

# ВЕСТНИК

РУССКОЙ  
ХРИСТИАНСКОЙ  
ГУМАНИТАРНОЙ  
АКАДЕМИИ

2015  
ТОМ 16  
выпуск 2

---

*Издается  
с 1997 г.*

*Научный журнал*

*Выходит  
4 раза в год*

Санкт-Петербург

## МУЗЫКА, КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ И СОСТОЯНИЕ «ГОТОВНОСТИ К ВОСПРИЯТИЮ» В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена проблеме исследования ряда культурно обусловленных феноменов, участвующих в формировании нормативно значимого «особого возвышенного состояния» готовности слушателя к контакту с событием музыкального искусства. Подчеркивается важность этого состояния, маркирующего границу повседневного / художественного и становящегося фоновым для события музыкального искусства; особо выделяется роль архитектурно-градостроительных феноменов, а также собственно архитектуры концертного зала в его формировании.

**Ключевые слова:** музыка, концерт, концертный зал, фоновые состояния, длящиеся состояния, границы повседневного, мультисенсорный опыт.

*A. Yu. Kramer*

*Cultural aspects of music, concert hall and state of 'being ready for perception'*

This article discusses some issues of culturally caused background phenomena, which take part in shaping of normatively significant 'being ready' state of listener to music events' perception. This state (to which architecture of concert hall and its surroundings, as well as other antecedent events are to play these generative role) normatively marking culturally given borders between 'everyday' and 'artistic' realities and to become the proper background for music perception to come.

**Keywords:** music, concert, concert hall, background states, flow state, borders of 'everyday', multisensory experience.

На рубеже XVIII–XIX вв. в европейской культуре происходила лавинообразная эмансипация музыки: она уже не выступала как фоновая часть культурных событий, таких как балы, парады, приемы и т. д., но становилась вполне самостоятельной. Как следствие, отмечает А. Михайлов, «музыка... впервые начинает требовать специфического эстетического внимания, определенной целенаправленной установки слуха, навыка слушать музыку «изнутри» музыкаль-

---

\* Крамер Александр Юрьевич — методист Центреатехнического творчества и информационных технологий Пушкинского р-на Санкт-Петербурга, aykramer@gmail.com

ного произведения как мысль и смысл» [6, с. 9]. Особенность такого внимания, на наш взгляд, связана с весьма своеобразными и специфическими состояниями: как отмечает известный музыковед В. Конен, восприятие музыкальных произведений в академической традиции так же требует «сосредоточенности настроения, той же остроты и глубины реакции, которые на протяжении веков были особенностями восприятия духовного искусства» [4, с. 24].

Для европейского музыканта и слушателя подобное состояние было в известной мере самоочевидностью, вытекающей из повседневного опыта: каждый в той или иной мере мог принимать участие в музицировании в храме (католическом и особенно протестантском). Напротив, отечественному слушателю или музыканту это состояние было понятно лишь на уровне метафоры концертного зала как «храма искусств» (как бы в храме, но...) — поскольку в отечественном культурном опыте инструментальное музицирование в храмовой традиции было — как и в наши дни — запрещено. Светское, академическое прежде всего, концертное музицирование в отечественной культуре с самого начала ориентировалось на практики, связанные с культурным пространством дворца или театра — при этом нормативное требование «возвышенно-благоговейного» состояния слушателя и музыканта при исполнении и слушании музыки сохранялось (и в известной мере сохраняется сейчас) для всех без исключения случаев.

Какова бы ни была природа этого состояния (в конечном итоге оно все равно выливается в поведенческие последовательности действий или отказа от них), важно понимать его культурную обусловленность — хотя бы потому, что само это состояние маркирует особую, «художественную» реальность, характерную для момента контакта с феноменами искусства, — реальность, имеющую с реальностью повседневности достаточно четкие границы. Это состояние, в случае концерта в равной мере должное присущее и музыканту и слушателю, может в некоторой интегральной форме оцениваться в категориях «незаинтересованного созерцания», «целесообразности без цели» и им подобных, — мы сознательно уклоняемся от обсуждения вариантов философской терминологии в пользу обсуждения двух важных качеств этого состояния, и порознь, и во взаимосвязи крайне недостаточно освещенных в литературе. Первое из них: потоковая — «длящаяся» — природа этого состояния (принимая определение состояния как «относительность качественной определенности изменяющегося объекта в пределах меры его бытия» [5, с. 10]). И второе: необходимость этого состояния как фона, на котором проявляется и воспринимается собственно произведение музыкального искусства.

