

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

На правах рукописи

Ротенберг Натали

**УЛИЧНАЯ МУЗЫКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МЕГАПОЛИСА:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО ИЕРУСАЛИМА**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Мациевский Игорь Владимирович,
доктор искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург

2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. МЕНЕСТРЕЛЬНОСТЬ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ И В НАШИ ДНИ.....	24
1.1. Уличный музыкант в социокультурном дискурсе – проблемы терминологии.....	24
1.2. Портрет уличного артиста: уличный музыкант как маргинальная фигура.....	28
1.3. Феномен уличной музыки: в поисках границ.....	32
1.4. Ранние и современные классификационные модели.....	35
ГЛАВА 2. УЛИЧНАЯ МУЗЫКА КАК КОМПОНЕНТ ГОРОДСКОГО АУДИАЛЬНОГО ЛАНДШАФТА.....	38
2.1. Звуковая реальность современного города:	39
2.2. Музыкант-исполнитель в урбанистическом аудиальном пространстве	41
2.3. Точки сосредоточения	43
ГЛАВА 3. УЛИЧНАЯ МУЗЫКА КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА	55
3.1. Глобальный и локальный аспекты уличных музыкальных практик	56
3.2. Региональные особенности бытования уличной музыки	60
3.3. Коммуникативные стратегии и парадоксы восприятия	63
ГЛАВА 4. ЭСТЕТИКО-СТИЛЕВОЙ КОНГЛОМЕРАТ ИСКУССТВА УЛИЧНЫХ МУЗЫКАНТОВ СОВРЕМЕННОГО ИЕРУСАЛИМА	68
4.1. Интерлюдия: вслушиваясь в эхо истории	69
4.2. Глобальные отражения в локальном контексте	73
4.2.1. Человек-оркестр	75
4.3. «Иерусалимский синдром»: индидженизация.....	84
4.3.1. Как звучит религиозная идентичность	91

4.4. Атипичный инструментарий уличной музыки: Strangers on the streets	94
4.4.1. Фортепиано на открытом воздухе.....	99
4.4.2. Симфонический оркестр на уличных подмостках	105
4.5. Парамузыкальные явления в уличной арт-практике	107
4.5.1. Автоматофоны.....	107
4.5.2. Между музыкой и ритуалом: выкрики уличных торговцев (Street Cries)	111
4.6. Взаимодействие уличной музыки с иными формами городской креативности.....	122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	127
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	133
СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ	158
ПРИЛОЖЕНИЕ А	159
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	171

ВВЕДЕНИЕ

Уличная музыка – актуальная креативная практика самых современных мегаполисов, коренящаяся в традиционной культуре, античных празднествах и ритуалах Востока и Запада. Столь же изменчивая и мобильная, как сама городская жизнь, постоянно обновляющаяся вместе с технологиями и возрождающая архаичные формы, она «воспитывает и развлекает свою заинтересованную аудиторию (либо докучает незаинтересованной)»¹ с древних времен и по сей день. Несмотря на неоднозначность восприятия и отношения, порой доходящего до негативного, вопреки непрестижности этого рода занятий, уличная музыка продолжает существовать. И к началу третьего тысячелетия невозможно игнорировать тенденцию усиления *эффекта присутствия* уличных артистов в урбанистическом саундскейпе: уличные музыканты буквально повсюду в глобальном мире – подобно граффити, рекламе и фастфуду. Перечислим вероятные причины расцвета и распространения уличной музыки в наши дни.

1. Улучшение городской аудиальной среды

Восприятие города как «большого завода», восходящее к прошлому-позапрошлому веку, постепенно сменяется идеями нового урбанизма – имеется в виду концепт, сформулированный в девяностых годах XX в. американским архитектором С. Полизойдесом как призыв «вернуть город его жителям» – то есть создать благоприятную для горожан жизненную среду, своего рода «дружелюбный урбанистический интерфейс»². Одной из первоочередных задач урбанистической экологии становится борьба с шумовым загрязнением. Во многих городах принят «закон о тишине», регулирующий производственные и бытовые шумы, а также уровень громкости музыки. Таким образом, аудиальный ландшафт современного города становится более комфортной средой и для уличных музыкантов, и для горожан.

¹ Watt P. Editorial – Street Music: Ethnography, Performance, Theory // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 69. Здесь и далее перевод автора.

² Аммосов Ю. Возвращение дружелюбного города // Эксперт. – 2005. – № 17. – С. 58–63.

1. Возможность перекрыть фоновый шум за счет амплификации

Благодаря достижениям современной музыкально-технической индустрии потребность уличных музыкантов в создании приемлемых акустических условий теперь могут быть удовлетворены: в 2008 г. компания «Роланд» запустила новую линию продукции под названием «Street» – «Улица», которая включает в себя «оборудование (колонки, усилители и микрофоны), специально предназначенное для уличных артистов. Важно отметить, что изготовители руководствуются требованиями аудиальной экологии – максимальная громкость не выходит за пределы установленных стандартов»³.

2. Доступность музыкальных инструментов и текстово-аудиальных источников информации

Изготовление инструментов к XXI в. перестало быть исключительно уделом талантливых кустарей-одинок и даже мануфактур. Их производство и продажа осуществляется в промышленных масштабах. Благодаря научно-техническому прогрессу ныне в распоряжении исполнителей – не только акустический, но и электро-инструментарий, звукозаписывающая и звуковоспроизводящая аппаратура, компьютерное аудио-оборудование и программное обеспечение и т. п. Поскольку значительная часть современных музыкантов владеет нотной грамотой (это уже не преимущественно устная традиция, как раньше), важный момент – обилие нотного материала (как в бумажном, так и в электронном формате). Но и для тех, кто играет «по слуху», сегодня существует больше возможностей благодаря индустрии звукозаписи. Образно говоря, в наше время Баху не обязательно идти пешком из Арнштадта в Любек, чтобы послушать Букстехуде. Кроме того, в сети размещены сайты по «профориентации» для тех, кто решил попытать счастья на поприще уличного перформанса, где можно найти рекомендации по выбору репертуара, громкости, места, времени и даже одежды;

³ *Ротенберг Н.* Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 344. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

получить информацию о том, как наладить контакт с городскими властями и выстроить коммуникацию со случайной аудиторией⁴.

3. Возрастающая потребность городских жителей в креативных переживаниях

Британский урбанист Ч. Лэндри полагает, что «креативность это специфическая черта поведения человека в современном городе»⁵. «Городской житель – *homo urbanicus* – испытывает потребность ощущать свою причастность к городской жизни, творить ее. Интенсивность урбанистического существования, доходящая, согласно французскому антропологу М. Оже, до “сенсорной избыточности”⁶ – чувственная доминанта нашей эпохи. Таким образом, «столь необходимый нам “саундтрек к повседневности” – живая музыка в урбанистических пространствах – отвечает потребности городских жителей в креативных переживаниях. Причем это касается “обеих сторон” – и самих музицирующих, и внимающих им»⁷.

4. Документирование и распространение информации об уличных музыкантах посредством масс-медиа

Уличные музыканты вторгаются не только в реальные аудиальные ландшафты, но и в медиапространство. Практически ежедневно всемирная информационная сеть пополняется все новыми любительскими записями уличных артистов, периодически выходят различного рода онлайн-публикации по этой теме – репортажи, очерки, интервью. «Фиксированию и распространению творчества уличных музыкантов в сети посвящена деятельность интернет-сообществ. Так

⁴ В качестве примера приведем один из таких источников, где размещена публикация Хельмута Ульманна – уличного музыканта и организатора благотворительного фестиваля в Новом Южном Уэльсе: – См.: <https://www.dittomusic.com/blog/top-10-busking-tips-for-street-performers> (дата обращения: 13.06.2022).

⁵ Landry C. The Creative City: a toolkit for Urban Innovators. – 2nd ed. – London: Earthscan, 2012. – 350 p.

⁶ М. Оже определяет этот феномен как «excess». – См.: Auge M. Non-Places: Towards an Anthropology of Supermodernity. – New York: Verso, 1995. – P. 29.

⁷ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 95–96. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

участники международного мультимедийного проекта World Street Music project, стартовавшего в 2012 г., выложили в youtube свыше двухсот видеороликов, снятых в разных уголках планеты»⁸. Самодокументирование ведется на сайтах, в блогах и социальных сетях.

5. Позитивные изменения имиджа уличного музыканта в массовом восприятии

Повышению престижа «ремесла» уличного музыканта способствуют социальные эксперименты и стихийные акции, когда известные артисты выступают на улицах «инкогнито». Среди участников такого «хождения в народ» – рок-звезды Стинг и ZAZ, а также выдающиеся представители академического направления – скрипач Дж. Белл и пианист Ланг Ланг.

6. Развитие транспортной системы

Формирование в XX в. мировой транспортной системы привело к тому, что географические расстояния (как, в большинстве случаев, и границы государств) не становятся в наши дни препятствием для культурного обмена. Таким образом, не только музыка и инструменты, как в предшествующие эпохи, но и сами музыканты могут с легкостью перемещаться, осваивая новые «сценические пространства».

7. Поддержка городских властей

Муниципалитеты всего мира регулярно организуют фестивали уличной музыки. В некоторых городах местные власти целенаправленно обеспечивают и оборудуют места для выступлений уличных артистов. Ценный опыт в этом вопросе имеют Монреаль, Цинциннати, Тель-Авив и Иерусалим.

8. Проведение арт-проектов музыкальных учебных заведений в открытых городских пространствах

Многие профессиональные музыкальные учебные заведения (средние и высшие) устраивают для своих учеников мероприятия по «концертной практике», избирая урбанистические публичные пространства в качестве «сцены»: городские

⁸ *Ротенберг Н.* Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 340. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

улицы становятся местом апробации профессиональных навыков и даже и «просветительской кафедрой». Например, в Иерусалиме группы студентов-музыкантов часто выступают на площадях, а в Соединенных Штатах (Лос-Анджелес, Калифорния) профессиональные музыканты проводят уличные семинары и мастер-классы.

