современное состояние, перспективы: материалы Всерос.

- науч.-практ. конф. (г. Тюмень, 30–31 марта 1999 г.) – Тюмень: Изд-во Тюм. гос. ун-та, 1999. – С. 68–70.
9. Барашок, И. В. История музыкальной культуры юга Дальнего Востока (1950–60-е годы) / И. В. Барашок // Россия и АТР. – 2007. – № 2. – С. 140–148.
 10. Бархин, Г. Б. Архитектура театра / Г. Б. Бархин. М.: Академия архитектуры СССР, 1947. – 248 с.
 11. Бауман, Д. Акустика частных и публичных залов и музыкальных театров в Санкт-Петербурге (фрагменты лекции) / Д. Бауман // Musicus (Музыкальный). Вестник СПбГК им. Н.А.Римского-Корсакова. – 2005. – № 4. – С. 12–15.
 12. Белокрыс, М. А. Музыкальная культура Омского Прииртышья в лицах (XVIII – середина XX): Библиограф. Словарь / М. А. Белокрыс. – Омск: Наследие. Диалог-Сибирь, 2001 – Т. 1. – 191 с.
 13. Беляев, С. В. Екатеринбургский музыкальный кружок / С. В. Беляев // Урал. – 2006. – № 7. – С. 34–46.
 14. Берлиоз, Г. Дирижер оркестра / Г. Берлиоз // Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика. Сб. статей / Ред.-сост. Л. Гинзбург]. – М.: Музыка, 1975. – С. 68–82.
 15. Большакова, И. В. Музыкальная культура Самары середины XIX – 30-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Большакова Ирина Викторовна. – М., 1997. – 20 с.
 16. Большакова И. В. Музыкальная культура народов Поволжья конца XIX – начала XX вв. Учеб. Пособие / И. В. Большакова – Самара: Акад. Культуры и иск., 2001. – 150 с.
 17. Бонфельд, М. Ш. Из истории музыкальной жизни Великого Устюга (1919–1921 гг.) / М. Ш. Бонфельд // Великий Устюг. – Вып. 1. – Вологда, 1995. – С. 230–252.

18. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография / М. Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
19. Борисов, Л. А., Щиржецкий, Х. А. Акустика зальных помещений / Л. А. Борисов, Х. А. Щиржецкий // Сцена. – 2002. – № 3. – С. 14–18.
20. Борисов, Л. А., Щиржецкий, Х. А., Насонова, Е. В. Акустические особенности парадных залов и дворянских Благородных собраний / Л. А. Борисов, Х. А. Щиржецкий, Е. В. Насонова // Academia. Архитектура и строительство. – 2009. – № 5. – С. 25–28.
21. Бочаров, А. А. Из истории нереализованных проектов реконструкции комплекса Новой Голландии (по документам РГАВМФ) / А. А. Бочаров // Елагинские чтения. Вып. 2. – СПб.: Остров, 2003. – С. 58–62.
22. Боярских, Е. Музыкальные книги Твери. О музыке и музыкантах одного губернского города. «Музыкальная жизнь Твери и губернии» / Е. Боярских // Музыка и время. – 2009. – № 6. – С. 57–60.
23. Бурдые, П. Практический смысл / П. Бурдые. – СПб.: Алетейя, 2001. – 562 с.
24. Бурдые, П. Формы капитала / П. Бурдые // Экономическая социология. 2005. – Т. 6. – № 3. – С. 60–74.
25. Бутакова, Н. В. Общественный быт горожан Томской губернии во второй половине XIX – начале XX вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Бутакова Наталья Васильевна. – Барнаул, 2005. – 27 с.
26. Быстрова, А. Н. Проблема культурного пространства. (Опыт филос. анализа) / А. Н. Быстрова. – Новосибирск: Изд. СО РАН, 2004. – 240 с.
27. Вавилов, С. П., Ерёменко, Е. П. Музыкальное образование в Томске во второй половине XIX века / С. П. Вавилов, Е. П. Ерёменко // Вестник ТГПУ. Сер.: Педагогика. – 2004. – Вып. 5 (42). – С. 167–169.
28. Вахштайн, В. С. Теория фреймов как инструмент социологического анализа повседневного мира: автореф... дис. канд. соц. наук: 22.00.01 / Вахштайн Виктор Семенович. – М., 2007. – 24 с.

29. Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки / А. П. Вергунов, В. А. Горохов. – М.: Наука, 2007. – 422 с.
30. Вильковский, М. Б. Социология архитектуры / М. Б. Вильковский. – М.: Русский Авангард, 2010. – 310 с.
31. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий. – 2-е изд., испр.. – М.: УРСС, 2003. – 317 с.
32. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. / [Междунар. фонд. «Демократия» (Фонд А. Н. Яковлева)]; Сост. А. Артизов, О. Наумов. – М.: МФД Материк, 2002. – 868 с.
33. Волик, А. Я. Тия ДеНора: Музыка как агентность в Вене эпохи Бетховена / А. Я. Волик // Социологическое обозрение. – 2010. – Т. 9. – № 2. – С. 99–105
34. Волков, В. В., Хархордин, О. В. Теория практик / В. В. Волков, О. В. Хархордин. – СПб.: Изд. ЕУ СПб, 2008. – 298 с.
35. Гаврилина, О. К истории строительства Большого зала Петербургской консерватории / О. Гаврилина // Musicus (Музыкальный). Вестник СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2007. – № 8. – С. 19–24.
36. Гельфонд, А. Л. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений: учебное пособие / А. Л. Гельфонд. – М.: Архитектура-С, 2006. – 276 с.
37. Глазычев, В. Л. Архитектура. Энциклопедия / В. Л. Глазычев. – М.: Астрель, АСТ, 2002. – 672 с.
38. Голубева, Е. И., Король, Т. О., Топорина, В. А. Культурный ландшафт в географии: различные подходы к объекту исследования / Е. И. Голубева, Т. О. Король, В. А. Топорина // Academia. Архитектура и строительство. – 2013. – № 1. – С. 82–87.
39. Горлинская, С. Е. Музыкальные классы А. М. Абазы как кульминация дореволюционного музыкального образования Курского края / С. Е. Горлинская // Культура & общество. – 2006. – С. 29–32.

