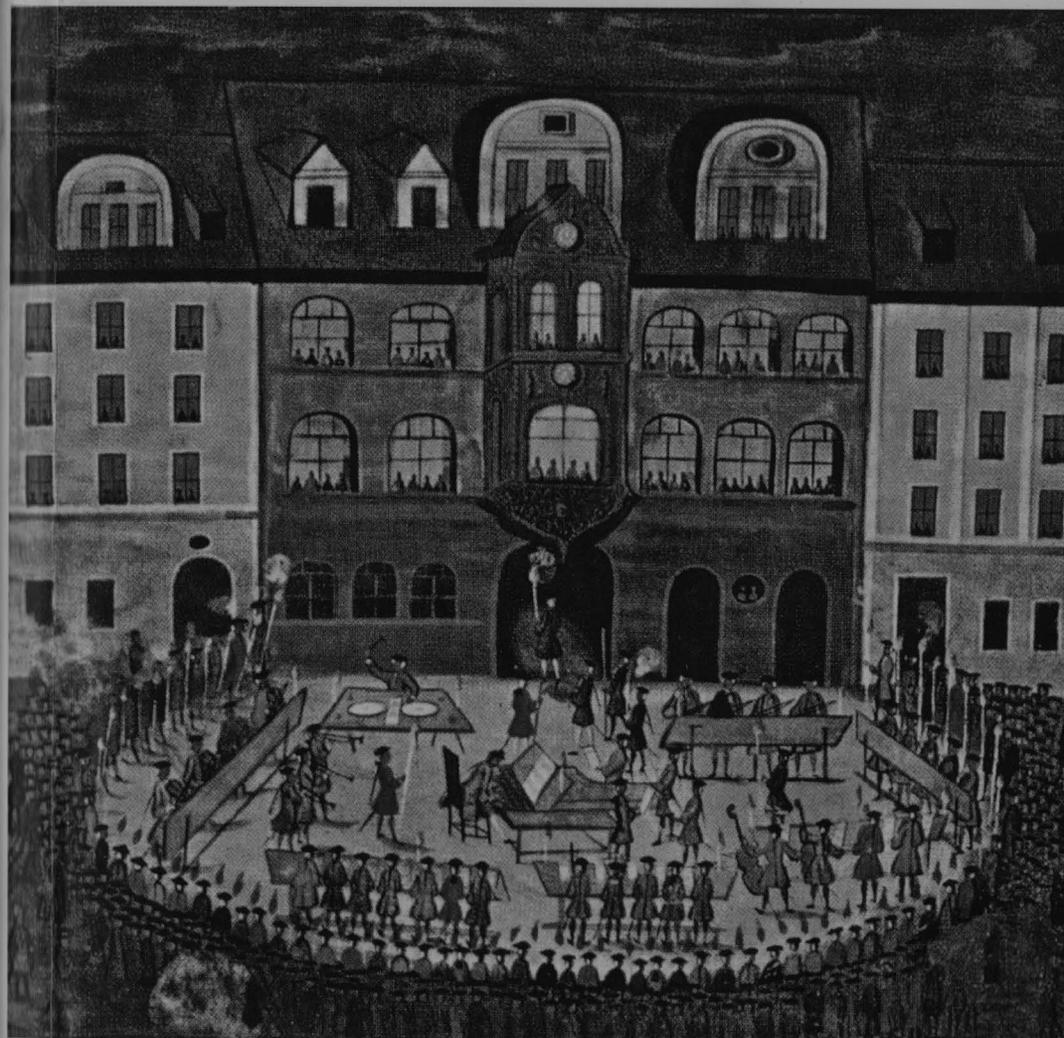


Е. В. ДУКОВ



КОНЦЕРТ В ИСТОРИИ

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Е. В. ДУКОВ
КОНЦЕРТ
В ИСТОРИИ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
КУЛЬТУРЫ



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 3

УДК 78
ББК 85.31
Д81

На обложке:

Общество “Коллегиум музикум” исполняет
праздничную ночную музыку в Йене. Ок. 1740.

Предисловие

Л. И. Левин

Д81

Дуков Е. В.

Концерт в истории западноевропейской культуры. — М.:
Классика-XXI, 2003. — 256 с., ил.

ISBN 5-89817-048-0

Исследование известного культуролога Е. В. Дукова — первая отечественная работа, целиком посвященная феномену концерта. Автор прослеживает судьбы концерта на протяжении нескольких веков, рассказывая о светских и духовных концертах барокко, Средневековья и Нового времени, любительских академиях и первых концертных залах.

Издание адресовано читателям, интересующимся вопросами культурологии, социологии и истории искусства.

УДК 78
ББК 85.31

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах». Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

ISBN 5-89817-048-0

© Дуков Е. В., 1999
© Левин Л. И., предисловие,
2003
© «Классика-XXI», 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга Е. В. Дукова — исследователя тонкого, неординарно го и, самое главное, обладающего своей собственной точкой зрения на предмет — примечательна во многих отношениях.

Начнем с того, что это — *первый* в отечественной, да и в мировой науке опыт целостного рассмотрения концерта как особого феномена культуры, обладающего собственной историей, собственной структурой и поэтикой.

Безусловно, о концерте писали многие. Но до сих пор все авторы, затрагивавшие эту тему, связывали концерт лишь с «академической» музыкой, с «классическим» музыкальным искусством и, по существу, рассматривали только одну его разновидность — филармонический концерт, так или иначе оставляя за пределами своего внимания реальное многообразие концертной жизни.

Е. В. Дуков максимально расширяет исследовательское поле, включая в него не только развлекательную, бытовую, «эстрадную» музыку, но все «малые» жанры исполнительских искусств, всю массу публичных форм бытования художественной и околохудожественной деятельности — от ритуала или праздничного шествия до демонстрации автомобильных трюков на стадионах. В многообразии этих форм он обнаруживает некие общие черты, роднящие их с концертом и позволяющие рассматривать последний как *универсальную форму существования исполнительских искусств в обществе*, относительно независимую от «заполняющего» ее художественного материала.

Такой предельно широкий, культурологический, по существу, взгляд на природу концерта, утверждаемый автором, оказывается чрезвычайно перспективным. Он резко увеличивает глубину исторического зрения и наполняет его новым, подчас неожиданным содержанием.

Так, в частности, далеко в прошлое отодвигается время возникновения концерта, традиционно датируемое в музыковедении первыми опытами Дж. Банистера. Зачатки концертной деятельности Е. Дуков обнаруживает уже в племенной культуре. Именно здесь в празднич-

но-ритуальной (сакральной) и частно-досуговой (профанной, развлекательной) сферах жизни впервые возникают концертные ситуации двух типов (концерт-событие и концерт-развлечение), «ниточки» от которых протягиваются к современному филармоническому и эстраднему концертам, к основным типам исполнителей (артисту-посреднику между искусством и обществом и артисту-виртуозу, демонстрирующему собственное мастерство и «говорящему» от своего имени), к моделям концертного поведения публики, основным концертным жанрам и т. п.

Уже в античном мире концертные ситуации преобразуются в развитую структуру концертной жизни со всеми присущими ей атрибутами — артистами-профессионалами и любителями, публикой, репертуаром, концертными залами (одеонами), системой гастролей, «спонсорами» и т. д.

Судьбы концерта как особого вида социокультурной практики внимательно и подробно (я бы сказал — любовно) прослеживаются Е. В. Дуковым вплоть до начала XIX века. Вместе с автором мы пройдем по площадям и рынкам средневекового города, посещаем храмы и феодальные замки, присутствуем на «Празднике дураков» и на светских балах, окунаемся в атмосферу любительских академий и первых концертных залов, становясь как бы непосредственными свидетелями развития концертной жизни. В ходе повествования его фактура постепенно усложняется, обрастает побочными «сюжетами», массой интереснейших, любопытных фактов*, составляющих фундамент хорошо аргументированных обобщений, которые не только обогащают, но и будоражат исследовательскую мысль.

Музыковед и культуролог, автор работ по социологии музыки, инициатор, руководитель или участник множества эмпирических исследований музыкальной — и прежде всего концертной — жизни, Е. В. Дуков свободно ориентируется в самых разных ее аспектах. По богатству и разнообразию привлекаемых им источников, тщательности их проработки, объему собранного и большей частью впервые вводимого в широкий научный обиход фактографического материала его книгу можно сопоставить с четырехтомной «Историей музыкальной культуры» Р. И. Грубера или с классическим трудом Н. Ф. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века». И в этом — еще одна привлекательная ее особенность.

Впервые изданная в 1999 году мизерным тиражом (всего 100 экземпляров!), книга Е. В. Дукова мгновенно превратилась в библиографическую редкость, практически так и не успев стать фактом научной жизни. Лишь теперь она впервые по-настоящему становится доступной не только научной общественности, но и — самое главное! — любознательному читателю. А это уже позволяет надеяться на то, что заложенный в ней значительный научный потенциал будет, наконец, реализован.

Л. И. Левин

* Так, например, мы с удивлением узнаем, что современные эстрадные артисты, практикующие «шепеление под фантеру», имеют своего давнего предшественника, жившего в... Древнем Риме! И подобные «неожиданности» в изобилии рассыпаны на страницах книги.

ВВЕДЕНИЕ

Мало, наверное, можно найти столь неопределенных и странных тем, как теория концерта. Само слово “концерт” провоцирует постановку огромного количества вопросов: о каком концерте идет речь — эстрадном, филармоническом, сольном, ансамблевом? Что вообще можно назвать концертом — ведь вряд ли в истории художественной культуры было когда-либо явление, столь же изменчивое и в то же время всем понятное, как концерт. Конечно, можно ограничиться самым общим его определением как одной из сценических форм существования искусства. Можно подойти к концерту с позиций теории коммуникации и оценить его как распространенный способ непосредственного общения артиста и публики, а в более общем плане — как область контакта исторически и географически различных пластов культуры.

Однако первые попытки как-то конкретизировать эту форму сразу же сталкиваются со сложностями содержательного порядка. Выступления артистов в зале перед внимательно слушающей публикой — концерт, и с этим вряд ли кто-либо будет спорить. А выступление с той же программой на улице в ситуации текущего потока прохожих? А исполнение того же репертуара в рядах движущейся колонны? Здесь ответы, наверное, будут менее однозначными. Современная художественная

практика показывает, что концерт может иметь вид непосредственного акустического контакта исполнителей и аудитории, но может и мистифицировать его, что, например, происходит при выступлении под фонограмму. Он может быть аудиовизуальным, рассчитанным одновременно на зрительное и слуховое восприятие, и исключительно аудиальным, адресованным только слуху, как например, “концерт диска”, распространенный не только в среде филофонистов. При всем своем разнообразии многочисленные типы концертов каким-то загадочным образом все же идентифицируются именно как концерты, иными словами, рассматриваются как тождественные друг другу события.

Не меньше вопросов можно задать и богу времени — Хроносу. Сегодня очевидно, что концерт является одной из важных форм сохранения и демонстрации искусства, рожденного в древних пластах культуры — выступления национальных и фольклорных ансамблей (вне зависимости от споров об аутентичности или неаутентичности исполняемого) тому яркое подтверждение. Но где искать истоки концерта? Любое ли выступление одних людей перед другими может быть обозначено термином “концерт”? К примеру, могут ли пляски группы дикарей перед своими соплеменниками на заре цивилизации быть интерпретированы как концерт или нет? Застольное музицирование Средневековья, материал которого пользуется в настоящее время в концертных программах довольно широкой популярностью, может быть отнесено к разряду концертных форм или это изначально просто фон для бытовой деятельности людей, живших несколько сот лет назад, подобие обоев, тогда как концерт — это что-то особенное, выделенное, событийное (при всех различиях уровня самой событийности), вместилище репертуара, предназначенного для вслушивания и наслаждения? Если да, то как тогда оценивать ситуацию на современном эстрадном концерте, где одна часть зала слушает, а другая — упоенно танцует? И как вообще квалифицировать выступление ансамбля на балу, танцевальной площадке, в клубе или ресторане, где танцуют не все собравшиеся, — как концертную форму или как нечто иное?

В поисках ответа на подобные вопросы бессмысленно обращаться к словарям и справочникам.

Действительно, если посмотреть на этимологический первоисточник термина “концерт” — латинское “concerto”, то поле его значений окажется достаточно однородным: они связаны с темой состязания, конкуренции, спора. Однако хронологически более поздние его версии в романской же языковой группе меняют его смысл на прямо противоположный — концерт связывается уже с представлениями о “согласии”, “гармонии”. Так, в английском языке “consort” — обозначение ансамбля инструментов, играющих совместно, как и “concert” — согласие, соглашение. В немецком — это слово означает, в частности, “совместное выступление нескольких держав”. Подобное изменение значения можно, конечно, связать с характерным для эпохи классицизма пиететом перед гармонией. Но примерно в то же время — в XVIII веке — возникает жанр сольного инструментального концерта, одна из основных изюминок которого — состязание солиста и оркестра, как бы воспроизводящее первичные смыслы этого термина. Концерт-соревнование как музыкальный жанр при этом находит свое место в концерте-согласии, как форме существования сценического искусства. Подобного рода скрытых парадоксов в истории концертного искусства множество.

Пластичность концерта очевидно во многом обусловлена его структурой и жанрово-видовой “всеядностью”. Концерт, как известно, форма “номерная” и вследствие этого разноракурсная. Такова его специфика, и в этом он сродни галерее, в которой, переходя от картины к картине, зритель имеет возможность не только увидеть различные жанры изобразительного искусства, но и пережить смену своей пространственной позиции относительно рассматриваемого сюжета. Впрочем, галерея предполагает перемещение зрителя в реальном физическом мире, которого в общем случае не бывает на концерте. Возможно поэтому, более близким аналогом можно считать живописные произведения, выполненные в характерной для Средневековья так называемой “обратной перспективе”, на которых изображаемое подается с разных ракурсов. Бегущий по картине взгляд как бы заставляет человека фрагментировать ее в зависимости от той пространственной позиции, с которой представлен соответствующий сегмент полот-

на, и в то же время охватывать его как целое. Аналогичная ракурсная динамика сегодня закладывается и во множество видеоклипов.

Так и в концерте. Мозаика жанров концертного искусства, как показывает его история, практически безгранична. Выступления музыкантов, чтецов или танцоров различного творческого профиля отнюдь не исчерпывают его программ. Пестрота и многообразие, столь погубные в общем случае, например, для театрального представления, для концерта — желанная “изюминка”.

В роли концертного номера еще в конце XIX века можно было встретить выступления гипнотизеров и “профессоров увеселительной физики”, ранний синемаграф и граммофон, демонстрацию изъятий человеческого тела и его совершенной красоты, даже чудеса техники, вообще не имеющие никакого отношения к искусству (вплоть до паровоза или мотоцикла). И сегодня в качестве концерта, на границе с областью, охватывающейся еще более широким понятием “зрелище”, функционирует автошоу с виртуозными трюками водителей-асов, выступления изобретателей, создающих при помощи лазерной и электронной аппаратуры виртуальную звуковую и пространственную реальность и др. Концерт поэтому, по меньшей мере, на некоторых этапах его развития можно было бы назвать *сценической формой существования человеческой культуры*.

По отношению же к различным видам искусств концерт вообще оказался исключительно “галантным кавалером”, позволив каждому из них в отдельности проявить себя и свои возможности. Концертные подмости видели сцены из спектаклей, и целые оперы, выступления писателей, виртуозную работу художников, цирковых артистов, — все это становилось самостоятельным элементом концертных программ, а в некоторых случаях составляло их основу. Наконец, концерт, сопровождающийся лекциями или диспутами, оказался чрезвычайно удачным способом распространения знаний о художественной культуре, формирования грамотной, подготовленной зрительской аудитории. В каждом подобном случае контуры вида искусства, элементы предметной культурной среды сохраняли свою автономность, а не поглощались целым и не растворялись в нем,

образуя качественно новое единство, что происходит обычно в театре.

Не менее парадоксален, по существу, и мир концертных исполнителей — артистов. Статус актера задан статусом театра как социального института и в общем случае не требует подтверждения или оправдания. Несмотря на то, что, как известно, весь мир — театр, а люди в нем актеры, актерская профессия достаточно определенная. Утверждение: “Я — актер” — не важно, бродячего ли, королевского или какого-либо иного театра — в общем случае не вызовет дальнейших расспросов, если только не возникнет интереса к тому, в какой труппе он играет. Но термин “артист”, относимый обычно к концертным исполнителям, не имеет столь же жесткой привязки к миру искусства. Недаром он в обиходе часто используется как знак восхищения человеком. Поэтому и гордое утверждение: “Я — артист!” для окружающих может остаться окутанным дымкой неопределенности и не исключено, что спровоцирует какую-нибудь такую сентенцию: “Я тоже артист в своей профессии. А чем ты собственно занимаешься?” Общие ответы типа: “Я пою” или “Я танцую”, вполне могут вызвать гомерический хохот, поскольку петь и танцевать могут практически все на земле. Понятно, что сам вид исполнительской деятельности не является достаточным условием для появления *профессии* артиста. Быть может, ее специфические смыслы и возникают только благодаря “концертной ситуации” или, иными словами, “концерту”? Но тут придется вернуться к началу и спросить себя: а что же такое “концерт”?

Подобные проблемы не в последнюю очередь возникают из-за слабой обусловленности концерта определенным пространством и временем. В театральном деле само здание и монотонный режим его работы оказываются одним из важных маркеров этого вида сценического искусства¹. Не случайно поэтому наличие в театроведении двух различных терминов, связанных с функционированием театра — театр как здание, реже — большое сообщество актеров и спектакль. В концертной деятельности “концерт” и “программа” практически синонимы. Концерт может состояться везде, где существуют даже элементарные условия для минимального акустического и (или) визуального контакта. По-

требность в особом здании, как непременном условии для возникновения концертной ситуации, в общем случае не является существенной. Напротив, в значительной степени именно благодаря концерту происходит членение, “маркирование” самого социального пространства и времени, и они обретают свой “вес”, свое определенное значение, свою семантику.

Это свойство концерта особенно очевидно в современной культуре с ее тенденцией к нивелированию естественных “маркеров” социального пространства — возвышенностей, впадин, пещер, уникальных растительных феноменов и т. п. Ровный асфальт, типовая архитектура и рукотворные рощи сменили естественную неоднородность ландшафта с его природными аномалиями. Человек как бы переструктурировал пространство и, залил ночь электрическими огнями, заодно отказался и от природной смены суточного пульса. На смену естественному хронотопу пришел искусственный — артикулированный культурой. Новый вид хронотопа природой не задан, он формируется, создается и переформируется, пересоздается в процессе человеческой деятельности. Это и есть смены календарей, игры с часовыми поясами, летним и зимним временем, названиями городов, улиц, государств.

К числу важнейших культурных маркеров можно отнести и концерты. Лишь отчасти связанные со специализированной инфраструктурой залов, концерты самим фактом своего появления в определенном месте и в определенное время структурируют обе эти важнейшие координаты человеческого бытия. Очевидно, что те точки социального пространства, где проводятся программы, и время, которое они занимают, как бы выделяются из общего пространственно-временного континуума, а сам характер жанрово-видового содержания концертов наделяет их определенным “ситуативным” значением. Чем устойчивее по месту, времени и типу репертуара концертное пространство, тем отчетливее его культурная семантика.

Принято говорить, что особо событийные концерты приурочиваются к тем или иным историческим, политическим и другим подобным датам. Не менее очевидно однако, что сами даты нередко становятся событиями именно благодаря концертам, причем, чем пыш-

нее концерт, тем заметнее и значимее дата, тем “историчнее” событие. Подобная практика — не открытие века нынешнего, так повелось исстари. Недаром театральные продюсеры озабочены прежде всего эксплуатационными возможностями театрального здания, а концертные — поводом для проведения концерта, в поисках которого они тщательно исследуют календари памятных дат. Все это и позволяет полагать, что социальное пространство и время благодаря концерту оказывается значимо маркированным.

Предложенные “для затравки” соображения можно рассматривать как аргументы в пользу пути, избранного автором для того, чтобы попытаться проникнуть в сущность концерта. Уже простой перечень очевидностей показывает, что ограничение рамками лишь одного какого-либо исторического периода поставленную задачу не решит. Не помогут и этимологические изыски в рамках филологических методов. Необходимым представляется систематическое рассмотрение процесса филогенеза этой сценической формы существования искусства.

Кругу вопросов, связанных с формированием, механизмами развития и основными универсалиями концерта как формы существования искусства (прежде всего, музыкального) и концертной деятельности в целом посвящено настоящее исследование. В нем две части: в первой рассматриваются теоретические контексты темы, во второй сделана попытка обозначить линию филогенеза концерта на широком историческом материале европейской художественной культуры до середины XIX века.

ОЧЕРКИ ТЕОРИИ

К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Проблематика форм существования искусства почти не попадет в поле внимания исследователей и становится специальным предметом изучения лишь в исключительных случаях. Много ли можно насчитать исследований о концерте, театре, цирке как одной из форм социальной практики? Пишут о спектаклях, о концертных программах, об артистах и актерах, труппах, режиссерах, дирижерах, но не о концерте или театре как специфическом комплексе церемониалов со своим специфическим для каждого культурного образования и исторического времени хронотопом, своей семантикой и ценностно-нормативной системой. Между тем, формы существования жанров являются тем нервным узлом в художественной жизни, который связывает чисто социологическую материю с материей художественной. Как любая форма существования, она входит в систему социальных практик, но, в то же время, как форма специфически художественной деятельности она непосредственно обусловлена историей культуры, логикой ее саморазвития. Не анализируя форм существования искусства, мы неизбежно опускаем один из важнейших элементов “жанрового естества”.

Круг исследований, посвященных феноменологии, происхождению и особенностям функциониро-

вания концерта, несмотря на широкое распространение и его очевидно важную роль в культурной жизни современных стран, крайне узок. Концерт как форма существования искусства пока остается вне поля внимания исследователей, возможно, из-за феноменальной неуловимости самого существа этого явления. В еще большей степени это касается концертной деятельности. Исследователи пока более охотно занимаются отдельными ее аспектами — от истории и теории исполнительства, преимущественно сосредотачивающейся на вопросах ремесла, до истории отдельных коллективов или их типов, истории концертных залов и т. п.

Проблематика концертной деятельности, впрочем, затрагивается в исследованиях о музыкальной жизни отдельных стран, однако, как правило, не имеет там своего самостоятельного места и обычно носит описательный характер, будучи связанной в большей мере со статистикой, чем с социокультурной интерпретацией протекавшего процесса. Концерт как устойчивая поливариантная форма сценического существования искусства там тем более не рассматривается.

История, казалось бы, не предвещала такого безразличия ученых. Уже в середине XVIII века в “Музыкальный Лексикон” И. Г. Вальтера вводится три термина с корнем “concert”: “Concereter” — готовиться к концерту, подстраивать инструменты, устраивать коллективную репетицию перед публичным исполнением, “Concertisten”, относящийся к виртуозам, лучшим исполнителям, и “Concerto”, обозначавшее в этот период в германской культуре, наряду с музыкальным жанром, также музыкальное собрание (музыкальный кружок) — collegium musicum — или коллективное исполнение пьесы¹.

Исследование концерта, его сущности и возможностей довольно интенсивно велось в XIX веке. Большинство энциклопедических изданий продолжало линию, намеченную “Музыкальным лексиконом” Вальтера, уделяя, однако, гораздо больше внимания типам концертов. Так, в большой шеститомной энциклопедии Г. Шиллинга трактовке понятия концерт отведено восемь страниц! На них подробно описываются не только типы концертов (частные, публичные, придворные, камерные и т. д.), но и приводятся размышления

по поводу поведения публики и необходимости поиска приемов управления ее вниманием². Более лаконичным, хотя столь же тщательным в выписывании типов концертов был Е. Беренсдорф, издавший свой лексикон уже в середине XIX века³. Во всех подобных случаях за основу типологии принималась, прежде всего, принадлежность и величина концертной площадки и жанрово-видовая основа программы.

Несколько иным путем прошел Х. Кох. В своем труде — одном из первых энциклопедических музыкальных словарей-справочников, выпущенном в начале XIX века, концерт определяется как “полногласная музыка, исполняющаяся регентом для себя или для развлечения двора или для публики с тем, чтобы любители могли, заплатив деньги, иметь равные права на посещение выступления, в основном, объединенного общества музыкантов и дилетантов”⁴. Из этого определения следует, что основными признаками концерта признаются функциональное разделение музицирующих и слушающих при отсутствии, впрочем, жесткой границы между профессионалами и дилетантами, а также подразумевается наличие билетного хозяйства или его эквивалентов, а функцией — развлечение. Позже — в конце 60-х годов — появилась обширная монография о концертной жизни Вены Ю. Ганслика⁵, но еще до ее выхода в свет на протяжении первой половины XIX века музыкальная пресса была заполнена обсуждениями вопросов концертной деятельности как системы организации концертов с нередкими попытками предложить их типологию.

В сущности, выделенные Х. Кохом признаки оказались наиболее устойчивыми при всех переменах в функциях концерта и в немногом отличном от его определений лингвистическом оформлении сохранились до нашего времени. Даже в теоретической монографии современного немецкого исследователя Х.-В. Хайстера этот культурный феномен рассматривается как одна из форм товарных отношений, специфическая для так называемой “автономной музыки”⁶. Отсюда, вслед за традицией XIX века, и поиск автором истоков концерта в музыкальных академиях Италии и германо-швейцарских объединениях любителей — *convivium* и *collegium musicum*, возникших в самом начале Нового времени.

Этот период — действительно рубежный для истории концерта. Но рубежность и истоки — далеко не одно и то же. К тому же, в определении Х.-В. Хайстера имеется хронологическое противоречие: товарные отношения появились намного раньше автономной музыки, а сама она — отнюдь не продукт европейской цивилизации Нового времени. Правда, проблема автономной музыки начала активно обсуждаться действительно именно в Новое время, причем дискуссия о ней получила сильный импульс благодаря младшему современнику Х. Коха — Э. Ганслику, одному из крупнейших исследователей концертной жизни первой половины XIX века⁷. Идея автономности, впрочем, у Э. Ганслика трактовалась как независимость музыки от литературы, тогда как позже автономность стала рассматриваться в чисто функциональном плане — как самостоятельность, “концертность”, несвязанность с прикладными целями, будь-то церемониал или танцы.

Впрочем, для последующей истории нашего предмета весьма существенную роль сыграла маленькая трещина в понимании концерта Э. Гансликом и Х. Кохом. Для Х. Коха концерт — *развлечение*, Э. Ганслик же строит свою книгу о концертной жизни Вены исключительно на *классическом* материале, исключив из своего обзора массу концертов танцевальных оркестров, духовых капелл и других “не вполне серьезных” коллективов. В дальнейшем музыковеды и эстетики увлеклись осмыслением материала этих жанров и оставили в стороне все многообразие концертных форм.

Между тем, уже в силу законов художественного рынка идея концерта вызревала прежде всего в том секторе поля музыкальной культуры, который заняла “популярная музыка”.

Действительно, концерт изначально формировал исполнительскую культуру того типа, который соответствовал “популярной” области музыкального искусства, “выставлял на показ” и заставлял артиста и автора искать аттрактивные приемы и способы воздействия на слушателя, задавал ограничения для самой художественной материи популярной музыки. Здесь нельзя было скрыться за сюжетом, костюмами и пышным декором, что позволяла театральная сцена. Здесь не мог “спасти” прекрасный музыкальный материал. Здесь не было

харизмы сакрального, как в духовной музыке. Артист выступал в своем непосредственном, открытом, хотя, естественно, и “артизированной естестве”. Образ, в котором он находился, был его личным образом, а не ролью исполняемого им персонажа в пьесе. Конечно, степень непосредственности выражения собственного естества артиста была разной. В инструментальной музыке, например, между ним и слушателем оказывался акустический посредник — инструмент, который выступал как второе “Я” артиста, но поп-концерт традиционно — средоточие музыки прежде всего вокальной, и здесь артист всегда остается один на один с публикой.

Последняя формула, впрочем, не совсем точна. Сама готовность публики принять артиста как фигуру, достойную внимания, а по отношению к “звездам” — требующую почти мистического поклонения и восхищения, обусловлена как концертной ситуацией, так и определенным шлейфом культурных значений, закрепленных за концертантом и концертом в коллективном бессознательном. Шлейф этих значений охватывает весь концертный мир, и полагать, что какая-то отдельная его область является автономной и не зависит от других, было бы слишком сильным допущением. Трудно себе представить, сколь сложны и глубоки опосредования даже у такой, например, простой формы музыкального исполнительства, как выступление уличных бардов. Исключение из анализа каких-либо видов или разновидностей концертов поэтому может затруднить проникновение в сущность концерта как формы культуры.

В целом, однако, для исследований концертной жизни пока более характерен институциональный, чем феноменологический аспект. Исторических описаний процесса формирования коллективов или биографических заметок об исполнителях, не говоря уже о композиторах, несравнимо больше, чем анализа функций и функционирования формы существования их искусства. XIX век, впрочем, был к нему более внимателен, возможно из-за его относительной молодости и хорошо осознаваемой значимости.

В целом, все существующие источники, касающиеся концертной деятельности можно разделить на три группы. В первую можно свести несколько работ,

посвященных теоретическим экспликациям, охватывающим с той или иной полнотой рассматриваемый предмет. К ним прежде всего необходимо отнести работы двух немецких исследователей: В. Залмена, на протяжении нескольких десятилетий плодотворно занимавшегося вопросами истории концерта и концертного исполнительства (преимущественно на немецком материале) и Х.-В. Хайстера, опубликовавшего более десяти лет назад работу, претендующую на собственно теоретический ракурс⁸. Другая группа работ охватывает достаточно многочисленные исследования, посвященные истории музыкальной жизни отдельных стран, в которых вопросы концертной деятельности освещаются в контексте более общих проблем и обычно не носят специального характера, хотя и содержат интересный фактический материал⁹. Аналогичный материал содержат и биографические исследования о композиторах и исполнителях. В третьей группе работ рассматриваются отдельные элементы музыкальной жизни, которые связаны с концертной деятельностью, — система образования, технология изготовления музыкальных инструментов, история и архитектурно-акустические особенности концертных залов, история исполнительского искусства и учебных заведений и т. д. и т. п. В сущности, перечисленным исчерпывается список направлений исследований.

Быть может, ситуация, сложившаяся в современной науке о концерте не случайна, как не случайно и отсутствие развитой исследовательской традиции этого способа существования искусства? Уже само многообразие и текучесть концертных форм заставляют задуматься об этом. Но тогда правомерно задать и другой вопрос: стоит ли затевать разговор о предмете столь неопределенном и парадоксальном? Аргументов такого рода можно несомненно найти немало. Однако самый главный и, пожалуй, самый принципиальный вопрос, требующий ответа, — *имеет ли смысл рассматривать форму существования искусства как таковую, в "чистом виде", выявлять и анализировать ее поэтику?* Имеет ли она какое-либо отношение к внутреннему содержанию художественного процесса, связана ли она с его эстетикой или же это продукт исключительно социально-экономических отношений, не имеющих не-

посредственных связей с существом, ядром художественной культуры?

Вопросы эти вряд ли особенно мучают специалистов по изобразительному искусству. Нечасто задают их себе и театроведы. И это, вероятно, закономерно: если театр — храм искусства, то, как и всякий храм, он живет по своему регламенту, своим законам, и звуки жизни хотя и проникают из-за его стен, однако приглушенно, меняя свой спектр, да и далеко не все. Аналогична ситуация и с “классической” ветвью музыкальной культуры. Вообще для искусства надбытового, академического отсутствие внимания к обозначенному предмету с лихвой компенсируется виртуозными аналитическими изысками по поводу изысканной же художественной материи. Однако в области, например, популярных жанров как, впрочем, и произведений, относимых ко “второму ряду”, в том числе, “тривиальных”, составляющих наибольшую часть концертных программ, уже с очевидностью возникают проблемы: изысканного повода для аналитических изысков вроде бы нет, объем же продукции этого типа на несколько порядков больше, и понять художественное мышление эпохи, шире — общие ментальные структуры, — без нее невозможно.

Сегодня, когда граница между академической и развлекательной областями художественной деятельности продемонстрировала свою проницаемость и зыбкость, убедительных аргументов в пользу герметичного анализа лишь одной из областей художественной жизни — академической, “надбытовой” или развлекательной — уже нет. Более того, концертная деятельность с этой точки зрения представляется особенно благодарным объектом. Концерт, сохраняя одну и ту же программу, может быть непосредственно “впаян” в жизнь, став составной частью митинга, застолья, презентации или рекламной компании совершенно не художественных товаров.

Подобная уникальная пластичность не в последнюю очередь обусловлена тем, что среди всех сценических форм существования искусства концерт, как уже отмечалось на страницах этой работы, в наименьшей степени связан с определенным пространством — он может проходить и в закрытом зале, и на открытой площадке, в небольшой комнате и на многотысячном

стадионе. Подобная несвязанность с замкнутой и отграниченной площадкой является одной из характерных черт поэтики концерта¹⁰. Вот почему, в частности, дистанция между концертным искусством и зрителем обычно намного меньше, чем в театре. И вот почему социокультурные аспекты жизнедеятельности человеческих сообществ, цивилизации в целом, конкретные контекстуальные сюжеты имеют для него столь большое содержательное значение.

Впрочем, для всех сценических искусств вопрос о роли самой формы их существования вовсе не из числа праздных. Художественная практика показывает, что каналы художественной коммуникации отнюдь не нейтральны — они задают определенные, в том числе качественные ограничения, обладают своей “пропускной способностью”. Действительно, почему может существовать и существует телеспектакль, но телецирк, например, не может? Что происходит с искусством при смене ситуации функционирования, когда, в частности, “живая” сценическая форма сменяется на опосредованную техническими средствами коммуникации? Что происходит при смене обычного зала на цирковую арену или стадион? Как на исходную форму влияет появление новых коммуникативных средств, которые неизбежно так или иначе ее адаптируют?

Ответы на подобные вопросы и способны прояснить поэтику форм существования искусства, являющихся одной из важнейших составных жанрообразования. Для музыки этот аспект играет особую роль.

Прежде всего, очевидно, что она едва ли не “самое концертное” из всех искусств. Музыка абсолютно доминирует и в сфере “академического” концертного исполнительства, и в сфере его развлекательной ветви. Оригинальные жанры, слово, танец, куклы лишь вкраплениями присутствуют в потоке концертных программ. Но и там, где они первенствуют, музыка занимает очень важное место. И это не случайно. Музыкальное искусство по природе своей с функциональной точки зрения исключительно пластично. Оно прекрасно вписывается практически в любые ситуации жизнедеятельности как человеческих сообществ, так и отдельных индивидов. Оно готово в любой момент выступить на первый план, но может довольствоваться и ролью Золушки на

балу других искусств. В числе первых музыка покинула “родительский дом”, перестала быть связанной с непосредственным актом исполнения и начала бурную жизнь в “несобственных” каналах коммуникации — сначала в нотной записи, позже на магнитных звуконосителях, затем — в кино и на телевидении. “Параллельные” жизни одного и того же музыкального произведения в разных каналах коммуникации, в различных пространственных условиях предоставляют прекрасную возможность для изучения роли форм существования искусства в художественной культуре в целом, и специфики концерта в частности.

Нельзя не заметить, что каждая смена коммуникативной формы переживалась всеми — и исполнителями, и публикой — как очень значимое событие, влекущее самые существенные последствия для всей структуры музыкальной жизни и особенно для системы художественного производства. Так, грамзапись создала особый, внеконцертный мир из концертного по своему происхождению материала. Она исключила неожиданность, всегда свойственную живому процессу интерпретации, и превратила уникальный, неповторимый акт исполнения в материальный продукт, позволяющий почти мистически вызывать к жизни бесконечное число копий одной и той же исполнительской трактовки. Она изменила и тембровый мир живых звуков, приспособив его к норову воспроизводящей грамзапись техники.

В конце 80-х годов А. Брендель, оглядываясь в историю исполнительства XX столетия, констатировал: “Грампластинка выявила, а интерпретатор осознал, что все элементы импровизации должны быть отброшены в угоду идеальному исполнению. Точность не оставила места случайности... Навязчивой стала идея добиваться совершенства. Не доверяя собственной натуре, такие исполнители закрыли себе доступ к самой природе музыки... Обычные симптомы этого — эмоции либо иссушаются, либо искусственно накладываются на музыку. Нередко обе крайности сосуществуют в одной личности. При этом жизненное пространство между ними остается нетронутым”¹¹. Совершенно очевидно, что обрисованные автором опасности не останавливали артистов, увлеченно осваивавших новый вид худо-

художественной коммуникации. Известно, что один из выдающихся пианистов XX века В. Горовиц в расцвете своей исполнительской славы даже на время отказался от концертной деятельности и целиком посвятил себя работе над грампластинками. Вряд ли он расценивал свою студийную работу как рабство, о котором в те же годы тревогой писал другой выдающийся артист — П. Казальс¹². Он сознательно ушел от публики, от неизбежных сценических случайностей, чтобы найти идеальное, почти недостижимое в концертной практике абсолютное совершенство.

Нельзя не заметить, что пластинка — достижение отнюдь не одного лишь только исполнителя. Скорее, его работа, как ни парадоксально, выступает в роли материала для главного на данном коммуникативном канале человека — звукорежиссера, который, собственно, и должен облекать “исполнительскую заготовку” в совершенную для данного типа культурного продукта форму, руководствуясь уже своим чутьем и своими эстетическими нормами. Последние формируются, в том числе, и с учетом технических ограничений, а также требований потребительского и государственного стандартов. На телевидении ту же роль выполняет режиссер. И лишь концерт — царство самого артиста, его звездное поле, на котором он не просто может, но обязан проявить свою индивидуальность, ибо она — основное условие, позволяющее существовать в профессии и за счет профессии.

Любая форма существования искусства обладает не только эстетической спецификой, но и комплексом социально-коммуникативных особенностей. Уже на интуитивном уровне понятно, что человек может иметь предпочтения не только в области содержания искусства, но и его “упаковки”. Об этом свидетельствуют и социологические исследования.

Так, в одном из исследований концертной жизни 80-х годов автором был обнаружен парадоксальный факт: выяснилось, что аудитория слушателей симфонических концертов, регулярно посещавших филармонию, и аудитория любителей симфонической музыки, регулярно посещающая “вечера диска” на собраниях филофонического объединения, различны. Качество художественного предложения в данном случае принци-

альной роли играть не могло — филармония работала на достаточно высоком уровне, а гастролеры были из лучших столичных¹³. И все же, различные способы художественной коммуникации даже в рамках одного и того же жанра сформировали свою, достаточно обособленную, аудиторию.

Когда речь идет о различии эстрадных и филармонических концертов, особых аналитических изысков не требуется. Материал, характерные структурно-жанровые особенности обеих этих сфер кажутся достаточным основанием для того, чтобы оправдать специфику их публики. Логика взаимозависимости здесь представляется самоочевидной: тип музыкального языка предполагает определенную аудиторию, предпочитающую им пользоваться и ориентированную соответственно или на возвышенную духовность или на моторно-двигательные импульсы, на развлечение. Но и в этом случае, однако, при более внимательном рассмотрении ситуация не кажется такой ясной и однозначной.

Прежде всего, сама лексика эстрадной и академической музыки¹⁴ имеет общую интонационно-гармоническую основу. Конечно, структурные и фактурные особенности у них есть, однако они не столько качественного, сколько количественного порядка: тематические построения в филармонических жанрах крупной формы (сонате, симфонии и т. п.) более развернуты, чем, например, в песне, общая продолжительность сочинений также, как правило, в академической музыке больше, чем в эстрадной. Подобного рода различия можно набирать и дальше, однако практически все они будут с наречием “более”, свидетельствующем об относительной, но не абсолютной дистанции между обеими областями музыкального искусства. Во-вторых, экзатичность самой музыки, о чем любят писать журналисты, также не является спецификой эстрады: многие страницы лучших классических образцов насыщены не меньшей динамикой, да и по уровню мощности звучания большой симфонический оркестр тройного или четверного состава вполне сопоставим со звучанием рок-группы.

В то же время, взгляд в зал сразу выдает глубокие различия обеих областей музыкального искусства. Совершенно различна атмосфера концертов, прямо противоположны господствующие на них нормы пове-

щения артистов и публики. На эстрадном концерте публика демонстративно раскована, нередко вступает в прямой диалог с исполнителем¹⁵, да и сам концерт обычно начинается с речевого ввода, призывающего и провоцирующего подобный диалог. Здесь все актуально, все “сегодня” и “сейчас”, все для собравшейся публики и только для нее. Единение артистов и публики манифестируют и проходы солиста между рядами, прямые контакты и непосредственные обращения к кому-либо из слушателей. Нередко публика подпевает и танцует, а артисты стараются включить ее в процесс исполнения. Перечень такого рода признаков может быть достаточно обширным.

В то же время, между сценой и залом стандартного современного шоу очевидная визуальная пропасть: погруженный в темноту зал и залитая светом сцена, по которой нередко стелится цветной дым и над которой лазеры рисуют загадочные геометрические фигуры, своеобразно моделируют световую гамму храмового пространства, разделяющую прихожан и иконостас. Нет прямого и аурального общения исполнителя и слушателей: между ними стоит звукорежиссер, и то, что слышит слушатель, по сути, является продуктом его труда, культуры, принятого сегодня, здесь и сейчас, решения. Но степень свободы звукорежиссера, в свою очередь, лимитирована качеством техники — пульта, колонок и т. п. Поэтому прямой контакт эстрадного шоу парадоксален, ибо это всегда в большей или меньшей степени имитация, игра в прямой контакт исполнителя и слушателей. И это особенно заметно, когда исполнитель работает под фонограмму, лишь имитируя сиюминутность, а публика как бы не обращает внимания на совершающийся на ее глазах подлог.

В филармоническом зале ничего подобного во время исполнения, да обычно и после него, увидеть не удастся. Это иной мир, законы которого абсолютно привычны для посвященных и могут показаться более чем странными для новичков, как впрочем, шокирующей кажется многим поклонникам филармонического искусства вакханалия эстрадного концерта. Филармонический зал и сцена залиты светом, но публика и артисты как бы разделены на два мира невидимой границей: академические коллективы обычно ориентированы только на

дирижера или хормейстера, демонстративно стоящего спиной к слушателям, и играют, как и камерные коллективы, по нотам. Большинство солистов (за исключением, пожалуй, только вокалистов) также принимает позу, минимизирующую визуальный контакт с залом. Выход на сцену центральной фигуры филармонического концерта, хотя и сопровождается овациями или аплодисментами, ритуально вызывает лишь сдержанную ответную реакцию “героя” концерта: он только слегка кланяется и тут же принимает позу, не допускающую или делающую бессмысленной дальнейшее выражение чувств со стороны публики.

Глубокие различия существуют и в остальных элементах вступительной фазы концерта: устное объявление программы если и существует, то носит подчеркнуто объективистский характер — собравшихся, как пассажиров электрички, просто информируют о том, чему им предстоит быть свидетелями, а на память оставляют аскетично оформленную программку с перечнем произведений, фамилией и титулами исполнителей. Да и голос ведущего филармонического концерта звучит обычно отрешенно-торжественно, подобно голосу диктора, возвещающего о парадной церемонии. Слушательский ритуал филармонического концерта предельно строг и не допускает никакого звукового самовыражения — в зале должна царить одна музыка и отсутствовать какие бы то ни было иные звуки. Допускается лишь очень ограниченное пластическое сопровождение исполнения. Слушатели могут выразить свои чувства только после завершения произведения. Аплодисменты даже после очень понравившегося фрагмента сочинения считаются нонсенсом, и допустивший это отступление от норм филармонического поведения тут же подвергается чувствительному мимическому осуждению окружающих.

Очерченные два различных ритуала концертного поведения отнюдь не связаны с самим музыкальным материалом. В явном виде они не вызваны и манерой сценического поведения артистов — сами исполнители подчиняются неписанным церемониальным нормам. Этот церемониал, благодаря своему нефиксированному способу существования, оказывается известным лишь посвященным. Именно они и устанав-

ливают пределы допустимого выражения эмоций, алфавиты символов отношения к исполняемому. Это могут быть покачивания головой, корпусом, прикрытые глаза, зажженные свечи, зажигалки, различные комбинации пальцев. Наконец, это может быть одежда, соответствующая жанру или стилю. Непосвященные вправе выбирать, подражать или не подражать хранителям церемониалов. Нормы — “традиционно дозволенное” — лишь в редких случаях осознаются человеком, являются результатом рационального выбора. Чаще всего они есть следствие взаимодействия разнородных социально-культурных факторов.

Концертный церемониал, традиционные способы демонстрации взаимоотношения сцены и зала могут становиться заметным барьером на пути движения слушателя от одного вида музыки к другому. Так, один из молодых людей, решивших заняться самообразованием, рискнул посетить филармонический концерт и вышел из зала совершенно потрясенный. Свои впечатления он изложил почти в телеграфном стиле: «Вышел пианист. Поклонился, сел. Начал играть. Играл долго, слушать трудно. Я поглядел в программу. Там написано: “...соната opus 30 фа мажор. Allegro, Andante, Presto”. Какой-то непонятный, чужой мир... Пианист доиграл, поклонился, ушел. Какой-то театр немых»¹⁶. Причину его шока понять нетрудно — достаточно сопоставить описанный им ритуал с привычным для молодежи раскованным общением на эстрадном концерте или в дискотеке.

В принципе, любые формы существования искусства помимо чисто художественных задач по определению выполняют также роль связующего звена между продуктом художественной деятельности и социальными группами или обществом в целом. С этой точки зрения, формы существования искусства могут быть рассмотрены как особый вид *социальной практики*, имеющей свою потребительскую ценность, особые механизмы формирования, выполняющей определенные социальные функции и фиксирующей статус всех участников художественного производства. Особое значение этот — социальный — аспект играет в концертной деятельности. Не случайно именно концертные номера становились составной частью митингов, шествий,

массовых политических манифестаций¹⁷ — сама жанровая открытость концерта, его многоракурсность и несвязанность с определенным пространственным локусом позволяли ему органично входить в самые различные по своему содержанию ситуации.

Затронутый ракурс — лишь один из комплекса характеристик социально-коммуникативной специфики концерта. За ним огромное число вопросов о символике и семантике церемониалов, их генезисе, механизмах трансляции и контроля. С ним также связана вся проблематика концерта как особого вида социальной практики, имеющей свои организационные модели, на основе которых формируется страта профессиональных концертных исполнителей и публика, как обязательный компонент зрелых концертных форм. Социологические исследования показывают, что до сих пор концертные ситуации возникают не только благодаря действию различных институционализированных форм (филармоний, концертных бюро и т. п.), но и порождаются традициями той или иной среды. Так, изучение музыкальной культуры польских рабочих в 70-е годы нашего столетия позволило обнаружить, что технические средства (магнитофон, проигрыватель) использовались там только на семейных торжествах. Во время церковных праздников собравшиеся предпочитали петь хором, а на дружеские вечеринки нанимали ансамбль, обращаясь к форме концерта¹⁸. Возникновение концертных ситуаций в подобных случаях задается традиционным для социальной группы стилем жизни.

Одновременно концерты, как форма существования музыкального искусства со своими церемониалами, своего рода фильтрами для различных слоев публики, являются важным фактором жанрообразования¹⁹, оказывая обратное влияние на композиторское творчество. Исторически сложилось так, что композитор традиционно достаточно точно представлял себе публику, ее ожидания и предпочтения, нормы концертного поведения и саму ситуацию исполнения в целом, соразмеряя с этим драматургию и специфику построения произведения, его стиль. Как был удивлен, к примеру, Ч. Берни, один из наиболее ярких историков музыкальной жизни XVIII века, обнаружив во время путешествия по Италии несоответствие места исполнения и стиля му-

дыки! В Милане, после посещения концерта с программой из произведений местного композитора Буранелло, он записал в своем дневнике: “Музыка эта была в лучшем театральном стиле, хотя и исполнялась в церкви, но не смешивалась с церковной службой, и слушатели все время сидели, как в концерте, и это вполне уместно назвать *concerto spirituale*”²⁰. Сколь эксцентрично возмущенным был А. Хиллер, известный исполнитель и популярный композитор того же XVIII века, основатель и первый руководитель знаменитого ныне концертного объединения “Гевандхауз”, обнаруживший в одном из сочинений своего современника В. Швиндла недопустимую, с его точки зрения, стилистическую пестроту²¹.

В следующем — XIX — столетии приходит ощущение специфики стилистики произведений одного жанра, предназначенных для исполнения в концертах разного типа. Франц Лист, например, писал по поводу полонезов своего великого современника Фредерика Шопена: “Его полонезы... нисколько не напоминают жеманные и подгримированные *a la Pompadur* полонезы, разыгрываемые балльными оркестрами, исполняемыми концертными виртуозами — избитый репертуар манерной, безвкусной салонной музыки. Энергичные ритмы полонезов Шопена заставляют трепетать и электризуют самых косных и безучастных”²². Ощущение границы между стилистикой, соответствующей салонной и внесалонной концертным ситуациям, прослеживается здесь достаточно отчетливо. Ф. Шопен тоже виртуоз, однако масштабность его стиля не вмещается в пространство и церемониальные традиции салона.

Лишь с развитием средств массовой информации и технических каналов тиражирования музыкального искусства такого рода изумление уже не могло возникать. Но привело ли это к исчезновению из музыкального творчества следов различных церемониальных норм публичного исполнения, изменило ли это жанровую сущность музыки?

Сформулированный вопрос скорее риторический. Музыкальное произведение было и осталось жанрово определенным, а пространство и нормативная для жанра ситуация исполнения в той или иной форме продолжает храниться школой и традицией. Феноменология концерта поэтому оказывается проблемой не

только социологического или социокультурного дисциплинарного поля, но и собственно искусствоведческого, то есть предметом в чистом виде культурологическим, органически связанным с исследованием филогенеза рассматриваемого явления.

Наверное закономерно, что историко-теоретическая тема провоцирует любого исследователя на поиск истоков интересующего его явления. Нет ничего более увлекательного, чем вглядываться в прошлое в поисках точек роста будущего исторического процесса и реконструировать сам процесс в поисках его логики. События и их герои, разрозненные факты и суждения о них постепенно складываются в мозаику, рисунок которой кажется порой окончательно проясненным, а сама она полностью завершенной. Однако проходит время, и это заблуждение рассеивается. Написанная история обнаруживает свою бесконечность и непредсказуемость. И приходится начинать все с начала.

Отсюда, вероятно и та мания происхождения, которая захватывает каждое поколение историков и о которой с такой сочувственной иронией писал Марк Блок²³. Причина ее заразительности не только в постоянно пополняющейся копилке фактов, а подчас и не столько в них самих, сколько в аберрации времени, которая меняет образ прошлого, а вместе с ним смещает и позицию исследователя. Вот почему “мания происхождения” у тех, кто занимается Хроносом, — болезнь неизбежно также хроническая. Число сохранившихся фактов действительно небесконечно, если отождествлять факт с событием. Но, если рассматривать факт как неделимый элемент интерпретации события, то придется признать, что фактов может быть столько же, сколько существует схем исследовательских интерпретаций.

Событие действительно отражается во множестве фактов. Именно это обстоятельство требует точного определения предмета исследования, осмысления используемого категориального аппарата. Иначе любой текст превращается в произвольный набор цитированных или пересказанных документов. Тем более это касается вопроса происхождения культурных феноменов: без вычленения предмета невозможно выделить основные признаки, которые позволяют датировать факт их рождения. Как справедливо подчеркивала О. М. Фрей-

енберг, “качество не искони у явления. Оно создается из своей противоположности. Качество — признак возникновения”²⁴.

Любое исследование, охватывающее большие хронологические отрезки, которые связаны с жизнью какого-либо конкретного явления или процесса, порождает целый ряд сложностей. Главная них — обнаружить то самое качественное зерно явления, которое дает основание рассматривать все его варианты и версии как единственные и одновременно позволяет не потерять исследуемый предмет в массе естественных исторических изменений. Дамокловым мечом над головой любого историка висит вопрос о том, с чем, собственно, он работает, имеет ли право то, что он изучает, быть уподоблено им чему-то, что существовало в стадияльно других пластах культуры.

В свете высказанного соображения, думается, понятно, почему проблемы формирования концерта, становления его специфических качеств пока остаются вне внимания исследователей. Многообразие концертных форм, сосуществующих в одно время, как и наличие двух, заметно отличающихся друг от друга областей концертной деятельности, делают весьма непростой задачу вычленения ядра этой культурной формы. Между тем, без изучения генезиса концерта и концертной деятельности практически невозможно понять пути формирования такого центрального предмета классического искусствознания, как художественное произведение, поскольку концерт как один из способов конституирования автономного искусства сыграл в его рождении очень важную роль.

Проникнуть к качественному ядру концертных форм и проследить их изменения возможно, лишь установив некоторую фиксированную систему координат, в которых будет рассматриваться исторический процесс. Так как культура осваивается через систему оппозиций, то в научном плане задача сводится к выявлению такой оппозиционной пары, которая обладала бы максимальным хронологическим охватом. Одновременно избираемая оппозиция должна отвечать еще одному требованию: она должна быть одной из базовых не только для художественной культуры, но и для истории цивилизации в целом, поскольку концерт, как и

любая форма существования искусства, не является продуктом одной лишь художественной деятельности, а вписан также в систему социальных и экономических отношений общества.

В качестве такой базовой системы координат для построения истории концерта представляется целесообразным опереться на оппозицию “обиходное — надбытовое”. В музыкознании исследованием этой оппозиции начал заниматься немецкий музыковед и эстетик Х. Бесселер²⁵. “Обиходной” (Umgangsmusik) он предложил называть ту музыку, которая основана на личной солидарности людей и связана с их непосредственным участием в исполнении музыки. Оппозиционный ему термин “надбытовая музыка” он предложил относить к тем жанрам, которые предназначены для эстрады. Это понятие охватывает любые виды ситуаций сценического исполнения, будь то театр или концерт, и, соответственно, опирается на функциональное разделение исполнителей и публики. В своих работах Х. Бесселер использовал для ее обозначения сложное слово “Darbietungsmusik”, объединяющее значения “предложение”, “выступление” и “программа”. Если “обиходная музыка” в общем случае — это музыка дома и для дома, то “надбытовая” — существует вне его и предназначена для многих или для всех.

Подобное разделение носит далеко не формальный характер. Жанры обиходные, как правило, исполнялись дилетантами, любителями для себя, своих близких и друзей. Обращение к музыке при этом обуславливалось личным, подчас сиюминутным настроением. Произведения же “надбытовых” жанров предназначались для публичного исполнения профессиональными музыкантами (с того момента, как они появились), — и показательно, что А. Сохор перевел название этого, предложенного Х. Бесселером, жанрового класса как “концертная музыка”²⁶.

Нетрудно, однако, заметить, что граница рассматриваемой оппозиционной пары проходит не по краю подиума, разделяющего музыкантов и слушателей. В первые два столетия Нового времени, например, обычными были ситуации перемены функций между исполнителями и слушателям. Публика в таких случаях могла бы рассматриваться как своеобразная “скамей-

на запасных”, место для неиграющих в данный момент уроков. Несколько раньше возникли жанры, которые могли свободно кочевать из ситуации концертного исполнения в домашний обиход²⁷, такие, например, как башенные сонаты. Речь таким образом не может идти только о музыке, являющейся несущим корневым словом предложенной Х. Бесселером оппозиционной пары. Но видимому, оппозиционная пара имеет более общее и более мощное основание.

Это основание можно усмотреть в характере священной музыки и человека, определяющейся противоположением индивидуального и коллективного. “Исполняемая” музыка есть в значительной степени результат собственного выбора человека, реализация его личных (не обязательно именно художественных) интересов и потребностей. Горизонт возможного самовыявления личности задан культурой, однако в пределах его границ он обладает тем, что с полным правом можно назвать “естественной свободой”. Ситуация же “представляемой” человеку музыки сущностно иная: как бы там ни было, но это всегда результат надличного выбора.

Рассмотренная оппозиция может показаться абстрактно-теоретичной и плохо ложащейся на конкретный исторический материал. Так, придворное искусство вельмож, на первый взгляд, опровергает предложение Х. Бесселером дефиниции, поскольку аристократия за редким исключением предпочитала места в зале сценическому пространству. Однако трудно не рассмотреть как форму самореализации высших слоев аристократии их активное участие в подготовке спектаклей и концертов, хотя оно действительно далеко не всегда приобретало форму личного исполнительского акта. При демонстрации своих “домашних заготовок” на придворных сценических площадках хозяин мог уподобляться собравшейся публике, однако это было лишь внешнее подобие. По сути, представляемое искусство было его творением, и не случайно вплоть до середины XIX века столь распространенным в аристократических кругах было право собственности, аналогичное авторскому, на купленные произведения или на произведения своих придворных артистов. Пример Й. Гайдна, обязанного предьявлять каждое свое сочинение вельможному патрону и получившего жесткий выговор за то, что одна из

симфоний композитора была исполнена в Вене без высочайшего разрешения, достаточно показателен.

В целом, предложенная Х. Бесселером оппозиция позволяет достаточно эффективно работать с материалом культуры на протяжении длительного исторического времени. Эту оппозицию можно вычленить уже в рамках художественной жизни ранних обществ, для которых обыденное представляет собой своего рода паузу между ритуализированным надбытовым. Оно связано с действиями, подчеркнута адресованными каждым самому себе. Надбытовое же задано ритуалом, обычно достаточно жестким, и реализуется в коллективных акциях, в которых господствует надличный выбор, наиндивидуальное начало. Не случайно эта сфера насыщается сакральными элементами, причем обиходное и надбытовое разводятся пространственно, по времени, а также лексически.

С развитием европейской цивилизации подобная тенденция становилась все более рельефной, что связано с нарастающей профессионализацией надбытовой сферы, формированием вокруг нее разветвленной инфраструктуры. Отправление сакральных церемоний сосредотачивается практически исключительно в руках священнослужителей, трюковое мастерство странствующих артистов делает их искусство все менее доступным для воспроизведения, что также превращает их в профессионалов²⁸. Естественно, и те, и другие обладают разным профессионализмом и разными способами утверждать себя в профессии. Но показательно, что до настоящего времени оба класса представителей “сценического искусства”²⁹ имеют значительное число сходных функций и даже выступают совместно; об этом свидетельствует большое число исторических образцов — от практики средневековых жонглеров, участвовавших в церковных праздниках вместе со священнослужителями, до концертов рок-групп в храмах.

Учитывая широкие хронологические рамки действия рассмотренной оппозиционной пары, ее тесную связь не только с жанрообразованием в искусстве, но и общую структурирующую роль в культуре в целом, представляется целесообразным рассматривать процесс формирования и развития концерта и концертной деятельности на ее основе.

Понятно однако, что бинарная система координат позволит создать не самый точный атлас развития концерта. Необходима еще одна “параллельная” система координат, которая дала бы возможность зафиксировать данный феномен в социальном поле. Последнее принципиально необходимо, поскольку концертная деятельность является одним из видов социальной практики. При этом необходимо также найти наиболее мощную по своим разрешающим возможностям оппозиционную пару. В качестве таковой можно было бы использовать базовую социальную оппозицию “свое/чужое”. Среди специфичных для человеческих сообществ оппозиций она одна — из наиболее устойчивых и ранних по времени своего возникновения. К тому же, как показала история, все попытки отменить ее в различных версиях коммунистических формаций пока что оказались неудачными, что позволяет считать эту оппозицию одной из имманентных для человеческой цивилизации в целом.

В подтверждение этого тезиса можно привести еще один аргумент.

Оппозиционная пара “свое/чужое” охватывает практически все стороны жизнедеятельности как отдельного человека, так и человеческих сообществ в целом, распространяясь не только на вещный мир, но и на хронотоп целостного бытия: “своим”, как и “чужим” бывает пространство и время, язык и культура в целом. Уже на заре своего существования человек вынужден был осваивать окружающий его мир на ее основе. Самоочевидность этой оппозиции сыграла злую шутку с ней как с объектом профессиональных философских и культурологических исследований — она практически не попадала в чистом виде в поле зрения ученых. Речь о ней обычно велась при обсуждении проблем дистанцирования, идентификации и тому подобных сюжетах, причем наибольший вклад в ее исследование, пожалуй, внесли социальные психологи.

В очерченные две системы координат — относящихся преимущественно к культурному вектору развития цивилизации (“обиходное/надбытовое”) и к способам ее социальной организации (“свое/чужое”) и будет вписана история концерта в настоящем исследовании. Однако начать его имеет смысл с выяснения сущ-

ности развлечения как одного из основных факторов, исторически конституировавших концерт и профессиональное концертное исполнительство.

РАЗВЛЕЧЕНИЕ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА

Проблематика развлечений только начинает обсуждаться отечественной наукой по существу, разбивая горы существующих предвзятостей. С ней издавна прочно связан круг негативных значений, большей частью перешедших из сугубо обиходной сферы, но в определенной степени обусловленных также клерикальной идеологией. Даже в последнее время, когда в общественном мнении происходит своего рода революция в отношении к развлечению и оно все более явно начинает занимать доминирующие позиции в современной цивилизации, привкус явления не органичного, а лишь допущенного в культуру и скорее негативного по своей роли, сохраняется. Если бы это было связано только с ценностно-нормативной шкалой России, такое положение можно было бы считать естественным: православная страна, с воспроизводящимися до сих пор элементами византийских сакральных церемоний, с “иноческими” идеалами¹, получившими неожиданную подпитку в советское время, не могла не относиться к развлечению как к чему-то чуждому — бесовскому ли, империалистическому или какому-либо иному, но всегда враждебному началу. Оправданием допуска развлечения в отечественную культуру последних десятилетий было убеждение, что оно необходимо для восстановления сил у людей тяжелого физического труда.

Приведу одно из типичных рассуждений на эту тему: “Труд, не требующий больших умственных и эмоциональных усилий, предполагающий лишь механическое выполнение определенных операций, <...> формирует потребность в искусстве с ярко выраженной ориентацией исключительно на развлечение”².

