

## *Социальные аспекты культуры*

УДК 725.812 + 304.3

*А. Ю. Крамер\**

### **КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ КАК АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕКТ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

В статье рассматриваются некоторые теоретические проблемы описания концертного зала во взаимосвязи архитектурных и социокультурных аспектов. Предлагаются уточненное определение понятия «концертный зал» как архитектурного типа, а также четырехкомпонентная модель описания концертного зала в структуре культурного пространства.

**Ключевые слова:** концертный зал, концертная ситуация, архитектура, культурное пространство.

*A. Yu. Kramer*

*Concert hall as architectural object in cultural space*

The article explores some theoretical issues concerning problems of description of 'concert hall' concept in interrelations of its architectural and socio-cultural aspects. The recently verified definition of 'concert hall' as architectural class and the four-component descriptive model for concert hall classification within cultural space are suggested.

**Keywords:** concert hall, concert, concert situation, architecture, cultural space.

Систематическому рассмотрению концертного зала как архитектурного объекта (сооружения определенного архитектурного типа) посвящена весьма обширная зарубежная литература. Многие из зарубежных исследователей также рассматривают концертный зал в связи с развитием музыкальной культуры [16; 17; 19]. Работ, посвященных отечественным концертным залам, на удивление мало, они фрагментарны и немногочисленны; систематическое рассмотрение архитектуры концертного зала во взаимосвязи с развитием отечественной музыкальной культуры практически отсутствует. Литература, посвященная концерту (как музыкальному жанру) и концертной жизни, чрезвычайно обширна как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании, однако рассмотрение

---

\* Крамер Александр Юрьевич — методист Центра технического творчества и информационных технологий Пушкинского района Санкт-Петербурга, aykramer@gmail.com

конкретных физических обстоятельств места создания или исполнения музыки не входит в предмет музыкознания (и тем самым выпадает из освещения) — равно как конкретика событий, имевших место в архитектурном сооружении, не входит в предмет истории архитектуры (с аналогичными последствиями). Кроме того, взаимосвязь и взаимозависимость архитектуры концертного зала и художественных, а также (более широкого круга) социокультурных обстоятельств находятся в междисциплинарном поле и требуют разработки такой исследовательской методологии, которая позволила бы вовлечь и адекватно включить в изыскание сведения из строительной физики, архитектурной акустики, истории «индустрии развлечений», социологии, истории права, истории техники и т. д.

Любой концертный зал — это архитектурный объект определенного типа, функции которого раскрываются только в момент события концерта, в связи с событием концерта и в конкретных художественных и социокультурных обстоятельствах. Говоря об «архитектурном типе», мы расширяем разработанное Ж. Н. Л. Дюраном и А. Х. Катремером де Кинси понятие, используем идеи Е. И. Кириченко и вводим в рассмотрение, помимо функциональности (в т. ч. градостроительной) историко-культурный контекст, «иначе говоря, тот содержательно-социологический аспект, который связывает утилитарную функцию зданий с функцией идейно-художественной» [6, с. 130].

В России концертный зал (впрочем, и сам концерт как музыкальный жанр или как тип события) является порождением европейской культуры XVI–XVIII столетий; он был привнесен в Россию в ходе петровских (и особенно послепетровских) преобразований XVII–XVIII веков. На «внедрение» его в ткань отечественной культуры и дальнейшее развитие оказывали влияние как обстоятельства, общие для отечественной и мировой культуры, так и специфические для России.

В данной статье мы рассмотрим лишь некоторые обстоятельства, имеющие значение для рассмотрения концертного зала как комплексного явления культуры.

## 1.

Концерт как публичная исполнительская форма существования музыкального искусства в европейской культуре присутствует с рубежа XVI–XVII вв (концерт как жанр музыкального произведения возник примерно в тот же период). Объем понятия «концерт» (как события) с течением времени значительно расширился. Так, в словаре аббата Феро (1765) концерт — это «собрание музыкантов, которые поют или играют на музыкальных инструментах» [18]. Из монографии Е. Дукова (2003) читатель может узнать, что концерт — это «устойчивая поливариантная форма сценического существования искусства, феноменально неуловимая», для поэтики которой характерна «несвязанность с замкнутой и ограниченной площадкой» [4]. Интересно, что, как бы ни трактовалось понятие концерта, в европейской культуре (по крайней мере со времен трактата М. Мерсенна «*Harmonie Universelle*» (1636)) постепенно формируется требование особых условий для места

концерта. Концертный зал как специализированное (сначала в социальном, а затем и в архитектурном смысле) общественное помещение для проведения концертов появился в Европе в последней трети XVII в., в России — во второй половине XVIII в. Что интересно, в музыкальных словарях и справочниках до последней четверти XIX в. статья «концертный зал» отсутствовала. Архитектурные же словари и справочники начинают выделять концертный зал как особое помещение только после выхода фундаментального двухтомника «Акустика» лорда Рэля (1870).