40. Горлинская, С. Е. Музыкальная жизнь Курской губернии конца XVIII – начала XX столетия: проблемы и перспективы изучения / С. Е. Горлинская // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского гос. университета. – 2008. – № 1. – С. 111–125.
41. Горлинская, С. Е. Музыкальная жизнь Курской губернии до 1917 года: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Горлинская Светлана Евгеньевна. – Ростов н/Д, 2009. – 24 с.
42. Гофман, Э. Ритуал взаимодействия: Очерки поведения лицом к лицу / Э. Гофман. – М.: Смысл, 2009. – 319 с.
43. Греч, А. Н. Музыка в русской усадьбе / А. Н. Греч // Русская Усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. – 1998. – № 4. – С. 171–179.
44. Данилов, С. С. Материалы по истории русского законодательства о театре / С. С. Данилов // О театре. Сб. статей. /Под общ. ред. С. С. Данилова и С. С. Мокульского. – Л.-М.: Искусство, 1940. – С. 178–183.
45. Делитц, Х. Архитектура в социальном измерении / Х. Делитц // Социологические исследования. – 2008. – № 10. – С. 113–121.
46. Демкина, С. М. Архитектор Ф. О. Шехтель: к 150-летию со дня рождения / С. М. Демкина. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 128 с.
47. Долгушина, М. Г. Музыкальная жизнь Вологды в 40–50-х годах XIX века: (по материалам газеты «Вологодские губернские ведомости») / М. Г. Долгушина // Вологда: Краевед. Альманах. – 2000. – Вып. 3. – Вологда, 2000. – С. 462–472.
48. Дроздецкая, Н. К. Музыкальная жизнь Твери и Тверской губернии до 1917 года: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дроздецкая Нина Константиновна. – СПб., 2006. – 19 с.
49. Дроздецкая Н. К. Музыкальная жизнь Твери и губернии / Н. К. Дроздецкая. – Тверь: Гид, 2008. – 222 с.

50. Дуков, Е. В. Концертная деятельность как социальная практика в истории европейской культуры: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 / Дуков Евгений Викторович. – М., 1999. – 60 с.
51. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры [2-е изд] / Е. В. Дуков. – М.: Классика XXI, 2003. – 254 с.
52. Духанов, С. С. Архитектура рабочих клубов и дворцов культуры города Новосибирска 1920 – первой половины 1950-х гг.: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / Духанов Сергей Сергеевич. – Новосибирск, 2006. – 26 с.
53. Еременко, Е. П. Музыкальная культура Томска второй половины XIX века: дис. ... канд. иск: 17.00.09 / Еременко Елена Петровна. – СПб, 2006. – 252 с.
54. Ерофеева, Н. Н. Многозальные зрелищные учреждения. Принципы расчета вместимости и рациональные типы зданий: автореф. дис. ... канд. архитектуры (840) / Ерофеева Наталья Нораировна. – М., 1972. – 27 с.
55. Забельшанский, Г. Б., Минервин, Г. Б., Раппапорт, А. Г., Сомов, Г. Ю. Архитектура и эмоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. – М.: Стройиздат, 1985. – 208 с.
56. Замятин, Д. Н. Гуманитарная география: основные направления, категории, методы и модели / Д. Н. Замятин // Культурная и гуманитарная география. – 2012. – Т. 1. – № 1. – С. 11–26.
57. Звягинцев, Е. А. Кому и зачем нужны народные дома? / Е. А. Звягинцев. – М.: тип. И. Д. Сытина, 1915. – 68 с.
58. Змеул, С. Г., Маханько, Б. А. Архитектурная типология зданий и сооружений [учебник] / С. Г. Змеул, Б. А. Маханько. – М.: Архитектура-С, 2004. – 237 с.
59. Из истории Саратовской консерватории [сб. ст. и воспоминаний]. – Саратов: Саратовская Гос. консерватория, 2004. – 180 с.

60. Иконников, А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1986. – 286 с.
61. Йордан, В. Л. Акустическое проектирование концертных залов и театров / В. Л. Йордан. – М.: Стройиздат, 1986. – 170 с.
62. Казьмина, Е. О. Музыкальная культура Тамбовского края (1786 – 1917 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Казьмина Елена Олеговна. – М., 2000. – 26 с.
63. Карпова, Е. К. Музыкальная жизнь дореволюционной Казани: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Карпова Елена Константиновна. – М., 1986. – 25 с.
64. Кидсон, П., Мюррей, П, Томпсон, П. История английской архитектуры / П. Кидсон, П. Мюррей, П. Томпсон. – М.: Центрполиграф, 2003. – 382 с.
65. Кириков, Б. М., Штиглиц, М. С. Архитектура ленинградского авангарда: путеводитель / Б. М. Кириков, М. С. Штиглиц. – СПб: Коло, 2008. – 384 с.
66. Кириллов, В. А. Любительское музицирование как педагогическое явление в гувернерском образовании России XVIII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Кириллов Виктор Александрович. – М., 2008. – 26 с.
67. Кириллов В. А. Развитие любительского музицирования в России в XVIII в. / В. А. Кириллов // Педагогическое образование и наука. – 2008. – № 7. – С. 62–65.
68. Кириченко, Е. И. Федор Шехтель / Е. И. Кириченко. – М.: Стройиздат, 1973. – 141 с.
69. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830–1910 годов / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.
70. Кнудсен, В. О. Архитектурная акустика (4-е изд) / В. О. Кнудсен. – М.: URSS КомКнига, 2007. – 523 с.