Нельзя сказать, что подобная позиция отличает исключительно советскую ментальность. Напротив, она парадоксально повторяет уже отработанные западной наукой идеи, впервые сформулированные в рамках школы нормативной эстетики XVIII века и с разными вариациями повторяющиеся вплоть до франкфуртской школы социальной философии и ее последователей. Даже П. Тейяр де Шарден, создатель знаменитой книги “Феномен человека” — ярком гимне человеческой личности — оказался весьма критичен по отношению к развлечению, хотя и отметил его связь на этапе сложения планетарного универсума с движениями больших масс людей. Ученого пугало ощущение, что развлечение превращает личность в “раба смутных возбуждений” человеческой массы. Он опасался, что перевод высвобождающейся энергии человечества в развлекательный досуг приведет к трагическим катаклизмам³.

Факты, однако, указывают на прямо противоположные связи: современное постиндустриальное общество, минимизировав физический труд как таковой и значительно подняв средний образовательный уровень населения, оказалось в плену все более изысканных по своему технологическому уровню развлечений. Видимо, развлечение имеет иные корни и выполняет иные, чем было принято считать, функции. К тому же, в рамках концепций постмодернизма, получающих сегодня все более широкое распространение, группировка культурных феноменов “по сортности” теряет всякий смысл. Характер и направленность развития современной цивилизации постоянно обнаруживает тенденцию к стиранию граней между элитарными и обыденными вкусами, интеллектом и эмоциями, реальностью и фантазией. XX век, по существу, нашел возможным полностью реабилитировать развлечение. Он не только поставил его в один ряд с другими формами “языковых игр”, но и позволил увидеть в развлекательной культуре средоточие основополагающих для них принципов⁴.

Пересмотреть расхожие точки зрения на развлечение заставляет не только состояние отдельных отраслей современной науки, но и историко-культурный анализ. История позволяет подвергнуть серьезному сомнению справедливость выстраивавшейся до недавнего времени иерархии, в которой развлечению отводилось место лишь на периферии культуры. Действительно, даже не делая экскурсов в прошлое, легко заметить, что развлечение было, по существу, статусной привилегией высших сословий. Доступ к развлечениям и их разнообразию непосредственно оказывались связанными со свободным временем личности, не угнетенной рутинной монотонного труда, а также ее богатством. Именно наиболее образованная и свободная часть общества, не испытывавшая необходимости каждодневным трудом зарабатывать себе на хлеб, не только всегда имела время и средства развлекаться больше других, но и была обязана это делать, определяя возможности, формы и способы развлечения других сословий и социальных групп. Высшие сословия могли позволить себе не заниматься исполнительством, а делегировать его другим — тем, кто им нравился и кому они могли доверить выступать в роли их “исполнительского Я”. Разделение на уровне субъектов исполнительской деятельности и наслаждения ее результатом способствовало кристаллизации развлечения и, вместе с ним, артистической профессии.

Едва ли не первым, кто уловил связь между развлечением и социальным статусом, был Аристотель. Характерно, что у его учителя Платона термин “развлечение” отсутствовал. В его учении речь шла об удовольствии, иронии, смехе, некоторых других атрибутах развлечения, но самого “родового слова” он еще не употреблял. На этом основании можно, конечно, развернуть красивое культурологическое построение, базирующееся на теории лингвистической относительности Сэпира-Уорфа, утверждающей, что отсутствие слова в языке отражает отсутствие в опыте народа и соответствующего ему явления. Однако важнее не то, развлекались ли на самом деле древние греки или нет, знали ли они развлечение как таковое, а то, что сама вербальная реальность до периода Античности не содержала знака этой области человеческой деятельности. Иными словами, она не была акцентирована.

Для Аристотеля термин “развлечение” еще не самостоятелен. В “Никомаховой этике” он вводит его в ряд других признаков счастья, но при этом замечает, что “в развлечениях проводят свой досуг государи”. Термин, таким образом, атрибутируется на социологической основе — через феномен страты, для которой наиболее характерно данное явление. Закономерно поэтому, что развлечение Аристотель противопоставляет труду: “Ведь это даже нелепо, <...> чтобы человек всю жизнь работал и терпел беды ради развлечений”, тем более, что последняя его цель — совершенствование в добропорядочных делах⁵. В следующем разделе “Никомаховой этики” Аристотель подчеркивает: “К такого рода времяпрепровождению прибегает большинство тех, кого почитают счастливыми и высоко остроумными”⁶. С развлечением тесно соприкасается “приятное”, порождаемое повторением и разнообразием, которое рассматривается им в “Риторике”.

Чрезвычайно любопытна оппозиция, в которую вписываются развлекающиеся. Остроумным, по Аристотелю, противостоят “неотесанные”. Они, с его точки зрения, не могут оценить развлечений, не понимают юмора и шуток. К таким людям он прежде всего относит сословие “agroicos” — ту часть жителей Эллады, которая была связана с сельским хозяйством и не интегрирована в полис.

В сельскую культуру, крайне функциональную, насыщенную конкретно целевой деятельностью развлечение действительно не вписывается. И дело не только в способности воспринимать юмор — вряд ли сельский житель в этом отношении устроен как-то иначе по сравнению с городским. Дело в том, что, согласно Аристотелю, развлечения *самоценны*. С его точки зрения, они заслуживают быть избранными не ради других благ, а ради них самих⁷. Ничего подобного архаические парадигмы просто не допускали. С нашей современной точки зрения сельская культура представляется предельно функционализированной, практически полностью исключаящей бесцельную деятельность. Танцы, пение, разговоры, шутки, — все это было формой коммуникации со сверхъестественным, носило более или менее ярко выраженный сакральный смысл. Ритуал, регулировавший культурную деятельность, опирался на мощный фундамент коллективного опыта, закрепленного традицией. Развлечение

те в своих зрелых, сущностных формах апеллирует к личностному опыту и предполагает широкую свободу выбора. В этой связи нельзя не вспомнить, что известный французский социальный философ Э. Дюркгейм рассматривал сакральное как носитель коллективного начала, а профанное, как относящееся к сфере индивидуального⁸. Городские развлечения и схожие с ними формы сельской культуры опираются на принципиально различное видение человека, и различия эти по мере обособления городского и сельского жизнеустройства и форм социальности становились все более заметными и значимыми.

Показательно, что Античный Рим, сделав новый шаг по сравнению с Элладой в развитии городской культуры, ввел в употребление лексему, объединяющую универсальные атрибуты столичного города и развлечения. В рамках античной римской культуры возник корень “urb” и сформировалось понятие “urbanitas”, надолго ставшее своего рода смысловым двойником развлечения.

Обстоятельный анализ этого термина был проделан В. Мажугой. Его исследование показало, что это слово отличалось исключительно широким спектром значений и охватывало бытовые удобства города, отличительные свойства воспитанного столичного человека, в частности любезность, обходительность, учтивость и, особенно часто, способность к взаимопониманию. Для античных авторов с этим словом было связано представление о достижении человеком высшей стадии интеллектуальной культуры. По мере движения истории к рубежу нашей эры в спектр значений слова urbanitas начинает входить ирония, значимость которой уже в I веке нашей эры заметно возрастает⁹.

Смысловое поле рассматриваемого термина, по существу, сохраняется на протяжении всей последующей истории. В XII веке Иоанн Гарландский рассматривает его как термин, охватывающий семь качеств, необходимых для культурного, философски мыслящего человека. А именно: быть трезвым и умеренным в своих частных делах, с легким веселым видом вести дела общественные, быть любезным в отношении людей знакомых и незнакомых, всеми силами избегать спора с товарищами, когда они возбуждены, веселым смехом покрывать безобразное, оставаясь безупречным в собст-

венных мыслях, оказывать гостеприимство, уметь быть стойким в тяжелых обстоятельствах и умеренным в радости. Как отмечал В. Мажуга, в этом перечислении в качестве основы выступает идеал человека, “сочетающего легкий, шутливый нрав с разумностью, достоинством, особое значение получает способность к тонкой шутке, так что все семь качеств определяются еще понятием *facetus*, которое служит обозначением вещей остроумных, смешных, тонких и приятных”. Такому идеальному человеку противостоял, как и у Аристотеля, человек деревенский — *ruralis*¹⁰. Сема “изысканность” так и остается за корнем *urb* во всех романских языках по настоящее время.

“Урбанизация”, таким образом, оказывается не только термином, обозначающим город как определенный тип поселения, но и термином, охватывающим определенный набор личностных качеств, которыми должен обладать его житель. На протяжении всей истории городской цивилизации среди этих качеств практически постоянно на ведущих местах находятся остроумие, ирония, связанные с навыками общения в игровых, в том числе, смеховых ситуациях. Не случайно и то, что во всех романских языках слово “развлечение” включает в себя и значение “общение”. Семантические поля терминов “урбанизация” и “развлечение”, таким образом, пересекаются.

Наблюдения за историей отношений слов “урбанизация” и “развлечение” показывают, что при всех коллизиях в семантических полях этих терминов, естественно возникающих на разных временных отрезках развития европейской цивилизации, их взаимная связь остается устойчивой и постоянной. Термин “урбанизация”, однако, при этом выступает как понятие более емкое по сравнению с термином “развлечение”.

М. Вебер в экономическом ракурсе определил город как “рыночное поселение”¹¹. С этой точки зрения и городскую культуру можно определить как культуру, основанную на рыночных отношениях. Рынок в свете рассматриваемого в данной книге предмета имеет несколько важных особенностей. Прежде всего, это возможность выбора: самого продукта, одного из нескольких однотипных продуктов, выбора продавца, способа расчета и т. п. Город в этом отношении — пространство,

в котором большинство населения не просто имеет возможность, но и принуждено постоянно принимать личные решения, связанные с рыночным обменом. При этом естественно и закономерно модифицируются традиционные модели поведения — выбор на рынке не предопределен, не совершается под воздействием сакрального начала и потому не надличностен, а в большей или меньшей степени является одним из способов самореализации горожан.

В подобном смысле рынок предполагает наличие не только товара, но и технологий его предъявления и освоения, иными словами, он сам является формой существования продукта. Город, таким образом, выделяет и обособливает потребительскую деятельность и формирует класс потребительских ценностей, полностью, либо в значительной части лишенных сакральных смыслов.

Одно из фундаментальных различий между нововременной городской культурой и архаичными пластами культуры сельской состоит не столько в специфике деятельности, сколько в характере социальных связей и порожденных ими концепций человека и времени. “Городской человек” вследствие специфики своего бытия членит свое время как бы на две достаточно автономные области: рабочее время и внерабочее. Свободное время или досуг оказались уникальным достоянием городской культуры, став пространством свободы человеческой самореализации. При этом важным оказалось не только разведение самих видов досуговой и производственной деятельности, но и их различная пространственная локализация. На огромную роль для развития человеческой цивилизации разделения места работы и места отдыха впервые обратил внимание еще в начале XX века известный немецкий социолог М. Вебер¹². Его анализ показал, что подобное пространственное разграничение привело к постепенному замыканию в особом, выведенном за пределы публичного, пространстве всех тех отношений, которые конституируют индивидуальность человека (включая его телесные отношения). В сущности, формирование “интимного пространства” и появление личного времени, свободного от общественного контроля и необходимости отдавать всего себя работе, являются с точки зрения рассматриваемого в дан-

ной работе предмета наиболее важными отличительными признаками городской культуры.

Последнее требует пояснений. Что интимного, например, может найти наблюдатель в увеселительных садах? А современные стадионные шоу с многотысячными толпами людей? Подобные вопросы могут возникать беспрерывно, если рассматривать интимность чисто статистически — как размер территории или количество людей, находящихся по соседству. У культуры, однако, свои принципы измерения.

Вспомним, когда появились увеселительные сады — “воксалы”. Именно в то время — на рубеже XVIII века — статистически большие, особенно по сравнению со средневековыми, города, задыхаясь от тесноты, как бы заново открыли для себя природу. Ее начинают воспевать как место уединения, единственный и естественный прют человека. Д. Лихачев, рассматривая семантику и поэтику садово-паркового искусства, обратил внимание на то, что она устойчиво связана с семантикой земного рая — “Эдема”. Именно эта семантика оказывается характерной для городских парков. Здесь каждому найдется уединенный уголок, аллея, беседка, скамейка. Вероятно, закономерно, что садово-парковое и развлекательные искусства оказались тесно связаны: с незапамятных времен в мелодию цветов и запахов вплетались звуки музыки, а само садово-парковое пространство и развлечение сближал базовый принцип *variety*¹³. Характерно, что по исследованию Э. Фукса городские сады и, особенно, воксалы с момента своего возникновения стали излюбленным местом не только отдыха и тихих встреч горожан, но и интимных отношений, которые прежде были характерны лишь для закрытых помещений и загородного безлюдья¹⁴. При подобной семантике не может не показаться парадоксальным, что в погожие дни в садах и парках находились тысячи людей, искавших в них одиночества или любовных приключений.

С современными стадионными концертами ситуация, казалось бы, несомненно должна быть иной. Здесь нет изгибов аллей, нет физической преграды между людьми, собравшимися, к тому же, по общему поводу. Стадион, переполненный зрителями, действительно напоминает огромную сплоченную толпу, в большей или меньшей степени захваченную разворачивающимся

премьер-шоу. Иногда ее сравнивают даже с тысячеглавым телом, единым организмом, властно поглощающим каждого отдельного зрителя. Однако это чисто внешнее впечатление. Дело не только в том, что в огромной массе незнакомых друг другу людей чувство "коллективного одиночества" переживается острее. Сами просторы стадиона и характерный для него тип коммуникации автоматически способствуют обособлению человека. В этом огромном помещении собираются либо люди, вооруженные биноклями, которые как бы отсекают их от окружающих, либо самозабвенно, как на дискотеке, танцующие, своей пластикой, движениями маркирующие собственный сектор в общем пространстве. Сама же пластика — природный, специфический и универсальный для каждого способ самовыражения, и в этом отношении моторная реакция зала лишь подчеркивает факт личностной реакции каждого в "толпе".

Аналогична и ситуация дискотеки. Исторически преемница открытой танцплощадки, она разительно от нее отличается. Вместо освещенного пространства, окруженного зрителями, с точно определенным источником звука и плавно танцующими парами — черная пьема, прорезаемая резкими вспышками света, до предела насыщенное ревом динамиков помещение, в котором не только теряется привычная трехмерность пространства, но и оказывается крайне затруднительным всякий контакт людей друг с другом. Да и дискотечные танцы — это танцы в одиночку, обычно без правил — как "поведет" тело, как сработает индивидуальная психофизика. Здесь господствует автокоммуникация — общение по типу "Я — Я"¹⁵.

Подобный тип общения, как известно, является одной из основ самоидентификации человека. В нем и посредством его он познает себя и сравнивает себя нынешнего с собой вчерашним. В процессе автокоммуникации происходит формирование и экстерииоризация чрезвычайно важной стороны индивидуальности — уровня притязаний. Здесь нет прямого давления норм общества, это царство собственной воли индивида. Более того, в интимном пространстве автокоммуникации есть возможность "поиграть" общепринятыми нормами, приблизиться к границам дозволенного и даже перейти их. По существу, именно здесь — в процессе развле-

чения, при использовании различных его форм, и закладывается основа будущей общезначимой нормативной системы, которая со временем может быть вынесена на поверхность социальной жизни, здесь “примериваются” на себя ее праэлементы, обновляется индивидуальное сознание. Здесь каждый может перекраивать культуру своего времени с той степенью независимости от общепринятых стандартов, которую детерминирует лишь уровень развития индивидуальности. Мода со временем отберет и растиражирует часть накопленных индивидуальных открытий¹⁶. Необходимо подчеркнуть, что автокоммуникация не может обходиться без вариантного преломления существующих норм именно вследствие специфики психофизики каждого. Однако при этом само такое преломление может быть как спонтанным и естественным, так и сознательно импровизированным, собственно творческим.

В современной культуре автокоммуникация не имеет четкой пространственной локализации. Естественно, впрочем, что допустимая степень свободы в игре с массовыми стандартами, социальными нормами в разных точках социального пространства заметно отличается. Максимальна она в жилище, минимальна — в пространстве публичных церемоний. То, что каждый волен делать у себя дома, далеко не всегда может быть вынесено за его пределы без явного или скрытого конфликта с окружающими и представителями власти. Пример практически повсеместного преследования вполне безобидных хиппи в этом отношении достаточно показателен. Но столь же характерен он и как отражение экспансии интимных норм в публичное пространство. Если старый доурбанистический город периода буржуазных революций по красивой метафоре М. Волошина может быть уподоблен большому дому¹⁷, центр которого был средоточием всей общественной жизни, то эпицентр жизни в новом городе все больше смещается в индивидуальное жилище. Этот процесс, получивший в отечественной литературе название “доместикации”, свидетельствует об отражении вектора развития современной цивилизации к расширению личностных возможностей игры с массовыми общественными стандартами.

В структуре города, однако, жилище — традиционный полюс господства повседневности, тесно связан-

ной с обыденным сознанием и являющейся одним из самых консервативных элементов человеческой культуры. Для большинства людей это пространство рутинной бытовой деятельности, порождающей целый комплекс необходимых автоматизмов¹⁸. Развлечение же, развлекательная культура, вторгаясь в пространство быта, взрывают монотонию обыденного и создают для человека, пусть только временно, новую реальность¹⁹. Попадая в поле развлечения, обыденные вещи, сюжеты, интонации перестают быть самими собой, становятся игровыми метафорами. Но метафоризация уже творческий акт, даже если материал метафор самый рутинный, такой, например, как элементарные предметы обихода. Развлечение парадоксально дистанцирует человека от его бытовой реальности и в символической форме подчас позволяет ее преодолевать, иногда в самых драматических ситуациях. Наличие домашней техники, тиражирующей искусство и относящейся к разряду масс-коммуникативных средств, в этом контексте начинает работать на индивидуализацию, обостряя у человека ощущение хозяина, владельца коммуникационного потока, превращающего замкнутую бытовую жизнь, отгороженную от жизни общественной, в элемент социальной реальности или квазиреальности. В яркой форме эту особенность современной домашней ситуации сформулировал Э. Фромм, заметивший: “Телевидение делает меня в какой-то мере Богом. Я отключаю окружающую меня реальность и одним нажатием кнопки создаю другую реальность. Я выступаю в роли творца, почти что Бога. Это мой мир”²⁰. Естественно, в подобном контексте развлечение выступает в роли одного из средств, подрывающих, “раскачивающих” консерватизм повседневности. В домовом пространстве начинает не только меняться мебель, антураж, характер обихода, но и все более очевидно формируется тенденция максимально заместить реальную картинку искусственной аудиовизуальной. Вся тенденция совершенствования домашней видеотехники от черно-белого к цветному, от монофонического к стереофоническому звучанию, в наиболее яркой форме проявившаяся в последнее время в системах типа “High end”, которые максимально точно моделируют натуральную звуковую атмосферу зала, отражают этот вектор цивилизационного движения.

Нельзя не заметить, что исторически со времени появления оппозиции сакрального и светского (именно как оппозиции, а не двух различных по своей семантике областей культуры) развлечение и сакральные действия находились в отношениях взаимозаменяемости. Социальная практика тысячелетий с момента формирования государств позволяет утверждать, что развлечение внутри светской сферы выполняло своего рода аналогичные *sacrum* функции. Так, в период Средневековья заболевший в равной степени мог обратиться за помощью к священнику и к гистриону — в данной ситуации они были взаимозаменяемы. Более того, известная легенда о рождении ордена францисканцев свидетельствует о возможности непосредственного обращения к Богу с помощью и посредством самых жаргонных развлекательных жанров.

Между развлекательным и сакральным в Средневековье, пользуясь славой времени весьма жесткого противопоставления сакрального и светского, отношение даже не самого клироса, а идеологов церкви к развлекательным жанрам не было однозначным. Более того, в самой практике развлечение оказывалось в отдельных случаях символической формой, позволяющей преодолеть самые драматичные ситуации. Из классических примеров такого рода можно вспомнить начало “Декамерона”. Когда против чумы не помогла молитва, и болезнь продолжала косить горожан Флоренции, они стали проводить время среди музыки и удовольствий, бродить по городу с песнями, смеясь и издеваясь над всем увиденным. Действия эти можно интерпретировать как угодно, но сама последовательность актов — сначала каноническое сакрализованное действие, молитва, а затем развлечение — представляется симптоматичной: в критических ситуациях всегда последним используется более сильное средство.

Личностный мир постоянно прихотливо изменчив, а потому и развлечение по определению не может быть старым, иначе оно превращается в застывший ритуал, то есть в сущностную свою противоположность. Из этого не следует, будто здесь вовсе нет повторяющегося или клишированного материала. Напротив, стереотипность для развлекательной культуры — необходимое свойство. В то же время, весь наш опыт свидетельству-

ст: сам факт клишированности развлекательной продукции для ее потребителей практически никакой роли не играет, как бы не замечается, как не замечается, впрочем, и возраст постоянно повторяющейся в программах классики, “джентльменский набор” которой достаточно ограничен. И в одном и в другом случае человек как бы странным образом не замечает, что имеет дело с воспроизводящимся уже в сотый раз сюжетом, образом, интонацией. Для него, вероятно, важно что-то иное.

Это иное в самой общей форме может быть названо “аттракцией”. В блестящей книге А. Липкова на эту тему аттракция сопоставлена с более знакомым и чаще употребляющимся словом “аттракцион”. Смысл этих различий для данной работы представляется достаточно важным. Аттракцион, по А. Липкову, — продукт (предмет или явление), предназначенный для воздействия. Аттракция — результат воздействия, фиксирующий индивидуальную реакцию²¹. Аттракция — особое психическое состояние, в котором благодаря острой эмоциональной реакции человек получает возможность осмыслить и ощутить свое “Я”. Подобная рефлексия и есть одна из форм автокоммуникации.

Аттракция рождается (точнее — вспыхивает) и умирает, сменяясь упомянутыми профессиональными и бытовыми автоматизмами, бесследно растворяясь в монотонии будней. Она всегда заново, всегда острое переживание открытия, неожиданной, хотя, быть может, и желанной встречи, как бы в первый раз. И аттракцион лишь до тех пор может носить свое название, пока он вызывает такую реакцию. Сама аттрактивная реакция, следовательно, как бы наделяет воздействующий на человека стимул (объект, действие и т. п.) конвенциональным качеством новизны, причем вне зависимости от новизны объективной. И все же новое по определению — еще “не свое”. Его еще надлежит освоить. В этой заданности аттрактивной реакции рождается парадокс: под воздействием аттракции происходит переоткрытие (или открытие как нового) уже освоенного материала. В этой связи и возникает естественное предположение: не является ли аттракция одним из способов воспроизводства человеком своего индивидуального “Я”, который становится особенно актуальным в современную эпоху с ее акцентом на личностном, индивидуализированном, нетипическом, осо-

бом? И не потому ли так ценили и оберегали свои развлечения в прошлом привилегированные сословия?

Так или иначе, феномен аттракциона может оказаться в результате актуальным для самых разных слоев населения, даже при общем аттрактивном эффекте. Более того, простота используемых в качестве клише формул позволяет каждому впечатывать в них глубоко личное содержание. Кто не видел на концертах звезд фантастически пеструю по своему составу публику, находящуюся в состоянии аффекта? И старые и молодые, и выпускники Сорбонны и лица, не закончившие школу, жители столицы и обитатели глухой периферии могут попасть “в плен” звездного аттракциона, будь то выступление Beatles или цирковой номер. Каждый из присутствующих почувствует что-то свое, переживет представляемое по-своему, но психомоторная реакция — крик, пластика и т. п. — у них вполне может быть схожей. Однако она — лишь дверь, скрывающая вход в глубины той сложной системы, которая видным советским психологом А. Н. Леонтьевым была названа “личностным смыслом” или “пятым квазиизмерением личности”²².

Бытовое пространство и обыденные автоматизмы играют в формировании этого измерения огромную, если не определяющую роль. В то же время понятно, что сама по себе сфера быта не может продуцировать развлечений, прежде всего из-за собственной консервативности и характерной монотонии. Не случайно Аристотель, размышляя о развлечении, считает необходимым для его организаторов обособление от собственно развлекающихся. Это другие лица, своего рода “свои иные”. Досуговая культура с момента своего возникновения действительно выделяет особую область художественной деятельности, обслуживающую сферу самоидентификации личности. Авлеты, гистрионы, мимы, шпильманы античности и средневековья, конечно, оказывались не только перед лицами, располагающими досугом. Однако за пределами этой привилегированной аудитории они выполняли, главным образом, магические функции. Представительствовать в качестве второго “Я” своего патрона они могли только в досуговом пространстве. За его пределами в светской области это становилось оскорблением, а в сакральных церемониях даже могло расцениваться как бесовщина.

Более того, ряд современных исследователей полагает, что о самом досуге можно вести речь лишь с момента появления специализированных развлекательных институтов²³. В этом утверждении есть свой резон: обыденное мышление не вышло бы за рамки монотонного воспроизведения одних и тех же стандартов, если бы не институциализированные формы развлечений, постоянно производящие как бы новый продукт. Досуг без такой подпитки теряет свой культуротворческий смысл, свою специфичность. И закономерно, что в процессе развития цивилизации формируются, развиваются и расширяют поле влияния специализированные развлекательные искусства, своего рода посредники между высоким миром надличностных ценностей и микрокосмом человеческой индивидуальности.

Возникающие в их поле артефакты нередко выглядят странно, вызывают насмешки, протесты, подвергаются остракизму. Но проходит время и какой-нибудь очередной “навозный жук” оказывается солнечным принцем, а “патологический извращенец” — провозвестником истины. Так бывало не раз и не только в России. Люди же этого как бы совсем не запоминают и вновь при первом подозрении на новацию обрушивают на непривычное для них развлечение весь арсенал своего презрения. Впрочем, человек, как заметил Г. Честертон, вообще существо странное: “Внешне он больше похож на пришельца, чем на порождение нашей Земли. Он не может спать в собственной шкуре, не может доверять собственным инстинктам. Он и волшебник, вооруженный чудесным оружием руки, и калека, вынужденный подпирать себя костылями мебели. У его сознания те же сомнительные преимущества и те же странные ограничения. Только его сотрясает прекрасное безумие смеха, словно в очертаниях вещей он увидел отблеск тайны, неизвестной самому миру”²⁴. Только человек, добавлю, может поручить другому человеку быть своим зеркалом и позволить ему воздействовать на свое “Я”, но при этом нередко презирать и этого человека и его профессию.

У ИСТОКОВ АРТИСТИЧЕСКОЙ ПРОФЕССИИ

Как и все профессии, артистическая возникла под влиянием определенных объективных условий и в ответ на общезначимые объективные потребности. Иное трудно себе представить. Вряд ли специалисты по пошиву теплой обуви могли появиться в жарких странах, как невозможно и появление профессии лодочника в пустыне. Именно объективные условия существования создают значительную часть спектра человеческих потребностей и вызывают к жизни соответствующие специализации. Среди них есть специфические, зависящие, например, от сугубо климатических условий, есть и универсальные, характерные для любых форм и стадий развития человеческой цивилизации. К числу последних относится и артистическая. Вот почему в поисках ее истоков необходимо обратиться к универсалиям бытия и, прежде всего, к пространству, нефиксированность которого, как уже отмечалось, является одной из характерных черт концерта.

Заглянем в самое начало исторической Книги Бытия. Оговоримся сразу, что любая реконструкция психологии наших далеких предков будет упрощенной и неточной. Века стирают очертания событий и придают всему происходившему зыбкость и неуловимость. Отсюда и разночтения в исторических интерпретациях, по

которым нередко с большим успехом можно судить о личности ученого и выявлять его доминанты, чем составить представление о самом процессе. Ограничимся поэтому недетализированной схемой, минимально необходимой для целей настоящей работы и представляющейся пока бесспорной.

Развитие человеческой цивилизации на ранних стадиях ее развития проходило, как известно, в естественно структурированном сравнительно ограниченном пространстве. Библейское: “Встань, пройди по земле сей в широту и долготу ее” из Первой Книги пророка Моисея ограничивало даримую Аврааму землю линией горизонта и было чудом, свидетельством особого покровительства Господа. И это в сравнительно поздний период — период формирования библейской мифологии! На предшествующих исторических этапах мир был намного уже, границы его значительно жестче, а внутренняя структура семантически значительно определенной, чем в библейские времена, а тем более сегодня. Пространство естественно делилось на “свое” (греки потом назовут его “ойкуменой”), в котором действовали законы и установления живущих там людей — племена, рода или какого-либо иного вида человеческого сообщества, и “чужое” (“хаос”), враждебное, неподвластное, часто загадочное.

“Свое” пространство — уникальный элемент жизни. Оно первое, что дано видеть человеку с момента, когда он открывает глаза, и первое, что он начинает осваивать с момента своего рождения, в чем он инстинктивно стремится ориентироваться и благодаря чему постепенно познает не только окружающий мир, но и себя в физическом мире, свое физическое “Я” и себя как индивида, свою внутреннюю “самость”. Пластика человека, моторно-двигательные функции различных частей его тела позволяют ему очертить первые круги в пространстве и зафиксировать в нем себя. Как полагают некоторые ученые, на заре человеческой истории пластика, или, другими словами, игры тела с пространством оказались ведущими составляющими процесса формирования второй сигнальной системы — речи и мышления¹, а с появлением определенных канонов и норм превратились в танцы, которые могли выступать даже как этнические знаки. Д. Ливингстон, в середине XIX века

изучавший еще не тронутые цивилизацией бечуанские племена в Южной Африке, отмечал: “Для обозначения племенной принадлежности ими употребляется при разговоре слово “бина” — танцевать; когда хотят узнать, к какому племени они принадлежат, то спрашивают: “Что вы танцуете?”².

Природное пространство, в отличие от природного времени, выступает не только как объективная данность, но и как пластичный материал для самореализации человеческих сообществ, для их жизнестроительства. Действительно, до сих пор, несмотря на многократно возросшую мощь, человек не в состоянии что-либо сделать с природными ритмами — он не может ни повлиять на скорость вращения Земли или ее орбиту, ни изменить последовательность времен года и биоритмы. Единственное, что во власти человека — изобретать для себя способы членения времени и формы его отражения: часы и календари. Время — жесткая координата бытия, и оно пока не подвластно человеку. Пространство, напротив, пластично, поддается трансформации и по мере развития цивилизации превращается из естественного в искусственное, созданное трудом и по планам человеческих сообществ. С этой точки зрения, пространство может быть рассмотрено как один из факторов, не только сформировавших человека, но также формирующих социальные общности и, одновременно, формирующихся ими.

Битва за пространство, развернувшаяся с момента появления жизни на Земле, была не только борьбой за выживание, но и борьбой за право на его видоизменение, приспособление к себе, к особенностям своего вида. Благодаря человеку, победившему в этой борьбе, пространство начало жить человеческой жизнью, а сам человек время своей жизни стал представлять как движение в пространстве, как “жизненный путь”. Один из первых шагов по организации окружающего пространства — функциональное разделение его на сакральное, священное и общедоступное, иными словами, на пространство общезначимых событий и пространство быта, человеческой, в том числе, индивидуальной повседневности.

Сакральное пространство всегда было более или менее жестко очерчено. И в этом оно родственно

сцене. В нем изначально был противопоставлен вершитель ритуала и его участники. Это противопоставление уже само по себе замыкало условную площадку, на которой происходило действие, выделяло ее из нейтрального на данный момент пейзажного фона. Сохранившись описания ритуалов племен, близких по стадии своего развития первобытным, показывают, что в зависимости от задач, которые предстояло решать, ритуальное пространство могло перемещаться — к источнику воды, пещерам, душам деревьев, норам и т. п.³ Лишь со временем возникает постоянная тотемная точка и оформляется “стационарное” сакральное пространство. Это и дает основание полагать, что мобильная сакральная “сцена” древнее стабильной.

Следы подвижности раннего сценического пространства хранят словари. Так, семантически термин “сцена” (σκηνη) для древних греков — отгороженная, закрытая часть пространства. Интересно, что во множестве значений, относящихся к теме отграниченности, доминирует значение движения. “Σκηνη” — не только сцена, но и укрытие повозки, и шатер (передвижной), и балдахин над кроватью. Наряду с этим комплексом значений, “скини” также — пир и собрания в шатрах. Пройдет время, и “скинос” станет термином, означающим тело как вместилище души, а корень “σκηνη” станет основой термина “храм”⁴. Античный Рим добавит в семантическое поле этого термина (scaene) значение “публичность”, “внешний блеск” и “показная пышность”, а также “открытая с одной стороны поляна”⁵.

Собственное пространство каждого из человеческих сообществ по мере их развития начинало осознаваться как неоднородное, семантически чрезвычайно насыщенное, и с течением времени все больше и больше усложнялось. В “ойкумене” выделилась и пространственно зафиксировалась тотемическая зона, которой была противопоставлена зона бытовой деятельности. Пространство вокруг тотема выступало как точка наибольшей концентрации высших сил, в которой осуществлялись самые значимые ритуалы — общение с духами живой природы или предков. Обычно это была точка за пределами поселения или на самом его краю, и процесс нахождения в ней строго регламентировался как по времени, так и по атрибутике.

Зона бытовой деятельности имела свой церемониальный центр, обычно находившийся в центре, недалеко от хижины вождя и предназначенный для коллективных действий. Со временем возникают мужские и женские хижины, и дифференциация “ойкумены” продолжает углубляться. Пейзаж для первобытных коллективов выступал, по образному замечанию одного из исследователей, как “запечатленный миф”⁶ — каждый маркированный элемент пространства был связан с той или иной конкретной магической силой, являлся их ипостасью.

Мифологическая насыщенность характерна не только для плоскости “ойкумены”, но и для находящихся над и под ней пространств. Отличавшиеся своей структурой и временем, они были доступны для посещения лишь отдельным членам коллектива, прошедшим особую тайную инициацию и постигшим секреты времени и способа перехода. Помимо собственно тотемического пространства к таким точкам контакта относились все маркированные, выделенные элементы пейзажа, будь то пещеры или дупла деревьев, расщелины или колодцы. Во всех случаях эти точки были расположены вне бытового пространства и обретать соответствующее знание было уделом немногих.

Сколько бы мы сегодня не рассуждали на темы примитивности этих ступеней развития цивилизации, нельзя не признать, что сама конструкция их жизнедеятельности, социальная и коммуникативная практики отражают предощущение и концептуального ядра будущей теории относительности, и идей виртуальной реальности, и многих других, более частных интеллектуальных построений нашего столетия. Уже намеченные параллели позволяют задуматься о тех устойчивых способах гармонизации отношений с внешним миром и формах самоорганизации, которые человечество накапливало с самого начала своей истории.

Но вернемся в прошлое.

Те немногие, кто прошли инициацию (подчас довольно жестокую, связанную с лишениями, полным одиночеством, балансированием на грани витальных возможностей и т. п.), могли претендовать на роль своеобразного “сталкера”, связывающего своих соплеменников с миром вечности, надбытовых сущностей и превра-

няющего свою жизнь в служение сакральному началу. Уже одно это противопоставляло их всем остальным и создавало определенную харизму. Такая харизма охватывала ранние формы исполнительского (в прямом смысле этого слова) искусства, поскольку шаманы или функционально аналогичные служители ранних культов по существу лишь воспроизводили то, что было создано до них и существовало в представлениях и верованиях их соплеменников независимо от них. Древние священнослужители могли в определенных случаях "надзирать" за исполнением священного канона, но сам канон был создан не ими, а являлся областью коллективного культурного фонда. Харизма колдуна, в сущности, была формой санкции со стороны коллектива на специализацию в сфере "ритуального исполнительства".

Необходимость наличия такой санкции для ранних этапов развития цивилизации очевидна — коммуникативная ошибка при вторжении в заколдованные миры иных реальностей в процессе совершения ритуальных действий, по общему убеждению, могла стоить очень дорого всем. Именно поэтому отбор по специфическим способностям в этой своеобразной области исполнительства был жестким, и пройти его дано было немногим. Жизнь, которую шаман начинал вести после инициации, также была весьма отличной от той, которой жили соплеменники, как по месту, в котором она протекала, так и по характеру занятий. В результате, его образ жизни оказывался как бы продолжением той харизмы, которая была получена при инициации.

Рассматривая фигуру отправителя ранних культовых ритуалов, нельзя не заметить, что уже на заре цивилизации складываются некоторые особенности исполнительской профессии, которые потом станут неизменными атрибутами как ее самой, так и форм ее функционирования. Прежде всего, это индивидуальный инициационный ритуал, участвовать в котором могут только избранные. Как известно, инициацию по достижении зрелого возраста проходили все члены племени, но каждая такая инициация носила коллективный характер — всех детей одного возраста собирали в определенном месте и часть взрослых в какое-то строго определенное календарное время проводила инициационный обряд. Будущих отправителей культовых

действ, напротив, сначала отбирали, проверяли и лишь затем, чаще по одиночке, допускали до инициационного ритуала, который, естественно, носил внекалендарный характер, и весьма слабо соотносился с обязательными для всех обрядами жизненного цикла.

Особенности инициации накладывали свой отпечаток на позицию прошедшего ее человека — из-за ее некалендарного характера он лишался социального возраста, но приобретал особый социальный статус. Этот статус держался на уверенности соплеменников в избранности и правильности его действий, что предполагало также естественное включение всех присутствующих в проводившиеся им ритуальные церемонии. То, что делал шаман, должно было переживаться членами племени как свое собственное, причем субъективно эта включенность в дальнейшем обеспечивала нормальное существование в ойкумене и гарантировало “мирное” сосуществование с хаосом. Члены племени как бы делегировали шаману право на концентрацию их внутренней энергии. Он направлял ее в иное измерение, чтобы затем, обогатившись его мощью, вернуть на Землю обновленную духовную энергетику. Отсюда и коллективное вхождение собравшихся в ритуальные действия шамана, и коллективный экстаз, позволяющий людям делать вещи, совершенно невероятные для обыденных ситуаций, — ходить по раскаленным углям, наносить себе, не ощущая боли, раны и т. п.

Как известно, особенность ритуала — следование “первопрактике”. Ритуал — всегда повторение того и так, как это было “в первый раз”⁷. Точное повторение и обеспечивает магическую действенность проводимым акциям. Ученые уже обратили внимание на то, что ритуальная деятельность (включая ее эмоциональное переживание) может быть сопоставлена с восприятием произведений искусства⁸, что именно в ее рамках возникают первоначала художественного творчества, философии, иных форм неутилитарной духовной деятельности. Для темы настоящей работы важно заметить также, что именно в ритуальных формах впервые появляется фигура профессионального исполнителя, имеющего подготовку, недоступную для своих соплеменников, обладающего эзотерическим знанием и комплексом специфических коммуникативных технологий.

Вокруг исполнительской профессии на ранних стадиях ее формирования складывается целый комплекс социально значимых факторов, фиксирующих ее в общем поле профессионализмов ранних человеческих сообществ. Прежде всего, фигуру шамана, колдуна, отправителя и дирижера ритуальных форм выделяет уже упомянутая его харизма допущенного в Иное, в Хаос, к душам значимых явлений. Не случайно, на некоторых этапах развития общества колдун мог выполнять функции вождя⁹ — по верованиям древних, победа достигается не столько на земле, в телесном мире, сколько в мире духов.

В комплекс специфических знаков, также выделяющих его из других членов сообщества, входят особые наряды (от одежды до татуировок) и, что особенно важно для рассматриваемой темы, музыкальные инструменты. Наличие в руках шамана или вождя специфического инструмента, несущего знаковые функции, сразу противопоставляет его всем другим членам ранних коллективов, наделяет его статусом, аналогичным статусу солиста, и естественно распределяет роли играющего и слушающих в процессе его коммуникации с соплеменниками.

Второй аспект той же проблемы — особое пространство и время, в котором разворачиваются его действия. Речь идет о тотемическом или ином сакральном пространстве и особом ритуальном времени, которые сами по себе отличались исключительной семантической насыщенностью. Именно время и пространство с лежащими за ними мифологемами обеспечивали особую роль статусных знаков шаманов или вождей, в том числе, музыкальных инструментов. Основой их обособления, источником специализации коммуникативного инструментария была пространственно-временная дифференциация ойкумены.

Хронотоп разворачивания ритуальных акций по определению предполагал переживание их как новых, хотя они были репродукцией значимого прошлого. Была ли это своего рода негласная конвенция членов ранних коллективов или же сама драматургия разворачивания ритуала включала какие-то скрытые рычаги в психике человека, которые запускали алгоритм вхождения в своеобразную “виртуальную реальность”, с уверенностью утверждать трудно. Очевидной, однако, кажется доста-

точно ощущаемая параллель древних ритуалов с современным филармоническим концертным исполнительством: в обоих случаях место выступления противопоставлено обыденному пространству, сам выступающий проходит длительную инициацию (сегодня — в виде минимальной 15–17-летней подготовки в системе специальных учебных заведений), коммуникация в зале осуществляется по достаточно жестким правилам¹⁰, по содержанию происходящее имеет подчеркнуто надбытовой характер, наконец, и в древности, и сегодня в этой сфере господствует культура образца. Уже известное здесь всегда притягательно и переживается “как в первый раз” — это и есть регулярные посещения любимых слушателями филармонических концертов с достаточно консервативными по своему составу программами. Конечно, между древними сакральными ритуалами и современной формой существования изысканной музыки существуют глубокие различия, как в общекультурном отношении, так и в отношении самого исполняемого материала и его функций. Однако эти различия не отменяют генетического родства рассмотренных типов исполнительского искусства.

Наряду с ритуальными формами в тот же ранний период развития цивилизации можно встретить и фрагменты более свободных форм, характерных для бытовой культуры, связанных с некоторыми обиходными ситуациями, вызывающими спонтанную потребность в самовыражении. Так, радость по поводу успешной охоты, согласно реконструкциям некоторых исследователей¹¹, выливалась в оргиастическое празднество, в котором свободный выплеск эмоций достигал апогея, а собравшиеся на время могли отбрасываться к доисторическому периоду формирования человека. Более “цивилизованными” церемониальными версиями таких праздников были ситуации, связанные с какими-то удачами или иными событийными явлениями в жизни ранних сообществ. В этой области их жизни можно было встретить также ролевую дифференциацию исполнителей и слушателей.

Исполнительство, однако, здесь не профессионализировано, как это имело место в шаманских типах, а является “плавающим”: право на выступление получал тот, кто так или иначе оказывался в центре события. Роль

солиста или исполнителя какого-либо артефакта в нарождающейся системе внесакральной исполнительской деятельности, таким образом, оказывается функцией внешнего, по отношению к сфере духовного производства, контекста. Подобное можно было наблюдать во время выступления рыбаков после завершения лова, охотников, добывших зверя, и т. п. В любом случае, это было изложение житейских ситуаций, сохранявших производственный опыт, изложение, одновременно возвеличивающее тех, кто справился с задачей и потому получал право передать свой опыт соплеменникам. Ведущую роль поэтому здесь играло вербальное начало, и даже в коллективных музыкальных импровизациях, возникавших в подобных ситуациях, как показали этнографы, “сначала было слово” — кто-то из имевших непосредственное отношение к происшедшему событию, рассказывал о том, что и как произошло, и лишь затем следовал коллективный музыкальный комментарий, обычно чисто импровизационный, к сольному словесному ряду¹².

Естественно, что подобная практика требовала от каждого владения той или иной группой жанров, технологией их исполнения и сочинения или импровизации. Без этого человек не мог предьявить себя в роли героя, не мог описать свой подвиг или какое-то свое экстраординарное деяние. Сама по себе коллективная жизнь на ранних стадиях человеческой цивилизации способствовала накоплению общих навыков у всех жителей “ойкумены”. Анализ бюджетов времени ряда племен, находившихся на цивилизационной стадии, соответствующей каменному веку, показал, что уже на ранних ступенях развития человеческой культуры существовали предпосылки для выделения художественной деятельности в самостоятельную область социальной практики. Так, было установлено, что собственно рабочее время в культуре этого типа не превышает 4–5 часов в день¹³, а остальное время по современной терминологии может быть квалифицировано как досуговое и могло быть посвящено художественной, в том числе исполнительской деятельности.

Искусство, однако, не терпит равенства — это аксиома, доказательств не требующая. Вполне естественно поэтому, что в процессе таких ситуативных презентаций отдельных членов (или групп членов) ранних

коллективов выявлялись лица, по своим природным данным, психофизике наиболее успешно осваивавшие исполнительские приемы, выступления которых производили особое впечатление на соплеменников. И хотя они, по-видимому, еще долгое время занимались утилитарной деятельностью, их участие в обиходных церемониалах, в частных житейских праздниках или просто во время отдыха могло стать событием. По-видимому, так и складывался слой светских исполнителей. В отличие от шаманов их задача состояла в том, чтобы порадовать соплеменников каким-то особым приемом, трюком, аттракционом. Здесь особую роль играли природные способности и умение их оттачивать, доводить до совершенства. Эти люди могли делать то же, что делали и их сородичи, однако лучше, и ценились именно за это. В отличие от шаманского типа здесь мы сталкиваемся с собственно концертно-исполнительским началом — выступающий “работает” от себя, показывает свое искусство, свою виртуозность, а не является посредником между мирами или рупором их голосов.

Пройдет время, и часть таких самородков профессионализируется, превратит свой исполнительский талант в способ добывания средств к существованию. Они перестанут вести оседлый образ жизни, оторвутся от своих корней и станут везде чужаками, людьми без прошлого и “из ниоткуда”, незванными, но желанными пришельцами из других человеческих миров. Они артифицируют, превратят в зрелище фрагменты обиходных ритуалов своей родины и опытным путем будут исследовать возможные ареалы их распространения. Появятся бродячие артисты, выступающие на площадях, улицах, в питейных заведениях и т. п., начнется их специализация. Не только сакральная, но и светская, обиходная сфера человеческого бытия обретет свой класс профессиональных исполнителей, формирующий концертную по своему существу и статусу культуру.

Конечно, принципы ее функционирования в значительной мере иные, чем в сакральной области. Она лишена харизматической связи с иными мирами, не связана с идеей поддержания гармоничных отношений с хаосом. Однако утверждать, что ей вообще не свойственна харизматичность, нельзя. Совершенно очевидно, что для ранних стадий становления человеческой

цивилизации с характерной привязанностью человеческих сообществ к определенному месту, с их жесткой географической закрепленностью, важностью и демонстративной выявленностью родовых корней бродячие исполнители представлялись аномалией, и эта аномальность может рассматриваться как специфическая подмена или эквивалент харизмы.

Рассмотрение становления концерта и концертного по своей сути исполнительства на ранних стадиях человеческой цивилизации показывает, что уже в этот период происходит формирование двух основных областей будущей концертной деятельности. Одна из них оказывается связанной со Священным, с сакральными церемониалами и через них с властью, другая — с обиходными ритуалами и через них с частной жизнью (в тех рамках, пределах и в той степени выявленности, которую позволяла соответствующая культура). В обоих случаях лицо, становящееся артистом, если использовать современную терминологию, проходит определенную инициацию, более жесткую и индивидуальную в сакральной сфере и более свободную, основанную на естественном отборе по индивидуальным исполнительским способностям — в обиходной области. Однако жанровый материал, охватываемый профессионализмами каждой из выделенных двух областей, оказывается различным: в обиходной сфере он в большей мере связан с вербальным началом и импровизацией, в сакральной же — с каноническим материалом, по своему содержанию подчеркнуто обобщенным, знаково-символическим, с повышенной значимостью инструментально-музыкального начала.

Обозначенные признаки оказались архетипическими для всей дальнейшей истории концертной жизни. Вряд ли это случайность — любая естественная первоформа, подобно сердцевине дерева, оказывается основой для позднейших слоев. Они обволакивают, скрывают ее, но генетически полностью от нее зависимы и более или менее точно повторяют ее конфигурацию.

В этом отношении показательно, что уже на заре цивилизации расслоение первичных человеческих коллективов, как и любой вид системной дифференциации, закономерно вел к усложнению не только структуры целого, но и к увеличению числа функций у отдельных эле-

ментов. Эта закономерность естественно охватывала и область первичных концертных форм. Достижимый социальный статус, если пользоваться термином американского антрополога Р. Линтона¹⁴, завоевывавшийся в процессе состязания, который может быть отнесен ко всем типам раннего профессионального концертного исполнительства, был дополнен “аскриптивным” — приобретаемым по наследству или иным “неконкурсным” способом. С эпохи ранних царств титул придворного (то есть, выдающегося) артиста мог быть дарован вождем практически любому человеку, как и совет старейшин мог выделиться от имени всех каких-либо исполнителей, заслуживающих особого почета и награды.

Между этими примерами, естественно, есть разница — в первом случае мы встречаемся с образцом личного выбора, с решением человека, чья власть зависит в большей мере от исторических или иных причин, чем от мнения соплеменников. Во втором случае, старейшины просто обретают в результате принятых обычаев право на вынесение вердикта от имени всех. В любом из подобных случаев, однако, формирование и уровень профессионального статуса исполнителя оказывается связанным не столько со специфическими инициационными процедурами, сколько с ценностно-нормативной системой — личной у монарха или коллективной, базирующейся на обычае, как в примере с советом старейшин. Это не означает, впрочем, что инициация вообще уходит из практики формирования исполнительских сил в ранних формах концертной деятельности. Выступающий все равно должен был овладеть исполнительскими навыками, комплексом жанровых моделей, обрести какие-то знаки отличия от других исполнителей. Однако последние уже совсем не обязательно были связаны с теми свойствами, которые позже получили название “виртуозности”. Звание придворного исполнителя и особый костюм как его знак в этом отношении достаточно устойчивы во времени и показательны по существу — артисты монарха, конечно, могут быть оценены как лучшие в стране, однако лишь с точки зрения самого монарха или части его свиты.

Стратификационные процессы естественно сопровождались появлением знаков отличий отдельных слоев и групп в обществе. По слоям социальной иерархии распределились инструментарий и жанрово-инто-

национный фонд. Соответственно специализировалось и исполнительство. Некоторые данные позволяют сделать вывод, что ведущими в процессе такой специализации были социальные факторы. Так, известно, что в Византии придворное и светское искусство практически не отличались друг от друга¹⁵, что нельзя не связать со спецификой формирования касты священнослужителей, состоявшей исключительно из лиц высших сословий. По той же причине, профессиональные музыканты Древнего Вавилона стояли по своему рангу выше всех государственных чиновников, непосредственно за богами и царями¹⁶.

Характерной чертой культуры высших слоев социальной иерархии было “потребление напоказ”¹⁷. Само это определение американского социолога Т. Веблена представляется удачным для понимания внутренних пружиин процесса закрепления собственно артистических функций в художественной деятельности. Наличие “показных” задач превращает определенные виды социальной практики из прикладных, жизненно необходимых, утилитарных в презентационные, неутилитарные. Презентационность всегда связана с уникальностью, особостью, специфичностью и, в наиболее ярких случаях, аттрактивностью — способностью поражать воображение.

Этот тип потребления не в полной мере основан на групповых нормах, хотя и вписан в их контур. Понятно, например, что любой вельможа или военачальник стремился иметь свои личные отличительные знаки, поскольку он по своему статусу должен был быть лицом публичным, узнаваемым. В то же время, в “пантеоне достижений и достоинств” любого древнего царства существовали и общие для каждого социального слоя знаки отличия. Некоторые из таких знаков были визуальными — одежда, украшения, внешний вид и размеры жилища. Другие — ауральными, звуковыми, к числу которых относилась музыка. Причем речь идет не только об отличительных особенностях самой музыкальной материи, ее жанрового состава. Некоторые из сторон ее функционирования также начинают относиться к подобного рода отличительным знакам.

Из истории музыкальной культуры известно, что придворные музыканты регулярно давали концерты на базарной площади — одном из важнейших обще-

ственных центров той поры. Как отмечал американский этнограф Б. Дэвидсон, “рынок (для ранних форм централизованных государств. — *Е. Д.*) был не просто местом для обмена товарами: он был ... эквивалентом всего мира, в центре которого правил монарх”¹⁸. С этой точки зрения, регулярное выступление придворных артистов, как бы оно ни обозначалось, оказывалось *символической презентацией* самого властителя в эпицентре мира. Вряд ли при этом игралась собственная “королевская музыка”, обычно звучавшая в покоях дворца. Известно, например, что аэды воспевали древних царей на таком языке, говорить на котором мог не всякий¹⁹. Не исключено поэтому, что древние придворные артисты имели свой особый “площадной” репертуар, рассчитанный на массовую публику.

Естественно, чем богаче и знатнее был вельможа, тем большими “презентационными” возможностями, как в качественном, так и в количественном отношении он обладал. При богатых дворах было огромное, сравнимое с составом современной крупной российской филармонии, количество артистов самых разных жанров. Они были призваны доставлять своему властителю удовольствие, развлекать его и, одновременно, подчеркивать его могущество и богатство. Хронологически и стадияльно далекий от нынешней технической цивилизации “праздничный класс” уже обладал в сфере исполнительского искусства практически всеми теми же возможностями, которые нам сегодня предоставляют технические средства тиражирования искусства: по знаку руки властителя в его доме на площадке, сменяя по малейшему его желанию друг друга, могли показываться танцы, выступать певцы, рассказчики или циркачи, проводиться спортивные состязания и магические акты, — ситуация вполне сравнимая с современным теле- или радиовещанием.

Естественно, такое “показное потребление” требовало постоянного обновления репертуара, состава номеров и т. д., что влекло формирование “проторыночных” отношений в этом слое культуры. Исполнители-рабы продавались и обменивались по цене, в большей или меньшей степени связанной с их художественной квалификацией. Их число пополнялось в процессе войн и захвата новых территорий. При этом культовое исполнительство покоренных народов могло поглощаться метрополией

преимущественно с потерей его собственных сакральных функций, поскольку незнакомые магические обряды в глазах победителя были не более чем экзотическими фокусами, разновидностью развлечений. Светские исполнители, напротив, могли привлекаться для сопровождения культовых церемоний победителей²⁰. Сам факт продажи раба или “аттракциона” в виде группы рабов-исполнителей может быть рассмотрен как ранняя форма существующей до сегодняшнего времени в оригинальных (“цирковых”) жанрах концертного искусства практики продажи артистами своих номеров, а в эстраде — отдельных песен, а также шоу или мюзиклов их авторами и постановщиками. В этой связи интересно заметить, что для Египта эпохи Среднего Царства глагол “творить” имел значение также приобретать, покупать²¹.

Новое в субкультуре правящих элит становится значимой ценностью исполнительского искусства и, одновременно, идеалом, образцом для подражания в более низких слоях общества. Для истории концертного искусства подобная установка на обновление была принципиальным новшеством в сфере потребительской ценности исполнительства. Востребовался уже не канон, не повторение, а изобретение. На этой основе, возможно, и появляется феномен соревнования в исполнительской сфере и рождаются первые состязания-конкурсы исполнителей, выявлявшие среди участников наиболее оригинального. Выделенность из общего ряда, отличимость, новое становятся критериями отбора победителей, а сами конкурсы принимают на себя часть инициационных функций, характерных для сакрального исполнительства.

С учетом этого фактора закономерным представляется исключительно высокий статус исполнителей внутри отдельных социальных страт, о чем, однако, можно судить лишь по некоторым записям, касающимся аристократического обихода, и рисункам на стенах гробниц. Впрочем, существуют также отдельные материальные свидетельства об отношениях внутри артистической среды.

Они, в частности, показывают, что в Древнем Египте слуг имели не только знатные и богатые. Они были и у некоторых странствующих артистов. Так, в 60-е годы нашего столетия была найдена древняя стела, на

которой выбит текст эпитафии, посвященной слугой артиста своему патрону, с которым он, видимо, выступал в ансамбле: “Я — следовавший за своим господином в его хождениях без неудач в игре... Я отвечал моему господину во всех его выступлениях”²². Из этого краткого фрагмента следует, что среди странствующих артистов была своя иерархия, обусловленная ролевыми статусами лиц, составлявшими коллективы. Отношения господства были характерны не только для социальной системы в целом, касались не только “каст”, но и распространялись внутри сословий. Не исключено, впрочем, что стела была поставлена рабом странствующего артиста. В любом случае ясно, что общая социальная система, более или менее своеобразно преломляясь, отражалась и в художественной практике.

Жесткая стратификация древнеегипетского общества отразилась и на музыкальном инструментарии. Часть его была статусной привилегией высших сословий (арфы, цитры, систры и некоторые другие), другие инструменты были распространены в низших слоях общества. Самые низкие страты вообще не имели право на обладание музыкальными инструментами. При подобной жесткой конструкции общества понятно, что повествование об одном из народных восстаний могло вылиться в такую форму: “Тот, кто не знал даже лиры, [теперь] стал владельцем арфы. Тот, кто даже для себя не пел, восхваляет [теперь] богиню Мерт”²³. Подобное отражение социального переворота в фактах обладания музыкальными инструментами возможно только при наличии практики их раскрепления по стратам, консервирующего уже описанные модели, характерные для ранних ступеней развития цивилизации.

Наряду с ней, в художественной практике на этом этапе, по-видимому, отражались и рудиментарные представления, относившиеся к предшествующим цивилизационным стадиям. Об этом позволяет судить египетская мифология.

Так, известно, что в Древнем Египте богиней, покровительствующей музыкантам, была Хатхор — великая богиня неба, родившая, согласно наиболее древним вариантам легенды, солнце и остальных богов²⁴. Сам факт появления в качестве источника египетского пантеона женщины нельзя не связать с эпохой матри-

архата, с характерным для него господством женского начала. Матриархат к рассматриваемому периоду, естественно, сменился патриархатом, однако его следы, законсервировавшиеся в ранней версии мифологической системы Египта²⁵, повлияли, в частности, на социальный состав жреческого корпуса. Исполнительством в храме занимались, в основном, жрицы²⁶. Закономерно, что исполнению сакральной музыки обучались девочки из семей египетской знати, оно проходило в специальном учебном заведении, называвшемся консерваторией²⁷, и находилось под государственным контролем. Ее глава был одним из высших придворных. Некоторым музыкантам гробницы были поставлены непосредственно рядом с пирамидами фараонов²⁸.

Не исключено, что аналогичная ситуация доминировала и в быту. Известно, что в финальной сцене мистерии Гора Бехдетского при праздновании победы над предавшими и убившими Осириса его супруга, царица, сопровождаемая, судя по сохранившемуся рельефу, шестью аккомпанировавшими ей царевнами, произносит следующий текст: “Я играю для твоего удовольствия, о ты, сияющий как царь Верхнего и Нижнего Египта, когда твои враги под тобою...”²⁹ Источники также позволяют исследователям утверждать, что женщины были основными исполнителями и акробатических танцев³⁰.

Новой была санкция на доступ в национальную по своему происхождению исполнительскую культуру инонациональной. Известно, что внекультовая музыка египтян была преимущественно сирийской, а среди принятого в стране Такемет инструментария много восточных и азиатских инструментов³¹. Именно эта музыка и составляла “концертный элемент” египетских пиршеств. Известно также, что в военных ансамблях барабанщиками были нубийцы³². В то же время, для египтян граница между “своей” и “несвоей” музыкой, по-видимому, была достаточно ощутимой. Не случайно даже жившие в одном доме артисты придворной капеллы фараона Аменофиса IV территориально были строго разделены: египтяне жили в одной части дома, чужестранцы — в другой³³.

Таким образом, взаимоотношения стратификационных процессов и концерта как особого вида худо-

жественной деятельности и как формы существования сценического искусства уже на ранних стадиях развития человеческой цивилизации было своего рода “двусторонним”: концерты своими средствами закрепляли и подчеркивали сложившуюся иерархию, входя в состав статусных знаков определенных сословий. Социальные структуры, в свою очередь, задавали рамки развития концертного искусства, предопределяли состав исполнительских сил, а также источники их рекрутирования и воспроизводства, отражаясь, в том числе, и в жанровых чертах собственно художественного материала. Уже на заре человеческой истории формируются основные типы и принципы сценического профессионализма, заложившие базу для становления будущего разнообразия концертной деятельности.

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ

КОНЦЕРТНАЯ ПРАКТИКА ГРЕЦИИ: МИФЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА

Грецию не случайно называют колыбелью европейской цивилизации. Многие основные формы, которые стали фундаментом “западного” стиля жизни, выросли именно на почве этой страны и прошли апробацию в рамках ее социально-культурных технологий. Конечно, по сравнению с театром, концертная деятельность оставила заметно меньше следов в исторических памятниках и эстетических трактатах греков. Однако и оставшееся позволяет реконструировать эту часть художественной жизни Европы и увидеть немало интересного в процессах формирования концертной деятельности и обретения ею специфических функций.

Для греков пение и исполнение преданий было не просто божественным или подаренным богами искусством, но утверждением вечных основ бытия мира, который в них находил свое завершение. В сущности, это и определяет высокий ранг муз на Олимпе. Они не просто создают атмосферу в царстве богов, но непосредственно участвуют в сотворении мира¹. Одновременно нельзя не заметить, что у греков жанры исполнительского искусства были уже тонко дифференцированы. Семь муз покровительствовали семи основным жанрам: Каллиопа — эпической поэзии, Эвтерпа — лирической поэзии, Мельпомена — трагической поэзии, похорон-

ной музыке и плачам, Терпсихора — танцу, Эрато — эротической поэзии и свадебной песне, Полигимния (Полимния) — торжественным песнопениям в честь богов и героев, Талия (Фалия) — комической поэзии. В одной из идиллий Авзония есть такие строки:

Мельпомена трагический вопль исторгает печали,
 Радует Талия шуткой, веселым словцом и беседой,
 Сладкую песню поет с тростниковой флейтой Эвтерпа,
 Терпсихора кифарой влечет, бурей чувств владея,
 С плектром в руке Эрато чарует и словом, и жестом,
 Песни времен героических в книге хранит Каллиопа,
 Звезды небес изучает Урания, неба вращенье,
 Жестами все выражая, Полимния славит героев².