9. Включение уличной музыки в городскую экономику

В некоторых городах (Иерусалиме, Петербурге, Лондоне и др.) места работы уличных исполнителей (в англоязычном дискурсе именуемые «spots» – «пятна, места»⁹) внесены в проспекты туристических достопримечательностей наряду с граффити и другими объектами «неофициального» городского искусства. Артистов также нередко приглашают для выступлений в маргинальных городских зонах. В обоих случаях уличное музицирование становится фактором, привлекающим людей, что положительно сказывается на городской экономике.

Степень изученности проблемы

«Феномен уличной музыки с момента возникновения и до недавнего времени находился на периферии интересов западной музыкальной науки, сосредоточенной, главным образом, на исследовании “ученой” музыки: в первую очередь церковной, позднее – светской, причем практически исключительно “письменной”, “опусной” традиции. Авторы ранних теоретических трактатов о музыке, за редкими исключениями, либо игнорировали факт существования уличных музыкантов, либо декларировали негативно-снисходительное к ним отношение. Ситуация кардинально меняется в XX в., когда многообразные формы городского фольклора разных стран и эпох становятся объектом пристального внимания музыковедов¹⁰, и с начала 2010 гг. феномен уличного музицирования оказывается одной из тем, активно обсуждаемых как профессиональными исследователями, так и представителями широкой общественности. «Кажется

⁹ В русском языке слово «спот» относится к сфере торговли и финансов; спот – это сделка, предполагающая оплату «на месте».

¹⁰ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 95. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

логичным предположить, что этот факт связан с попыткой постижения культуры эпохи постмодернизма с характерными для нее карнавализацией и хаотизацией мира, разрушением иерархий и устоявшихся структур»¹¹. С другой стороны, уличная музыка оказывается созвучной духу «сверхсовременности»¹², поскольку «выход в открытое уличное пространство отражает характерную для современной культуры в целом тенденцию вовлечения в искусство явлений реальной действительности»¹³.

Уличная музыка третьего тысячелетия привлекает не только (и, к сожалению, не столько) музыковедов, но и социологов, урбанистов, этнографов, в фокусе интересов которых главным образом – значимость феномена уличного музицирования в сфере общественной жизни современного города. Большинство авторов¹⁴ концентрируется в первую очередь на социоэкономическом аспекте, рассматривая прежде всего отношения уличной музыки и власти; вопросы заработка; вклад уличной музыки в городскую культурную экономику; положение в социальной иерархии. В этой связи следует упомянуть социологическое исследование Д. Вдовенко, в котором рассматривается

¹¹ Ротенберг Н. Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 619–620. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

¹² Сверхсовременность – буквальный перевод оригинального термина М. Оже «supermodernity», являющего характеристикой эпохи, в которую мы живем. – См.: Auge M. *Non-Places: Towards an Anthropology of Supermodernity*. – New York: Verso, 1995. – 122 p.

¹³ Веревкина Ю. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – С. 14.

¹⁴ Hawkins R. Industry Cannot Go On without the Production of Some Noise: New York City's Street Music Ban and the Sound of Work in the New Deal Era // *Journal of Social History*. – 2012. – Vol. 46, №1. – P. 106–123;

Kaul A.R. Music on the Edge: Busking at the Cliffs of Moher and the Commodification of a Musical Landscape // *Tourist Studies*. – 2014. – January 14. – P. 30–47;

Simpson P. Chronic Everyday Life: Rhythmalyzing Street Performance // *Social and Cultural Geography*. – 2008. – Vol. 9, № 7. – P. 807–829;

Simpson P. Ecologies of Experience: Materiality, Sociality, and the Embodied Experience of (Street) Performing // *Environment and Planning A: Economy and Space*. – 2013. – Vol. 45, № 1. – P. 180–196.

деятельность московских уличных исполнителей как социальная практика с акцентом на ее идеологической мотивации и самоопределении информантов – как профессионалов, так и любителей¹⁵. Благодаря подобным работам можно частично воссоздать некий собирательный образ и даже представить себе жизненный уклад современного уличного музыканта, однако, увы, проблематично *услышать* саму музыку.

Развернутое этнографическое исследование, освещающее социальные и эстетические аспекты уличной музыки XX в., представлено в работе С. Танненбаум¹⁶, изучающей музыкантов нью-йоркского метро: здесь рассмотрены социальные и культурные корни местного сообщества уличных исполнителей, избираемые ими «экономические стратегии» и мотивационные механизмы. С. Танненбаум приходит к выводу, что активный обмен между музыкантами и аудиторией способствует улучшению качества городской жизни, порождая широкий спектр позитивных моментов, – от чистого удовольствия при прослушивании музыки, до *чувства безопасности*, возникающего благодаря живому искусству на территории метро. Альтернативный взгляд обнаруживается в брошюре В. Кокота: именно *небезопасные* условия работы на улице и повседневные поведенческие стратегии исполнителей, направленные на их преодоление, стали объектом изучения во время полевого исследования в Софии 2000 гг.¹⁷

Собственно музыковедческие описания находим, главным образом, в сфере музыкальной журналистики – так называемых кейс-стади. Анализу современных уличных музыкальных практик отдельных городов, среди которых – мегаполисы

¹⁵ Вдовенко Д.А. Уличное исполнение музыки как социальная практика (на примере музыкантов г. Москвы): выпускная квалификационная работа / науч. рук. В.Г. Николаев; «Национальный исследовательский университет – Высшая школа экономики», Факультет социологии, Кафедра анализа социальных институтов. – М., 2013. – 71 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.hse.ru/data/2013/06/07/1283976392/дипом.doc> (дата обращения: 12.06.2022).

¹⁶ Tannenbaum S. Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York. – Ithaca (New York): Cornell University Press, 1995. – XIV, 270 p.

¹⁷ Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria / ed. by Waltraud Kokot. – Wien; Zürich; Berlin; Münster: LIT, 2012. – 192 p.

США (Нью-Йорк, Детройт, Сан-Франциско, Новый Орлеан, Бостон¹⁸), Австралии (Мельбурн и Сидней¹⁹), Канады (Торонто²⁰), Европы²¹, Ирана²² и Таиланда²³, посвящены научные труды С. Коэн, Г. Брейли, Л. МакНамара, А. Беннета и И. Роджерса, Б. Бинсон-Самронгтон и др. Единственное известное нам на данный момент компаративное исследование принадлежит польскому музыковеду Э. Грыгьер²⁴.

По верному наблюдению австралийского музыколога П. Уотта, до настоящего времени не существует ни одного фундаментального труда на данную тему, как нет и аналогичной статьи в словаре Гроува²⁵ – крупнейшем справочном англоязычном музыкальном издании. Таким образом, несмотря на то, что ученые постепенно «открывают для себя уличную музыку как культурную категорию, феномен уличного музицирования как явление многомерное и динамичное по-прежнему требует дальнейших (желательно междисциплинарных) исследований»²⁶.

¹⁸ *Campbell P.J.* Passing the hat: Street performers in America. – New York: Delacorte Press, 1981. – 260 p.

¹⁹ *McNamara L., Luke J.* Street Music and the Law in Australia: Busker Perspectives on the Impact of Local Council Rules and Regulations // *Journal of Musicological Research*. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 113–127.

²⁰ *Smith M.* Traditions, Stereotypes, and Tactics: A History of Musical Buskers in Toronto // *Canadian Journal for Traditional Music*. – 1996. – Vol. 24. – P. 6–22. – URL: <http://cjtm.icaap.org/content/24/v24art3.html> (дата обращения: 13.06.2022).

²¹ *Cohen S.* Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place // *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*. – 1995. – Vol. 20, № 4. – P. 434–446.

²² *Breyley G.J.* Between the Cracks: Street Music in Iran // *Journal of Musicological Research*. – 2016. Vol. 35, iss. 2. – P. 72–81.

²³ *Binson-Samrongthong B.* Sounds from Street Musicians. – 2006 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.cujucr.com/downloads/pdf_1_2003/Bussakorn%20Sumrongthong.pdf (дата обращения: 12.06.2022).

²⁴ *Grygier E.* Street Music. A case study of three European cities: Vienna, Warsaw and Wroclaw // *Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*. – 2013. – Vol. 2, № 2. – P. 70–77.

²⁵ *Watt P.* Editorial – Street Music: Ethnography, Performance, Theory // *Journal of Musicological Research*. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 69–71.

²⁶ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // *Культура и цивилизация*. – 2016. – № 4. – С. 95. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

Актуальность исследования

«В настоящее время уже не вызывает сомнения факт, что практика городских уличных музыкантов в свое время оказала заметное влияние на развитие мировой музыкальной культуры, а многие ее архаичные формы бытуют и актуализируются в наши дни. И если традиционная западная академическая музыка в пространствах концертных залов предполагает избирательность (идти или не идти на концерт? переключить ли канал телевизора?)²⁷, то музыка улиц часто “застает нас врасплох”, буквально заставляя себя услышать, окружает нас, становясь частью городской повседневности»²⁸. По справедливому замечанию английского музыковеда, редактора Оксфордского музыкального справочника П. Уилтона, исторически сложилось, что «музыкальная жизнь городского населения большей частью проходила не в пространствах концертных залов, оперных театрах или храме, а на улицах, где всякий, богач или бедняк, неминуемо подвергался воздействию всего обилия звуковой информации, всего существующего/доступного»²⁹.

Уличная музыка не только продолжает существовать, но активно развивается, являясь одновременно эхом и своеобразным знаком самой городской жизни. Очевидно, что в ситуации все возрастающей урбанизации³⁰ и глобализации мировой культуры тема уличной музыки как имманентно городского явления особенно актуальна. Учитывая эти процессы и тенденции, автор предполагает, что изучение уличной музыки позволит лучше понять нашу сверхсовременную действительность, воспринимая ее «в режиме реального времени».