71. Ковригин, С. Д. Архитектурно-строительная акустика: уч. пособие (2-е изд) / С. Д. Ковригин. – М.: Высшая школа, 1986. – 255 с.
72. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
73. Концертные залы / под ред. М. Р. Савченко. – М.: Стройиздат, 1975. – 152 с.
74. Корбут, А. На что можно указать пальцем? Фрейм, практика, вещь и кое-что еще / А. Корбут // Социологическое обозрение. – 2009. – Т.8. – № 1. – С. 70–85.
75. Корнфельд, Я. Театр, кино, концертный зал на Западе / Я. Корнфельд // Архитектура СССР. – 1934. – № 3. – С. 18–27.
76. Королева, В. А. Музыкальная культура Юга Дальнего Востока России, 1917–1929 гг.: очерки истории: автореф. дис. ... канд.ист.наук: 07.00.02 / Королева Валентина Алексеевна. – Владивосток, 1996. – 28 с.
77. Королева, В. А. Музыкально-концертная жизнь в регионе в 1917–1929 гг. как феномен социокультурной подвижности / В. А. Королева // Россия и АТР. – 2000. – № 3 (29). – С. 113–120.
78. Королева, В. А. Музыкальная культура Дальнего Востока России в процессе трансформаций 1920-х гг. / В. А. Королева // Векторы культуры Тихоокеанской России: История и современность. – 2006. – Вып. 1. – С. 232–287.
79. Кузина, О. Е. Концертная жизнь Одессы / О. Е. Кузина // Невельский сборник, вып.4 / К 100-летию со дня рождения М. В. Юдиной: По материалам Пярых Невельских Бахтинских чтений (2–5 июля 1998 г.) – СПб.:Акрополь, 1999. – С. 165–173.
80. Кукушин, В. С., Бойко, З. А. Музыкальная культура города Таганрога (учеб. пособие) / В. С. Кукушин, З. А. Бойко. – Ростов н/Д: ГинГо, 1999. – 142 с.

81. Куперт, Т. Ю. Музыкальная культура городов западной Сибири в конце XIX – начале XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Куперт Татьяна Юрьевна. – М., 1986. – 26 с.
82. Куперт, Т. Ю. Музыкальное прошлое Томска (в письмах к А. Г. Рубинштейну) / Т. Ю. Куперт. – Томск: б.и., 2006. – 787 с.
83. Лагутин, К. К. Архитектурный образ советских общественных зданий. Клубы и театры / К. К. Лагутин. – М.: Искусство, 1953. – 236 с.
84. Ланин, А. В. Архитектура зрелищных сооружений и синтез искусств на электронной основе: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.02 / Ланин Август Витальевич. – Л., 1984. – 25 с.
85. Лапшина, Е. Г. Архитектурное пространство: очерки / Е. Г. Лапшина. – Пенза: Изд. ПГУАС, 2005. – 127 с.
86. Леденева, Г. Л. Гражданская архитектура российской провинции конца XIX – начала XX столетий (на примере застройки г. Тамбова): учеб. пособие / Г. Л. Леденева. – Тамбов: Изд. ТГТУ, 2003. – 79 с.
87. Линч, К. Образ города / К. Линч. – М.: Стройиздат, 1982. – 328 с.
88. Литягина, А. В. Музыка как элемент культурного ландшафта западно-сибирских городов второй половины XIX – начала XX века / А. В. Литягина // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (история...). – 2007. – Вып. 3 (66). – С. 80–86.
89. Лухманов, Н. В. Архитектура клуба / Н. В. Лухманов. – М.: Теакинопечат, 1930. – 103 с.
90. Макриненко, Л. И. Акустика помещений общественных зданий / Л. И. Макриненко. – М.: Стройиздат, 1986. – 171 с.
91. Мальковская, И. А. Эволюция зрелищ в человеческом измерении / И. А. Мальковская // Социологические исследования. – 2008. – № 2. – С. 26–35.
92. Маслова, И. В. Будни и праздники купечества уездных городов Вятской губернии XIX – начала XX века / И. В. Маслова // Российская история. – 2010. – № 4. – С. 137–138.

93. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. / Сост. А. В. Февральский; общ. ред. Б. И. Ростоцкого. Ч. 1–2. (2 т). – М.: Искусство, 1968.
94. Микита, Г. И. Архитектурная акустика: основы проектирования музыкальных и хоровых залов / Г. И. Микита. – М.: МОАЭБП, 2009. – 78 с.
95. Михайлов, А. В. Музыка в истории культуры. Избр. ст. / А. В. Михайлов. – М.: Музыка, 1998. – 262 с.
96. Молчанов, В. М. Основы архитектурного проектирования: социально-функциональные аспекты. Уч. Пособие / В. М. Молчанов. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 160 с.
97. Монахова, С. А. Музыкальная жизнь дореволюционного Дальнего Востока в зеркале прессы конца XIX – начала XX века / С. А. Молчанова // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад. – 1997. – Вып. 3(4). – С. 146–149.
98. Монахова, С. А. Гастрольно-концертная жизнь юга Дальнего Востока России (1895 – февраль 1917 г.): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Монахова Светлана Анатольевна. – Владивосток, 1999. – 26 с.
99. Монахова, С. А. Музыкальная жизнь Хабаровска (1906–1916) / С. А. Монахова // Дальний Восток России: основные аспекты исторического развития во второй половине XIX – начале XX века (Вторые Крушанов. чтения, 2001 г.). – Владивосток: Дальнаука, 2003. – С. 125–128.
100. Московское отделение Императорского Русского музыкального общества. Очерк деятельности за пятидесятилетие 1860–1910 г. / сост. Н. Д. Кашкин. – М.: Печатня С. П. Яковлева, 1910. – 69 с.
101. Музыкальная и архитектурная акустика. Сборник научных трудов. – М.: МОАЭБП, 2008. – 224 с.

