

**Исторические, философские, политические
и юридические науки, культурология
и искусствоведение.
Вопросы теории и практики**

Научно-теоретический и прикладной журнал

№ 8 (58) 2015. Часть I

**Historical, Philosophical, Political and Law Sciences,
Culturology and Study of Art.
Issues of Theory and Practice**

Scientific-Theoretical and Applied Journal

осколков, соединённых определённым образом на почве конкретного этноса. И этническая ментальность, и массовое сознание формируются в одной и той же среде, которая оказывает на них существенное влияние. Что касается массового сознания, обратимся к исследованиям Г. Г. Дилигенского. «Географическая среда, в которой существует данная социальная общность, и ее историческое прошлое, уровень ее материальной жизни и характер потребления, условия трудовой деятельности, место в существующих социальных отношениях, культура и идеология окружающего ее общества, его политические институты и формы общественно-политической жизни, наконец, общая социально-политическая обстановка в стране и мире – все эти и еще множество других аспектов действительности, переплетаясь и взаимодействуя, образуют объективную почву массового сознания» [2, с. 14]. Нетрудно заметить, что перечисленные факторы применимы и к становлению этнической ментальности. Тем не менее, массовое сознание можно отнести к более высокоорганизованному уровню духовной действительности общности, так как оно содержит в себе зачатки идеологических представлений. Массовое сознание проявляется в общественном мнении людей. Этническая ментальность оказывает прямое влияние на формирование общественного мнения. К примеру, поведение Наташи Ростовской на балу на Западе будет воспринято как соответствующее норме, на Востоке, с другим отношением к женщине, может порицаться.

Изучение этнической ментальности крайне важно на современном этапе развития общества. Понимание условий формирования и принципов функционирования этнической ментальности, рассмотрение этнической ментальности на стыке природного, социального и экзистенциального позволят выработать адекватные способы взаимодействия между различными общностями, что является одной из первостепенных задач многонационального государства.

Список литературы

1. Гуревич А. Я. Жак Ле Гофф и «Новая историческая наука» во Франции: послесловие // Жак Ле Гофф. Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс-Академия, 1992. 352-373 с.
2. Дилигенский Г. Г. Марксизм и проблемы массового сознания // Вопросы философии. 1983, № 11. С. 14-20.
3. Попов Б., Игнатов В., Степико М. Жизнь этноса: социокультурные очерки. К.: Либидь, 1997. 240 с.
4. Пушкирев Л. Н. Что такое менталитет? // Отечественные записки. 1995. № 3. 158-166 с.
5. Яковец Ю. В. История цивилизаций. М., 1996. 278 с.

NATURE OF ETHNIC MENTALITY

Kochergina Viktoriya Igorevna
Voronezh State University
vikodin07@rambler.ru

The article reveals the content of the notion "ethnic mentality" in three aspects of consideration: natural, social and existential. Ethnic mentality is closely associated with the spiritual sphere of society, but has its own peculiarities of development. The natural component of ethnic mentality is represented by the conditions of human existence and the specifics of his brain activity functioning. Existing on the verge of freedom and responsibility, ethnic mentality is the basis of the individual and the ethnic group as a whole.

Key words and phrases: ethnic mentality; socium; nature; existence; evolution; personality.

УДК 725.812+316.7

Культурология

В статье предлагается к рассмотрению логика трансформаций концертного зала как культурного объекта в контексте качественных изменений в социокультурных способах контакта человека с музыкой. Появление и развитие концертного зала (как специализированного здания) связано с деятельностью музыкальных обществ; технический прогресс сделал зал необязательным для слушания музыки. Автор полагает необходимым комплексное исследование существующих на данный момент практик контакта с музыкой в целях прогнозирования их дальнейших трансформаций.

Ключевые слова и фразы: концертный зал как культурный объект; музыкальное общество; событие концерта; концертная ситуация; практики музицирования.