²⁷ Собственно говоря, подобная избирательность относится и к рок-, и к поп-музыке, и даже в большой мере к внеевропейским музыкальным культурам.

²⁸ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // *Культура и цивилизация*. – 2016. – № 4. – С. 95. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁹ *Wilton P.* *Street Music* // *The Oxford Companion to Music* / ed. by A. Latham. – Oxford: Oxford University Press, 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 12.06.2022).

³⁰ Согласно Ф. Теннису, «... все постепенное развитие может быть представлено как процесс возрастающей урбанизации». – См.: *Яницкий О.Н.* Урбанизация и социальные противоречия капитализма. Критика американской буржуазной социологии. – М.: Наука, 1975. – С. 89.

Объект исследования – уличные музыкальные практики как интегративная составляющая урбанистического хронотопа³¹.

Предмет исследования – звуковой и социокультурный аспекты феномена уличной музыки Иерусалима как уникального перекрестка культур и этносов.

Цель исследования – определение понятия *уличная музыка*, выявление и систематизация ее общих признаков и региональной специфики, то есть *феноменологического (глобального) и локального*.

Задачи, поставленные в ходе исследования:

- 1) дать обзор терминологии и способов классификации уличной музыки в историческом аспекте;
- 2) исследовать художественные стратегии музыкантов в освоении городских аудиальных пространств;
- 3) изучить коммуникативные аспекты деятельности уличных музыкантов;
- 4) проанализировать и систематизировать жанрово-стилевой комплекс иерусалимской уличной музыки в период с 2016 по 2022 г.;
- 5) выявить соотношение «местного» и «всеобщего», выделить характерное и атипичное в репертуаре и инструментарии уличных артистов Иерусалима;
- 6) рассмотреть отношения уличной музыки с иными типами городской креативности;
- 7) охарактеризовать формы звуковой активности, территориально и акустически пересекающихся с уличной музыкой (деятельность шарманщиков, выкрики уличных торговцев);
- 8) установить причины расцвета практики уличного музицирования в наши дни.

Методологическая и теоретическая основы диссертации – исторический, сравнительно-типологический, социоантропологический, системно-этнофонический и когнитивный подходы.

³¹ Литературоведческий термин, восходящий к концепции М. Бахтина и определяющий пространственно-временной континуум города в художественном произведении, трактуется здесь в широком смысле – то есть экстраполируется на городскую реальность.

Комплексное полевое исследование, проведенное автором в период с 2016 по 2022 гг. в Иерусалиме, включало интервьюирование, аудио- и видеозапись исполнительского процесса, беседы с информантами – слушателями, зрителями, представителями городских властей. Поскольку в качестве **материалов исследования** использовались сведения и суждения, почерпнутые у самих исполнителей и их аудитории, наиболее адекватным для исследования явился концептуальный аппарат **когнитивного музыкознания**. Эта сфера музыковедческой мысли сама по себе отмечена междисциплинарным статусом, поскольку методы когнитивного музыковедения предполагают обращение к различным смежным областям современного гуманитарного знания. Нас интересуют, главным образом, «пересечения полей» когнитивного музыкознания, социокультурной антропологии и теории художественной коммуникации. Социоантропологический ракурс, предполагающий смещение акцента «на социальные контексты создания, циркуляции и восприятия искусства»³², декларируется в диссертации как один из магистральных.

Когнитивный метод в музыкознании также предполагает подход к музыкальному искусству как к «системе, органично объединяющей культуру – мышление – интонацию, жанр – семантику – восприятие, традицию – человека – текст, музыку в культуре и культуру в музыке» с центральной фигурой *Человека музицирующего*³³. Важным моментом здесь «оказывается установка на человека, <...> субъекта творчества – ведь даже если мы имеем дело с текстом, однако

³² Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory. – Oxford: Clarendon Press, 1998. – XXIII, 271 p.

³³ Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора: к проблеме этномузыковедческой методологии // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1983. – С. 15–30. Эти идеи подтверждаются и в более поздних исследованиях, к примеру, у М. Ямпольского: «...подход к искусству становится все более антропологическим <...> Он заключается в том, что человек, как любое живое существо, находится в постоянном взаимодействии с окружающей средой». – См.: Ямпольский М. «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики» / [интервью взяла] Юлия Полевая. – [2015] [Электронный ресурс]. – URL: <https://postnauka.ru/talks/48454> (дата обращения: 13.06.2022).

человека интересует человек!»³⁴ Научные труды И. Земцовского, И. Мациевского, В. Гусева, В. Медушевского, М. Стоукса, М. Злобина содержат ценные материалы по данной проблематике.

Системно-этнофонический метод, впервые сформулированный И. Мациевским³⁵ в 1983 г. и получивший дальнейшее интенсивное развитие в работах представителей петербургской инструментоведческой школы (Ю. Бойко, В. Мараева, Д. Булатовой, В. Свободова, Н. Калентьевой, О. Решмави и др.), применяется в диссертации при анализе и классификации инструментария уличной музыки, его тембровых и семантических характеристик, особенностей исполнительства и репертуара. В данной работе обращение к системно-этнофоническому методу подразумевает синхронное изучение на всех этапах исследования (полевая и транскрипционная документация, анализ, обобщение) элементов системы «исполнитель – инструмент – культурная среда бытования – звуковое мышление» в их взаимосвязи и взаимообусловленности.

Анализ феномена уличного музицирования в историческом аспекте базируется как на актуальных трудах современных ученых – М. Сапонова³⁶, Д. Уитвелла³⁷, Д. Козна и Б. Гринвуда³⁸, так и на ранних свидетельствах, обнаруживаемых в текстах Альфонсо де Грокейо, Ч. Берни, Х. Мэйхью, а также иконографических памятниках и муниципальных архивных документах. **Сравнительно-типологический метод** применяется в исследованиях процессов актуализации архаичных форм уличного исполнительского искусства в их соотношении и взаимосвязи с модернизацией – «инвенторством» современной

³⁴ Шаповалова Л. Апология когнитивного музыковедения. По следам выступлений В. Медушевского // Musiqui duniyasi. – 2013. – №.1, (54). – С. 6692.

³⁵ Мациевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1983. – С. 54–63.

³⁶ Сапонов М.А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы. – М.: Классика–XXI, 2004. – 400 с.

³⁷ Whitwell D. On the Minstrels // Essays on the Origins of Western Music. – Essay № 83 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 03.03.2018).

³⁸ Cohen D., Greenwood B. The Buskers: A History of Street Entertainment. – Newton Abbot: David & Charles, 1981. – 208 p.

эпохи. Подобные проблемы взаимосвязи эволюционных и ретроспективных векторов в художественной практике изучаются в работах А. Алпатовой, И. Мациевского, В. Юнусовой³⁹.

Представляется целесообразным также обращение к работам Р.М. Шефера⁴⁰ о саундскейпе, а также к опыту проводимого им в рамках проекта «World Soundscape» картографирования локальных звуковых ландшафтов с целью сохранения их для потомков. Многоаспектное изучение аудиальных ландшафтов – один из основополагающих векторов фундаментальных научных изысканий, осуществляемых сектором инструментоведения РИИИ еще с момента его воссоздания в 1992 г., в частности, И. Мациевским, И. Чудиновой, Ю. Бойко, М. Карпецом, А. Тимошенко, М. Сень, А. Никаноровым, Д. Булатовой, О. Колгановой, Н. Александровой. Материалы конференций и семинаров, организованных представителями сектора (в первую очередь, проектов «Голос в культуре», инициированного в 2004 г. И. Чудиновой, и «Звуковые ландшафты и музыка», начатого в 2013 г. под руководством И. Чудиновой и М. Карпеца), опубликованные сборники научных статей⁴¹ и монографии (среди них – трехтомное издание «В пространстве музыки» И. Мациевского, под редакцией А. Тимошенко, А. Никанорова и Ю. Бойко⁴²) являются обширной источниковой базой данного исследования в вопросах взаимодействия уличной музыки и городских аудиальных пространств.

Перспективное направление в исследованиях аудиальных ландшафтов открывается в работе «Что такое фоносфера: определение граней звукового

³⁹ Алпатова А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: учебник для вузов / отв. ред. В.Н. Юнусова. – 2-е изд. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – 247 с.

⁴⁰ Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. – Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994. – 301 p.

⁴¹ Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке / гл. ред. А.А. Тимошенко. – СПб.: Астерион, 2011. – 202 с.

В частности, см.: Никаноров А.Б. Тематика основных публикаций сектора инструментоведения за 20 лет (историографический обзор и опыт библиографии) // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке / гл. ред. А.А. Тимошенко. – СПб.: Астерион, 2011. – С. 82–93.

⁴² Мациевский И.В. В пространстве музыки: в 3-х т. / Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2011; 2013; 2021.

ландшафта»⁴³ израильского музыковеда и композитора К. Волнянского. Творчески развивая идеи и концепции М. Тараканова, К. Волнянский выстраивает оригинальную аналитическую систему, применимую «в качестве универсального инструмента для анализа любого физического или концептуального звукового пространства или сферы»⁴⁴. Статья д-ра К. Волнянского «*Если забуду тебя: сонорность иерусалимского саундскейпа*»⁴⁵ – один из редких академических источников, в котором поднимаются общие вопросы аудиальной идентичности современного Иерусалима, определяются ее основные «сонорные компоненты»⁴⁶. Эти материалы особенно ценны, поскольку работ о звуковой ауре Иерусалима крайне мало.

Научная новизна работы

На данный момент, как упоминалось ранее, не существует ни одного фундаментального труда, посвященного уличной музыке; в настоящей диссертации впервые предпринята попытка воссоздания целостного облика феномена уличного музицирования, отображения генезиса, тенденций и вех развития данного явления, осознания его положения и значимости в социокультурном контексте современного мира на примере уличной музыки Иерусалима.