До настоящего времени не существует общепринятого теоретического представления о том, такое концертный зал в архитектурном смысле. Если обобщить разрозненные определения признаков концертного зала с последней четверти XIX столетия и по наше время, мы получим следующее определение: концертный зал — это общественное помещение зального типа, отличающееся функциональным и конструктивным разделением единого объема на зоны исполнителей и слушателей и предназначенное для исполнения музыки на акустических музыкальных инструментах (и для слушания такой музыки). В версиях XX в. вторая часть определения выглядит так: «предназначенное для исполнения музыки на акустических или электронно-акустических инструментах и для слушания такой музыки без дополнительного звукоусиления».

В середине XVIII в. в Оксфорде появляется первое специализированное здание концертного зала, и далее в течение примерно столетия в Европе складывается специфический тип общественного здания, в котором, если следовать формуле Л. Салливана «форма следует функции» («Where function does not change form does not change» [24]), собственно помещение концертного зала является единственным и/или главным функциональным центром здания (в силу чего само здание получает имя «концертного зала»). Проходит столетие, и с середины XIX в. как в Европе, так и в России концертный зал оказывается местом систематических музыкальных «увеселений»; формируется массовая культура — и концертный зал выступает уже как фактор культурной политики (поначалу локальной), что в свою очередь формирует потребность в градостроительном осмыслении места строительства новых залов (таких как, к примеру, Concertgebouw в Амстердаме или Koncerthus в Стокгольме). К числу важных объективных факторов, способствовавших росту значения концертных залов, следует отнести все возрастающую мобильность концертантов и слушателей (особенно бурное строительство железных дорог в XIX в. и появление гражданской авиации в XX в.).

Концерт как событие за три с лишним века существования изменился весьма сильно, концертный зал как архитектурный объект в течение этого времени также претерпел изменения: расширился репертуар планировочных схем — однако в базовой своей части это все тот же единый объем с функциональным его разделением. По сути это означает, что архитекторы-проектировщики концертных залов ориентируются (помимо требований заказчика и строительных нормативов) на весьма стабильный «идеальный образ» не только внешней архитектурной формы здания в контексте городского пространства, но и на достаточно устойчивый «идеальный обобщенный

образ» звука, который будет воспринят внутри зала (это важно для архитектора существенное различие «внутри» и «вовне» [23, р. 169]). Д. Ховард и Дж. Ангус [22] высказали гипотезу, согласно которой наиболее стабильным остается в культуре эстетический эффект специфического архитектурного структурирования объема концертного зала, порождающий «эффект двойного акустического преобразования», который заключается в следующем: звук порождается и преобразуется музыкальным инструментом, после чего попадает в зал и второй раз преобразуется его архитектурными элементами (а также декором, мебелью и естественными звукопоглотителями — слушателями). При этом и исполнители, и слушатели оказываются как бы внутри музыкального инструмента, которым становится зал во время концерта. Гипотеза весьма любопытная и достойная экспериментального подтверждения или опровержения.

## 2.

Исследование концертного зала — это всегда в той или иной мере изучение восприятия самой обстановки концерта слушателем или исполнителем. Отечественные исследователи еще в 1985 г. заметили:

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 она играет роль фона [5, с. 56].

Здесь есть тонкий момент психологического воздействия архитектуры на слушателя во время концерта, которому, к сожалению, в наши дни уделяется мало внимания. Проблема в том, что субъективные переживания могут быть прямо вызваны архитектурой, а могут и не быть. В оценках мы почти всегда имеем дело со смесью впечатлений от музыки, общей реакции аудитории, визуальности события, вплоть до удобства кресел или запахов, с поправками на самоцензуру и ожидания, «спекшихся» в единый образный конгломерат, в каждом случае нуждающийся в расшифровке.