102. Музыкальная культура Сибири: В 3 т. / под.ред. Б. А. Шиндина. [Т. 2: Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 1: Музыкальная культура Сибири от походов Ермака (1582 г.) до крестьянской реформы 1861 года. – 431 с., Т. 3: Музыкальная культура Сибири XX века. Кн. 1: Музыкальная культура Сибири с 1917 года до середины 50-х годов XX века. – 240 с.] – Новосибирск, 1997.
103. Народные дома, с приложением образцовых уставов, планов и смет разных типов народных домов. – М.: Всерос. центр. союз потреб. о-в, 1915. – 100 с.
104. Народный дом. – Пг.: Издание сотрудников Народного дома графини С. В. Паниной, 1918. – 120 с.
105. Неклепаев, В. Народные дома за границей / В. Неклепаев // Отчет Совета Общества распространения начального образования в Нижегородской губернии за 1902 г. / Приложение 1. – Н. Новгород: Тип. Н.И.Волков, 1903. – С. 1–24.
106. Никифорова, Л. В. Чертоги власти: Дворец в пространстве культуры / Л. В. Никифорова. – СПб.: Искусство, 2011. – 702 с.
107. Новоселова, О. П. Музыкальная жизнь Восточной Сибири второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Новоселова Ольга Петровна. – Л., 1990. – 24 с.
108. Олейник, М. А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект: автореф. дис. ... докт. филос. наук: 09.00.13 / Олейник Марина Алексеевна. – Ростов н/Д., 2007 – 39 с.
109. Олейник, М. А. Функции музыки в европейской культуре / М. А. Олейник // Актуальные проблемы гум. и естеств. наук. – 2009. – № 7–1. – с. 172–176.
110. Отчет Русского музыкального общества за 1859–1860 г. – СПб.: б.и., 1860. – 12 с.

111. Палий, Л. В. Становление и развитие городской садово-парковой культуры российской провинции XIX – начала XX вв. (на материалах Курской губернии): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Палий Любовь Валерьевна. – Курск, 2006. – 29 с.
112. Петров, М. К. История европейской культурной традиции и ее проблемы / М. К. Петров. – М.: Росспэн, 2004. – 775 с.
113. Петровская, И. Ф. Театр и зритель российских столиц, 1895–1917 / И. Ф. Петровская. – Л.: Искусство, 1990. – 271 с.
114. Петровская, И. Ф. Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту: 1801–1859 годы: Материалы к энциклопедии «Музыкальный Петербург» / И. Ф. Петровская. – СПб.: Петровский фонд, 2000. – 199 с.
115. Пилявский, В. И. Джакомо Кваренги. Архитектор, художник / В. И. Пилявский. – Л.: Стройиздат, 1981. – 212 с.
116. Писарская, С. Г. Архитектурно-функциональная организация театрально-концертных залов: автореф. дис. ... канд. архитектуры 18.00.02 / Писарская Светлана Геннадьевна. – М., 1989. – 22 с.
117. Пузыревский, А. И. Императорское Русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909) / А. И. Пузыревский. – СПб.: Тип. А. Я. Мильштейна, 1909. – 48 с.
118. Пыляев, М. И. Старый Петербург / М. И. Пыляев. – СПб.: Изд. Суворина, 1889. – 492 с.
119. Развлекательная культура России XVIII – XIX вв. Очерки истории и теории: сборник. / Ред.-сост. Е. В. Дуков. – СПб: Д. Буланин, 2000. – 520 с.
120. Раппапорт, А. Г. К пониманию архитектурной формы: Дис... докт. искусствоведения : 18.00.01 / Раппапорт Александр Гербертович. – М., 2000. – 38 с.
121. Рекомендации по проектированию концертных залов. – М.: Москомархитектура, 2004. – 110 с.

122. Ренне, С. В. Непрофессиональное музицирование как явление современной российской художественной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Ренне Софья Владимировна. – СПб., 2005. – 24 с.
123. Розенталь, И. С. И вот общественное мнение: клубы в истории российской общественности / И. С. Розенталь. – М.: Новый хронограф, 2007. – 398 с.
124. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие. В 3 тт. / Текстол. подгот. и коммент. Л.А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1983–1986.
125. Рудницкий, К. Л. Мейерхольд. 2-е изд. / К. Л. Рудницкий. – М.: Искусство, 1981. – 424 с.
126. Концертные залы / под ред. М. Р. Савченко – М.: Стройиздат, 1975. – 152 с.
127. Савченко, М. Р. Функция и форма зрительных залов: автореф. дис. ... докт. архитектуры: 18.00.02 / Савченко Марк Романович. – М., 1988. – 39 с.
128. Савченко, М. Р. Зал и зрелище. Условия видимости: кинозалы, театральные, концертные, спортивные залы и арены. Функциональная форма. Критерий комфортности / М. Р. Савченко. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 199 с.
129. Самойленко, В. М. Зрелище как социально-эстетический феномен культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 17.00.08 / Самойленко Виктор Макарович. – М., 1991 – 22 с.
130. Санкт-Петербургская консерватория: Документы и материалы из фондов Библиотеки и Музея. – СПб.: Фортэкс, 2002.
131. Сапонов, М. А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья / М. А. Сапонов. – М.: Прест, 1996. – 360 с.
132. Серегина, О. И. Курорты Северо-Западного Кавказа в политической, экономической и культурной жизни России конца XVIII – начала