⁴³ Volniansky K. What is Phonosphere: Defining the Facets of a Soundscape // Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online. – 2021. – Vol. 18. – P. 1–11 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2021/K_Volniansky_What_is_Phonosphere.pdf (дата обращения: 12.06.22).

⁴⁴ Volniansky K. What is Phonosphere: Defining the Facets of a Soundscape / K. Volniansky // Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online. – 2021. – Vol. 18. – P. 1 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2021/K_Volniansky_What_is_Phonosphere.pdf (дата обращения: 12.06.22).

⁴⁵ Идеи, впоследствии сформулированные и развитые в этих статьях, впервые были изложены К. Волнянским в докладе «Звуковые ландшафты Иерусалима: сонорно-урбанистический хронотоп и его влияния на композиторскую практику» на международной научно-практической конференции «Звуковой ландшафт мегаполиса и искусство музыки», проводившейся сектором инструментоведения РИИИ (СПб., 2016).

⁴⁶ В данной статье есть упоминание и об уличной музыке как о «спонтанной сонорной активности». – См.: Volniansky K. If I Forget Thee: The Sonority of Jerusalem Soundscapes // Min-Ad: Israel Studies in Musicology online. – 2020. – Vol. 17. – P. 150 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2020/K_Volniansky_Jerusalem%20Soundscapes.pdf (дата обращения: 13.06.2022).

Среди исследований, посвященных региональным характеристикам уличного исполнительства, нет работ об уличных музыкальных практиках Иерусалима. До нынешнего времени не проводилось последовательного картографирования иерусалимского аудиального ландшафта; единственный подобный опыт осуществлялся преимущественно на территории Старого Города в рамках недельного семинара по композиции, организованного Иерусалимской академией музыки и танца при поддержке Еврейского университета и Института Гете в 1999 г. – в прошлом веке!

Не было обнаружено нотаций образцов уличной музыки и других смежных аудиальных практик (звукотворчества уличных торговцев и пр.) Иерусалима. В работе впервые приводятся транскрипции уникального звукового материала, зафиксированного автором на улицах города. Иными словами, предлагаемая читателю диссертация является новым этапом на пути к всестороннему изучению аудиоидентичности Иерусалима. В данной работе предпринята попытка расширить не только хронологические границы исследований, но и спектр изучаемых явлений. Это и позволяет говорить о научной новизне настоящей диссертации.

Теоретическая и практическая значимость

Материалы исследования могут быть использованы как для дальнейших **научных исследований** в области этномузыкологии, когнитивного музыкознания и истории исполнительства, так и в **образовательной сфере** при составлении вузовских лекционных курсов по истории культуры, истории музыки и инструментоведению, а также для разработки спецкурсов, спецсеминаров по смежным учебным дисциплинам – современной урбанистике и социокультурной антропологии. Перспективным представляется **практическое применение** результатов диссертационного исследования в деятельности муниципальных органов в сфере культурной политики и туризма.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Уличная музыка – арт-практика, представляющая собой открытую систему, характеризующуюся динамичностью, стихийностью процессов самоорганизации,

где музыкант выполняет функцию *центра притяжения*⁴⁷. Уличное музицирование обуславливается, прежде всего, *способом бытования*, который, в свою очередь, задается *местом* исполнения. В настоящее время уличная музыка является существенной составляющей социокультурного и звукового ландшафта современного города. Уличное исполнительское искусство выступает в единстве музыкального, аудиовизуального, коммуникативного, социального аспектов, и обуславливается интерференцией общего, особенного и единичного и их подчас противоречивым взаимодействием.

2. Усиление *эффекта присутствия* музыканта в акустически неблагоприятных городских территориях (публичных пространствах, маргинальных зонах) достигается за счет специфического инструментария, а также применения амплификации.

3. Для уличной музыки характерны особые формы художественной коммуникации. Изучаемому феномену присуща *интерактивность* – диалогичная *контактная коммуникация* (термин И. Мациевского)⁴⁸, развертывающаяся в режиме реального времени и порождаемая отсутствием «барьеров» между артистом и аудиторией. Практика уличного музицирования допускает *ненаправленное слушание и фрагментарное восприятие*, сохраняя «*потенциал для передачи аффекта*» в делезианской интерпретации этого термина⁴⁹ вследствие ее *перформативной, процессуальной ценности*.

4. Стратегии «*укоренения*», «*вживания*» музыканта в местный контекст базируются на адаптации музыкального материала к локальной среде (практика

⁴⁷ Пользуясь категориями теории систем в качестве метафоры, можно сказать, что музыкант становится «аттрактором» (от англ. *to attract* – привлекать, притягивать) – то есть системообразующим фактором, центром, в котором сходятся траектории движения случайных прохожих – его (гипотетической) аудитории.

⁴⁸ И. Мациевский таким образом определяет способ непосредственной трансляции традиции в народной музыкальной культуре. В данном контексте термин экстраполируется на особые, «лицом к лицу», отношения между музыкантом и реципиентом в уличных музыкальных практиках. См: *Мациевский И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.

⁴⁹ *Williams J.* Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // *Journal of Musicological Research*. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 55.

контрафакты, внимание к топонимике) и/или на обращении к соответствующему инструментарию (при этом на первый план выходит *семантика тембра, инструмент трактуется как знак*).

5. Избираемый исполнителями репертуар и инструментарий находятся в корреляции с этнической, религиозной и региональной (собственно городской) идентичностью носителей искусства. В работе впервые осуществлена систематизация современных исполнительских и стилевых направлений деятельности уличных музыкантов Иерусалима. В качестве основных выделены клейзмерская традиция, репрезентирующая ашкеназскую общину, восточные практики (музыка ладино, арабский макам), характерные для коренного населения и выходцев из сефардских общин, а также стили, представляющие новую пан-израильскую идентичность.

6. Общемировые тенденции, распространяющиеся на иерусалимскую уличную музыку – *гомогенизация инструментального состава и унификация репертуара*

7. Уличная музыка – особая система, где возможно существование и функционирование инструментов и форм перформанса, не получивших распространения в сфере академической, традиционной либо популярной музыки. Среди подобных «неформатных» концептов, впервые детально проанализированных и систематизированных в диссертации, – концепт *человек-оркестр*, а также инструментарий, сконструированный из подручных средств в технике бриколажа⁵⁰ (от фр. *bricolage* – «поделка, самодельная вещь, ремонтные материалы»).

⁵⁰ Термин, введенный в научный оборот К. Леви-Стросом в сфере когнитивистики. Применительно к инструментоведению бриколаж трактуется как использование в качестве музыкальных инструментов (или их составных частей) предметов и материалов, не предназначенных для этого – скажем, пила, на которой играют смычком, коробка от сигар в качестве корпуса гитары и пр. В этноорганологии этот вопрос рассматривался, в частности, в работах И. Мациевского. См.: *Мациевский И.В.* Инструментализм без специализированных орудий: к вопросу о генезисе инструментальной музыки // Конференция «Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры»: тезисы Дилижан, 24–30 окт. 1986 / Ин-т искусствознания АН Армянской ССР. – Ереван, 1986. – С. 43–44; *Мациевский И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.

Апробация работы

Результаты, полученные в процессе диссертационного исследования и выносимые на защиту, были репрезентированы в докладах в рамках международной научно-практической конференции «Звуковой ландшафт мегаполиса и искусство музыки» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2016) и международном инструментоведческом конгрессе «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2019, 2020). Обсуждение диссертации проводилось на секторе инструментоведения Российского института истории искусств. Различные аспекты проблематики диссертационного исследования нашли отражение в пяти научных работах, из них три – в изданиях, включенных в список журналов ВАК. Публикация на английском языке вышла в 2020 г. в рецензируемом журнале «Мин-Ад» («Диапазон») Израильского союза музыковедов, зарегистрированном в базе данных RILM.

Отдельные положения диссертации, а также аудио-видео материалы, собранные в ходе комплексного полевого исследования, нашли применение при разработке авторского лекционно-практического курса «Еврейская музыка: история, теория, вопросы исполнения» в Академическом колледже им. Левински (Иерусалим).

Объем и структура работы

Диссертационная работа, объем текста которой составляет 132 страницы, включает Введение, четыре главы, разделенные на параграфы, Заключение, перечень источников, охватывающий 238 наименований, а также два приложения, содержащие иллюстративный материал и нотные примеры.

Во **Введении** рассмотрена степень изученности темы, даны обоснование ее актуальности и научной новизны, представлены источниковедческая база и методологический аппарат, определены объект и предмет исследования, его цели и задачи, сформулированы положения, выдвигаемые на защиту, изложены сведения по апробации материалов настоящей работы и внесены предложения по их практическому применению.

В первой главе **«Менестрельность в исторической ретроспективе и в наши дни»** анализируются многообразные ракурсы изучения уличного музицирования как арт-практики и уличного музыканта как ее ключевой фигуры. Дается обзор терминологии и способов классификации уличной музыки в историческом аспекте.

Во второй главе **«Уличная музыка как компонент городского аудиального ландшафта»** звуковая активность уличных артистов рассматривается с позиций аудиальной экологии. В данном разделе обсуждаются вопросы корреляции музыки с местом ее исполнения, исследуются художественные стратегии музыкантов в освоении городских аудиальных пространств. Пристальное внимание уделено отношениям противоборства и взаимодополнения аудиотехнологий и «живого» звучания в уличном исполнительстве.

Третья глава **«Уличная музыка как часть культурного контекста современного города»** посвящена изучению соотношения «местного» и «всеобщего» в сфере уличной музыки, ее репертуаре и инструментарии. Отдельно затронуты коммуникативные и поведенческие аспекты деятельности уличных музыкантов.