Так, Р. Шуман пишет о Большом зале Дворянского собрания в Санкт-Петербурге, что он «роскошный» [13, с. 164], — о чем идет речь: о роскоши отделки зала, мехах и бриллиантах аудитории, о «роскоши» акустики? Или вот еще пример. П. И. Чайковский писал в дневнике о концерте в честь открытия Карнеги-холла в присутствии пяти тысяч зрителей: «...освещенная и наполненная публикой, она (зала. — А. К.) имеет необыкновенно эффектный и грандиозный вид» [14, с. 251]. Казалось бы, все понятно и очевидно — если не забывать о том, что Чайковский видит зал с места дирижера (он принимал участие в концерте как приглашенная звезда) и если не учитывать его же запись в дневнике о репетиции тремя днями раньше: «Расположен оркестр в ширину всей громадной эстрады, вследствие чего звучность скверная, неровная» [14, с. 247].

Проблема в том, что мы не можем сказать, как на самом деле (т. е. объективно) «звучал зал» (психоакустика как систематическая дисциплина возникла только в середине, а адекватные средства звукозаписи — в конце XX в.). Анализируя мемуары и письма музыкантов, а также рецензии критиков XVIII–XIX вв, мы неизбежно будем иметь дело с вероятностной реконструкцией слушательской субъективности. Дело осложняется еще и тем, что музыкальная критика (до появления как минимум качественной звукозаписи) фиксировала акустические свойства концертных помещений в связи с музыкальными событиями либо в ситуациях однозначно безобразной акустики, либо в случаях открытия нового зала (отталкиваясь от определенных ожиданий и опыта).

Еще один пример. В 1900 г. Только что открытый Концертный зал И. Маклецкого в Екатеринбурге корреспонденту «Уральской жизни» напомнил «отчасти зал Кредитного общества в Петербурге» [2] (чем именно — автор не уточняет). Очевидно, репортер предпочел сравнение с одним из престижных столичных камерных залов; однако проблема в том, насколько его собственный образ петербургского зала соответствовал опыту его провинциальных читателей (или существовавшему на тот момент у них образу «идеального зала»).

И здесь есть еще один тонкий момент. Концерт и концертный зал возникли в связи с появлением симфонического оркестра, первоначально в оперном театре, а затем ставшего самостоятельной исполнительской «единицей». При этом имплицитно существовавшее в ранней опере требование «сосредоточенности настроения, той же остроты и глубины реакции, которые на протяжении веков были особенностями восприятия духовного искусства» [7, с. 24], предъявляемое к слушателю, сохранилось и для самостоятельной симфонической (и вообще инструментальной) музыки. Инструментальная («чистая») музыка сравнительно недолго оставалась «музыкой для слышания» — уже с первой трети XIX в. гастрольная практика «романтических виртуозов» обозначила поворот события концерта в сторону зрелищности. Концертные практики XX в. уравнили в правах концерт академической музыки, концерт, составленный из произведений массовых жанров, а также «сборный» концерт, в который могли включаться номера вплоть до цирковых (на конец XX в. выделялось семь основных типов концерта [8; 12]). Как следствие — концертный зал обретает многофункциональные разновидности, а к концу XX в. многофункциональный зал становится наиболее используемым в архитектурной практике типом концертного сооружения.

Однако существует (на данный момент только в России, а до середины XX в. — практически повсеместно) единственная институция — консерватория, — сохранившая подход к слушанию музыки не как к «потреблению напоказ», а как к «поклонению». Причем этот подход воспроизводится как комплекс специфических практик, под которые создавались концертные залы самих консерваторий. В отечественной культуре, подчеркнем, это явление сохраняется и в наши дни, а в Европе и Америке позиции «поклонения музыке» сильно пошатнул авангард 1960-х гг. и главное — принципиально новая эстетика электроакустической и компьютерной музыки.

Тем не менее есть некоторые основания согласиться с Р. Тарускиным в том, что концерт как событие временами действительно выглядит анахронизмом [25, p. 93].

### 3.

При этом все еще недостаточно изученной представляется связь между «событием концерта» и тем, где именно он происходит: когда на самом деле начинается концерт как событие: в момент начала звучания музыки, в момент входа зрителя в зал или сразу после пересечения им внешней границы здания?

Мы предлагаем расширить понятие «событие концерта» до «ситуации концерта» (или «концертной ситуации»). Э. Гофман трактует понятие «ситуация» так:

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 [3, с. 199].