- XX веков: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Серегина Ольга Игоревна. – Ставрополь, 2003. – 314 с.
133. Сериков, А. Е. Аудитория как место действия / А. Е. Сериков // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2008. – № 2 (4). – С. 85–97.
 134. Серто, М. По городу пешком / М. Серто // Communitas. – 2005. – № 2. – С. 80–87.
 135. Сидельников, Л. С. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория. Исторический очерк / Л. С. Сидельников. – М.: Сов.композитор, 1991. – 286 с.
 136. Синянская, Н. А. Из истории музыкальной культуры дворянских усадеб курской губернии начала XIX века. И. И. Бядинский – князь-композитор (по материалам архива Бядинских в Российской национальной библиотеке) / Н. А. Синянская // Известия Юго-Западного гос. университета. – 2013. – № 6 (51). – Ч. 1. – С. 193–196.
 137. Сковикова, Е. Г. Музыкально-театральная жизнь Симбирска конца XVIII – начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сковикова Елена Геннадиевна. – СПб., 1998. – 16 с.
 138. Столпянский, П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге / П. Н. Столпянский. – Л.: Музыка, 1989. – 223 с.
 139. Ткачев, В. Н. Архитектурный дизайн (функциональные и художественные основы проектирования): уч. Пособие / В. Н. Ткачев. – М.: Архитектура-С, 2006. – 350 с.
 140. Тиандер, К. Ф. Очерк истории театра в Западной Европе и России / К. Ф. Тиандер // Вопросы теории и психологии творчества. Т.3. – Харьков: Новое время, 1911. – 255 с.
 141. Титов, А. Л. Организация архитектурной среды и поведение человека: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / Титов Александр Леонидович. – Екатеринбург, 2004. – 22 с.

142. Филиппов, А. Прикладная социология пространства / А. Филиппов // Социологическое обозрение. – 2009. – Т. 8. – № 3. – С. 3–15.
143. Филиппов, А. Ф. Социология пространства / А. Ф. Филиппов. – СПб.: Владимир Даль, 2008. – 284 с.
144. Финдейзен, Н. Ф. Павловский музыкальный вокзал. Исторический очерк (1838–1912) / Н. Ф. Финдейзен. – СПб.: Коло, 2005. – 105 с.
145. Фрадкина, Э. А. Зал Дворянского собрания: заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга, очерки / Э. А. Фрадкина. – СПб.: Композитор, 1994. – 200 с.
146. Хазанова, В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба: 1917–1941 / В. Э. Хазанова. – М.: Жираф, 2000. – 160 с.
147. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер. Время и бытие: статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 312–316.
148. Хвостова, И. А. Любительское музицирование: теория, история, практика. Монография / И. А. Хвостова. – Тамбов: Першина, 2004. – 209 с.
149. Холопова, В. Понятие «музыка» / В. Холопова // Муз. Академия. – 2003. – № 4. – С. 1–11.
150. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2006. – 489 с.
151. Чечулин, Д. Н. Жизнь и зодчество / Д. Н. Чечулин. – М.: Молодая гвардия, 1978. – 126 с.
152. Чинь, Ф. Д. К. Архитектура: форма, пространство, композиция / Ф. Д. К. Чинь. – М.: АСТ Астрель, 2010 – 430 с.
153. Шабалина, Л. К. Столичные и провинциальные музыкальные общества XIX – начала XX в. в России / Л. К. Шабалина // Известия Уральского гос. университета. – 2008. – № 59. – С. 269–279.
154. Шабшаевич, Е. О музыке на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве / Е. Шабшаевич // Музыкальная академия. – 2009. – № 4. – С. 148–150.

155. Шиловский, М. В. Повседневная среда обитания городской интеллигенции Сибири в XIX – начале XX в. / М. В. Шиловский // Города Сибири XVIII – начала XIX в.: сб. научных статей. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та. – 2004. – С. 88–101.
156. Шкудунова, Ю. В. Концептуальная основа «публичности» и «приватности» / Ю. В. Шкудунова // Вестн. Омского ун-та. – 2007. – № 4. – С. 65–68.
157. Шлегель, К. Волжские гастроли оркестра Кусевицкого: некоторые размышления об отношении столицы и провинции на закате Российской империи / К. Шлегель // Культуры городов Российской империи на рубеже XIX–XX веков (материалы Межд. коллоkv., СПб, 14–17.06.2004). – СПб.: Европейский дом, 2009. – С. 148–161.
158. Шлыков, В. К вопросу сущности звукового образа фонограммы / В. Шлыков // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 172–178.
159. Шубенков, М. В. Структура архитектурного пространства: автореф. дис ...докт. архитектуры: 18.00.01 / Шубенков Михаил Валерьевич. – М., 2006. – 57 с.
160. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Symposium, 2006. – 538 с.
161. Янковская, Ю. С. Архитектурный объект: образ и морфология: автореф. дис. ... докт. архитектуры: 18.00.01 / Янковская Юлия Сергеевна. – М., 2006. – 54 с.
162. Addis, B. A. A brief history of Design methods for Building acoustics / B. Addis. // Proceedings of the Third International Congress on Construction History. – Cottbus, May 2009. – P. 1–10.
163. Appleton, I. Buildings for the Performing Arts: A design and Development guide (2nd ed.) / I. Appleton. – Oxford: Elsevier, 2008. – 283 pp.
164. Architectural theory: an anthology from Vitruvius to 1870 / ed. by H. F. Mallgrave (in 2 vols). Vol. I. – Malden: Wiley-Blackwell Publishing, 2006. – 590 pp.