Если рассмотреть генеалогию муз, то первое, что бросается в глаза — их прямая родственная связь с верховным олимпийским божеством, отцом одновременно и богов и людей Зевсом, сыном титанов Крона и Реи, и дочери Урана и Геи (Неба и Земли), богини памяти Мнемосины — все музы являются их дочерьми. И в дальнейшем Зевс не оставлял муз без своего внимания. Его роман с Каллиопой имел следствием появление корибантов — служителей экстатического культа Кибелы³. Роман с Антиопой, дочерью Хтония, появившегося из зубов дракона, был отмечен рождением Амфиона⁴, будущего великого кифареда, получившего лиру из рук самого Гермеса⁵.

Музы были предметом интереса не только Зевса, но и других божеств греческого пантеона. Брак речного божества Ахелоя, отличавшегося искусным оборотничеством, и Мельпомены подарил миру сладкоголосых сирен, заставлявших людей терять голову. Большинство выдающихся исполнителей Греции, память о которых сохранила ее мифология, были детьми муз и богов. Так, многократно воспетый Орфей был сыном Каллиопы и Аполлона, от брака Каллиопы и одного из речных божеств Эагра появился другой знаменитый кифаред — Лин⁶. Замечу попутно, что с точки зрения исторических параллелей показательно “место жительства” муз: будучи душой Олимпа, они не были его обитателями — им, как и первобытным колдунам, было выделено особое пространство вне места пребывания богов — гора Геликон⁷.

Предводителем муз, как известно, был бог Солнца, любимый сын Зевса Аполлон, получивший в связи с этим прозвище “Мусагет”. Как и все музы, а за ними и большинство смертных, Аполлон время от времени вступал в состязания в исполнительском искусстве. Так, известный творческий спор с сатиром Марсием закончился победой Аполлона и имел весьма болезненные последствия для его противника. Спор этот примечателен не только тем, что за ним скрывалась конкуренция экстатического дионисийского и гармонично-уравновешенного аполлонического культов, но и тем, что конкурировали разные концертные жанры — песня с сопровождением у Аполлона и инструментальная, “чистая” музыка у Марсия. Победа одного жанра над другим отразила иерархию видов сценического исполнительства в общественном сознании раннегреческой цивилизации.

Известно, что Античный мир достаточно четко разделял не только богов, но и артистов, имевших отношение к дионисийским и к аполлоническим жанрам. Сама фигура Орфея — выдающегося певца-концертанта древности — изучена достаточно хорошо, а его имя стало нарицательным. Его родственные узы свидетельствуют о прямом отношении к Олимпу, населенному небожителями, к солнечному, надчеловеческому миру, к интеллектуализированным формам художественной деятельности. Менее известно, однако, кто составлял ему оппозицию. Отчасти это можно связать с закрытой эзотерикой дионисийства, доступ к которому был ограничен и о котором остались лишь туманные, в большинстве своем, косвенные свидетельства. Свою роль, по-видимому, сыграла и “шедевромания”, характерная для науки, предполагавшая достойным лишь лицезрение вершин. Ироничные изображения безобразно толстого Бахуса, едва держащегося на ногах, которые воспроизводились на разных этапах истории европейской культуры, достаточно яркое подтверждение устойчивого негативного отношения к соответствующей сфере социально-культурной практики и ее сценическим атрибутам.

Один из ранних вариантов подобного отношения к этой сфере можно найти у Диона Хрисостома, который, обращаясь к жителям Александрии, славившимся любовью к модным песням, рассказал им следующую историю о кифаредах:

“Когда Орфей играл среди животных, то все они только наслаждались и дивовались, но подражать никто не решался (sic!). И только среди собак, породы бесстыдной и никчемной, нашлись такие, которые взялись за музыку и *тотчас пустились промышлять* (курсив мой. — *Е. Д.*) этим искусством. Вот откуда пошла эта порода кифаредов и вот почему никогда кифареды не смогут совсем избавиться от своих наследственных свойств: кое-что у них осталось от уроков Орфея, но по большей части в их музыке так и слышно, что они из собачьего племени”⁸.

Естественный вопрос, который возникает после прочтения этой басни: почему именно собаки опустили до уровня промысла божественное искусство исполнительства? Мало ли других, еще более презренных и презираемых животных — не качества же собачьего воя сыграли здесь решающую роль? Если присмотреться к собаке как мифологической фигуре того времени, то метафора Диона Хрисостома в свете предложенной в предшествующих главах системы рассуждений не покажется случайной. Наиболее известен среди мифологических псов Греции — Кербер, хранитель входа в подземное царство Аида. Кербер — фигура пограничная, стоящая между обыденным упорядоченным солнечным миром преходящего и вечно черным вневременным миром человеческой сущности, воплощенной в душах людей, которые нисходят мимо этого стража на вечное поселение.

Как ни парадоксально, Кербер выполняет ту же медиативную функцию, что и исполнительское искусство, связывая извечное, хранящееся в предсознании с временными структурами и символами актуальной повседневности. С различными вариациями образ собаки (волка) монотонно возникает в подобных ситуациях в самых разных и в географическом, и в стадийном отношении культурах. Луперки Античного Рима, голубая собака в мифологии Гватемалы, рубиновый шакал в некоторых африканских сказаниях, другие подобные сказочные “фигуры” в преданиях разных стран и народов могут быть тому свидетельством. Сам собачий вой всегда и везде считается знаком расставания чьей-то души с телом. В контексте подобной устойчивой культурной семантики параллель кифаредов и

своак представляется достаточно значимой. Таким образом, различные исполнительские жанры Греции имеют специфические семантические связи: одни из них (орфические, аполлонические) ассоциировались с возвышенным миром надличностных сущностей, представленных олимпийскими богами, другие — связывали людей с их человеческим прошлым, вечным хранилищем которого и был Аид.

Упомянутая легенда о состязании Аполлона и Марсия отражает высокий накал страстей и высокую цену победы в творческих состязаниях греков. Известно, что уже первые странствующие певцы-профессионалы Древней Греции — рапсоды, переходя их города в город, устраивали между собой соревнования — агоны. Конкурс имел достаточно унифицированную структуру: он открывался гимнической прелюдией, вслед за которой и шло состязание. Первый выступающий брал в руки посох (“raps”) и начинал распевать фрагменты “Иллиады” — “оды”. По окончании вытупления он передавал посох следующему конкурсанту⁹. Позже посох был заменен лирой, однако название таких исполнителей эпической поэзии — рапсоды — за ними сохранилось. Победителя определяли по шуму, который вызывало выступление у собравшихся, а иногда по результатам голосования камнями, которые укладывались у соответствующих столов¹⁰. Агон в исполнительском искусстве Греции был в известной мере диахроническим аналогом древней инициации первых профессионалов: его победитель получал право открыть платную школу, чтобы передавать свое мастерство страждущим гражданам полиса.

Необходимо отметить, что агон не был специфической формой существования лишь исполнительского искусства. Напротив, он был универсальной формой существования греческой социальности. Греки состязались с самого юного возраста — все, в чем упражнялись в гимназиях Греции, принимало форму агона. Точно так же проходили официальные празднества и культовые церемонии, которые сопровождалась “музыкальными агонами”. Фактически агонами заканчивались и пиршества в частных домах. После заключительной чаши вина по кругу начинала передаваться ветка мирты, и получивший ее был обязан сымпровизировать станс¹¹.

Как отмечал М. Вебер, “агон был важнейшим национальным связующим звеном эллинства”¹². Агон позволял создавать нормы, в том числе, нормы красоты¹³, он предполагал наличие согласованных общеизвестных правил и превращал исполнительское искусство в предмет суждений. Последнее формировало ролевую специализацию артистов и публики и предполагало определенную степень знакомства всех обсуждающих исполнение с самой его спецификой. Быть судьей — подразумевало знать законы. Знать законы — означало активно владеть обсуждаемой исполнительской системой. Не случайно термин “*musikos*” у греков означал “образованный человек”¹⁴.

Важным стимулом к формированию соответствующих навыков было доминирование публичного образа жизни в полисах. Греки жили открытыми домами, ходили друг к другу на пиры и пирушки. Небольшая величина греческого полиса делала его обозримым, а любого гражданина — известным всем окружающим. Это был мир, в котором не было и не могло быть тайн. В нем пиршественная зала частного дома или площадь были практически в равной степени публичными. Соревнования в наблюдательности, точности и профессионализме оценок стихийно возникали по каждому поводу. Вот, к примеру, одно из описаний античного пира, завершавшегося концертом:

“Когда унесены были столы, совершены возлияния, пропет пеан и приступили к вину, явился сиракузянин, который привел искусную флейтистку-танцовщицу, замечательную своими фокусами, и очень красивого мальчика, хорошего игрока на лире и плясуна. Эти редкости он показывал как чудо и брал за это деньги”¹⁵.

Когда флейтистка стала играть на флейте, а мальчик на лире, и оба, по-видимому, значительно повлияли на веселое расположение духа гостей, Сократ сказал:

— Каллий, клянусь Зевсом, твое угощение великолепно. Ты не только поставил перед нами безукоризненный обед, но и еще доставляешь высокое наслаждение для нашего зрения и слуха.

— А если так, — отвечал Каллий, — то отчего же нам не принести мазей, чтобы угостить себя благовониями?

Но Сократ отверг это предложение. В это время флейта заиграла, а какой-то человек, стоявший около танцовщицы, подал ей до двенадцати обручей. Взяв их, она начала танец во время которого подбрасывала их вверх, раскачивая и бросая ровно настолько, чтобы в такт танца схватывать их... Затем внесен был обруч, весь утыканный мечами острием вверх. Танцовщица прыгала через эти мечи в ту и другую сторону, так что зрители пришли в ужас, а она все это делала смело и без малейшего вреда для себя... После нее танцевал мальчик.

— Посмотрите, — сказал Сократ, — как этот красивый мальчик в своих телодвижениях кажется еще красивее: шея, колени, руки, — все разом в движении, как это должно быть у человека, желающего иметь хорошо развитое тело. Я и сам охотно выучился бы у тебя, сиракузянин, этим телодвижениям”.

Затем внимание собравшихся занял шут, который начал пародировать показанные номера. Пока продолжалась “клоунская” пауза, мальчик настроил под флейту свою кифару, и они начали играть и петь. Один из гостей при этом сказал: “Мне кажется, что эта юная красота в соединении с музыкой производит то же, что вино, по словам Сократа: усыпляет заботы, но возбуждает страсти”. Сократ с ним согласился, однако при этом заметил: “Они действительно могут доставлять нам наслаждение, но ведь мы считаем себя выше их, и нам было бы стыдно, если бы мы не подумали о том, чтобы извлекать из нашего сообщества не одно только наслаждение, но и пользу”. Под последним он понимал умную беседу, которой и предались собравшиеся. Она однако задела сиракузянина, который увидел, что собравшиеся не обращают внимание на его артистов. После небольшой пикировки пирующих с античным “продюсером” Сократ предложил всем хором спеть песню, после чего танцовщице был подан гончарный станок, на котором она должна была показывать фокусы.

Одновременно Сократ предложил обсудить ответственность показанной программы жанру пира. “Сиракузянин, — сказал он, — я думаю о том, как бы все наилучше удалось твоему мальчику и твоей девушке, и в то же время, мы получили бы наибольшее удовольствие, когда будем смотреть на них... Прыгание через мечи сопряжено с опасностями и не подходит к пиру. Писать

и читать на катящемся колесе, тоже своего рода фокус, но я не нахожу в этом удовольствия. А вот если под флейту они исполнят танцы Харит, Гор и Нимф, тогда, я думаю, и они покажут свое искусство, и наш пир будет гораздо благороднее.” Сиракузянин тут же удалился, чтобы приготовить заказанное “исполнительское блюдо” и предложил, спустя некоторое время, новую программу¹⁶.

Рассмотрим некоторые важные для целей настоящей работы детали приведенного описания. Прежде всего, человек, обозначенный Ксенофонтом как “сиракузянин”, кстати, единственный, помимо артистов, не имеющий в пьесе имени и обозначенный лишь по месту своего происхождения, в явном виде выступает в современной роли директора-художественного руководителя коллектива: он собирает деньги, подбирает артистов, может поставить представление, и даже интересы “чистого искусства” пытается отстаивать, вступая с Сократом в спор, когда тот пытается переключить внимание собравшихся на свою собственную персону.

Последнее примечательно еще и тем, что сиракузянин стремится выстроить адекватную содержанию представления коммуникацию, настаивая на самоценности того, что делают его артисты, иными словами, пытается предложить публике некоторые нормы концертного поведения. Не выступающий в качестве артиста, сиракузянин для собравшихся не просто хозяин труппы, но и постановщик танцев, недаром Сократ высказывает желание научиться у него тем движениям, которые совершают артисты. При этом, судя по тексту, пирующие ощущают себя более значимыми персонами, чем выступающие.

Данный факт — одно из свидетельств изменения ролевых статусов, ведь в уже рассмотренные здесь ранние периоды право на внимание со стороны окружающих, на выступление перед слушателями человек получал за какие-то заслуги. Им мог быть только лидер — харизматический ли, ситуативный, но лидер. О смене подобной практики у греков свидетельствует и история о том, что отец Александра Македонского Филипп пожурил сына, совершенствовавшегося в игре на кифаре, сделав ему такое замечание: “Не стыдно ли тебе так отлично играть? С царя довольно и того, что у него находится время послушать игру других музыкантов”¹⁷. Роли

властителя и артиста, таким образом, разделились. И, хотя в период античности иногда они могли совпадать (как в хрестоматийном примере с римским императором Нероном), однако для греко-римской цивилизации в целом реализация властных полномочий уже не была непосредственно связана с выдающимися успехами в художественной деятельности.

Это не означает, что исполнительское искусство вообще перестает сопутствовать власти. Напротив, развитые культовые церемониалы, сопровождавшие все важнейшие события в жизни государств и государей, играли в этот период самую значительную роль. Тацит, Марциал, Геродот, другие историки и поэты античности посвятили немало страниц описанию молебнов, приношению даров, пророческим акциям, представлявшим, строго говоря, разновидность массовых зрелищ, одной из центральных фигур которых был монарх. Объединение лиц, выполнявших жреческие функции в культе Аполлона в Греции, по своему социальному составу было, по определению М. Вебера, подобием клуба для знати¹⁸. Однако факты свидетельствуют о появлении ощутимой дистанции между профессионализмом и тем, что мы сегодня называем “любительством”. Дистанция эта связана не только с социальными факторами. Аристотель в “Поэтике” противопоставляет любителей и профессионалов на этической основе. Для него профессионалы — это те, кто занимается исполнительским искусством не ради совершенствования в добродетели, а ради него самого.

Но вернемся к цитированному античному отрывку. Скрытый парадокс ситуации, описанной Ксенофонтом в “Пире”, в том, что зрителям исполнительское искусство артистов подается как чудо. “Реклама”, таким образом, эксплуатирует архаические смыслы исполнительского искусства. Однако для зрителей, по меньшей мере, в какой-то их части, оно — образец для подражания, то есть “не чудо”, поскольку может быть воспроизведено, если научиться выполнять трюки так, как их выполняют артисты. По социальному статусу зрители выше выступающих, однако им хотелось бы научиться подражать артистам, то есть освоить художественную технологию, характерную для “низов”.

Естественно, напрашивается вопрос — зачем? Не потому ли, что чудеса (даже “чудеса” в кавычках) не

имеют социального статуса, а могут поражать всех? Или потому, что верхушка общества считала необходимым иметь точные представления о различных видах деятельности, чтобы, демонстрируя свой особый статус, иметь возможность делать замечания профессионалам? Известно, например, что один из полководцев Александра Македонского довел своими поучениями, советами и критическими замечаниями выступавшего кифареда до того, что тот вскричал: “Да не будет тебе никогда в твоей жизни так плохо, чтобы ты превзошел меня в этом искусстве!”¹⁹ Подобный эпизод свидетельствует о том, что сами “заказчики” в презентативных ли целях, в порядке ли самоутверждения, могли вмешиваться в работу профессиональных артистов, в том числе, в ее сугубо технологические аспекты. О том же свидетельствуют и предложения по перестройке программы, сделанные на пиру Сократом²⁰.

Не менее любопытна и структура описанного Ксенофонтом представления. Она достаточно гибка и включает в себя эпизоды, в которых зрители или их “агенты” (такие, в частности, как шут) время от времени начинают как бы замещать артистов. Призрак рампы, разделяющей исполнителей и публику, то возникает, то исчезает, и концертная программа в итоге формируется совместными усилиями, опытом и симпатиями собравшихся на пир и приглашенных для выступления на нем профессионалов. Сами артисты многожанровы: танцуют, поют, показывают фокусы и одновременно отличаются прекрасными внешними физическими данными, что немаловажно и для творческой конкуренции с другими подобными коллективами и для тех дополнительных услуг, которые, как известно, оказывались артистами, мальчиками и девушками за пределами собственно художественной части. В общей структуре пира представление находится на месте десерта: пиршество духа проходит после пиршества желудка. Таковы “домашние” концерты греков.

Концерты эти имели не только художественную, но и дискуссионную ценность. Успешность самореализации в последней влияла на статус человека в его социальной среде. Однако пустые упражнения в красноречии, создававшие бы своеобразного “знатока-теоретика”, не были в чести — любой свободный грек в той или иной

степени должен был активно владеть исполнительским искусством. Не случайно лучший из собранных на пир Ксенофонтом — Сократ — первым высказывает желание научиться части увиденных исполнительских приемов. И не столько для того, чтобы квалифицированно судить о мастерстве профессиональных исполнителей, хотя сам жанр суждения, умение его построить и преподнести, то есть опять-таки исполнить, был специфической ценностью в интеллектуальных кругах Греции. Владение определенной палитрой исполнительских приемов было одной из основ статусной позиции члена полиса, причем настолько слитой с другими статусными знаками, что не владеющий или не обнаруживший достаточно навыка владения теми или иными исполнительскими приемами, жанрами, музыкальными инструментами, мог исключаться, в том числе официально, подчеркнуто публично из числа уважаемых граждан. Один из наиболее ярких исторических примеров такого рода — объявление известного греческого философа-стоика Фемистокла невеждой и изгнание его из Афин после того, как он на одном из симпозионов, собравших философов со всей Греции, не обнаружил необходимого для человека его круга совершенства в игре на лире²¹.

Нельзя сказать, что демонстрация владения исполнительскими навыками была постоянной составной частью норм античного общества. Высокомерие публики по отношению к исполнителям, заметное у Ксенофонта, могло приобретать более выраженные формы и переноситься на самую исполнительскую деятельность. Аристофан в “Облаках” приводит показательную в этом отношении тяжбу одного пожилого человека (Стрепсиада) со своим сыном Фидиппидом:

Стрепсиад:

Из-за чего и почему мы начали ругаться,
вам расскажу. Мы за столом сидели, как известно.
Тут в руку лиру взять его я попросил и песню
поэта Симонида спеть: “Барашек Крий попался”.
А он сказал, что песни петь за чашей, под кифару —
обычай устаревший, баб забота — мукомолок.

Фидиппид:

Не прав ли был я, наскочив с руками и ногами
на старика? Заставить петь! Кузнечики мы, что ли!

Стрепсиад:

Вот те же самые и за столом повел он речи,
 сказал к тому ж, что Симонид — писатель очень скверный.
 С трудом, но все-таки я удержал себя от злости,
 и, ветку миртовую взяв, прочесть мне из Эсхила
 я попросил его. А он ответить не замедлил:
 “Эсхила почитаю я первейшим из поэтов
 по части шума, болтовни, нескладицы и вздора”.
 Вскипело сердце у меня, представите вы сами,
 но гнев я все же закусил, сказал: “Тогда, голубчик,
 из новых что-нибудь мне спой, из песен философских”.
 Из Эврипида говорить тут начал он о брате,
 с родной сестрой, избави бог, бесстыдно переспавшем.
 Тут удержаться я не мог...”²²

В приведенном отрывке не только ярко отражена смена части норм праздничного обихода греков. Отец вынужден буквально выжимать из сына демонстрацию его исполнительских возможностей. Для сына — это устаревший обычай, опустившийся к тому времени в нижние слои общества, хотя в его культурном арсенале есть исполнительские “заготовки”. Однако они иные, чем традиционные для старшего поколения греков, застольные жанры. На этой почве и возникает своего рода конфликт между “молодежной субкультурой”, сюжетно гораздо менее скованной по сравнению с “субкультурой отцов”, имеющей иной жанровый состав и иные презентационные нормы и почитающей исполнительство как непременный атрибут дружеских собраний.

Особое место в бытовой культуре греков занимали эротические развлечения, часть из которых была непосредственно связана с профессиональным исполнительством. Среди проституток Греции срединное по статусу положение занимали исполнительницы на авлосе — одном из видов флейт, называвшиеся “алевтридами”. Они не только музицировали, но и исполняли по желанию клиента различные танцы. Алевтриды имели свою систему подготовки — они проходили обучение в школах, которые организовывали старые, опытные куртизанки²³.

Концертная деятельность была не только составной частью светской, празднично-бытовой и развлекательной культуры греков. Она сливалась с культовы-

ми праздниками и церемониями, жертвоприношениями и шествиями, а также с такими значительными для греческих полисов общественными событиями, как театральные представления.

Воспевая Афины, Аристофан в уже цитированных “Облаках” вложил в уста хору следующий текст:

Девы, несущие дождь!
 Город Креона богатый, блистательный, землю Паллады,
 Родину храбрых хотим мы приветствовать.
 Там — несказанные таинства правятся,
 Там открываются пред посвященными двери святилища.
 Жертвы богам-небодержцам приносятся.
 Там возвышаются храмы и статуи.
 Шествия движутся там богомольные.
 Жертвы приносятся пышные, в зиму и лето —
 Праздники, игры и пляски.
 А наступит весна, и в честь Бромия²⁴
 Песни несутся, хоры состязаются,
 Слышатся флейты призывы²⁵.

Каждые четыре года в Афинах с особой пышностью отмечались праздники богини-покровительницы города, получившие название “Больших Панафиней”. Они открывались своеобразным всегреческим фестивалем-конкурсом из лучших вокальных, декламационных и музыкальных программ. Затем следовали спортивные состязания, включая впечатляющий ночной забег с факелами. Победители всех дней получали право выступить в процессии, завершавшей праздник²⁶. Между Большими Панафинейями проходили Малые, более скромные по представительству, масштабам и жанровому многообразию.

Общегреческим праздником артистического искусства были проводившиеся также один раз в четыре года Пифийские игры в Дельфах. На них артисты выступали как представители своих полисов и приносили свое творчество в дар покровителю муз — Аполлону. Как и во время Олимпиад, на период Пифийских игр на полуострове прекращались все войны, закрывались суды, устанавливалось всеобщее согласие и мир, что само по себе отражает высокий статус этих празднеств. Именно Дельфийские состязания дали Греции первую

общую форму концертной композиции, принятую всеми полисами в качестве нормы. Это была четырежды победившая в Дельфах монодия спартанского кифареда Терпандра, получившая название “нома” — закона²⁷.

Если Панафиней были торжеством богатства и кульминацией почитания Афины и проходили как парад избранных (в том числе, артистов), то вакхические Анфестерии, во время которых закрывались все храмы, кроме храма Диониса, были родом раннего карнавала, в котором должны были участвовать все. Праздник начинался вечером и открывался факельным шествием, которое несколько раз останавливалось для исполнения священных танцев. Процессию сопровождал вакхический маскарад — сатиры, фавны, силены верхом на ослах, хоревты в звериных шкурах и с венками на голове, женщины, наряженные горами, нимфами и менадами и плясавшие под звуки флейт. С колесниц мужчины в масках обращались к зрителям с шутками, подчас подчеркнуто грубыми. После завершения процессии народ направлялся в театр, в котором проходило состязание пьяниц. Попойка, маскарадное веселье длились всю ночь²⁸.

Такое празднество, где бы оно ни происходило — в богатых домах, где собирался нобилитет, или на площадях и улицах, — за исключением небольших ритуальных фрагментов не предполагало преимущественного участия профессиональных артистов, но опиралось на элементы профессионального сценического искусства, освоенного горожанами. За исключением нетеатрального состязания в театре выделенного подиума, сцены во все дни праздника не было: наиболее аттрактивный и активный исполнитель, из-за маскарадного костюма не имевший никаких социальных знаков, собирал вокруг себя на время своего “соло” какую-то часть веселящихся, превращая ее в публику, а себя в артиста. Концертные ситуации то возникали, то растворялись в вихре карнавального веселья, не складываясь в программу, но предоставляя возможность каждому жаждущему проявить себя. И кто знает, не появлялось ли у кого-то из выступавших, особо обласканных вниманием аудитории, желание полностью посвятить себя сцене.

Подобные же возможности предоставлял свободнорожденному греку и театр. Уже в период его ста-

повлечения между некоторыми сценами и всегда между актами вставлялись концертные номера, исполнители для которых отбирались так же, как и актеры на конкурсной основе и с учетом всего стиля жизни претендента. Со времен Эврипида в моду вошло не выписывать, а заменять последнюю сцену пьесы импровизационным дивертисментом, составленным из наиболее популярных в тот момент песен и танцев и на участие в котором мог претендовать любой гражданин полиса — ему нужно было лишь пройти конкурсный отбор. Спектакль, таким образом, заканчивался концертом.

Участие в организации подобных празднеств было почетной личной повинностью наиболее богатых граждан. В этом отношении можно говорить о том, что празднично-обиходные формы концертной деятельности, одна из наиболее распространенных разновидностей которых была рассмотрена на примере пира, имели иной, по сравнению с массовыми церемониалами, организационный принцип — они проводились вскладчину и потому отражали характерные привычки, стремления и просто настроение конкретных собравшихся. Финансово-организационная база массовых церемониалов, праздников в честь богов и иных торжественных общезначимых для государства событий была подчеркнута персонализирована, а ее формирование инициировалось властными структурами греческих полисов. Называвшиеся “литургиями”, финансовые взносы в эту область исполнительского искусства не просто формировали основу для массовой публичной художественной деятельности, но также создавали вокруг нее благоприятный общественный климат. Жертвователи награждались венками, их имена звучали с главной точки греческих полисов — агоры. В ряде случаев фамилии литургов и величина пожертвованной ими суммы выбивались на каменной колонне, которая ставилась в центре города.

Среди ежегодных литургий наиболее важной и одной из наиболее дорогих была “хорегия”, связанная с образованием хора для представлений концертного типа, процессий и церемоний. Этот хор, именовавшийся “киклическим” или дифирамбическим, состоял из 50 мужчин²⁹. Хор был неперменным участником различных агонов и праздников в честь богов. Его победа в со-

стызаниях рассматривалась одновременно и как победа лица, несшего этот вид литургии, — хорега.

Хорег в греческой культуре — фигура для рассматриваемой темы едва ли не ключевая. Избранный своим родовым объединением — филой (реже — самостоятельно предложивший своим сородичам помощь) — он был одним из нескольких лиц, носивших это звание и подготавливавших празднества. Поскольку формирование хора и уровень его подготовки определялись прежде всего уровнем учителя — дидаскала, а лучших всегда очень мало, то хореги начинали свою деятельность с жеребьевки, которая определяла право на очередность приглашения учителя. Естественно, вытянувший первый номер получал гораздо больше возможностей для выбора, чем тот, кому доставался номер в конце. Однако очевидно, что подобная система предварительного разыгрывания широты выбора позволяла снизить вероятность переманивания или перекупки дидаскала соперничающими филами и таким образом избежать возникновения возможного очага социальной напряженности и одновременно удержать учителя от чрезмерных материальных запросов.

Нанятый дидаскал отбирал из граждан полиса хористов и приступал к репетициям. В обязанности хорега входило обеспечение хора помещением, питанием, денежным содержанием, венками и масками. В день состязаний он сам возглавлял шествие хора к месту агона и в течение всей церемонии обретал черты сакральной фигуры: оскорбление хорега расценивалось как оскорбление божества, в честь которого происходил праздник, или государства, если это была светская церемония. После состязания хореги распределялись согласно занятым их хором местам и на победителя возлагался венок, причем победителем объявлялся не сам хорег, а его фила. Хор же вместе с хорегом и дидаскалом получали приз. Это могла быть корова, как на Больших Панафинях, или треножник, как на праздниках в честь Диониса. В последнем случае хорег должен был посвятить треножник богу и передать его на вечное хранение в храм, предварительно начертав на нем свое имя, имена дидаскала и флейтиста, название своей филы, жанр хора (трагический, комический, танцевальный). К IV веку до н. э. в практику вошло разделение финан-

сового бремени между двумя лицами, а позже субсидировать подготовку хора начало и государство³⁰. Но к этому времени ситуация в художественной жизни, да и в социальном устройстве Греции заметно изменилась.

В сфере исполнительского искусства это изменение было связано со становлением монополии профессиональных артистов на все виды ритуальных и церемониальных выступлений. Прежде всего, хорег, ранее представлявший филу, а не себя, стал укреплять свои позиции. С IV в. до н. э. хорег претендовали уже на роль центральных фигур в агонах. Они начинают стремиться не к победе фил, но к личной, своей собственной победе³¹.

Впервые в начале III века до н. э. в Спарте и Македонии, затем в Афинах и, наконец, еще столетием позже — в самих Дельфах хоры обычных граждан были заменены профессиональными коллективами. На оркестре же греческого театра зародился новый культ — культ актера. С этого времени актер, а не драматург, стал центральной фигурой спектакля. Он получил право триумфом въезжать в различные греческие города, он собирал лавровые венки и принимал знаки восхищения. Состязания хорегов и стоящих за ними фил со своей стороны также стимулировали кристаллизацию исполнительского профессионализма. Понятно, что успех хора вызывал желание сохранить его в дальнейшем и продолжать совершенствовать мастерство его артистов как залог новых побед в агонах. С другой стороны, и у некоторых победителей естественно возникало желание сделать исполнительство своей профессией, тем более, что за нее платят, а увенчанных лаврами ждет почет и уважение. Вероятно, так и возникали предпосылки к кристаллизации собственно профессиональных исполнительских сил. Свою лепту в этот процесс внесли и общесоциальные потребности.

К периоду становления эллинизма заметно изменился социальный ландшафт Греции. Филы потеряли свою былую роль и значимость. Не кровное родство, но место проживания стало определять гражданство человека, а социальная система в целом начала опираться все в большей мере на территориальную и имущественную дифференциацию, а также на профессиональную специализацию. Показательно, что эллином назывался не этнический грек, а любой человек, который получил

утонченное греческое образование и вел соответствующий образ жизни³². Из совокупности проживавших по соседству отдельных родов и племен формировалось единое греческое государство. Происшедшие процессы вызвали к жизни круг новых проблем, среди которых для исполнительского искусства особую роль сыграла ставшая очень значимой потребность в обеспечении социальной коммуникации и закреплении ее структуры в обновленном греческом обществе, которая могла бы заменить господствовавший ранее родовой обычай.

Появление на этом фоне непрерывно гастролирующих виртуозов-солистов и формирование первых в Греции профессиональных ассоциаций артистов и музыкантов, выступавших на праздничных играх, которые получили название “Союзы дионисийских артистов”³³, представляется закономерным. Устойчивое членство и определенные правила отбора в них заместили практику назначения артистов филами, еще более заметно снизив их значение в общественной жизни. Отныне уже профессиональные объединения, а не племенные советы старейшин, устанавливали правила состязаний. Союзы имели жесткую внутреннюю организацию, включавшую духовную и светскую власти, свою кассу и своих писцов. От государства они получали привилегии, распространявшиеся как на личную свободу и безопасность их членов, так и на некоторые повинности: члены союзов освобождались от военной службы, получали налоговые льготы. Союзам принадлежала часть культовых сооружений, около которых обычно проходили состязания, они получили право на использование государственных строений, на сбор средств в свою казну за посещение зрителями выступлений, а также даров³⁴.

Обособление артистов как профессиональной страты в социальном пространстве Эллады, выработка ими собственных норм и правил исполнительского искусства повлекло за собой усложнение жанрово-стилистической системы и художественного языка. Между артистами и их публикой не только пролегла этическая граница, но и возникла все увеличивавшаяся исполнительская дистанция. Ситуации, подобной той, что описана в “Пире” Ксенофонта, быть уже не могло: любители оказывались не в состоянии конкурировать с профессионалами, исполнявшими все более сложную и виртуозную

музыку. Показательно в этом отношении, что, согласно Аристиду Квинтилиану, музыка для любителей в этот период писалась в диатонических ладах, а профессиональная — в хроматических и — у небольшой группы особо утонченных артистов — в энгармонических ладах, которые были доступны лишь избранным³⁵. Любительское и профессиональное исполнительское искусство, таким образом, получили импульс к собственному саморазвитию.

РИМСКИЕ ИГРЫ КОЛЛЕГИЙ

Схожий с Грецией путь прошел Рим. Правда, здесь были свои исторические особенности.

Рим предпочитал тонким и изысканным развлечениям, культивировавшимся в соседней Греции, спортивные состязания как утилитарно необходимые для тренировки тела воинов и как залог побед постоянно стремившейся к новым завоеваниям державы¹. Презрительное, высокомерное отношение к исполнительским искусствам более типично для элиты Рима. Они были схожи с позицией отца Александра Македонского в отношении своего сына, достаточно широко распространены и удерживались длительное время. “Атлеты были очень популярны, — напишет П. Гиро, — в общественном мнении они были выше актеров, на которых всегда смотрели как на нечто низкое”². Однако с рубежа I века до н. э. отношение элиты римского общества к исполнительскому искусству меняется.

История императора Нерона, который был помещан на исполнительстве и много внимания уделял своему мастерству, — лишь одно из наиболее известных свидетельств происшедших изменений. Еще более многогранным был Калигула, о котором один из римских историков писал: “Гладиатор и возница, певец и плясун, он сражался боевым оружием, выступал возницей в по-

всюду выстроенных цирках, а пением и пляской он так наслаждался, что даже на всенародных зрелищах не мог удержаться, чтобы не подпевать трагическому актеру и не вторить у всех на глазах движениям плясуна, одобряя их и поправляя (курсив мой. — *Е. Д.*)”³. Правда, оба названных императора по интерпретации римских историков не отличались здоровой психикой. Возможно, в этом сказывается генетическое пренебрежение римлян исполнительским искусством. Показательно, что римский историк и литератор Гай Саллюстий Крисп, описывая нрав и привычки одной высокопоставленной особы, замечает: “[Она] играла на кифаре и плясала изящнее, чем подобает приличной женщине”⁴.

Однако подобные факты свидетельствуют о том, что исполнительской техникой разных жанров активно владели не только часть “социальных низов” Римской империи, для которых она поставляла средства к существованию, но и верхушка общества. Известно, что уже при Юлии Цезаре представители аристократических домов на глазах у римской публики выступали в мимах, танцевали, проделывали цирковые трюки и даже бились в цирке насмерть, как гладиаторы. Не случайно, вероятно, в период его правления преподаватели “благородных искусств” получали римское гражданство⁵. Нельзя не обратить также внимания на то, что римская знать владела жанрово-стилистической палитрой исполнительского искусства простых гистрионов, чаще даже не являвшихся римскими гражданами. Причина этого в самой истории проникновения исполнительского искусства в Рим.

Римские публичные “сценические игры” возникли в 365 году до н. э. и, по замечанию Тита Ливия, были делом для воинского народа небывалым, ибо до тех пор единственным зрелищем у римлян были бега колесниц в цирке. Толчком к появлению на авансцене римской общественной жизни исполнительского искусства стала, как ни странно, эпидемия, поразившая город в IV веке до н. э. Игры, сменившие оказавшиеся бесполезными молебны, должны были остановить болезнь, уничтожавшую людей⁶. Сценическое исполнительство было призвано в чужавшийся искусства Рим как магическое средство точно в рамках его архаического предназначения. Дадим, однако, слово Титу Ливию:

“Как почти всегда бывает вначале, предприятие это было скромное и, к тому же, иноземного происхождения. Игрецы, приглашенные из Этрурии, безо всяких песен и без действий, воспроизводящих их содержание, плясали под звуки флейты и на этрусский лад выделяли довольно красивые коленца. Вскоре молодые люди стали подражать им, перебрасываясь при этом шутками в виде нескладных виршей и согласовывая свои телодвижения с пением. Так переняли этот обычай, и от частого повторения он привился. Местным своим умельцам дали имя “гистрионов”, потому что по-этрусски игрец звался “истер”; теперь они уже не перебрасывались, как прежде, неуклюжими и грубыми виршами, вроде фусценнинских, — теперь они ставили “сатуры” с правильными размерами и пением, рассчитанным на флейту и соответствующие телодвижения”⁷.

Рим ассоциируется нашими современниками прежде всего с грандиозными зрелищами, памятники которым — римский Колизей, гигантские, даже по современным меркам, дворцы и, особенно, цирки — разбросаны по Европе. Именно здесь проходили столь любимые потомками древних этрусков состязания всадников, колесниц, имитировались морские сражения. В кровавых играх гладиаторов, как отмечал один из исследователей, “едва ли не впервые происходит отчуждение игры, разделение и противопоставление “игроков” и “зрителей” (доведенное римлянами до обязательного уничтожения одной из сторон)”⁸. Смерть действительно проводила в гладиаторских представлениях жесткую и непреходимую границу между развлекающейся публикой и “исполнителями”-воинами и противопоставляла их друг другу как субъектов действия. Однако исторически и до кровавых зрелищ представления римлян о цирке были связаны не только с кругом и со всем комплексом его магических значений, но также, как показывает анализ семантического поля этого слова, с группами людей (*circulatio*), рынком и зеваками (*circulator*). Само же слово “*circular*” означало собираться в группы или собирать вокруг себя толпу, то есть этимологически было непосредственно связано с представлениями об исполнительской деятельности как одной из форм рыночных отношений артистов и публики, каждая из которых в культуре Римской империи являлась особой, специфической группой.

Подчеркнутое разделение исполнителей и аудитории в римской культуре обусловлено как иноземными корнями профессионального артистического искусства, так и низким социальным статусом исполнителей. Если греческие филы, будучи родовыми объединениями, выбирали участников для хора, который представлял затем род, а выступление в нем длительный период было почетной, но временной обязанностью, что превращало его по сути в любительское образование, то в Риме артисты или статусно, или по происхождению были среди римских зевак (*circulator* или *circuli*) чужими, а потому оказались просто обречены на профессионализацию путем образования соответствующих союзов или объединений коллег по роду деятельности, в известном смысле заменявших традиционные кровно-родовые ассоциации⁹.

Единого названия для профессиональных артистов не было. Большинство из них владело как музыкальным исполнительским искусством, так и цирковыми трюками, а также речевыми жанрами. Помимо как бы “родового” для Рима названия “гистрионы”, в артистической среде выделялись “скопы”, составлявшие свиту знати, мимы и фимелы, выступавшие в театре, и скурры — балагуры, шуты. Музыканты делились на “симфониаков” — ансамблистов (флейтистов и кифаредов), участвовавших в религиозных церемониях, и инструменталистов, причем каждый инструмент имел свое достаточно ограниченное предназначение, что и определяло “специализацию” артистов, их статус в римском обществе и среди коллег.

Специализация могла быть достаточно тонкой. Так, исполнители на греческой флейте “тибиа” имели более высокий ранг по сравнению с исполнителями на сирийской флейте, поскольку выступали на собраниях на подиуме, тогда как их коллеги по родственному инструменту — на пирах. Нельзя исключить, что необходимость игры большими ансамблями при участии в массовых процессиях, наряду с потребностями в социальной защите, привели к появлению предпосылок для формирования профессиональных объединений исполнителей, получивших название “коллегий”¹⁰.

Коллегии возникли на рубеже II века н. э., когда статус артистов повысился, а в табели о рангах они

заняли место, аналогичное военному чину “унтер-офицера”. При вступлении новый член платил взнос, величина которого была обусловлена престижностью коллегии. Руководил коллегией выборный глава — коллегиак, а во главе всех коллегий стоял, если верить Плавту, “Император гистрионов”, который получал и распределял доходы от зрелищ, а также взносы, которые регулярно делала государственная казна¹¹.

Церемониальность, характерная для римской общественной жизни, также внесла свой вклад в формирование страты профессиональных исполнителей. Ее развитию служили, с одной стороны, помпезные триумфы, а с другой — развитие праздничной культуры. Со времен республики в Риме проводилось семь народных праздников, длившихся в общей сложности более двух месяцев. С сентября по ноябрь праздники проходили ежемесячно (Римские игры, Триумф Суллы, Плебейские игры, включавшие торжество в честь бога-покровителя праздника, цирковое шествие, сценические и цирковые игры). Затем наступала четырехмесячная пауза, после которой на протяжении практически всего апреля и до начала мая с интервалом в один-два дня шли праздники Кибелы, Цереры и Флоры. В июле проходил праздник Аполлона.

Игры требовали больших финансовых затрат, и для их выделения власти, как правило, ссылались на пророчества жрецов Сивиллы. Так, на первые игры в честь Аполлона, проведенные в 212 году до н. э., средства с народа были собраны по приказу претора, который обнародовал интерпретацию оракула священнослужителями и на этом основании вынес свой вердикт. Однако, как показали исследователи, заключение жрецов было вызвано жестким давлением на них самого претора, решавшего собственные политические задачи. Уже позже на основании оракула соответствующее постановление вынес Сенат, и поддержка празднества стала государственным делом¹². Со временем, впрочем, решение об организации празднеств перестало нуждаться в одобрении священнослужителей или быть следствием их пророчеств. В некоторых случаях финансированием праздников занимался лично император, право на их проведение *покупали* богатые граждане Рима. Рим впервые в истории показал образцы развитой реклам-

ной деятельности. Перед играми всегда выпускались подробные афиши с описанием боев, агонов, с именами их участников. Такая реклама продавалась наподобие современных программ. Кроме того, в людных местах на стенах зданий красной краской также рисовалась информация о празднике. О праздничных зрелищах сообщали и глашатаи¹³.

А причин для них находили множество. Рим пышно отмечал победы в бесчисленных войнах, свои достижения в строительстве, многие выборы также сопровождалась или заканчивались играми. Со временем число праздников, как и их поводов¹⁴, увеличилось, их свободно вводили и отменяли императоры, а проводили не только избранные сенаторы, но даже всадники. Помимо общегосударственных праздников, существовали ритуальные празднества, связанные с историей родов, а также частные семейные праздники.

Длительность каждого общественного праздника (за исключением игр) составляла чаще всего около недели, причем 41 день в году специально выделялся на сценические искусства. Это были пантомимы, бои гладиаторов, театральные представления, состязания артистов, собиравшие практически весь город¹⁵. Позже, во времена империи, регулярные праздники занимали 175 дней, из них 101 день шли сценические представления, 64 — игры в цирке и 10 — бои гладиаторов. Помимо них проходили и экстраординарные праздники. Так, в честь завершения строительства Колизея был устроен стодневный праздник, победа во второй Дакийской войне была отмечена 123-дневным праздником.

Гигантомания¹⁶, огромный размах и помпезность общественной жизни римлян вызвали потребность в соответствующем инструментарии, отразившись на размерах музыкальных инструментов, объеме исполнительских составов и способах преподнесения искусства. Как уже отмечалось, греки среди концертных жанров наибольшее внимание уделяли сольному пению с сопровождением. Наследники же этрусской культуры выше всего чтили инструментальную ансамблевую, прежде всего, духовую, музыку. Рим оставил истории культуры грандиозные по размерам органы, флейты, арфы, память о сотнях исполнителей, объединенных в коллективы, многочисленные, нередко костюмированные кон-

целты-шествия¹⁷. Аммиан Марцеллин в своем труде по истории Рима упоминает об огромных гидравлических органах, гигантских лирах величиной с телегу, флейтах чудовищных размеров и всяких громоздких орудиях актерского снаряжения¹⁸. Естественно, что с такого рода сложным инструментарием не могли работать любители. Да и возникнуть он мог только при условии оформившегося слоя профессиональных исполнителей.

Замечу попутно, что подобное подчеркнутое стремление к акустическому освоению пространства на основе динамических возможностей инструментов подкреплялось практикой перемещения исполнителей на специальных передвижных платформах. Ярмарочные и праздничные повозки с гистрионами двигались от дома к дому, от площади к площади, и вслед за ними тянулась толпа зевак¹⁹. Музыка в результате как бы охватывала весь город. Нельзя не заметить, что пространственная экспансия исполнительского искусства открыто перекликается с военно-политической экспансией едва ли не самой крупной в мировой истории европейской державы.

Пространственное решение Рима — огромного города с большими площадями, на которых стояли скамьи для отдыха и общения гуляющих, с полукруглыми нишами с сидениями в стенах домов *civis classicus* — наиболее состоятельных людей, где собирались кружки беседующих, с портиками, защищавшими от жаркого солнца — также способствовало образованию аудитории различных жанров исполнительского искусства. Здесь выступали дрессировщики, фокусники, музыканты; поэты читали стихи. Как строились их взаимоотношения со зрителями, достоверно сказать трудно, можно лишь полагать, что, подобно всяким артистам, устраивающим свои выступления под открытым небом, они получали плату за свое искусство в процессе и после выступления. Достоверно известно, однако, что основу гуляющей публики составляли “клиенты” — лица, входившие в свиту патрициев. Часть из них занималась подбором номеров для концертов и представлений во дворце своего патрона. “Площадной” (по местоположению, а не по жанровому содержанию) пласт художественной жизни римских городов выступал не только как место заработка для артистов, но и как одна из важных для их карьеры стартовых точек. Их творчеством, однако, “уличные формы” ис-

полнительского искусства не ограничивались. Очень существенную, в том числе времяизмерительную роль, играли в Риме культовые шествия.

Культовые процессии занимали в праздничной культуре Рима особое место. Многонациональная империя, раскинувшаяся на огромной территории, хотя и имела государственную религию, но не делала ее единой и единственной для всех народов, и долгое время содержала полностью или частично большинство из вероисповеданий своих многочисленных этносов за общественный счет. Египетские, греческие, сирийские, иудейские и другие божества своими сакральными датами и ритуалами ткали в римских городах особый слой публичной жизни. Причем, если для посвященных шествия в честь “своих” богов были прежде всего сакральным актом и лишь затем зрелищем, то для непосвященных, придерживавшихся иных религиозных воззрений, происходившее было прежде всего более или менее экзотическим зрелищем.

Апулей из Мадавры, поэт и философ, оставил, в частности, замечательное по своей полноте описание того способа существования таинств египетской Исиды, которые были приняты в Античном Риме. “Среди *шутливых развлечений для народа* (курсив мой. — Е. Д.) двигалось и специальное шествие богини-спасительницы, — писал он. — Женщины, блистая чистыми покровами, радуя глаз разнообразными уборами, украшенные весенними венками, одни усыпали из подола цветочками путь, по дороге, по которой шествовала священная процессия, у других за спиной были привешены блестящие зеркала, чтобы подвигающейся богине был виден весь священный поезд; некоторые, держа в руках гребни из слоновой кости, движением рук и сгибанием пальцев делали вид, будто расчесывают и прибирают волосы владычице... Кроме того, большая толпа людей с фонарями, факелами, свечами и всякого рода источниками искусственного света изображала прославление властителя светил небесных. Свирели и флейты, звуча сладчайшими мелодиями, создавали очаровательную музыку. Далее милостивый хор из избраннейшей молодежи, одетый в белоснежные рубашки и блестящие праздничные одежды, повторял строфы приятной песни, которую искусный поэт благоволением Камен²⁰

Путь перед ней серебром устилает и медной монетой
щедрой рукою народ, и сыплются розы обильно,
снежным покровом цветов осеняя богиню и свиту²⁵.

Сам же ритуал, по реконструкции Дж. Фрезера, носил следующий вид: “Под звуки флейт, барабанный бой и крики евнухов-жрецов, наносивших себе раны ножами, религиозный экстаз, как океанский вал, перекидывался на толпу зрителей, и многие из них совершали такие поступки, каких и не предполагали, когда отправлялись на праздник. Один из другим они сбрасывали с себя одежды и с сердцем, бешено бьющимся от музыки, с блуждающим от зрелища льющейся крови взором выпрыгивали из толпы, хватали специально приготовленные для этой цели мечи и при всех оскопляли себя. Новопосвященный пробегал через весь город, держа в руке окровавленный кусок мяса, а потом запускал его в один из домов. Жители дома, удостоившегося такой чести, должны были дать евноху женское платье и украшения, которые тот носил до конца жизни”²⁶.

Естественно, что привести массу народа в подобное состояние могли лишь лица, обладавшие высочайшим профессионализмом, как минимум, в области социально-манипулятивной техники — без него было бы невозможно включить в действие зрителей и довести их до экстаза. Нельзя не заметить к тому же, что описанная церемония обращалась к кошелькам зрителей практически так же, как и уличные концерты гистрионов, а общая атмосфера церемониала поразительно напоминает современные рок-оргии.

Работа с огромной по численности и разнообразной аудиторией требовала виртуозной профессиональной техники и вызвала к жизни жанры и способы исполнения, незнакомые римлянам прежде. Этому способствовала сама “мультикультурность” империи, объединившей племенные государства с достаточно различными, а иногда и просто далекими традициями. Светоний Транквилл, описывая деяния императора Августа, упоминает о празднествах, которые проводились во всех районах города, на большом количестве сцен и на многих языках²⁷. Из этого следует, что власти Рима не просто признавали, но и культивировали этническую специфику, а профессиональные исполнители,

объединенные в коллегии, получали широкие возможности для обогащения художественного языка и экспериментов с жанрово-стилистическими моделями.

Помимо полиэтнического фона, сама исполнительская практика, ее условия и особенности порождали новые исполнительские приемы, которые подчас влекли за собой формирование новых жанров сценического искусства. Именно так в Античном Риме появился способ исполнения, существующий и сегодня, на иной, естественно, технической основе и известный под названием “плейбэк” — пение под фонограмму. Тит Ливий связывает изобретение его античного прообраза с личностью одного из основателей римского театра, греческого актера Ливия Андроника. Когда однажды, выступая перед многочисленной публикой, он охрип от большого количества “бисов”, то попросил разрешения у присутствующих рядом с сопровождавшим его пение флейтистом поставить молодого раба, а сам, — писал историк, — “разыграл свою песню, двигаясь много живей и выразительней прежнего, так как уже не надо было думать о голосе. С тех пор и пошло у гистрионов “пение под руку”, собственным же голосом вели только диалоги”²⁸. Оттачивающаяся при подобном исполнении актерская техника со временем превратилась в ремесло, по своему содержанию игра потеряла комический характер, а молодежь вернулась к ее истокам и стала вновь перебрасываться шутками в стихах, предоставив гистрионам играть в обретенной ими новой, собственно профессиональной манере.

Большую роль в римской культурной жизни играли жанры, переходные между собственно концертными и чисто театральными — ателлана и мим. Это веселые, шутовские на пороге непристойности сценические формы были основаны на свободной последовательности маленьких бытовых сцен-номеров, причем задействована в них была только передняя часть сцены. Актеры были одеты в костюмы персонажей, но переодевались по ходу действия. В отличие от ателланы, мим, напоминающий из-за многообразия составляющих его жанров типичный эстрадный смешанный концерт XX века, и не предполагал специального театрального костюма, а игрался в типичном бытовом и включал в себя легкие песенки, бытовые сценки, юмористические монологи под

аккомпанемент флейты²⁹. В качестве вставных номеров в них можно было встретить танец, большой популярностью пользовалась и сольная пантомима под аккомпанемент хора, пояснявшего действие.

Нельзя не отметить, что при состязании театральных и концертных форм последние у римлян обычно перевешивали. Так, во II веке до н. э. дважды проваливалась ставшая затем очень популярной комедия Теренция “Свекровь”: первый раз, поскольку одновременно проходили выступления канатных плясунов, которые и привлекли внимание публики, второй — поскольку новая премьера совпала с похоронами Луция Эмилия Павла, на которых происходили бои гладиаторов. Да и среди зрителей мимические артисты были гораздо популярнее театральных актеров³⁰. Не случайно, вероятно, “Эклоги” Вергилия сначала появились в концертной, и лишь затем в театральной версии³¹. С эпохи Августа место трагедии вообще заняла сольная пантомима, выдвинув на авансцену танцовщиков. Рассматривая судьбу греческих театральных жанров в римской культуре, М. Л. Гаспаров справедливо заметил, что они не были частью внутреннего мира римлян, а выступали лишь в качестве предмета роскоши³² и потому, несмотря на наличие общей для римского искусства институциональной формы — коллегий³³, история их не была длительной и не оставила заметного следа в античной цивилизации.

Работа с огромной аудиторией потребовала не только совершенствования исполнительского мастерства, но и поиска иных способов “дирижирования” поведением публики, которые обеспечивали успех артисту. С одной стороны, этому способствовали внешние знаки его успеха в виде призов императора, которые выдавались при огромном стечении народа, обретения недвижимости в виде вилл, домов и т. п., причем эту внешнюю сторону успеха своей профессиональной карьеры артисты стремились подчеркивать постоянно. Они демонстрировали свою состоятельность, выезжая верхом или в сопровождении слуг, что вызывало ропот части римской знати. Они, подражая привилегированным слоям с их свитой “клиентов”, собирали вокруг себя толпы поклонников. Один из современников раздраженно писал по этому поводу: “Все это иностранцы, ко-

торых прогнали с родины за дурное поведение и безделье. Они не хотят, да и не могут не тунеядствовать. Одни из них отдались душой и телом мимам, большинство же — танцовщицам, и всю жизнь только и делают, что льстят и угождают им. А те награждают их более или менее щедро, смотря по тому, насколько сильно они рукоплещут³⁴. За этим пассажем — факт формирования в Римской империи клана платных поклонников, получивших название “клака”.

Появление клаки было вызвано самой ситуацией, в которой существовали профессиональные исполнители. Плата артисту зависела от его популярности. Популярность же начала покупаться — артисты вкладывали часть своих доходов в свой имидж, часть своего сценического таланта — в закулисные связи. Принципиальная значимость подобных фактов в том, что за ними стоит подчеркнутое снижение роли сакрального начала в сценической деятельности и замещение харизмы “отмеченных богами” ситуативной и изменчивой удачей, для достижения которой и востребуется клака³⁵.

С середины II века до н. э., по мере снижения военной активности и развития стратификационных процессов в Римской империи, здесь начинается рост роли частного быта. Между публичной деятельностью (в том числе, сценической) и приватным времяпрепровождением возникает дистанция, отраженная, в частности, в оппозиции понятий “otium” и “negotium”. “Otium” — досуг, покой, а также занятия на досуге, охватывал время личной жизни, “negotium” относился к рабочему времени, к труду на благо общества и к любой публичной деятельностью³⁶. В рамках досуговой сферы начали культивироваться человеческие качества, обеспечивавшие культуру межличностного общения. Они получили название “humanitas” и “urbanitas”, и их признаками, в частности, было умение оценивать исполнительское искусство и владеть отдельными его жанрами³⁷. Новая ценностно-нормативная система порождает повышенный интерес к танцу, пению и декламации, следствием которого стало открытие массы соответствующих школ, появление все новых конкурсов и состязаний, а также точек, где проходили концерты.

По примеру Греции в Римской империи начинают строить специализированные площадки для кон-

центов и состязаний солистов — одеоны, своей круглой формой напоминавшие небольшой цирк. Победители состязаний — виртуозы — ездят по стране, им ставят памятники, делают грандиозные подарки, перед их домами выставляют почетный караул. Греческий кифаред Анаксен был возведен в Риме в религиозный сан и в его честь выбили мраморную плиту, на которой его сравнивали с богами³⁸.

С рубежа I века обычная для Рима музыкально-цирковая палитра концертных жанров была дополнена публичными чтениями, заложив основу области, которая позже получила название “литературная эстрада”. Любой автор прежде, чем предложить свое произведение к публикации, обязан был снискать аплодисменты как его исполнитель. Сохранившиеся материалы свидетельствуют о том, что литературные чтения были своего рода игрой с жестко распределенными ролями, которые разучивались в специальных школах. Существовали формулы, которые должен был произнести автор, прежде, чем начать выступать. В свою очередь, собравшаяся аудитория, значительная часть которой состояла из друзей, имела свой репертуар формул и принимала на себя обязанности главным образом восхищаться. Впрочем, остальные зрители входили и уходили по своему усмотрению, поскольку не имели личных обязательств перед выступающим. Нередко рядом с автором стоял его раб, который время от времени комментировал поведение публики — пояснял причину смеха или оживления в зале, повторял отдельные реплики слушателей. Поскольку многие богатые римляне, прошедшие греческую школу, пробовали “свое перо”, то автор и слушатель нередко менялись местами, если не в тот же день, то в обозримое время. Это поддерживало рамки уважительного отношения между аудиторией и авторами-исполнителями, хотя по мере падения популярности чтений публика начала вести себя все более раскованно и, подчас, открыто иронично³⁹.

С течением римской истории в публичное исполнительское искусство все больше втягиваются женщины, придавая сценическим представлениям новый аромат. Рим вообще предоставлял женщинам гораздо больше публичной свободы по сравнению с Грецией⁴⁰, что особенно заметно на примере сценических искусств.

Это касается и участия женщин в представлениях, и посещения ими цирков, агонов, празднеств. Овидий Назон писал, что в театрах еще при зарождении Рима после представлений делили сабинянок. Что же касается своей эпохи, то в книге “Наука любви” он уделяет много внимания зрелищам, как своего рода “территории любви”. Вот один из фрагментов этого сочинения:

В емком цирке Амур много находит удобств.
Здесь не придется тебе разговаривать знаками пальцев
и не придется в ответ тайные взгляды ловить.
Здесь ты хоть рядом садись, и никто тебе слова не скажет.
Здесь ты хоть боком прижмись — не удивится никто.
Как хорошо, что сидения узки, что нельзя не тесниться,
что позволяет закон трогать красавиц, теснясь!

Аналогична и характеристика театра, в котором, по наблюдению автора, зритель может найти любовь или “на вечер забаву”, а люди собираются, чтобы на других посмотреть и себя показать. Свое описание “коммуникативной практики” амфитеатра он заканчивает не без осуждения таким пассажем: “Вот где находит конец женский и девичий стыд”⁴¹. Очевидно, что эта сторона зрелищ создавала весьма значимый фон для происходящего на просцениуме и, в известной степени, влияла на поведение самой публики.

Нельзя не предположить, что выступления в термах — банях, вмещавших по несколько тысяч человек, — еще более органично вплетались в бурлившую там многообразную жизнь. Интенсивное их строительство началось на рубеже первого века н. э. Только один Рим в начале нашего тысячелетия имел 170 бань, а в начале IV века их было уже 11 императорских⁴² и 800 общественных. В термах, помимо специфических для этого места процедур, проходили не только концерты, для которых было выделено специальное помещение, но и гимнастические и атлетические состязания, здесь работала библиотека, иногда учителя приводили сюда учеников, а богатые люди рабов, в том числе, для своего увеселения.

В моду также входит прием пищи под “аккомпанемент” концертной программы. Само по себе подобное действие имеет хорошо ощутимые архаические ритуальные истоки — пища с давних времен считалась

даром духов, а ее прием в сопровождении возгласов и песни-пляски превращался в сакральный церемониал, объединяющий весь род или племя. В Риме эта традиция перемещается в частное жилое пространство, пиры превращаются в светские собрания⁴³ и приобретают некоторые значимые отличия, связанные, прежде всего, с особенностями сбора пирующих.

Возможно, это было связано с тем, что форму подобных пиров, как нередко бывает в истории, задали императоры. Август, как сообщал Валерий Мессалла, проводил многочисленные пиры, на которые рассылал приглашения избранным свободным римским гражданам, и для их развлечения “приглашал музыкантов, актеров и даже бродячих плясунов из цирка, чаще же всего — сказочников”⁴⁴. Концертные номера как бы прослаивали пиршество, создавая фон для беседы. Знатные римляне, подчеркивая свое богатство, также состязались друг с другом в многолюдных застольях, сопровождавшихся концертными программами. При этом клиенты, получая приглашения, нередко превращали их в предмет спекуляции и перепродавали страждущим попасть в дом к своим именитым соотечественникам⁴⁵. На такие пиры подчас собиралось до тысячи, а иногда и больше человек, которых хозяин лично в лицо и не знал. В результате, проданное приглашение превращалось в подобие современного билета, рассчитанного на анонимного покупателя. Залы дворцов знати, именовавшейся “*civis classicus*”, на время пиршества становились своеобразными концертными площадками, на которых, благодаря щедрости хозяев, бесплатно показывали для собравшихся свое искусство исполнители самых разных жанров. Это была “классическая” исполнительская культура — классическая в том смысле, что она не зависела от интересов гостей, а определялась лишь пристрастиями хозяина дома.

Еще более классическими были значительно более скромные по составу слушателей чтецкие вечера, подобные тем, что проводились уже упомянутым В. Мессаллой или Меценатом в своих дворцах. Рим вообще культивировал слово. Классические работы по красноречию были зачаты здесь, здесь появилась и страсть к “артизированным” диспутам, в том числе, диспутам на абстрактные сюжеты.

Исполнительское искусство настолько пропитало все поры римской жизни, что когда для империи наступили тяжелые времена, она так и не смогла расстаться с артистами, вероятно не без опасений нанести болезненный удар по сложившейся системе обиходных ценностей. В голодное время, сетовал Аммиан Марцелин, из Рима выслали всех представителей науки, но “оставлены были прислужники мимических актрис, и те, кто выдавал себя за них на время; осталось также три тысячи танцовщиц со своими музыкантами и таким же числом хормейстеров”⁴⁶.

И все же, Риму пришлось потерять своих артистов. Павший под натиском варваров, он подарил Европе свою культуру, которая осваивалась ею несколько столетий. Римские артисты, как и служители култов, разбрелись маленькими группами по огромной территории, превратившись в бродячих “*parasiti*” — гостей в буквальном переводе с латинского. Они действительно были гостями в среде различных племенных образований. Но гостями не простыми. Они принесли с собой фрагменты замечательного исполнительского искусства и оказались, наряду с христианством, для европейской культуры одним из связующих ее многовековую историю звеньев. Римские названия исполнительских профессий стали родовыми для большинства европейских артистов и употреблялись почти до начала Нового времени, как, впрочем, сохранились и сами основные виды римского артистического профессионализма.