В «концертную ситуацию» входят не только сам концерт, но и события, непосредственно предшествующие или следующие за ним, причем не только в концертном зале, но и в других помещениях вокруг него. Структура концертной событийности подчинена архитектурной упорядоченности концертного зала, с одной стороны, и системе правил поведения — с другой, что в целом дает нам описание концерта как определенного способа концертного взаимодействия.

Концерт и концертный зал — событие и архитектурный объект — взаимосвязаны и взаимозависимы; они должны рассматриваться как единое явление культуры. Исследовать эволюцию и воспроизводство концертного зала как архитектурного типа имеет смысл только в единстве архитектуры и концертной событийности в определенном культурном пространстве. В качестве методологической базы мы используем модель культурного пространства А. Быстровой [1], где различаются:

**(а) Пространство реального мира** — «территория, на которой существует, осуществляется и воспроизводится культура живущего сообщества» [1, с. 137]. Эта территория (имеющая географические координаты и размерность [20]) представлена в равной степени как природное (географическое, климатическое, ландшафтное) и архитектурное пространство, — прежде всего через концепты его «границ», «замкнутости» и «проницаемости» [26].

Применительно к концертному залу — это комплекс материальных архитектурных (а также строительных и градостроительных) решений и средств, в том числе: способы «навигации» [17] внутри здания или в зале, акустическая среда зала, дизайн интерьеров, иные средства «сенсорного регулирования» (по терминологии К. Линча [10]).

**(б) Пространство социума** представлено в культуре в формах социальности [1, с. 170], таких как социальные институты, формы и способы

организации общества, — прежде всего через ценностные аспекты «общественного», «личного» и «публичного». Применительно к концертному залу — это различные аспекты городской музыкальной жизни, «свернутые» в способ взаимосвязи между концертом как публичным событием и концертным залом как общественным помещением. Для каждого концертного зала в любой социокультурной ситуации необходимо уточнять свойства самого помещения, определяющие «рамку сцены человеческого поведения» [11] и взаимно определяемые ею. К таким свойствам относятся как минимум способы размещения музыкантов на сцене, способы взаимодействия артистов в процессе исполнения, территориальное разделение исполнителей и слушателей (включая реальную или воображаемую «красную линию» эстрады). В известной степени это также факторы взаимосвязи между планировкой концертного зала и актуальными правилами этикета («концертного церемониала», разного для разных типов концерта [4])

**(в) Пространство коммуникативное** (или информационно-знаковое) выявляет «сущностную особенность человеческого мира — смысл» [1, с. 184] и представлено в культуре через знаковые системы, языки, формализмы, методы, структуры и функции, благодаря которым мир выступает как носитель информации и смысла [1, с. 182]. Применительно к концертному залу — это типичные архитектурные способы решения символических и/или функциональных «центров притяжения» в структуре зала/здания, с одной стороны, и способы «перемещения человека и ценного места навстречу друг другу» [9, с. 12] в контексте концертной ситуации — с другой.

**(г) Интеллектуальное пространство** (которое есть «результат культуры и ее условие» [1, с. 200]) — пространство сознания (включая воображение, отыскание смысла, вопрошание, поиск ответа и иные формы мышления), в т. ч. эстетического, являющееся универсальным, в силу того, что оно «вобрало в себя и познание, и систему ценностей, и систему действий» [1, с. 207]. Одновременно это способы формирования и ретрансляции определенных культурных норм и идеалов, и прежде всего — образа «идеального» для данной социокультурной ситуации концертного зала [15] (может быть описан с помощью категориального аппарата, разработанного К. Линчем для «образа города» (элементы, пути, границы, районы, узлы, ориентиры)). Это норма соответствия жанра исполняемой музыки акустическим свойствам помещения [21], а также стереотипы проектирования и архитектурного оформления. В этом же пространстве находятся философские, научные, психологические, критические и т. п. способы интерпретации содержаний концертной событийности.

При этом весь комплекс «культурного пространства концертного зала» находится во взаимодействии с широким спектром внешних по отношению к концертному залу социокультурных факторов: музыкальным образованием, концертным бизнесом, журналистикой и критикой, архитектурными конкурсами, юридическими и политическими обстоятельствами и т. д.