165. Architecture as experience: radical change in spatial practice / ed.by D. Arnold, A. Ballantyne. – L.: Routledge, 2004. – 300 pp.
166. Bagenal, H. Bach's Music and Church Acoustics / H. Bagenal. // Music & Letters. – 1930. – Vol. 11. – № 2. – P. 146–155.
167. Barnes-Ostrander, M. E. Domestic Music Making in Early New York State: Music in the Lives of Three Amateurs / M. E. Barnes-Ostrander. // The Musical Quarterly. – 1982. – Vol. 68. – № 3. – P. 353–372.
168. Barron, M. Auditorium acoustics and architectural design (2nd ed.) / M. Barron. – L.: Spon Press, 2010. – 464 pp.
169. Beranek, L. L. Acoustics (5th ed.) / L. L. Beranek. – Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1996. – 491 pp.
170. Beranek, L. L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture (2nd ed.) / L. L. Beranek. – NY: Springer, 2006. – 661 pp.
171. Beranek L. L. Concert Hall Acoustics – 2008 (Richard E. Heyser Memorial Lecture, presented at the 123rd Convention of the Audio Engineering Soc., N. Y., 2007 Oct. 6.) / L. L. Beranek. // Journ. Audio Eng. Soc. – 2008. – Vol. 56. – № 7/8. – P. 532–544.
172. Blesser, B., Salter, L.-R. Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture / B. Blesser, L.-R. Salter. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007. – 437 pp.
173. Boden, M. A. Conceptual Spaces / M. A. Boden // Milieus of Creativity: An Interdisciplinary Approach to Spatiality of Creativity: Knowledge and Space. Vol. 2 / ed. by P. Meusburger, J. Funke, E. Wunder. – NY: Springer, 2009. – P. 235–243.
174. Bonds, M. E. Music as thought: listening to the symphony in the age of Beethoven / M. E. Bonds. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006. – 169 pp.
175. Bryant, D., Quaranta, E. Traditions and Practices in Fifteenth- and Sixteenth-Century Sacred Polyphony: The Use of Solo Voices with Instrumental Accompaniment / D. Bryant, E. Quaranta // Music as Social

- and Cultural Practice, essays in honour of Reinhard Strohm / ed. by M. Bucciarelli and B. Joncus. – Woodbridge, 2007. – P. 105–118.
176. Charleson, A. W. Structure as Architecture: a sourcebook for architects and structural engineers / A. W. Charleson. – Oxford: Elsevier, 2005. – 228 pp.
 177. Chwe, M. S.-Y. Rational ritual: culture, coordination, and common knowledge / M. S.-Y. Chwe. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001. – 128 pp.
 178. Concert life in eighteenth-century Britain / ed. by S. McVeigh and S. Wollenberg. – Aldershot: Ashgate Publishing, 2004. – 174 pp.
 179. Eatock, C. The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance / C. Eatock // 19th-Century Music. – 2010. – Vol. 34. – № 1. – P. 87–105.
 180. Elson, A. Architectural Acoustics / A. Elson // The Musical Quarterly. – 1921. – Vol. 7. – № 4. – P. 469–482.
 181. Faulk, B. J. Music hall and modernity: the late-Victorian discovery of popular culture / B. J. Faulk. – Athens, OH: Ohio University Press, 2004. – 244 pp.
 182. Forsyth, M. Buildings for music / M. Forsyth. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985. – 398 pp.
 183. Gangwere, B. Music history during the Renaissance period: A Documented Chronology, 1520–1550 / B. Gangwere. – Westport: Greenwood, 2004. – 535 pp.
 184. Garnier, Ch. Le Nouvel Opera de Paris (in 2 vls). Vol. 1 / Ch. Garnier. – Paris, 1878, 522 pp.
 185. Gieryn, T. F. A Space for Place in Sociology / T. F. Gieryn // Annual Rev. of Sociology. – 2000. – № 26. – P. 463–496.
 186. Gracyk, T. Listening to music: performances and recordings / T. Gracyk // Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, vol. IV / ed. by Ph. Auslander. – L.:Routledge, 2003. – P. 332–350.

187. Hammond, M. Performing architecture: opera houses, theatres and concert halls for the twenty-first century / M. Hammond. – L.: Merrell, 2006. – 239 pp.
188. Hiller, B., Hanson, J. The social logic of space (5th ed.) / B. Hiller, J. Hanson. – Cambridge: Cambr.Univ.Press, 2005. – 281 pp.
189. Hiller, B. The art of place and the science of space / B. Hiller // World Architecture. – 2005. – № 11 (Beijing, Special Issue on Space Syntax). – P. 96–102.
190. Howard, D. M., Angus, J. Acoustics and Psychoacoustics (4rd ed.) / D. M. Howard, J. Angus. – Oxford: Focal Press, 2009. – 488 pp.
191. Jackson, P. Maps of Meaning: An introduction to cultural geography / P. Jackson. – L.: Taylor & Francis, 2003. – 213 pp.
192. James-Chakraborty, K. German Architecture for a Mass Audience / K. James-Chakraborty. – N. Y.: Routledge, 2000. – 172 pp.
193. Johnson, J. H. Musical Experience and the Formation of a French Musical Public / J. H. Johnson // The Journal of Modern History. – 1992. – Vol. 64. – № 2. – P. 191–226.
194. Kilde J. H. When Church Became Theatre: The Transformation of Evangelical Architecture and Worship in Nineteenth-Century America / J. H. Kilde. – NY: Oxf. Univ. Press, 2005. – 328 pp.
195. Kramer, L. Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere / L. Kramer. Musical Meaning: Toward a Critical History. – Berkeley: Univ. of Calif. Press, 2002. – P. 68–99.
196. Krims, A. Music and urban geography / A. Krims. – Abington: Routledge, 2007. – 203 pp.
197. Le Palais de Trocadero. – Paris: A. Morel, 1878. – 205 pp.
198. Lefebvre, H. The production of Space (2nd ed.) / H. Lefebvre. – Oxford: Blackwell Publ., 1984. – 454 pp.
199. Leppert, R. Music, Representation, and Social Order in Early-Modern Europe / R. Leppert // Cultural Critique. – 1989. – № 2. – P. 25–55.

