

**РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ
ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ**

НАЧАЛО

**ЖУРНАЛ ИНСТИТУТА
БОГОСЛОВИЯ И ФИЛОСОФИИ**



31

**Санкт-Петербург
2015**

А.Ю. Крамер

ХРАМ И КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

*«...не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки...»*

А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери

1

Строго говоря, представление о музыканте как Творце, а о музыке как Творении (в прямом и почти религиозном смысле) — достояние времени музыкального романтизма (первая половина XIX века). Попутно следует заметить: XIX век — еще и время так называемого «концепционного симфонизма» и интенсивного интереса композиторов к философии — Брамса к Ганслику, Вагнера к Шопенгауэру, Шумана к Жан-Поллю, Чайковского к Спинозе¹. Тогда же, по сути, складывается в европейской культуре и представление о концертном зале не просто как о месте, где звучит музыка, а как о «храме Музыки». И определенные основания для такой точки зрения были, но только следует заметить, что оно в своей основе не просто метафорично, — эта метафора глубоко вторична.

Дело в том, что в концертных залах того времени использовались принципы, взятые напрямую у театра (а в то время любой театр был в известной мере музыкальным): и разделение общего пространства на выделенные «подпространства» зрителей и артистов, и поднятая над плоскостью пола эстрада, и система распределения зрительских мест на партер и галереи (балконы, ложи). Этика поведения зрителей (слушателей) в концертном зале — по сути тоже театральная. К слову, представление об аудитории именно как о «зрителях» (зрительный зал) — тоже достояние романтического времени; именно тогда произошел «визуальный поворот», связанный с сильной театрализацией «музыкального представления». Пластика солистов-виртуозов и дирижеров чуть ли не напрямую напоминала балет; и тогда именно, в первой трети XIX века, кардинально меняется спо-

¹ Холопова В. Понятие «музыка» // Музыкальная Академия. 2003, №4. С. 1—18.

соб рассадки зрителей. В до-романтические времена слушатели сидели в зале боком к эстраде и исполнителям; такой способ рассадки, как предполагается, едва ли не напрямую отсылает к тому, что могло иметь место в протестантских храмах².

Любопытно вот еще что. В начале XIX века в европейском музыкальном искусстве окончательно разделяются функции композитора и исполнителя; «исполнитель» становится отдельной профессией, а исполнительство — своеобразным «искусством интерпретации» — по сути, искусством «развеществления» музыкального произведения, ровно в той же мере, в какой театр есть искусство развеществления произведения литературно-сценического. В интерпретации произведение развеществляется в со-присутствие при... если во времена до-романтические — при акте Творения, то во времена романтические — при акте пре-Творения. Вот откуда «жрецы высокого искусства». Казалось бы.

Ан нет: театр как архитектурный объект того времени свои фасады во многом взял от архитектуры дворца. Обозначение «храмом» дворца и театра в Европе — прямое указание на палладианскую традицию в архитектуре. Андреа Палладио (1508—1580) фасады дворцов конструировал по примеру и образцам древнеримских храмов. Еще одно указание на римские храмы — многочисленные переиздания и переводы Витрувия как раз в годы жизни Палладио; на Витрувия ссылаются равно и предшественники Палладио в изучении римских древностей: Ф. Брунеллески, Л.-Б. Альберти и А. Филарете (двое последних — авторы капитальных теоретических трудов), — и его современники (С. Серлио и Дж. да Виньола), также оставившие капитальные теоретические труды.

Важно вот что: в Новое время (по крайней мере раннее) фасад любого дворца — ордерный и никакой иной. Примерно в то же раннее Новое время произошла примечательная «христианизация» ордера, в частности, связанная с тем, что Витрувий писал свой труд в эпоху Августа — время рождения Христа³. Дворец — уже и в архитектуре — начал осознаваться как «храм власти». Светский характер этой постройки совершенно не входил в противоречие с устоявшейся уже к началу XVIII века эмблематичностью.

Палладианство оказалось почти монопольно распространено в Европе, а позже в России, еще и потому, что в Новое время этот

² См. Kilde J.H. When Church Became Theatre: The Transformation of Evangelical Architecture and Worship in Nineteenth Century America. N.Y.: Oxford University press, 2002.

³ См. Никифорова Л.В. Чертоги власти: дворец в пространстве культуры. СПб., 2011.

стиль из Италии пророс двумя ветками — во Францию (С. де Брос — А. Ленотр — Ф. Мансар — Ф. Блондель) и в Англию (Иниго Джонс прежде всего). Во Франции складывается «абсолютистская» модель дворца, в Англии — модель общедоступного театрального здания. Позже, уже благодаря теоретикам «говорящей архитектуры» (и прежде всего Н. Лекамо де Мезьеру) версии архитектурно-художественных образов дворца-храма и театра-храма распространяются по всей Европе. Важно, что и театр, и дворец — по крайней мере до середины XIX века — связаны буквально по рукам и ногам палладианскими образами ордерной (храмовой) архитектуры.

И к слову: построенный на Красной площади в 1702 году оперный театр первоначально называли «комедийна храмина»...

2

Собственно говоря, храм в Европе и Америке — по крайней мере в Новое время — существовал как бы «на подложке» музыкальных традиций. Существовали общедоступные практики хорового пения прихожан в храме, игры на органе и иных музыкальных инструментах (по большей части протестантская, чем католическая традиция). К тому же именно при европейских храмах разрабатывалась поначалу вся (или почти вся) музыкальная теория. В этот же набор следует добавить традицию написания духовной музыки (в том числе и для исполнения в храме) светскими композиторами. Первые общества любителей музыки (*philharmonic*) в раннее Новое время также сложились при храмах. В сумме и результате неизбежной в европейской музыкальной культуре стала традиция разделения музыкального искусства на «высокое» и «низовое». Высокое искусство требует заранее благоговейного отношения, и что интересно, впервые вне храма эта благоговейность была внесена в зрительный зал оперы⁴.