В четвертой главе **«Эстетико-стилевой конгломерат искусства уличных музыкантов современного Иерусалима»** описывается и систематизируется жанрово-стилевой комплекс иерусалимской уличной музыки 2016–2022 гг., выявляются связи между идентичностью (этнической, культурной, религиозной, региональной), инструментарием и репертуаром. В инструментарии иерусалимских менестрелей выделяются специфичные и нетипичные для местного контекста составы и инструменты. В данной главе впервые приводится транскрипция (нотация) авторской аудиозаписи выкриков уличных торговцев Иерусалима, анализируются их ритмоинтонационные особенности. Уличное исполнительство рассматривается также во взаимоотношении с микстовыми формами уличного искусства, существующими на пересечении полей музыки, театра, стрит-арта, цирка и урбанистического дизайна.

В заключении резюмируются основные результаты работы, очерчиваются перспективы дальнейших исследований.

ГЛАВА 1. МЕНЕСТРЕЛЬНОСТЬ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ И В НАШИ ДНИ

1.1. Уличный музыкант в социокультурном дискурсе – проблемы терминологии

Образ уличного музыканта изменяется исторически и географически⁵¹. Обратимся к этимологии понятий, характеризующих деятельность уличных исполнителей и их идентичность с различных ракурсов – от апологетики адептов данной арт-практики до обвинений в антисоциальном поведении.

Наименования, принятые в разных странах и эпохах для обозначения уличных артистов, во многом отражают специфику восприятия и отношения к ним общества. Так древнеримские вольноотпущенники-*гистрионы*, средневековые европейские *жонглеры*, *минне- и мейстерзингеры*, *шпильманы и барды*, чья деятельность протекала не только и не столько в замках и дворцах знати, сколько в пространстве городских улиц и площадей, именовались в соответствии с родом занятий – *игрой* (на музыкальных инструментах и актерской), пением, в более общем смысле – устным творчеством (сказительством, декламацией)⁵².

Название «*трубадур*», широко известное еще с шестидесятых в бывшем СССР благодаря мюзиклу «Бременские музыканты»⁵³ и восходящее к латинскому корню «*tror*» (*trovare* – «находить», *tropare* на вульгарной латыни – «сочинять, петь»), отражает творческий характер деятельности бродячих артистов: это изобретатели, творцы, пребывающие в непрерывном поиске ритмов и рифм,

⁵¹ Ротенберг Н. Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 619. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁵² Там же, с. 614.

⁵³ Мультфильм (и вслед за ним – грампластинка) «Бременские музыканты», созданный композитором Г. Гладковым, сценаристом В. Ливановым и поэтом Ю. Энтиным по мотивам сказки братьев Гримм, вышел на экраны в 1967 г.

мелодий и сюжетов, публики и средств к существованию, места в социуме. Помимо этого, этимология приоткрывает и секреты культурных традиций Востока, обнаруживая всеохватность, «экумениченность» явления «музыки open-air»: *тараб* в арабской культурной традиции (однокоренное с *тарбут* – от ивритского «культура») – это особое вызываемое музыкой эмоциональное состояние, эстетически-экстатическое переживание.

В английской терминологии *waits* – наемные музыканты, обслуживавшие городские мероприятия, которым разрешалось играть и на улицах, что обеспечивало им дополнительный источник заработка. Эта категория горожан существовала вплоть до начала XIX столетия⁵⁴. В древнеирландской орфографии *faith* – «боговдохновенный поэт», от латинского *vates* – «пророк, оракул»⁵⁵. Позднее так называли певцов-«христославов», ходящих в сочельник от дома к дому. В Оксфордском словаре английского языка есть различные определения этого понятия, среди них – духовой инструмент, исполнитель на духовых инструментах, а также сторож. Как и широко распространенное в Европе «менестрель» – от латинского *minstrel* – «состоящий на службе», – определение *waits* характеризует также социальный статус, принадлежность городу.

Еврейские странствующие музыканты *лейцаним* (от идишского *лец*, ивритского *лейцан* – «насмешник, клоун, шут») были известны в Средневековой Европе далеко за пределами еврейской общины и в определенной мере даже составляли конкуренцию менестрелям⁵⁶. Самоназвание *лец* выявляет яркое

⁵⁴ Wilton P. Street Music // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. – Oxford: Oxford University Press, 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 12.06.2022).

⁵⁵ Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 05.09.2018).

⁵⁶ Это нашло отражение в законодательных актах, запрещавших еврейским музыкантам играть на «громких» (духовых и ударных) музыкальных инструментах в городских стенах. Возможно, этим запретам мы обязаны стабильному составу более позднего «клейзмерского трио», вплоть до эпохи индустриальной революции включавшего почти исключительно хордофоны – инструменты с более «слабой» звучностью. См.: Beregovski M. Jewish Instrumental Folk Music (1937) // Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski / ed. and translated by M. Slobin. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. – P. 530–548. – URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7mhj.9> (дата обращения: 01.07.2021).

игровое, карнавальное начало, определяя музыкантов как «смехотворцев». Неотъемлемой частью народной смеховой культуры являются и русские *скоморохи*: хотя этимология данного понятия до сих пор остается неясной, скоморох – ключевая фигура, зачинщик и «режиссер» музыкально-игровых действ⁵⁷.

Любопытно официальное название уличного музыканта, бытовавшее в советской Болгарии – «*публичный фольклорный бард*» (*площаден народен певец*)⁵⁸. В этом названии явственно слышится генетическое родство уличной музыки с фольклором⁵⁹, во всяком случае, с городским.

В XXI в. на роль наиболее употребительного термина в музыковедческом (и шире – в культурологическом) дискурсе может претендовать английское *busker*, восходящее этимологически, вероятно, к глаголу *to busk* – «предлагать товары для продажи только в барах и пивных»⁶⁰. Согласно Х. Мэйхью, сленговое *busking* означает распространение оттисков непристойных баллад в публичных домах, музицирование на улицах или исполнение комедийных номеров в пабах⁶¹. Корень *busk*, в свою очередь, предположительно, связан с к французским *busquer* – «стянуть, обчистить», и итальянским *buscare* – «зачистить, рыскать». В 1841 г. этот мореходный термин использовался в переносном смысле в отношении людей,

⁵⁷ Герцман Е.Е., Карымова С.М. К вопросу об этимологии и дифференциации понятий “шут” и “скоморох” // // European Journal of Arts. – 2017. – №.1. – С. 60–64. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/> (дата обращения: 14.06.22).

⁵⁸ Wewer E. Sunny places, dark prejudices. Street musicians in Sofia // Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria / ed. by W. Kokot. – Wien; Zürich; Berlin; Münster: LIT, 2012. – P. 169–186.

⁵⁹ Ротенберг Н. Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 617–618. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁶⁰ Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 05.09.2018).

⁶¹ Mayhew H. London Labour and the London Poor: in 4 Vol. – Vol. 1: Of the Street-Sellers of Stationery, Literature, and the Fine Arts (partial). – New York: Dover Publications, 1968 (Original: 1861). – P. 215.

ведущих кочевой образ жизни, бездельников⁶². Таким образом, термин *busking* обладает в целом отрицательной коннотацией и свидетельствует о стереотипе восприятия фигуры уличного артиста как маргинальной, а практики уличного музицирования – как девиантной⁶³.

В работе Дж. Мэлотта⁶⁴ приводится также встречающееся в сленге канадских уличных артистов искаженное самоироничное *basker* – тот, кто греется на солнце, «тусуется», то есть проводит время на открытом воздухе, на улице.

Подслушанное автором в 2019 г. в среде музыкантов Петербурга понятие «стритовать» – то есть играть на улице (от англ. *street* – «улица») – относится в большей степени к «месту действия», нежели к «действующему лицу», то есть собственно музыканту.

Возвращаясь к наименованию *баскер*, следует подчеркнуть, что оно «часто отторгается самими носителями либо как имеющее негативный оттенок (по ассоциации с аскером – попрошайкой), либо как непонятное: музыканты предпочитают быть музыкантами. Не исключая случаев сознательного «дауншифтинга», нетрудно заметить устойчивую тенденцию стремления уличных музыкантов к социализации и самоорганизации. Разве не об этом желании – легализации собственной деятельности, официального признания и экономической стабильности – свидетельствует возникновение ремесленных цехов, профессиональных объединений, поиск покровителя-работодателя (будь то частное лицо или городские власти)?»⁶⁵

⁶² Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 05.09.2018).

⁶³ Ротенберг Н. Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 618. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁶⁴ Malott J. Creating Place: Busking in Cincinnati. – Cincinnati: University of Cincinnati, 2015 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.academia.edu/12340094/Creating_Place_Busking (дата обращения: 13.06.2022).

⁶⁵ Ротенберг Н. Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-

1.2. Портрет уличного артиста: уличный музыкант как маргинальная фигура

По мнению британского этномузыколога Дж. Мак-Кея, музыка, звучащая на городских улицах, исторически являлась продуктом маргинальных фигур⁶⁶. В исторической ретроспективе уличные музыканты, как правило, – субъекты без собственности, без земли, порой без определенного места жительства, сироты и беспризорники, представители различных групп мигрантов – беженцы, переселенцы, наемные рабочие либо освобожденные рабы (в зависимости от эпохи и географических координат). Нередко это люди с ограниченными физическими возможностями⁶⁷. Так, слепые странствующие музыканты известны с глубокой древности – от мифического Гомера до известного ирландского барда-композитора XVIII в. О'Каролана и украинских кобзарей; согласно статистике, приводимой Б. Бинсон-Самронгтон, в современном Бангкоке восемьдесят процентов уличных исполнителей – слепые либо слабовидящие⁶⁸; в Германии, по наблюдению Э. Вивер, слепые музыканты также образуют многочисленную группу⁶⁹. В Иерусалиме 1950–1980 гг. широкую известность получил Авраам Салман – слепой

Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 618–619. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁶⁶ McKay G. A soundtrack to the insurrection: street music, marching bands and popular protest [Электронный ресурс]. – URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13534640601094817> (дата обращения 13.06.2022).