## 1

Музыка, — или то упорядоченное специальным образом звучание здесь-и-сейчас, который мы называем «музыкой», — именно как «музыка» существует в момент исполнения и разворачивается во времени исполнения. Это своего рода «длящаяся реальность», порождающая в слуховом опыте особые «длящиеся» (musical flow) состояния [15]. При этом и музыкант, и слушатель или знают заранее, что событие, которое случится в будущем, будет именно музыкальным,

или же восприятие только что услышанного и его оценка — именно как «музыки» — произойдет *post factum* (точнее, *post auditionem*) в контексте знаний о музыке, активированных музыкальным событием [14, p. 325].

Экспериментально доказано влияние механизмов «биологических часов» человека на восприятие музыкально формы [17], однако нет прямых доказательств того, что восприятие звучащей формы организовано ритмическими последовательностями «гештальт-квантов» или любым иным кумулятивно-ритмическим способом. Тем не менее следует заметить, что окончательную оценку поток, сложившийся в определенную форму организации времени (которую можно в конечном итоге назвать исполнительской формой музыкального произведения в восприятии слушателя), получает только после услышанного, после явного сигнала об окончательном завершении исполнения.

## 2

Восприятие непосредственно акта исполнения музыки в концерте в академической традиции — точнее, момент начала исполнения — есть завершающий момент на пути создания «особого эмоционального подъема, будучи готовы полностью сосредоточить свое внимание на представлении, которое уникально и никогда больше не повторится» [10, p. 110]. И здесь для нас важны два момента. Первый: наличие имплицитной, но вполне определенной «нормы пред-чувствованья», соответствующей «правильному» состоянию слушателя перед началом звучания. Это состояние перед моментом начала звучания — назовем его «состояние готовности к восприятию» — состояние «правильной» готовности фона, на котором «правильно» (т. е. согласно существующим на момент исполнения эстетическим, социальным, техническим и т. д. правилам) будет воспринято произведение искусства. Второй важный момент заключается в кросс-модальном (или синэстезийном) характере состояния «готовности к восприятию» [9]. Это состояние целостное (или «сущностное», если угодно) — заметим, что в этой целостности состояния немалую роль играет не только восприятие непосредственно места события (концерта в нашем случае), но и динамика восприятия всего маршрута до концертного зала или иного места.

Отметим еще раз нормативность «состояния готовности к восприятию», поскольку это оно (точнее, его варианты) так или иначе в европейской культурной традиции должно предшествовать восприятию любого искусства. Или так: такое состояние предписывается (дидактически, по крайней мере, с появления «теории аффектов») испытывать перед / при восприятии любого искусства. Нормативность такого состояния, связанная с нормативностью поведения (а фактически ритуальностью, если понимать под ритуалом любую жестко заданную последовательность обязательных к исполнению действий и взаимодействий) определяет в целом круг связанных с этими ритуалами артефактов и практик, а следовательно, выступает важнейшим скрепляющим элементом события искусства (например, концерта) и превращает событие искусства в «культурный объект» [1, с. 63].

Важная роль восприятий архитектуры как одного из порождающих компонентов «состояния готовности к восприятию» во многом сложилась и закрепились в концепции «говорящей архитектуры» (Ж.-Ф. Блондель, Э.-Л. Булле и А. Х. Катремар де Кинси), предписывающей определенную нормативность восприятия архитектурного объекта. Так, к примеру, говоря о качествах «дворцовости» — монументальности, масштабах, торжественной симметрии и четком ритме членений, свойственных классицизму «абсолютизированной античности», Ж.-Ф. Блондель в «Курсе архитектуры» четко указывает, что «...величие и достоинство должны представляться поступательно... необходимо создать впечатление, что мы неощутимо приближаемся к трону» [8, р. 234]. Эта логика «приближения к величию и достоинству» впоследствии окажется важной для восприятия концерта в условиях «дворцовости» — когда, в равной степени в европейской и в отечественной культуре, концерты сперва будут происходить в парадных залах дворцов, а затем и в залах дворянских, купеческих или общественных собраний (спроектированных по модели парадных залов дворцов). Концертирующий музыкант в таких условиях (в силу нормативности модели) должен восприниматься — и воспринимался, по крайней мере в эпоху «романтических виртуозов» — как символический абсолютный властитель над аудиторией.