200. Long, M. Architectural acoustics / M. Long. – San Diego: Elsevier, 2006. – 844 pp.
201. Love, H. How Music Created a Public / H. Love // Criticism. – 2004. – Vol. 46. – № 2. – P. 257–271.
202. Lukermann, F. E. The concept of location in classical geography / F. E. Lukermann // Annals of the Assoc. of American Geographers. – 1961. – № 51. – P. 194–210.
203. Mackintosh, I. Architecture, Actor and Audience / I. Mackintosh. – L.: Routledge, 1993. – 184 pp.
204. Madanipour, A. Public and private spaces of the city / A. Madanipour. – L.: Routledge, 2003. – 264 pp.
205. Mallgrave, H. F. Modern Architectural theory, A Historical Survey, 1673–1968 / H. F. Mallgrave. – N. Y.: Cambridge University Press, 2005. – 503 pp.
206. Merrifield, A. Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation / A. Merrifield // Transactions of the Institute of British Geographers, New Series. – 1993. – Vol. 18. – № 4. – P. 516–531.
207. Metzner, P. Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution / P. Metzner. – Berkley: University of California Press, 1998. – 353 pp.
208. Meyer, J. Acoustics and the Performance of Music. Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instruments Makers (5th ed.) / J. Meyer. – N. Y.: Springer, 2009. – 438 pp.
209. Norberg-Schulz, Ch. Existence, space & architecture / Ch. Norberg-Schulz. – L.: Praeger, Studio Vista, 1971. – 120 pp.
210. Norberg-Schulz, Ch. Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture / Ch. Norberg-Schulz. – NY: Rizzoli, 1980. – 212 pp.
211. Orvell, M. Constructing Main Street: Utopia and the Imagined Past / M. Orvell // Public Space and the Ideology of Place in American Culture / ed. by M. Orvell and J. L. Meikle. – N. Y.: Rodopi, 2009 – 460 pp.

212. Patte, P. Essai sur l'architecture théâtrale, ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles... / P. Patte. – Paris, 1782. – 211 pp.
213. Pearson, M. P., Richards, C. Architecture and Order: Approaches to Social Space (3rd ed.) / M. P. Pearson, C. Richards. – L.: Taylor & Francis, 2005. – 230 pp.
214. Pelletier, L. Architecture in Words: Theatre, language and the sensuous space of architecture / L. Pelletier. – L.: Routledge, 2006. – 241 pp.
215. Rabinovici, P., Rabinovici, A. Alexandra Palace: music, leisure, and the cultivation of 'higher civilization' in the late nineteenth century / P. Rabinovichi, A. Rabinovichi // Music & Letters. – 2014. – Vol. 95. – № 2. – P. 183–212.
216. Raichel, D. R. The science and applications of acoustics (2nd ed.) / D. R. Raichel. – N. Y.: Springer, 2006. – 660 pp.
217. Ryding, E. S., Pechefsky, R. Bruno Walter: a world elsewhere / E. S. Ryding, R. Pechefsky. – New Haven: Yale Univ. Press, 2001. – 487 pp.
218. Sabine, W. C. Collected papers on acoustics / W. C. Sabine. – L.: Oxf. Univ. Press, 1922. – 279 pp.
219. Scott, H. A. London Concerts from 1700 to 1750 / H. A. Scott // The Musical Quarterly. – 1938. – Vol. 24. – № 2. – P. 194–209.
220. Selfridge-Field, E. Italian Oratorio and the Baroque Orchestra / E. Selfridge-Field // Early Music. – 1988. – Vol. 16. – № 4. – P. 506–513.
221. Schumacher, P. The Autopoesis of architecture. Vol. 1: The new framework for architecture / P. Schumacher. – Chichester: Wiley, 2011. – 461 pp.
222. Shields, R. Images of spaces and places: a comparative study. A thesis ... PhD / R. Shields. – University of Sussex, 1988. – 431 pp.
223. Sonneck, O. G. Concert life in America (1731–1800) / O. G. Sonneck. – Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1907. – 338 pp.
224. Southy, R. Music-making in north-east England during the eighteenth century / R. Southy. – Burlington: Ashgate Publishing, 2006. – 259 pp.

225. Space, difference, everyday life: reading Henri Lefebvre / ed. K. Goonewardena, S. Kipfer, R. Milgrom and Ch. Schmid. – N. Y.: Routledge, 2008. – 329 pp.
226. Spitzer, J., Zaslaw, N. The birth of the Orchestra: history of an Institution, 1650–1815 / J. Spitzer, N. Zaslaw. – Oxford: Oxf. Univ.Press, 2004. – 614 pp.
227. Taruskin, R. Text and Act: Essays on Music and Performance / R. Taruskin. – N. Y.: Oxford Univ.Press, 1995. – 382 pp.
228. Tengbom, I. Koncerthusbyggnaden / I. Tengbom // Stockholms Koncerthus: minnesskrift vid invigingen / repr.1998 by Norstedt Tyckeri. – Stockholm: PA Norstedt&Soner, 1926. – P. 41–49.
229. The anthropology of Space and Place: Locating Culture / ed.by S. M. Low and D. Lawrwnce-Zuniga. – Malden MA: Blackwell Publ., 2003. – 422 pp.
230. The musician as entrepreneur, 1700–1914: managers, charlatans, and idealists / ed. by W. Weber. – Bloominton: Indiana University Press, 2004. – 269 pp.
231. Thompson, E. A. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933 / E. A. Thompson. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002. – 500 pp.
232. Tuan Y.-F. Space and Place: The Perspective of Experience (8th ed) / Y.-F. Tuan. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. – 235 pp.
233. Upton, D. Architecture in Everyday Life / D. Upton // New Literary History. – 2002. – № 33. – P. 707–723.
234. Weber, W. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770–1870 / W. Weber // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – 1994. – Vol. 25. – 1/2. – P. 175–190.
235. Weber, W. Music and middle class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1948 / W. Weber. – L.: Ashgate publishing, 2003. – 212 pp.