⁶⁷ Ротенберг Н. Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 615. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁶⁸ Binson-Samrongthong B. Sounds from Street Musicians. – 2006 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.cujucr.com/downloads/pdf_1_2003/Bussakorn%20Sumrongthong.pdf (дата обращения: 12.06.2022).

⁶⁹ Wewer E. Sunny places, dark prejudices. Street musicians in Sofia // Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria / ed. by W. Kokot. – Wien; Zürich; Berlin; Münster: LIT, 2012. – P. 169–186.

исполнитель на кануне, солист Иерусалимского Оркестра Гостелерадио, который выступал также на открытых площадках. Немало среди уличных музыкантов и инвалидов войны⁷⁰. Показательно, что в разговорном польском одним из синонимов-определений уличного музыканта является *świrk*⁷¹ – широкое понятие, обозначающее также «уродец»! Тем не менее, это люди, обладающие специфическими навыками и способностями, такими как память, слух, моторика, артистизм⁷².

Вследствие этнической маргинальности уличный музыкант часто отождествляется с бахтинским образом «Чужого»⁷³: таковы тирольские шарманщики в Петербурге XIX в.,⁷⁴ немецкие духовые оркестры и ямайские барабанщики в Британии, выходцы из стран Африки в США, еврейские клейзмеры, цыганские хоры и ансамбли – едва ли не по всему миру⁷⁵. И хотя увлечение экзотикой было и остается весьма сильным, порой оно превращается в свою диалектическую противоположность – ксенофобию.

Отчасти примыкает к маргиналам и студенчество – группа, пребывающая в процессе социального становления (от средневековых вагантов до студентов современных музыкальных учебных заведений) – именно они, по мнению П. Уилтона, в настоящее время составляют большинство представителей сообщества уличных музыкантов.

⁷⁰ McKay G. A soundtrack to the insurrection: street music, marching bands and popular protest [Электронный ресурс]. – URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13534640601094817> (дата обращения 13.06.2022);

Binson-Samrongthong B. Sounds from Street Musicians. – 2006 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.cujucr.com/downloads/pdf_1_2003/Bussakorn%20Sumrongthong.pdf (дата обращения: 12.06.2022).

⁷¹ Grygier E. Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania // *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki*. – 2015. – № 1. – S. 20–41.

⁷² Сапонов М.А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы. – М.: Классика–XXI, 2004. – 400 с.

⁷³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

⁷⁴ Савельева Ю. Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2003. – 393 с.

⁷⁵ Wewer E. Sunny places, dark prejudices. Street musicians in Sofia // *Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria* / ed. by W. Kokot. – Wien; Zürich; Berlin; Münster: LIT, 2012. – P. 169–186.

Со времен Средневековья и до начала промышленной революции в середине XVIII в. негативное представление об уличных артистах определялось обстоятельствами существования самих артистов, многие из которых принадлежали к беднейшим городским общинам. Потому нередко их объединяют в одну группу с нищими»⁷⁶; как замечает Э. Грыгьер, «коннотации уличной музыки с попрошайничеством распространены постольку, поскольку оба вида деятельности функционируют в одном и том же общественном пространстве, одинаковым образом собирается вознаграждение, и для установления отношений с прохожим используются аналогичные методы»⁷⁷.

«Уличный музыкант – синоним кочевника, бродяги. Действительно, **мобильность** – один из атрибутов этой деятельности. Следует заметить, что и сами исполнители нередко испытывают потребность в «перемене мест»: с одной стороны, ими движет поиск новой аудитории, ведь репертуар не безграничен; с другой стороны, особенно в эпохи господства устной традиции, музыканты перемещаются в поисках нового репертуара, который можно было услышать в другом регионе. Мобильность проявляется не только в том, что музыканты перемещаются в пределах одного города, меняя споты, или переезжая в другие города; порой они даже играют в движении: например, во время ходьбы»⁷⁸.

Значимый момент также – маргинальность профессиональная, поскольку исторически распространенной для уличных артистов практикой является

⁷⁶ *Ротенберг Н.* Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 615–616. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁷⁷ *Grygier E.* Muzyk(a) ulicy. Pomiędzy sztuką, a żebractwem [Электронный ресурс]. – URL: https://www.academia.edu/31431463/E._Grygier_Muzyk_a_ulicy._Pomiędzy_sztuką_a_żebractwem (дата обращения: 13.06.2022).

⁷⁸ *Grygier E.* Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania // Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki. – 2015. – № 1. – S. 20–41.

совмещение выступлений в городских пространствах с иными формами деятельности (торговля, реклама, даже целительство)»⁷⁹.

«В настоящее время образ уличного исполнителя охотно эксплуатируется не только массовой, прежде всего визуальной, культурой (реклама, видеоклипы), но и академической музыкой. Любопытный пример – запись шубертовской «Ave Maria», сделанная выдающимся немецким контратенором А. Шоллем и известной израильской пианисткой Т. Гальперин на улицах предрождественского Нью-Йорка в 2012 году»⁸⁰.

Что касается обсуждавшего выше факта профессиональной маргинальности, «по мнению австралийских этномузыкологов А. Беннета и И. Роджерса, арт-практика уличных исполнителей в наши дни занимает все более нестабильную позицию между любительской и профессиональной⁸¹, представляя собой зону постоянных изменений»⁸². Более того, «тенденцию роста исполнительского уровня городских артистов, отмечающуюся в прессе и онлайн-публикациях начала XXI столетия⁸³, авторы нередко объясняют “притоком” на улицы профессионалов, имеющих академическое образование. Дополнительная вероятная причина этого явления – усиление контроля со стороны городских властей»⁸⁴ (к примеру, в 2016

⁷⁹ *Ротенберг Н.* Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 616. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁸⁰ Там же, с. 619.

Видеозапись см.: <https://youtu.be/yzxZAmVNQHE> (дата обращения: 13.06.2022).

⁸¹ См.: *Bennett A., Rogers I.* Street music, technology and the urban soundscape // *Continuum Journal of Media & Cultural Studies*. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464.

⁸² *Ротенберг Н.* Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 616. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁸³ Например, см.: *Кузьмина Н.В.* Образ мегаполиса: творческий аспект // *Культура и цивилизация*. – 2016. – № 4. – С. 186–191.

⁸⁴ *Ротенберг Н.* Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // *Культура и цивилизация*. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 340. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

г. мэрией Иерусалима проводилась проверка профессионализма исполнителей на специальных прослушиваниях с последующей выдачей лицензии на уличные выступления; подобные мероприятия осуществляются и в других городах мира).

1.3. Феномен уличной музыки: в поисках границ

Рассмотрим также «различные подходы к феномену уличного музицирования, существовавшие ранее и вновь возникающие в академическом дискурсе»⁸⁵. Говоря об уличной музыке, практически все исследователи отмечают сложность этого явления, его многозначность и даже противоречивость. Показательно в этой связи наблюдение австралийского музыколога П. Уотта: «Объединяя разные жанры, она предстает и в виде инструментального исполнительства, и в танце, и в пении, и в актерской игре, а также в сочетании всех перечисленных видов деятельности. Выступление может происходить в заведомо избранном месте или, наоборот, спонтанно возникать в уличных пространствах, осуществляться в импровизационной форме или быть тщательно отрепетированным. Уличные музыканты действуют как из коммерческих, так и из альтруистических побуждений. Уличные музыканты меняют свое местоположение, осваивая и ниспровергая жанры <...> Уличная музыка может быть рождена национальными художественными традициями или выражать местные музыкальные ценности»⁸⁶.

Сходным образом уличная музыка характеризуется через «перечисление форм» в статье А. Беннета и И. Роджерса: «Уличная музыка включает множество форм: от военных оркестров, озвучивающих исторические и культурные

⁸⁵ *Ротенберг Н.* Фигура уличного музыканта: трансформация образа в изменяющихся условиях // Вопросы инструментоведения: Исследовательская серия: статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 615. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).

⁸⁶ *Watt P.* Editorial – Street Music: Ethnography, Performance, Theory // *Journal of Musicological Research*. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 69–71.

мероприятия, а также политические события <...> до неофициальных, часто спонтанных уличных выступлений небольших ансамблей или музыкантов-солистов перед потребителями, туристами и просто прохожими в обмен на небольшие денежные пожертвования»⁸⁷. При этом, заметим, в одном ряду соседствуют исполнительские составы, условия и характер выступлений и даже коммерческие аспекты!

В попытке обозначить границы явления, автор краткого очерка об уличной музыке в Оксфордском словаре П. Уилтон парадоксальным образом избирает «инверсивный взгляд», уделяя внимание явлению, которые скорее можно определить как «музыку улиц», а не «уличную музыку» – это выкрики торговцев (street cries). П. Уилтон рассматривает также жанры «ученой» музыки, которые, строго говоря, тоже уличной музыкой не являются, но так или иначе испытали ее воздействие, «сопряжены» с ней. К таким жанрам автор относит средневековые французские мотеты, итальянские ренессансные канцоны, немецкую барочную оперу и американский мюзикл⁸⁸. Несмотря на то, что подобный подход может показаться недостаточно обоснованным, следует учесть, что такого рода произведения – порой единственная доступная нам «документация» (в отсутствии, скажем, аудиозаписей, по понятным причинам) – в особенности это относится к некоторым немецким и английским кводлибетам, где встречаются не только отдельные цитаты, но в художественной форме воспроизводятся целые сцены из городской жизни, ее аудиальная реальность.

Любопытно, что П. Уилтон отождествляет уличную музыку с фольклором⁸⁹, и он не одинок в подобном утверждении: австралийские исследователи А. Беннет и И. Рождерс также отмечают определенное генетическое родство уличного перформанса и традиционных музыкальных практик⁹⁰.

⁸⁷ Bennett A., Rogers I. Street music, technology and the urban soundscape // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464. Здесь и далее – перевод автора.