Отметим, что архитектура города (точнее, ее градостроительный компонент) определяет маршрут приближения к месту события искусства. Именно на этом маршруте формируется то самое «состояние готовности к восприятию» (нужно, наконец, сделать оговорку: в настоящей работе мы не обсуждаем сущностную природу этого состояния — в нем есть и психологические, и психофизиологические, и духовно-мистические компоненты, — для нас в данный момент важна некоторая целостность состояния и его динамика).

Для понимания происходящего на маршруте следования к месту события искусства важно, что существует в той или иной мере стихийно складываемая нормативность чувствования мест, по которым пролегает маршрут, — обычно выражаемая в некоторой стабильно присутствующей метафоре или своеобразных для жителей данного места именовании важных «ориентиров» на пути. Для примера таких именовании можно привести многочисленные «Шайбы» — встречающиеся в разных городах здания кафе круглой формы, или же специфические именовании, как «Крупа» для ДК им. Крупской в Ленинграде — Санкт-Петербурге и ему подобные. Важно, что такие именовании обладают существенными конституирующими нормативное социальное поведение (*constitutive rituals*) свойствами [12, р. 359] и, соответственно, определяют в том числе эмоциональное отношение к данному месту.

Заметим также: архитектура по своей природе двойственна; архитектурный объект воспринимается на расстоянии как визуальный объект (в том числе и как произведение визуального искусства), пока мы не пересекаем его физическую границу, после чего собственно художественно-архитектурное становится фоном для того, что происходит внутри постройки (значимой «фигуры», если

пользоваться гештальт-терминологией; «значимым» тот или иной фактор становится на фоне других факторов миропонимания, мироощущения, определяющих «стиль жизни» [3] или, в терминологии П. Бурдьё, структуры хабитуса).

#### 4

Итак, перед нами граница концертного зала. Граница двух сред обитания: среды «повседневной» и среды «возвышенных переживаний». Иначе: среда нормы индивидуальной и среда нормы культурной. На этой границе происходит, как представляется, единственная из трансформаций состояния, которую музыкант или потенциальный слушатель способен как-то осознать и внятно — обычно поэтически — маркировать (ср. у А. С. Пушкина: «Вхожу, ваятель, в твою мастерскую...»). Однако это лишь одна из — и не последняя — в цепочке трансформаций состояния при проведении его от некоторого начального к должному «достойно-возвышенному».

Сделаем еще одну оговорку: что в социальной психологии, что в социантропологии вопросам трансформации состояний, к сожалению, уделяется крайне мало внимания. А между тем существенное изменение способов контакта с музыкой (например, слушание музыки в пути через плеер, оказывающее влияние на восприятие как маршрута следования в целом, так и важных ориентиров) делает вопрос о трансформациях восприятия среды чрезвычайно увлекательным объектом исследования. В порядке «предварительных замечок» к будущим изысканиям рассмотрим некоторые существенные этапы маршрута к месту события искусства — в нашем случае к концертному залу.

*Этап первый* — еще до вступления на маршрут. На нем сходятся воедино несколько важных факторов: знание о публичном характере будущего события и предвосхищение необходимого поведения в месте концерта (предвосхищение «координации» [11, р. 8]); опыт предшествующих слушаний музыки в том месте или его отсутствие; знание о характере исполняемой музыки; знание о месте исполнения как таковом (тот самый фактор «говорящей архитектуры», включающий в процесс значимые экзистенциальные компоненты опыта). Собственно, место концерта, уже на этом этапе выступая определенным символическим маркером события, меняет модальность и — в случае принятия решения о посещении концерта — становится триггером, запускающим первую фазу становления «пред-состояния»; в этом механизме, как представляется, важную роль играют факторы анонсирования, предварительной подготовки слушателя к событию, в том числе подготовки необходимого (локально должного) «правильного» состояния для восприятия именно этого события.

