

ГРАНИЦЫ И ПОГРАНИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / IN-CULTURE BORDERS AND IN-BORDERS LIFE

Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

| Границы концертного зала: три ракурса / Borderlines of a Concert Hall: Three Viewpoints |

Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

*Русская Христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург, Россия.
Аспирант*

*Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg, Russia
Postgraduate Student
aykramer@gmail.com*

ГРАНИЦЫ КОНЦЕРТНОГО ЗАЛА: ТРИ РАКУРСА

Статья посвящена некоторым аспектам проблематики пограничного, взятым в социокультурном контексте взаимосвязей музыки, архитектуры, музыканта, слушателя в архитектуре концертного зала, который рассматривается как место и пространство, овеществленные в культурный объект. Рассматриваются наиболее существенные проявления границ в контексте различных аспектов концерта и концертного зала, такие как граница в удвоении реальности (as is/ as if), удвоение собственно архитектурных границ (оболочки внешние и внутренние), путь от входа в здание к концертному залу, граница между исполнительским и слушательским пространствами, граница места исполнителя. Также рассматриваются спорные и нуждающиеся в исследованиях границы: ментальных и психологических состояний в ходе концерта и собственно граница «музыки» и «не-музыки».

Ключевые слова: граница, концертный зал, концерт, удвоение границ, оболочки, путь как граница, исполнительское и слушательское пространство, граница ментальных состояний.

BORDERLINES OF A CONCERT HALL: THREE VIEWPOINTS

The article considers some aspects of the problem of borderlines given via sociocultural context of interconnections of music, architecture, musician, listener in concert hall architecture. A concert hall is regarded as a both place and a space, a 'cultural object'. The article considers the most important features of concert and concert hall, such as: architectural borders doubling (in covers), borders in reality doubling (as is v. as if), ways from the doors to the hall, borders between listers' and performers' spaces. Also the article briefly considers some the questions of mental - psychological borderlines during a concert and differences (borders) between 'music' and 'not-music'.

Key words: landscape, border, space, hierarchy, invariant, spatial turn, spatialization, cultural diffusion, Siberia.

Архитектура человека размерна.

Одна из (в культурном смысле, как представляется, едва ли не важнейшая) функция архитектуры – овеществление способа трансформации человеческого поведения. В том числе путем включения поведения в предзаданные функциональные или символические (как это делает «говорящая архитектура») контексты.



Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

| Границы концертного зала: три ракурса / Borderlines of a Concert Hall: Three Viewpoints |

Архитектура – вся о границах. Физически архитектура всегда о человеческом отношении к месту изменения физических качеств среды. Коммуникативно архитектура – о границах контекста, о соотнесенности, нормативности понимания или место непонимания. Социально архитектурные границы разобщают или объединяют. Интеллектуально: степени свободы мышления о ситуации, контексте, поведении.

Плюс художественная иллюзия поверх всего этого.

1. Ракурс первый: как бы очень издалека

1.1. Почему мы взяли как пример для разговора о границах именно концертный зал? Потому что концертный зал (впрочем, в этот же список попадают и картинные галереи, и театры, например) – внутри этого архитектурного объекта происходит весьма примечательное удвоение реальности.

В момент события исполнения музыки (а музыка существует только в момент исполнения, только в звуке), – «обыденная» реальность – реальность *as is* – уходит на второй план, уступая место реальности «воображаемого» (*as if*). Этот процесс, на самом деле, сложнее, и чуть ниже мы коснемся его динамики; сейчас же подчеркнем, что описанный сдвиг (*as is* – *as if*) – частный случай весьма интересного феномена, о необходимости изучения которого еще в 1985 году говорилось авторами исследования «Архитектура и эмоциональный мир человека»:

«Нужно сказать, что 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 архитектур-

ные затруднительно. Но самое важное – определить характер эмоционального воздействия архитектуры как раз тогда, когда внимание направлено не на архитектуру, когда восприятие играет роль фона...»¹.