СТРАЖНИКИ, СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛИ, ОБОЛЬСТИТЕЛИ

Замок — в средневековой Европе не просто укрепление, но символ власти, богатства и место его концентрации. Родовое “гнездо” сеньора, он был необходимым атрибутом статуса, составной частью имени своего владельца, создавал его имидж и определял положение в среде других феодалов. Для его владельца замок — всегда средоточие его фамильной истории и одновременно место отдыха, точка покоя в достаточно бурной, полной сражений и походов жизни людей того времени.

Замок был притягательным местом и для странствующих артистов. Поначалу их отношения с рыцарями были краткосрочными: гистрионы лишь заходили в замок для выступления, после чего покидали укрепление. Существует мнение об их сезонной работе в замках¹. Так или иначе, но замок для них выступал в роли неспециализированной, но очень престижной и доходной концертной площадки. Во время своего выступления бродячие артисты обычно помещались в особое “субпространство”, в котором они не смешивались с отдыхающими и пирующими. Для их выступления использовались специально построенные сценические площадки, балконы, навесы, ширмы и т. п.

Такого рода пространственная сегрегация была вызвана не одними только акустическими соображениями

ями. Одновременно она подчеркивала социальную дистанцию между странствующими исполнителями и их титулованной публикой. Подчеркивала эту дистанцию и специфика распространенных музыкальных инструментов: для знати “своим” инструментом была арфа, для бродячих артистов — виелла, орган-портатив и ряд других. Правда, такое разделение не было абсолютно жестким: и среди аристократов встречались любители виеллы, и среди странствующих артистов — арфисты. Однако тенденция к формированию специфического инструментария в разных социальных стратах Средневековья подтверждается рядом исследований².

Покидая замок, странствующие артисты нередко оказывали владетельным особам почтовые услуги, разнося их устные и письменные послания, получали они также поручения и дипломатического характера³. Артисты, обслуживавшие высшие сословия, продолжали носить имя одной из римских коллегий и, соответственно, античных артистических профессий — скопы⁴. В буквальном переводе с греческого это слово означает “лазутчик”, что можно рассматривать как косвенное свидетельство еще одной функциональной ниши, в которую были вписаны исполнители. Однако их называли также менестрелями, шпильманами, скоморохами⁵, жонглерами и т. п.⁶

Перечисленные функции артистов отнюдь не содержат в себе эстетического зерна, или, по меньшей мере, оно не является среди них первичным. Не являлись в то время они специфическими и для художественной деятельности. Вероятно, это естественно для периода раннего Средневековья с его неустойчивостью, войнами, перемещением по Европе целых народов и образованием новых государств. Столь же закономерна растущая потребность в утилитарно-знаковой функции не продукта, а способа исполнительства, связанного с извлечением звуков: структура средневекового пространства снижала роль визуального начала — крепостные стены и дремучие в ту пору леса, покрывавшие европейский континент, существенно ограничивали видимый горизонт. Замок сначала слышал звуки и лишь затем мог рассмотреть приближающиеся штандарты и оценить складывающуюся ситуацию. Основной наблюдательный пост находился на верхушке самой высокой башни, что огра-

ничивало возможности экстренной вербальной коммуникации. Лишь звук духового инструмента мог служить в качестве надежного средства связи.

Формирование внутри аристократической культуры прежде всего исполнительства на духовых инструментах в этой связи становится закономерным. Эти инструменты в равной степени оказывались пригодны и для выполнения сигнальных функций в мирное время, и для битвы, а также для придания помпезности и блеска разного рода церемониям, на которые так богат этот исторический период. Не случайно специально украшенный рог — элефант — в средневековой Англии выступал в качестве символа пэра и был эквивалентом письменного документа на право землевладения. Труба в большинстве стран Европы была королевской привилегией и могла сопровождать только выезды монархов.

Формировавшиеся в рамках феодально-замковой культуры раннего Средневековья исполнительские коллективы, чаще именовавшиеся “придворными капеллами”, включались в разные сферы жизни замка, в том числе, в исполнение храмовых функций. Они сопровождали службы, участвовали в религиозных праздниках и т. п. Наряду с этим, капеллы развлекали патрона и его гостей во время пиров и сопровождали его в походах. При этом между руководителем церковной музыки и капельмейстером (руководителем светского коллектива) существенной функциональной разницы не было. Иногда в этих ролях оказывалось одно лицо⁷.

В то же время, нельзя не заметить существенной разницы в самом содержании их деятельности. Как руководитель храмовой музыкальной службы, капельмейстер был ограничен рамками принятого церковью канона, установленного Папой Григорием I, и общими правилами сакральной службы. Однако как руководитель развлекательной придворной музыки, капельмейстер и коллектив ценились прежде всего за то, что могли придумывать что-то новое, заниматься “*inventio*” — изобретением, чтобы удивлять и развлекать хозяина и его гостей. С точки зрения церкви, однако, такая музыка порицалась, так как считалось, что она носит “неопределенный и смутный характер”, а исполнителя светской музыки один из теологов уподобил пьянице, “который, хотя и попадает домой, но совершенно не знает, по какой улице он возвращал-

ся”⁸. Впрочем, аристократия в тот период чувствовала себя в достаточной степени независимой от церкви, а ее культура лежала вне сферы ее юрисдикции⁹.

Пиком развития средневекового замкового исполнительского искусства, однако, стали не выступления духовых капелл, а искусство рыцарских поэтов, именовавшихся трубадурами, расцвет творчества которых пришелся на XII — XIV века.

Трубадуры были первыми светскими артистами постантичной Европы, оставившими после себя большой пласт собственного репертуара в виде письменных авторских источников, которые зафиксировали их профессию как особую форму социальной практики Средневековья. Их творчество собиралось монастырями и некоторыми замками и в XVI веке было опубликовано во Франции Жаном де Нострадамом. В “Предуведомлении к читателю” он, в частности, писал, что предлагает для удовольствия публики “[жизнеописания и стихотворения] провансальских пиитов (именуемых тут трубадурами)..., сочиненные как мужчинами, так и женщинами, числом более восьмидесяти, по большей части дворянами и владетельными государями, влюбленными в королев, императриц, герцогинь, маркиз, графинь и прочих владетельных особ и благородных дам, мужья которых почитали за счастье, когда наши пииты обращались к ним с какой-нибудь новой песней на родном провансальском языке. Наипочтеннейшим вознаграждением, которое могло быть оказано сиим пиитам, было то, что их одаряли сукном, конями, оружием и деньгами, по каковой причине они весьма часто преподносили поэмы своим меценатам и тем, кто оказывал им милости. Сии пииты назывались трубадурами, сиречь выдумщиками или поэтами... Иногда их называли скрипцами от скрипачей, иногда жонглерами от флейтистов, музарами — от музыкантов, комиками от комедиантов”¹⁰.

Зерном искусства трубадуров однако было стихосложение. Об этом свидетельствуют сами тексты их песен. Так, у Гираута де Борнеля можно прочитать:

...нынче же дерзаю
 послать вам песню. Не сполна
 закончена еще она:
 ведь песня — я-то знаю —

тогда вполне завершена,
 когда¹ опора ей дана!
 Строитель башню завершит,
 коль укрепил основу он —
 тогда и башня устоит.
 Таков строителей закон.
 Основу укрепляю и я:
 коль песня вам нужна,
 коль вами не возбранена,
 к ней музыку слагаю, —
 пусть усладится тишина
 для той, кем песня внушена!

Приведенный фрагмент выявляет роль музыки в творчестве трубадуров — она лишь скрепляющая основа, не имеющая, в отличие от искусства бродячих артистов, самостоятельного значения. Однако приведенный пример примечателен не только этим. В нем отражен также процесс подготовки сочинения: сначала пишутся стихи, которые проходят апробацию или “цензуру” прекрасной возлюбленной, затем уже музыка, которая, как известно, могла и не принадлежать трубадуру, а заимствоваться из песен других авторов. Подобная технология достаточно отчетливо напоминает типичное для ранних культур исполнение артефактов обиходного праздничного ряда, описанного в данной работе. Разница лишь в том, что решение о превращении “заготовки” в песню не принадлежит в подобных случаях автору — его принимает некто, кому это адресовано, и выбор этой особы — результат личного решения “пиита”.

Рассмотренная практика, естественно, не исключает иных случаев, когда решение о завершении процесса сочинения песни принимает лично трубадур без согласия дамы своего сердца. Однако сам прецедент такого рода в высшей степени примечателен, поскольку с ним в художественной коммуникации возникает принципиально новый, по сравнению с предшествующими историческими периодами, сюжет: автор имеет дело не с заданной, внеличностной по отношению к нему системой отбора в виде традиции, общественного мнения, как в архаических культурах, или с мнением хозяина, как в ситуациях, сложившихся в рабовладель-

ческих структурах, а с фигурой своего круга, к которой он испытывает личную симпатию и которую он сам избирает для оценки своего творения. Фигура эта с полным правом может быть названа референтной лично для автора. На пути сочинения к публичному исполнению в придворно-замковом искусстве возникающая структура референтности замещает традиционные цензурирующие фильтры. И это событие усиливает авторское начало в данном слое средневековой культуры и предоставляет достаточно широкие возможности для инновационных экспериментов как в поэтической, так и в музыкальной сферах.

Другим фактором кристаллизации авторского начала были турниры трубадуров. Наследники агонев, турниры проходили в разных регионах Европы вне строгого календаря, а по некоторой условной договоренности, касавшейся, главным образом, места проведения состязания¹¹. Приехавший первым разбивал лагерь и ждал остальных. Такой стиль организации турниров утверждал специфический внеритуальный праздничный ритм. Он не был связан с сакральными праздниками, не был он обусловлен и крупными историческими событиями, хотя часть таких турниров проходила в честь монархов. Отсутствие связи с сакральным рядом провоцировало формирование собственной мирской эстетики, художественного языка и символических рядов, которые выступали в качестве общего временного (до следующего турнира) сословного идеала.

Формирование аристократического слоя придворно-замковой культуры было обусловлено прежде всего социально-экономическими факторами. Снижение военной активности и закрепление перераспределенных в период раннего Средневековья земель за отдельными родами с правом наследования привели к прогрессирующему дроблению феодалов и обнищанию части аристократии. Сыновья феодалов получали в наследство землю, однако, чем младше был сын, тем на меньший земельный надел он мог рассчитывать. У части аристократов в результате практически не оказалось феода, хотя был герб и богатая подвигами история рода. В среде знати возник слой мало или совсем необеспеченных аристократов¹², которые были вынуждены добывать себе средства к существованию. Сословная при-

надлежность не позволяла им опуститься до работы в качестве ремесленника или купца. Эпоха предлагала им лишь три пути: они могли либо идти в монастырь, либо служить в наемных войсках, либо становиться трубадурами — профессиональными авторами-исполнителями, хранителями традиций искусства своего сословия. В одной из средневековых песен, приписываемых некоёму “архиписиту Кельнскому”, есть такие строки:

Я из рода рыцарей
 вышел в грамотеи.
 Я с сохой и заступом
 знаться не умею.
 Мне и ратного труда
 книжный труд милее —
 я люблю Вергилия
 больше, чем Энея.
 Не пойду я в нищие —
 это мне зазорно.
 Не пойду и воровать,
 хоть зови повторно.
 Видишь сам, передо мной
 нет дороги торной...¹³

Трубадуры (в германоязычном регионе — миннезингеры) стали новым слоем в исполнительском искусстве Средневековья. Выросшие в условиях рыцарской куртуазной культуры, они формировали и культивировали ее этику и эстетику. Куртуазность предполагала не только щедрость, изысканность в общении и эротике, но также умение слагать стихи¹⁴. Впрочем, последние два свойства были тесно переплетены между собой: многие страницы поэзии трубадуров посвящены Прекрасной Даме и неразделенной любви. Как отмечал Й. Хейзинга, в куртуазной любви именно неудовлетворенность впервые в истории европейской культуры выдвигается на первое место и “возникает эротическая форма мышления с избыточным этическим содержанием при том, что связь с естественной любовью к женщине нисколько не нарушается”¹⁵. Трубадур, завоевавший своими песнями супругу патрона, нередко получал право на свидание с ней, причем не только платоническое.

Аристократическая культура насыщается аллегориями, обретает свой язык, формулы и формы. Это не латынь, но также и не обиходные низовые диалекты. Прованс дает речевую основу рыцарской культуре далеко за пределами Франции — она охватывает в XII веке и Испанию, и ряд областей Италии. Формируется и система воспроизводства нового языкового пласта. В придворный обиход входят амурные игры-состязания в остроумии, предполагающие и владение определенными поэтическими жанрами, и умение импровизировать. Они становятся одним из существенных знаков принадлежности к аристократическому кругу, требуют соответствующей подготовки и владения комплексом исполнительских навыков. М. Мейлах очень точно сравнил куртуазную среду с закрытой для посторонних эзотерической школой¹⁶. Не исключено, что в разработке этой эстетической системы принимали деятельное участие придворные и странствующие артисты. Важно однако, что появившаяся система воспринималась, по меньшей мере, в аристократических кругах, как статусная привилегия этого сословия. Об этом ярко свидетельствует, например, случай, описанный в одном из испанских источников.

Суть этой истории такова: один прославленный трубадур как-то, проезжая мимо сапожника, услышал, что тот поет его песню, пользовавшуюся большой популярностью. Пел сапожник во время работы и при этом, с точки зрения автора песни, был неточен и в тексте, и в напеве. Трубадур остановился и, как свидетельствует источник, “слушая свое отменное сочинение, искаженное ужасающим образом по причине невежества упомянутого сапожника”, изрезал приготовленную им для продажи обувь, после чего вскочил на коня и поскакал прочь. В ответ на бурные протесты сапожника, обнаружившего содеянное кавалером, он предложил довериться суду короля. Король, выслушав песню в исполнении сапожника, признал правоту трубадура и “повелел сапожнику больше никогда не петь этой песни и не искажать прекрасного сочинения кавалера”, хотя при этом и возместил ему убыток за испорченную обувь¹⁷.

Итак, сапожник невежественен и потому не может правильно исполнить песню трубадура. Ему недоступна ни интонационная, ни поэтическая прелесть этого сочинения. Изложенный сюжет не только свиде-

тельство существовавшей в Средние века тенденции ограничивать распространение искусства, порожденного одной социальной средой в других слоях населения и существовавшей, по-видимому, как в аристократической культуре, так и в других социальных стратах Средневековья¹⁸. В нем также отражено осознанное авторское право, в том числе, право на то, что сегодня могло бы быть названо “адекватной интерпретацией”. Условием ее в данном случае была приобщенность к куртуазной культуре и владение специфической исполнительской техникой, характерной для аристократического сословия.

О первенстве интерпретативного начала над креативным в рыцарской культуре свидетельствует и яркий эпизод из биографии Арнаута Даниэля.

Арнаут был бедным дворянином, который именовался жонглером, но сочинявшим чрезвычайно изысканные песни. При дворе короля Ричарда Английского однажды он получил вызов от другого жонглера, утверждавшего, что может сочинить песню лучше, чем Арнаут. Было назначено состязание, противники помещены в замке в разные комнаты, но по соседству. Последнее обстоятельство позволило Арнауту сыграть злую шутку со своим соперником. Будучи не в настроении, он от нечего делать стал прислушиваться к тому, что сочинял его противник и в результате выучил его песню. На состязании перед королем Арнаут попросил разрешения спеть свою кансону и, как повествует разо, с успехом исполнил песнь противника, после чего все честно рассказал королю. Король посмеялся, состязание счел несостоявшимся, вернул залоги, но песня стала считаться арнаутовой¹⁹. Приведенная история показывает, что при отсутствии записанного текста авторство присуждалось тому, кто первым исполнил сочинение.

Придворно-замковая культура выростала на почве активного владения исполнительством всех, входивших в этот круг. Известно, что уже на первых турнирах, помимо умения владеть конем и оружием, каждый рыцарь был обязан обнаружить владение танцевальным искусством²⁰. Достаточно распространенными в аристократических кругах разных стран были традиции и любительского музицирования. Испанские источники, например, сообщали о рыцаре Гирауте де Кабрейра, который любил играть на виоле, тогда как “другие се-

ньоры пели при этом хором, а конь Гираута танцевал”²¹. На пиру, писал по поводу подобных ситуаций известный немецкий историк Ф. Бен, “ни один профессиональный музыкант не занимался музыкой и пением: “древо радости”²² переходило из рук в руки, и каждый исполнял свою песню”²³. Особые любительские развлечения были и у дам: они играли на флейте²⁴ и танцевали²⁵, а часть из них также занималось сочинением песен.

Своим тиражированием в более широких, чем только в аристократических, слоях населения трубадурское искусство было обязано, видимо, жонглерам — странствующим артистам, которые исполняли песни, разученные под их руководством. Жонглеры были особым слоем средневековой исполнительской культуры. С музыкальными инструментами и подчас также с тетрадками песен трубадуров, они переходили от замка к замку, заходили в города и селения²⁶. Простой странствующий жонглер не мог сочинять “рыцарские песни” хотя бы потому, что по своему статусу он не мог иметь в качестве возлюбленной даму из высшего сословия. К тому же, для того, чтобы воспевать куртуазную среду, в ней надо было жить полноценной жизнью, в нее надо было быть погруженным. В полной мере дано это было лишь трубадурам, которые по своему происхождению не только были для нее своими, но и создавали и поддерживали ее устои. Странствующий жонглер в этой культуре оказывался гостем и чаще “чистым” исполнителем, хотя для других социальных слоев и в другом социальном пространстве он мог выступать в качестве сочинителя песен. Функции трубадура и жонглера, таким образом, смыкаются только на уровне абстрактного типа художественной деятельности — и один, и второй сочиняли песни. На уровне же конкретного функционирования, с учетом социально-культурной среды, которую как авторы обслуживали эти представители артистических сил Средневековья, мы имеем дело с разными видами социальной практики. Трубадур, таким образом, — не обозначение какой-то особой профессии или типа творческого ремесла, а название определенного социального статуса авторов-исполнителей в придворно-замковой культуре²⁷.

Показательно, что, судя по биографическим описаниям, трубадур, который не мог содержать себя по-рыцарски, менял свой статус и вместе с ним свое “про-

фессиональное имя”, превращаясь в жонглера. Об этом свидетельствует, в частности, история бедного овернского рыцаря Пейроля, который, лишившись благосклонности Дофина Овернского, пошел странствовать по куртуазным дворам, “от сеньоров принимая платья, деньги и лошадей”, но уже в качестве жонглера²⁸, а также ряд других примеров. Не тип артистической культуры, но статусные знаки (наличие коня, соответствующей амуниции, в том числе, оружия, и т. п.) являются признаками трубадурства вкупе, естественно, со знанием куртуазного стиля. По этой причине бедные дворяне не могли стать трубадурами, а подрабатывали жонглерским искусством, хотя и сами сочиняли песни и даже организовывали своеобразные постоянные коллективы с четким внутренним распределением ролей. Так, хроники содержат информацию о бедных дворянах братьях д'Юссель (Ги, Пейре и Эблес), работавших вместе, но распределивших обязанности в соответствии со склонностями каждого: Ги придумывал песни, Эблес — сирвенты, а пел Пейре, “который был очень хорошим музыкантом”. Причем Ги одновременно выполнял обязанности бухгалтера: он хранил деньги и распределял их (поровну) между членами группы²⁹.

При этом самих жонглеров никак нельзя рассматривать в роли нищих артистов при богатом (по сравнению с ними) трубадуре. В жизнеописаниях трубадуров, в частности, повествуется о неких жонглерах (Артюзете и Пейре), которые в разное время ссужали деньги и даже лошадей королю Арагонскому³⁰. Были ли такого рода факты единичными, сказать трудно, однако описанный прецедент показывает, что положение артиста в социальной иерархии могло и не коррелировать с его экономическим положением. Не исключено поэтому, что и жонглеры в какие-то моменты могли выступать в роли “банкиров” для своих патронов. И все же, такого рода случаи скорее аномалия, чем норма.

Потребность трубадура в жонглерах определялась рядом факторов. Один из них — необходимость изысканного аккомпанемента при исполнении песни с тем, чтобы “развязать себе руки” для наиболее выразительного исполнения — тенденция, характерная еще для Античного Рима. Но иногда трубадур вообще только присутствовал при исполнении своих песен, как

и все входившие в куртуазное общество, а его произведения исполняли обученные им жонглеры. Так, известно, что Ги раут де Борнель, называвшийся “учителем трубадуров”, всегда путешествовал с двумя музыкантами, которые пели и читали вслух сочиненные им сирвенты. Синьоры рассчитывались, однако, не с исполнителями, а с автором, написавшим песни³¹. За практикой такого рода нельзя не видеть начало будущего авторского права.

Более значимым, однако, чаще было иное обстоятельство. Публичные выступления трубадура по причинам, прежде всего статусно-сословным, в его среде не поощрялись. Его в этой связи скорее можно отнести к категории камерных исполнителей, тех, которые в эпоху Возрождения будут названы “cantori secreta”. Однако его патрону, да и самому трубадуру была необходима широкая слава. Первому она обеспечивала престиж и хозяйственное процветание, подчеркивала его могущество и делала его личность и личную жизнь предметом внимания современников. Учитывая огромное значение родовой истории в аристократической среде, понятно, что собственные историки там должны были цениться очень высоко. Трубадуру же широкая известность приносила заказы от других вельмож и обеспечивала возможность продвижения в более богатые и знатные дворы. Вот почему он старается “прикармливать” жонглеров, деля с ними часть получаемого от суверена имущества, обучает их своему стилю и стремится как бы “клонировать” свой исполнительский почерк. Жонглер в результате может выступать как “второе Я” трубадура. Поэтому и в их песнях можно нередко встретить пассажи такого типа:

Мой жонглер! Тенерь туда
Где мудра, мила, проста,
Правит Донна всей Нарбонной.
К ней спеши с моей кансоной³².

Или еще более откровенно:

И мой певец к вам зачастит —
дом будет пеньем оглашен.
Тоскою больше не убит,
я петь хочу...³³

Последний фрагмент примечателен именно отпечатком ролевой идентификации трубадура и жонглера, следствием которой и является возможность ситуативного замещения одного лица другим. Впрочем, такого рода идентификация могла опираться и на сословное родство трубадура и жонглера: часть последних также принадлежала к аристократическому сословию. Но часть состояла из бродячих гистрионов — лиц, находившихся во внесословной нише, но приобщенных к куртуазной культуре.

Потребность таких жонглеров в постоянном патронаже со стороны аристократов вызывалась рядом причин. Прежде всего, существенную роль играл социальный статус этой категории артистов, точнее, отсутствие такового. Отсутствие оседлости во всех государствах ввиду их перехода к земледелию рассматривалась как социальная аномалия. Лица, не принадлежащие ни к одному территориальному образованию, были вне закона. Бродячий образ жизни, который вели жонглеры, как и в Античном Риме, также выключал их из подзаконных социальных структур, вызывая те же следствия и делая их очень уязвимыми перед любым произволом. Наличие знаков принадлежности ко двору какого-либо сеньора позволяло надеяться на защиту, поскольку нападение на вассала рассматривалось как оскорбление его суверена. В поляризованном средневековом мире, насыщенном междоусобными войнами, такие знаки одновременно определяли и географию наиболее безопасных для артистов гастрольных маршрутов. Другая причина была чисто экономической — двор любого феодала на протяжении всего Средневековья был точкой концентрации богатства. Городская культура только формировалась, а количество богатых “вольных” крупных городов, подобных, например, Гамбургу, исчислялось единицами. Связь с двором давала возможность жонглеру странствовать не только по подвластной феодалу территории, но и выступать во дворах сеньоров, с которыми тот поддерживал дружеские или просто дипломатические отношения. Она же давала ему возможность заниматься настоящими поборами, буквально навязывая свое искусство в населенных пунктах, подчиненных патрону, чьи “цвета” он носил³⁴.

Помимо репертуара, который они получали от трубадура вместе с вознаграждением за его исполнение

(как при дворе, так и “на гастролях”), жонглеры, естественно имели собственный репертуар, предназначенный для простолюдинов и исполнявшийся для другой социальной среды, если по тем или иным причинам вход в замок оказывался невозможным. Однако и придворный куртуазный репертуар мог появляться в “меню” городских пирушек и праздников. Об этом, например, свидетельствует один из фрагментов песни Готфрида Страсбургского:

Танцевать сегодня будем до упаду.
 Двери распахните поскорей,
 чтобы смог
 ветерок
 девушкам вдохнуть за лифчики прохладу.
 Если ж в комнате вдруг станет тихо,
 в тот же час
 мы для вас
 наш придворный танец спляшем лихо³⁵.

Из приведенного фрагмента ясно, что придворный репертуар для городского обихода — привносимый, он демонстрируется как концертный номер или блок номеров в подходящей праздничной ситуации в городской среде.

При этом и за пределами куртуазной культуры сирвенты и кансоны трубадуров выступают как авторские произведения. “Жизнеописания древнейших и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов прованских процветших” Жана де Нострада построены, в сущности, на основе жанра “разо” — биографической прозы, большая часть образцов которой носит явно устный характер и, судя по содержанию, вероятно, выступала как предуведомление жонглера, готовящегося исполнять песни “славного пиита” перед не знающей его публикой. Во многих разо описана ситуация первого исполнения песни или раскрыт повод для ее написания. О самом же авторе речь практически всегда идет в третьем лице, из чего следует, что разо не могли быть текстом, предназначенным для авторского исполнения.

Конечно, некоторые образцы этого жанра могли быть записаны современниками, принадлежащими к куртуазным кругам, или с их слов монахами, собирав-

ними произведения трубадуров. Однако в части из них за текстом явно ощущается концертная ситуация. Жонглер-исполнитель, пересказывая сюжеты из биографии автора, включает в них фрагменты песен. Одновременно, как следует из сохранившихся записей, он показывает публике письменную версию их текста, возможно, выполняющего функцию патента, выданного артисту автором на право исполнения его песен. Конечно, высказанное соображение не более, чем гипотеза. Однако в свете уже очерченной борьбы за “аутентичность” интерпретации она, думается, не должна показаться невероятной. О подобной практике свидетельствуют обороты такого типа, которые можно встретить в разо: “Множество сложил он прекрасных кансон, из которых некоторые здесь *написаны*, как вы сейчас услышите...”³⁶ (курсив мой. — *Е. Д.*). В целом, любовная лирика трубадуров в соединении с разо (сочетание повествовательных и песенных эпизодов) структурно воспроизводит сказания былинного типа, встречающиеся в эпосе многих европейских народов. Только место богатырей, славных воинскими подвигами, занимают благородные сеньоры, а место тотемических фигур, во имя которых совершаются подвиги, занято благородными дамами.

К концу XIII века трубадуры пытаются разомкнуть кольцо статусной обособленности своего искусства и наладить его институциональное воспроизводство. В Европе они открывают школы для жонглеров, которые превращаются в важный фактор формирования общеевропейского художественного сознания и европейского художественного рынка. В этих школах происходит обмен и продажа рукописей песен трубадуров, а вместе с ними, естественно, приемов игры и особенностей исполнения³⁷. Личный исполнительский опыт жонглера и его наблюдения также были предметом обсуждения в таких школах. Примерно в то же время появляется система нотации для светской музыки, и жонглерские школы (к XIV веку все чаще — “Школы менестрелей”) становятся проводниками этой новой формы существования музыки. Репертуар, которым обменивались исполнители, серьезно беспокоил церковь, и она с XIV века открывает и содержит свои школы для жонглеров и шпильманов — *scholae miorum*. С конца XIV века в них начинают проходить обучение и некоторые придворные

музыканты³⁸. С распространением нотопечатания роль этих учебных заведений начинает падать. Сначала в Италии, а затем и в других странах им на смену приходят консерватории.

Конечно, не только экспансия “гутенберговой галактики” в сферу музыки стала причиной исчезновения жонглерских школ. Сама культура, породившая трубадуров, претерпела к началу эпохи Возрождения существенные изменения. Изменились и вкусы высших аристократических кругов. Один из последних провансальских трубадуров — Гираут Рикьер — на излете XIII века с грустью писал:

На песни — чуть ли не запрет.
Презренью стали подвергать
высокий дар стихи слагать.
Мил при дворах фиглярский бред,
нестройный крик и гнусный вид.
А трубадур везде забыт³⁹.

В германоязычном регионе как реакция на проникновение в придворную среду стиля, получившего название “деревенский миннезанг”, появляется сирвента Вальтера фон дер Фогельвейде, в которой он не только осуждает новый господствующий стиль, но и фактически призывает к введению цензуры:

Квакают, как жабы в майском хоре,
горлопанят — кто во что горазд.
Соловью от них такое горе,
что ни звука бедный не издаст.
Если б шум их прекратили,
ходу в замках не давали,
мы бы так не загрустили,
мы бы радость воспевали.
При Дворе не к месту этот сброд...⁴⁰

Подведем итоги.

Искусство трубадуров заложило фундамент европейской светской культуры, сформировало ряд устойчивых для нее этических норм, творческих и организационных принципов. К ним относится культ женщины и новизны, умение утонченно выражать свои мысли,

шире — владение исполнительским искусством и искусством сочинения. Искусство трубадуров подняло статус авторского труда и способствовало процессу функциональной специализации в области концертных жанров — своеобразного аналога разделения труда. Искусство трубадуров, наконец, также способствовало началу формирования общеевропейской художественной практики и общеевропейского художественного мышления, хотя процесс кристаллизации последнего занял еще несколько столетий.

Кризис искусства трубадуров, вероятно, не случайно совпал по времени с окончательным перемещением центров европейской жизни из замков в города, вызвавшим возвышение городской культуры, как и собственно городского стиля жизни. Рассмотрим этот процесс подробнее.

КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГОРОДАХ

Средневековый город, несмотря на ряд черт, роднящих его с греческим полисом и римским *civitas*, был для европейской цивилизации явлением принципиально новым. Показательно, что большинство средневековых городов даже выросло на новом месте, как бы пространственно дистанцируясь от своих античных предшественников. В действительности, они не были, как в Античности, единственными центрами государственной, религиозной и общественной жизни. Свою социальную, культурную и хозяйственную самостоятельность средневековый город вынужден был утверждать и отстаивать, нередко прибегая к подкупам, интригам, а иногда и к восстаниям или иным силовым акциям.

Подъем европейских городов начался в X–XI веках¹, когда феодализм приобрел уже зрелые формы. После нескольких волн массового переселения народов наступила стабилизация, островками которой и стали города. Эти новые города возникали как коммун купцов и ремесленников, объединяя людей в сообщество на основе клятвы². Каждая из этих клеточек раздробленной средневековой Европы имела свое лицо, отличалась своеобразием своих регламентов и традиций. Каждый город имел собственного святого-покровителя, свои нормы организации внутренней жизни, свою ат-

рибутику, свою систему мер и весов, а нередко и свое летоисчисление. В отличие от замка, выполнявшего, в основном, презентативно-защитные функции, города в средневековой социальной системе были, главным образом, защищенными производительными единицами и центрами обмена.

Специфической чертой социальной организации города была община, основанная на принципах, существенным образом отличавшихся от доминировавших в то время в феодальном обществе. “Революционный смысл имело то, — писал один из известнейших современных французских медиевистов Ле Гофф, — что клятва, связывающая членов первоначальной городской коммуны, в отличие от вассального договора, была клятвой равных. Феодальной вертикальной иерархии было противопоставлено горизонтальное сообщество”³. Город прокламировал уничтожение феодальной несвободы и введение единого права для своих жителей. Широко известно утверждение, родившееся в Средневековье: “Воздух города делает человека свободным”.

Граница между относительной свободой горожан, обеспеченной городскими привилегиями и коллективной ответственностью, и несвободой окружающих деревень, жители которых находились в совершенно ином правовом положении, а также специфическими вассальными отношениями в замковой культуре поначалу пролегла по периметру городского пояса укреплений, разграничивающего его внешнее и внутреннее пространство. Замкнутость, обеспечивавшаяся стенами, становилась символом части общего социального пространства, где господствовали городское право и порядок⁴.

Окруженный крепостной стеной, средневековый город представлял собой замкнутый мир, своего рода “союз союзов” лиц разных профессий, в основе которого лежала общность территории. Каждое профессиональное образование занимало особый квартал города, что накладывало характерный отпечаток на составлявшие его улицы и здания. Союзы горожан — гильдии — были первоначально созданы для замены отсутствовавшей в городах раннего Средневековья родовой защиты и с целью обеспечения безопасности своих членов. Подобно тому, как род защищал своих членов, так и гильдии оказывали каждому своему нуждающемуся члену

помощь, нередко экономическую. Кроме того, они прилагали все усилия для мирного улаживания всякого рода взаимных раздоров; заботились о развлечениях, устраивая по античному образцу периодические пиршества (первоначально — религиозные церемонии), заботились о спасении души членов цеха, приобретали за счет гильдии индульгенции и покровительство главных святых и стремились удовлетворить также и другие потребности своих членов⁵.

Основой образования гильдий (ремесленных цехов) служили как религиозные братства, так и сеньориальное деление тягловых ремесленников на отделения, возглавляемые мастерами. Цех охватывал многие стороны жизни городского ремесленника. Он выступал как отдельная боевая единица в случае войны, имел свое знамя и значок, которые выносились во время праздничных шествий и битв, имел своего святого-покровителя, день которого праздновал, свои церкви или часовни, свой гимн, — то есть являлся также своеобразной культовой организацией. У цеха была общая казна, куда поступали цеховые взносы мастеров и штрафы. Все праздники члены цеха проводили вместе, завершая их пирушкой-трапезой⁶.

Городское сообщество конструировалось из отдельных социальных единиц, по механизму своей внутренней регуляции скорее напомилавших общины. Члены гильдий селились в одном районе, образуя соседские сообщества, они объединялись не только общим уставом, но и взаимными обязательствами, предполагавшими значительную степень открытости каждого всем. Последнее обеспечивало непосредственный и достаточно жесткий контроль всех за каждым. В этом отношении можно говорить, что цеха воспроизводили некоторые важные архетипические свойства, характерные для ранних родовых коллективов, хотя они таковыми уже и не являлись. Город в целом складывался как сообщество, состоявшее из отдельных, автономных социальных единиц — общин, имевших разный социальный статус, но общий стиль и режим жизни.

Городская община в результате получала возможность достаточно жестко контролировать не только общественную, публичную, но и частную жизнь своих членов. Городской образ жизни закреплялся в письмен-

ных документах и детально был расписан в законах, соблюдение которых контролировалось не только властями, но и всеми горожанами очень строго. Даже нобилей — представителей городской аристократической верхушки — могли лишить политических прав на основании заключения о том, что они ведут не городской, а рыцарский образ жизни. Заключение о негородском образе жизни служило основанием для исключения из списков кандидатов в члены ремесленных объединений⁷.

Еще более тщательно подходил город к степени законопослушности горожанина при его выдвижении в органы городского самоуправления. Сейчас может показаться историческим курьезом факт провала одного из выдающихся общественных и политических деятелей Италии Н. Макиавелли при выборах на пост канцлера Флорентийской республики из-за того, что, как отмечалось при обсуждении его кандидатуры, «он ел скоромное в день Святой пятницы, вел жизнь, несоответствующую обычаям и нерелигиозную, не посещал проповеди, сидел в трактире, хуже того — в библиотеке, читал старые книжонки»⁸. С точки зрения современного горожанина, осведомленность поистине поразительная, однако в контексте доиндустриальной городской культуры совершенно закономерная — система социального контроля и городская среда делали жизнь городского человека абсолютно прозрачной.

Дело не только в том, что все члены городской социальной ячейки — цеха, городского сословия — занимались одной и той же деятельностью. Поведение каждого из них определялось общими традициями и нормами. Ж. Ле Гофф, вероятно, не случайно отказался от предложенного Максом Вебером определения города как братства, построив свою версию на идее коммуны. Средневековый горожанин, как и член древнего родоплеменного союза, практически не мог ни жить, ни чувствовать по-иному, чем его окружение, поскольку он был постоянно на виду, причем в южных странах отнюдь не метафорически. В Италии, например, поскольку позволял климат, основное время горожанин, даже зажиточный, проводил в лоджиях, имевших непосредственный выход на улицу или площадь. Ремесленники работали, в основном, на улице, рядом со своей лавкой. В странах с более холодным климатом окна делались большими и их не

разрешалось занавешивать до наступления темноты. Организация городского пространства скорее открывала внутреннюю жизнь дома, чем отгораживала или скрывала ее от глаз прохожих и соседей. Исключительная однородность, слитность, спаянность жизни внутри каждой из групп горожан и была основой кристаллизации и воспроизводства городского стиля жизни.

Все районы города вследствие специфики социального состава их населения обретали свой особый статус и специфическое “звучание”. Сегодня трудно представить себе ту высокую степень семантической насыщенности, которую имела пространственная среда средневекового города. По меткому замечанию А. Левинсона, улица “управляла не только шагами прохожих, но и их настроением, состоянием духа. При этом элементы, организующие пространство города — стены, врата, торжище, храм и прочее, — обладали не только “функцией”, но и формой: утилитарные и эстетические качества этих сооружений воспринимались лишь внутри более общего смысла, закрепленного культурой за каждым элементом городской среды”⁹. Городскую общность в целом символизировал центр, в котором соседствовали храм святого-покровителя города, здание городского самоуправления и ярмарочная площадь — набор элементов архетипический для городской среды.

Город вставал, начинал и заканчивал работу, отдыхал и праздновал по общему установлению, как единый организм. Лишь одно сословие существовало как бы вне его ритма и режима жизни, не смешиваясь и не принимаясь горожанами — священнослужители. Правда, городские храмы долгое время выполняли отнюдь не только богослужебные функции, они были тесно связаны с мирским началом. В них производились суды, совершались сделки, устраивались пирушки, попойки, танцы, устанавливались столы для различных игр, гистрионы в масках также давали там свои представления, в храме мог даже натягиваться канат, на котором выступали балансеры и акробаты. Монастыри предоставляли места на своей территории всем желающим “развлечься от души”, выйти за пределы разрешенного городскими властями. Власти, впрочем, сопротивлялись переводу буйных пирушек в места, недоступные их контролю, и подчас предлагали для них помещения

в здании городского самоуправления, однако горожане нечасто принимали такое предложение, если хотели от души повеселиться¹⁰.

Двусмысленное положение церкви, впрочем, было непосредственно связано с непростыми отношениями ее догматов с городским стилем жизни. Христианство провозглашало основой спасения души отказ от всего земного во имя служения Богу, призывало к смирению и созерцательности¹¹. Горожанин же вынужден был быть деятельным, причем деятельным-для-себя. Он ставил в центр свои собственные интересы, он творил и обменивал вещи, копил деньги, — словом, строго говоря, вел жизнь богопротивную. Более того, как показала реконструкция семантики ремесленной деятельности, цехи — одна из основ средневекового города — становились своего рода религиозно-магическими объединениями, использующими эзотерическое знание, носителями которого были мастера¹². Наличие подобного эзотерического знания и превращало город в своего рода конгломерат профессиональных автономий с общим представительским органом.

Средневековый город был, в целом, очень стабильным образованием с весьма скромным числом жителей. Чаще всего городские поселения насчитывали 3–5 тысяч человек. Если же в городе жило 8–10 тысяч — он считался уже большим. Гигантов же, вмещавших 80–100 тысяч жителей, в Европе было всего пять: Париж, Милан, Кордова, Севилья, Флоренция¹³. Переезд из одного города, большого или маленького, в другой, даже соседний, был целым событием, как в жизни самого переезжающего, так и обоих городов. Он сопровождался различными церемониальными действиями и представлял собой сложную и развернутую драматургию: прощальное дарение Святому — покровителю старого места жительства — сменялось принесением даров новому Святому, церемониально обставлялась и передача “вступительного взноса” в кассу соответствующих социальных объединений города, выплачивались “отступные” старому и вступительные новому магистратам. Все это требовало внушительных расходов и основательно отбивало “охоту к перемене мест”. Города в результате становились точками оседлости на европейском континенте.

Эти изолированные точки на его карте связывали нити маршрутов разнообразных странников. Через них проходили группы паломников и бродячих клириков, странствующих рыцарей и музыкантов. Для горожан любые подобные люди были как бы ничьими, они не имели ни рода, ни племени, но их появление, как и исчезновение, было заметным событием в жизни средневековых коммун. Они несли информацию о событиях, происходивших в незапамятные времена, подобно газете приносили новости, сообщали об обычаях и привычках людей, рассказывали о чудесах и природных катаклизмах, свидетелями которых были они сами или их случайные попутчики. Они размыкали городское пространство, расширяя мир средневековых горожан.

Информация, которая впитывалась городом, формировалась стратой путешествующих в целом, хотя тематическая специализация у разных групп странников, естественно, была. Во время встреч и остановок средневековые путешественники обменивались своими знаниями, впечатлениями от увиденного, демонстрировали элементы материальной культуры стран, через которые пролегал их путь, грамотные — рассказывали о прочитанном. Так, в частности, в творчество странствующих артистов проникли элементы реальной исторической фактуры из греческих и римских письменных источников, непосредственного знания о которой они иметь не могли. Вопрос о том, каким образом низовая устная традиция получила возможность адаптировать латинскую письменную и накапливать сведения о географически удаленных точках планеты, очень занимал М. Блока — одного из лидеров французской исторической школы, уделившего этой проблеме заметное внимание в книге “Феодальное общество”. Он, в частности, писал: “Очагами (формирования массового информационного поля. — *Е. Д.*) были все те места, где встречались странники — центры паломничества, ярмарочные площади, ночные пристанища, места приема пищи. Можно ли сомневаться, что и французские купцы вместе со свертками сукна и мешками пряностей перевозили с одного конца своих привычных маршрутов на другой немало героических сюжетов и даже просто имен? Наверняка из их рассказов, как и из рассказов паломников, жонглеры и узнавали географическую терминологию

гию Востока, а поэты Севера знакомились с красотой средиземноморской оливы”¹⁴.

Не менее вероятно также и предположение, что в пути шел обмен жанрами устного творчества. Вынужденные приспособляться к более или менее специфичным требованиям отдельных регионов Европы, гистрионы, купцы, клирики, которых сводила дорога, внимательно прислушивались друг к другу, черпая при этом не только событийную основу, но и принципы организации повествования.

Город, однако, не только пропускал через себя артистов, он нуждался в их навыках постоянно. Как любая составная часть Средневековой культуры, он жил слухом. На узких, кривых его улочках, где с трудом могли разойтись два человека, лишь звуки и запахи могли служить путеводной нитью. О том же, что происходило за стенами города, как и за стенами замка, могли повествовать только “башенные музыканты”, в разных регионах называвшиеся “пифаристами”, “тромпетистами”, “дудочниками” и т. п. Именно они и положили начало профессиональному светскому городскому исполнительству.

Среди различных категорий средневековых артистов, пожалуй, лишь “музыкальная стража” вела оседлый образ жизни с периода зарождения городов. Востребованная в утилитарно-знаковой функции, она играла огромную роль в регуляции городской жизни. Город жил “по трубе”. Ее звуки оповещали о времени дня, основных событиях, они призывали к празднику и к защите. Чисто сигнальными функциями их роль, однако, не ограничивалась. Все жители средневековых городов имели право на приглашение городских артистов для сопровождения различных бытовых событий. При этом городские уложения закрепляли за каждой социальной стратой свою зону возможностей тембрового и жанрового порядка: состав и количество инструментов, сопровождавших значимые события в жизни нобилея, отличались от того, который мог использоваться членами ремесленных цехов или купцами. В результате даже по характеру звучания любой житель мог судить о том, в каком из районов города и что происходит¹⁵.

Муза, которой “пифари” служили, впрочем, недолго оставалась в тени, и вскоре со стен городов зазвучали “башенные концерты”, городские музыканты впи-

сались в церковный обиход и стали сопровождать праздники и торжества. Искусство “пифари” было адресовано не какому-то конкретному лицу, как при дворах светских и церковных феодалов, а широкой разнородной, но постоянной аудитории. Последнее обстоятельство, естественно, вызывало необходимость формирования меняющегося репертуара, что создавало предпосылки для совершенствования исполнительской техники и поиска новых выразительных средств. При этом важную роль играла относительная творческая свобода артиста, не имевшего одного заказчика с четко очерченным кругом ожиданий, обусловленных его социальным статусом. Закономерно, что по мере уменьшения потребности в утилитарно-служебных функциях музыки росли авторитет и мастерство городских музыкантов. Уже в XIII веке встречаются случаи перехода городских музыкантов на службу в замки, со временем между городской и придворно-замковой культурой начинается активный обмен исполнительскими силами и, вместе с ними, художественными идеями.

При всей близости функций музыкантов в придворно-замковой и городской культуре между ними было принципиальное различие: городские “пифари” — не слуги, а служащие, нанятые для определенных целей. М. Сапонов приводит чрезвычайно интересный документ — один из образцов муниципального договора с “пифари”. Договор регламентировал как сценическую деятельность, так и подготовительный процесс и даже нормировал число репетиций в неделю. Согласно ему, городские музыканты обязаны были играть по заказам коммунальных магистратов и давать по субботам, воскресеньям и праздникам 30-минутные оркестровые концерты “во славу города”. Для руководства артистами власти назначали специального интенданта, указания которого должны были следовать музыканты. Власти формировали также и своего рода конкурсную систему для уже принятых на службу артистов. Так, магистраты проводили среди “пифари” специальные состязания на право развлекать гостей, приглашенных городом, причем музыканты должны были играть не на тех инструментах, на которых они бы хотели, а на тех, которые выбирали члены органа городского самоуправления¹⁶. Последнее обстоятельство свидетельствует об ак-

тивной роли в формировании тембро-интонационной среды средневековых городов их выборных властных структур — они заказывали не музыку вообще, а музыку, как минимум, в конкретной аранжировке.

Статус наемного работника далеко не сразу позволил добиться городским артистам права на формирование специальной самостоятельной цеховой структуры. Как и проститутки, ночные сторожа, мясники и представители некоторых других специальностей, они получают право гражданства (и, вместе с ним, право на профессиональную организацию и недвижимость) только к рубежу позднего Средневековья — в XIII веке.

Одно из первых известных среди профессиональных объединений — братство Св. Николая — было образовано в Вене в 1288 году. Имеющийся материал показывает, что во главе цехов городских музыкантов стоят лица, получающие, как и в Античном Риме, право употреблять для обозначения своего статуса высшие аристократические титулы. Так, некто Ян Карминьольский¹⁷ с 1295 года в Труа именовался “королем менестрелей”, городские уложения Регенсбурга зафиксировали существовавшую в начале XIV века должность *Spielgraf'a* — графа игроков. В 1330 году в Tournai состоялась встреча 31 короля городских музыкантов германоязычного региона и Франции. К концу XIV века возникает даже должность “короля странствующих музыкантов”¹⁸. Аналогичным образом обозначенные должности появляются и при дворах европейских монархов во Франции — “Король скрипачей”, руководивший оркестром французской короны “24 скрипки Французского Короля”, — и позже в Англии.

С конца XIII века цехи городских музыкантов начинают покупать и строить дома и открывать в них концертные (точнее — “музыкальные”) залы и школы. В их среде усиливается внутренняя дифференциация. Наряду с “пифаристами” появляются профессии “квартальных музыкантов” (*viellatorum*), уличных артистов (*platea jocularum*)¹⁹. Пользуясь правом голоса в органах городского самоуправления, цехи городских музыкантов начали ограничивать свободу передвижения бродячих артистов, снижая тем самым конкуренцию на “концертном рынке” своих городов. Странствующие исполнители стали допускаться в город лишь в праздничные и ярмарочные дни, причем им отводились наиме-

нее выгодные точки городского пространства. Традиционная низовая исполнительская культура, таким образом, постепенно вытеснялась на его периферию.

В свою очередь, городские музыканты сами время от времени отправлялись на гастроли. По расчетам В. Залмена, охватываемое каждым из городских цехов пространство не превышало 200 км²⁰. Таким образом, складывались объективные предпосылки для формирования региональных *европейских* исполнительских стилей. Подчеркивание факта именно европейской регионализации непосредственно связано с тем, что с XIV века по Европе начали путешествовать артисты из Азии, выходцы из огромного пространства от Турции до Индонезии. Вместе с ними пришли новые инструменты, новые тембры и ритмы. Для этих гастролеров не существовало территориальных ограничений, подобных тем, что были характерны для городских музыкантов. Их исполнительское искусство, таким образом, по ареалу своего распространения становилось общеевропейским²¹.

Отношение к трубадурской лирике, ее адептам и носителям в городской культуре было уважительное и поддерживалось как властями, так и высшими слоями аристократии — нобилитетом. Так, когда Пейре Карденаль, один из бедных дворян, по воспоминаниям современников, искусных в сочинении песен, поселился в Тарасконе, городские власти, как свидетельствует Ж. де Нострдам, стали выплачивать ему “народные деньги, дабы поучать молодежь добронравию и наставлять ее в изящной словесности”. Это решение, в свою очередь, было поддержано патроном города — герцогом Робертом Калаберийским, который на 10 лет освободил его от налогов и податей с тем, чтобы город обеспечил трубадуру достойное содержание²².

Однако не только трубадуры, по тем или иным причинам переселившиеся в город, или странствующие жонглеры, прошедшие школу провансальского исполнительства, были хранителями поэтики куртуазной культуры. Наряду с безымянными членами городского цеха музыкантов, с XIII века в городах Южной Франции начали появляться свои собственные авторы-исполнители — труверы и “оседлые” городские жонглеры, занимавшиеся сочинением и исполнением песен в стиле, близком господствовавшей провансальской лири-

ке. Правда, город создавал иное поле возможностей по сравнению с придворно-замковой культурой, а их противостояние в период зрелого Средневековья подчас приводило к пародированию трубадурской лирики в городах. Так, в “Жизнеописаниях” Ж. де Нострада упоминается некий Гильем Фигейра, сын портного, который овладел “трубадурским искусством” и стал городским жонглером. Несмотря на свои таланты, он не стремился в высшее общество, а, напротив, встретившись с придворным, старался его задеть, исполняя в стиле трубадурской лирики песню, в которой роль Прекрасной Дамы отводилась местной проститутке²³.

Граница профессии у городского музыканта не была жесткой. И дело не только в том, что они призывались городскими властями выступать по различным поводам и на различных инструментах. Дело также и в том, что артист мог свободно перемещаться в поле творческих профессий, обнаруживая достаточно разностороннюю подготовку. Так, Ж. де Нострадам повествует о некоем Гаусельме Файдите, мещанском сыне, который правил делами Авиньонского посольства и сочинял замечательные песни. Будучи мотом, он проиграл все свое состояние и переквалифицировался в сочинителя пьес, которые продавал за несколько тысяч гильемских ливров, а также “заправлял на подмостках, получая всю мзду со зрителей и слушателей”²⁴.

История хранит также сведения о том, что городские музыканты призывались для излечения больных. Многие из городских музыкантов выполняли “по совместительству” роли знахарей или врачей, что свидетельствует о сохраняющейся первичной харизме профессии: в основе ее лежала вера горожан в то, что люди, занимающие пограничное положение (а именно такой и была городская стража), имеют возможность осуществлять любую коммуникацию между любыми мирами и, следовательно, могут помочь отвлечь беду.

Естественно, что только светскими жанрами ограничить сценическое искусство средневекового города нельзя. Важным слоем массовой по своей направленности культуры была служба в христианских храмах, которая также может рассматриваться как своеобразный аналог концерта. В период становления христианства богослужение представляло собой многожанровое

ритуальное действо, включавшее пение и танец, в котором участвовали все собравшиеся и священнослужители. Коллективный танец рассматривался в раннем христианстве как символическое проявление покорности и как выражение радостной благодарности. Известный теолог IV века Василий Кесарийский призывал верующих как можно больше танцевать, ибо танцы — главное занятие ангелов на небе. В апокрифических “Деяниях Иоанна” рассказывается, что после Тайной вечери Бог призвал апостолов соединить руки и танцевать вокруг Него, исполняя гимн.

Это вполне сопоставимо с еврейскими обычаями и, возможно, представляет собой архаическую по своим истокам форму благодарения. Так, хоровой танец Есеев исполнялся после ужина и был, несомненно, формой молитвы²⁵. Благочестивые танцы исполнялись в праздничные дни, позже — каждое воскресенье; их танцевали даже высшие сановники церкви с тем, чтобы придать церемонии большую красочность и достоинство своим присутствием²⁶. О распространенности этих обычаев известно из многочисленных свидетельств; каждый праздник имел соответствующий гимн и танец. В канун праздников святых церковнослужители собирались около дверей церкви, пели и танцевали на церковном дворе.

Однако с 692 года исполнение танцев во время службы было запрещено, и к эпохе зрелого Средневековья она стала более строгой и аскетичной. Потеряв пластический комментарий, церковный ритуал из коллективного превратился в “представляемый” перед верующими профессиональными священнослужителями. До появления протестантизма лишь отдельные гимны исполнялись членами церковной общины, которые иногда повторяли за священником некоторые сакральные формулы на мертвом для них латинском языке.

Но в XIII веке танец, вместе с музыкой и поэзией, был снова введен в храмовое пространство для представления мистерий — драматических представлений библейских сцен, в которых сначала участвовали священники и их помощники, а затем к их исполнению были допущены также и миряне. Участие в них пифаров было обязательным, а нередко город привлекал и бродячих гистрионов. Сакральная служба накапливала многообразные жанровые элементы, одна часть которых

была связана с григорианским хоралом, тогда как другая оказывалась открытой мирской праздничной жизнью. Это касается как вокальной лирики, исполнявшейся на национальном языке, так и танца.

Танец в Средневековье оказался одним из синонимов праздника. При описании праздников средневековые схоласты нередко использовали термин “tripudium”, означавший особую медленную культовую пляску. Сам этот термин был достаточно древним и относился к танцу, имевшему магический характер и распространённому не только в Риме, но и у варваров в качестве пляски военной (!). “Fiunt autem quatuor tripudia post nativitatem Domini in ecclesia” — “Исполните же вчетвером трипудию после рождества Господа и во славу Его”, — наставлял епископ Бове. Танцы предписывалось исполнять не только в Рождество, но и в день Св. Стефана, Св. Иоанна Евангелиста, в дни Невинноубиенных, Обрезания Господня и Крещения²⁷. В латинском манускрипте XVI века приводится описание танцев в церкви в Сансе. Они исполнялись канониками, священником и дьяконами с пением прозаического текста о пасхальной жертве — *Victimae Paschali* под аккомпанемент органа²⁸. В Безансоне церковный танец исполнялся на Пасху до 1738 года и назывался бержереттой — пасторальной пляской. Подобные обычаи существовали также в Шалоне и Оксе. Лишь в 1738 году подобное было запрещено, но торжественная процессия вокруг монастыря, во время которой пели популярную бержеретту, существовала еще очень долго²⁹.

Аналогичные неканонические формы сакральной коммуникации можно наблюдать у членов странствующих и нищенствующих орденов и объединений Средневековья. Они были посредниками между ученой догматической культурой церковных сановников и бесписьменной культурой горожан. Важное место в средневековой городской исполнительской культуре занимали объединения бродячих клириков — “орден Голиафа”. “Дети Голии” — так называли себя бродячие клирики (голиарды или ваганты). Слово “вагант”, собственно, и означает “бродячий”. Поначалу так назывались священники, которые не имели своего прихода, и монахи, которые покидали свои монастыри и становились профессиональными паломниками.

Ваганство раннего Средневековья представляло собой самые низы духовного сословия и состояло из малограмотных или совсем безграмотных людей. Роль его в социальной и культурной жизни Европы поначалу была ничтожной. Так продолжалось вплоть до XI–XII веков, когда все переменялось, и облик и социальный состав ваганства стал иным. Экономический переворот, связанный с крестовыми походами, развитием городов и торговли, потребовал большого количества грамотных людей. Появились первые университеты. Однако скоро был достигнут критический рубеж: число молодых ученых клириков стало так велико, что общество уже не находило, куда их пристроить³⁰. Так и сложились ватаги вагантов, которые образовали специфический слой исполнительской культуры Средневековья. Они сформировали круг песенных жанров, которые с полным правом можно было бы назвать “контркультурными”, поскольку их “изюминкой” как раз и было нарушение норм и освященных Церковью и светской властью иерархий. Это обстоятельство и позволяет говорить о том, что ваганты были адептами и хранителями карнавального мироощущения. Важно однако, что подобную роль они играли в ситуациях концертного типа вне карнавального времени, когда “игры” с нормами становились всеобщей задачей.

Близкие функции, хотя и в намного более мягких формах, выполняли францисканцы, появившиеся на сцене европейской культуры в конце XII века. Эти странствующие монахи-проповедники, не имевшие поначалу своих монастырей и отказавшиеся от всех форм собственности, переходили из города в город, произнося перед верующими проповеди на национальном языке и называя себя “жонглерами Божьей Матери”. В основе этого названия лежала одна из средневековых легенд о некоем жонглере, постригшемся на старости лет в монахи и попытавшемся выразить всю свою веру в Господа с помощью того языка, которым он владел с детства — акробатики. Застав своего собрата кувыркающимся перед алтарем, монахи взорвались и попытались было учинить над ним расправу, однако Богоматерь сошла с иконы и вытерла бывшему жонглеру пот, показав, что служение Богу возможно во всех формах, если оно искренне.

Сам Святой Франциск — основатель Ордена — открыл свое предназначение в вещем сне и выразил свой восторг веселой песней-молитвой на знакомом ему провансальском языке, поскольку по рождению он принадлежал к слою “золотой молодежи” и владел трубадурским искусством. С тех пор, вероятно, среди его последователей и сложилось убеждение, что “у монаха не должно быть ничего, кроме лютни”³¹. Все его последующие деяния шли настолько вразрез с устоявшимися канонами, что на него поначалу смотрели, как на помещанного — “человека не от мира сего”. Он отказался от отцовского богатства, он мог раздеться донага на глазах у сотен людей и целовать руки прокаженных³². Г. К. Честертон, один из самых поэтичных философов нашего времени, с искренним восхищением перед духовными подвигами Франциска напишет по поводу подобных сюжетов: “Когда Франциск вышел из пещеры откровения, он нес слово “дурак” как перо на шляпе, как плюмаж, как корону. Он был готов стать еще глупее, стать придворными олухом Царя небесного”³³.

Фигура “дурака” как артиста в повседневности для культуры, причем не только средневековой, чрезвычайно важна. Эта роль всегда и везде позволяет выйти из круга обыденных ритуалов и обязательств, она разрушает их монотонию, превращая жизнь в зрелище и предмет удивления окружающих. Вокруг дурака может не быть специально выделенного сценического пространства, более того, оно ему противопоказано, поскольку в нем он становится просто кривляющимся фигляром. Однако в пространстве повседневности дурак вскрывает его и свою сценическую сущность, позволяя не столько, быть может, осознать, сколько ощутить скрытый за обыденными автоматизмами рельеф жизни. Дурак как бы снимает с жизни накипь, счищает с нее окалину.

С этой точки зрения чрезвычайно примечательны “праздники дураков”, распространившиеся в Европе с момента формирования там городской культуры. Остановимся на них подробнее.

КЛИР И МИР:
ЭПИЗОДЫ
ПРОФАНИРОВАНИЯ
САКРАЛЬНОГО

Сакральная жизнь в Средневековье тесно переплеталась с жизнью мирской. Дело не только в привлечении жонглеров и городских музыкантов к ряду церковных праздников. Храм сам по себе был полифункциональным, а не чисто сакральным пространством в городской среде этого времени. Сопоставляя различные источники, известный немецкий историк прошлого века К. Гюльманн свел в одной из своих работ многообразные действия, которые там совершались: “В церквях не только производились суды, продавались жизненные припасы, отправлялись биржевые дела, но также устраивались пирушки, ставились столы для различных игр, давались представления актерами в масках, танцы, строились театры для канатных плясунов, паяцев и шутов”¹. В плохую погоду под его своды мог быть перенесен ближайший рынок. Храм, таким образом, оказывался одним из общесоциальных центров деловой и праздничной жизни города, стягивавший, в частности, самые различные исполнительские силы.

История “Праздника дураков” или “Ослиного празднества”, однако, касается не “сторонних исполнителей”, гостей-гастролеров или светских артистов. Она вводит в проблематику становления концертной деятельности одну из превратностей развития средневеко-

вой католической службы, связанную с функционально-ролевым перевоплощением самих священнослужителей. Анализ религиозных церемониалов с точки зрения сценического искусства не является задачей данной работы, они затрагивались лишь попутно. Однако для рассматриваемой темы “Праздник дураков” чрезвычайно интересен как демонстрация одного из устойчивых для истории культуры механизмов превращения сакрального в профанное, которое осуществляется в рамках ситуаций, по сути, являющихся концертными и предвосхищающими ряд значимых для современной художественной жизни наиболее массовых ее форм.

“Праздник дураков” с XII века вписывался в череду городских предновогодних событий. В разных местностях его можно было встретить под названиями “Праздник субдьяконов”, которые с XII по XV столетия руководили им, “Праздник глупцов”, или “Праздник посоха” — по одному из наиболее характерных предметов его церемониала. Встречается он и под названием “Праздника осла” — “Asinaria festa”. Этот праздник проводился в зрелое и позднее Средневековье низшим духовенством в соборах и коллегиальных церквях при огромном стечении народа. Именно в его рамках по карнавалному перевернутая церковная служба едва ли не наиболее отчетливо проявляет себя как одна из ранних версий будущих массовых концертных шоу, а священнослужители, вследствие десакрализации во время праздника своей деятельности, выступают как артисты развлекательных жанров.

В жизни средневекового общества “Праздник дураков” действительно выполнял функции, близкие карнавалу. Карнавальные действия, хотя и не поощрялись папским Римом, однако имели санкцию городских общин практически по всей территории Европы и нередко поддерживались местными католическими иерархами по причинам скорее социально-психологического свойства. В работе В. П. Даркевич приводится показательная для этой точки зрения цитата из циркулярного послания Парижского факультета богословия: “Бочки с вином лопнут, если время от времени не открывать отверстия и не пускать в них воздуха. Все мы, люди, — плохо сколоченные бочки, которые лопнут от вина мудрости, если это вино будет находиться в непрерывном брожении благо-

говения и страха Божьего. Нужно дать ему воздух, чтобы оно не испортилось. Поэтому мы и разрешаем себе в определенные дни шутовство (глупость), чтобы потом с тем большим усердием вернуться к служению Господу”².