236. Wilding-White, R. Poème électronique: A building as an instrument / R. Wilding-White // Experimental Musical instruments. – 1998. – Vol. 13. – № 3. – P. 10–15.
237. Wollenberg, S. Music at Oxford in the eighteen and nineteen centuries / S. Wollenberg. – N. Y.: Oxford Univ.Press, 2001. – 250 pp.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рисунок 1. Примеры «боковой» рассадки	22
Рисунок 2. Holywell Music Room, Оксфорд, 1748, арх. Т. Кэмплин	46
Рисунок 3. Crystal Palace («Хрустальный дворец»), Лондон, арх. У. Пэкстон	55
Рисунок 4. Royal Albert Hall, Лондон, 1871, арх. Ф.Фоук, Г.Скотт	57
Рисунок 5. Palais du Trocadero – дворец (концертный зал) для Всемирной выставки, Париж, 1878, арх. Г. Даву.	59
Рисунок 6. Musikverein, Вена, 1870, арх. Т. Э.фон Хансен	64
Рисунок 7. Neues Gewandhaus, Лейпциг, 1884, арх. М. К. Гропиус, Х. Шмиден... ..	65
Рисунок 8. Concertgebouw, Амстердам, 1888, арх. А. Л. Ван Гендт.	66
Рисунок 9. Carnegie Hall, Нью-Йорк, 1891, арх. У. Татхилл (при участии Р. Ханта, Д. Адлера, Л. Салливана)	67
Рисунок 10. Boston Symphony Hall, Бостон, 1900, арх. Ч. МакКим, У. Мид, С. Уайт, акустика – У. Сэбин	68
Рисунок 11. Театрофон	71
Рисунок 12. Stockholm Concert Hall, Стокгольм, 1926, арх. И. Тенгбум	75
Рисунок 13. NBC Radio City Music Hall, Нью-Йорк, 1932, арх. Э. Д. Стоун, акустика – Д. Дески	76
Рисунок 14. Музыкальный павильон в Екатерининском парке, Царское Село, 1787, арх. Дж. Кваренги	84
Рисунок 15. Концертный зал Всероссийской художественно-промышленной выставки,	86
Рисунок 16. Развитие темы «сквозной» перспективы в концертном зале	86
Рисунок 17. Ротонды развлекательных вокзалов.....	90

Рисунок 18. Театры-цирки	91
Рисунок 19. Музыкальный вокзал в Павловском Парке, 1836/44, арх. А. И. Штакеншнейдер, перепланировка центральной части – арх. А. В. Петцольт, 1861	93
Рисунок 20. Развитие темы ротонды	94
Рисунок 21. Кургауз в Висбадене (Kurhaus Wiesbaden), арх. К. Цайс, 1810, реконструкция 1907, арх. Ф. фон Тирш	98
Рисунок 22. Курзал в Кисловодске, 1895, арх. В.В.Гусев, Е. И. Дескубес	99
Рисунок 23. Сестрорецкий Курзал, 1900, арх. З. Леви	100
Рисунок 24. Колонные залы	111
Рисунок 25. Залы общественных собраний	112
Рисунок 26. Театральные залы «римской» компоновки	115
Рисунок 27. Зрительные залы: развитие темы амфитеатра	115
Рисунок 28. Театральные залы «галерейной» компоновки	117
Рисунок 29. Зрительные залы, вариации темы «арена»	119
Рисунок 30. Малые (гостиные) залы	122
Рисунок 31. Малые (гостиные) музыкальные залы	123
Рисунок 32. Певческая Капелла, Санкт-Петербург, 1896, арх. Л. Н. Бенуа	130
Рисунок 33. Санкт-Петербургская консерватория, 1897, арх. В. В. Никола	130
Рисунок 34. Петербургская консерватория: Большой и Малый залы	131
Рисунок 35. Московская консерватория, 1897/1901, арх. В. П. Загорский	134
Рисунок 36. Саратовская консерватория	136
Рисунок 37. Народный дом: типовые проекты (1915/1918)	138
Рисунок 38. Народный дом и Дворец культуры: вариации зала с перегородкой	138
Рисунок 39. Народный дом и Дворец культуры: «выносной» зал	139
Рисунок 40. Народный дом и Дворец культуры: зал как функциональный центр	140
Рисунок 41. Концертный зал «Олимп», Москва, 1897, арх. Ф. О. Шехтель (не осуществлен).....	145

Рисунок 42. Концертный зал на Стрелке, Проект концертного зала для Санкт-Петербурга, арх. В. И. Чагин, В. И. Шене, 1899 (не осуществлен).....	148
Рисунок 43. Концертный зал И. Е. Маклецкого, Екатеринбург, 1900, арх. Ю. О. Дютель.....	152
Рисунок 44. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, Москва, первый этап (1931), арх. С. Е. Вахтангов, М. Г. Бархин, при участии Вс. Мейерхольда.....	158
Рисунок 45. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, Москва, второй этап (1932–1933).....	159
Рисунок 46. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, Москва, конкурс решений фасадов (1933)	160
Рисунок 47. Проект Театра им. Вс. Мейерхольда, Москва, завершающий этап (1934–1938)	160
Рисунок 48. Концертный зал им. П. И. Чайковского, Москва, 1940, арх. Д. Н. Чечулин при участии К. К. Орлова	163