1.2. Отметим важный момент: концертный зал – не просто место удвоения (или сдвига) реальности – это еще и место соприсутствия при этом сдвиге. Мало того, это соприсутствие акцентированное, манифестированное – оно публично в этом «напоказ». Слушатель присутствует при «рождении» музыки буквально «из ничего», – при том он одновременно со-присутствует другим слушателям в их соприсутствии. Артист соприсутствует при живом отклике аудитории на исполняемую музыку; если на сцене несколько или много музыкантов, каждый из них соприсутствует другим в этом соприсутствии; это не говоря о том, что музыкант соприсутствует музыканту в «рождении» музыки. В каком-то смысле концертная ситуация сродни феномену ожиданию чуда и событию свидетельствования этого чуда. Парадоксальным образом это «состояние при рождении чуда» сформулировано композитором К.Штокхаузеном в партитуре «Из семи дней» (представляющей собой исключительно словесный текст!):

«...моя функция – сродни преобразователю; я – радиоприемник. Когда я сочиняю в правильное сознание, моего авторского Я более не существует»².

1.3. Необходимо внести одну существенную оговорку об использовании терминов «место» и «пространство» в контексте данной работы.

Мы используем термины «место» и «пространство» в смыслах, выработанных в контексте научных направлений *cultural geography* («куль-

¹ Забельшанский Г.Б., Минервин П.Б., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Архитектура и эмоциональный мир человека. М.:Стройиздат, 1985. С. 56.

² Stockhausen K. *Aus Den Sieben Tagen*, op.26. 15 Text Compositions for intuitive Music in variable Instrumentation by Karlheinz Stockhausen. Universal Edition, 2007.



ГРАНИЦЫ И ПОГРАНИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / IN-CULTURE BORDERS AND IN-BORDERS LIFE

Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

| Границы концертного зала: три ракурса / Borderlines of a Concert Hall: Three Viewpoints |

турная география» или «география культуры») и отчасти в социологии пространства. Представление о «месте» с позиций событий культуры возникло в 1930-е годы в работах К.Зауэра о «культурном ландшафте», которые легли в основу так называемой «культурной географии», сложившейся в последней трети XX века интердисциплинарной области на стыке культурологии, истории, социологии, антропологии, архитектуры и градостроительства³. В культурной географии «место» представляет собой концепт, или ментальную карту, жестко эмпирически привязанную к вещественному миру⁴. С этой точки зрения, концепт места, по Ф.Лукерману, включает в себя: (а) точку расположения объекта (абсолютно – в виде координат, размеров и относительно – по отношению к другим объектам), (б) уникальную констелляцию природных факторов, (в) уникальную социокультурную ситуацию, (г) качество локальности, (д) собственную конкретную историю, а также (е) то, что люди вообще знают или могут знать об этом месте⁵. Т.Джирин, обобщая, свел представление о «месте» к трем важнейшим пунктам. Во-первых, место обладает географическими координатами и 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 места⁶.

В отличие от эмпиричности и «вещественности» места, применительно к архитектурным объектам, пространство в данной работе понимается в духе идей К.Норберг-Шульца, как совокуп-

ность прагматических, перцептивных, экзистенциальных, когнитивных и логических факторов, связывающих культуру, человека и конкретное здание (или помещение) в данном месте:

«Прагматическое пространство объединяет человека с его природным, 'органическим' окружением, перцептивное пространство является важнейшим в его самоопределении как личности, экзистенциальное – определяет его принадлежность социальной и культурной тотальности, когнитивное пространство подразумевает, что человек в состоянии мыслить о пространстве, логическое пространство...дает ему инструмент для описания всех прочих»⁷.

Пространство, иными словами, есть поле обобщения мест, данное как совокупность обобщенного описания: практик (как порождающих схем опыта), институциональных моделей (моделей социального конституирования порождающих практики схем)⁸ и когнитивных моделей, позволяющих мыслить пространство и устанавливать способы его описания.

Концертное пространство как совокупность порождающих практики схем имеет довольно сложную структуру, поскольку собственно событие концерта (концертного исполнения и слушания), как правило, является центральной частью структуры практик, но не единственной. Как правило, в эту структуру входят практики, предшествующие концерту, и практики, следующие за концертом, образующие сложную структуру, называемую «концертным ритуалом». Ритуал в данном случае понимается как жестко закрепленная после-

³ См.: Jackson P. Maps of meaning: An introduction to cultural geography. L.:Routledge, 1989.

⁴ Ср. у М.Хайдеггера: «Вещи сами суть места, а не просто принадлежат определенному месту» – Хайдеггер М. Искусство и пространство (1969) / М.Хайдеггер. Время и бытие: статьи и выступления. М., 1993. С.315.

⁵ Lukermann F.E. The concept of location in classical geography // Annals of the Association of American Geographers, 1961 - №51. P.194–210.