На этом же этапе включаются иные культурно-обусловленные факторы, такие как выбор должной одежды, культурно соответствующей событию (отметим, что подобные долженствования свойственны не только концертам «академической» музыки, но и музыкальным событиям иной культурной «полярности», например, концертам музыки стиля хип-хоп [16]). Собственно, здесь мы имеем дело с прямыми воздействиями символики на уровне телесных ощущений; именно на этом уровне уже начинают предугадываться правила

поведения на самом концерте (стиль одежды неизбежно отсылает к концертному церемониалу).

**Этап второй** — собственно прохождение маршрута. Здесь важную роль играет предвосхищение конечного отрезка маршрута; и здесь важно знание о градостроительной выделенности «культурного квартала» города, в котором располагается концертный зал, взаиморасположение культурно «равнородственных» [2] зданий, определяющих, по М. Фуко, зрелищную логику «множество людей видит малое число объектов» [7, с. 317]. Важно, даже при отсутствии этого «культурного центра» как градостроительно выделенного, наличие маркеров места как культурного: музеи, уличные музыканты, выставки, музыкальные магазины и т. д. К слову, в этом контексте интересна практика устройства культурных событий в пространствах «лофтов», в известной степени нивелирующих границу между урбанизированной повседневностью и пространством культурного события.

**Третий этап** — приближение к непосредственному месту события (зданию концертного зала в нашем случае). Отметим значимость трансформации акустической среды (как снятия фактора городского шума) — для этого концертные залы часто окружены парковыми пространствами; отметим попутно символическую значимость звуков природы как важного фонового эстетического компонента пути.

Важный момент: здание концертного зала при приближении должно выделяться как особый визуально-художественный компонент пространства. Качества этой «особости» мы можем в яркой форме увидеть, например, в зданиях Walt Disney Hall (арх. Ф. Гери, 2003), Sidney Opera (арх. Й. Утзон, 1973) или Auditorio de Tenerife (арх. С. Калатрава, 2003). При этом «особость» имеет и оборотную сторону — принципиально не-изменяемая «привычность» места, принципиальная не-выделяемость места события искусства именно как локально ценного в этой не-выделяемости; здесь, возможно, важны специфические факторы локально-исторической значимости места. Однако подобная не-выделяемость входит в противоречие с логикой маршрута, в которой принципиально необходимо явное обозначение конечной точки движения (именно этим, на наш взгляд, обусловлена довольно специфическая визуальность подходов к зданию Концертного зала Мариинского театра в Санкт-Петербурге, когда само здание скрывается за яркими афишами и баннерами).

**Этап четвертый** — пересечение границы здания, последний отрезок маршрута, последняя трансформация состояния перед концертом в «правильное». Сравнительно короткий маршрут, максимально «равнородственный» в создании собственного впечатления тому событию, что будет на этом фоне воспринято. На этом отрезке пути работает все: планировки, дизайн, убранство, архитектурные детали интерьера.

Отметим любопытный момент, связанный с моментом выбора зала для события концерта — фактически, под определенную норму восприятия музыкального искусства (допуская, что такая норма — как должна звучать та или иная музыка в подобном пространстве, как минимум, существует). В этом смысле интерес представляют концертные залы, располагаемые в малых залах театральных зданий: именно за счет специфики театрального пространства как принципиального «как если бы» театральная сцена универсальна для каждого без исключения случая, и именно эта универсальность сообщается всем сценам

(эстрадам) театрального здания. Также принцип театрализации — сообщение не-театральному пространству качества театрального «как если бы» — применяется для «креативных» или нестандартных пространств (например, при устройстве концертов в обсерватории или в пространстве заброшенного завода).

И наконец, *последний этап* — проход в собственно концертном зале к своему месту и ожидание начала концерта как события (предполагается, что в момент начала звучания должным образом сформированное состояние обеспечит правильный фон для восприятия именно этого события музыкального искусства).

## 5

Описанный нами маршрут в известной мере самоочевиден, однако получение объективных доказательств, подтверждающих его функцию как формирующего именно фоновое состояние, наталкивается на вполне очевидное противоречие: в эксперименте фоновый характер потеряется, поскольку само состояние станет центром («фигурой») исследования. К тому же исследовать именно фоновое влияние непосредственно концертного зала может оказаться трудным технически, в том числе в силу этических правил поведения на концерте.