Интересно, что движение «музыкальных аутентистов» уже середины XX века, в сущности, пыталось (среди прочего) возродить благоговейность отношения к музыке. Н. Арнонкур, один из лидеров движения, писал:

«Сам собор был выраженной в архитектуре хвалой Господу. Человек заходил внутрь, и когда начинали раздаваться звуки, то доносились они не из определенного места, а отовсюду, и объединялись с архитектурой; влияние этого пространства как единого целого могло быть ошеломляющим. Такого включения пространства в композицию требовала идея синтеза искусств, к

⁴ См. Конен В.Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

сожалению, уже давно нами утраченная; сейчас целостности искусства не наблюдается»⁵.

Добавим к сказанному, что Храм (как социокультурный институт) был одним из крупнейших заказчиков профессионально написанной музыки, а также одним из самых существенных работодателей для европейского музыканта-профессионала. Мало того, Храм был в Европе (до появления консерваторий) одним из самых серьезных общедоступных центров музыкального образования.

Концертный зал взял у театра архитектурную метафору храма. И эта метафора очень удачно совпала с уже существовавшими в культуре социальными практиками. Так было в Европе. В России же у Музыки в европейском понимании Храма не было в «анамнезе». Потому что был (и существует по сей день) запрет на игру в Православной церкви на музыкальных инструментах (в литургии точно). Разве что сейчас уже инструментализм как таковой не именуется «еллинскими беснованиями»⁶. К слову, сидеть в традиции православной литургии тоже не принято.

В Россию Дворец (храм власти) и Театр (храм муз) пришли практически одновременно. А вот цеха профессиональных музыкантов как института культуры в России еще долго не было. Музицирование (в том числе «концертное») оставалось уделом любителей — прежде всего в салонах и сословных собраниях.

3

Что любопытно: концертная традиция в Европе (еще до разделения искусств на «высокие» и «низкие») была изначально связана с достаточно развитой — в связи с постепенным падением сословности — культурой общественных клубов, среди которых были и кофейни, и таверны, а позже кафе и рестораны, рассчитанные, в принципе, на достаточно широкий (в социальном смысле) круг посетителей. Именно эту культурную модель «внутренне подвижных» социальных институтов развлечений в Россию принесли петровские и послепетровские преобразования. Прижилась ли она на почве российской сословности, до конца не ушедшей к началу XX века, — другой вопрос. Отметим пока вот что.

В Европе и Америке наблюдалась довольно основательная тенденция в направлении слияния «высокого» и «низкого» искусств — в конечном итоге приведшая к появлению (конец XIX века) «популярной классики» и далее музыкальной поп-культуры. Театр и концертный

⁵ См. Harnoncourt N. Musik Als Klangrede: Wege Zu Einem Neuen Musikverständnis: Essays Und Vorträge. Leipzig: Residenz Verlag, 2009.

⁶ См. Стоглав. СПб., Тип. Имп. Ак. Наук, 1863.

зал («храм музыки») двигался к слиянию с общественными клубами и характерными для них развлечениями; в итоге в Европе появился кафешантан как своеобразная форма слияния (в числе прочего) «высоких искусств» — театра, музыки и кулинарии. В довольно широком диапазоне цен и качества. В Россию, где между общественными клубами сословий и кабаками-трактирами изначально лежала пропасть, ранняя музыкальная поп-культура пришла в двух формах: шантана на манер парижских («высокая» версия) и довольно странного слияния балагана, цирка и кабака («низкая» версия). Напомним, что к тому времени в России уже были консерватории и складывался цех музыкантов «высокой» («храмовой» в европейском понимании) культурной традиции. Казалось бы, есть время для — так же как в Европе — неспешного движения навстречу, но... появляются синематограф, звукозапись, радио. Потребность в концерте как культуре со-присутствия начинает стремительно падать.

4

Вот еще что хочется заметить о связях Храма и концертного зала как культурных явлений. В середине XX века Европу и Америку охватила эпидемия так называемой культуры «new age» — движения, густо замешанного на эмблематике индуизма и даосизма. Одним из следствий этого стало представление о театре и концертном зале как разновидностях проявлений института «восточного Храма» (ашрама) и — соответственно — представление о концертном или театральном зале как месте медитаций. Хочется подчеркнуть, что это представление (вместе с new-age) довольно быстро сошло со сцены по причине именно что неукорененной эмблематичности — при этом, как ни парадоксально, практически окончательно разрушив культурную модель концертного зала как «храма Музыки».

Как представляется, концертный зал все еще существует по двум, достаточно простым причинам. Во-первых, технологии виртуальной реальности еще недостаточны, чтобы передать простое 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. Таким образом, пойти на концерт по-прежнему проще и дешевле. И вторая причина. Консерватории и филармонии все так же поддерживают в культуре (равно и отечественной, и западной) в какой-то мере отношение к концертному залу как «месту благоговения» перед музыкой как высоким искусством — впрочем, уже не ясно, к счастью или к сожалению... Так или иначе, но связь концертного зала и храма может быть остаточная и опосредованная, далекая от очевидности сохраняется и в начале XXI века.