Крамер Александр Юрьевич

Русская христианская гуманитарная академия, г. Санкт-Петербург
aykramer@gmail.com

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ[©]

На рубеже XX-XXI вв. принципиально изменился способ контакта человека с музыкой: от прямого контакта слушателя с исполнителем в событии музицирования к контакту слушателя со звукозаписью в событии прослушивания с технических устройств. Как свидетельствуют социологи, с 2004 по 2012 гг. количество молодых россиян, слушающих музыку в записях, увеличилось с 41 до 95% [7; 11]. Всероссийский

опрос 2009 г. показал, что 2/3 опрошенных слушают музыку одновременно с другими делами [12], при этом в 2009-2011 гг. на вопрос «как часто Вы бываете в концертном зале, на концерте» отвечали «практически никогда» или «никогда» 81-82% опрошенных [10, с. 253]. Это свидетельствует о том, что слушание музыки превращается (если уже не превратилось) из специализированного ритуала в фоновую практику, исследованию которой уделяется мало внимания.

Далее, анализ конкурсных архитектурных проектов зданий концертных залов, российских (к примеру, конкурс проектов ГКЗ им. А. М. Каца в Новосибирске, 2005-2008) и международных (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, в том числе (и только так) – для выступлений симфонических оркестров или иных исполнителей на акустических музыкальных инструментах без дополнительного звукоусиления. Следует отметить, что подобные архитектурные конкурсы становятся возможными не столько при наличии источников финансирования проектирования и строительства, архитектурных, инженерно-строительных ресурсов и технологий, не столько при наличии музыкантов-исполнителей, работодателей для них и платежеспособной аудитории, сколько при наличии культурной политики, увязывающей символический капитал города с конкретными общими и локальными политическими и экономическими интересами.

К рубежу XXI в. изменилось и само событие концерта, – настолько, что, по мнению Е. В. Дукова, «несвященность с замкнутой и ограниченной площадкой является одной из характерных черт поэтики концерта» [5, с. 19]. Фактически, концерт (в котором концертный зал служил естественным посредником и местом события коммуникации исполнителя и слушателя) смешивается порой до почти полной неразличимости с событием театрального спектакля, циркового представления или даже спортивного состязания. Эта «синкретизация» означает, по сути, отказ от дифференциации способов развешествления/овеществления художественного произведения (в широком смысле) и художественных практик.

Очевидна, на наш взгляд, необходимость анализа происходящих на наших глазах социокультурных трансформаций, в том числе, с использованием моделей, фиксирующих изменение динамики социокультурного пространства. – таких, как модель «культурного объекта» П. Бурдьё [1], модель «социальной ситуации» Э. Гофмана [4], а также некоторые элементы теории практик [3]. Далее мы рассмотрим несколько, с нашей точки зрения, ключевых эпизодов из истории концертного зала, держа в уме два важных момента. Первый: ситуация концерта в своей временной длительности выходит за пределы собственно события концерта. Второй: концертный зал есть своего рода «машина» овеществления практик публичного музицирования как метода развешествления произведений музыкального искусства.

Еще одно соображение. В отечественную культуру (далее мы будем говорить преимущественно об отечественной культуре) концерт и концертный зал внесены из европейской культуры в XVIII столетии и постепенно прижились, трансформируясь, на новой почве. Главных, на наш взгляд, причин трансформации было три. Первая: в отечественной православной храмовой культуре не было практик инструментального исполнительства или общинного пения (в отличие от европейской культуры, где церковь, особенно протестантская, выступала традиционным работодателем и центром профессиональной подготовки музыкантов). Вторая причина – в отсутствии (вплоть до последней четверти XIX в.) в отечественной культуре самого представления о «городском профессиональном музыканте», – в том смысле, в каком оно существовало в Европе с XVI века. И наконец, третья причина: в отсутствии (до 1862 г.) в России академического музыкального образования (в Европе это происходило на университетских факультетах свободных искусств). Как следствие, вплоть до середины XIX века в России не существовало сети музыкальных обществ, связывающих в единую социальную структуру музыкантов-профессионалов, музицирующих любителей и посвященных слушателей, что в европейской истории концертного зала сыграло едва ли не важнейшую роль.