Как представляется, данная четырехкомпонентная модель описания может служить основой последующей типологии «культурного пространства концертного зала» через сочетание типа места концертной ситуации и типа

структуры концертной событийности. Предложенный метод комплексного описания концертного зала в контексте определенных культурно-исторических условий позволяет представить его и как особый архитектурный тип, отражающий и выражающий специфику культурного пространства концертного зала.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Быстрова А. Н. Проблема культурного пространства (опыт философского анализа). — Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. — 240 с.
2. В добрый час! // Уральская жизнь. — 1900. — № 272 (03.10). — С. 2.
3. Гофман Э. Где находится действие // Гофман Э. Ритуал взаимодействия: Очерки поведения лицом к лицу. — М.: Смысл, 2009. — 319 с.
4. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М.: Классика XXI, 2003. — 256 с.
5. Забельшанский Г. Б., Минервин П. Б., Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю. Архитектура и эмоциональный мир человека. — М.: Стройиздат, 1985. — 207 с.
6. Кириченко Е. И. Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (к вопросу о двух фазах развития эклектики) // Архитектурное наследство. — 1988. — Вып. 36. — С. 130–143.
7. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. — М.: Музыка, 1994. — 160 с.
8. Концертные залы / Под ред. М. Р. Савченко. — М.: Стройиздат, 1975. — 152 с.
9. Лапшина Е. Г. Архитектурное пространство: очерки. — Пенза: Изд. ПГУАС, 2005. — 127 с.
10. Линч К. Образ города. — М.: Стройиздат, 1982. — 328 с.
11. Раппапорт А. Г. К пониманию архитектурной формы: дис. ... д-ра искусств. — М., 2000. — 53 с.
12. Рекомендации по проектированию концертных залов. — М.: Москомархитектура, 2004. — 136 с.
13. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. — М.: Дека-ВС, 2004. — 344 с.
14. Чайковский П. И., Дневники. — М.; Екатеринбург: Наш дом — L'age d'homme У-Фактория, 2000. — 296 с.
15. Янковская Ю. С. Архитектурный объект: образ и морфология: автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 2006. — 56 с.
16. Beranek L. L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture. [2nd ed.]. — New York: Springer, 2004. — 661 p.
17. Blesser B., Salter L.-R. Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture. — Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007. — 437 p.
18. Feraud J.-F. Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences françois, latin et anglois. — T. 1. — Avignon: Fr.Girard et Guillyn, 1756. — 604 p.
19. Forsyth M. Buildings for music. — Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985. — 398 p.
20. Gieryn T. F. A space for place in sociology // Annual Review of Sociology. — 2000. — N 26. — P. 464–466.

21. Gracyk T. Listening to music: performances and recordings // Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. — Vol. IV [ed. P. Auslander]. — London: Routledge, 2003. — P. 332–350.
22. Howard D. M., Angus J. Acoustics and Psychoacoustics. 4th ed. — Oxford: Focal Press, 2009. — 488 p.
23. Schumacher P. The Autopoiesis of architecture. — Vol. 1: The new framework for architecture. — Chichester: Wiley & sons Publ., 2011. — 466 p.
24. Sullivan L. H. The tall office building artistically considered // Lippincott's Magazine — 1896. — N 57 (march). — P. 403–409.
25. Taruskin, R. The Pastness of the Present and the Presence of the Past // Text and Act: Essays on Music and Performance. — New York: Oxford University Press, 1995. — P. 90–154.
26. Venturi R. Complexity and Contradiction in architecture. 3rd ed. — New York: Museum of modern art, 1987. — 136 p.

Адрес редакции:

Русская христианская гуманитарная академия  
Наб. реки Фонтанки, 15. Санкт-Петербург, 191023  
Тел. 571-50-48 (доб. 218)  
[www.rhga.ru](http://www.rhga.ru)

Свидетельство о регистрации средства массовой информации № 35196

Подписной индекс в объединенном каталоге «Пресса России» 40971

Журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук» ВАК России и Российский индекс научного цитирования.

**ВЕСТНИК  
РУССКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ ГУМАНИТАРНОЙ АКАДЕМИИ**

**2015. Том 16. Вып. 1**

Подписано в печать 27.03.2015. Формат 70 × 100  $\frac{1}{16}$ . Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 31,93. Тираж 550 экз. Заказ № 0321004

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп»,  
188681, Ленинградская обл., Всеволожский р-н, пос. Красная Заря, д. 15