⁸⁸ Wilton P. Street Music // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. – Oxford: Oxford University Press, 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 12.06.2022).

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же.

Очевидно, несомненную трудность вызывает установление границ, дефиниция самого феномена уличной музыки. Порою кажется, что проще определить ее апофатически – через отрицание или противопоставление: это музыка, существующая вне концертных залов, не-камерная, в историческом прошлом Европы – не-церковная, исполнители не обязаны иметь сертифицированное образование, не предполагает пространственной диспозиции «исполнитель-слушатель», время исполнения и восприятия не регламентированы... Вот только дело в том, что от многих «не» уличная музыка может с легкостью отказаться, создавая правила «по ходу игры». К примеру, не неся изначально исключительно прикладной функции, как, скажем, музыка лифтов или всякого рода инструментальная сигнальность, уличная музыка может быть использована и в этом качестве (например, для привлечения внимания к торговым точкам, как в Японии). В определенных акустических условиях она и вовсе может восприниматься как шум или «не-звук» – сигнал, на который прохожий реагирует как на писк банкомата или телефонный звонок – знак присутствия в двоичной системе исчисления «да-нет».

Иную тактику поиска дефиниции избирает канадский исследователь Н. Уиз, вовсе отказываясь от категоризации жанрово-стилевых характеристик и инструментария уличного исполнительства и выдвигая в качестве главных методологических критериев системность и процессуальность⁹¹. Опираясь на антропологические изыскания М. де Серто и философские идеи Ж. Делеза⁹², ученый воспринимает уличное музицирование как «совокупность процедур, которые свойственны повседневной жизни»⁹³. Согласно Н. Уизу, уличное музицирование – это *импровизационный творческий процесс, управляемый в*

Wewer E. Sunny places, dark prejudices. Street musicians in Sofia // Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria / ed. by W. Kokot. – Wien; Zürich; Berlin; Münster: LIT, 2012. – P. 169–186.

⁹¹ Wees N. Improvised Performances: Urban Ethnography and the Creative Tactics of Montreal's Metro Buskers // Humanities. – 2017. – Vol. 6, iss. 67. – P. 83.

⁹² Deleuze G. Difference and Repetition / trans. P. Patton. – New York: Columbia University Press, 1994. – P. 139–140.

⁹³ De Certeau M. The Practice of Everyday Life. – Berkeley: University of California, 1984. – XXIV, p. 43.

равной степени существующими условиями и личностными интенциями действующих субъектов. Данный феномен следует интерпретировать как *«акт ассамбляжа (сборки)»*, вовлекающий множество участников, *с централизующей ролью музыканта*, который на определенное время связывает всех акторов (действующих лиц) в единую систему⁹⁴.

Итак, уличное музицирование определяется, прежде всего, *способом бытования*, который, в свою очередь, задается *местом* – «сценическим пространством» городских улиц. «Место исполнения музыки – своего рода “фрейм”, рамка, которая регулирует нормы поведения и взаимовосприятия музыкантов и слушателей, настраивает их на определенные ожидания»⁹⁵. Учитывая принципиальную «несводимость» уличной музыки к фольклору, ее следует рассматривать в определенной аналогии с ним – *как творческую практику*, некий *«художественный быт»*. *Ситуация исполнения/восприятия* в данном случае служит *«эмульгатором»*, связывающим все разнородные компоненты мозаичной палитры уличного перформанса. Таким образом, *уличное исполнительское искусство – открытая система, характеризующаяся динамичностью, стихийностью процессов самоорганизации, где музыкант выполняет функцию «координатора»*, создавая для всех участников условия «совпадения смысловых траекторий».

1.4. Ранние и современные классификационные модели

Первые упоминания об уличных музыкантах Средневековой Европы относятся к IX в.; в XII в. в Париже одна из улиц получает наименование улицы Жонглеров (позднее – Менестрелей), что является свидетельством признания «права на существование» уличной музыки как неотъемлемой части городской

⁹⁴ Wees N. Improvised Performances: Urban Ethnography and the Creative Tactics of Montreal's Metro Buskers // Humanities. – 2017. – Vol. 6, iss. 67. – P. 84.

⁹⁵ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 100. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

жизни⁹⁶. В эссе американского музыколога Д. Уитвелла приведена одна из наиболее ранних в истории западноевропейской музыки попыток классификации уличной музыки Парижа времен позднего Средневековья по «жанровому» признаку, или, точнее, по типу «специализации», принадлежащая королю Альфонсо X Образованному. Он выделяет три «уровня»: первый, наивысший, – инструменталисты и композиторы в одном лице, второй – мастера «разговорного жанра» и, вероятно, певцы (reciters of “delightful” stories), и, наконец, низший уровень – клоуны (bufos)⁹⁷.

Столетие спустя французский теоретик музыки И. де Грокейе систематизирует менестрельное искусство (и уличный его «формат», прежде всего), базируясь на «социологических наблюдениях, знании репертуара»⁹⁸. В трактате «О музыке» ученый дает классификацию жанров (с иерархическим главенством вокальных над инструментальными), музыкально-поэтических структур и форм, вошедших в «менестрельный фонд»⁹⁹. По меткому наблюдению М. Сапонова, музыкальная систематика де Грокейе «опирается на слуховой опыт, <...> а не на анализы нотированных текстов», на «материал повседневно звучащей музыки, а не отвлеченные мыслительные категории, заданные книжной традицией. <...> Важна не сама вещь, а конкретная исполнительская реализация»¹⁰⁰. Это первый дошедший до нас случай постановки классификационных задач «в зависимости от реальных социологических, общекультурных и этнографических данных»¹⁰¹.

Один из любопытных примеров классификации уличной музыки XXI в. по жанрово-стилевому признаку исполняемой музыки обнаруживается в научных

⁹⁶ Whitwell D. On the Minstrels // Essays on the Origins of Western Music. – Essay № 83 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 03.03.2018).

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Сапонов М.А. Менестрели: книга о музыке средневековой Европы. – М.: Классика–XXI, 2004. – С.137.

⁹⁹ Там же, с.156.

¹⁰⁰ Там же, с. 139–141.

¹⁰¹ Там же, с. 140.

работах польского этномузыколога Э. Грыгьер, которая подразделяет репертуар уличных музыкантов на шесть категорий¹⁰²:

1. *Классическая музыка*
2. *Популярная музыка*
3. *Фольклор (традиционная этническая музыка)*
4. *Городской фольклор*
5. *Авторские композиции*¹⁰³
6. *Музыка для особых случаев (религиозные или семейные праздники и т.п.)*

При этом Э. Грыгьер акцентирует внимание на том факте, что категории открыты, то есть одна и та же пьеса может быть отнесена больше чем к одной категории; кроме того, требуется более подробная дифференциация внутри категорий¹⁰⁴.

В своем компаративном исследовании Э. Грыгьер сопоставляет уличные музыкальные практики трех европейских городов – Вены, Вроцлава и Варшавы – по иным параметрам, оказывающим, по мнению автора, ощутимое воздействие на уличную музыку: это правовые нормы, музыкальное образование, характер общественного пространства, туризм, культурный и художественный потенциал городских территорий¹⁰⁵.

В исследовании уличной музыки Иерусалима будут учтены, в той или иной мере, все приведенные выше классификационные модели.

¹⁰² Grygier E. The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization // Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age / ed. by D. Hebert, M. Rykowski. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 276.

¹⁰³ Имеется в виду композиторское творчество самих уличных исполнителей.

¹⁰⁴ Grygier E. The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization // Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age / ed. by D. Hebert, M. Rykowski. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 276.

¹⁰⁵ Grygier E. Street Music. A case study of three European cities: Vienna, Warsaw and Wrocław // Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança. – 2013. – Vol. 2, № 2. – P. 70–77.

ГЛАВА 2. УЛИЧНАЯ МУЗЫКА КАК КОМПОНЕНТ ГОРОДСКОГО АУДИАЛЬНОГО ЛАНДШАФТА

Мир ближайшего будущего – это мир городов; хотим мы этого или нет – мы живем в эпоху «возрастающей урбанизации»¹⁰⁶. За последние два столетия процент городского населения возрос почти в 16 раз, и к началу третьего тысячелетия уже больше половины населения планеты – горожане¹⁰⁷. В современных урбанистических и культурологических исследованиях аудиальный аспект является одним из ключевых¹⁰⁸. Тем не менее, следует помнить, что вопросы аудиальной экологии и аудиоидентичности городов сравнительно недавно оказались «на повестке дня». Вероятно, причина в том, что аудиальные пространства, в отличие от территорий географических, труднее подвергаются структурированию, ведь звуковые ландшафты – зоны, лишенные четких демаркационных линий, а источники звука часто мигрируют. Возможно, поэтому опасность загрязнения аудиальной среды, в отличие, скажем, от загрязнения воздуха выхлопными газами, не всегда в полной мере осознается обществом. Чрезвычайно экспрессивное описание такой «аудиальной экологической

¹⁰⁶ Теннис Ф. *Общность и общество: основные понятия чистой.* – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 452 с.

¹⁰⁷ Сайко Э.В., Алексеева-Бескина Т.И., Гольц Г.А. и др. *Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики: теоретич. аспекты и социокультур. характеристики* / отв. ред. Э.В. Сайко; Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 2001. – С. 282.

¹⁰⁸ См.: Благодаров К. «Тишина – это хорошо. Абсолютная тишина – это невыносимо»: как звуки большого города влияют на нашу жизнь [Электронный ресурс]. – URL: https://www.gazeta.ru/comments/2016/07/06_a_8374145.shtml (дата обращения: 13.06.2022); Вершинин С.Е. Звуковой ландшафт города: проблемы гармонизации [Электронный ресурс]. – URL: www.werschinin.ru/?ml=172 (дата обращения: 13.06.2022); Возьянов А. Куда ушли мелодии вместо гудков: территории слуха в саундскейпе социальных медиа [Электронный ресурс] // *Неприкосновенный запас.* – 2015. – № 4. – URL: http://magazines.russ.ru/nz/2015/4/16v.html#_ftn5 (дата обращения: 13.06.2022); LaBelle B. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life.* – New York: Continuum, 2010. – 267 p.; Schafer R.M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* – Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994. – 301 p.