⁶ Gieryn T.F. A space for place in sociology // Annual Rev. of Sociol. 2000. №26. P. 464-466

⁷ Norberg-Schulz C., Existence, Space, and Architecture, цит.по: Relph E. Place and placeness. L., 1976. P.32

⁸ Ср.: А.Кримс указывает, что ценность места зависит от уникальности конкретной (в его случае, городской) среды; социальное пространство места общественными отношениями; музыкальная жизнь города часто рассматривается именно в категориях пространства, как форма «пространственного становления (*spatialization*) социальных отношений» (Krimms A. Music and urban geography. Abington:Routledge,2007. P.29,31).



ГРАНИЦЫ И ПОГРАНИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / IN-CULTURE BORDERS AND IN-BORDERS LIFE

Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

| Границы концертного зала: три ракурса / Borderlines of a Concert Hall: Three Viewpoints |

довательность социально значимых действий (своего рода социальный автоматизм)⁹.

Концертный ритуал как последовательность жестко закрепленных действий, каждое из которых имеет социальную силу, возникает в силу когнитивно-институциональных обстоятельств, определяющих единство поля (термин П.Бурдьё) в котором совершаются эти действия.

Концертные практики складываются в привязке к конкретным местам; совокупность мест, объединенных сходными практиками образует концертное пространство; при этом концертные пространства обладают порождающей силой для новых мест концерта. В сущности, возникающая совокупность материальных объектов (мест), институционально одобренных и связанных с определенной структурой порождения практик, дает право называть концертное пространство (в том числе и как способ организации архитектурного пространства) – культурным объектом:

«Культурный объект (как функционирующий социальный институт) одновременно является и социально оформленным материальным объектом и особым классом хабитуса, которому он адресован»¹⁰.

2. Ракурс второй: архитектурный

Концертный зал – это помещение внутри здания. Это значит, что есть определенное единство двух одновременно действующих «регулирующих механизмов» (инженерного и художественного), управляющих простой и очевидной цепочкой поведенческих событий: войти в здание, пройти до концертного зала, войти в зал, пройти до своего места, – и обратной последовательностью после концерта.

⁹ См. вторую главу в Chwe M.Suk-Young. Rational ritual: culture, coordination, and common knowledge. Princeton University Press 2001.

¹⁰ Бурдьё П. Формы капитала // Экономическая социология, т.6, №3, 2005. С. 63, прим.

2.1. Классический случай: стена как граница, дверь в качестве точки проникновения сквозь стену.

Запертая дверь – часть стены, обозначенная как возможность входа или выхода, причем само оформление проема в целом как границы, как правило, указывает на вероятность и способ ограничения публичности. Первая граница (с улицы внутрь здания) – это первичный отсев – тех, кто уж вовсе не соответствует заявленным овеществлениям нормативной социальности. Вторая граница (изнутри здания внутрь концертного зала) – пропускает тех, кто имеет право входа, – ограниченное наполняемость зала и границами физического комфорта. Впрочем, терпеть физические неудобства в переполненном зале доводилось многим (это называется аншлаги и «переаншлаг») – вопрос лишь в том, перевешивает ли приобретаемая ценность изначально существующую ценностную меру комфорта.

Это вполне очевидные общие соображения о границе имеют довольно любопытное продолжение, связанное с архитектурным феноменом оболочек, не совпадающих с поверхностью стены – по сути, сознательного и целенаправленного расслоения границы. И здесь мы имеем дело с двумя основными случаями.

(а) Оболочка внешнего слоя – оболочка поверх внешней плоскости стены здания. Вторая – скрывающая и создающая художественную иллюзию – граница. Здесь нужно держать в уме, что оболочки – достояние архитектуры XX века, способ сокрытия конструктивных элементов; в известной степени эту же функцию ранее выполнял скульптурный декор, впрочем, в том случае мы имеем дело со своеобразным «мерцанием» приема, одновременно и скрывающего, и акцентирующего форму внешней границы. В современной нам архитектуре оболочка работает и как средство скрыть реальную архитектурную границу, и как средство создания второй, во многом иллюзорной, «художественной» по своему смыслу границы. В этом смысле принцип внешних оболочек – это развитие



**ГРАНИЦЫ И ПОГРАНИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / IN-CULTURE BORDERS
AND IN-BORDERS LIFE**

Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

| Границы концертного зала: три ракурса / Borderlines of a Concert Hall: Three Viewpoints |

принципов «говорящей архитектуры» (более чем двухсотлетней давности) на новом витке развития. Мы видим элементы иррационального в оболочке, и именно сам факт наличия таких элементов говорит о присутствии здесь элементов иррационального как принципиально не утилитарного предназначения здания.