Карнавал, впрочем, — форма массовая, охватывавшая все население городов, включая священнослужителей, которые, переодевшись в мирское платье, веселились вместе со всеми и даже участвовали в карнавальном осквернении храмов. Конечно, карнавалы собирали немало и профессиональных артистов. Их номера и программы островками были вплавлены в море самовыражения средневековых горожан, сохраняя всю самоценность профессионального исполнительства. Однако не они были главными элементами карнавалов. В этом отношении совершенно иная ситуация складывалась на “Праздниках дураков”. В известном смысле, его можно назвать профессиональным праздником нижних чинов церковной иерархии. Здесь в центре оказывалась художественная деятельность (в инверсном по сравнению с ортодоксальной службой варианте) одной из низших каст среди профессиональных служителей католического культа.

Наибольшее распространение этот праздник получил во Франции. Впервые он был описан на примере Амьена парижским богословом Иоанном Белетусом в “*Rationale Divinorum Officium*” (“Распорядок божественной службы”), относящимся к концу XII века³. С самого начала “Ослиные праздники” не нашли поддержки ни у светской, ни у духовной власти. Против них выступил Папа Римский Иннокентий III, позже эта позиция была подтверждена в декретах его преемника — Григория IX. Наряду с церковными иерархами против “Праздника глупцов” выступили светские власти, и, в частности, Национальный Совет Франции, который в 1212 году призвал и белое, и черное духовенство воздержаться от его проведения⁴. Однако своего действия ни папские энциклики, ни требования светской власти не возымели. Аналогичные праздники начали отмечать во многих других городах Франции. С XIII по XVI века его следы можно найти уже в Англии и Германии, есть сведения об аналогичных чешских увеселениях, о сходных обрядах в других странах⁵.

И все же материалов о празднике очень немного. Память о нем и его традиции тщательно стирались

церковными и светскими властями, а “безмолвствующее большинство” (термин А. Гуревича) не имело никаких возможностей сохранить их для будущего: грамотными — “*literati*” — был лишь очень узкий слой лиц, почти исключительно священнослужители ортодоксальной церкви. Не в их интересах было описывать происходившее. Правда, и обнаруженных документов достаточно для целей настоящей работы.

Среди сохранившихся и описанных источников важное место занимает рукопись, называемая “*Mis-sel des Fous*” (“Требник дураков”) из Санса, которая находится в муниципальной библиотеке этого города. Рукопись озаглавлена “*Officium Circumcisionis in usum urbis Senonensis*” — “Церемония Обрезания в традициях города сенонов”⁶ и включает книгу для хора, содержащую слова и музыку, используемые во время праздника. Книга эта является одним из памятников борьбы ортодоксальной католической церкви против упомянутого праздника: ее автор (точнее, “аранжировщик-компилятор”) — архиепископ Санса П. Корбейль, который входил вместе с парижским епископом О. Сулли в капитул, разрабатывавший в 1192 году меры по запрещению “Праздника дураков”. Целью главы санской церкви было максимально ограничить безобразия и богохульство, которые имели место во время праздника⁷.

Санский манускрипт, называющийся “Требником дураков”, относят к числу локальных версий “Ослиного праздника”. Только один фрагмент во всем манускрипте дает возможность атрибутировать его таким образом — первой Вечерне, исполнявшейся накануне 1 января, предшествуют четыре строки, поющиеся у церковного входа:

*Lux hodie, lux laetitiae, me iudice tristis
quisquis erit, removendus erit solemnibus istis,
sint hodie procul invidiae, procul omnia maesta,
laeta volunt, quicunque colunt asinaria festa*⁸.

Только в этих строках упоминается “*Asinaria festa*” — “Праздник осли”⁹. Эта служба, справлявшаяся некогда в церкви Санса в день Обрезания, была названа “Службой дураков” не из-за своего содержания, а из-за сцен карнавального беспорядка и площадного веселья, которыми был отмечен праздник.

Как и любой праздник, “Asinaria festa” требовал специальных финансовых средств. Парадоксально, но расходы на него, несмотря на борьбу с ним центральных духовных и светских властей, оплачивались в разных долях вскладчину местным капитулом, его участниками, а также горожанами, которые выступали на нем в качестве зрителей. В частности, в архивах капитула города Санса содержатся записи о расходах на организацию праздника в этом соборе. В счетной палате города (Compotus Camerarii) с 1345 года также имеется ежегодная статья расходов “pro vino praesentato vicarus ecclesiae die Circumcisionis Domini” — “в уплату за вино, предоставленное для собрания викариев в день Обрезания Господня”. Иногда встречается и прямое название праздника “Festi fatuorum” — “Праздник дураков”¹⁰. Книга финансовых счетов (Compotus memorum) показывает, что с 1374 года в счет оплаты за него пребенда с церковного леса была предназначена для викариев.

К финансированию праздника в своеобразных формах привлекались и отдельные горожане. Так, сохранилось описание любопытного способа получения бесплатного ужина для участников “Праздника дураков”. Во время Вечерни звучал псалом Memento, в который вставлялся не имеющий никакого отношения к каноническому тексту гимн “De fructu ventris” — “Да насладятся обжоры”. В процессе его исполнения руководитель хора преподносил кому-либо из зажиточных горожан букет цветов в знак того, что хористы хотят попить вместе с ним и, естественно, за его счет. Отказаться от такого предложения было невозможно. Подобная акция именовалась “Извещение в форме старинной песни” (“Annonce en forme d’antienne”), а сам ужин — обжорство (defructus)¹¹.

Рудименты дохристианской магической символики в этом “культурном инструментарии” настолько прозрачны, что не требуют детального анализа. Таких элементов в рассматриваемом празднике было множество. Обычно чинные священнослужители накладывали на свое лицо краску, выворачивали наизнанку ритуальную одежду, использовали для литургии внелитургический инструментарий, надевали форменную одежду военных, женские платья и даже рядились в шкуры зверей и подражали их голосам — кудахтали, мычали, кричали

и т. д. Все это сопровождалось крикливым шумовым оформлением, состоявшим из бытовых предметов — кастрюль, мисок, тазов, священники, нарочито громко галдя и совершая непристойности, к вящему удовольствию жителей ходили процессией по городу. При этом священнослужители много пили, причем делали это нередко подчеркнуто публично, на глазах у горожан, сквернословили, могли высмеять типичные привычки горожан, их нравы, господствующую моду. Последнее подчас приводило к появлению своеобразного межкультурного диалога между отдельными субкультурами города.

Так, в Реймсе, во время “Праздника дураков” в 1490 году викарии и мальчики хора в остро сатирической манере выразили свое отношение к модным капюшонам, которые в ту пору начали носить горожане. Это вызывало ответные действия жителей в форме антицерковных фарсов, игравшихся светскими “обществами дураков”¹². В другом городе, после обильных возлияний собравшиеся “выходили на публику” и разбивались по своему официальному статусу на две группы — одна из низшего духовенства, другая из высшего. Все начинали петь бессмысленную песню, стараясь перекричать соперников. Священнослужители кричали, шипели, выли, кудахтали, высмеивали противника и выразительно жестикулировали. Победители, вне зависимости от сана, дразнили побежденных. После этого процессия следовала через весь город. Такая церемония повторялась ежедневно до сочельника¹³.

Основу праздника составляла пародийная служба, в которой канонический текст в соответствии с распространенными фольклорными законами заменялся сходными по звучанию словами при сохранении знакомой прихожанам, типичной для традиционной службы музыкальной основы, что и создавало особый комический эффект. Подобные “службы” существовали у вагантов и именовались “*Missa lusorum*” (“Шуточная месса”) и “*Missa potatorum*” (“Хмельная месса”). Как следует из многочисленных обличительных документов этого времени, во время “Праздника дураков” клирики танцевали вместе с менестрелями, пели непристойные песни, кадили дымом от подошв ботинок, а в некоторых местностях и от высушенного ослиного помета. Во время службы на глазах у собравшихся в храме клирики

пили вино из огромных бутылей, если колбасу, плотно облизывали специально отобранную для праздника и докрасна вычищенную морковь — выраженный фаллический символ. Иногда служба исполнялась фальцетом, а хор пел нарочито фальшиво.

После такой “службы” клирики разъезжали по городу в грязных повозках, разбрасывая ослиный помет и вызывая смех своих товарищей и зрителей неприличными жестами и стихами, полными скабрёзностей и грубых инвектив. Выборы руководителя часто сопровождались его бритьем перед публикой, что уподобляло его актеру — субъекту, которого даже в Новое время церковь не допускала до таинств, а также обливанием водой из неосвященных открытых источников. Избранному руководителю церемоний вручался посох — символ странничества и, одновременно, знак его нового статуса¹⁴.

После избрания нового “Епископа дураков” чувствовали. Одна из распространенных “величальных” имела следующий текст:

Избираем Пастыря,
Славного пресвитера
Нашим господином,
Пастырем ослиным.
Эйя, эйя, эйя!
Наш пастух накормит нас,
Снеди не жалея!

Мы вручаем Пастырю,
Славному пресвитеру
Посох сей господский,
Пастырский и скотский,
Эйя, эйя, эйя!
Наш пастух накормит нас,
Снеди не жалея!

Веселимся с Пастырем,
Доблестным пресвитером
Мы под звук органа,
Лиры и тимпана.
Эйя, эйя, эйя!
Пастырь наш накормит нас,
Снеди не жалея!

Восхваляем Пастыря,
 Доблестного пресвитера,
 Ибо шлет он клиру
 Приглашенье к пиру.
 Эйя, эйя, эйя!
 Пастырь наш накормит нас,
 Снеди не жалея!¹⁵

Очевидно, что в жанровом отношении мы имеем дело с перенесенной в пространство храма типичной застольной песней, которая построена на игре значений слова “пастырь” (Tityrus) — “наставник” и “пастух”.

В разных городах праздник имел некоторые дополнительные специфические детали.

На трех послерождественских праздниках руководитель праздника — “Епископ дураков”, очевидно избранный в предыдущий год, занимал место аббата. В каждый из этих дней он на всех праздничных службах — Заутреней, Мессе, на Вечерне — восседал на троне епископа, в полном епископском облачении, но только вывернутом наизнанку, и раздавал собравшимся пастырское благословения. Последнее сопровождалось декламацией пародийной версии канонической формулы отпущения грехов. Все празднество заканчивалось выбором нового “Епископа дураков”, который занимал место в окне большого зала дворца настоящего епископа, обычно покидавшего на это время город, и благословлял горожан.

Ян Гус в начале пятнадцатого столетия описывает “Праздник дураков” в Чехии, в котором он сам принимал участие. Во время праздничных новогодних пирушек носили маски. Одного из клириков в гротескном облачении посвящали в “епископы”, сажали на осла лицом к хвосту и вели к мессе в церковь. Его угощали тарелкой бульона и стаканом пива, и Гус вспоминает непристойную пирушку, которая происходила в храме. Факелы несли вместо свеч, духовенство выворачивало свою одежду наизнанку и плясало. Позже эти игры были запрещены архиепископом Иоанном¹⁶.

“Ослиные праздники” оказались популярны не только среди низшего духовенства, для которого они были существенной психологической разрядкой, но и у горожан. Естественно, это не могло не встревожить

идеологов католицизма. В период контрреформации на праздники начинаются яростные атаки ортодоксального богословия, причем аргументы критиков доводились с церковных кафедр до различных слоев горожан. 12 марта 1445 года, в частности, факультет Богословия Парижского Университета направил епископам и капитулам Франции письмо, которое является, возможно, наиболее любопытным из многих подобных документов, касающихся праздника.

Письмо состоит из преамбулы и четырнадцати заключений. Преамбула излагает факты, касающиеся праздника глушцов. Богословы усматривали в нем отголоски языческих обрядов и опровергали мысль о том, что подобные игры были только лишь данью моде, санкционированной стариной. Напротив, утверждали они, этот праздник обусловлен первородным грехом и представляет собой одну из ловушек дьявола. Епископов призывают, чтобы они следовали примеру Святого Павла и Святого Августина, а также ряда своих французских коллег, всех, кто объявил войну кощунственным действиям. Конкретное упоминание лишь небольшой группы епископов в этом письме свидетельствует, что значительное их число прямо или косвенно поддерживало праздник. Разрушителей церковных канонов призывали прислушаться к запретам римских пап и соборов, и прекратить игрища. В имеющихся копиях документа утверждалось:

1. Древний обычай отмечать “Праздник дураков” описанным способом является скорее искажением представлений о церковном сословии и отсутствием должного благоговения перед Богом.

2. Не допускается без разрешения выбирать “Епископа дураков”, по действиям которого можно неправильно судить о епископском достоинстве.

3. Избранные “епископы” не имеют права использовать епископские регалии, так как здесь имеется осмеяние обязанностей епископа.

4. Они не имели права благословлять, будь то чтец в Заутренней или народ.

5. Так как это запрещено как декреталями пап, так и решениями общественных Консилиумов, нарушители этого запрета должны быть наказаны и против них могут быть приняты меры как против еретиков.

6. Запрещено участвовать в выборах без разрешения, а в церквях, подчиненных папскому престолу, выбирать “Папу дураков” (*param fatuorum*).

7. Запрещено без разрешения, и карается штрафом, если клирик, особенно более высокого положения, присутствует на “Празднике дураков” в нецерковной одежде.

8. Запрещается танцевать в церкви во время богослужения, или творить иные беспорядки. Нарушители должны быть оштрафованы.

9. Клирикам запрещается носить светскую одежду, а также женскую и маски. Нельзя устраивать представления, тем более в общественных местах и перед толпой.

10. Клирики, особенно высокого ранга, не имеют права играть перед народом роли, побуждающие не к молитве и улучшению жизни, а к смеху и озорству.

11. Миряне не должны ради потехи одевать церковные одежды.

12. Тот, кто попытается отмечать подобные праздники в будущем, будет обвинен в ереси.

13. Так как согласно Блаженному Августину, праздник происходит от языческого праздника Януса, христиане особенно должны избегать праздновать его 1 января.

14. Те, кого предупредил пастырь, и кто тем не менее не хочет отказаться от праздника, может быть передан в руки инквизиции¹⁷.

Из этого, достаточно грозного текста следует, что “Праздник дураков” рассматривался как представление, совершаемое перед толпой духовными лицами, которые отказываются от использования типичной для христианских священнослужителей знаковой системы, а прибегают к ее более архаичным вариантам. Манифест Теологического факультета также показывает, что в праздник стремились включиться горожане. Подчас давление “публики” на власти и на “исполнителей” могло быть достаточно жестким. Об этом свидетельствуют события, происшедшие в городе Турне в конце XV века.

История праздника в Турне известна благодаря юридическим материалам, которые проходили перед Парижским Парламентом в 1499 году. Из них видно, что в 1498 году молодые горожане Турне, привыкшие к тому,

что викарии местного Собора Богоматери избирают в день Св. Иннокентия “Епископа дураков”, и, не обнаружив в церковном календаре несколько лет подряд, видимо, любимого ими праздника¹⁸, при активном участии муниципальных властей, подняли бунт. Накануне дня Св. Иннокентия, как повествовали очевидцы, граждане города во главе с мэром вошли в дом священника, и потащили его, наполовину голого, по снегу к кабаку. Семь или восемь других викариев претерпели подобное же обращение, но так как ни один из них не захотел стать “Епископом дураков”, они все оказались в заключении в городской тюрьме. Капитул обратился к прево и судье, но напрасно. На следующий день горожане выбрали одного из викариев епископом, крестили его тремя ковшами воды из фонтана, и играли грубые фарсы. В марте, правда, капитул и один из участвовавших знатных господ принесли от имени горожан и поддерживавших их муниципальных властей общее извинение перед Высшим Судом в Париже. Дело слушалось в ноябре, в ответ на обвинение, горожанами Турне было заявлено, что традиция избрания “Епископа дураков” в День Св. Иннокентия древняя, и они полагали, что ее необходимо сохранить. К тому же, церемония проходила около входа в собор, и божественная служба не была нарушена, ибо никто не вошел внутрь. Суд несколько раз откладывал слушанье, но, в конечном счете, все это было улажено¹⁹.

В других городах, при сохранении общих карнавальных черт и ролевого расклада, праздник имел, видимо, дополнительные частные детали. Так, в Реймсе “Праздник дураков” в 1490 был поводом для сатирического осмеяния викариями и мальчиками-хористами модных кашпононов, которые начали носить горожане. Это вызывало ответную реакцию паствы в форме антицерковных фарсов, игравшихся уже возникшими к этому периоду светскими “Обществами дураков”²⁰.

Сохранился детальный отчет о том, как в Реймсе отмечался “Праздник дураков” в 1570 году в День Св. Стефана. “Епископ дураков” возглавлял процессию “дурачащихся певчих” (*maitrise des fous*), сопровождавшуюся колокольным звоном и музыкой. Он был облачен в ризу, митру и нагрудный крест. После процессии проходил банкет с канониками. После банкета кратко

была исполнена вечерняя служба. А затем музыкальная кавалькада прошествовала вокруг собора и по улицам. Оркестр, собранный перед храмом, выл и гремел чайниками и кастрюлями, в то время как все колокола звонили, и духовенство появлялось в гротескных костюмах. Разыгрывались подобные действия, конечно, местным клиром. Но для помпезности и эффектности необходимы были также лица с определенными навыкам стихосложения и с некоторым опытом лицедейства, поэтому к нему нередко привлекались ваганты и гольярды.

В XVI веке “Праздник дураков” запрещает Тридентский собор (1545–1563). Он вынужден был принять во внимание, что наступающий протестантизм обвинял католицизм в моральном падении и постоянно указывал на богохульство, творимое в подобных представлениях. Ортодоксальная католическая церковь, защищаясь от конкурирующих новых христианских течений, должна была уничтожить все поводы к нападкам. Во многом поэтому духовенство стало требовать запрещения “бесовских игрищ”, в которых еще недавно само принимало деятельное участие”²¹.

Но изгнание “Праздника дураков” из церкви не привело к его исчезновению с городской сцены. Он был слишком популярен среди горожан. Так, упомянутые беспорядки в городе Турне показали, что горожане рассматривали его как представление, которое они считали вправе видеть ежегодно и к которому, как элементу новогодней праздничной городской обрядности, они привыкли. Трудно не предположить, что так было и в других городах. И, когда официальное празднование было запрещено, горожане стали проводить его сами. К тому времени во многих городах Франции и за ее пределами сформировались мирские братства — “Общества дураков”, в руках которых и оказался этот праздник. Началась его вторая жизнь. В роли “Дураков” выступали уже не викарии, а горожане, руководителем праздника избирался не “Епископ”, а “Король” или “Принц”, иными словами, фигуры из светского ряда²². В тот же церковный праздник — День Св. Иннокентия в церкви Францисканцев службу вели представители будущего “третьего сословия” — повара и садовники. Они надевали одеяния наизнанку, держали перевернутыми книги и носили очки с кругами апельсиновой кожицы вме-

сто стекол. Они сыпали золу от кадил на лица и головы друг другу, и, вместо надлежащей литургии, пели какую-то невнятную бессмыслицу²³.

Рассмотренный эпизод средневековой художественной жизни интересен не только тем, как благодаря католическим священнослужителям оказалась сохраненной и переданной в мирскую жизнь европейских городов стадияльно более ранняя, еще языческая праздничная традиция, но и тем, что он обнаруживает активное участие церкви в формировании ранних форм городской развлекательной культуры. Показательно, что "инициатива" служителей культа активно поддерживается, в том числе, финансово городскими властями, зажиточными жителями и местным клиром, то есть действительно является предметом массового (в смысле социальной разнородности участников этого праздника) интереса.

Таким образом, концертная развлекательная культура средневековых городов была не только продуктом деятельности светских музыкантов, но и пополнялась за счет игровых и карнавальных по своей сути форм исполнительской деятельности священнослужителей. Тенденция эта найдет свое развитие на гораздо более высоком уровне в специальных формах церковных концертов, которые будут распространены уже с периода позднего Средневековья, когда храмы станут едва ли не основными концертными площадками странствующих виртуозов, местом выступления органистов, хоров и оркестров.

У ИСТОКОВ ПУБЛИЧНОГО КОНЦЕРТА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Процесс рождения публичного концерта обычно рассматривают сквозь призму цифр и фактов. Годы первых гастролей и начала работы первых концертных обществ, даты открытия концертных залов и цены на билеты, — все это дает необходимую фактуру, без которой написать историю публичного концерта, конечно, невозможно. Путь этот, требующий скрупулезности и полноты картины, пока, впрочем, до конца трудно проходим. С одной стороны, идет своеобразный открытый спор между странами и городами за право первенства в открытии современных форм публичной концертной жизни. Известно, например, что в Англии концертная работа началась в 1670 году по инициативе королевского придворного музыканта Дж. Банистера, открывшего платные концерты и начавшего печатать информационный листок о них с анонсами предстоящих выступлений.

Эту дату и многие исследователи считают началом публичного, позже — филармонического — концерта в Европе¹. Но ведь также известно, что почти за 50 лет до этой даты знаменитый итальянский органист и клавесинист Дж. Фрескобальди начал проводить в Венеции в соборе Св. Павла публичные органные концерты на которые также свободно продавались билеты, что дает основание другим исследователям именно в пер-

вой трети XVII века видеть начало публичной концертной жизни². Свои приоритеты в этом споре могут защищать немцы, приводя в качестве аргумента известные по всей Европе концерты трех великих "Ш" XVII века — И. Шайна, С. Шайдта и Х. Шютца. Известно также, что с 1660 года регулярно раз в неделю в Гамбурге проходили выступления большого по тем временам оркестра Collegium musicum под руководством М. Векмана³. А к какому жанру отнести уже упоминавшиеся концерты городских башенных музыкантов Германии, которые начались еще раньше?

В подобной ситуации фактографическая достоверность, сколь бы привлекательной она ни была, обесмысливается. Конечно, с историко-культурной точки зрения чрезвычайно интересным было бы раскрытие всей совокупности условий, породивших столь продуктивную форму существования искусства, как концерт, а также реконструкция конкретных механизмов его распространения в Европе. Однако, идя по подобному пути, исследователь находится под постоянной угрозой того, что всегда может найтись город или страна, в которой это событие произошло раньше, и выводы, сделанные с учетом собранных данных, окажутся в большей или меньшей степени некорректными.

Но если движение по хронологической шкале оказывается в настоящее время малопродуктивным, то систематизация контекстов возникновения публичных концертов может сказать достаточно много. Сопоставив известные историкам даты возникновения первых концертных предприятий Европы, можно увидеть, что регулярная концертная жизнь ранее всего возникает в государствах, общественное устройство которых допускало существование сравнительно развитых демократических институтов. С этой точки зрения, борьба за первенство на континенте может идти между Венецианской республикой, вольным городом Гамбургом, Голландией и Англией. Сравнительно поздно публичные концерты появились в границах абсолютистских монархий — Франции, Норвегии, России и даже в Австрии, хотя она была тесно связана со всем германоязычным регионом.

Сама по себе форма государственного устройства, как следует из приведенного списка, решающей роли не

играла. Франция и Англия были, например, монархиями, однако стадияльно различными. Филидоровские Духовные концерты появились почти на 70 лет позже аналогичных лондонских, и это естественно: публичный концерт без публики возникнуть не может, но публика формируется из лиц, способных к свободному самоопределению, что предполагает сформированное личностное сознание. Понятно, что условия для возникновения и развития такого самосознания в заботливо охранявшейся иерархической системе абсолютистской Франции и более демократичном, гибком английском государственном устройстве были далеко не одинаковыми.

Если время появления регулярных публичных концертов может быть связано со специфическими чертами общественного устройства государств, то сама динамика пульса концертной жизни, частота проведения концертов зависит от общей ситуации в регионе. Как показал анализ В. Уэбера, в трех основных музыкальных столицах Европы XVIII века — Лондоне, Париже, Вене — общая интенсивность концертной жизни нарастала от XVII к XIX веку с единственным спадом с 1790 по 1813 годы, что было обусловлено военными действиями⁴. В то же время, в городах, в которые были эвакуированы дворы монархов и куда переехала знать, благодаря выступлениям придворных виртуозов и капелл, концертная жизнь получила мощный импульс⁵.

В целом, существующий историографический материал позволяет утверждать, что у истоков современных концертных форм стояли четыре типа организаций — аристократические капеллы и оркестры, разнообразные общества музыкантов-любителей, музыкальные клубы и собственно исполнительские концертные общества. К перечисленным основным типам можно добавить артистов и коллективы, работавшие в соборах — традиция, не исчезнувшая в Европе по настоящее время.

Самыми первыми концертными предприятиями были средневековые цеха городских музыкантов, которые сами стали первыми строить концертные залы. Важным стимулом к развертыванию платной концертной работы была для них необходимость поддерживать вдов, сирот и больных музыкантов, которые получали пенсию из общей кассы цеха⁶. Уже в Новое время эти традиции получили развитие в практике части общена-

циональных концертных объединений, специализировавшихся на пополнении пенсионного и страхового фонда музыкантов. Таковым, например, был “Новый музыкальный фонд”, организованный в Англии в 1786 году для поддержки вдов и больных музыкантов. Несколько позже появился “Хоральный фонд”, выполнявший те же функции, но только по отношению к артистам хора⁷. Образованное в 1771 году в Австрии “Общество музыкантов” вскоре получило название, точно отражавшее его функции: “Пенсионное общество в пользу вдов и сирот австрийских музыкантов”⁸.

Подобные общества, существовавшие в большинстве европейских стран, проводили считанное число концертов (как правило, не больше четырех), однако в них звучали произведения наиболее популярных композиторов, а к их исполнению привлекались наиболее выдающиеся силы. По сути, это были отчетные гала-концерты профессиональных музыкантов, а не композиторов. И это понятно: данное предприятие не могло не быть чисто коммерческим — средства на свою деятельность фонд собрать был обязан. Поддержки от других фондов или правительства (как в античном Риме) не было, а потому на его концертах и не было места для художественных экспериментов. Звучали только “апробированные” произведения, своего рода шлягеры, успех которых был гарантирован. Редкие концерты национальных пенсионных фондов превращались в своеобразную выставку звезд, которую можно уподобить современным хит-парадам.

Конечно, в редких случаях удавалось экспериментировать и на подобных мероприятиях. Однако это требовало значительных дополнительных усилий. И дело не только в борьбе против консерватизма публики, но и в том, что приходилось убеждать сами пенсионные фонды в необходимости рисковать.

Один из ярких примеров такого рода содержится в воспоминаниях Р. Вагнера об исполнении им в Дрездене Девятой симфонии Бетховена, произведения там почти неизвестного. “Когда дирекция и представители оркестра, на обязанности которых лежали заботы о сбережении и увеличении пенсионного капитала, узнали об этом, — вспоминал Р. Вагнер, — на них напал такой страх, что они обратились к генеральному директору капеллы

Люгтиху с просьбой, чтобы он силой своего авторитета отговорил меня. Свою просьбу они мотивировали тем, что произведение это пользовалось в городе дурной славой и исполнение его могло плохо отразиться на сборе и, следовательно, на пенсионном фонде. Много лет тому назад играли эту симфонию под управлением Рейсигера, и, судя по чистосердечному признанию самого дирижера, она действительно провалилась. Потребовалась вся моя энергия, все мое красноречие, чтобы победить, наконец, сомнения директора. Узнав, что кое-кто из оркестрантов распространяет по городу слухи о моем легкомыслии, я решил заранее парализовать их влияние и подготовить публику к задуманной мной задаче и к самому произведению, чтобы, возбудив всеобщее внимание, привлечь в концерт как можно больше народу и этим обеспечить сбор, казавшийся всем сомнительным. Таким образом, исполнение Девятой симфонии стало делом моей чести, и я напрягал все усилия, чтобы достичь успеха. Руководители оркестра колебались, стоит ли им тратить деньги на покупку партий. И я сам достал их у Лейпцигского концертного общества... Для того, чтобы слушатели могли легче понять произведение, я набросал сначала введение в форме программы... Кроме того, я воспользовался газетой *Dresdener Anzeiger*, чтобы на ее страницах в коротких, но полных энтузиазма заметках возбудить интерес публики к обесславленному (как меня всегда уверяли в Дрездене) произведению. Уже и с этой внешней стороны мои старания увенчались полным успехом — сбор с концерта превзошел доходы всех прошлых лет. С тех пор господа руководители оркестра стали постоянно пользоваться моим пребыванием в Дрездене, чтобы повторением этой симфонии увеличить денежные средства фонда⁹. За этой настойчивостью и существенными личными затратами — глубокое понимание музыкантом важности своей миссии.

Если концерты пенсионных фондов были редкими, событийными явлениями в музыкальной жизни, то церковные концерты, утвердившиеся позже “пенсионных”, были более регулярными, проходили несколько раз в месяц и, с известными оговорками, могут быть уподоблены современной повседневной филармонической работе. Начавшиеся, по-видимому, в XVI веке в Италии¹⁰, они вскоре распространились по всей Европе.

В них практически на равных принимали участие три категории исполнителей: профессионалы, подчиненные церковным властям (канторы, органисты и другие служащие или регулярно привлекавшиеся церковью музыканты), профессионалы, подчиненные городским властям, а также исполнители-дилетанты.

Церковные и светские профессиональные музыканты, впрочем, нередко находились в общем подчинении. Так, известно, что с середины XVII века в протестантских регионах кантор Домского собора был одновременно руководителем городских музыкантов. Большинство музыкантов-любителей также начинали свой путь в музыку из церковного хора и хоровых кружков при храмах, а позже продолжили участвовать в работе канторатов. Таким образом, церковь не только оказывалась местом проведения концертов, но и определяла также репертуар и, в известной степени, исполнительскую манеру в каждой местности. Ее можно сравнить с концертной организацией, имеющей свою школу, через которую проходили и профессионалы и любители и которая долгое время имела свою, уникальную систему продажи музыки, основанную на замещении билетов текстами и партитурами ораторий, продававшихся у входа в храм непосредственно перед концертами.

При подобной замкнутости было бы естественно ожидать, что музыка, составлявшая основу церковных концертов, будет по своему языку достаточно заметно отличаться от господствующей светской. Однако, как свидетельствуют различные источники, заметной стилевой дистанции между ними не было. Ф. Годар, например, так описывал свои впечатления от посещения церковного концерта в Италии: "...Я подумал сначала, что попал в оперу. Вступления, симфонии, ригодоны, менуэты, арии, солю, дуэты, хоры, в оркестре — барабаны, трубы, охотничьи рога, гобой, скрипки, свирели, — одним словом все, что служит для создания гармонии спектакля, было и здесь. Это было образцовое произведение безбожия. Если бы композитор создавал мессу для богини сладострастия, он не смог бы найти звуков более нежных и модуляций более распутных"¹¹.

Быть может, подобное ощущение — впечатление случайного путешественника, попавшего в чужую страну, к тому же в переломное время — во второй поло-

вине XVIII века? Нельзя ли также предположить, что здесь сыграли свою роль и какие-то ситуативные причины? Сопоставление различных материалов подталкивает все же к отрицательному ответу на эти вопросы. О том, что мы имеем дело с определенной общеевропейской тенденцией, свидетельствуют и более поздние материалы. Так, В. С. Печерин столетием позже и уже не в Италии, а в гордящейся своим консерватизмом Англии, как и Годар, приходит в ужас от услышанного в монастыре: «В музыке ... ложный мишурный вкус. В папской капелле в Ватикане поют еще кое-как сносно; но в других местах везде оперная музыка: им не достает только пригласить Штрауса проиграть вальс во время обедни. К чести греческой церкви должно сказать, что она с нерушимою верностью сохранила вместе с древними обрядами и древнее величавое благолепное песнопение. На Западе оно совершенно потеряно. Некоторые из священников слушали обедню в русской церкви в Женеве: они в восхищении от нашего песнопения, они никогда ничего подобного в жизни не слыхали, да и где же им? С самого детства они слушают итальянские рулады, да вальсы Штрауса... В католической церкви нет крылоса, нет сословия дьячков и певчих, а на хорах поет всякий мирской сброд, особенно молодые люди и девушки, что подает благоприятный случай к волокитству, и это оперное пение, как и театральные пьесы, часто заканчивается счастливым браком»¹². Русский дипломат и путешественник сразу акцентирует тесную связь обыденной жизни и церковной службы, причем не только в отношении лексических элементов, но в отношении типов социального партнерства и стиля коммуникации, возникающего в исполнительских коллективах. Замечание о церковном хоре как месте добрачного флирта части молодежи в этом отношении достаточно показательно.

Последнее замечание о смешанном профессионально-любительском составе исполнительских сил в церковных концертах, а также отсутствие в католических странах церковных музыкантов как особого сословия¹³ многое объясняет в протекавших здесь стилистических процессах. В стилистическом отношении церковные концерты с конца XVII века все чаще шли вслед за тем, что доминировало в светской музыкальной жизни. Церковь тиражировала господствующие жанро-

во-интонационные модели. Конечно, как очень богатый социальный институт, она имела возможность привлекать к работе выдающихся музыкантов, однако эпоха гениев церковной музыки осталась за хронологическими границами первого взлета публичных концертов. Как и пенсионные общества музыкантов, церковные концерты, при всей своей специфике, чаще утверждали общие модные стандарты. Каким же образом они формировались? Вопрос не праздный, если учесть, что наиболее высокопрофессиональные силы, состоявшие на службе у аристократов — придворные капеллы — в общественной музыкальной жизни практически не участвовали¹⁴. Мангеймская капелла — редкое исключение из правил, да и она давала лишь несколько платных концертов в год для “широкой публики”.

Правда, придворные музыканты нередко оказывались организаторами общественных концертных предприятий. Самым важным фактором при этом был сан патрона. Организатором первых публичных концертов в Англии был Дж. Банистер, получивший в 1672 году привилегию на их проведение из рук своего патрона — короля Карла II, у которого он десять лет прослужил в качестве руководителя придворного ансамбля “12 скрипок Короля” и был учителем музыки принцессы. Франция обязана организацией своих “Духовных концертов” (1725 г.) первому общественному концертному предприятию Парижа, также придворному — Королевскому библиотекарю и композитору А. Д. Филидору. Большинство коммерческих концертов в Европе этого времени организовано именно представителями этого слоя профессиональных музыкантов. Верховная власть передавала своим артистам право на организацию публичных концертов, прежде всего как дополнительной формы их финансового обеспечения. Организацией платных концертов могли заниматься придворные музыканты даже иностранных подданных — важен был статус их патрона. Так, И. Шуппанциг — придворный скрипач графа К. Разумовского, служившего российским посланником в Вене, организовал в столице Австро-Венгрии еженедельные подписные концерты, проводившиеся в одном из частных домов¹⁵.

Принадлежность ко двору крупного аристократа даже в начале XIX века выступала как показатель

высоких профессиональных достоинств артиста, а упоминание места службы повышало престиж концерта и предоставляла определенную творческую свободу выступающему. О связях музыканта с тем или иным двором пресса той поры упоминала обязательно, даже если это была не служба, а родственные отношения с одним из придворных музыкантов. Так, И. Райхардт в своих путевых заметках отмечал: “Мадам Бижо, чей муж, хорошо образованный берлинец, работает библиотекарем у графа Разумовского, дала концерт и виртуозно играла на фортепиано. Выбор произведения не особенно подходил для широкой публики, так как она выбрала сложнейший концерт и виртуознейшие вариации Бетховена на особую восьмитактовую тему. Но тем точнее и основательнее показалось ее выступление знатокам”¹⁶.

Придворные музыканты, стоявшие во главе первых коммерческих концертных предприятий, в силу своего высокого общественного статуса и особого музыкального опыта сыграли важную роль в становлении сложных концертных жанров и новых интонационно-стилистических норм, которые затем тиражировались концертными организациями других типов (в том числе, церковными). Они же стояли у истоков публичных концертов “античной музыки”¹⁷. Собственный статус, личные связи, а, нередко, и прямое покровительство высоких особ делало концерты, организуемые придворными музыкантами, достаточно прочными с финансовой стороны предприятиями. И это давало, как и в рамках средневековой замковой культуры, право на эксперимент.

Особую роль придворные музыканты сыграли в распространении мелодических моделей и принципов формообразования оперы. Это жанр в Европе практически не был доступен широкой публике. Прежде всего потому, что за границами Италии число оперных театров до середины XIX века было просто мизерным. Пятнадцать частных оперных антреприз, существовавших в Венеции XVII века — редчайшее исключение, да и просуществовали они всего несколько десятилетий. Там же, где существовал оперный театр, естественно концентрировались высокопрофессиональные исполнительские силы — оперные певцы-виртуозы, оркестранты, композиторы, дирижеры. Однако по существу все их творчество было своего рода репликой на позднесред-

невековую *musica secreta*. Известно, что оперный театр, как, впрочем, и другие виды привилегированных театров того времени, начинал свою работу раньше, чем в городах заканчивалась деловая жизнь¹⁸. К тому же, в оперных театрах вводились дополнительные ограничения, позволявшие фильтровать зрителей. Так, в Пруссии, содержащийся за счет короля оперный театр был бесплатным для посетителей, однако вход в него мог быть осуществлен только при наличии надлежащей одежды, что, как отмечали современники, позволяло не допускать “народный элемент” даже в партер¹⁹.

Известно однако, что для филармонических концертных жанров опера выступала в качестве своеобразного банка идей и принципов формообразования. В. Д. Конен рассматривала эти вопросы применительно к кристаллизации тематизма²⁰. В новой монографии П. В. Луцкера и И. П. Сусидко “Итальянская опера XVIII века” описано влияние некоторых оперных форм (прежде всего, арий в операх-*seria*) на формирование сонатных принципов, даны образцы полной сонатной формы²¹. Понятно, что, несмотря на социальную дистанцию между оперным театром и концертом, процессы развития музыкального мышления в соответствующих жанровых областях не могли протекать совершенно автономно. Часть композиторов и исполнителей, мигрировавших из придворной культуры в городскую, совершенно естественно переносили часть накопленных идей в области сложных форм в сферу общественной концертной жизни. Последняя была выстроена на принципиально иной, чем опера, социальной базе и охватывала значительно более широкий круг слушателей. Понятно, что придворные музыканты и их концертные предприятия, несмотря на свою сравнительную малочисленность, играли самую заметную роль в кристаллизации стандартов музыкальной культуры Нового времени.

Но самой многочисленной и разветвленной была сеть концертов, которые организовывались любительскими обществами, объединениями, клубами и салонами. Одно из основных различий между ними состояло в том, что любительские общества и объединения формировались вокруг коллектива дилетантов (оркестра, хора, камерного ансамбля) и с самого начала представляли собой своеобразный тип концертной организации

с постоянным исполнительским составом и постоянной публикой, тогда как клубно-салонные объединения были лишь формой организации постоянной публики, периодически нанимавшей исполнителей и коллективы.

Хронологически первыми среди этих элементов концертной жизни были “академии музыки”, возникшие в Италии в XVII веке. Словарь Х. Коха определяет их как общества “дилетантов или музыкантов, которые собираются к известному времени и в известном месте затем, чтобы совместно направить свое усердие или на совершенствование исполнения или на изучение музыки”²². Член такой академии получал звание “*academico filarmonico*”. Наибольшую известность и наибольший авторитет в Европе имели поначалу итальянские общества — “Филармоническое общество Болоньи”, организованное в 1622 году Джироламо Якоби, “Филармоническое общество Вероны”, возникшее в конце XVI века, “Академическое общество”, появившееся в Риме в конце XVII века. В следующем столетии этот тип обществ распространился по всей Европе, а в начале XIX века появился почти одновременно в России и США. Такие общества были центром притяжения людей, именовавших себя по давней традиции “*philomusos*” — любитель музыки, и одновременно формой “воспроизводства” грамотной, подготовленной концертной публики.

Вплоть до середины XIX века заметную роль в организации этих обществ играла аристократия. Однако со временем образовались и общества, объединявшие своих членов не по сословному, а по профессиональному признаку. Так, в частности “Английское мадригальное общество” состояло из ремесленников и ткачей²³.

Однако сословный или профессиональный принцип был лишь одним из факторов организации таких обществ. Существенную роль играл и другой принцип — территориальный. На это указывают уже названия перечисленных обществ. В XVIII веке можно встретить и более обобщенные наименования территориальных организаций, типа “Общество концертов на водах”. По мере приближения к рубежу XIX века все большую роль в таких территориальных обществах начинали играть национальные обозначения. Появляются “Штирийское музыкальное общество”, “Общество любителей музыки Австрии”, “Чешская Академия музыки” и т. п. В следующем

столетии в названия концертных обществ начинает входить уже фактор времени. Возникает “Общество воскресных концертов”²⁴, а в разных регионах — общества зимних и летних сезонов. В тот же период формируются более специализированные общества, объединяющие поклонников того или иного жанра музыки и, с рубежа XIX века, — композитора. Эти общества образовывали фонды, которые поддерживали авторов, работавших в соответствующих жанрах, организовывали концерты, вели пропагандистскую работу по расширению своих рядов и в течение XIX века стали вкладывать свои средства также в развитие научных исследований, касавшихся объединявшего их предмета. Со временем жанровые, национальные и “композиторские” общества стали преобразовывать свои музыкальные школы в консерватории, оказывая свое влияние на воспроизводство профессиональных музыкантов.

Музыкальные общества разных типов в начале Нового времени оказались одним из наиболее влиятельных факторов становления публичного концерта. С их деятельностью был связан не только процесс распространения музыкального дилетантизма и подготовки грамотного слушателя. Музыкальные общества стимулировали процесс развития отдельных концертных жанров, поддерживали композиторов и исполнителей до периода формирования системы специального музыкального образования. Благодаря музыкальным обществам, в регулярные контакты с музыкой ведущих композиторов Европы оказались вовлечены сравнительно широкие слои населения, что оказало большое влияние на становление общественного музыкального сознания этого времени и общеевропейского концертного рынка.

Естественно, что этот процесс не был бесконфликтным. Конкурировали между собой общества, резкая полемика разворачивалась между сторонниками различных традиций. Характерный пример — реакция И. Кирнбергера, одного из крупнейших теоретиков XVIII века, на концерты некоторых немецких “прогрессистов”: “Райхардт, Марпург и тому подобная сволочь устроили или хотят устроить концерт для показа модной музыки и для осмеяния работы лучших прежних композиторов. Аккомпанирующий клавир они вовсе хотят выкинуть, и оркестр наподобие рудокопов или трактирных музыкантов устроить”²⁵. Для рассматриваемой проблемы в этой ярост-

ной тираде примечательны два сюжета: констатация наличия модной музыки из того круга жанров, который мы сегодня именуем “академическим”, и отношение к идее сформировать коллектив без обязательного для придворной культуры клавира, ведущего *basso continuo*, как знаку утверждения на концертном подиуме низовой или обиходной традиции. Последнее позволяет с известной долей критичности оценить утверждение Хайстера о том, что “концерт — показатель принадлежности к приличному обществу”²⁶. Ситуация, видимо, уже тогда была сложнее. Потеря определенной части знаково-символической “амуниции” в оркестровых составах публичных концертов, которая была традиционной лишь для высших слоев аристократической культуры²⁷, вызывала у лиц, включенных в нее, ощущение снижения, “денобилитации” звучащего на концертном подиуме.

Действительно, уже нарастание дистанции между местом проведения основной части публичных и полупубличных (подписных) концертов, с одной стороны, и сакральным пространством храмов или замкнутым, престижным пространством придворных зал, с другой, даже при сохранении репертуара (что могло быть, например, при исполнении ораторий, страстей и т. п. жанров) не могло не вызывать у людей того времени ощущение иного качества звучащей музыки. Достаточно просто представить себе даже в наше, казалось бы, предельно обмирщенное время, различие музыки, звучащей под сводами собора и в помещении магазина или торгового склада. Столь же различима семантика внутренних покоев дворца и дома, пусть не менее богатого, чем аристократы, и не менее образованного, но *торговца*, как это было, например, в Англии²⁸.

Пространство, которое обживали первые концертные предприятия, на самом деле было несакральным и неэлитарным. Обычным делом для исполнителей, как солистов, так и коллективов, становились выступления в помещении театров. В Германии и Австрии практически все городские театры работали в свободное от показа спектаклей время как концертные залы. То же начало происходить и с Королевским театром в Лондоне с конца XVIII века.

Другим типом помещений, в которых проходили публичные концерты, были гостиницы. Ч. Берни

вспоминал: “В “Римском императоре”, где я проживал, после обеда появился оркестр уличных музыкантов, который вполне прилично сыграл несколько симфоний на четыре голоса. Все это произошло не в праздничный день, а потому естественно предположить, что подобная практика обычна”²⁹. Действительно, известен целый ряд престижных гостиниц, в которых проходили публичные концерты. Даже знаменитый лейпцигский Гевандхауз, в пору своего становления именовавшийся “Купеческими концертами”, возник в гостинице “Три лебедя”. Публичные концерты проходили и в казино, в то время представлявших собой увеселительные заведения с рестораном. Так, в Инсбруке в 1799 году было построено городское казино, в котором университет почти сразу же разместил свое филармоническое общество и начал регулярные концерты³⁰.

Наконец, существовала и еще одна пространственная зона, в которой в течение XVIII века начали проводиться концерты и даже выстраиваться специализированные помещения. Это — зеленая зона города. В садах и парках концерты проводились в “сезон” регулярно в курортных зонах. Чуть позже аналогичное — рекреативное — пространство стало “обживаться” и в крупных городах. Наибольшую известность получил в этой связи лондонский “Воксал”, открытый в 1742 году и ставший для Европы образцовым как с точки зрения структуры, так и функций. В “Воксале” были небольшие павильоны со сценами, в одном из них — даже орган. Украшением его была Рейнлахская ротонда диаметром в 150 футов (чуть меньше 50 метров). В центре ее была круглая эстрада, на которой в дни концертов сидел оркестр. Здесь продавались цветы, можно было выпить “заморский чай”³¹.

В целом, нельзя не заметить, что перечисленные пространственные координаты первых публичных концертов при всей своей несводимости могут быть разделены на два основных класса: пространство, близкое интимно-дружескому общению, характерному для *collegium* и *convivium musicum*, и пространство, вынесенное за пределы интимного обихода и несущее важную для культуры городского типа нагрузку. К первому из выделенных классов, естественно, относятся все помещения, в которых контакт с музыкой оказывался так или иначе связан с

трапезой — казино, гостиницы, а также концерты (обычно — подписные), проводившиеся в частных домах. Надбытовое, внеповседневное пространство многообразнее и, на первый взгляд, разнороднее. Сюда может быть включена знаменитая венецианская Базилика, помещения храмов, садово-парковые концертные эстрады, а также залы городских советов (“ратуш”) и склады.

Примечательно, что при кажущейся полной разнородности выделенный набор пространственных координат имеет важную общую черту — это узловые пункты свободной, неутилитарной межличностной коммуникации. Причем среди пространственных зон, в которых “обосновался” концерт, преобладают те из них, которые в семантическом поле культуры несут аналогичную сталкерской смысловую нагрузку. Это не только уже рассматривавшиеся в этой связи храмы, но и торговые склады, ратуши, с которыми связан выход за пределы территории, это и садово-парковые зоны, являющиеся островками *ruralis* в *urbanis*. Словом, это пространства, выходящие для каждого человека за пределы его повседневности, хотя поначалу и охватывавшие диапазон от мест массовых публичных развлечений до традиционных пунктов общественных церемоний.

Подобный диапазон многим из наших современников может показаться по меньшей мере странным. Мы привыкли к тому, что филармоническая (“серьезная”) музыка существует в особом стерильном пространстве, прежде всего, — в особом концертном зале, причем лучше всего, если в этом концертном зале ничего, кроме “серьезной музыки” — устоявшейся, апробированной — появляться не будет. Между тем, для первых двух с половиной столетий Нового времени разделение музыки (именно музыки) на два оппозиционных класса — легкую и серьезную — по жанровым признакам было бессмысленным. Одна и та же опера, например, могла существовать и на театральных подмостках (как правило, в рамках аристократической культуры), и на открытой эстраде увеселительного сада в концертном (без машинерии) варианте. Туда же могли перемещаться из пространства храмов и оратории. Как справедливо отмечала В. Д. Конен, “четкое размежевание профессиональной музыки на “высокий” и “легкожанровый” планы осуществилось окончательно только в прошлом веке.

Если не считать народно-бытовых жанров позднего Возрождения, которые возникли как целенаправленно демократический вид искусства, противостоявший сложной церковной полифонии, то в XVII, XVIII и первой трети XIX века подобное противопоставление было мало характерным... Но в середине (XIX — *Е. Д.*) столетия, когда широкие буржуазные круги... громко заявили о своих собственных вкусах, а профессиональная оперно-симфоническая музыка углубилась в философские проблемы и приобрела очень сложные для восприятия внешние формы выражения, неизбежно зародилась разновидность облегченной, чисто развлекательной музыки³². До периода этого размежевания противопоставления могли быть с нашей сегодняшней точки зрения самыми фантастическими. Известно, например, что “поздний” Л. Бетховен в начале XIX века противопоставлялся Дж. Россини как автор “серьезной” автору “легкой” музыки³³. Время любит играть акцентами.

Итак, в первые десятилетия XVIII века публичные концерты оказались в городском праздничном и церемониальном пространстве, которое, в принципе, само по себе допускало сосуществование различных по лексике и языковой сложности жанров, однако погружало их в свое семантическое поле. Это поле было более мирским по сравнению с исключительно храмовым и более демократичным, доступным по сравнению с семантическим полем элитарного придворно-замкового пространства, что, естественно, могло вызывать у ряда современников ощущение “снижения”, “опрощения”.

Последнее, однако, могло относиться только к некоторым посетителям концертов. Для большинства же из них контакт с жанрами, родившимися в рамках придворно-замковой культуры, нес принципиально иную семантику — приобщение к ранее практически недоступному, принадлежавшему более высоким по социальной иерархии слоям. Существовал также еще один существенный фактор, делавший невозможным смешение концертного искусства с тривиальной, “низовой” культурой. Речь идет о календарном времени.

Дело не только в том, что основная масса концертов проходила по субботам и воскресеньям — по христианской мифологии, дням одушевления всего сущего и отдохновения. В те же дни шли и спектакли, иг-

рали гистрионы, — словом, текла обычная и разнообразная светская праздничная жизнь, для которой концерты были лишь частным элементом, и выявить их специфическую семантику, вероятно, было бы крайне сложно. Но в годовом христианском цикле существовали периоды, когда из всего этого многообразия оставались только концерты, — время поста. Пост же — “великий день очищения”, время, когда человек просил у своего Бога помощи и поддержки³⁴. Тогда замолкала вся праздная жизнь, закрывались театры, и лишь концерты продолжались безостановочно. Именно эти моменты и позволяют выявить одну из существенных граней культурной семантики концерта.

Концерты в этот период оказывались своеобразным связующим элементом между светской и сакральной жизнью. Конечно, не все течения христианства того времени одобряли существование такого элемента в культуре. Барон д’Оберкирх, например, в своих мемуарах раздраженно писал: “Духовные концерты заменяют оперу, это те же виртуозы и тот же оркестр, только одеты они не в театральные, а в городские платья. Поют *De profundis* и *Miserere* большим хором. Это мне не нравится. Наши протестантские уши не созданы, чтобы слушать гистрионов, поющих псалмы. Католики так к этому привыкли, что даже аббаты толпой идут туда”³⁵.

Во время поста оратории действительно были наиболее репертуарными произведениями, и, вероятно, действительно их исполнение внецерковными коллективами мало соответствовало пуританским нормам. Однако классическое католичество, наиболее распространенная и влиятельная часть христианской религии, допускало не только это. “В 1797 г., — писал рецензент, — оперный сезон в Палермо длился против обыкновения 10 месяцев; импресарио исходатайствовал через посредство дам высшего общества у архиепископа разрешение давать спектакли и во время постов, под условием, что спектакли будут днем, что оперы будут именоваться ораториями и что на следующий после спектакля день зрители будут ходить к обедне, чтобы очистить душу от возможного мысленного греха. Первой оперой такого рода была опера “Торжество Юдифи”. Театр был переполнен духовенством и монахами всех орденов, получившими специальное разрешение архи-

епископа на посещение театра; так продолжалось в течение года, в театре никогда не было свободного места. Такое постыдное, почти кощунственное поведение, — завершал рецензент, — находит себе объяснение только в духе времени”³⁶.

Комментарии здесь излишни. Концерт в подобных случаях оказывается светским вариантом церковной службы. И, хотя большую часть времени эта семантика оказывается скрытой, пост позволяет выявить еще одну причину, по которой концерт не смешивался с продуктами повседневной культуры, с тривиальным, “низовым” искусством. Возникшая дистанция между концертом и обиходной исполнительской практикой вызвала к жизни публичные и приватные формы-посредники, которые сыграли важную роль в формировании новых пластов массового художественного сознания.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ БАЛЫ
И КОНЦЕРТНАЯ
КУЛЬТУРА
XVIII ВЕКА

XVIII столетие было одним из переломных в истории европейской культуры. Разрушение сословных барьеров, на прочности которых держалась социальная система Средневековья, стало повсеместным явлением. Аристократические титулы вместе с замками стали поступать на рынок, продавались и покупались. Роль приобретаемого статуса снизилась, а достигаемого — повысилась. Сложилась ситуация, потребовавшая коренного изменения социального общения, что было невозможно без формирования новой коммуникативной системы. В процессе ее становления артистические цеха заняли одно из лидирующих мест. И едва ли не впервые в истории, художественная культура обнаружила свой демиургический социальный потенциал.

Речь, конечно, не идет о появлении плеяды композиторов или концертных исполнителей-виртуозов, затмивших своими достижениями все успехи предыдущих и последующих поколений, покоривших публику и переделавших мир. Статистически ни тех, ни других в каждый исторический период не бывает много. К тому же, в центре общественного внимания в этот период оказались вовсе не шедевры и не “автономная” музыка, а музыка прикладная, которая и начала “сбраживать” художественные фонды, накопленные разны-

ми сословиями. Это была важная веха в истории публичного концерта как формы консолидации нового типа социальной общности. Уровень эстетической ценности при подобном раскладе почти всегда имеет вторичное значение.

Вообще выстраивать историю искусства только как коллективную поэму о художественных достоинствах постоянно растущего числа произведений, впаянных в мелодраматические сюжеты из жизни их авторов и более или менее удачно соотнесенных с событиями своего времени, значит лишать ее корректного с научной точки зрения исторического измерения. Искусство существует только в контексте исторически определенных социальных практик и, в свою очередь, функционирует как один из их видов. Его ценность и смысловое поле в не меньшей, а, чаще всего, в гораздо большей степени определяются внешними по отношению к самой художественной материи факторами, чем внутренней логикой собственного развития. Это отражает выбор лидирующими социальными группами или относящимися к ним отдельными индивидами своего поля и способность культурной самоидентификации, определяющий, в конце концов, ориентацию художников. Это отражают и запреты, а также иные виды цензуры, в разных формах существовавшие с периода формирования первых архаических сообществ и направлявшие художественную деятельность в определенное русло, как, впрочем, и многое другое, являющееся прямым продуктом социальных факторов.

Именно важная роль социального начала, независимого от собственной логики художественного процесса и стоящей за ним культуры, создает предпосылки для возникновения при определенных условиях, чаще — в переломные периоды истории, конфликтных отношений между ними. Любая перестройка в социальной иерархии ведет к более или менее явному переструктурированию поля возможностей для творческой самореализации художников. Новый узор социальной мозаики ангажирует в новой роли или провоцирует появление новых форм художественной деятельности, которые оказываются противопоставленными старым, укорененным в культурных традициях. Это новое и есть “контркультура” в широком смысле слова. Ее появление все-

гда отмечено активизацией ожесточенной “культурной критики”, ополчающейся на внедряющиеся нормы. Подобные периоды поэтому ярко демонстрируют “разноритмичность” пульсации социальной и культурной координат человеческого бытия, иными словами, специфичность социального и культурного времени.

Отмеченные особенности принципиально важны для той части искусства, которая погружена в “культуру повседневности”. Не случайно “впаянность” в нее порождает искушение обозначать то или иное явление в бытовой, например, музыке с помощью термина “культура”. Так, говорят о бардовской культуре, рок-культуре, причем, настаивая на этом сочетании, адепты утверждают, что вне связи с социально-культурным контекстом, стилем жизни, установками и предпочтениями людей такое искусство теряет всякий смысл.

В не меньшей степени сказанное можно отнести и к невербальным формам, в частности, к танцу. Танец, впрочем, больше, чем культурное явление. Возникший в самых архаичных пластах цивилизации в качестве одной из первичных форм личностной репрезентации и социализации, он свято хранил на протяжении всей своей истории первозданную основу органической свободы самовыражения, не скованного культурными конвенциями, а ограниченного лишь базовыми структурами индивидуальной психофизики. В сущности, это и принято обозначать как оргиастическое, вакхическое начало. Но танец не только выражение души через пластические изменения ее телесной оболочки, он одновременно и диалог души с телом. Не случайно некоторые исследователи называют его одной из основных форм автокоммуникации, коммуникации организованной по типу “Я”–“Я”¹. В контексте специфических черт времени особое место принадлежит балу, становление которого в качестве новой области общественного внепраздничного обихода не случайно совпадает с началом XVIII столетия.

Танцевальные формы существовали и до бала, фольклорная культура насыщена разного рода пластическими действиями, характерными для тех или иных народов и имела закрепленную в традиционных легендах, мифах и верованиях семантику. Танцевальную музыку содержат уже ранние лютневые табулатуры. Специальные танцевальные капеллы появились в Италии

в XV веке и сыграли значительную роль в формировании стабильных инструментальных составов². На их основе, в частности, впоследствии развивалась европейская оркестровая сюита, состоявшая из устойчивой последовательности определенных танцев и имевшая в XVII – начале XVIII столетия две версии: сценическую и бытовую³. Итальянские корни весьма значимы для бальной культуры XVIII века — она трактуется здесь как разновидность итальянских маскарадов, на которые собираются “тысячи незнакомых друг с другом людей, чтобы посмотреть на себе подобных”⁴.

Вместе с тем, столь же очевидно, что бал впервые ввел танцы (и соответственно танцевальную музыку) в *общегородской* обиход. Средневековье не знало общегородских танцевальных форм. Танцевальная культура носила ярко стратифицированный характер⁵. Даже в Италии, где, по сравнению с остальными регионами Европы, урбанистические отношения стали складываться намного раньше, общегородские танцевальные формы существовали лишь в рамках маскарадов, то есть были приурочены к отдельным праздничным дням. Тем более это касается танцев из лютневых табулатур, предназначенных для изысканного общества. Ранняя оркестровая сюита была статусной привилегией узкого круга аристократов и еще более узкой прослойки обеспеченных горожан, которые могли себе позволить содержать или оплачивать услуги группы музыкантов.

Правда, с XVIII века в городах существовали и “кружковые” формы в виде *convivium* и *collegium musicum*, также активно обращавшиеся к сюитно-танцевальным жанрам. Однако эти формы существования бытовой музыки охватывали лишь отдельные сегменты в различных социальных стратах. Хотя они и использовали общий нотный материал, но их деятельность по-прежнему носила внутрисловный характер. В этом отношении их можно рассматривать как переходные от средневековых к нововременным⁶. Аналогичную функцию для высших слоев общества выполняли и ассамблеи, собиравшие, в частности, в Париже людей или очень хорошо знакомых или просто друзей⁷. Несколько более сложная ситуация с оценкой так называемых “башенных сонат” — разновидности сюитного жанра, распространенной преимущественно в Германии и исполнявшейся во время

праздников со стен старого города, а также итальянских *concerti pubblici*, проходивших с эпохи Ренессанса и также по праздникам рядом с балконами городских ратуш. Однако, в целом, это была музыка преимущественно для слушания, музыка как бы “заданная”; помещенная в надбытовую обстановку, характерную для любого праздника, она не зависела от выбора, воли и желания каждого горожанина. Ее можно рассматривать как масскоммуникативную, но нельзя отнести к популярной или “масскультурной”. Бал предложил горожанину именно массовую внепраздничную, то есть обиходную форму художественной жизни и, вместе с ней, аналогичную по функциям танцевальную музыку. Одновременно он сформировал основу для нового типа концерта.

Нельзя сказать, что до балов город Нового времени не имел пространства для общих обиходных танцевальных форм. Коммерческие танцевальные залы начали появляться еще в период позднего Ренессанса. Однако основная часть городских танцзалов была расположена либо в домах терпимости, либо в непосредственной близости от них и выполняла соответствующие функции⁸. Э. Фукс позже напишет по этому поводу: “Танец всегда был самым удачным сводником, и таким он остался в буржуазный век. Публичные танцевальные вечера... в большинстве случаев не что иное, как место публичного разврата”⁹. Современники первых публичных балов, впрочем, были более политесны и использовали для характеристики балльных отношений оборот “любовная интрига”¹⁰.

Бальная культура, вызревшая в рамках придворно-замкового аристократического церемониала, впервые предложила широким слоям городского населения престижную (прежде всего, вследствие своего происхождения) форму публичного внесловного музыкального обихода. Франция, ставшая “пионером” ее внедрения в широкие слои городского населения, в этом отношении показала замечательные образцы социальной техники.

Общественные балы (поначалу балы-маскарады) были введены распоряжением короля в период Рождественских праздников 30 декабря 1715 года, причем введены именно как *коммерческие* публичные внепраздничные (то есть, бытовые в узком смысле слова) меро-

приятия, организация которых предписывалась Королевской Академии (“Большой опере”). Основная причина столь оригинального расширения функций Grand Opera весьма прозаична — нехватка средств у французской короны на ее содержание. Не исключено, что определенную роль в этом решении сыграл и цех танцмейстеров и учредивший его цех музыкантов. Во всяком случае, королевский указ был им на руку, поскольку к 10-м годам XVIII века число членов кружков в Париже, значительную часть которых составляли танцевальные, сократилось¹¹ и под угрозу было поставлено благополучие значительной группы педагогов и артистов (чаще, впрочем, обе роли объединялись в одном лице).