Показателен в этом смысле пример сети музыкальных обществ, существовавших при Оксфордском университете XVIII в. Как отмечает М. Макфарлейн, Оксфордский университет выступал как «градообразующее предприятие» и центр городских коммерческих инициатив [15, р. 130] – напомним, что в Европе платный концерт как событие существует с 1670-х гг. Что же касается университета, то аудитории колледжей были местом репетиций и концертов семи музыкальных обществ, малоприспособленным для подобной деятельности. Как результат, возникла общественная инициатива по сбору средств, в том числе отчислений с концертов и пожертвований членов музыкальных обществ, – на которые, по проекту вице-ректора колледжа *St. Edmund Hall* Т. Кэмплина, был построен первый в Европе концертный зал (специализированное здание – *Holywell Music Room*, 1748).

Технология сбора средств на строительство *Holywell* стала в определенном смысле модельной для строительства (или адаптации) залов музыкальных обществ в Эдинбурге (*St. Cecilia's Room*, 1762), Лондоне (*Hanover Square Room*, 1775), Лейпциге (*Altes Gewandhaus*, 1781). Собственно, к концертам в этих залах применимо сказанное С. Волленберг про «вызов традиции аристократических правящих кругов с их собственными музыкантами, подчиненными прихотям и вкусам патронов и выступавших для социально привилегированной аудитории, часто в очень искусственных условиях» [16, р. 50].

Важно отметить, что логика развития европейских музыкальных обществ была связана с профессионализацией и развитием ансамблевых практик музицирования – особенно оркестровых. Оркестровая же музыка – это принципиально новый тип звука; оркестру нужны постоянные помещения для репетиций и т.д., – в конечном итоге специализированное здание концертного зала появляется как результат развития профессионального оркестрового музицирования.

В отечественной культуре профессионализация музыкальных обществ шла обычно несколько иным путем – через ансамблевые и оркестровые практики в рамках музыкального театра. Один из характерных примеров – история Екатеринбургского музыкального кружка, возникшего в 1874 г. как частное собрание в доме известного

политика и предпринимателя И. З. Маклецкого. К 1880 г. кружок стал, благодаря публичным концертам, известным в городе; имел хор, оркестр, солистов, любительский балет и драматическую труппу. Каждый год кружок ставил на сцене городского театра одну или две оперы и давал в зале Общественного собрания несколько концертов. На 1900 г. в Кружке состояли 61 действительный и 11 почетных членов [9, с. 2]. В октябре 1900 г. был открыт собственный дом Кружка (арх. Ю. О. Дютель) с концертным залом на 400 мест. Этот полифункциональный зал театрального типа (репортер местной газеты назвал его «настоящим театром» [2, с. 2]) построен во многом аналогично оксфордскому *Holywell* для нужд музыкального общества в результате частной инициативы, — 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).

Следует заметить, что частная практика строительства зданий для увеселений в провинции стала возможной только в результате Городовой реформы, начавшейся в 1870 г. и проходившей одновременно с бурным развитием железных дорог (роль которых в развитии музыкальной культуры — тема, ожидающая систематического исследования).

Еще одно немаловажное обстоятельство: в связи с монополией Императорских театров в Петербурге и Москве до 1882 г. было невозможно круглогодичное функционирование, в частности, концертных заведений. Единственное музыкально-концертное общество, изначально освобожденное от этого ограничения — Русское музыкальное общество (РМО) — было учреждено в 1859 г. под прямой патронат правящей фамилии. С 1868 г., после присвоения РМО титула «императорское» (ИРМО), им управляла Дирекция с председателем из числа высочайших покровителей. Под патронатом ИРМО в обеих столицах, губернских и провинциальных городах открывались музыкальные классы (как правило, в помещениях музыкальных кружков), которые потом трансформировались в училища, а далее в консерватории. Следует заметить, что к началу XX в. ИРМО практически полностью 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.