(б) Оболочки внутренних стен концертного зала – помимо создания сугубо визуальных эффектов, порождаемых очертаниями, плоскостями, фактурой, цветом, освещением – работают еще как минимум в двух аспектах. Первый, вполне очевидный и имеющий театральное происхождение – частичные оболочки (по функции), регулирующие степень публичности. Это границы галерей, балконов, лож, задающие границы социальных ролевых *as if* на время концерта, со своей избирательной нормативностью. Второй – наиболее интересный – внутренние оболочки концертного зала – практически никогда полностью не совпадающие с плоскостью стен) прямо обеспечивают акустическое единство всего пространства концертного зала. Любопытное соображение по этому поводу предложили Д.Ховард и Дж.Ангус в исследовании «Акустика и психоакустика» (2009). Подтвердив парадоксальный вывод Р.Уайлдинга-Уайта¹¹, сделанный десятью годами ранее (концертный зал только и тогда будет существовать как концертный, когда само помещение зала будет работать как музыкальный инструмент), авторы исследования 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»), 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»¹².

Концертный зал возник изначально в ситуации, когда не существовало никаких способов управлять акустикой помещения. И в этом смысле принцип «инструмент внутри другого музыкального инструмента» был фактически способом овеществления идеи «мастерской скрипки». Однако, начиная с середины XX века, с развитием микроэлектроники и появлением электронной музыки произошло фактически развеществление самого музыкального инструмента. Следствие – предельная универсализация концертного пространства, заранее рассчитанного на то, что в нем с помощью электронных приборов можно будет создать любую акустическую картину. Такое потенциально абсолютное *as if*.

И еще один момент. В концертном зале нет такой острой концентрации внимания аудитории на одном специальном участке стены, как в кинозале, – чтобы это сокрытие было вообще нужно (благо существуют системы управления акустикой, предназначенные специально для кинозалов). Несмотря на то, что после «визуального прорыва» первой половины XIX века концертный зал оказался весьма близок к театру (программная драматургия и дирижер как некий телесно-пластический центр внимания и фокусировки самой драматургии). Но фигура дирижера (или солиста-исполнителя) находится достаточно далеко, чтобы фокус визуального внимания был столь же абсолютен, как в кинотеатре.

2.2. Особый тип границы – путь к залу. Это не такая граница, как стена или демаркационная линия; она дана как определенный, предзаданный путь (не путать с траекторией или маршрутом:

¹¹ Wilding-White R. *Poème électronique: A building as an instrument // Experimental Musical instruments*, 1998, Vol. 13 №3 P.10-15.

¹² Howard D.M., Angus J. *Acoustics and Psychoacoustics*. 4rd ed. Oxford, Focal Press, 2009. P. 169



Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

| Границы концертного зала: три ракурса / Borderlines of a Concert Hall: Three Viewpoints |

один путь задает веер траекторий или маршрутов; иначе говоря, маршрут – это схема, путь – опыт).

Сама идея пути от входа к залу возникла достаточно давно (в XVIII веке) в связи с эмблематикой Дворца; весьма отчетливо эта идея, впоследствии многократно овеществленная, сформулирована в «Курсе архитектуры» Ж.-Ф.Блонделя: «...Величие и Достоинство должны представляться идущему поступательно: от наружных частей главного корпуса, через главные двory, из вестибюля и далее через галереи... – необходимо создать впечатление, что мы неощутимо приближаемся к трону»¹³.

Применительно к концертному залу путь – от входа к сцене-возвышению – это часть более общей метафоры «власти Музыки» – она сложилась во времена «романтических виртуозов» начала XIX века: музыкант как абсолютный властитель, – парадоксальным образом эта абсолютистская идея сохраняет свою силу и по сей день.

2.3. Интересна полупроницаемая граница между двумя функционально и идеологически разными пространствами: исполнительским и слушательским. Граница между ними проходит где-то между первым рядом и сценой и продолжается далее; «закулисная» часть здания в принципе отделена стенами и дверьми от публичной и непроницаема для публики (хотя, разумеется, бывают исключения).