Однако, вне зависимости от конкретных причин, последствия этого шага оказались чрезвычайно значительными. Открывшиеся двери святая святых высших слоев аристократии вызвали жгучий интерес населения не только Парижа, но и его пригородов и даже других городов. Быть в Париже и не быть на балу в Опере считалось неприличным. Даже монахи стремились вырваться из монастырей, чтобы иметь возможность, пусть тайно, присутствовать на них.

Балы сразу стали собирать огромное количество самого разношерстного народа — от герцогинь и крупных финансистов до мещанок и уличных проституток. Современники писали о балах, как месте, где зажигается кровь, и не советовали ходить на них истинным христианам¹². Балы поначалу проходили три раза в неделю. Для повышения вместимости зала была проведена реконструкция, позволившая, благодаря изобретению одного монаха (!), выравнивать партер, оркестровую яму и сцену. Тем не менее, и существенно расширившаяся площадь оперного театра постоянно была переполнена. Чтобы как-то разрядить возникший ажиотаж, начали предлагать различные проекты. Так, один из видных танцмейстеров этого времени — Ш. Компан — предложил построить специальный балльный зал 100 на 60 футов, окруженный амфитеатром с тремя рядами скамеек, на которых одновременно смогло бы сидеть 2000 человек¹³.

Между тем, судя по некоторым свидетельствам, сама теснота и плотность танцующих в Опере имела для них особую привлекательность, как, впрочем, и громкая

музыка — в Опере на бальных вечерах работало одновременно два оркестра, что было редкостным для того времени¹⁴. Современники отмечали: “Чтобы прослушать шумную и однообразную симфонию платят 10 ливров с человека... Балы считаются особенно удачными, когда царит страшная теснота: чем больше давка, тем довольнее бывают присутствующие”¹⁵. Автор цитированного отрывка заканчивает свои заметки о балах в Опере следующим ироническим замечанием: «Люди собираются туда, чтобы на следующий день сказать: “Я был на балу; меня там едва не задушили”»¹⁶. По сути, наблюдатель зафиксировал феномен “толпности”, о котором позже начнут писать сначала в связи с мюзик-холлами XIX века, затем “гала-концертами” начала XX века и позже — в связи со стадионными шоу. Однако цитированный автор увидел не только и не просто толпу. Он отметил наличие состязательности, “подглядывания” представителей отдельных сословий друг за другом. “В прежние времена, — писал он, — на балу царило веселье; теперь о нем нет и помину: даже под маской наблюдают друг за другом не меньше, чем в обществе”¹⁷. Подобный синдром вглядывания чрезвычайно примечателен именно тем, что отражает одну из важных социальных функций бальной культуры — функцию консолидации нового по своей структуре социума вокруг общих форм художественной деятельности, которые без особых оговорок можно отнести к формам массовой культуры.

Л. С. Мерсье сформулировал (хотя, вероятно, и не первый) те претензии к массовой художественной деятельности, которые впоследствии постоянно репродуцировались ее критиками-эстетам. Он отметил, что балы в опере “поддерживают распущенность, освящают ее в силу как бы *всеобщего соглашения* (курсив мой. — Е. Д.)”¹⁸. Более развернутой была аргументация столь же негативной оценки, высказанная Э. Фуксом: “Для многих дам из общества бал — удобнейший и часто единственный случай от души повеселиться, отдаться во власть затаенных порывов, позволить расцеловать себя и т. д. Бальная свобода разрешает ей все это... В совершенно ином положении находится кокотка. У нее уже нет потребности быть “ощупанной” мужчинами, для нее бал не более как удобный случай завязать дело, ко-

торое все равно будет реализовано лишь после бала... Флирт как самоцель ее вообще не интересует. Вот почему ... кокетки ведут себя приличнее дам". И более того: "Проститутка более сдержанна, менее экстравагантна, чем даже порядочная дама. Кокетки ведут себя на публичных балах всегда приличнее последних, и потому балы кокеток относятся к числу наиболее приличных балов сезона"¹⁹. Парадоксально, но именно королевский указ сделал возможным легальное нарушение традиционных и наиболее строго охранявшихся культурных конвенций, касавшихся взаимоотношения полов и норм поведения, царивших среди горожан.

При всем очевидном противоречии с моральными нормами этого периода новая танцевальная культура оказывается массовой потребностью и пробивает себе дорогу в художественную практику, невзирая на жесткую общественную критику, а, быть может, и благодаря ей. Со времен появления средств массовой информации человечество уже имело много примеров блистательного выполнения "культурной критикой" рекламных функций по отношению к предмету, подвергаемому ею остракизму.

С XVIII века европейская критика обрушивается на танцы, обвиняя их в провоцировании эротических переживаний, причем, как и в случае с Л. С. Мерсье, аргументация авторов и их лексика поразительно схожи с современными версиями критики поп-музыки. Г. Фит, например, в "Энциклопедии телесных упражнений" (1794 год) дает одному из распространенных танцев этого времени следующую характеристику: "Сладострастный, медленный, шаловливый, этот танец позволяет женскому полу проявить всю присущую ему кокетливость. <...> Все развлечение состоит в постоянном верчении, от которого кружится голова и туманится рассудок"²⁰. Трудно себе представить, что речь в данном отрывке идет об аллеманде, кажущейся сегодня чопорной, холодной и суховатой.

При всей критике бала и бальных отношений, скорее, как и не раз впоследствии, игравшей роль эффективной рекламы новой культурной формы, нельзя не заметить, что бал потребовал специальной выучки. Недаром, вероятно, танец в XVIII веке рассматривается как наука. Так, "Танцевальный словарь" Ш. Компана 1790 года определяет танец как "науку о телодвижении

ях”²¹. Термин “упражнение” применительно к танцеванию встречается не только в упомянутой энциклопедии Г. Фита, но и в других источниках XVIII века, включая периодику. Отдельные критики даже пишут о “вакхическом исполнении урока”. И это не случайно — выйти на танцевальную площадку города, которой, в сущности, и являлся публичный бал, без специальной подготовки было нельзя. Прежняя, близкая по типу к фольклорной система “естественного” внутрисословного воспитания, при которой ребенок входил в танцевальный круг, как и в любые иные формы художественной деятельности, через наблюдение за старшими и робкие первые опыты при помощи родственников и соседей, принадлежавших в средневековых городах к одному кругу, исчезла. Центральным звеном, реальным создателем и режиссером новой танцевальной системы и, естественно, балов стал профессионал-танцмейстер.

Превращение наследника греческого дидаскала в диктатора-демиурга значимого пласта культуры в начале Нового времени позволяет сравнить складывающуюся культурную ситуацию с той, которая уже была рассмотрена на примере Античного Рима. Можно говорить о реставрации антично-римской системы взаимоотношений между профессиональными артистами и обществом. Самой важной их чертой было то, что лица, лишь частично принадлежавшие кругу обычных людей²², долгое время не имевшие полного комплекса гражданских прав, исходя из собственных норм и ценностей и преследуя собственные коммерческие интересы, начинают тиражировать среди обычных граждан, в том числе, и высокопоставленных, продукты своей деятельности. Они в прямом смысле навязывают их, опираясь на механизмы статусной конкуренции, частным вариантом которых и является мода.

Именно цех танцмейстеров вырабатывал моду на новые танцы, обновлял старые и обучал им всех от монархов до слуг. Включение танцмейстеров в процесс формирования моды вполне естественно, поскольку они все в большей степени начинали зависеть не от какой-то отдельной конкретной высокопоставленной персоны, а от значительного числа своих современников. Страх за исчерпание потребностей в их “науке танца”, вполне оправданный, если моду регулярно не изменять, застав-

для их все время выдумывать новые элементы танцевальной лексики, сочинять к ним музыку и держать население в страхе отстать от выдумываемой ими моды. Конечно, мода возникала не на голом месте и не была продуктом исключительно личной или коллективной импровизации профессионалов. Однако ответ на вопрос о том, как нужно правильно танцевать, знали только они.

Более того, если придворные только “играли короля”, то танцмейстеру было дозволено короля лепить. Как замечал уже цитированный Ш. Компан, “танцмейстеру предоставлено старание, чтобы он всякому воспитаннику назначал такой род телодвижения, который ему пристоеен”²³. Танцмейстер, таким образом, уподоблялся скульптору, пластически воплощавшему душу человека в материале его собственного тела. Он учил ходить (ибо первая ступень танца — походка), поднимать и опускать руки, кавалеров — приветствовать дам, и дам — приветствовать кавалеров и т. п., иными словами — обучал культуре артифицированного, внебытового общения, которая в значительной мере создавалась в их профессиональном цехе. Не случайно все пособия по танцам XVIII, да и следующего века не столько излагают обязательные фигуры танцев, сколько описывают, как снимать шляпу, подавать руку дамам и многое другое из той области, которую мы сегодня относим к “правилам вежливости”²⁴. Наряду с этим, в учебниках содержится также информация о том, как необходимо вести себя, чтобы соответствовать своему статусу. Фактически цех танцмейстеров играл одну из важнейших ролей в формировании новой коммуникативной системы, которая позже заняла лидирующее место в быстро развивавшихся европейских обществах.

Бал потребовал от посетителей весьма серьезной подготовки в самых разных областях. Специально на него начали работать модельеры, стала изготавливаться обувь, непосредственно перед балом было необходимо провести огромную работу с прической. Подготовка к балу-маскараду вообще была настоящим событием: придумывался и изготавливался наряд, маска (каждый раз новая), разучивались соответствующие костюму танцы или пируэты. Но самый большой труд был связан с освоением танцевальной лексики. Иногда он сопровождался настоящими физическими мучения-

ми: танцмейстер в самом прямом смысле слова лепил тело своего ученика, применяя подчас грубую физическую силу и не обращая внимание на стоны и жалобы обучаемого. Ему до хруста в суставах разворачивали ноги в соответствующую бальную позицию, вправляли живот, “делали” требуемую осанку, а когда последнее оказывалось невозможным или крайне затруднительным, заставляли надевать тяжелый корсет, от стягивания которого люди подчас теряли сознание. Сейчас трудно представить себе, что за столь тяжкие физические муки человек был готов платить большие деньги.

Профессиональный танцмейстер, как человек, фактически дирижировавший бальной культурой, ускорял ее артизацию и вместе с ней артизировал различные пласты социальной практики — от быта до придворного этикета. Процесс этот совершенно естественный: для того, чтобы иметь постоянную практику, танцмейстеры должны были столь же регулярно объявлять о новой моде, придумывать новые па и фигуры. Источником их вдохновения обычно были танцы средних и низших слоев общества. В XVII веке в европейском городском репертуаре в моде были итальянские танцы — вилланеллы, фротоллы, гальярды, которые как бы тиражировали обновленный жанровый материал эпохи Возрождения. Интересно, что в самой Италии они печатались в сборниках под названием “Baletti”²⁵, в Германии же они выходили под развернутыми титулами, такими, например, как “Новые веселые танцы” или “Новые искусные и любимые танцы”, которые говорят, в сущности, сами за себя.

Подобная тенденция сохранилась и даже усилилась в следующем столетии. Так, в частности, произошло с лендлером, который в середине XVIII века был переработан французскими танцмейстерами в придворный танец и в новом пластическом решении в последней трети этого столетия вошел в бальную практику²⁶. Аналогичный путь “нобилитации” проделали английские контрданс и жига²⁷, славянский полонез, ряд других танцев. Нити подобных танцевальных жанров тянутся не только в бытовую практику этого времени, но и в инструментальную концертную музыку (сюита, sonata da camera, позже — симфония и др.), бывшую, по существу, статусной привилегией аристократических кругов. Нельзя исключить, что формирование смешанного сти-

ли в Европе середины XVIII века непосредственно обусловлено распространением рассматриваемой новой танцевальной культуры, опирающейся на разнонациональные танцы, которые объединялись в бальную сюиту. XVIII век, впрочем, похож был последним в подобной модели формирования обиходной танцевальной практики — андалузская качуча и ряд других танцев XIX века уже не проходили через горнило придворной культуры, хотя по-прежнему были продуктом деятельности профессионального цеха танцмейстеров. С конца XVIII века основным фактором нобилитации становится музыкальный театр — пример вальса и галопа в этом отношении достаточно показателен.

Появление новых пластических элементов по определению вызывало и прогрессирующую модернизацию бытовой танцевальной музыки. Уже одно это способствовало динамизации массового художественного сознания. К тому же, элементы бального этикета в виде приветствий, пластических норм поведения, различных паралингвальных компонент общения постепенно входят в обиход, преобразуя не только церемониальные большие балы, но и частные, домашние танцевальные вечера, а также салоны, распространившиеся в различных европейских странах с рубежа XIX века. Бальная практика влияла не только на чисто обиходные коммуникативные формы. Значительной оказалась ее роль в художественной жизни. Школа освоения бальной лексики апеллировала к разнообразному художественному опыту человека: для того чтобы освоить танцевальное искусство, он должен был знакомиться с произведениями знаменитых художников, поскольку на них изображены великие люди в благородных позах, изучать музыку, чтобы верно чувствовать такт, упражняться в фехтовании или гимнастике и т. п.²⁸ Бальная культура как бы стягивала самые разнообразные сегменты художественной деятельности, формируя свой специфический контекст.

Наряду с собственно танцевальными фигурами, танцмейстеры задавали также нормы для музыкальных композиций, предназначенных для балов. Показательно, что именно этому цеху в Европе уже в XVII веке было предоставлено исключительное право содержать не только танцевальные залы, школы и классы, но и школы для

обучения игре на музыкальных инструментах, “чтобы давать серенады и вечернюю музыку и инструментальные концерты в публичных собраниях”²⁹. Подобное замыкание на фигуре танцмейстера музыки и способах ее пластического воплощения представляется закономерным, ибо, по замечаниям специалистов, глубокое различие между балетной музыкой и музыкой для общественных танцев состоит в том, что в первом случае балетмейстер придумывает танец к уже сочиненной музыке, а во втором — музыка аранжируется по нормам танца.

При этом, однако, обращает на себя внимание, что танцмейстеры с их музыкальными опытами были исключены из пространства, традиционного для бродячих и — с XIV века — городских цеховых музыкантов: им было запрещено выступать в кафе и корчмах под угрозой санкций со стороны своих коллег. Нельзя исключить, что причиной было четкое ощущение неартифицированности соответствующей танцевальной практики. Новая танцевальная культура не должна была смешиваться с традиционной. И не случайно на первых этапах своего становления она носит театрализованный характер.

В этой связи чрезвычайно интересным представляются размышления цитированного Ш. Компана о “дивертисмане”. Он пишет: “Дивертисман — известное собрание танцев и песен, которое обыкновенно помещают в Париже в каждое действие оперы, балета или трагедии. Сие продолжение плясания происходит без всякого порядка, связи и начального действия. Сей порядок не столько принадлежит к театру, как к пиру, в котором каждый актер сыграет свою роль, ежели развеселит самого себя, и где зрители довольны бывають без всяких намерений действующих лиц. Но сей недостаток связи и начала никогда не может быть терпим в театре, ниже на балах, где все содержание должно быть связано с каким-либо неизвестным действием, которое поддерживало ожидание и составляло забаву зрителям”³⁰.

Итак, бал, согласно теории XVIII века — разновидность театра или его своеобразный аналог с точки зрения внутренней драматургии. И это, вероятно, закономерно, потому что музыкальной основой бала является сюита со строгой последовательностью танцев и столь же строгой внутренней структурой каждого из них. Так, кадрили XVIII века (или “французская кадрили”)

представляла собой последовательность из пяти различных частей (“фигур”): *Pantalon* на $\frac{1}{4}$, *Etè* на $\frac{2}{4}$, трехдольной *Poule*, четырехдольной *Pastorelle* и финала³¹. Каждое колено танца имеет свою прелюдию, причем это вступление варьируется по своим размерам от четырех до восьми тактов. В некоторых танцах (например, балльной версии лансье) отдельные колена могли танцеваться в ином размере — двудольность сменялась трехдольностью, и наоборот. Да и позже, в следующем столетии вальсы нередко публиковались циклом из пяти–шести пьес, завершающихся кодой, подобно своеобразной моножаровой сюите.

При этом любопытно, что изюминка танца — неожиданность, хотя на бал собираются выученные лица. Эта неожиданность встроена в логическую ожидаемую по причине своей стандартизированной канву. Что же тогда составляло саму неожиданность? Ш. Компан об этом не пишет, но можно полагать, что основная неожиданность связана с новыми вариантами танцевальных фигур, придуманными отдельными танцмейстерами, в школах которых обучались участники бала. Интересно в этой связи, что танцмейстеры XIX века отмечали независимость танцевальных фигур от музыки как характерную черту предыдущего столетия. Так, некто Целлариус в начале XIX века писал, что для французского контрданса музыкальная основа не столь важна, как для вальса или мазурки, поскольку он “легко согласуется с какой бы то ни было мерою”. Новые же танцы прямо зависят от того импульса, который идет от оркестра³². Иными словами, если в XVIII веке музыка была более стандартизированной по сравнению с танцевальной лексикой, то в следующем столетии уже музыка начинает “тянуть” за собой танцевальную основу.

Естественно, что изменение в ролевом раскладе пластической и звуковой основы танца предопределило и новую трактовку внутренней структуры танцевального искусства в целом. Оно начинает делиться на профессиональное театральное, опирающееся на определенную драматургию, и “общественное”, причем общественный танец, как считалось, состоит из простых движений и предназначен для исполнения любителями³³. Никакой речи о театре и определенных законах, ему родственных, уже нет. В компановской лексике новая танце-

вальная культура XIX века аналогична “дивертисману”. Танцевальная сюита с ее принципами построения цикла ушла с танцплощадок. Ее место заняла темпово-ладовая драматургия популярных танцев. Произошло опрощение, обытовление некогда помпезно-церемониальной области массовой художественной деятельности.

Танцмейстер постепенно уходит в тень, хотя количество танцклассов и танцшкол в Европе скорее растет, чем уменьшается. На первом плане оказывается композитор и композитор-исполнитель, производящий модную (читай — популярную) музыку, а танцевальные залы превращаются в места сбора масс разнородной публики по ее поводу. При этом, в качестве популярной музыки выступает не только музыка, сочиненная непосредственно для танцев, вроде той, которую писали Ланнер или Штраусы, но любая музыка, которая по своему первичному жанру подходила или могла быть переработана для танцев. В танцзалах Европы отплясывались арии из опер, части симфоний, инструментальные миниатюры, звучавшие в салонах. В свою очередь, и композиторы, работая над крупной формой, по-видимому, сознательно (как, например, немецкий оперный композитор Г. Флотов) или подсознательно учитывали возможность популяризации своих сценических произведений на танцплощадках. Вряд ли простая случайность, что в основе большого числа арий великого Верди лежит вальс (за что, кстати, его неоднократно упрекали критики).

Отступление бальной культуры на периферию массовой художественной практики в XIX веке отнюдь не означало конец артизированной танца. Сам бал с восхождением на вершину популярности вальса “переродился” в “общественные танцы”, преимущественно парные, которые сохранили уже в рамках нового общественного этикета черты старой театральности в виде игры жестов и мимики. Если бал, как уже отмечалось, носил характер скрытой состязательности, то общественные танцы со второй половины XIX века становятся просто турнирными, и в этой роли сохраняются до сегодняшнего дня под названием “бальные”³⁴. Жанровая палитра их расширяется, прежде всего, за счет этнических ритуальных танцев (главным образом, латиноамериканских), способом их нобилитации становятся технические тиражирующие носители, однако, в принципе, и XIX, и XX век не

вносят ничего нового в механизм жанропорождения, сложившийся в XVII–XVIII столетиях³⁵.

Параллельно с очерченными изменениями проходило формирование новых видов публичных концертов. Во Франции, например, они начались десятилетием позже первого публичного бала. Это были “Духовные концерты”, позже получившие название концертов “Олимпийской ложи” из-за их связи с масонским движением, начало которых датируется 1725 годом³⁶. Они уже не были продуктом решений выборных органов гражданского самоуправления (магистратов и т. п.), как это было в средневековой городской культуре, не были они и рассчитаны на индивидуальное богатство отдельного мецената или владетельной персоны. Новые формы концертной деятельности поддерживались массовым потребителем, который все более становился анонимным, благодаря складывавшейся системе распространения билетов, сменившей традиционные для прошлого “подписные концерты”. Афиши стали не просто информировать о том, где пройдет концерт и какова его программа, а приглашали любого желающего приобрести билет. Последнее — важное свидетельство его нового статуса. Концерт как бы подхватил у бала эстафету в формировании новых систем социальной коммуникации, но сделал это своими собственными средствами, превратив выросшую в бальной зале сюиту в жанр “абсолютной музыки”, одним из вершинных достижений которого стала классическая симфония. Впрочем, в небольших городах Европы и на протяжении почти всего XIX века концерты нередко заканчивались балами³⁷.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ В РАЗНЫХ РАКУРСАХ

“Вчера были мы в Stadt-teatre, лучшем из всех трех театров города (Гамбурга. — *Е. Д.*)... Вот в восемь часов вся небогатая зала наполнилась черными шляпами, под которыми находились музыкальные головы немцев. Сперва сидели тихо, как прилично воспитанным людям, потом стали шушукать, потом стучать, наконец, со всех сторон послышались крики: “Начинайте, начинайте!” Несколько благоразумных особ хотели успокоить это нетерпение шиканием, в котором ясно слышался упрек; противная сторона обиделась; начался шум. Вдруг кто-то свистнул, и вся толпа почувствовала неприличие постука и всеобщим шиканием и криками “Heraus” наказала шалуна. Наконец поднялся занавес; все скинули шляпы; сыгралась увертюра из “Эгмонта” Бетховена, и вот вышел небольшого роста бледный молодой человек, с длинными волосами, публика захлопала, музыканты троекратно проиграли туш; он поклонился и публике и музыкантам и сел за фортепьяно. Гиммеля он сыграл гениально, игра его невыразима: это соединение Тальберга с Фильдом, удивительного механизма с самым страстным выражением и с самой увлекательною грацией. Потом стал он выбирать для импровизации темы, положенные заранее в урну, стоявшую в зале: публика потребовала тем из “Нормы”, “Фигаро” Моцарта и “Лукре-

ций”, и он играл, играл... Ему кричали, ревели — он все играл и кончил страшным громовым чем-то, производшим необыкновенный эффект”¹. Эта по необходимости длинная цитата — фрагмент из путевых заметок известного русского критика П. Анненкова, описывающая концерт Ф. Листа в Гамбурге в 1840 году.

Картина, нарисованная нашим соотечественником, должна показаться современному постоянному посетителю филармонических концертов довольно странной. Мрачная зала, занавес перед сценой, публика в черных шляпах (и никаких заметок об украшениях и нарядах!) — все здесь мало похоже на современную версию этого типа концерта с привычной возвышенной парадностью, красивыми одеждами слушателей, ярким светом. Здесь антураж скорее монастырский, особенно если принять занавес за четвертую стену. Но ведь на этом концерте выступал признанный всей Европой виртуоз! Шляпы на голове вплоть до поднятия занавеса можно рассматривать как знак восприятия концертного зала в качестве продолжения или части площади. Складывается впечатление, что для современников Ф. Листа это был своего рода “уличный концерт” под крышей. Не менее примечательны и описанная “шумовая увертюра” к этой увертюре, оживленная, открытая и непосредственная реакция публики в процессе исполнения — разве это хоть как-то можно связать с современным филармоническим ритуалом, отличающимся чинностью со свято оберегаемой тишиной вплоть до окончания произведения?

Однако это лишь одна сторона описанного современником концерта. Другая носит содержательный характер. Здесь тоже много необычного для современного посетителя филармонического концерта. Концерт начинается прямо как в опере — с поднятия занавеса и увертюры, хотя герой вечера — пианист. Сам жанр клавирной импровизации на темы из опер до начала XIX века был исключительной привилегией светских аристократических раутов. Как же все смешано в очерченной П. Анненковым картине! Быть может, нашему соотечественнику просто сказочно повезло, и он стал свидетелем уникального явления в культуре XIX века? Исторический материал свидетельствует скорее об обратном.

Так, хроникер концертов Гевандхауза А. Дерфель, описывая ситуацию, сложившуюся на премьере

Первой симфонии Р. Шумана, особо подчеркнул тот факт, что необычная музыка так запутала слушателей, что они пропустили окончание части и не отметили его аплодисментами. “Слушатели, — отмечал он — почувствовали необычное возбуждение от музыки, но многие ее все же не поняли, так что нельзя даже сказать, был ли прием этого сочинения очень удачным. После второй части — Ларгетто — наступила та самая торжественная тишина, которая с тех пор бывала далеко не на каждом концерте. После Скерцо, которое, как и Ларгетто, заканчивалось, подобно безответному вопросу, остановкой на пианиссимо, вновь не было аплодисментов: большинство думало, что настоящего конца еще нет. В начале, напротив, быстрые пассажи духовых вызвали столь оживленную реакцию, что многие в задних рядах встали, чтобы увидеть, как этот эффект рождается, и унести с собой впечатление о подобных необычных звуковых эффектах”².

Оживление и овации были “нормой удачи” не только в паузах между частями, но и внутри них — там, где публику впечатляли пассажи или гармонические сочетания, восхищал тематический материал. Э. Т. А. Гофман вспоминал, как на одном из концертов в начале XIX века “в герцогской ложе со слезами умиления (во время звучания одного из пассажей. — *Е. Д.*) обнимались мать с дочерью, публика же при этом аплодировала довольно иронически. На следующий день герцогские особы на том же пассаже вновь обнимались с неподдельными рыданиями, по поводу чего публика выразила свой восторг многократными аплодисментами”³. Ирония автора ясно ощутима, но она не снижает самого факта вторжения аплодисментов внутрь музыкальной материи, как акцента на наиболее удачной теме, гармоническом обороте, пассаже.

Подчас овации публики прерывали исполнение. Г. Берлиоз писал в письме к своей сестре: “Второе исполнение моего сочинения было еще великолепнее первого — громадный эффект, несоизмеримый ни с какими известными эффектами. Проливали потоки слез и так аплодировали, что мы не могли закончить некоторые куски. В сцене “Отдых святого семейства” крики “бис” покрыли конец. Мне пришлось выйти на авансцену и сказать публике: “Мы повторим, но сейчас позвол-

те нам закончить сцену!" Письма идут ко мне потоком, сегодня утром получил чудесное письмо от одного каноника из Пуатье... который пишет мне: "Вы превратили концертный зал в храм; нельзя достаточно восхититься тем, как композитор, который с такой правдивостью рисовал самые бурные страсти человеческого сердца, смог найти чистый и спокойный стиль возвышенных евангелических образов и подняться до таких высот религиозного созерцания..." и т. д., и т. д. ... Мои хористки сами плакали, и мне хотелось бы, чтобы ты увидела зал под впечатлением одной модуляции, которую я поместил в конце стиха..."⁴ Поразительное сочетание ритуала поведения публики, аналогичного тому, который в XX веке распространится вместе с джазом, и ощущения храмового действия на его фоне!

Если верить Г. Берлиозу, то исполнение могло даже останавливаться из-за крайней экзальтации не только публики, но даже артистов прямо во время концерта. Традиция играть с листа прямо на концерте способствовала возникновению абсолютно неожиданных ситуаций. В одном из писем к своему другу Ю. Феррану он вспоминал об одном случае на концертной премьере увертюры к опере "Тайные судьи": "Едва в оркестре услышали это устрашающее соло тромбона и офиклеида, как один из скрипачей остановился и воскликнул: "Ах! Ах! Радуга — смычок для вашей скрипки, ветры играют на органе, время отбивает такт!" Затем остановился весь оркестр и принялся приветствовать аплодисментами эту тему, еще даже не узнав ее всю полностью; они прервали исполнение для того, чтобы аплодировать"⁵.

Быть может, подобные ситуации были характерной приметой только и именно романтической эпохи? Существующий исторический материал заставляет отрицательно ответить и на этот вопрос. Вторжение слушательских аплодисментов в процесс исполнения было, видимо, не только нормой, но и искомым эффектом для композиторов, начиная с первых публичных концертов. Так, В. А. Моцарт писал своему отцу об исполнении в 1778 году своей симфонии ре мажор (К. 297): "В середине первого Аллегро был один пассаж, о котором я знал, что он должен понравиться, и действительно все слушатели были восхищены и много аплодировали"⁶. Аналогичные воспоминания оставил и Й. Гайдн об исполнении своих

симфоний в Лондоне: «Уже первое Аллегро (симфонии “С ударом литавр”. — *Е. Д.*) было выслушано под неисчислимы крики “Браво”. Вторая часть вызвала еще больший энтузиазм и была повторена на “бис”»⁷.

Удивляться эволюции ритуала филармонического концерта на протяжении жизни всего лишь двух поколений можно, но нельзя не видеть мощного давления множества факторов, обусловивших именно такой, а не иной исходный ритуал. Прежде всего, уже отмечавшееся на страницах этой книги стремление музыкантов-профессионалов, как композиторов, так и исполнителей, индивидуализировать свой творческий почерк через характерные детали. Поэтому поиск эффектных ходов, а подчас и трюков был одной из осознанных сверхзадач в то время. Не случайно Р. Шуман нет-нет да и пользуется в качестве поощрения композитора термином “мастер детали”⁸. Это было ценимое качество, причем не только по соображениям чисто творческим: как иначе, чем через характерные детали исполнительского или композиторского почерка, оставить впечатление о своем “Я”, выделиться из постоянно растущей массы собратьев по профессии?

Очерченная тенденция связана с изменением коммуникативных связей между элементами художественной культуры. На место господствовавших в Средневековье непосредственных обязательств профессиональных исполнителей (и авторов) перед заказчиками, приходят гораздо менее определенные и жесткие связи через посредников — организаторов концертов и спектаклей, а также издателей. Круг лиц, которые лично, за счет собственного бюджета могли содержать артистов, со второй половины XVIII века начал сужаться, и в центре художественной жизни оказался “коллективный меценат”, поддерживающий профессиональную художественную среду через покупку нотного материала, билетов в театр и на концерты, уроки, а также благодаря своему влиянию на культурную политику, как местную, городскую, так и государственную.

Зависимость от “коллективного мецената” — части общества, способной и стремившейся быть включенной в художественную жизнь — становилась все более ощутимой, а личное знакомство все более проблематичным. И это заставляло бороться за приемы, вы-

зывавшие выраженную аффектацию. Концерт превращался в своеобразный спектакль, как правило, вероятно, уникальный, поскольку и действующие лица из публики, и характер выражения аффектов не могли не варьироваться. Но важно, что благодаря этому о концерте можно было рассказывать как об уникальном событии. А наличие подобной возможности бесценно для кружков и салонов, которые, собственно говоря, в совокупности и составляли костяк упомянутого “коллективного мецената”.

На “деталь” было ориентировано музыкальное образование. Изучение нефиксировавшейся в нотном тексте орнаментики было его необходимой составной частью. Без грамотного исполнения форшлаггов, трелей и других группировок (а это требовало и знаний и определенного навыка) достичь успеха в исполнительском искусстве было невозможно. Но ведь все эти “секреты” школы и представляли собой методу изучения наиболее эффективных деталей. Да и популярные учебные пособия по музыке нередко муссировали слово “элемент”. Таков, например, неоднократно переиздававшийся с середины XVIII века учебник Ю. Берлина “Музыкальные элементы, или понимание простейших элементов музыки и употребление музыкальных знаков большинством, а также аппликатура на некоторых струнных, духовых и других инструментах — также для тех, кто хочет научиться понимать музыку”. К этому перечню можно добавить и философию о музыке, которая в явном виде уже с Р. Декарта исходила из идеи первичности фрагмента как единицы восприятия⁹. Словом, уже в музыке и в музыкальной культуре в целом можно найти немало стимулов для формирования именно такого — с яркой, выраженной реакцией на деталь — ритуала концерта.

Но эта традиция имеет и достаточно отчетливые параллели в художественной поэтике начала Нового времени. Так, для западноевропейского романа XVIII века характерна своеобразная “сюитность” — последовательность историй мало или совсем несвязанных друг с другом. Но еще более отчетлива параллель с театральным ритуалом того времени. Дело не только в аплодисментах “за монолог” — подобное в остро злободневных случаях можно встретить и сегодня. Гораздо показательнее другая деталь: плата за спектакли публично-

го театра взималась прямо в зрительном зале, и кассир дважды обходил зал и получал деньги: первый раз в начале, перед поднятием занавеса, второй раз — в середине спектакля, когда он получал плату с опоздавших за половину представления в половинном же размере¹⁰. Спектакль как целое, таким образом, был для зрителей явлением факультативным: можно было зайти на него и в середине, подобно тому, как романы этого времени можно было читать с любой главы.

К сегодняшнему дню музыкознанием накоплено огромное количество работ, посвященных проблеме логики формы и целостности в сочинениях композиторов Венской классической школы и композиторов-романтиков. И действительно, проблеме этой уделяли внимание и теоретики начала Нового времени¹¹, о ней в той или иной форме упоминали и композиторы. Однако факт остается фактом — подавляющее большинство слушателей упивалось отдельными деталями и могло принести ей в жертву столь ценное теоретиками целое. Как справедливо отмечал Р. Зондерхаймер, “больше ценилось уже не чувство (как ранее. — *Е. Д.*), а выразительность, поэтому и преследовалась цель достичь экспрессии, различных акцентов, многообразия... в последовательности фрагментов. Переживались момент, деталь...”¹²

Как составная часть концертного церемониала, аплодисменты выполняли две основные роли. Прежде всего, они акцентировали грани “большой формы”, позволяя одновременно следить за успехом и неудачами отдельных частей, но, что не менее важно, аплодисменты акцентировали внимание на творческих удачах самого низкого — элементного — масштабного уровня музыкальной формы. Обучающий характер такого церемониала представляется очевидным. Он помогал вести сознание слушателей по опорным точкам музыкальной формы, что особенно важно в “чистой” инструментальной музыке, подчеркивал претендующие на образец красоты, помогая новым когортам слушателей осваивать язык будущего сложного филармонического искусства.

Потребность в такого рода опоре порождалась самим динамичным характером развития музыкальной культуры. В культурах со слабо выраженной динамикой, которые стадияльно предшествовали Новому времени, обучение языку внебытовой музыки происходило в про-

цессе освоения или церковного ритуала, или ярмарочных, а в некоторых странах и карнавальных норм. При этом ориентация на повторяемость, канон практически уравнивала в перспективе приобщенных и приобщающихся: первые уже знали “правила игры”, а вторые — со временем непременно должны были их догнать. В ситуации быстрого видоизменения жанров, профессионализации все более обширных территорий общего поля музыкальной культуры подобное было уже невозможным. Открытие, а не повтор, начавшее доминировать в этот период, выдвинуло моду на одну из высших ступенек в иерархии ценностей и одновременно заставило искать адаптационные механизмы для приобщающихся, для тех, кто только входил в концертный зал. Партитура, рождавшаяся аплодисментами, оказывалась не менее важной для самой музыки, чем собственно нотная партитура. Овации выполняли роль своеобразных навигационных знаков и для приобщающихся, и для музыкантов¹³.

Если рассматривать это явление с историко-культурной точки зрения, то трудно не увидеть, что гром аплодисментов, отмечавший каждый понравившийся слушателям пассаж даже в таких сугубо серьезных жанрах, как романтическая симфония, свидетельствует о наследовании публичным, в том числе и филармоническим, концертом ритуала поведения, характерного для традиционного площадного театра, игрищ, соревнований, с одной стороны и об устойчивости формы выработки нового общественного художественного идеала — с другой. Как уже отмечалось в данной работе, на Олимпийских и Пифийских играх в Древней Греции именно так и откристаллизовывался новый всегреческий *Kalone*. Сама реакция слушателей, однако, свидетельствует еще и о том, что концептуально само произведение как целостный *opus* для публики особого интереса не представляло. Оно распадалось на ряд особо понравившихся ходов (оборотов, пассажей и т. п.), не складываясь в единую, целостную модель мира. Оно было по сути (а не по форме, поскольку фиксация музыки в нотном тексте становилась все более детальной) иным, чем сейчас.

Бытийные формы, таким образом, шли вслед за развитием музыкального мышления, формирующе-

гося внутри профессиональной среды, а не опережали и не определяли его. Скорее наоборот: саморазвитие музыки как бы выстилало ложе будущей музыкальной жизни, а установки и нормы, взращенные внутри профессиональной среды, формировали принципы будущего общественного музыкального сознания и массового музыкального слуха. “Филармоническая музыка” уже ощущалась и переживалась ее авторами и исполнителями как высоко концептуальное искусство, призванное воздействовать на мир, возвысить и облагородить его. Общественное же музыкальное сознание разгадывало будущее постепенно, медленно накапливая новые привычки, установки, ценностные ориентации. Мог ли складываться иной ритуал, мог ли публичный концерт сразу принять иной вид? Думается, вряд ли. Ведь он был элементом светской жизни, которая еще совсем недавно была противопоставлена возвышенной духовности, связанной с церковью, пространством храма. Да и другие элементы концертного ритуала, быть может, более непосредственно связанные с повседневностью, чем аплодисменты, также не давали ему перейти на какую-то другую траекторию.

Совокупность культурных смыслов концерта, внедрявшихся как теорией, так и художественной практикой, в этот период более всего концентрируется вокруг доминантной для начала Нового времени идеи воспитания. Даже обучение на фортепьяно — модном инструменте с рубежа XVIII–XIX века — преследовало цель, в том числе, и дисциплинировать ребенка. Эта задача была распространенным рекламным аргументом. Считалось, что занятия музыкой не только сами по себе позволяют надеяться на приобщение к “свету”, а для девушек могут стать к тому же основой выгодной брачной партии, но и воспитывают волю, характер, приучают к трудолюбию. Обучение музыке, таким образом, велось не только ради приобщения к прекрасному, но и по вполне утилитарным соображениям. На обложке одного из исследований, посвященных салонной музыке, например, приведена карикатура XIX века, связанная с этим сюжетом. На ней изображена очаровательная, изысканно одетая девочка, которая с нескрываемой тоской и грустью смотрит на зрителя. Подпись под изображением гласит: “Ну кто же выдумал это фортепьяно?”¹⁴

Существенное значение концерт играл и для стимулирования саморазвития профессиональной среды. Х. Лобе, один из видных музыкальных критиков XIX века, писал по этому поводу: “Концерт оказывает самое существенное влияние на искусство в целом, на репутацию композиторов, виртуозов и певцов частично из-за непосредственного восприятия публики, частично из-за журнальной информации, которая возникает по этому поводу и разносится по всей стране. Наконец, он оказывает влияние и на образованную публику, на ориентацию ее вкуса”¹⁵.

Совокупность культурных функций концерта позволяет увидеть также их роль в установлении консенсуса в сфере музыкального вкуса в период со второй половины XVIII по середину XIX века. Установление такого согласия могло принимать разную форму. Известно, что в Англии, например, к концу XVIII века существовало свыше десятка разных по своей направленности обществ, и каждый человек имел возможность выбора одного из них в соответствии со своим вкусом. В Австрии же, напротив, число обществ в аналогичный период было весьма невелико, причем Устав “Общества друзей музыки Австрийской империи” — наиболее крупного из них — определял подчиненность интересов и вкусов каждого отдельного члена общества выработанным общим целям.

Но хронологически консенсус был вторым функциональным полем концертного ритуала. Первым оказалось общение. Уже первые концерты на водах проводились в непринужденной и раскованной обстановке межличностной коммуникации. Та же черта отличала и парковые концерты, которые Х. Поль называл “разновидностью рандеву для образованных сословий”¹⁶. Много внимания этой стороне вопроса уделяли французы. Мэр Нанта, например, с гордостью сообщал: “Наше количество ста пятидесяти академиков заполнено с давних пор, и все деньги внесены за год. Каждый академик имеет право дать бесплатно входной билет одной даме; таким образом, составляется избранное общество из трехсот человек два раза в неделю в концертном зале...”¹⁷ Параграф 10 регламента Академии Французского города Труа также гласил: “Академики должны внимательно давать билеты только тем дамам, которые

могут украсить Академию, и которым развлечение музыкой соответствует настолько, что они будут удовлетворены как самим концертом, так и хорошим обществом, которое они там составят”¹⁸. Если во Франции общение с дамами на концерте носило осязаемый отблеск великосветского салона и, еще раньше, — рыцарской куртуазности, то в Германии, например, все было поначалу проще и намного более принижено. Так, знаменитый ныне Гевандхауз в пору своего возникновения был местом, где под музыку пред- и ранней классики посетители-мужчины выбирали себе дам для дальнейшего времяпрепровождения. Хронист отмечал, что абонемент на концерты стоил 20 талеров, что делало его доступным лишь для преуспевающих купцов. Иностранцы, напротив могли посещать их бесплатно, что было обусловлено заинтересованностью в их привлечении и города, и купечества, прежде всего, из-за знаменитой Лейпцигской ярмарки. Каждый обладатель билета мог забрать из “женской комнаты” любую понравившуюся ему даму. В сущности, по замечаниям современников, это и было изюминкой концертов. Происходящее на сцене мало волновало публику, поэтому, когда музыка оказывалась тихой, ее вполне могло быть и не слышно. Один из постоянных посетителей Гевандхауза писал: “Я берусь утверждать, что публика только потому и ходит на “Большие концерты” и вообще заглядывает туда, чтобы в каждой паузе и антракте поболтать со своими знакомыми”¹⁹.

Нельзя сказать, что эта черта публичного концерта оказалась характерной лишь для небольшого периода “раннего Гевандхауза”, продолжавшегося с 1743 по 1750 годы. На рубеже XVIII–XIX века Жан-Поль посвятил описанию концертного церемониала много страниц в своем самом глубоком и искреннем музыкально-эстетическом сочинении “Озорные годы”. Приведу только одну, хотя и пространную цитату: “Адажио растаяло, словно фантом, и грубые хлопки послужили вводным тоном к Престо. Однако для нотариуса это Престо послужило лишь более бурным продолжением Адажио, разрешавшим самого себя в ничто, а не английским фарсом, исполненным после английской трагедии. Вальт не увидел еще Вины: не она ли сидела в длинном небесно-голубом платье рядом с повернутой в его сторону спиной, принадлежавшей Рафаэлю, насколько мож-

но судить по перьям на шляпе и раздававшемуся поблизости голосу, непрестанно громко восхвалявшему музыку под звуки музыки, — однако кто может это сказать? Видя такую множественность изящных миров, Готтвальд, пока продолжалось Престиссимо, то поднимался вверх по поднебесью жестокого звездного мироздания, то опускался вниз и прижимал к груди своей глазами всех по очереди — сначала одетых в черное, затем одетых в белое, потом остальных. Музыка непостижимым образом усиливала симпатию его к незамужним, и он слышал звон памятных монет, рассыпаемых им у ног возлюбленных. “Если бы я мог украсить тебя, о бледная красавица, слезами радости и великолепием неба... — думал он, не испытывая ни малейшей робости. — А с тобою, о жар розы, я бы хотел пройтись под это Престо... А ты, голубые глаза, будь моя воля, сейчас излилась бы слезами от сладостного восторга, и тебе пришлось бы черпать мед в белых розах меланхолии... А вам, светлоглазые игруньи четырнадцати, пятнадцати лет, — вам я подарил бы несколько танцевальных зал, полных шкафов с платьями... О милые, милые девушки, будь я хоть немножко судьбою, как любил бы и лелеял я вас! И как только время может мучить такие сладостные ланиты, такие прелестные очи... Таков был текст, прилагавшийся Вальтом к музыке Престиссимо. Наконец, начались обязательные теперь во всех концертах каникулы для слуха, время переговоров, когда только и начинаешь чувствовать, что находишься в концерте, поскольку можешь шагнуть, куда захочешь, молвить слово и растоплять на языке сердца и мороженое... Искусство и манна небесная прежде питали, теперь же ими пользуются как слабительным, когда портится желудок страстолюбцев-страстотерпцев. Концертной зале предназначено быть залой собеседований: слух женский рассчитан на тихий тон подруги и врагини, но не на громкий тон инструментов, подобно тому, как... нос собачий лишь на запах людей знакомых и незнакомых. Бог свидетель, нужно в зале хотя бы поговорить, если не танцевать (потому что в маленьких городках концерт — всегда бал, и не бывает музыки, чтобы не вращались под нее сферы небесных тел). Отсюда следует, что пиликание и дуденье должно быть делом второстепенным, подобно тому, как мельница начинает позванивать лишь тогда, когда обоим жерновам и обоим головам нечего

больше переделывать... Время исполнения теперь далеко выходит за рамки времени разговоров, и не одному человеку случается сидеть, постепенно gloхнуть и неметь, и это в то время, когда нет ничего более легкого, чем при помощи той же самой музыки побуждать людей к разговорам, словно канареек, поскольку, как показывает опыт, люди никогда не разговаривают так громко и так долго, как во время застольной музыки”²⁰.

Комментарии к этому фрагменту представляются излишними. Обрисованную Жан-Полем картину подтверждает и изобразительный материал, заботливо собранный Х. Швабом²¹. На старинных гравюрах и литографиях, приведенных в его книге, можно видеть свободно сидящих и прогуливающихся людей, позы, свидетельствующие об оживленном разговоре, слуг, разносящих на подносах напитки и еду.

В XIX веке по мере развития концертной жизни началась ощутимая дифференциация поведенческих ритуалов, характерных для ораториальных и симфонических концертов, в которых участвовало все большее количество исполнителей²² и которые поэтому модифицировались наиболее интенсивно, камерных концертов и концертов легкой — “променадной” — музыки. В подобной конструкции публичных концертов полюсами с точки зрения возможной свободы самовыражения публики могут быть названы камерный и “променадный” виды концертов.

“Променадные” концерты возникли в Париже в 30-е годы XIX века как концерты, которые предназначены для тех, кто не хочет или не любит посещать концерты. Их изобретателем был Ф. Мюзар — известный дирижер и автор популярных кадрилией, вошедший в историю как первый представитель этой профессии, превративший ее в большое шоу. Его идею подхватили Жюльен, Дюфрезнье, Толбеку во Франции, Штраус²³ и Ланнер в Вене, Лабицкий в Польше, Лумбье в Копенгагене. Эти концерты отличались тем, что они проводились в больших, лишенных кресел залах, а публика в них могла только стоять. Залы роскошно украшались, в них было много зелени, били фонтаны, прямо в зале работал буфет.

Перечисленный ряд признаков позволяет сопоставить “променадные” концерты с бальной практикой XVIII века. Однако на “променадных” концертах не по-

лагалось танцевать, хотя значительную часть программы подчас составляла танцевальная музыка — вальсы и кадрили. В центре этих концертов была не пластика, движение собравшихся, а собственно музыка, исполнение. Акцент, таким образом, переносился с публики на профессиональных артистов. Если на балу оркестр располагался около какой-либо из стен зала, то на “променадных” концертах он нередко, по цирковому образцу, оказывался в центре помещения. Впрочем, преувеличивать эстетические смыслы променадных концертов не стоит — публика на них очень активно общалась, поэтому в зале стоял постоянный шум.

Однако, несмотря на это, музыканты всячески старались привлечь внимание к себе. Помимо использования элементов шоу, постоянно повышался динамический уровень звучания. Состав коллективов здесь был одним из самых больших в то время. Если И. Штраус-старший обычно работал с двадцатью-тридцатью музыкантами, то в “променадных” концертах он привлекал от 60 до 100 исполнителей. К середине XIX века состав коллективов, выступавших на “променадных” концертах, вырос до 500 человек, а к 80-м годам установился на следующем уровне: оркестр 130 человек, хор — 500. Публики на такие концерты собиралось порядка 12000 человек²⁴. В репертуаре “променадных” концертов популярные оперные увертюры, части из симфоний Бетховена и Моцарта соседствовали с кадрилями, галопами и вальсами.

Степень свободы слушательского поведения на камерных вечерах была заметно уже, чем на других видах концертов — посетители обыкновенно сидели вокруг исполнителя или исполнителей, дефилировать, в отличие, например, от симфонических или ораториальных концертов, было не принято²⁵. Впрочем, на интенсивность межличностной коммуникации последнее ограничение существенно не влияло — публика активно перешептывалась, а иногда и разговаривала вслух. Можно ли было в подобной ситуации внимательно и неотрывно следить за логикой развертывания музыкальной мысли композитора, вникать в секреты музыкальной драматургии произведения, — ведь квартеты в тот период уже далеко вышли за рамки простых лаконичных форм и стали развернутыми сочинениями сонатно-симфонического цикла? В свете изложенного, впрочем, воп-

рос этот представляется чисто риторическим. Фрагментарное восприятие в столь оживленной и непринужденной обстановке, которая господствовала на публичных концертах в первые десятилетия их существования, несомненно было самым распространенным.

Но именно в свете “шумовой завесы”, характерной для филармонического концерта и XVIII, и XIX века или, по меньшей мере, части последнего, становится понятной и еще одна функция аплодисментов — функция “встряхивания”, мобилизации внимания публики. В течение XIX века из зоны контакта с филармоническим концертом постепенно были выведены некоторые другие отвлекающие внимание феномены. Прежде всего, это иллюминация и фейерверк, особенно характерные для парковых и других видов концертов на открытом воздухе, а также такой, с нашей сегодняшней точки зрения, курьез, как животные. Их изображения с 10-х годов XIX века исчезают с картин и литографюр, изображающих концертную жизнь Западной Европы. Собаки и кошки — эти свидетельства преемственности в концертном ритуале некоторых важных признаков интимно-дружеской традиции приема гостей — исчезли из залов, вероятно, не сами по себе. Имеются свидетельства уставного запрещения членам обществ, кружков и академий появляться с домашними животными в концертах. Однако подобные ограничения вводятся лишь столетие спустя после начала публичных концертов²⁶.

Очерченная картина характеризует поведение публики на концерте. А что же звучало в то время со сцены? В таком обобщенном виде, впрочем, вопрос по отношению к периоду XVII–XIX веков не вполне корректен — ведь пространство разных видов концертов простиралось от внутренних помещений храмов до зоопарков и увеселительных садов. Да и сами концерты проводились в Европе академиями, обществами, объединениями, имевшими, как уже здесь отмечалось, самую различную репертуарную направленность.

И все же два фактора играли в формировании “репертуарного имиджа” концертов в период их становления, пожалуй, ведущую роль — пространство и время. Оба эти фактора, как уже было показано на страницах этой книги, несут для культуры, по меньшей мере до периода массмедиа, устойчиво значимый, модаль-

ный характер. Свой отпечаток на общее разнообразие репертуарных типов этого времени наложило и начавшееся активное размежевание жанров “серьезной” и “легкой” светской музыки.

Совершенно закономерно, что особой стандартизованностью и “жесткостью” отбора отличались храмовые концерты. Общая цензура также оказывалась более строгой в периоды крупных церковных праздников, на время которых духовная власть становилась сильнее светской. Храмовое пространство было царством абсолютного господства ораториально-кантатных жанров, ставшего очевидным к концу XVIII века. Так, в Любеке платные органные концерты начали проводиться со второй половины XVII века, однако вскоре из них выросли концерты “Вечерней музыки”, репертуар которых составляли, главным образом, оратории и кантаты²⁷. В Австрии со второй половины XVIII века не было монастыря или церкви, в которых бы ежедневно не звучала утренняя “музыкальная (концертная) месса” с развернутыми инструментальными эпизодами, в чем, впрочем, исследователями усматривается стремление храмовых музыкантов подражать придворной капелле²⁸. Наконец, в ряде местностей с первой половины и до второй трети XVIII века оратории, кантаты и страсти после премьеры в церкви в тот же или на следующий день исполнялись в концертном зале — последний выступал как бы в роли “тиражирующей” площадки²⁹.

В дни церковных праздников оратории или мотеты звучали практически на всех сценических и концертных площадках. Это было время своеобразной репертуарной унификации всего концертного предложения, и лишь исполнительские манеры в той или иной степени отличали звучавшие произведения. Подобный перенос храмовой музыки в пространство светских развлечений подчас встречал активное неприятие со стороны ревнителей традиций. Характерно в этой связи приведенное М. Брене замечание одного из французских журналистов: “Высший свет Парижа так жаден до спектаклей, что не может обойтись без них и в дни, отмеченные религией для посвящения их божественным службам. Персонал оперы и публика переходили в эти дни в “духовные концерты”, где мотеты становятся театральными представлениями. Как бы наблюдатель ни

привык к необыкновенным противоречиям наших обычаев, он не привыкает к мысли видеть отлученных от церкви артистов оперы, поющих в модных нарядах те же псалмы, которые поются в эти дни священниками, одетыми в ризы, в церквах, где собравшийся народ падает ниц и молится. Певица не всегда понимает смысла слов, которые она произносит, но она верно поет по нотам, и многие за всю жизнь не слышали другой вечерни, кроме этой, которая поется на духовном концерте очаровательными голосами оперных артистов”³⁰.

Перенос духовной музыки в практику светского концертирования постепенно стал обычным явлением. Едва ли не первой, благодаря титанической работе Г. Генделя, в этом процессе оказалась Англия, за нею последовали и другие страны. А вскоре ораториально-кантатные жанры стали привычными на концертной эстраде не только в дни церковных праздников, но и в будни. С одной стороны, здесь очевиден процесс обмирщения жанра, но с другой нельзя не видеть, что подобная практика повышала общественный престиж концертной деятельности.

Если на внехрамовой территории такого рода жанровые заимствования практически не имели ограничений, то даже в XIX веке жанровый состав и характер музыки, допускаемой для исполнения внутри соборов, все еще контролировался довольно жестко. Подчас доходило до курьезов. Церковь, нередко имевшая самые крупные по вместимости помещения, приспособленные для концертной работы, вмещивалась даже в работу фестивальных комитетов, допуская или запрещая исполнение на территории соборов произведений определенного характера. Известно, например, что одна из наиболее популярных симфоний Й. Гайдна — Симфония с тремоло литавр — была запрещена в 1823 году на швейцарских музыкальных празднествах в своем полном четырехчастном виде: концерты проходили в одном из соборов Женевы, а церковные власти сочли менуэт из этой симфонии непристойным для церкви³¹. И это при том, что имеющийся иконографический материал позволяет думать, что сам тип публичного поведения на концертах, проводившихся в храмах и вне храмов, в том числе, в зонах городских развлечений, был стабильным и существенных различий (за исключением разве что

употребления напитков и пищи, невозможного уже в церквях XIX века) не имел.

В сущности, подобные цензурные строгости были попыткой обособить храмовые концерты от внехрамовых, а также продолжали традицию контроля церкви за духовной жизнью общества. И можно согласиться с Э. Гансликом, утверждавшим, что именно это и было одной из главных причин повышенного интереса почти всех коммерческих концертных обществ к ораториям на рубеже XIX века³².

Впрочем, ораториями, при всей их важности, репертуарное предложение концертных организаций первой половины XIX века ограничивать, конечно же, нельзя. Содержание внехрамовых концертов в большинстве случаев отличалось такой пестротой, которая сегодня не может не поражать. В программах одно за другим следовали произведения совершенно различных жанров, стилистической направленности, написанные для разных инструментов и разных инструментальных составов. Увертюру для симфонического оркестра сменяла песня в сопровождении арфы, виртуоз-гастролиер уступал свое место на эстраде дилетанту — исполнителю шансонеток, оперная прима, блиставшая невероятной техникой, претендовала на внимание публики наравне с исполнителем нозлей, сопровождавшим свое пение игрой на волынке. Вот, например, программа, в рамках которой впервые в Лондоне Й. Гайдн выступил в концертах знаменитого И. Соломона:

I отделение.

1. Увертюра Розетти.
2. Песня. Исп. сеньор Тайана.
3. Концерт для гобоя. Исп. мистер Аррингтон.
4. Песня. Исп. сеньора Сторес.
5. Скрипичный концерт. Исп. мадам Гоферо.
6. Речитатив и ария. Исп. сеньор Давид.

II отделение.

1. Новая большая увертюра. Й. Гайдн.
2. Речитатив и ария. Исп. сеньора Сторес.
3. Дюссек. Концертанто для педальной арфы и ф-но.
Исп. мадам Крумхольц и мистер Дюссек.
4. Рондо. Исп. сеньор Давид.
5. Full piece Кожелуха³³.

Всего в программе две симфонии, названные здесь увертюрами (возможно, из-за своей функции — они открывают отделения концерта), две песни, два номера из опер, две инструментальные миниатюры, два концерта для различных инструментов и оркестровое сочинение, вероятнее всего типа особенно распространенного в то время поурри, — всего одиннадцать (!) произведений в шести различных жанрах, поистине программа для любого вкуса!

Подчас различными музыкальными жанрами программы филармонических концертов не ограничивались, и с рубежа XIX века в них нередко входит на правах самостоятельного номера пантомима, жанр, пользовавшийся с XVIII века растущей популярностью.

Для наших современников пантомима — жанр скорее эстрадный, связанный со смеховой культурой, однако для рассматриваемого периода его семантическое поле было шире и разнообразней. Детище английского театра XVIII века, она пользовалась на своей родине такой популярностью, что даже в демократических театрах при введении в спектакль пантомимы, как правило, поднимались цены на билеты. Пантомима была как бы двуликой: она воплощала сюжеты английской мифологии, и это был ее “серьезный” лик, но одновременно в ней отражались образы итальянских комедий, староанглийского фарса, а также современная сатирическая тематика. Здесь были смешаны бытовые и магические элементы, возвышенное и низкое. Развернутые исторические пантомимы (типа, например, “Жанны д’Арк”) вообще, думается, можно уподобить оратории, тем более, что они часто сочетались с диалогами, пением, танцами. В некоторых театроведческих работах обращается внимание на ее положение между оперой и фарсом³⁴.

С конца XVIII века пантомима распространилась по Европе. Ее ставил Театр Великих Танцоров Короля в Париже, обращаясь к высшим кругам аристократии Франции. Но одновременно пантомимы ставил и французский “Театр комического отдохновения”... работавший для третьего сословия³⁵. В Австрии пластические представления получили уже французское название — “Таббаух”³⁶. “Выставка живых картин, украшенная сопровождением вокальной и инструментальной музыки, все больше нравится высшим слоям нашего общества”, — писал в 1852 году берлинский журнал “Эхо”³⁷.

Уже этот краткий обзор показывает, что жанровая основа публичных концертов, включая пантомимы, связывала их не с низкой, развлекательной культурой, а с культурой высших — аристократических сословий, к тому времени все более отчетливо становившейся уже межсословным достоянием.

Очерченный тип развернутых разножанровых концертов, хотя и оказался очень устойчивым³⁸, но, естественно, не был единственным. Среди программ музыкальных академий в числе прочих можно встретить одножанровые. В частности, Г. Аберт упоминал о симфонических академиях, на которых за вечер, например, могли исполнить 12 концертов Д. Диттерсдорфа³⁹. Композиторы, признанные выдающимися, в порядке исключения могли получить “персональный концерт”, но старались выстроить его программу по доминировавшему разножанровому принципу⁴⁰. Обособление филармонических жанров в своих собственных концертных формах относится только ко второй трети XIX века — первый *Liederabend* прошел в 1877 году, а первый симфонический концерт без солистов — вообще только в сезоне 1906–1907 гг.⁴¹ До этого даже исполнение ораторий не представляло собой демонстрацию только одного этого жанра: оратории членились на акты, между которыми вставлялись сольные концерты, написанные преимущественно в эпоху барокко, попытка в Ковент-Гардене на одном из ораториальных концертов в 1792 году обойтись без вставных номеров встретила откровенное непонимание со стороны публики и вставные номера почти на сто последующих лет вернулись в антракты⁴². Публика обожала солистов и принимала симфонии главным образом как увертюры к концертам или как их финал. Вот почему 10–12 произведений “малой формы” в сочетании частями симфоний, фрагментами ораторий, сценами из опер и т. д. было нормой публичного концерта на протяжении XVIII – первой половины XIX века⁴³.

Функции симфонии, как увертюры и как финала концерта, конечно, также не способствовали глубокому и целостному постижению ее публикой. В начале концерта внимание еще рассеяно, потребность обмена новостями не удовлетворена и естественно, что даже неопоздавшая публика слушает, по меньшей мере, первую часть ее “вполуха”. Вторая часть резкой сменой темпа, уровня звучности и нередко тембров заставляет слух

активизироваться, и к сольному номеру слушатель уже оказывается более или менее настроенным. Нетрудно видеть, что с учетом ритуала концертного поведения публики, первая часть симфонии фактически выступала в роли, чем-то близкой традиционной оперной “фанfare внимания”. Конечно, часть публики слушала музыку от начала до конца, но для другой ее части (не будем здесь обсуждать пропорции частей) симфония фактически начиналась с медленной лирики и постепенно разворачивалась к стремительному финалу. В заключении же концерта целиком она появлялась нечасто, обычно там находились либо отдельные части, либо оркестровая музыка прошлого — предклассики, ранней классики, а с XIX века — и барокко.

При этом сами масштабы концерта (а он длился от трех с половиной до четырех с половиной, а иногда и более часов) позволяли незаметно увеличивать масштабы симфонии, усложнять ее форму, драматургию. На протяжении XIX века она постепенно вытеснила сольные и камерные произведения⁴⁴. Возможностей перемещать ее в концерте становилось все меньше, и она постепенно утвердилась в тех его зонах, где восприятие оказывалось наименее перегруженным. Такая позиция во временной сетке концерта, вероятно, дала дополнительный стимул для совершенствования формы симфонии.

Однако при этом, как свидетельствуют письма И. Райхардта, придворный концерт сохранял свое значение эталона продолжительности. Так, о “Пасторальной” Л. Бетховена писалось, что “эта симфония тянется дольше, чем может длиться целый придворный концерт”⁴⁵. Думается, подобное отношение к придворному концерту неслучайно. Прежде, всего, из-за стереотипности требований, которые он предъявлял композитору, а также из-за сравнительной устойчивости его длительности, что обусловлено общими требованиями придворного церемониала. Апелляция к придворному концерту закономерна еще и потому, что, как уже отмечалось, на протяжении XVII – начала XIX веков придворные музыканты играли очень заметную роль в производстве новых художественных идей, и их престиж в общественной художественной жизни был достаточно высок.