Как следствие, когда на рубеже XX в. 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 гг. в Петербурге почти синхронно не осуществились два проекта больших концертных залов. Для реализации проекта В. Шретера (на Марсовом поле) не хватило денег (6-7 млн руб.), для проекта В. Чагина и В. Шене деньги нашлись (11,5 млн руб.), однако, место постройки здания площадью 9100 м² и высотой 30 м было выбрано настолько вызывающе (искусственный намыв у Стрелки Васильевского острова напротив Зимнего дворца [13; 14]), что проект не был согласован даже после попытки перенести его в другое место.

В первое десятилетие XX в. из-за монополизма ИРМО в сфере музыкального образования были подавлены идеи «народной консерватории» (общественный проект педагогов Московской консерватории, 1906 г. [6]). Впрочем, были попытки возрождения «народной консерватории» и в начале 1920-х гг., но в конечном итоге монополия централизованной музыкальной деятельности в 1930-х гг. (практически по модели ИРМО) окончательно втянула неформальное музыкальное образование в сферу домов/дворцов культуры, которых к концу советского периода было 134,6 тыс., из которых 20,4 тыс. — в городах [8, с. 230]. Профессиональная же академическая музыка сконцентрировалась в училищах, консерваториях и филармониях: показательно, что первое советское специализированное здание концертного зала было предназначено для коллективов Московской филармонии и фактически «назначено» таковым (перестроено из здания закрытого в 1938 г. Театра им. Мейерхольда).

Стабильная конфигурация институтов, практик и ситуаций музицирования, сложившаяся в предвоенное время, начала разрушаться в начале второй половины XX в., и прежде всего, в силу общемирового влияния технического прогресса. Наметим «пунктирно» некоторые ключевые точки этих процессов. Традиционный концерт, как статическая взаимопривязка слушателя к исполнителю в концертном зале, начал разрушаться уже с появлением «театрофона» в конце XIX в. и радиовещания в 1920-х гг. Углублению этого разрыва в середине 1960-х гг. способствовали массовый выпуск портативной аудиотехники и появление компакт-кассеты. В 1980-1990-х гг. происходит компьютеризация и миниатюризация аудиооборудования (причем вариантом нормы становится слушание музыки в движении). В 1998 г. появляется первый mp3-плеер; окончательный разрыв произошел с появлением формата DVD-аудио в начале 2000-х гг. К этому же времени появляются технические системы полного управления акустикой зала; появляются первые виртуальные концертные залы. Складывается ситуация, при которой, чтобы слушать музыку, концертный зал не нужен вообще.

Логика развития концертного зала как «культурного объекта» четко показывает его качественную трансформацию, и важно понимать — в каком направлении она развивается.

Наблюдается противоречие. С одной стороны, в начале XXI в. в мире (и Россия не исключение) равно в академических и неакадемических жанрах сохраняется сложившаяся еще в начале XIX в. «абсолютистская» модель концерта: на эстраде — «абсолютный властитель», в зале — «подданные». С другой стороны, практики бытового музицирования в силу компьютеризации сильнее всего трансформировались — разорвав традиционную преемственность практик музицирования и логику их воспроизводства в культуре. Более того, одновременно произошла трансформация представлений о музыке как практике в ракурсе «профессия/досуг», что, в свою очередь, свидетельствует о серьезной трансформации существующих в отечественной культуре нормативных/идеальных вариантов «культурного человека».

Для того чтобы слушать музыку, концертный зал не нужен вообще. Но сущностно событие концерта (как, впрочем, и событие театрального спектакля, и событие перформанса, и равно-родственные им) есть событие порождения искусства, момент непосредственной человеческой сопричастности этому событию. В связи с этим представляется необходимым комплексное исследование существующих на данный момент практик контакта с музыкой (возможно, в сравнении с практиками контакта с театральным искусством) в контексте овеществления – развеществления, для определения наиболее вероятных сценариев их дальнейших трансформаций в отечественной культуре.