Насколько соответствует событие концерта самому залу, особенно когда соблюдены условия телесного удобства, хорошей слышимости и видимости, — в момент концерта определить невозможно. А собственно опыт уже свершившегося события, в силу его мультисенсорного характера с сильнейшим, хотя и фоновым, телесным компонентом, чрезвычайно непросто как-либо эксплицитировать. Едва ли не единственным, как представляется, языковым методом в этом случае остается техника создания метафоры, которая, по сути, есть создание определенной абстракции (как первоначальный этап культурно обусловленного концепта), в том числе и как модели ожидания сходного опыта [13]. При этом часто можно наблюдать весьма интересный феномен, связанный с музыковедческими и критическими текстами, — феномен абстрагирования от всего, кроме собственно музыки, фактически слушания музыки, если так выразиться, *an sich*, — аналитически, игнорируя чувственное (помимо всего прочего, этим подчеркивается несущественность личного восприятия и важность специфической нормативности для трансляции опыта). Через этот феномен приоткрывается заложенный в культуре механизм отсечения индивидуального опыта символически заданной нормативностью переживания (точнее говоря, допустимой мерой переживания), которая технически реализуется через отсечение любых, кроме «поэтического», способов говорить о переживаниях, особенно фоновых. Результат выглядит как «отсечение чувственного» — и чем ближе к «научной рациональности», тем эффективнее. Здесь возможна следующая гипотеза: в данном случае речь может идти о норме представленности в культуре иррационального (постольку, поскольку сущность переживаний иррациональна). Нормами (и мерой) допустимого переживания может имплицитно предписываться выведение иррациональных компонентов восприятия в фон, за границу осознания, а следовательно, и языковой трансляции. Также мы можем допустить, что мера явленности в рефлексии «опыта искусств» в целом (так же как и религиозного



опыта) конституирует топологию опыта как «пограничного» рациональности. Кроме того, как представляется, подобный «опыт иррационального» специфичен еще и тем, что экспликацией опыта может быть только непосредственное проживание «длящегося состояния» такого опыта; впрочем, эта тема выходит за границы данной статьи и требует специального исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бурдые П. Формы капитала // Экономическая социология. — 2005. — Т. 6. — № 3. — С. 60–74.
2. Быстрова А. Н. Проблема культурного пространства. — Новосибирск: Изд. СО РАН, 2004.
3. Возьмитель А. А., Осадчая Г. И. Образ жизни: теоретико-методологические основы анализа // Социологические исследования. — 2009. — № 8. — С. 58–65.
4. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994.
5. Мартынова Е. С. Ритмика психических состояний в аспекте социальной адаптации личности: автореф. ... канд. филос. наук. — М., 2001.
6. Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. — М.: Музыка, 1998.
7. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. — М.: Ad Marginem, 1999.
8. Blondel J. F. Cours d'Architecture, ou traite de la Decoration, distribution & construction des battments. — Т. 2. — Paris: Desaint, 1771.
9. Chapados C., Levitin D. J. Cross-modal interactions in the experience of musical performances: Physiological correlates // Cognition. — 2008. — Vol. 108. — P. 639–651.
10. Csikszentmihalyi M. Flow: the psychology of optimal experience. — N.Y.: Harper Perennial, 1990.
11. Chwe M. S.-Y. Rational ritual: culture, coordination, and common knowledge. — Princeton NJ.: Princeton University Press, 2001.
12. Halas E. Symbolism and Social Phenomena: Toward the Integration of Past and Current Theoretical Approaches // European Journal of Social Theory. — 2002. — N5. — P. 351–366.
13. Kovecses Z. Metaphor in Culture: Universality and Variation. — N.Y.: Cambridge University Press, 2005.
14. Krumhansl C. L., Castellano M. A. Dynamic processes in music perception // Memory & Cognition. — 1983. — N11 (4). — P. 325–334.
15. Lissa Z. The Temporal Nature of a Musical Work // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1968. — Vol. 26, N4. — P. 529–538.
16. Morgado M. A. The Semiotics of Extraordinary Dress: A Structural Analysis and Interpretation of Hip-Hop Style // Clothing and Textiles Research Journal. — 2007. — Vol. 25. — P. 131–155.
17. Poppel E. The Measurement of Music and the Cerebral Clock: A New Theory // Leonardo. — 1989. — Vol. 22, N1 [Art and the New Biology: Biological Forms and Patterns] — P. 83–89.