Уже с начала XIX века в партитурах можно встретить рекомендации о месте данного произведения в концерте. В центре внимания композитора

естественно стоит вопрос восприятия. Так, Л. Бетховен в предисловии к изданию третьей (“Героической”) симфонии писал: “Ввиду того, что в соответствии с намерением автора эта симфония длится долее, нежели другие сочинения данного рода, ее надо исполнять не в конце, а в начале академии, причем после нее играть лишь такие композиции, как увертюра, ария, концерт. Особый эффект, на который симфония рассчитана, может потеряться, если исполнить ее позднее, перед аудиторией, уже утомившейся слушанием предшествовавших произведений”⁴⁶.

Обратим внимание на предложенную автором последовательность: после большой симфонии допускаются, наряду с увертюрой, ария и концерт. Оба последние жанра отличаются от симфонии выраженным импровизационным началом. Драматургия концерта, следовательно, развивается от жесткой, повторяемой формы к пластичной, подчас непредсказуемой и, конечно, всегда уникальной импровизации. Полностью “готовое” произведение, следовательно, сменяют произведения, зерном которого является мобильный фрагмент. Иными словами, явление, целиком принадлежащее письменной культуре, сменяется явлением, которое можно отнести к “устно-письменной” культуре. Потребность в драматургии такого рода можно оправдать ссылкой на необходимость перемены типа восприятия с тем, чтобы снять утомление после сложной, многоуровневой симфонической конструкции, и, вероятно, это соображение могло иметь место, учитывая то внимание, которое композиторы и исполнители уделяли слушателям. Однако, учитывая специфику культуры того времени, можно высказать и еще одно соображение.

В истории музыкальной культуры письменная и бесписьменная традиции принадлежали к функционально различным пластам: письменная к сакральному, надбытовому, ибо божественное не может не быть каноническим, повторяющимся, а бесписьменная, вследствие своей изменчивости — обиходному, бытовому. Вневременное в этой оппозиции как бы противостояло новому. Каноническое, вневременное искусство, естественно, охватывало более или менее значительные исторические длительности, а также весьма обширное пространство. Это было многомерное репродуктивное явление, одно из

важных свойств которого можно определить современным словом “тираж”. Характерный пример — нормативная культура григорианского хорала, длительное время тиражировавшаяся на обширном пространстве. У ее оппонента — в обиходной сфере — ценной была именно сиюминутность, ее своеобразие. В жертву ей сознательно приносилось то, что мы сегодня именуем “художественным целым”. Здесь была распространена практика частичных замен — при неизменном напеве, например, по социальной вертикали менялись тексты песен, варьировался, модифицировался и размывался интонационный остов. “Тираж” здесь не охватывал время, он затрагивал лишь пространство.

Совершенно очевидно, что придворная музыкальная культура занимает в очерченной оппозиции особое положение. Как всякая бытовая культура, она порождает уникальные продукты. Однако порождение идет с участием профессионалов, имеющих за плечами школу и концертный успех. Продукты эти, как правило, существуют в письменной форме — не случайно многие магнаты-меломаны имели свои собственные нотопечатни. Однако письменная форма фиксации текстов в придворной культуре не делала их каноническими и предполагала постоянное воспроизводство. Уже такое сравнение показывает, что в придворной культуре как бы смешаны характерные черты бытовой и надбытовой сфер. И в подобном смешении нельзя не угадать своеобразное отражение будущего.

Действительно, в Новое время и процесс формирования общественной музыкальной жизни, развитие дилетантизма и появление коммерческих концертных предприятий привели к существенным изменениям во взаимоотношениях бытовой и надбытовой сфер. Новые условия музыкальной жизни стали обеспечивать ее тиражирование и в пространстве, и во времени. Некогда узкая, отовсюду гонимая прослойка бродячих артистов в численном отношении быстро выросла, несравнимо более высоким стал ее социальный статус. Быть артистом для большинства представителей этой профессии уже означало быть гастролером. Вместе с ними, пожалуй, впервые в истории в таких масштабах в сферу надбытовой музыки проникают сиюминутность, современность, мода.

В то же время, базисная основа концертов все

более ощутимо проявляла себя. Уже с конца XVIII века в программах концертов стало сокращаться место даже выдающихся современных мастеров. Вероятно, не случайно также, что первыми абонементами в истории музыкальной культуры стали абонементы на лондонские исторические концерты. В ответ на модный спрос на прошлое начинаются поиски рукописей старых мастеров. С этим связан, в частности, ренессанс в XIX веке И. С. Баха, открытие музыки Возрождения и т. д. Да и сами композиторы, начиная с первой половины XIX века, усиленно подчеркивали свое родство со всей Великой музыкой прошлого. Наиболее показательны в этом отношении разнообразные “исторические композиции”.

Такова, например, “Историческая симфония” Л. Шпора. Ее первая часть называлась: “Период Баха и Генделя”, вторая — “Период Гайдна и Моцарта”, третья — “Период Бетховена”, а финал — “Новейший период”. Общим обозначением периода дело не ограничивалось, и рядом с каждым из упомянутых композиторов внутри тех же кавычек стояла конкретная дата. Поражающая конкретика в жанре, отличающимся тенденцией к обобщенным образам!

В рецензии на эту симфонию Р. Шуман, в частности, писал: “Безусловно останется примечательным явлением то, что в наше время делалась уже не одна попытка воссоздать старое время. Так, три года назад О. Николаи дал в Вене концерт, в котором он также исполнял целый ряд сочинений, написанных в стиле и во вкусе других столетий. Мошелес написал пьесу в честь Генделя и в его манере. Тауберт выпустил недавно сюиту, также с использованием старых форм и т. п. ... Против этого возражать не приходится; опыты эти можно считать своего рода этюдами, ведь стала же наша современность проявлять в последнее время особое пристрастие к стилю “рококо”. Но то, что именно Шпор напал на эту мысль, Шпор, зрелый, законченный мастер... — это не может нас не заинтересовать... Непривычная форма еще резче подчеркивает его своеобразие, подобно тому, как человек, чем-либо отмеченный природой, нигде так себя легко не выдает, как под маской”⁴⁷. Благожелательно, в целом, отозвавшись о качестве музыки “исторических частей”, Р. Шуман называет все же последнюю — современную — часть “полной неудачей”.

Зрелый, по определению Р. Шумана, законченный мастер, таким образом, проигрывает истории. Ее модели оказываются более яркими и впечатляющими, чем то, что смог предложить в качестве современного образца автор. Его исторические маски расцениваются как более удачные, нежели попытка найти средства для выражения современности. И дело даже не в данном конкретном композиторе, его удаче или неудаче. Просто в этом противоречии, как в капле воды, отражается состязательность современности с прошлым, которая реально возникает при формировании новых, надбытовых жанров.

Можно, конечно, допустить, что любая или почти любая музыка была заранее обречена на провал, поскольку романтизм питал слишком большое уважение к прошлому, к тому же, на классике покоилась исполнительская и композиторская школы. Немаловажно и то, что уже тогда классика и в коммерческом отношении была более надежной для системы концертного проката — к современникам, пытающимся заявить о себе, любая эпоха относится с подозрением. Словом, оформившаяся на рубеже XIX века в сфере филармонического концерта особая оппозиция — “канонизированные шедевры прошлого” — “современная музыка” не предполагала равные шансы сторон, и время лишь углубило эту тенденцию⁴⁸.

В рамках концертной практики Нового времени особое положение занял нотный текст. Широкое развитие любительского музицирования естественно превращало издателя, по выражению Х. Штаудингера, в “экстракт публики”. Закономерно поэтому, что возникла практика публичной апробации на концерте сочинений, предназначенных для печати, в сущности, напоминающая ту, что уже существовала в Античном Риме. Как и тогда, только в случае успеха и внеся необходимые коррективы, композитор предлагал свое сочинение на гравировку.

Показательно, что в некоторых кругах нотный текст мог выступать в роли эквивалента денег. Г. Аберт, в частности, приводит пример, когда В. А. Моцарт расплатился с квартирной хозяйкой своей партитурой в сложный в материальном отношении период жизни⁴⁹. Возможно, впрочем, что это было связано с неполной выделенностью сферы исполнительского искусства из

общего формирующегося хозяйственного механизма. Известно, например, что билетами на концерт можно было расплачиваться за покупаемый товар в большинстве фешенебельных магазинов Европы⁵⁰, что абонементы на концерты могли входить в стоимость подписки наиболее солидных газет, а затем использоваться читателями также как денежный эквивалент⁵¹.

Между концертом и тиражированием нотного текста нередко возникала еще одна посредствующая ситуация — рукописи за определенную сумму передавались любителям во временное пользование. Они уходили от автора и от издателя, которые в течение оговоренного срока не имели права ее распространять. Покупатель в таком случае оказывался своеобразным временным монопольным владельцем музыки. Несмотря на задержку с изданием, практика такого рода оказалась полезной, особенно для сложных сочинений, которым для завоевания своего места в общественном музыкальном сознании только концертной формы существования не хватало. Было замечено, в частности, что “благодаря тому, что произведение предварительно слушают в течение полугода, оно становится известным, любитель к нему привыкает и приохочивается... и, когда оно выходит в свет, то можно сразу же рассчитывать на сбыт многих экземпляров”⁵². Подобный своеобразный “шлейф” концерта можно сравнить с существовавшей в тот же период практикой временного помещения в жилище картины, вопрос о покупке которой для ее возможного владельца оставался неясным.

Такая практика была распространена в отношении композиторов, уже в той или иной степени известных любителям. Противоположный вариант — подготовка концерта через круги дилетантов молодыми или неизвестными в данной местности авторами. В этом случае, небольшими пробными тиражами, чаще за счет самого композитора, выходили сочинения, аранжированные для составов, распространенных в кругах местных любителей. Как правило, такая практика наблюдалась при подготовке концертов из сочинений крупной формы, которые требовали больших расходов, а гарантии интереса к ним со стороны публики не было.

На пути к концертному залу новый материал мог проходить еще одну стадию отбора — в самом нот-

ном магазине. Все издательства с XVIII столетия обзаводятся сетью своих магазинов, в каждом из которых работает камерный ансамбль или солист. Подобно современному проигрывателю в магазине грамзаписи, он проигрывает имеющиеся ноты, а при каждом пополнении дает небольшой концерт из только что поступивших сочинений. Интересно, что, судя по объявлениям в европейской периодике XIX века, магазины и продавались вместе с артистами. Нотный магазин поэтому необходимо рассматривать как маленький зал и связанную с ним стабильную концертную организацию, специализирующуюся на исполнении новинок.

Таким образом, на протяжении XVII — первой половины XIX веков в Европе складывается система залных помещений разного типа, с различными функциями и рассчитанных на различную по своему составу публику. Каждый из типов залов предполагал особые поведенческие нормы, часть из которых была обусловлена спецификой концерта, а часть — культурными региональными традициями. Пространство залов публичных концертов превращается в точку концентрации исполнительского профессионализма, тогда как издательства — авторского. Территориальное обособление и появление “коллективного мецената” становится мощным стимулом для саморазвития и автономизации профессионалов. Знаки этого процесса — постепенное замыкание исполнительского пространства в рамках концерта, изменение в “больших” жанрах пространственного положения дирижера и хормейстера, окончательно повернувшихся к 30-м годам XIX столетия спиной к аудитории, и опережающее, по отношению к массовому художественному сознанию, усложнение музыкального материала. Принципиально важной для концертной жизни становится фигура дилетанта-любителя — хранителя и “транслятора” адекватных концертных церемониалов и наиболее подготовленного слушателя.

СУДЬБА ДИЛЕТАНТОВ

Вкус должен быть личной способностью.

*Им. Кант*¹

Становление культуры Нового времени по всей Западной Европе отмечено быстрым ростом крупных городов, ставших промышленно-торговыми центрами, интенсификацией разнообразных экономических связей не только с другими городами Европы, но и с другими материками. Практически за два столетия — XVII и, главным образом, XVIII век — была демонтирована система сословных перегородок и привилегий. Быстро падала политическая роль церкви, ослабли ее возможности контролировать и регулировать всю общественную и частную жизнь. Она все больше превращалась из карательно-регламентирующего органа в хранителя морально-этических устоев, центр признания и социальной психотерапии. Большинство регулятивных функций церкви оказалось в новых условиях невостребованным — непосредственный контроль за многими сторонами жизни горожан и города в целом постепенно становился невозможным, да и не нужным.

Рушились традиционные устои единообразности форм и стиля жизни каждой группы горожан. Все слабее становились возможности жесткого сословного контроля за соблюдением норм социальной деятельности. В новых условиях человек, пожалуй, впервые в истории получил возможность осознать и выявить свою

уникальность и неповторимость. Все более отчетливой становится тенденция к своеобразной самоизоляции индивида от всякого внешнего давления. Чрезвычайно ярко это отразилось, в частности, на внутренней планировке и интерьере жилищ общественных слоев, занявших верхнюю ступеньку в складывающейся новой социальной системе. Аристократическая анфилада сменяется комплексом изолированных комнат, каждая из которых насыщается мебелью, оставляя минимум свободного пространства². Здесь уже не было места многим, как когда-то в огромных, практически лишенных мебели дворцах знати, и это понятно — жилое пространство начинает претендовать на роль территории самостановления и самосовершенствования личности.

В новых условиях действительно резко возросла роль личностного начала, индивидуальных интересов и индивидуального мироощущения.

Ярким свидетельством мироощущения той эпохи может служить кодекс франкмасонства — одного из влиятельнейших течений в духовной жизни Европы XVIII века, впервые выдвинувшего идею Человека Мира, действующего не столько в соответствии с религиозными, сколько с этическими нормами. Не менее ярко отразили крайности этого времени личность епископа Беркли, рассматривавшего мир только как производное от “Я” каждого человека, и поручика Наполеона, стремившегося к подчинению всей планеты.

Конечно, все это проявилось не вдруг. Эпохе гениев и вундеркиндов предшествовал Ренессанс с его блистательной плеядой великих мастеров-гигантов, навсегда занявших место в самой почетной части пантеона человеческой истории. Именно тогда индивидуальный портрет, который долгое время не имел в городской культуре полноправного места среди художественных жанров из-за стойкой неприязни ко всякой попытке кого-либо из горожан выделиться, получает социальную санкцию и начинает стремительно развиваться, охватывая не только станковую живопись, но и прикладное искусство³.

Уже на закате Ренессанса, благодаря утверждению в социальной практике ручных часов, и время становится личным достоянием, которым можно распоряжаться не по божьему установлению, а по личному желанию⁴. При всем этом, однако, показательно, что даже

тогда, в XVI веке, самая первая нация, прошедшая ранние формы капитализма — итальянцы, — слов *personalita'* и *individualita'* не употребляли⁵. Они стали знаком только Нового времени.

Индивидуализация потребовала невиданной по количеству и многообразию информации. И не случайно поэтому столь стремительным стало развитие всех средств массовой коммуникации. Разрастается гуттенбергова галактика, открывается огромное количество общественных театров, строятся цирки, возникает бесчисленное многообразие кружков, клубов, организаций, объединяющих людей по их интересам, а подчас даже и причудам.

Заметно изменяется и музыкальная жизнь. Если в средние века ее нужно было рассматривать по пластам бытования, выделяя достаточно обособленные “музыки” двора, церкви, отдельных социальных слоев, то в Новое время плодотворнее изучать ее уже с точки зрения интересов адресата неопределенной социальной принадлежности. Рынок музыкальной продукции оказывается чувствительным только к одному фактору — финансовому статусу слушателя, а его актуарные художественные интересы превратились в самый влиятельный динамический фактор музыкальной жизни.

Примечательно, что даже церковь, некогда рассматривавшая своих прихожан как монолитную массу, в XVII–XVIII веках начинает подходить к ним значительно более дифференцированно: подбираются и печатаются сборники песнопений, не только рассчитанных на конкретные социальные слои, но также и на отдельные ситуации обыденной жизни. Так возникают подборки для студентов, беременных женщин, благодарственные песни за избавление от болезней, песни-просьбы об удачном завершении путешествий, песни-благодарности за покровительство в пути⁶. Список этот может быть продолжен, но и приведенная тематика сборников указывает на очевидную интимизацию и обытовление части предлагаемого в ее лоне музыкального материала. Уже не семья, как раньше, оказывается миниатюрной копией церковной общины, в сама церковь перенимает некоторые жанры, отвечающие потребностям семейного быта своих прихожан.

Аналог этому достаточно необычному для нее явлению в общественной жизни найти нетрудно. Дос-

таточно заглянуть в музыкальные каталоги того времени. Огромными тиражами (по сравнению с недавним прошлым) печатаются многочисленные песенники светского содержания, предназначенные для масонов, дам, юношей, студентов, “добрых матерей” и т. п. и параллельно — россыпь журналов, выходящих в крупных городах, альманахов, календарей, просто карманных книжонки по существу для всех мыслимых групп населения: для любителей театра, интересующихся модой, для женщин, владельцев собак, курильщиков, игроков в бильярд, поклонников Бахуса...

Даже беглый обзор показывает, что деление адресатов в такого рода литературе идет, как правило, не на основе профессиональной и, тем более, сословной принадлежности, а скорее по характеру проведения досуга. Нельзя не видеть также, что подобным образом скомпонованная литература создавала основу для общения людей с одинаковым кругом интересов, предоставляя им предмет общения и одновременно тиражируя определенные досуговые нормы.

Сама надсословность такого рода досуговых норм подчеркнута демонстрировалась (о чем, в частности, говорит реклама) и поощрялась, причем даже в монархических государствах с заметными чертами сохраняющейся средневековой сословной иерархии. Так, граф И. фон Штадион, министр иностранных дел Австро-Венгрии, на рубеже XIX века писал в одной из венских газет: “Музыка ежедневно вызывает здесь ощущение чуда, которое приписывают обычно лишь любви, но одновременно она делает все сословия равными. Дворяне и буржуа, князья и их вассалы, начальники и подчиненные сидят за одним пультом и под влиянием гармонии звуков забывают о дисгармоничных различиях в своем положении”⁷.

В эпицентре новой структуры музыкального досуга оказалась фигура дилетанта. Поначалу она была не очень заметной на фоне утопавшего в роскоши ренессансного мецената, но на протяжении XVII—XVIII веков тип аристократических музыкальных собраний, подобных, например, ренессансной флорентийской камерате, распространился и в других социальных кругах. Новые, все более многочисленные музыкальные объединения и собрания формировались уже не по жесткому сословно-

му принципу, а на основе, главным образом, принадлежности к роду занятий или профессии — в этот период более пластичной, чем в Средневековье. В сущности, это были организации клубного типа, о чем, в частности, говорят и их названия — *convivium musicum* и *collegium musicum*. Их предшественниками были певческие кружки, возникшие на излете Ренессанса в крупных соборах и объединявшие как богатых, так и бедных, нобилей и простолюдинов. Здесь можно было встретить простых ремесленников, крестьян, канцлеров, священников, врачей. Получившие в германоязычных странах название “канторат”, они недолго находились при церкви. В течение XVII века значительная часть из них автономизируется, духовная музыка в их репертуаре сменяется светской, вокальная — инструментальной. Но оттенок возвышенной соборности в канторатах сохраняется. В отличие от них, *convivium musicum* и *collegium musicum* изначально представляли собой собрания, тесно связанные с камерным пространством домов наиболее уважаемых горожан. В сущности, об этом говорит и этимология названий самих объединений. *Convivium* — застольное общество, гости, *collegium* — содружество, братство, а также товарищество, на основе совместной государственной службы.

Convivium musicum состояли, в основном, из самых образованных людей того времени — учителей и врачей. На большинство встреч каждый член общества мог пригласить кого-либо из друзей или близких. Обязательным составным элементом их встреч был обед. Если он сопровождался философской беседой, то такая разновидность кружка называлась *conviva musica sen filosofica*. Музыка либо начинала, либо заканчивала собрания, но не сопровождала застолье. С самого начала она была не вокальной, как в канторатах, а инструментальной.

В очерченном ритуале можно отметить целый ряд важных моментов. Совместная трапеза и на этом этапе развития человеческой культуры сохраняла, пусть уже в неявном виде, магические знаки сакрального братания. Здесь был не просто прием пищи, не просто набор определенных физиологических актов, а почти мистическое действие, несшее не только отражение традиционного церковного деления тела и крови Христовой, но и привкус более древних, языческих ритуальных смыслов, за-

метно стертых в нашей сегодняшней памяти. Показательно, что такой же мистический культ совместной трапезы наблюдается в это время и в традиционных “Белых столах” масонских лож — одного из наиболее влиятельных духовных течений XVIII столетия.

Наличие непостоянного, сменявшегося состава гостей не только нарушало постоянство основного состава участвующих, но и позволяло членам общества подчеркнуть свою роль хозяев. Они выступали как единенное братство, которое делилось с “непосвященными” не только пищей материальной, но и духовной. Это не домашние концерты, и, тем более, не аристократическая *Tafelmusik*. Это нечто большее, восходящее к тому недавнему прошлому, в котором, по выражению Й. Хейзинги, “весь мир становится полем действия всеохватывающей символизации и покрывается каменными цветами символов”⁸. К тому прошлому, когда убеждение в том, что “гостия есть Христос”, сам акт приема гостей окрашивало особыми краскам. Исполнение музыки в мире таких, пусть и несколько потускневших смыслов, несло очевидную семантику дарения, ненадолго превращало пространство обыденной жизни в надбытовое. К этому надо добавить и факт исполнения именно инструментальной музыки — традиционно наиболее сильного медиатора⁹.

Collegium musicum были близки рассмотренному типу объединений, хотя их ритуал в значительной степени зависел от состава участников. Трапезы здесь, как правило, не было — встречаются упоминания лишь о легком столе с закусками. Гости также поначалу не было, и лишь в XVIII веке эти собрания стали “полуоткрытыми”¹⁰. Однако состав музыкальных коллегий нередко был шире, чем требуемое число исполнителей, поэтому на протяжении вечера музицирующие и слушающие менялись местами. Особенно многочисленными были студенческие *collegium musicum*. Естественно, что музыка здесь была не только инструментальной. Исполнялись и студенческие песни, сольные и хоровые произведения современных композиторов. Музицирующие играли и пели, в основном, с листа, как правило, самое новое из появившегося на прилавках нотных магазинов. Причем студенческие музыкальные встречи проходили не только в городе, но и за городом. В этом случае, по замеча-

нию хрониста, не обходилось без того, чтобы “на них отвратительно не орали до поздней ночи, не скандалили и даже не пели совершенно неприличные песни на мелодии духовных гимнов”¹¹.

Последняя особенность привлекает внимание явным сходством с одной из описанных средневековых исполнительских традиций — “Праздником дураков”. Совершенно очевидно также, что семантическое поле, которое складывалось вокруг этой формы объединения дилетантов, было более изменчивым, связанным не столько с “верхом”, но и с “низом”, о чем, в частности, свидетельствуют рудименты “ослиных обеден”, с очевидностью встающими за описаниями хрониста. Вероятно, не случайно именно *collegium musicum* стали проводить платные концерты, размыв и в этом отношении границу между любителями и профессионалами.

Города поощряли различные общества дилетантов и даже с конца XVII века в отдельных случаях выделяли средства на постройку и оборудование музыкальных залов¹². На первый взгляд, это представляется парадоксальным — в эпоху исчезновения сословных различий органы, которые должны были бы способствовать формированию нового типа социальной солидарности, социального единства, предоставляют общественные средства кружкам, состав которых мало отличался от средневековых сословных объединений. Однако парадокса в этом нет — все любительское музицирование использовало примерно один и тот же печатный нотный материал, что способствовало сближению музыкального опыта членов таких кружков. Примечательно, что и аристократия использовала в домашнем музицировании не только произведения своих придворных композиторов, но и тиражируемые нотные издания, поступавшие в открытую продажу. Только этим можно объяснить причины появления, например, такого анонса: “11 марта 1743 года шестнадцатью лицами как аристократического происхождения, так и буржуа будет дан большой концерт”¹³. Аристократы и неаристократы нередко были соорганизаторами первых концертных предприятий¹⁴.

Конечно, абсолютизировать подобное сближение нельзя. Еще долго крупная аристократия имела возможность содержать не только отдельных исполнителей и композиторов, но и большие коллективы. Здесь

господствовал их личный вкус, диктат которого был довольно жестким. Достаточно вспомнить, например, что по контракту с князем Н. Эстергази его придворный композитор Й. Гайдн был обязан представлять ему начисто переписанную первую часть или первую пьесу из тех сочинений, которые предназначались для еженедельных музыкальных академий, проводившихся во дворце¹⁵. Чуть модифицированная средневековая система отношений между композитором и его патроном в рамках аристократической “субкультуры” Нового времени продолжала существовать. Отнюдь не автор решал, быть музыке или нет, отнюдь не автор распоряжался тем, где и что будет исполняться.

Традиции придворной музыкальной “субкультуры” проводили, видимо, достаточно ощутимую современниками границу между нею и общественной музыкальной жизнью. Трудно иначе объяснить, почему нотные собрания ряда аристократических дворов центральной Европы вплоть до начала XIX века содержали лишь ранние симфонии композитора¹⁶, хотя мировую славу Й. Гайдн приобрел за более поздние симфонические произведения, написанные для публичных коммерческих концертов. В их программах, в свою очередь, “придворные симфонии” не появлялись, как в дворцовых собраниях не было ни “Парижских”, ни “Лондонских” симфоний. Из заметок А. К. Дуса, например, известно, что на вечере по поводу помолвки принца фон Валеса и принцессы Брауншвейгской под руководством автора исполнялись ранние симфонии¹⁷. В то же время показательно, что полутора десятилетиями раньше, в 1776 году, в автобиографии, написанной для журнала “Образованная Австрия”, композитор среди пользовавшихся успехом сочинений называет ряд опер, ораторий, но не упоминает симфонии. Для композитора, видимо, работа в этом жанре в большей степени была связана с обыденностью придворного церемониала, что и не позволило ему поставить все эти три, сегодня рядоположенных, жанра в один ряд. За приведенным примером — след важной не только для раннего Средневековья, но и для Ренессанса границы между придворной музыкой — *musica secreta* — и внепридворной традицией уже в Новое время.

Необходимо отметить, что аристократы владели не только языком своей собственной музыкальной

“субкультуры”. Лидерство в обществе всегда требует знания более широкого, чем то, которое необходимо для жизни в своей узкой среде. Уже концертные собрания, проводимые “джентри” и простыми буржуа, свидетельствуют о том, что знакомство с наиболее популярным (в отношении количественного охвата публики) материалом, принадлежащим перу профессиональных композиторов, работавших на музыкальный рынок, в аристократической среде все же было. В силу стиля жизни близкое знакомство здесь было и с народной культурой. Достаточно распространенным, например, был обычай включать в замковые празднества народные песни и танцы. Конечно, это была чисто рецептивная часть аристократической “субкультуры”, но знания иного языка, иного музыкального мышления, благодаря даже подобным “этнографическим” концертам, у вельмож и их постоянных гостей было. Сами титулованные дилетанты, однако, исполняли преимущественно музыку “своих” композиторов.

Случалось, они писали музыку и сами, причем отнюдь не только для закрытых академий. Характерный пример содержится в воспоминаниях Е. Дашковой о посещении в Ирландии ее подруги леди А. Деии. Хозяйка — патронесса убежища Св. Магдалины — “питая слишком высокое мнение о моих талантах, — писала Е. Дашкова, — просила меня написать музыку на слова любимого ею гимна, который она часто заставляла петь в приюте. Я не могла отказаться... и написала четырехголосую музыку на слова гимна; она велела его разучить, и через две недели его пели в церкви при большом стечении публики, которой было интересно послушать сочинение “русского медведя”, сбор был очень велик...”¹⁸ Конечно, подобные случаи скорее исключение, но они все же показывают, что меценаты были не просто заказчиками, ценителями, а и весьма активно владели целым рядом профессиональных навыков, об этом, в частности, свидетельствует тот спокойный тон, в котором княгиня ведет свой рассказ: попросила очень уважаемая и достойная особа, я и написала, а написанное (здесь уже есть налет легкой иронии) даже имело коммерческий успех. Но, в принципе, ничего особенного, экстраординарного в подобном случае, с точки зрения автора записок, нет.

Действительно, личные склонности и симпатии наиболее просвещенной части дилетантов, занимавших к тому же обычно видные должности и лидирующее положение в государственной системе, играли очень важную роль в общественной музыкальной жизни. Меценатство как непосредственная, прямая личная финансовая поддержка композитора или исполнителя, уравнивавшая его со слугами, на протяжении XVII–XIX веков постепенно сменялось “косвенным меценатством” — покровительством. Дилетанты как бы становились пропагандистами творчества своих современников или (сначала в редких случаях, а с XIX века все чаще) — композиторов прошлого. Их высокий общественный статус заметно влиял на направленность репертуарных ориентаций музыкальных обществ. Он же был залогом финансового обеспечения концертной деятельности и способствовал становлению коллективного меценатства, которое обеспечивало артисту стабильный коммерческий успех.

Так, например, личное знакомство Л. Бетховена с административными руководителями Граца было одним из самых существенных факторов ориентации местного музыкального общества на исполнение произведений этого композитора¹⁹. И на американском материке первое музыкальное общество, возникшее в Бостоне в начале 1800 года, также было организовано несколькими видными гражданами из числа поклонников творчества Генделя, а также Гайдна, что, в частности, отразилось и в его названии “Генделевское общество любителей музыки”²⁰. Некоторые примеры показывают, что могли существовать и общества, направленные против каких-либо композиторов. Таковой, по свидетельству И. Поля, была “Академия старинной музыки”, организованная Дж. Пепушем и группой видных негоциантов и направленная против Г. Ф. Генделя, имевшего тогда исключительно большой вес в английской музыкальной жизни и служившего при королевском дворе²¹. В противовес современной музыке, одним из виднейших представителей которой и был на острове этот композитор, общество пропагандировало (организовывало исполнение и издавало) музыку XVI–XVII веков. Имеются факты и обратного порядка, когда негоцианты способствовали распространению музыки и создавали широкую известность тем или иным авторам. В переписке Г. Телемана, в част-

ности, упоминается некий крупный рижский купец И. Холландер, некоторое время ведший свои дела в Гамбурге и там проникшийся высочайшим уважением к музыке этого композитора. По возвращении на родину в Ригу, он стал инициатором концертов с его музыкой²².

Наряду с обществами поклонников тех или иных композиторов, с XVIII века существовали и объединения дилетантов, интересующихся теми или иными стилями. Таковым было, например, английское Мадригальное общество, организованное в 1741 году, лондонский “Кэтч-клуб нобилей и джентельменов”, объединявший знать, интересовавшуюся многоголосным полифоническим пением, разнообразные симфонические общества.

Конкуренцию профессиональным композиторам за благосклонное внимание дилетантов нередко составляли некоторые местные музыканты-любители. Причем фактор непосредственного знакомства для успеха композитора-дилетанта подчас оказывался решающим, особенно в небольших городах. Так, сочинения некоего И. Г. Ролле, занимавшего в Магдебурге видное положение и высоко ценившегося музыкантами-любителями и профессионалами города, составляли основу концертов местного музыкального общества, что, по замечанию современников, гарантировало стабильную высокую их посещаемость²³. Лишь изредка в репертуар прорывались сочинения знаменитого “Берлинского” Баха Карла Филиппа Эммануила.

Древняя западноевропейская аристократическая традиция определяла высокий уровень дилетантизма, а его распространенность в неаристократических кругах выявляла объективно сформировавшуюся в XIX веке потребность в ее тиражировании. Как философски заметил знаменитый французский историк Ф. Бродель, “богачи осуждены подготавливать жизнь бедняков в будущем... Они испытывают те удовольствия, которые немного раньше или немного позже станут достоянием массы”²⁴. Конечно, для массового тиражирования аристократического идеала ни в XVIII, ни в XIX веке время еще не пришло, однако для “приличного общества”, чьи модели досугового поведения были предметом достаточно широкого подражания, активное владение музыкой стало нормой. Почти так же, как у Бальтасара Кастильоне в его некогда популярной книге “Идеал ренессанс-

ного аристократа”: “...Он также и музыкант, знающий толк в различных инструментах и, кроме того, умеющий петь и играть по партитурам”²⁵.

Владение инструментом было пропуском в приличное общество. В одном из руководств первой половины XVIII века о правилах хорошего тона, позволяющим новичкам добиться успеха в Париже, содержится совет позаниматься предварительно музыкой, так как “это дает доступ в высший свет и возможность присутствовать ежедневно на лучших концертах совершенно свободно и провести таким образом много часов, которые без этого были бы неприятны”²⁶. Концерты собирают публику, обладающую специальной подготовкой, а их обсуждение становится центральным предметом общения после концерта. “Что касается до ужинов, после концерта даваемых, пропали вы, когда не искусны в музыке; тут ничего боле не услышите, как рассуждения об иггранных пьесах”, — записывает свои впечатления о парижской жизни русский путешественник В. Медведев²⁷.

Не менее показательны воспоминания К. Гольдони о путешествии по реке По: “Нас было десять человек и несколько слуг... Все мои спутники на каком-нибудь инструменте играли. С нами были три скрипки, виолончель, два гобоя, валторна и гитара. Один я не играл ни на чем, и очень сего стыдился. Музыка была их любимым занятием. С наступлением сумерек они выходили на палубу, служившую крышей нашего плавучего здания, и здесь воздух гармоническими аккордами оглашали. Берега По, прозванной итальянскими поэтами царицей рек, были окрестными жителями усеяны, сбегавшимися толпой слушать нас. Они кидали в воздух шляпы и махали нам платками, выражая нам свое удовольствие и посылая нам приветствия”²⁸.

Приведенное описание интересно не только тем, что отражает своеобразную спонтанно возникающую концертную ситуацию, рождающуюся из музицирования “для себя” путешествующих дилетантов, но и моральные муки не умеющего играть человека, даже находящегося в компании близких друзей. Что говорить о ситуации, возникающей не в такой камерной обстановке. В. Конен в одной из своих книг приводит очень показательную для рассматриваемого аспекта дневниковую запись чиновника английского адмиралтейства периода Реставрации

о том, что он испытал стыд за приятеля и презрение к нему за то, что тот не сумел как следует исполнить свою партию в ансамбле на светском вечере²⁹.

Жесткое давление общественного мнения, усиленное подчеркнуто высоким престижем людей, владеющих музыкальными навыками, существенно расширило круг нуждающихся в музыкальном образовании. Причем учеба, особенно у именитого музыканта, не только обеспечивала досуг, но подчас и карьеру, а также выгодное замужество. Закономерно поэтому, что практически все музыкальные общества имели те или иные музыкальные классы, детям в качестве учителей нанимали профессиональных музыкантов, стоимость урока у которых была тем выше, чем более известным концертантом он был. Естественно сложившаяся социальная ситуация на протяжении XVII – начала XIX веков способствовала воспроизводству дилетантизма и создавала основу для пополнения рядов высококвалифицированных профессиональных музыкантов. Е. Дресслер, немецкий певец и композитор XVIII века, много гастролировавший в германоязычном регионе, писал по этому поводу: “Я знавал много людей, для которых музыка была побочным занятием, а стала главным делом в жизни”³⁰.

Наличие достаточно широкого круга хорошо подготовленных дилетантов позволяло композиторам в каком-то смысле обгонять время. Действительно, сил одних профессиональных музыкантов за пределами небольшого числа столичных городов и замков родовой знати не могло хватить на исполнение оркестровой музыки — не набирался необходимый состав в 20–25 человек, требовавшихся для типовых составов крупных оркестровых жанров, начиная с доклассической музыки и музыки раннего классицизма. Вот и садились рядом профессионалы и дилетанты, чтобы разучить, а чаще сыграть прямо с листа — *prima vista* — новые сочинения. Эпоха гениев и вундеркиндов не терпела провинциализма — подобную практику можно было встретить и в столицах, и в малых городах. Она же разделила весь музыкальный мир на три сферы: профессиональных музыкантов — тех, кто сочиняет и зарабатывает себе на жизнь исполнительской деятельностью, любителей, “дилетантов” — тех, кто исполняет музыку, но зарабатывает себе на хлеб вне искусства, и знатоков — тех, кто о музыке судит.

Расширение круга музыкантов-дилетантов, большое число разнообразных (по художественным интересам!) музыкальных обществ неизбежно усиливало потребность в притоке нового музыкального материала. Поисковая деятельность при этом вышла на первый план: перебирались композиторы, жанры, стилевые системы. Об этом наглядно свидетельствуют многочисленные сборники, предназначенные для камерного музицирования и охватывающие музыку различных стран и народов. О том свидетельствует и определенная растерянность наблюдателей, пытавшихся уловить логику в развитии интересов своих современников.

Яркий образчик рефлексии на эту тему приводит в своей хрестоматии М. Иванов-Борецкий: “Мы не можем не указать на непостоянство публики и на ее исключительные вкусы, кои быстро и неизвестно по какой причине сменяют друг друга. Мы видели, как публика предпочитала величавую гармонию “Кастора Поллукса” приятной, но гораздо более слабой мелодии “Титона и Авроры”... Некоторое время спустя Филидор, казалось, удивил ученостью своей музыки и своими основанными на гармонии мелодиями... Надо было обладать всей легкостью и приятностью мелодий Монсиньи... для того, чтобы он мог удержаться рядом со своим соперником и разделить вместе с ним восторги публики. Тогда Гретри приехал во Францию и написал несколько пьес, кои успех имели. Тотчас были забыты достоинства и заслуги его предшественников; не познавали ничего лучшего, кроме того, что творил он... но пришел его черед быть забытым — по отношению к нему также несправедливый, как и по отношению к другим. Энтузиазм овладел для нового жанра в музыке... Что заключить из всего изложенного следует? Что публика в пристрастии своем к новому ей нравящемуся объекту несправедлива к тем, кои заслужили ее внимание ранее; что она заглушает совершенно соревнование среди молодых композиторов, что она приносит в жертву настоящему надежды будущего, и что искусные мастера должны так же мало рассчитывать на ее милость, как и гордиться тем, что получили оную”³¹.

Три момента в этой цитате из французского эссе конца XVIII века здесь должны быть отмечены особо. Во-первых, не просто переменчивость вкуса публики, но

переменчивость критериев, лежащих в основе оценки. Действительно, сначала речь идет о “величавой гармонии”, затем о “приятной мелодии”, после этого — об ученой музыке и основанных на гармонии мелодиях, и т. д. Во-вторых, забывчивость публики: отсутствие новых изобретений при всех былых заслугах лишает автора шансов на успех. Музыкальная жизнь начинает превращаться в динамичный процесс, целью которого является бесконечная, в сущности, погоня за новым. Причем, не тем новым, которое является слегка измененным старым, а за новым, которое могло бы стать событием³².

Дилетанты, а вместе с ними и знатоки активно исследовали окружающий их музыкальный мир, причем делали это, в основном, самостоятельно, а не под руководством профессионалов. Отсюда и непредсказуемость поворотов в развитии художественных интересов публики. Такое саморазвитие слушательского сознания — третий примечательный момент в приведенной цитате. Конечно, музыканты-профессионалы играли видную роль в становлении и воспроизводстве дилетантов. Играли они ведущую роль и в производстве новых художественных ценностей. Но превращение этих ценностей в факт слушательского сознания, в интерес находилось уже за пределами их прямого влияния.

В сущности, повторялась типичная для традиционной аристократической культуры картина: князь (граф, архиепископ и т. п.) лучше знал, какая музыка достойна его внимания. В городских музыкальных обществах профессиональные музыканты — дирижеры сформированных из дилетантов оркестров — также имели право только предлагать выборным лицам, отвечавшим за художественное содержание жизни общества, список сочинений, которые могли бы представить интерес для его членов. Решение, что из предложенного исполнять, было за советом общества³³. Профессиональные музыканты, таким образом, исполняли как бы “сталкерские” функции. Они вводили в “зону” новой для дилетантов музыки, а все дальнейшее было в руках (в прямом смысле) у тех, кто их нанял.

Сложившаяся практика взаимоотношений поставила дилетантов, в известном смысле, в позицию судей над музыкантами-профессионалами, причем, учитывая достаточно высокий уровень собственной музыкальной подго-

товки музыкантов-любителей, суд этот был весьма строгим. Характерный пример — раздраженная реакция дилетанта на игру одного из профессиональных статс-музыкантов: “Недавно меня пригласили на день рождения друга, где я мог слышать игру этих лоботрясов. Было бы гораздо лучше, если бы мой друг вовсе не рождался, чем претерпевать все те мучения, в которые он меня вверг”³⁴. Критика затрагивала и церковную, и светскую музыку, поскольку “общественный отбор” кандидатов охватывал всю общественную жизнь. На все сколько-нибудь заметные должности вводилась конкурсная система. Это не значит, что ее не было раньше. Но в период господства средневековой цеховой организации музыкантов прием в нее осуществлялся членами цеха — музыкантами-профессионалами. Новая же структура музыкальной жизни перекладывала бремя основной части отборов на дилетантов, хотя у них не было таких же согласованных и достаточно формализованных требований к претендентам, как раньше. В дело вступал личный вкус, и музыканты попадали в “поле неопределенностей”, возникшем в результате взаимодействия различных региональных социальных норм.

Новые потребности, сложившиеся в музыкальной культуре, вызвали к жизни и новый тип профессионала. Музыкант перестает быть безличностным дублем исторических традиций, как это имело место, например, в церковной музыке, или персоны своего патрона, как это было в дворцово-замковой культуре. Автономизация дилетантов, появление коллективного заказчика — публики — закономерно отразилась и на ориентациях музыкантов-профессионалов и, прежде всего, композиторов. Если еще в первой трети XVIII столетия для большинства артистов город был лишь промежуточной точкой в их гастрольных поездках, а наиболее привлекательными — дворцы и замки аристократов³⁵, то уже в конце этого революционного столетия открытая сцена и анонимный дилетант в качестве основного слушателя становятся самыми предпочтительными. Подчас переориентация выдающихся профессионалов приводила к их конфликтам с патронами. Скандальным было расставание В. Моцарта с архиепископом и Й. Гайдна — с двором Эстергази. О том же свидетельствует бетховенское: “Князей было и будут тысячи. Бетховен лишь один!” Из партитур и сбор-

ников постепенно исчезли посвящения высочайшим особам. Их сменило обращение к “уважаемой публике”.

В то же время, зависимость профессионального композиторского мира от оценки уже не отдельных лиц или социальных страт, в том числе своей собственной, а от такого в этот период уже внесословного образования, как публика, осознается артистическим миром достаточно отчетливо. “Выгода заключается в том, чтобы нравиться многим, — поучал композиторов “Journal de Paris”, — а не в том, чтобы удивить нескольких соперников”³⁶. А Леопольд Моцарт в качестве мотто к одному из изданий своих симфоний поставил: “Прекрасное — не то, что прекрасно, а то, что нравится”³⁷. Забота о реакции слушателей так или иначе прорывается у композиторов и авторов рецензий. Желание объять как можно более широкую аудиторию можно наблюдать уже с XVII века. Так, органист И. Паш в преамбуле к сюите “Musikalische Tafelfreudt” подчеркивал, что она предназначена для всех сословий. В следующем веке Г. Телеман пространно пишет о кантатах духовно-морального содержания, которые “могут исполняться как в церкви, так и в частных концертах и нравятся публике”³⁸. Очень примечательна и рецензия Л. Мицлера, отстаивавшего в одном из альманахов “Музыкальной библиотеки” 1739 года творческую манеру И. Баха: “Если господин Бах иногда выписывает средние голоса более насыщенно, чем другие, то (это от того) что он ориентируется на ту музыку, которая была лет 20–25 назад. Однако он может делать и иначе, когда захочет. Кто слышал музыку господина кантора Баха, которая исполнялась учащейся молодежью на Лейпцигской ярмарке прошлого года в присутствии Его Величества (короля) Польского, тот не может не признать, что она была сделана совершенно в новейшем вкусе и всеми была одобрена. Вот как господин кантор Бах умеет ориентироваться на своих слушателей”³⁹. Наконец, цитированный Е. Дресслер в 60-е годы XVIII века призывает изучать различные музыкальные вкусы слушателей с тем, чтобы виртуозы могли приспособить к ним свое искусство.

Именно назойливое муссирование идеи о необходимости преодоления дистанции между композитором и слушателями, отнюдь не ослабевающее на протяжении первых двух столетий Нового времени и лишь

усиливающееся в дальнейшем, свидетельствует о существовании двух достаточно автономных миров — композитора и его слушателей. Это разделение, как представляется, и стало одним из важнейших факторов динамизации развития музыкальной культуры, формирования новой структуры музыкальной жизни.

В процессе расширения географических границ аудитории профессиональным артистам пришлось столкнуться не только с политическим противодействием, подчас принимавшим достаточно острый характер⁴⁰. Обнажились и естественные интонационно-стилевые различия, сложившиеся в различных регионах континента, а также специфические исполнительские приемы, утвердившиеся в той или иной местности и потому не фиксировавшиеся в нотах. Очень показательна в этом отношении история, рассказанная английским историком музыки Ч. Берни о подарке знаменитого “Miserere” Дж. Аллегри, являвшейся собственностью Собора Св. Петра в Риме, саксонскому императору Леопольду I. Последний попросил Папу Римского разрешения снять копию с этого сочинения с тем, чтобы иметь возможность слушать его в своем дворце в исполнении собственной капеллы, считавшейся одной из лучших в Европе. Получив партитуру, он повелел ее разучить, но музыка в ее исполнении оказалась столь плохой, что папский Maestro di capella был заподозрен в подлоге, о чем и было сообщено в Рим. Предпринятое там расследование не обнаружило ошибок переписчика, однако показало, что различие в приемах пения двух капелл настолько значительно, что произведение, “хотя бы и добросовестно переписанное, не могло произвести должного впечатления при исполнении в другом месте”⁴¹.

Не менее показательны с точки зрения региональных исполнительских традиций впечатления самого Ч. Берни о посещении одного из духовных концертов в Париже. Прослушав исполнявшийся там мотет, он записал: “Первый тенор пел соло, в коем так сильно рычал, как если бы ему приставили нож к горлу и дело шло об его жизни. Хотя я всем шумом сим был оглушен, я не мог не заметить по удовольствию, на физиономиях выражавшемуся, и по тому, как девяносто девять сотых публики соло сие принимали, что оно всем понравилось. Последний хор все довершил: во всю мою жизнь я не

слушал подобного шаривари. Я всегда полагал, что хоры наших ораторий чрезмерно многочисленны и шумны, но, в сравнении со здешними, они — мягкая и мелодичная музыка, коя героиню трагедии усыпить может”⁴².

Если английского путешественника шокировала французская манера исполнения и французский стиль, то французы в то же время переживали аналогичные чувства от знакомства с итальянской музыкой. Ж.-Ж. Руссо, игравший на скрипке в симфонических собраниях, оставил замечательные записки о своих впечатлениях от итальянской музыки: “Согласитесь, господа, что тяжело было играть эту проклятую музыку, где ритм был немилосердным и не ждал нас с вами... Когда некий остаток совести заставлял меня играть с грехом пополам то, что стояло у меня в партии, я чувствовал себя в очень большом затруднении, запутавшись через несколько тактов, я делал вид, что у меня в партии паузы или же я выпутывался из трудного положения тем, что уходил в уборную”⁴³. Резкая граница в региональных исполнительских системах, естественно, не могла быть преодолена каким-либо единовременным усилием и воспроизводилась довольно долго, оставив по настоящее время ощутимые различия французской, итальянской и немецкой вокальных школ, различия в исполнительских стилях игры на разных инструментах⁴⁴.

Но уже в первой половине XVIII века появилась группа профессиональных музыкантов, которая начала если не преодолевать, то во всяком случае искать возможность сформировать стиль, равнодоступный в различных уголках Европы. Речь идет о виртуозах, самую многочисленную группу среди которых составляли инструменталисты. Виртуозы пронизывали практически всю структуру музыкальной жизни в XVIII–XIX веках. Они участвовали в домашних концертах в семьях дилетантов, выступали в музыкальных обществах вместе с оркестрами дилетантов. Причем в последнем случае интересно, что обычно закрытые академии допускали на такие выступления платную публику. Виртуозы как бы пробивали брешь в достаточно замкнутом мире кружков любителей и способствовали формированию уникальности публичного концерта как формы существования искусства.

Наибольшей популярностью среди виртуозов пользовались “вундеркинды” — дети, достигшие невоз-

можных для дилетантов высот в исполнении инструментальной музыки. Их показывали как аттракцион, они выступали в салонах, составляя едва ли не самую привлекательную в них изюминку⁴⁵. И закономерно, что исподволь вся масса разъезжавших по Европе виртуозов начала оттеснять дилетантов от публичной эстрады. Анализ Г. Пинтуса показал, что, не выдерживая конкуренции в техническом совершенстве с виртуозами, не успевая за темпом их профессионального совершенствования, “инструментальные собрания любителей” постепенно переходили на вокальный материал, превращались в хоры⁴⁶. Их места в оркестре замещали новые когорты музыкантов “массовых профессий” — оркестранты и артисты хора⁴⁷. Подобно штамму новой культуры виртуозы подрывали устои старой.

Необходимо отметить, что репертуар виртуозов большей частью состоял из собственных сочинений. И это закономерно. Во-первых, они лучше знали потребности разнообразной публики, чем композиторы, которые, как когда-то трубадуры, значительно чаще были связаны с каким-то конкретным местом службы или городом. Во-вторых, виртуоз — “трюкач”, а потому он лучше знал свои выигрышные и слабые стороны. И даже тогда, когда он брался за произведения других авторов, он всегда “перекраивал” их в соответствии со своими представлениями о себе самом и о своей публике. В сонатах могли переставляться части, вводиться пассажи, делаться купюры. “Убедившись, что композиторы продолжают сочинять музыку, не имеющую успеха у публики, виртуозы сами стали создавать для себя репертуар”, — писал один из историков исполнительского искусства⁴⁸.

Естественно, что подобные вольности, как и сам стиль виртуозов, вызывали протест и среди композиторов, и среди знатоков. Клан виртуозов сыграл исключительно большую роль в становлении публичного концерта и общественной музыкальной жизни, в развитии художественного сознания и профессиональной специализации. Однако дилетантам в новой конструкции художественной жизни уже не было места за пультом, и они постепенно переместились в кресла и на скамейки залов, превратившись только в слушателей. Любительское музицирование заняло свою нишу — оно готовило слушателей к восприятию все более сложного профес-

сионального концертного искусства и украшало личный досуг дилетантов. Собственно со второй половины XIX века и начинается новая страница в истории концерта, в которой все субъекты художественной жизни — дилетанты, исполнители и авторы — формируют обособленные функциональные ниши. Ситуация, сложившаяся во взаимоотношениях композиторов и виртуозов, обнаруживает и еще одну характерную черту становящейся музыкальной культуры — окончательное размежевание “производства художественных текстов”, то есть собственно работы по сочинению музыки, и их “исполнительского тиражирования”, связанного с расширяющейся концертной практикой. Это размежевание сопровождалось резким повышением значимости авторского начала и затяжными конфликтами в их взаимоотношениях, приведшими в конце концов к существующей системе авторского и смежного права.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возникший на пересечении интересов дилетантов, музыкантов-профессионалов и издателей публичный концерт оказался чрезвычайно жизнеспособным продуктом Нового времени. Его разовая аудитория выросла от нескольких десятков человек в конце XVII века до нескольких тысяч уже в середине XIX века. На рубеже века романтиков тираж произведения в полторы сотни экземпляров рассматривался как свидетельство очень большой популярности автора музыки. Пройдет несколько десятилетий, и около трех десятков нотных издательств Европы и Америки будут выпускать ноты тысячными тиражами, и они составят более половины (а в США — более двух третей) объема всей печатной продукции. С середины XIX века в концертной жизни Европы произойдут глубокие качественные изменения, которые вознесут на Олимп рядом с теми, кто выступает на концертах, тех, кто их проектирует. Успех или неудача концерта во все большей степени станут делом профессионалов-организаторов, которые подчас открыто будут называть себя «дрессировщиками публики». Один из величайших организаторов сценического искусства XIX века Т. Ф. Барнум в книге «Мастер рекламы» напишет, обобщая свой опыт: «То, что называют публикой, — особый род зверя и при основательном

знании человеческой природы, которая естественно является для нас величайшей ценностью, нужно учитывать то, что люди непостоянны и часто упрямы. Малейшая неточность в аранжировке представления может уничтожить казалось бы уже достигнутый конкретный результат»¹. Задолго до оформления современной «инжиниринговой» цивилизации, концерты станут одной из точек формирования массовых манипулятивных технологий, осуществляющихся профессионалами-организаторами.

Время «автоменеджмента» для артистов в XIX веке закончится. Эту их роль узурпируют директора концертов. Они сыграют важную роль в размежевании двух основных областей современной концертной деятельности — «филармонической» и «эстрадной». Прежде всего, они начнут работать с «филармоническими» концертами и доведут их до уровня, близкого сакральным ритуалам с соответствующими моделями поведения публики и дистанцией между сценой и залом. Затем — в третьей четверти века — вступят на территорию авторов-исполнителей «легких жанров».

Но это уже другая история.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

- ¹ Естественно, данное утверждение не означает нетеатральной принадлежности бродячих и уличных трупп, однако они скорее то исключение, которое подтверждает правило.

ОЧЕРКИ ТЕОРИИ

К методологии исследования

- ¹ *Walther I. G.* Musikalisches Lexikon. Leipzig, 1732. S. 179.
² *Schilling G.* Encyclopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften. B. 2. Stuttgart, 1835. S. 282–289.
³ *Berensdorf E.* Universal-Lexikon der Tonkunst in 3 B.B. B. 1. Dresden, 1856. S. 592–594.
⁴ *Koch H.* Musikalisches Lexikon. 2 B.B. Berlin, 1802.
⁵ *Hanslick E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. W., 1869.
⁶ *Heister H.-W.* Das Konzert. Theorie einer Kulturform. B. 1. Wilhelmshaven, 1983. S. 180.
⁷ *Hanslick E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. W., 1869.
⁸ *Salmen W.* Das Konzert; *Heister H.-W.* Das Konzert: Theorie einer Kulturform. B. B. 1–2. Wilhelmshaven, 1983.
⁹ Musikgeschichte Oesterreich in 2 B. B. Graz, 1978; *Hempel.* Musikstadt Leipzig. Leipzig, 1984; *Столянский.* Музыка и музицирование в старом Петербурге. СПб., 1991.
¹⁰ Пожалуй, единственным условием для концертного пространства является наличие акустической основы для контакта со зрителем.
¹¹ *Брендель А.* Новая венская фортепьянная школа // Музыкальная жизнь. 1988. № 11. С. 22.

- ¹² *Корредор Х.* Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960. С. 262.
- ¹³ *Дуков Е. В.* Звукозапись в современном мире: социокультурные аспекты функционирования // Рождение звукового образа. М., 1985. С. 24.
- ¹⁴ Для удобства будем пользоваться подобным разделением, хотя степень его корректности, как будет показано в дальнейшем, весьма проблематична.
- ¹⁵ Типичные выкрики “Рок давай!”, “Леху давай!” очевидно восходят к застольным выступлениям в узком дружеском кругу.
- ¹⁶ *Тун М.* Создать аудиторию для музыки большой // Музыка и молодежь. М., 1986. С. 17–18.
- ¹⁷ Показательно, что в последнее время значительная часть общезначимых международных акций была инициирована или прошла при активнейшем участии именно концертных исполнителей.
- ¹⁸ *Illasiewicz E.* Muzyczna kultura srodowisk robotniczych // Muzyka. W-wa, 1978. N 1. L. 1. 81–83.
- ¹⁹ Что следует из определения жанра как типа музыкальных композиций, характеризующихся целью употребления, определенными классами музыкальных текстов и определенной практикой исполнения. Последнее, собственно, и имеет непосредственное отношение к формам существования искусства. См.: *Blume F.* Syntagma musikum. Kassel, 1963. S. 54.
- ²⁰ *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Л., 1961. С. 76.
- ²¹ А. Хиллер писал: “Первая часть симфонии была привлекательной, второй частью был... варьированный хорал. Что? Хорал? В симфонии? Да, да, хорал, а за ним довольно веселый менуэт. Мы не хотим обвинять г. Швиндла в коварстве, но хочется все же его попросить, чтобы он был так добр не слишком часто употреблять подобные идеи”. Цит. по: *Rebling E.* Die soziologische Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland. Berlin, 1935. S. 89.
- ²² *Лист Ф.* Фредерик Шопен. М., 1936. С. 45.
- ²³ *Блок М.* Апология истории. М., 1986. С. 25.
- ²⁴ *Фрейденберг О. М.* Миф и театр. М., 1988. С. 34.
- ²⁵ *Bessler H.* Grundfragen des musikalischen Hoeren // Aufsätze zur Musik und Musikaesthetik. Berlin, 1976.
- ²⁶ *Сохор А.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / Вопросы социологии и эстетики музыки в 3 т. Т. 3. М., 1983. С. 130–131.
- ²⁷ Во многом это было обусловлено размытостью границ между общественной и частной жизнью в европейской культуре до XIX века.
- ²⁸ Последний процесс освещен, в частности, в работе: *Salmen W.* Fahrende Musiker im Mittelalter. Stuttgart, 1975.
- ²⁹ Любой обряд предполагает определенную культуру его представления, которую, с известными оговорками, можно рассматривать как аналог сценической культуры.

Развлечение как историко-культурная проблема

- ¹ *Ахиезер А. С.* Россия: критика исторического опыта. Т. 1. Новосибирск, 1997. С. 42.

- 2 *Дубинин А.* Художественные потребности и функции искусства // Формирование социальных и духовных потребностей в социальном обществе. Рига, 1987. С. 113.
- 3 *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 200–202.
- 4 *Polan D.* Postmodernism and cultural analysis today // Postmodernism and its discontents. London, 1988. P. 52
- 5 *Аристотель.* Никомахова этика // Собр. соч. в 4-х т. Т. 4. М., 1976. С. 630.
- 6 *Аристотель.* Цит. изд., с. 654.
- 7 *Аристотель.* Цит. изд., с. 654.
- 8 *Durkheim E.* Les formes elementaires de la vie religieuse. P., 1912.
- 9 См.: *Ковердяев П.* Ирония и ироническое в историко-культурном развитии // Труды Ленинградского Государственного университета. Сер. Эстетика. Вып. 6. Л., 1978.
- 10 *Мажуга В.* Цит. соч, с. 237–238.
- 11 *Вебер М.* Город / Избранное: Образ общества. М., 1994. С. 310.
- 12 *Weber M.* Wirtschaft und Gesellschaft. Tuebingen, 1972. S. 126–143.
- 13 *Лихачев Д.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991. С. 27.
- 14 *Фукс Э.* Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М., 1994. С. 452–455.
- 15 *Чеснов Я.* Шаг Майтрейи. Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989. С. 130.
- 16 См.: *Ястребова Н.* Индивидуальное и массовое в советском искусстве. М., 1984.
- 17 *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989. С. 420.
- 18 См.: *Орлова Э.* Современная городская культура и человек. М., 1987. С. 10–12.
- 19 *Чернокожева Е.* Развлечение и культура. София, 1987. С. 10–17.
- 20 *Fromm E.* Ueber die Liebe zum Leben. Stuttgart: Bosse, 1983. S. 119.
- 21 *Липков А.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М., 1990.
- 22 *Леонтьев А. Н.* Проблемы развития психики. М., 1984.
- 23 *Barret C.* The concept of leisure: the philosophy of leisure. London, 1989. P. 132.
- 24 *Честертон Г.* Вечный человек. М., 1991. С. 109.

У истоков артистической профессии

- 1 *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории. М., 1974. С. 442–446.
- 2 *Ливингстон Д.* Путешествия и исследования в Южной Африке. М., 1955. С. 23.
- 3 См.: например: *Тернер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 120–123.
- 4 См.: *Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. СПб., 1899. С. 1136.
- 5 *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 903.
- 6 *Ахундов М. Д.* Концепция пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М., 1982. С. 51.
- 7 Этой теме много внимания уделил А. Байбури в своей книге “Ритуал в традиционной культуре”. СПб., 1993.
- 8 *Пасто Т.* Заметки о пространственном опыте в искусстве // Семиотика и искусствознание. М., 1972.

- ⁹ Фрезер Дж. Золотая ветвь. М., 1983. С. 84–87.
- ¹⁰ См.: Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.
- ¹¹ Семенов Ю. И. Как возникло человечество. М., 1966.
- ¹² Ман Е. Н. On andamanese and nicobarese objects // Journal of Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. XII. London, 1882. P. 114–146.
- ¹³ Blaukopf K. Musik im Wandel der Gesellschaft. Muenchen-Zuerich, 1982. S. 65.
- ¹⁴ Linton R. The study of man. N.-Y., 1937.
- ¹⁵ Hauser A. Kunst und Gesellschaft. Muenchen, 1973. S. 187.
- ¹⁶ Закс К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1977. С. 103.
- ¹⁷ Veblen T. The theory of the leisure class. N.-Y., 1959. P. 34.
- ¹⁸ Дэвидсон Б. Африканцы. Введение в историю культуры. М., 1975. С. 165.
- ¹⁹ Salmen W. Der fahrende Musiker im europaeischen Mittelalter. Kassel, 1960. S. 37.
- ²⁰ Так, в Ассиро-Вавилонии иностранные музыканты сопровождали ритуальные жертвоприношения. — См.: Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л., 1973. С. 11.
- ²¹ Берлев О. Общественные отношения в Египте эпохи Среднего царства. М., 1978. С. 39.
- ²² Матье М. Э. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996. С. 227.
- ²³ Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М., 1960. С. 58.
- ²⁴ Рак И. В. Мифы древнего Египта. СПб., 1993. С. 57.
- ²⁵ С постепенным возвышением мужского культа Ра Хатхор стала трактоваться как его дочь.
- ²⁶ Assmann J. Stein und Zeit. Muenchen, 1991. S. 236.
- ²⁷ Консерватория была расположена в Мемфисе.
- ²⁸ Behn Fr. Musikleben im Altertum und frueren Mittelalter. Stuttgart, 1954. S. 30.
- ²⁹ Цит. по: Матье М. Э. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996. С. 291.
- ³⁰ Decker W. Sport und Spiel im alten Aegypten. Muenchen, 1987. S. 116.
- ³¹ Монтэ П. Египет Рамсесов. М., 1989. С. 102.
- ³² Lexikon der Aegyptologie. B. 4. Wiesbaden, 1982. S. 236.
- ³³ Behn Fr. Op. cit. S. 41.