2.4. Чрезвычайно важные границы места исполнителя – они образованы так называемой «красной линией» эстрады (вне зависимости от того, возвышенная это эстрада или нет). Здесь есть несколько существенных аспектов. Во-первых, эта граница полностью закрыта для слушателей в момент концерта. Во-вторых, эта граница может быть произвольно изменена «в интересах Музыки» – иная, чем в границах эстрады, конфигурация рас-

садки исполнителей, может быть, к примеру, прямо задана композитором¹⁴.

3 Ракурс третий: границы состояний

Все непосредственные участники события концерта оказываются в ситуации проживания опыта, назовем его так – «сдвига когнитивной границы». Это весьма интересная ситуация, когда человек одновременно находится и в «обыденной» реальности (as is), и в реальности «художественной» (as if), с преобладанием последней. А это, в свою очередь, предполагает одновременно не менее острый сдвиг способа мышления в сторону «образного», сдвиг восприятия в сторону полимодальности (с преобладанием акустического компонента). Следует заметить, что в описанной картине существует определенная динамика. Событие концерта начинается еще до того, как зазвучит музыка, – по крайней мере, с момента входа слушателя в здание концертного зала. Уже начиная с этого момента начинается перестройка восприятия на «менее логическое, более образное», – и это переключение продолжается вплоть до момента начала собственно концерта как звучащей музыки. После завершения происходит обратный сдвиг. Казалось бы, предложенная динамическая схема самоочевидна, однако на деле в этой очевидности присутствует множество «белых пятен». Например, человек идет на концерт, имея, как минимум общее представление о той музыке, которую ему предстоит слушать; подходя к зданию концертного зала и входя в него, он, пересекая физическую границу, одновременно сталкивает свое внутреннее «предчувствие музыки» с прямым впечатлением от восприятия здания концертного зала. Они, безусловно, могут совпасть и оказаться в чем-то «равнородственными» (термин А.Н. Быстровой). Но могут и войти в определенное психологическое «противостояние», которое, в дальнейшем, при движении

¹³ Blondel J.F. Cours d'Architecture, ou traite de la Decoration, distribution & construction des battments, T.2nd, Paris, 1771. P.234

¹⁴ Как пример – «Геометрия звука» Р.Щедрина, где прямо в партитуре указано, что часть исполнителей располагается на балконах (или в кулисах, если балконов нет).



**ГРАНИЦЫ И ПОГРАНИЧНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ / IN-CULTURE BORDERS
AND IN-BORDERS LIFE**

Александр Юрьевич КРАМЕР / Alexander KRAMER

| Границы концертного зала: три ракурса / Borderlines of a Concert Hall: Three Viewpoints |

внутри здания и уж тем более при входе в зал, может породить внутренний конфликт вплоть до психофизиологического (когда «неуместность» еще не прозвучавшей музыки именно в этом зале ощущается буквально на уровне телесных ощущений).

Однако что на самом деле происходит (когда и если такое происходит) и какие психофизиологические и когнитивные процессы лежат в основе – до сих пор неизвестно, и более того – совершенно непонятно, каков может быть метод получения сколько-нибудь достоверных данных. Аналогичная исследовательская картина – с другим пограничным моментом – столкновением «предчувствия» музыки с музыкой реально звучащей, и здесь также веер вероятности весьма широк, от полной неощутимости границы до ее полной психологической «непроницаемости».

3.2. Концертный ритуал предусматривает момент тишины, прежде чем зазвучит музыка. И это тоже – одна из самых существенных границ,

между состоянием «музыка» и состоянием «не-музыка». Тонкость в том, что момент начала звучания и момент начала «музыки» могут находиться на разных точках временной шкалы. Причина, во многом, в том, что до сих пор актуальным остается представление о «музыкальном произведении»: музыка – это звуковой поток, как результат развешествления некоторого законченного музыкального произведения (в идеале обязательно записанного). А следовательно, пока не будет осознана первая, а лучше вторая внутренняя граница музыкальной формы, – а мы напомним, что форма в данном случае – процесс! – будет странная размытая граница между тишиной и музыкой, наполненная ... чем? А зал в это время работает, проводит звук от исполнителя к слушателю. С неизбежными, пусть и не особо заметными, искажениями. И в какой момент будет пройдена граница между звуком и музыкой, во многом зависит от концертного зала. Но как зависит? Поле для изысканий открыто.

148

P.S.

И вот еще что. Человек после концерта пересекает границу здания и выходит в город.

Влияет ли тот эмоциональный шлейф, который он несет в себе после концерта, на восприятие города?