Список литературы

1. Бурдые П. Формы капитала // Экономическая социология. 2002. Т. 3. № 5. С. 60-74.
2. В добрый час! // Уральская жизнь. 1900. 3 октября.
3. Волков В. В., Хархордин О. В. Теория практик. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. 298 с.
4. Гофман Э. Где находится действие // Гофман Э. Ритуал взаимодействия: очерки поведения лицом к лицу. М.: Смысл, 2009. С. 178-311.
5. Дуков Е. В. Концерт в европейской культуре. М.: Классика-XXI. 2003. 256 с.
6. Линева Е. Народная консерватория // Русская музыкальная газета. 1906. № 38. С. 819-821; 1907. № 5-6. С. 176-177.
7. Музыка и люди [Электронный ресурс]. URL: <http://fom.ru/posts/10731> (дата обращения: 20.04.2015).
8. Народное хозяйство в СССР в 1990 году: стат. ежегодник. М.: Финансы и статистика, 1991. 752 с.
9. Новости // Урал. 1900. 1 октября.
10. Общественное мнение – 2011: ежегодник. М.: Левада-Центр, 2012. 284 с.
11. Петрова А. Под какую музыку мы живем [Электронный ресурс]. URL: <http://bd.fom.ru/report/map/of042606> (дата обращения: 20.04.2015).
12. Полетаев Ю., Перфильева Е. О музыкальных предпочтениях россиян // Вестник общественного мнения. 2011. № 1 (107). С. 102-108.
13. Проект Концертного зала, в С.-Петербурге / арх. В. И. Чагина и В. И. Шене // Строитель. 1901. Март. С. 161-162.
14. Строительная летопись // Строитель. 1899. № 17-18.
15. McFarlane M. The String Quartet in Eighteenth-Century Provincial Concert Life // Music in the British provinces, 1690-1914 ed. by R. Cowgill and P. Holman. L.: Ashgate Publ., 2007. P. 129-150.
16. Wollenberg S. Music at Oxford in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. N. Y.: Oxford Univ. Press. 2001. 250 p.

CONCERT HALL IN THE CONTEXT OF SOCIAL-CULTURAL TRANSFORMATIONS

Kramer Aleksandr Yur'evich

*Russian Christian Academy for the Humanities in St. Petersburg
aykramer@gmail.com*

The article proposes to consider the logic of the transformations of the concert hall as a cultural object in the context of qualitative changes in the social-cultural ways of human contact with music. The emergence and development of the concert hall (as a specialized building) are associated with the activity of music companies; technical progress made the concert hall optional for listening to music. The author supposes it necessary to conduct the complex study of the currently existing practice of contacts with music in order to predict their further transformation.

Key words and phrases: concert hall as cultural object; musical society; concert event; concert situation; practice of music-making.

УДК 94

Исторические науки и археология

Статья рассказывает о борьбе во Франции в 1848-1849 гг. политических партий и объединений монархического и республиканского толка за власть, а затем и вокруг проблемы роспуска Учредительного собрания и политических клубов, которые правительство Луи Наполеона посчитало угрозой для существующего режима. Основное внимание автор обращает на такие источники как французские периодические издания, представляющие интересы той или иной политической группировки, содержание которых ранее не было представлено в исследованиях по истории этого периода.

Ключевые слова и фразы: Вторая республика; политические партии; республиканизм; бонапартизм; Учредительное собрание.

Кушнир Светлана Ивановна, к.и.н.

*Воронежский институт Федеральной службы исполнения наказаний России
Svetlana10002006@yandex.ru*

**ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРЕНИЯ ПО ПРОБЛЕМЕ РОСПУСКА
УЧРЕДИТЕЛЬНОГО СОБРАНИЯ ВО ФРАНЦИИ И ПОБЕДА БОНАПАРТИЗМА[©]**

После установления Второй республики во Франции вновь развернулась политическая борьба между формирующимися и уже существующими политическими объединениями – политическими клубами, число