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ Концертная практика Греции: мифы и исторические свидетельства

- ¹ Otto W. Die Musen und Goettliche Ursprung des Singens und Sagens. Duesseldorf-Koeln, 1955. S. 27.
- ² Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972. С. 127.
- ³ Существует и другая версия их происхождения. Аполлодор утверждает, что они произошли от союза Таллии и Аполлона. См.: Аполлодор. Цит. изд., с. 6.
- ⁴ Аполлодор. Мифологическая библиотека. 3, V, 5.
- ⁵ Амфион известен тем, что вместе со своим братом Зетом воздвиг стены Фив, причем если Зет, обладавший огромной физической силой, подносил камни, то Амфион, не касаясь их, своими звуками своего инструмента укладывал их на место.

- 6 По другой версии — сын музы Урании и внук Посейдона.
- 7 В одной из пещер на этой горе жил также Лин. Интересно, что название этой горы происходит от греческого *helis* — поэт и, в эпической поэзии, — смех.
- 8 Античная басня. М., 1991. С. 199.
- 9 Томпсон Дж. Исследования по истории древнегреческого общества. М., 1958. С. 492–494.
- 10 Эта процедура, сохраненная и в Риме, дала название популярному ныне калькулятору, поскольку счетный камень назывался по латыни “*calculus*”.
- 11 Томпсон Дж. Цит. изд., с. 496.
- 12 Вебер М. Город / Избранное: образ общества. М., 1994. С. 439.
- 13 См.: Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977. С. 27.
- 14 Татаркевич В. Цит. соч., с. 30.
- 15 Греческие пирушки обычно проводились вскладчину. Исполнителей мог пригласить на весь пир кто-то один, но нередко демонстрация приведенных отдельными гостями артистов становилась также предметом своеобразного агона — состязания в тонкости вкуса и оригинальности суждений пирующих.
- 16 Ксенофонт. Пир. гл. II. М., 1994.
- 17 Античный анекдот. СПб., 1995. С. 87.
- 18 Вебер М. Цит. соч., с. 418. Известно также, что греческие жрецы не представляли собой особой, выделенной из общества замкнутой касты, как это было в Азии, а позже в христианском мире. Они назначались полисом, точно так же, как назначался полисом хорег в театре или чиновники полисной администрации.
- 19 Античный анекдот. Цит. изд. С. 104.
- 20 Нельзя не заметить, что подобного рода вмешательство было специфичным именно для концертной работы. Известна история с Эврипидом, который, узнав, что афиняне требуют от него изменений в пьесе, вышел на оркестру перед началом представления и строго произнес: “Я пишу пьесы для того, чтобы учить вас, а не для того, чтобы у вас учиться”. См.: Античный анекдот. Цит. изд., с. 141.
- 21 Otto W. Op. cit. S. 37.
- 22 Аристофан. Комедии. Т. 1. М.-Л., 1934. С. 328–329.
- 23 Дюрант В. Жизнь Греции. М., 1997. С. 306.
- 24 Одно из имен Диониса.
- 25 Аристофан. Цит. соч., с. 322.
- 26 Гиро П. Частная и общественная жизнь греков. СПб., 1995. С. 249–250.
- 27 Татаркевич В. Цит. соч., с. 19.
- 28 Гиро П. Цит. изд., с. 252–254.
- 29 Бондарь Л. Лирическая хорегия в Афинах в V–VI веке до н. э. // Вестник Санкт-Петербургского Ун-та, Сер. 2, в. 4 (23). СПб., 1996. С. 99.
- 30 Гиро П. Цит. изд., с. 337–345.
- 31 Бондарь Л. Цит. изд., с. 102.
- 32 См.: История Европы. Т. I. М., 1988. С. 445.
- 33 Точнее, “технитов”, поскольку по эстетической классификации музыка в античной Греции относилась к роду, обозначавшемуся словом “*techne*”.
- 34 Musik der Urgesellschaft und fruieren Klassengesellschaft. B. I. Leipzig, 1977. S. 289.
- 35 Wiora W. Europaeische Volksmusik und abendlaendische Tonkunst. Kassel, 1957. S. 55.

Римские игры коллегий

- ¹ Вероятно не случайно, именно у римлян “*ludus*” оказалось словом, одновременно относящимся и к школе, и к игре.
- ² *Гиро П.* Частная и общественная жизнь римлян. СПб., 1995. С. 275.
- ³ *Светоний Транквилл Г.* Жизнь двенадцати цезарей. М., 1990. С. 127.
- ⁴ *Саллюстий Крисп Г.* О заговоре Катилины / Сочинения. М., 1981. С. 16.
- ⁵ *Светоний Транквилл Г.* Цит. изд., с. 20–22.
- ⁶ Многими столетиями позже подобный же сюжет войдет в “Декамерон” Бокаччо.
- ⁷ *Тит Ливий.* История Рима от основания города. Т. 1. М., 1989. С. 324.
- ⁸ *Лебедев Р.* Рим и Петроград: археология урбанизма // *Метафизика Петербурга.* СПб., МСМХСП. С. 57.
- ⁹ Профессионализировались в Риме и священнослужители. Правда, они, как и в Греции, избирались, однако избирались пожизненно.
- ¹⁰ Свою коллегия имели актеры и драматурги, а также мимы (последние — в виде Союза при храме Минервы).
- ¹¹ *Винничук Л.* Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. М., 1986. С. 439.
- ¹² *Сморчков А. М.* Роль и значение римской коллегии жрецов // *Античность и Средневековые Европы.* Пермь, 1994. С. 90.
- ¹³ *Античная цивилизация.* М., 1973.
- ¹⁴ В качестве повода могли выступать не только дни рождения императоров или его близких, но и завершение крупного общественного строительства.
- ¹⁵ Свидетельством того стала практика введения в город войск для охраны домов, остававшихся на время игр не только без хозяев, но и без слуг.
- ¹⁶ Первый же построенный в Риме (в период принципата Помпея) каменный театр был рассчитан на 17000 зрителей. См.: *Античная цивилизация.* Цит. изд., с. 230.
- ¹⁷ В дионисийских процессиях, например, принимало участие до 600 музыкантов — кифаредов и певцов. См.: *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977. С. 207.
- ¹⁸ *Аммиан Марцеллин.* Римская история. СПб., 1996. С. 36.
- ¹⁹ *Фрейденберг О. М.* Миф и театр. М., 1988. С. 62.
- ²⁰ Нимфы, отождествленные в III веке до н. э. с музами, причем их имя оказалось сближено со словами *carmen* — “песня” и *canere* — “петь”.
- ²¹ Серапис — бог-покровитель столицы Египта Александрии, считался богом плодородия и был связан с загробным культом мертвых.
- ²² *Апулей.* *Метаморфозы.* СПб., 1994. С. 236.
- ²³ *Апулей.* Цит. изд., с. 241.
- ²⁴ *Фрезер Дж.* Золотая ветвь. М., 1983. С. 328.
- ²⁵ *Тит Лукреций Кар.* О природе вещей. М., 1983. С. 75.
- ²⁶ *Фрезер Дж.* Цит. изд., с. 329.
- ²⁷ *Светоний Транквилл Г.* Цит. изд., с. 55.
- ²⁸ *Тит Ливий.* Цит. изд., с. 324.
- ²⁹ Мим к середине I века до н. э. окончательно вытеснил ателлану.
- ³⁰ *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 261.

- ³¹ Meyer E. H. *Geschichte der Musik*. Leipzig, 1977. S. 337.
- ³² Гаспаров М. Л. Поэт и поэзия в римской культуре // *Избранные труды*. Т. 1. М., 1997. С. 56.
- ³³ Именовалась она “Коллегия писцов и лицедеев при Авентинском храме Минервы”.
- ³⁴ По: П. Гиро. Цит. изд., с. 276.
- ³⁵ Привычка артистов купаться в восторгах и аплодисментах нашла, в частности, отражение в басне о флейтисте Принципе, который, выйдя на сцену после болезни и услышав здравницу всего театра принцепсу (императору), принял ее на свой счет и долго раскланивался, пока с позором не был изгнан с подиума. См.: *Античная басня*. М., 1991. С. 314.
- ³⁶ В семантическом поле этого термина есть также значение — “заниматься торговыми и финансовыми операциями”.
- ³⁷ Обстоятельный анализ возникновения термина “urbanitas” был проделан В. Мажугой. См.: Мажуга В. Культурные идеалы Античности в Средневековой Европе. Город как их символ // *Городская культура Средневековья и начала Нового времени*. Л., 1984. С. 237–241.
- ³⁸ Татаркевич В. Цит. соч., с. 207–208.
- ³⁹ См.: Гиро П. Цит. изд., с. 243–247.
- ⁴⁰ Греки, в частности, в отличие от римлян запрещали женщинам посещать состязания атлетов.
- ⁴¹ Овидий. Собрание соч. в 2-х т. Т. I. СПб., 1994. С. 141–142.
- ⁴² Среди них “термы Диоклетиана”, вмещавшие 3200 человек.
- ⁴³ Буассье Г. *Оппозиция при Цезарях*. СПб., 1893. С. 26.
- ⁴⁴ Светоний *Транквилл Г.* Цит. изд., с. 67.
- ⁴⁵ Аммиан Марцеллин. *Римская история*. СПб., 1996. С. 36.
- ⁴⁶ Аммиан Марцеллин. Цит. изд., с. 38.

Стражники, священнослужители, обольстители

- ¹ См.: Сапонов М. *Менестрели*. М., 1996. С. 116.
- ² См.: Salmen W. *Der fahrende Musiker im europaeschen Mittelalter*. Kassel. 1960; Wiora W. *Europaeische Volksmusik und abendlaendische Tonkunst*. Wolfenbuettel, 1971.
- ³ Salmen W. *Op. cit.*
- ⁴ Salmen W. *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck, 1983. S. 30. В зрелое Средневековье, впрочем, этот термин начал относиться к большинству публичных профессий, связанных со странствованием — членам нищенствующих орденов, танцовщикам и т. п.
- ⁵ Так, Рамбаут де Векейрас в “Жизнеописаниях древнейших и наиславнейших провансальских пиитов” Ж. де Нострадама назван “добрым провансальским пиитом и скоморохом”. См.: *Жизнеописание труппадутов*. М., 1993. С. 283.
- ⁶ Само терминологическое разнообразие исполнительских профессий вызывает среди исследователей споры об отличительных чертах каждой из них. Существует и точка зрения, согласно которой оставшийся в наследство от Средневековья веер терминов избыточен, а речь должна идти об одной профессии, для обозначения которой необходимо остановиться на каком-

- либо одном названии. См.: Сапонов М. Менестрели. Цит. изд., с. 35–45.
- ⁷ Подобное совмещение останется надолго в западноевропейской культуре. Окончательное разделение лиц, ответственных за светскую общественную и храмовую музыку города, произойдет лишь в конце XVIII века.
- ⁸ Антология педагогической мысли христианского средневековья. Т. II. М., 1994. С. 21–22.
- ⁹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 118.
- ¹⁰ Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 264–266.
- ¹¹ Haferland H. Hoefische Interaktion. Muenchen, 1988. S. 113.
- ¹² В позднее Средневековье это привело даже к нескольким рыцарским восстаниям за право бедных благородных лиц стать “сословием”! См.: Шушарин Д. Рыцарские восстания 1522 года во Франкони // Господствующий класс феодальной Европы. М., 1989. С. 157.
- ¹³ Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974. С. 491.
- ¹⁴ Малинин Ю. Рыцарская этика в позднесредневековой Франции // Средние века. В. 55. М., 1992. С. 198.
- ¹⁵ Хейзинга Й. Осень Средневековья. Цит. изд., с. 117.
- ¹⁶ Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 510.
- ¹⁷ Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 357–358.
- ¹⁸ Достаточно вспомнить известный сюжет, ставший основой оперы “Майстерзингеры” Р. Вагнера. Майстерзанг — искусство, выросшее и культивировавшееся в ремесленной среде немецких городов, — имел свои собственные законы построения песен, и рыцарь Вальтер Штольцинг вынужден был обратиться за помощью к сапожнику Гансу Заксу, чтобы победить в состязании мастеров пения из сословия ремесленников. Приведенные два примера — из жизни трубадуров и майстерзингеров — являются, по сути, инверсиями одного сюжета: в обоих действующие лица рыцарь и сапожник.
- ¹⁹ Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 49.
- ²⁰ Kauf A. Adelsgesellschaften. Sigmaringen, 1994. S. 107.
- ²¹ Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 381.
- ²² Так называли в европейском Средневековье арфу.
- ²³ Behn F. Musikleben in altertum und frueuen Mittelalter. Stuttgart, 1954. S. 158–159.
- ²⁴ В раннем Средневековье специфический инструмент аристократического дамского общества.
- ²⁵ Salmen W. Op. cit. S. 113.
- ²⁶ Территориальная мобильность жонглеров была, в целом, выше, чем рыцарей-трубадуров. Многие средневековые города, например, требовали от прибывшего рыцаря сдать оружие, бывшее символом их социального статуса, и ограничивали срок их пребывания, накладывая попутно еще ряд ограничений. См.: Гюльманн К. Частная и общественная жизни в европейских городах Средних веков. СПб., 1839.
- ²⁷ В этой связи понятно, что музыковеды и некоторые филологи, занимавшиеся типологией художественных сил Средневековья в рамках своих наук, рассматривали многочисленность существовавших в ту пору названий артистических профессий как небрежность или нестрогость современников, описывавших музыкальную жизнь, и предлагали избрать одно слово, один термин для характеристики исполнителей. В одной из самых

последних и фундаментальных работ на эту тему М. Сапонов предлагает для этой роли единый термин “менестрели”. Только социологическая парадигма позволяет нащупать причины “разнословья” и увидеть невозможность и нецелесообразность сведения различных статусных групп средневековых исполнителей в одну. На необходимость чуткого отношения к смысловым оттенкам слов указывали и лингвисты. Как отмечалось в одном из исследований, посвященных старофранцузскому языку, в рассматриваемый период “в языковом сознании члена средневекового французского общества слово обладало семантической отдельностью... Слово и его сочетание с характеристическими определениями воплощало определенную конструкцию смысла”. *Лободанов А. П., Пылакина В. В.* Разыскания в области старофранцузского языка. М., 1996. С. 122.

²⁸ Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 152.

²⁹ Там же, с. 290.

³⁰ Там же, с. 80–81.

³¹ Там же, с. 302–303.

³² Поэзия трубадуров. Цит. изд., с. 80.

³³ Там же, с. 86.

³⁴ См.: Сапонов М. Цит. изд., с. 125.

³⁵ Поэзия трубадуров. Цит. изд., с. 354.

³⁶ Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 153.

³⁷ *Обри П.* Трубадуры и труверы. М., 1932. С. 54.

³⁸ *Salmen W.* Op. cit. S. 183.

³⁹ Поэзия трубадуров. Цит. изд., с. 181.

⁴⁰ Там же, с. 348.

Концертное исполнительство в средневековых городах

¹ *Hermann J.* Stadtentwicklung im historischen Vergleich // *Fruehgeschichte des europaeischen Stadt.* Berlin, 1991. S. 318.

² *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 89.

³ Там же, с. 272.

⁴ История Франции. Т. 1. М., 1972. С. 109.

⁵ *Вебер М.* Цит. изд., с. 345.

⁶ История Европы. Т. 2. М., 1992. С. 244.

⁷ *Вебер М.* Город / Избранное: Образ общества. М., 1994. С. 356.

⁸ *Макиавелли Н.* История Флоренции. М., 1973. С. 364.

⁹ *Левинсон А.* Семантика городской среды. Декоративное искусство. 1975. № 9. С. 34.

¹⁰ *Гюльманн К. Д.* Общественная и частная жизнь в европейских городах средних веков. СПб., 1839. С. 143, 126.

¹¹ Проблеме противоречий между городским стилем жизни и религиозными догматами много внимания уделял А. Гуревич. См.: *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства.* М., 1990 и др. работы.

¹² *Харитонович Д.* Средневековый мастер и его представления о вещи // *Художественный язык средневековья.* М., 1982. С. 33.

¹³ История Европы. Т. II. М., 1992. С. 236.

¹⁴ *Блок М.* Апология истории. М., 1986. С. 159–160.

- ¹⁵ В. Залмен справедливо утверждал, что “каждый из жанров Средневековья имел свое собственное жизненное пространство”. См.: *Salmen W. Die Schichtung der Mittelalterischen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage*. Kassel, 1954. S. 68.
- ¹⁶ *Сапонов М.* Менестрели. Цит. изд., с. 111.
- ¹⁷ Его фамилия образована от латинского слова “carmino” — сочинять стихи, творить, родственного по значению *trobere (trudere)*.
- ¹⁸ *Moser H. Die Musikgenossenschaften im Mittelalter*. Rostock, 1911. S. 126–134.
- ¹⁹ *Wolschke M. Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester*. Regensburg, 1981. S. 21.
- ²⁰ *Salmen W. Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck, 1983. S. 99.
- ²¹ Нельзя не отметить, что аналогичный процесс функционирования экзотического в качестве межрегионального будет нарастать до XX века включительно, когда он достигнет в области «массовых жанров» своего апогея.
- ²² Жизнеописания трубадуров. Цит. изд., с. 313.
- ²³ Там же, с. 198.
- ²⁴ Там же, с. 278.
- ²⁵ *Gayley G. Plays of Our Forefathers*. New-York, 1968. p. 97.
- ²⁶ *Gayley G. Ibid.* P. 95.
- ²⁷ *Arlt W. Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*. Koln, 1970. S. 386.
- ²⁸ *Lehmann P. Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart, 1963. S. 159.
- ²⁹ *Lehmann P. Ibid.* S. 180. Для оценки этого факта необходимо иметь в виду, что с XVI века бержеретта была распространенным жанром инструментальной танцевальной музыки. Естественно, что появление пасторальных жанров в рамках церковной службы, особенно в связи с Рождеством Христовым, закономерно. Однако нельзя не отметить, что семантическое поле термина «бержеретта» захватывает также владения Амура, поскольку французская идиома “heures du berger” означает “часы любви”.
- ³⁰ *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М., 1975. С. 448.
- ³¹ *Честертон Г.* Святой Франциск Ассизский / Вечный человек. М., 1991. С. 63.
- ³² О жизни и деяниях Франциска Ассизского см.: *Пименова Э. К.* Франциск Ассизский // Будда. Конфуций. Магомет. Франциск Ассизский. М., 1995. С. 211–270.
- ³³ *Честертон Г.* Цит. соч., с. 47.

Клир и мир: эпизоды профанирования сакрального

- ¹ *Гюльманн К.* Частная и общественная жизнь в Средние века. СПб., 1839. С. 207.
- ² *Даркевич В. П.* Народная культура средневековья: пародия в литературе и искусстве IX—XVI веков. М., 1992. С. 151.
- ³ *Гвоздев А. А.* Празднество “глупцов” // Массовые празднества. Л., 1926. С. 19.
- ⁴ *Arlt W. Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*. Koeln, 1970. S. 98.
- ⁵ *Arlt W. Op. cit.; Chambers E. K. The Mediaeval Stage*. Vol. 1, 2. London, 1903; *Liber Usualis missae et officii*. Paris, 1947.
- ⁶ Сеноны — одно из галльских племен.

- ⁷ *Baudrillart*. Dictionnaire d'Histoire et de Geographie ecclesiastiques. Paris, 1914. P. 575.
- ⁸ Свет сегодня, свет радости, мною осуждена печаль.
Кто бы ни был, торжествуй.
Сегодня прочь зависть, прочь всякое уныние,
радостное настроение у празднующих Праздник Осла.
Перевод А. Молчан
- ⁹ *Stevens J.* Words and music. London, 1986. P. 74.
- ¹⁰ *Arlt W.* Op. cit., S. 307.
- ¹¹ *Chambers E. K.* The mediaeval Stage. Vol. 1. Oxford, 1903. P. 125.
- ¹² *Arlt W.* Op. cit., S. 305.
- ¹³ *Arlt W.* Op. cit., S. 316.
- ¹⁴ Здесь нельзя не вспомнить, что исторически посох был одним из важнейших знаковых элементов на агонах греческих рапсодов.
- ¹⁵ *Arlt W.* Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais. Koeln, 1970. S. 485.
- ¹⁶ *Ibid.* S. 475.
- ¹⁷ *Baudrillart*. Dictionnaire d'Histoire et de Geographie ecclesiastiques. Paris, 1914. P. 580.
- ¹⁸ К тому времени высшей церковной и королевской властью викариям было запрещено проводить праздник.
- ¹⁹ *Arlt W.* Op. cit., p. 307.
- ²⁰ *Arlt W.* Op. cit., p. 305.
- ²¹ История западноевропейского театра в 3-х т. Т. 1. М., 1956. С. 78.
- ²² Часть городской аристократии вошла в состав «Ослиных обществ» и приняла звание «Рыцарей Осла». См.: *Raft A.* Adelsgesellschaften. Sigmaringen, 1994. S. 121.
- ²³ *Arlt W.* *Ibid.* S. 318. Нельзя сказать, что подобные празднества наблюдались только среди католиков. Византийская церковь примерно в то же время борется с аналогичными обрядами, правда, исполнявшимися придворными, которые переодевались в церковные одеяния, кривлялись, могли осмеять патриарха и т. п. Общим истоком этих празднеств, вероятнее всего, были римские праздники, среди которых по близости в первую очередь должны быть названы «Паренталии» — поминальные празднества в честь покойных родственников, а также «Stultorum Ferae» — праздники дураков.

У истоков публичного концерта Нового времени

- ¹ *Milligan Th.* The concerto and Londons musical culture in the late 18. century. Michigan, 1983. P. 6.
- ² *Bie O.* Op. cit. S. 10.
- ³ *Blankenburg W.* Der Anteil des Passionsoratoriums an der Fruegeschichte des Kirchenkonzerts // Beitrage der Gerschichte des Oratoriums. Bonn, 1986. S. 83.
- ⁴ *Weber W.* Music and the middle-class. London, 1975. P. 13.
- ⁵ См., например: *Hohbon W.* Zur Organisation und Beduetung des magdeburger Konzertlebens im 18. Jahrhundert. B. 1. Magdeburg, 1986. S. 20.
- ⁶ *Schwab H.* Zunftwesen in Europa siet dem Mittelalter // Die Musik im Geschichte und Gegenwart. B. 14. S. 1444.

- ⁷ Milligan Th. Op. cit., p. 9.
- ⁸ Musikgeschichte Oesterreich. Op. cit. B. 2. S. 151.
- ⁹ Цит. по: Дирижерское исполнительство. М., 1975. С. 134–135.
- ¹⁰ Один из ранних типов таких концертов носил название *concerto di donne*. См.: Bowers J., Ticc J. Women making music. Chicago, 1986. P. 934–97.
- ¹¹ Цит. по: Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. М., 1934. С. 183–184.
- ¹² Печерин В. Замогильные записки // Русское общество 30-х годов XIX века. М., 1989. С. 273–274.
- ¹³ Сословием были священнослужители в целом. В России же церковные певчие были особой, достаточно многочисленной стратой общества, не случайно первыми среди исполнителей объединившимися в профессиональную организацию — «Общество церковных певчих».
- ¹⁴ См.: Musikgeschichte Oesterreich. B. 2. Graz, 1978. S. 224.
- ¹⁵ Reichardt J. Vorrede zum musikalischen Kunstmagazin, Bonn, 1782. S. 267.
- ¹⁶ Reichardt J. Op. cit. S. 274.
- ¹⁷ Таковыми, в частности, были концерты И. Хр. Баха и Хр. Абеля, которые открылись в Лондоне в 1765 году под покровительством короля. См.: Milligan, op. cit. p. 6.
- ¹⁸ Paul A. Agressive Tendenzen des Theaterpublikum. Muenchen, 1969, S. 48.
- ¹⁹ Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 536—537.
- ²⁰ Конен В. Д. Театр и симфония. М., 1968.
- ²¹ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. М., 1998.
- ²² Koch H. Musikalisches Lexicon, 2 B. B. Berlin, 1802. S. 18–19.
- ²³ Pohl C. Mozart und Haydn in London. Wien, 1867. S. 23.
- ²⁴ Одно из первых среди них — Веберовское частное общество организации воскресных концертов, появившееся в 1804 году в Праге. Quoika R. Die Musik der deutschen in Bohmen und Maeren. Berl., 1956. S. 101.
- ²⁵ Материалы и документы. Цит. изд., с. 555–556.
- ²⁶ Там же, с. 555–556.
- ²⁷ О знаково-символической функции музыкальных инструментов в эпоху феодализма написано много литературы. Уже в книге А. Мозера “Музыкальная жизнь средневекового города”, вышедшей в 20-е годы в СССР, этому вопросу было уделено большое внимание. Важно отметить, однако, что одним из стимулов смены оркестровых составов, как и лидирующих в них инструментов (например, виолы на скрипку) было изменение пространства бытования — выход оркестров и солистов из камерных помещений дворцов в большие залы публичных концертов.
- ²⁸ В 1714 году продавец угля А. Бритт организовал в своем доме еженедельные публичные концерты, вскоре привлекшие к себе огромный интерес самой разнообразной по своему социальному составу лондонской публики.
- ²⁹ Берни Ч. Цит. изд., с. 42.
- ³⁰ Quoika R. Op. cit. S. 79.
- ³¹ Milligan Th. Op. cit. P. 12.
- ³² Конен В. Блюзы и XX век. М., 1980. С. 65.
- ³³ Linke N. Musik erobert Welt. Wien, 1987.
- ³⁴ Библейский словарь. Нов. изд. Э. Ньюстрема. Торонто, 1987. С. 337.

³⁵ Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 450.

³⁶ Там же, с. 233.

Общественные балы и концертная культура XVIII века

- ¹ Чеснов Я. Шаг Майтрейи // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989. С. 130.
- ² Kaemper D. Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien. Koeln, 1970. 183–186.
- ³ Nettl P. Beitrage zur boemischen und maehricshen Musikgeschichte. Bruenn, 1927. S. 23.
- ⁴ Nemeitz J. Sejour de Paris. MDGL. Strasburg, 1750. P. 158.
- ⁵ В том числе, профессионально стратный, о чем говорят известные танцы горняков, медников, моряков и т. п.
- ⁶ Более подробно см.: Дуков Е. К проблеме социально-регулятивной функции музыки // Теоретические проблемы музыковедения. М., 1986.
- ⁷ Nemeitz J. Op. cit., p. 156.
- ⁸ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М., 1994. С. 420.
- ⁹ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Буржуазный век. М., 1994. С. 367.
- ¹⁰ Nemeitz J. Op. cit., p. 158.
- ¹¹ Roche D. Il popolo di Parigi. Bologna, 1986. P. 132.
- ¹² Devald J. Aristocratic experience and the origins of modern culture. Berclly, 1993. P. 135–136.
- ¹³ Компан III. Танцевальный словарь. Пер. с французского. М., 1790. С. 421.
- ¹⁴ Нельзя исключить, что утверждение новых разновидностей оркестровых струнных инструментов и, прежде всего, скрипки было связано именно с громкостными параметрами бальной музыки.
- ¹⁵ Мерсье Л. С. Картины Парижа. Т. 11. М.-Л., 1936. С. 96.
- ¹⁶ Там же, с. 98.
- ¹⁷ Там же, с. 96.
- ¹⁸ Там же, с. 96.
- ¹⁹ Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Буржуазный век. Цит. изд., с. 372–373.
- ²⁰ Fit G. Encyclopedie der Leibesuebungen. Berlin, 1794. S. 237.
- ²¹ Компан III. Цит. изд., с. 139.
- ²² Дело даже не в позднем формировании цеховой структуры среди артистов. Их обособленное место в обществе было связано с отношением церкви, весьма неохотно шедшей на то, чтобы распространять на артистов те формы своей внелитургической деятельности, в рамках которых происходило ее общение с обычным населением. Проблемы с захоронением тела Н. Паганини в XIX веке — одно из ярких свидетельств этого.
- ²³ Компан III. Цит. изд., с. 285.
- ²⁴ Еще более подробно это прописывалось в отечественных пособиях. Так, в компилятивном «Танцевальном словаре» И. Кускова, вышедшего в Санкт-Петербурге в 1794 году, есть главы «О разных поклонах», «Каким образом подавать руку», «Что касается осанки женского пола или как ступать и кланяться».

- «Каким образом входить в зал» и т. п., занимающие практически всю книгу.
- 25 Интересно, что и в Праге начало новой танцевальной культуре положил сборник Р. Кертцингера "Baletti francesia". См.: *Nettle P. Beitrage zur Geschichte der Tanz im Boemenin 17. Jahrhundert // Beitrage zur boehmischen und maehrlichen Kulturgeschichte. Bruenn, 1927. S. 23.*
- 26 См.: *Hamza E. Der Lendler. W., 1957. S. 65–68.*
- 27 *Danckert W. Geschichte der Gigue. Leipzig, 1924.*
- 28 *Компан Ш. Цит. соч., с. 166–167.*
- 29 Там же, с. 217.
- 30 Там же, с. 178.
- 31 *Стуколкин Л. Опытный распорядитель и преподаватель бальных танцев. СПб., 1885. С. 40.*
- 32 *Целлариус. Руководство к изучению новейших бальных танцев. СПб, 1847. С. 103.*
- 33 *Клемм Б. Теоретико-практический самоучитель общественных танцев. Пер. с нем. СПб., 1874., С. 10.*
- 34 См. подробнее: *Baresel A. Gesellschaftstanz. MGG, B. 5. Kassel-Basel 1956. S. 27–29.*
- 35 Индивидуализация социальной практики, протекающая в XIX–XX веках, естественно приводит к растущей индивидуализации самого массового танцевального искусства, достигающей едва ли не максимума в современных дискотеках. Коллективный бытовой танец со сменой партнеров, характерный для XVII–XVIII века, постепенно становится парным со стабильным партнером в «вальсовом» XIX веке, а этот последний сменяется танцем индивидуальным.
- 36 *Besseler H. Das musikalisches Hoeren der Neuzeit // Berichte ueber der Verhandlungen des Saechsichen Akademie der Wissenschaften. B. 104. H. 6. Berlin, 1959. S. 44.*
- 37 *Pintus G. Das Konzertleben in Deutschland. Baden-Baden, 1977. S. 1215.*

Концертный зал в разных ракурсах

- 1 *Анненков П. В. Парижские письма. М., 1983. С. 9.*
- 2 *Hempel J.G. Musikstadt Leipzig. Leipzig, 1977. S. 33.*
- 3 *Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество. Письма. Высказывания. Документы. М., 1987. С. 125.*
- 4 *Берлиоз Г. Избранные письма. в 2-х томах. Изд. 2. Т. 2. Л., 1985. С. 78–79.*
- 5 *Берлиоз Г. Избранные письма. Цит. изд. Т. 1. С. 17.*
- 6 *Gesammtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart. B. 2. Berl., 1942. S. 97.*
- 7 *Griesinger G. Biographische Notizen ueber Josef Haydn. Reprint. Leipzig, 1979. S. 56.*
- 8 *Шуман Р. Письма. Т. 1. М., 1970. С. 515.*
- 9 Обсуждению этого аспекта декартовской философии музыки много внимания уделил Н. Besseler в статье: *Das Musikalische Hoeren der Neuzeit // Das Musikhoeren. Darmstadt, 1975.*
- 10 История западноевропейского театра в 2-х т. Т. 2. М., 1957. С. 80–81.
- 11 Как, например, в трактате И. Кеплера «Гармония мира».

- ¹² *Sonderheimer R.* Theory der Symphonie und die Beurteilung einzelner Symphoniekomponisten bei der Musikschriftstellen des 18. ihs. S. 55.
- ¹³ Наряду с аплодисментами как формой поощрения, в ритуал филармонического концерта проник и свист, как форма инвективы. В особенно драматичных ситуациях в дело даже приходилось вмешиваться полиции. См., например: *Берлиоз Г.* Избранные письма. Цит. изд., с. 213.
- ¹⁴ *Ballstaedt A., Widmaier T.* Salonmusik. Stuttgart, 1989.
- ¹⁵ *Lobe H.* Musikalische Briefe. 2. Auflage. Leipzig, 1860. S. 139.
- ¹⁶ *Pohl C.* Op. cit. S. 67.
- ¹⁷ Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 431.
- ¹⁸ Там же, с. 440.
- ¹⁹ *Hempel G.* Op. cit. S. 27–28.
- ²⁰ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1. М., 1981. С. 356–358.
- ²¹ *Schwab H.* Das Konzert. Leipzig, 1971.
- ²² Уже в первой трети XIX века речь начинает идти о тысячах исполнителей и, соответственно, тысячах слушателей. Значительный толчок к увеличению объема публики концертов дали фестивали, как национальные, так и интернациональные, распространившиеся в это время, а также всемирные выставки.
- ²³ В 1837 году Мюзар и Штраус дирижировали концертами в Париже. Парижане называли Штрауса «Мюзаром вальса», а Мюзара — «Штраусом кадрили». *Carse A.* The life of Jullien. Cambridge, 1951. P. 7.
- ²⁴ *Carse A.* Op. cit. P. 52–53. Эти данные позволяют скептически оценивать справедливость распространенного мнения о том, что только XX столетие отличается тягой к массовидным формам поведения в художественной жизни, а рок-музыка была первой областью музыки, эксплуатировавшей сверхвысокую громкость и собиравшей стадионы.
- ²⁵ *Finscher L.* Studien zur Geschichte des Streichquartetts. Kassel, 1974. S. 295.
- ²⁶ «В зале собаки нетерпимы...» — подчеркивалось, в частности, в уставе музыкального общества Цюриха в XIX веке. Цит. по: *Schwab W.* Op. cit. S. 16.
- ²⁷ *Blankenburg W.* Der Anteil des Passionsatoriums an der Fruegeschichte des Kirchenkonzerts // Beitrage zur Geschichte des Oratoriums seit Haendel. Bonn, 1986. S. 83.
- ²⁸ Musikgeschichte Oesterreich. B. 2. S. 138.
- ²⁹ *Balet L., Gerchard E.* Die Verbueerglichung der Deutschen Kunst. Fr./Main. S. 286.
- ³⁰ Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 450.
- ³¹ *Schwab W.* Op. cit. S. 92.
- ³² *Hanslik E.* Geschichte des Concertwesens in Wien, 2 B. 1. Vienna, 1869. S. 57.
- ³³ *Milligan Th.* Op. cit. P. 7.
- ³⁴ История западноевропейского театра. Т. 2. Цит. изд., с. 76–79.
- ³⁵ *Игнатов С.* История западноевропейского театра Нового времени. М.-Л., 1940. С. 8–9.
- ³⁶ Musikgeschichte Oesterreich. B. 2. Op. cit. S. 152.
- ³⁷ Цит. по: *Heister H.-W.* Op. cit. S. 52.
- ³⁸ Кэннет Йанг приводит среди прочих программу концерта 1932 года, содержащую восемь номеров в диапазоне от фокстротов В. Диллиса до Восьмой симфонии Бетховена, причем в ней сцена ил

- “Майстерзингеров” Р. Вагнера следовала после танцевальной пьесы “Казанова” И. Штрауса-Мак-Лебена. См.: *Jang K. Music great days*. London, 1968. P. 39.
- ³⁹ *Аберт Г.* Моцарт. Т. 1. Л., 1978. С. 339.
- ⁴⁰ Едва ли не единственным композитором, который при этом “злоупотреблял” крупной формой, был Л. Бетховен, который мог включить в свой бенефис несколько симфоний, фортепьянных концертов и ораториально-кантатных произведений, что было с осуждением встречено большей частью критики. Даже симпатизировавший композитору И. Райхардт в 1808 году написал, что тот совсем перестал думать о публике. См.: *Reichardt*. Op. cit. S. 278.
- ⁴¹ *Heister H.* Op. cit., B. 2. S. 544.
- ⁴² *Milligan Th.* Op. cit. P. 10.
- ⁴³ Х. Кречмар отмечал, что произведения больших форм появлялись на концертах либо вследствие настойчивых просьб композиторов, либо (чаще) — в парковых концертах и в абонементных некоторых придворных капелл. *Kretzsmar H.* Musikzeitfragen. Leipzig, 1903. S. 229.
- ⁴⁴ При этом не последними аргументами оказались коммерческие соображения. Для повышения рентабельности концертным предприятиям требовались все большие и большие залы. Предназначенные для камерных помещений составы просто физически не могли озвучить залы, вмещавшие к середине XIX века по несколько тысяч человек.
- ⁴⁵ *Reichardt J.* Op. cit. S. 277.
- ⁴⁶ Письма Бетховена. 1787–1811. М., 1970. С. 463.
- ⁴⁷ *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Т. 2-6. М., 1979. С. 14–15.
- ⁴⁸ Показательно в этой связи, что в начале XIX века издатель Й. Зоннлайтер не сумел найти у Й. Гайдна поддержки своей идеи об издании исторического собрания музыкальных примеров. Один из мастеров Венской классической школы, выросший в рамках придворной культуры, искренне не понимал, зачем увековечивать прошлое. Некоторое время спустя появились люди, которые искренне не понимали, зачем столько времени уделять новым сочинениям, когда столько прекрасного материала есть у старых мастеров.
- ⁴⁹ *Аберт Г.*, Цит. изд. Т. 2. С. 184.
- ⁵⁰ См.: *Анненков П.* Цит. изд., с. 54.
- ⁵¹ В этой остроумной идее подписчик может выступать как косвенно оплаченный распространитель абонементов: если он заплатит им за купленный товар, то абонемент найдет нового хозяина, которому было бы интересно им воспользоваться. Сам же читатель получит как бы скидку в вещной форме за свою газету.
- ⁵² Письма Бетховена. Цит. изд., с. 171.

Судьба дилетантов

- ¹ *Кант И.* Критика способности суждения. Ч. 1. // Собр. соч. в 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 236.
- ² *Кириченко Е.* Пространственно-временные характеристики в русской архитектуре середины и второй половины XIX века // Типо-

- логия русского реализма второй половины XIX века. М., 1979. С. 34.
- 3 К той же области увековечивания индивидуальности частного быта можно отнести и медали, на которых изображались события из личной жизни заказчика, известные лишь узкой группе лиц. См.: *Гращенко В.* Портрет раннего итальянского Возрождения // *Культура Возрождения и общество.* М., 1986. С. 55–56.
 - 4 *Сунягин Г.* Промышленный труд и культура Возрождения. Л., 1986. С. 77.
 - 5 *Баткин Л.* О пути к понятию личности: Кастильоне «О грации» // *Культура Возрождения и общество.* М., 1986. С. 57.
 - 6 *Balet L., Gerhard E.* Die verbuerglichung der deutschen Kunst. Frankfurt-am-Main, 1973. S. 202.
 - 7 Цит. по: *Musikgeschichte Oesterreich.* В. 2. Op. cit. S. 217.
 - 8 *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988. С. 226.
 - 9 Более подробно эта проблема освещена в статье *Дукова Е.В.* О социально-регулятивной функции музыки // *Методологические проблемы музыкознания.* М., 1987.
 - 10 *Pintus G.* Op. cit. S. 52–53.
 - 11 *Hempel J. G.* Op. cit. S. 10.
 - 12 *Staudinger H.* Individuum und Gemeinschaft in der Kulturorganisationen des Vereins. В. I. Jena, 1913. S. 34.
 - 13 *Rebling E.* Die soziologische Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland. Berlin, 1935. S. 91.
 - 14 Так, Гевандхаузом поначалу руководила «директория» из 12 человек, шестеро из которых относились к местному «истеблишменту», а другие шестеро были торговцами и ремесленниками. См.: *Hempel J., Hempel G.* Musikstadt Leipzig. L., 1984. S. 28.
 - 15 *Haydn J.* Chronik seines Lebens in Selbstzeugnissen. Zuerich, 1962. S. 57.
 - 16 *Dies A.* Biografische Nachrichten von J. Haydn. Berlin, 1962. S. 24.
 - 17 *Ibid.* S. 57.
 - 18 *Екатерина Дашкова.* Записки 1348–1810. Л., 1985. С. 101.
 - 19 *Musikgeschichte Oesterreichs.* В. 2. Op. cit. 221.
 - 20 *Gusikoff L.* Guide to musical America. N.-Y., 1984. P. 50.
 - 21 *Pohl C.* Op. cit. S. 16–17.
 - 22 *Telemann G.* Btiefwerke. Leipzig, 1972. S. 173.
 - 23 *Hobohn W.* Zur Organisation und Bedeutung des magdeburgischer Konzertleben // *Magdeburgische Musikleben in 18. Jahrhundert.* В. 1. Magdeburg, 1986. S. 21.
 - 24 *Бродель Ф.* Структуры повседневности. Т. 1. М., 1986. С. 200.
 - 25 Цит. по: *Bettlerdarstellungen vom Ende des 15. Jahrhunderts.* Strassburg, 1931. S. 94.
 - 26 Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 112.
 - 27 *Медведев В.* Миниатюрное изображение Парижа. СПб., 1788. С. 24–25.
 - 28 *Гальдони К.* Мемуары. Т. 1. М., 1930. С. 112.
 - 29 *Конен В.* Перселл и опера. М., 1978. С. 60.
 - 30 *Dressler E.* Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers. Gotha, 1767. S. 34.
 - 31 Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 404–405.
 - 32 Возможно, с этой особенностью связана краткая жизнь некоторых появлявшихся жанров, таких, например, как «симфония-концертанте». Об истории этого жанра см.: *Brook B.* The symphonic

- concertante // Internationale review of aesthetic of music. Vol. VI. Zagreb, 1974.
- ³³ *Cvetko Dr.* Instruktion fuer Orchester des philharmonischen Gesellschaft in Leibach // *Symbolae historicae musicae*. Mainz, 1971. S. 207.
- ³⁴ *Гриндэ Н.* История норвежской музыки. Л., 1982. С. 31.
- ³⁵ Так, некий басист Палмерини указывал на рекламе своего концерта в Гамбурге в 1726 году, что он “Тот, кого с величайшим вниманием слушали во французских, брюссельских и различных блистательных дворах в Германии”. Цит. по: *Pintus G.* Op. cit. S. 287.
- ³⁶ Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 287.
- ³⁷ *Worbs H.* Sinfonik Haydns. London, 1956. P. 13.
- ³⁸ *Thelemann G.* Op. cit. S. 218–219.
- ³⁹ Цит. по: Документы жизни и деятельности И. С. Баха. М., 1980. С. 102.
- ⁴⁰ Достаточно вспомнить войну буффонов во Франции.
- ⁴¹ *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Цит. изд., с. 124.
- ⁴² Там же, с. 241.
- ⁴³ Материалы и документы по истории музыки. Цит. изд., с. 325.
- ⁴⁴ Очень симптоматично в этой связи замечание Дж. Хокинса: “А. Корелли был прекрасным скрипачом, но только в рамках Болонской скрипичной школы. Диапазон его был ограничен тремя позициями и очень небольшой звучностью. Поэтому он не смог сыграть пассажи в Генделевском Concerto grossi и исполнить скрипичную партию в опере А. Скарлатти, в которой были пассажи с высокими позициями”. *Hawkins J.* General history of the sciences and practice of music. London, 1776. P. 674.
- ⁴⁵ *Milligan Th.* The concerto and London’s musical culture in late 18. century. Michigan, 1983. P. 24.
- ⁴⁶ *Pintus G.* Op. cit. S. 124.
- ⁴⁷ Солисты на протяжении всего XIX века готовились по средневековому образцу — у мастера.
- ⁴⁸ *Зингер Е.* Из истории фортепянного искусства. М., 1976. С. 41.

Заключение

- ¹ *Barnum T. P.* Der Meister der Reklam. Leipzig, 1924. S. 143.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аберт Г. — 204, 209
 Авзоний Д. Магний — 70
 Август, римский император 97, 99
 Августин Блаженный — 147
 Александр Македонский — 76, 78
 Аллегри Дж. — 229
 Аменофис IV — 67
 Аммиан Марцеллин — 94, 104
 Анаксен — 101
 Анненков П. В. — 186
 Апулей — 95
 Аристотель Стагирит — 37–38, 40,
 48, 77
 Аристофан — 79, 81
 Арнаут Даниель — 113
 Артюзет — 115
 Архиепископ Кельнский — 111

 Банистер Дж. — 3, 151, 158
 Барнум Т. Ф. — 233
 Бах И. С. — 208, 228
 Бах К. Ф. Э. — 222
 Бен Ф. — 114
 Беренсдорф Е. — 14
 Беркли Дж. — 213
 Берлин Ю. — 190
 Берлиоз Г. — 187–188
 Берни Ч. — 26, 163, 229
 Бесселер Х. — 30–32
 Бетховен Л. ван — 154, 159, 166,
 185, 197, 205–206, 221,
 227

 Блок М. — 28, 128
 Бове, епископ — 135
 Брендель А. — 20
 Брене М. (наст. имя и фам. Мари
 Бобилье) — 200
 Бродель Ф. — 222
 Буранелло — 27

 Вагнер Р. — 154
 Вальтер И. Г. — 13
 Вальтер фон дер Фогельвейде —
 120
 Василий Кесарийский — 134
 Вебер М. — 40–41, 74, 77, 125
 Векман М. — 152
 Веблен Т. — 63
 Вергилий (Публий Вергилий Ма-
 рон) — 99
 Верди Дж. — 183
 Волошин М. А. — 44

 Гай Саллюстий Крисп — 89
 Гайдн Й. — 31, 188, 201, 219, 221,
 227
 Ганслик Э. — 14–15
 Гаспаров М. Л. — 99
 Гаусельм Файдит — 133
 Гендель Г. Ф. — 201, 208, 221
 Геродот — 77
 Ги д'Юссель — 115
 Гильем Фингейра — 133
 Гиммель Ф. Г. — 185

- Гираут де Борнель — 108, 116
 Гираут де Кабрейра — 113–114
 Гираут Рикьер — 120
 Гиро П. — 88
 Годар Ф. — 156–157
 Гольдони К. — 223
 Горовиц В. С. — 21
 Готфрид Страсбургский — 118
 Гофман Э. Т. А. — 187
 Гретри А. Э. М. — 225
 Григорий I — 107
 Григорий IX — 140
 Грубер Р. И. — 4
 Гуревич А. Я. — 141
 Гус Ян — 145
 Гюльманн К. — 138
- Даркевич В. П. — 139
 Дашкова Е. Р. — 220
 Декарт Р. — 190
 Дерфель А. — 186
 Дион Хрисостом — 71–72
 Дис А. К. — 219
 Диттерсдорф К. Д. фон — 204
 Дресслер Е. — 224, 228
 Дюркгейм Э. — 39
 Дэвидсон Б. — 64
 Дюфрезнье — 197
- Жан Поль (наст. имя и фам. Рих-
 тер И. П. Ф.) — 195, 197
 Жюльен Л. — 197
- Залмен В. — 17, 132
 Зондерхаймер Р. — 191
- Иванов-Борецкий М. В. — 225
 Иннокентий III — 140
 Иоанн Белетус — 140
 Иоанн Гарландский — 39
 Иоанн, архиепископ — 145
- Казальс П. — 21
 Калигула (Гай Цезарь Германик)
 — 88
 Кант И. — 212
 Карл II Стюарт — 158
 Кастильоне Б. — 222
 Квинтилиан Марк Фабий — 87
 Кириберггер И. Ф. — 162
 Компан III. — 174, 176, 178, 181–182
 Конен В. Д. — 160, 165, 223
 Корбейль П. — 141
 Кох Х. — 14, 161
 Ксенофонт Афинский — 76–79, 86
- Лабичский Й. — 197
 Ланнер Й. — 183, 197
 Леопольд I — 229
 Ле Гофф Ж. — 123, 125
 Левин Л. И. — 4
 Левинсон А. — 126
 Леонтьев А. Н. — 48
 Ливий Андроник — 98
 Ливий Тит — 89, 98
 Ливингстон Д. — 51
 Линтон Р. — 62
 Липков А. — 47
 Лист Ф. — 27, 186
 Лихачев Д. С. — 42
 Лобе И. Х. — 194
 Лукреций (Тит Лукреций Кар) —
 96
 Лумбье — 197
 Луцкер П. В. — 160
 Луций Эмилий Павл — 99
 Люттих — 125
- Мажуга В. — 39–40
 Макиавелли Н. — 125
 Марпург Ф. В. — 162
 Марциал Марк Валерий — 77
 Медведев В. — 222
 Мейлах М. Б. — 112
 Мессалла Валерий Корвин — 103
 Мерсье Л. С. — 175–176
 Меценат Г. Тильный — 103
 Мицлер Л. К. фон Колоф — 228
 Монсиньи П. А. — 225
 Моцарт В. А. — 185, 188, 197, 209,
 227
 Моцарт Л. — 228
 Мошелес И. — 208
 Мюзар Ф. — 197
- Наполеон I Бонапарт — 213
 Нерон (Клавдий Друз Германик
 Цезарь) — 77, 88
 Николай О. фон — 208
 Нострдам Ж. де — 108, 118, 132–133
- Оберкирх, д', барон — 167
 Овидий Назон Публий — 102
- Паш И. — 228
 Пейре д'Юссель — 115
 Пейре Карденаль — 132
 Пепуш Дж. — 221
 Печерин В. С. — 157
 Пинтус Г. — 231
 Плавт Тит Макций — 92

- Платон — 37
 Поль Х. — 194, 221
 Разумовский К. Г. — 158–159
 Райхардт И. Ф. — 159, 162, 205
 Рейсигер К. Г. — 155
 Ричард I Английский — 113
 Роберт Калаберийский — 132
 Ролле И. Г. — 222
 Россини Дж. — 166
 Руссо Ж.-Ж. — 230
 Сапонов М. А. — 130
 Светоний (Гай Светоний Транквилл) — 97
 Сократ — 74–76, 78–79
 Соломон И. — 202
 Сохор А. Н. — 30
 Сулли, отец, епископ — 141
 Сусидко И. П. — 160
 Тальберг С. — 185
 Тауберт — 208
 Тацит — 77
 Тейяр де Шарден П. — 36
 Телеман Г. Ф. — 221, 228
 Теренций — 99
 Терпандр — 82
 Уэбер В. — 153
 Фемистокл — 79
 Ферран Ю. — 188
 Филидор А. Д. — 158
 Филипп II (Македонский) — 76, 88
 Фильд Дж. — 185
 Финдейзен Н. Ф. — 4
 Фит Г. — 176–177
 Флотов Г. — 183
 Фрезер Дж. — 96–97
 Фрейденберг О. М. — 28–29
 Фрескобальди Дж. — 151
 Фромм Э. — 45
 Фукс Э. — 42, 173, 175
 Хайстер Х.-В. — 14–15, 17, 163
 Хейзинга Й. — 111, 217
 Хиллер И. А. — 27
 Холландер И. — 222
 Целлариус — 182
 Цезарь Гай Юлий — 89
 Честертон Г. — 49, 137
 Шайдт С. — 152
 Шайн И. Г. — 152
 Шваб Х. — 197
 Швиндл В. — 27
 Шопен Ф. — 27
 Шиллинг Г. — 13
 Шпор Л. — 208
 Штадион И. фон — 215
 Штаудингер Х. — 209
 Штраус И. (отец) — 198
 Штраус И. (сын) — 157
 Штраус, семья — 183
 Шуман Р. — 187, 189, 208–209
 Шуппанциг И. (наст. фам. Жупанчич) — 158
 Шютц Х. — 152
 Эврипид — 80, 83
 Эстергази Н. — 219
 Эблес д'Юссель — 115
 Якоби Дж. — 161
 Ян Карминьольский — 131

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ВВЕДЕНИЕ	5
О ЧЕРКИ Т Е О Р И И	
К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ	12
РАЗВЛЕЧЕНИЕ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА	35
У ИСТОКОВ АРТИСТИЧЕСКОЙ ПРОФЕССИИ	50
О ЧЕРКИ И С Т О Р И И	
КОНЦЕРТНАЯ ПРАКТИКА ГРЕЦИИ: МИФЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА	69
РИМСКИЕ ИГРЫ КОЛЛЕГИЙ	88
СТРАЖНИКИ, СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛИ, ОБОЛЬСТИТЕЛИ	105
КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГОРОДАХ	122
КЛИР И МИР: ЭПИЗОДЫ ПРОФАНИРОВАНИЯ САКРАЛЬНОГО	138
У ИСТОКОВ ПУБЛИЧНОГО КОНЦЕРТА НОВОГО ВРЕМЕНИ	151
ОБЩЕСТВЕННЫЕ БАЛЫ И КОНЦЕРТНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА	169
КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ В РАЗНЫХ РАКУРСАХ	185
СУДЬБА ДИЛЕТАНТОВ	212
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	233
ПРИМЕЧАНИЯ	235
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	253

Евгений Викторович Дуков
КОНЦЕРТ В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

*Редактор Н. Енукидзе
Корректор В. Кудряшова
Оформление, верстка: А. Куцын
Дизайн обложки: Д. Долгов*

Подписано в печать 20.02.03. Формат 60×90/16.
Печать офсетная. Гарнитура Школьная. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 16,5. Тираж 1000 экз. Заказ 734

Издательство «Классика-XXI»
121248, г. Москва, Кутузовский пр-т, д. 8, стр. 1
Адрес для писем:
125459, Москва, а/я 55. E-mail: classica-xxi@mail.ru

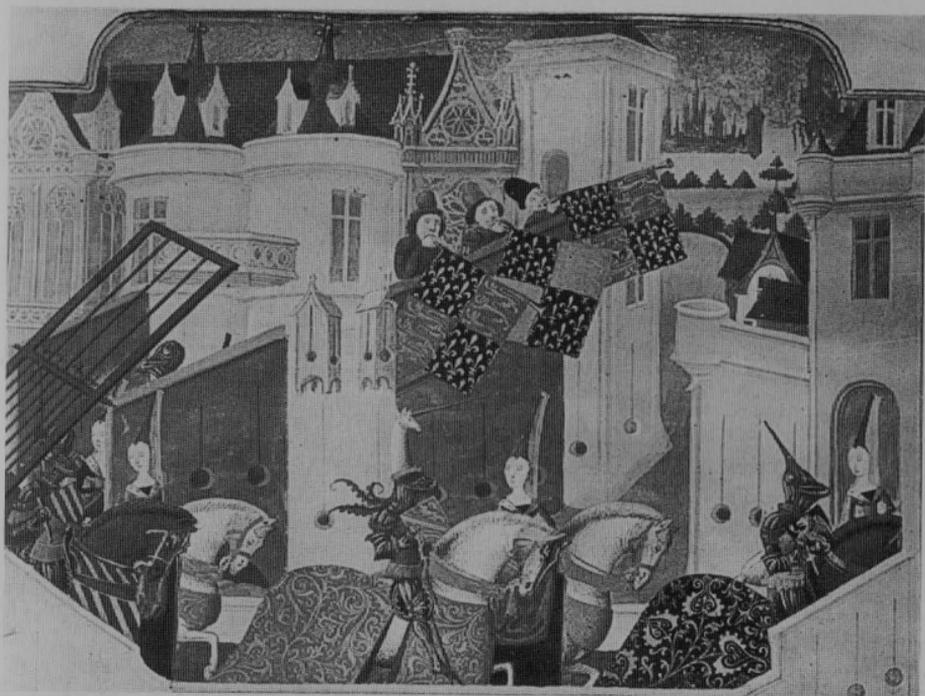
Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВНИИП».
140010, г. Люберцы, Октябрьский пр-т, 403.



Стражники и городские трубачи. Миниатюра из «Исторического зеркала Венсана де Бовуа», 1460–1470



Сцена с музыкантами из «Веронской книги». XIV век



Въезд всадников в Лондон. Хроники Англии, Франции и Испании. Ок. 1400

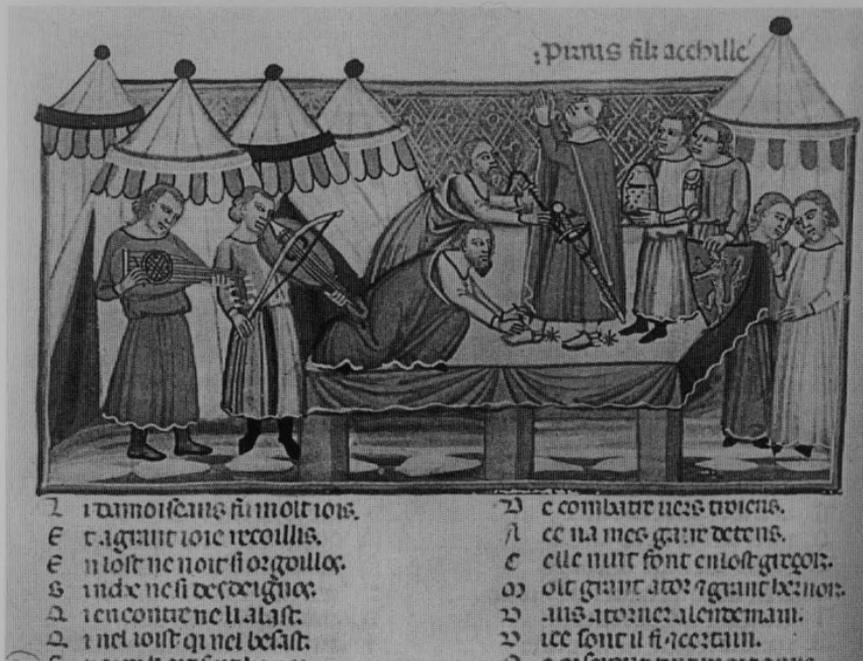


Карнавальная процессия. С рисунка тушью Николауса фон Ридта. 1589

Meister Heinrich Nordmenlob. C. viij.



Состязание певцов в Вартбурге и Генрих Фрауэнлоб. Из «Гейдельбергской песенной книги». Начало XIV века



Церемония посвящения в рыцари. Иллюстрация из «Романа де Труайя» Бенуа де Сен-Мора. XIV век



Деревенские музыканты. С гравюры Даниеля Хопфера. XVI век



Концерт в ротонде парка «Воксхол Гарден». С картины То-маса Роуландсона. 1785



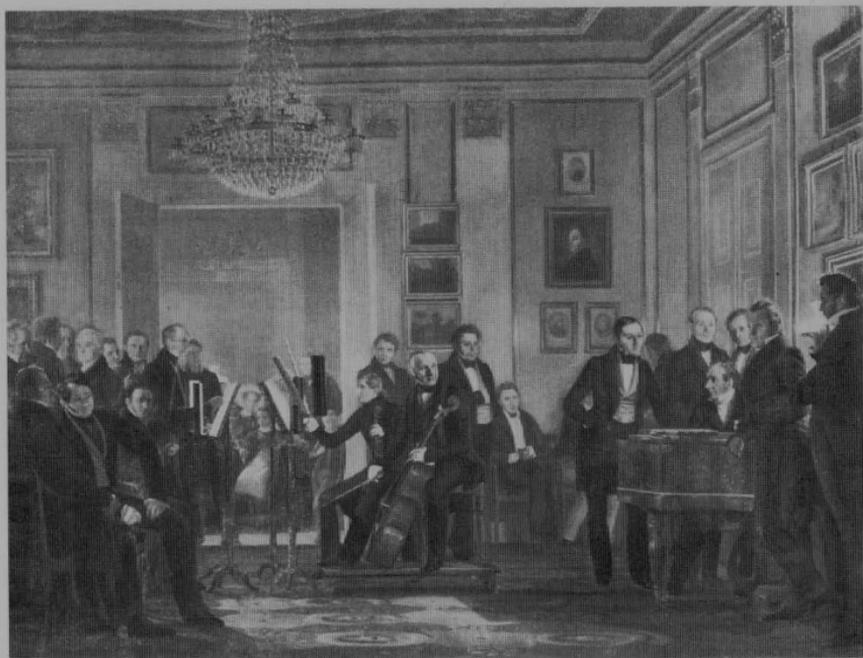
Концертный зал Общества «Феликс Меритис». Ренье Вин-кельс и Ноак ван дер Мер. С гравюры на меди. 1791



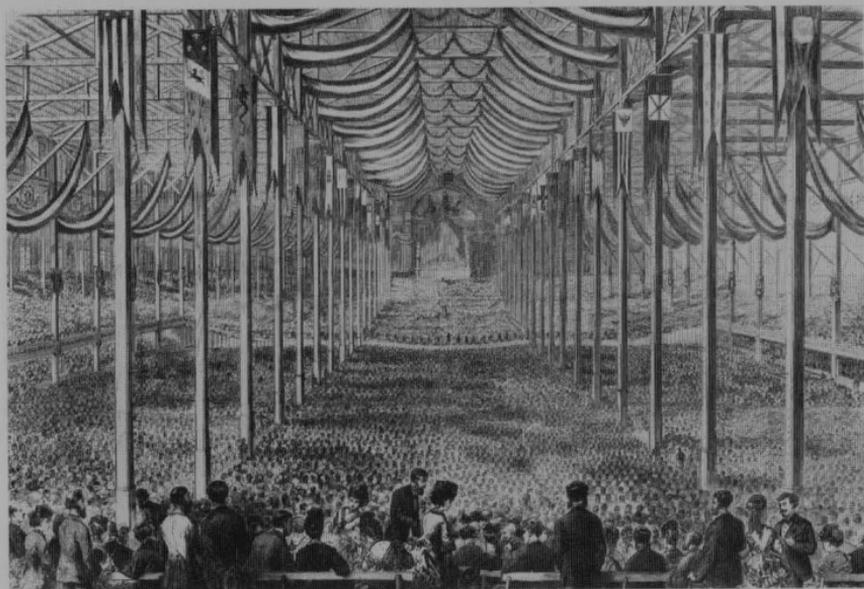
Семейство Коппенрат на лодочной прогулке. С картины Иоганна Кристофа Ринклака. 1807



В салоне. С литографии Ашиля Деверия. Ок. 1830



Музыкальный вечер в датском бюргерском доме. С картины Вильгельма Марстранда. 1834



Концерт в Бостоне под управлением Иоганна Штрауса (сына). 1872