катастрофы» мы находим в сатирическом романе «Колыбельная» американского писателя-публициста Чака Паланика¹⁰⁹:

«...это ... называется цивилизацией... Люди, которые никогда не выбросят мусора из машины, врубают радио на полную мощность. Люди, которые в переполненном ресторане никогда не выдохнут сигаретный дым тебе в лицо, истошно орут в свои мобильные телефоны. Люди, которые никогда не разбрызгают гербициды, почему-то считают вполне допустимым поганить окрестности громкой музыкой»¹¹⁰.

2.1. Звуковая реальность современного города: вопросы аудиальной экологии¹¹¹

«Город эпохи индустриальной революции – несомненно, победитель в номинации “лучший саундтрек к Дантовому Аду”. Но и нынешний мегаполис, несмотря на мероприятия по борьбе с шумовым загрязнением, все еще далеко не «райский уголок». Аудиальная среда современного города часто воспринимается как нечто враждебное, анти-природное. “Патриарх акустической экологии”, автор термина “soundscape” Р.М. Шефер¹¹² характеризует его как *lo-fi*: “сверх-биологический” звуковой пейзаж “низкого разрешения”.

В ситуации возрастания уровня шума, расширения его динамического и частотного диапазона¹¹³ акустическое пространство современного города

¹⁰⁹ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 339–340. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹¹⁰ Паланик Ч. Колыбельная / пер. с англ. Т. Покидаевой. – М.: АСТ, 2009. – С. 13.

¹¹¹ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 340. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹¹² Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. – Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994. – P. 43.

¹¹³ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 340, 339. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022)

превращается в *«ландшафт войны и сопротивления»*¹¹⁴. Городские жители в буквальном смысле день и ночь ведут бои за тишину, пытаясь отстоять право на личное акустическое пространство. Уличная музыка также может становиться раздражающим фактором, чему есть немало документальных свидетельств. Как замечает Ч. Паланик, «шум машин за окном – это уже неприятно. И от фортепианного концерта Шопена легче не станет»¹¹⁵.

Однако восприятие города как «большого завода», восходящее к прошлому-позапрошлому веку, постепенно сменяется концепцией нового урбанизма. Борьба с шумовым загрязнением – «усмирение шума» – становится одной из первоочередных задач урбанистической экологии с середины XX в. Так в 50-х гг. в Париже были запрещены сигналы автомобилей, громкие удары при погрузке, а колеса вагонов метрополитена обзавелись резиновым покрытием.

В Иерусалиме поиск «дружелюбного интерфейса» города нашел отражение не только в ландшафтном строительстве, но и в стремлении создать благоприятную аудиальную экологическую обстановку. В связи с этим был принят «закон о тишине», регулирующий производственные и бытовые шумы, а также уровень громкости музыки. Подобные законы действуют и во многих других городах, однако в Иерусалиме они имеют свои нюансы, связанные, прежде всего, с религиозными особенностями: с вечера пятницы и до вечера субботы городской транспорт и магазины не работают, количество личного транспорта на дорогах резко сокращается. Также не принято громко включать музыку, шумные бытовые приборы, проводить ремонтные работы, как в государственном, так и в частном секторе. В священный день Субботы звуковой ландшафт Иерусалима преобразуется, превращаясь в сакрализованное пространство.

В книге «Храм молчания» библииста Израэля Кнолля отмечается, что тишина являлась важнейшим атрибутом иудейского храмового служения. Во времена Первого Храма такая форма богослужения была единственным в своем роде

¹¹⁴ Sassen S. Re-Assembling the Urban // Urban Geography. – 2008. – № 29 (2). – P. 113–126.

¹¹⁵ Паланик Ч. Колыбельная / пер. с англ. Т. Покидаевой. – М.: АСТ, 2009. – С. 13.

прецедентом в религиозной мозаике ближневосточного региона¹¹⁶. В наши дни, когда физически Храма не существует, образ его экстраполируется на город в целом посредством установления тишины. Уличная музыка тоже замолкает – в первую очередь, инструментальная, поскольку настройка инструментов приравнивается к «созидательной работе», которая в субботу запрещена¹¹⁷.

Также Иерусалимским законом о тишине введено «ограничение громкости» для граждан в период так называемой сиесты – самого жаркого времени суток – с 14-ти до 16-ти часов, как во многих странах с подобным климатом, а также в ночное время – с 23-х до 7-ми. Подобное внимание к природной цикличности характерно скорее для архаических, нежели для новейших урбанистических сообществ. «Ритм повседневной жизни, не утративший связь с солнечной активностью, лунным календарем и биологическими часами – в этом разительное отличие Иерусалима, скажем, от *perpetuum mobile* Нью-Йорка или ночной «гиперактивности» Тель-Авива и латиноамериканских метрополий»¹¹⁸, что несомненно воздействует на уличную музыку.

2.2. Музыкант-исполнитель в урбанистическом аудиальном пространстве

Как *homo musicus* способен привлечь внимание, заявить о себе в акустически агрессивной среде? Желание «быть услышанным» находит воплощение в изменении громкостно-динамических характеристик звучания. Еще задолго до изобретения амплификации, в исторической ретроспективе отчетливо можно уловить тенденцию «усиления», своего рода *semper crescendo*:

¹¹⁶ Knohl I. The Sanctuary of Silence: The Priestly Torah and the Holiness School. – Minneapolis: Fortress Press, 1995. – X, 246 p. – *Hebrew ed.*: Mikdash ha-demamah. – Jerusalem: Magnes Press, 1992. – 247 p.

¹¹⁷ Кроме того, в субботу нельзя заниматься коммерческой деятельностью, а это одна из сторон уличной музыкальной практики – помимо всего прочего, деньги попадают в разряд «мукце» – табу, вещи, к которой нельзя прикасаться.

¹¹⁸ Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 173. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

- 1) повышается строй¹¹⁹ (более высокая тесситура способствует большей «пронзительности», «яркости» звука);
- 2) модифицируется строение музыкальных инструментов (расширяется диапазон, жильные струны заменяются металлическими, а деревянные рамы – стальными, что также служит усилению звучания);
- 3) численно увеличиваются инструментальные составы (сравним оркестры Моцарта и Вагнера и соответственно их громкостные характеристики);
- 4) в вокальной музыке происходит становление школы резонансного пения (одним из основных ее эстетических критериев является мощный звук, способный эти гигантские оркестровые составы «перекрыть»).

На улице музыка «атакует» прохожих, музыканты силятся «перекричать» саундтрек из магазина напротив и друг друга, чтобы отвоевать, захватить, пометить собственную акустическую зону. Таковы впечатления от звуковых реалий центра Иерусалима начала 2000-х гг. Вполне характерная для типичного мегаполиса ситуация, осознав которую, представители мэрии и музыканты-исполнители пришли к выводу, что стихийный захват акустических территорий чреват нарушением аудиального экологического баланса. Попытка «быть громче всех» в конечном итоге приводит к самоуничтожению. Музыка переходит в разряд шума. Не потому ли современный слушатель едва ли не в первую очередь ценит в музыке момент релаксации, что музыка часто превращается в раздражитель? И вновь обратимся к тексту Ч. Паланика:

«Ты делаешь музыку громче, чтобы заглушить шум. Соседи делают музыку громче, чтобы заглушить твою музыку. Ты опять делаешь музыку громче. Все покупают стереосистемы, стараясь выбрать, которая помощнее. Это гонка вооружения в войне звука. <...> Речь не о качестве звука. Речь о громкости. Речь не о музыке. Речь о победе»¹²⁰.

¹¹⁹ Процесс «глобального повышения» строя продолжается и по сей день: еще в конце XX в. общепринятым считалось А 440 Гц, примерно с начала XXI в. стандартный строй – А 442, а ныне он поднимается и до 446 Гц!

¹²⁰ Паланик Ч. Колыбельная / пер. с англ. Т. Покидаевой. – М.: АСТ, 2009. – С. 14.

В битве амплификаций нет победителей. Альтернативный путь – это поиск собственной частоты вещания, аудиальной ниши, где музыка будет услышана и воспринята. В данной ситуации требуется сознательное моделирование звуковой среды, учитывающее акустические особенности пространства. Прежде всего, здесь важен выбор оптимального расстояния, на котором музыканты не заглушают друг друга и где музицирование не «пересекается» с другими видами деятельности, вызывая агрессию. «Как уличный музыкант может захватить, *о-своить* и *при-своить* аудиальную зону, найти собственную частоту вещания в акустически агрессивной среде? Рассмотрим специфику отношений уличных музыкантов с городским аудиовизуальным пространством, включающую различные коммуникативные механизмы и “территориальные логики”»¹²¹.

2.3. Точки сосредоточения

В современном научном дискурсе существуют разные (порой диаметрально противоположные) точки зрения по вопросу о том, каким образом музыка коррелирует с местом и ситуацией исполнения – от полного подчинения музыки месту, которое диктует модусы ее восприятия и бытования, меняет практические функции и нивелирует эстетическую ценность,¹²² до понимания музыки как фактора, «трансформирующего» пространство, преображающего среду¹²³.

¹²¹ *Ротенберг Н.* Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // *Культура и цивилизация*. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 341. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹²² *Дамберг С.В., Семенов В.Е.* Музыка как феномен повседневности. // *Звучащая философия: сборник материалов конференции* / отв. ред. К.С. Пигров; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – С. 78.

¹²³ *Buchanan D.A.* [Рецензия] // *Notes*. – 1995. – Second Series. – Vol. 52, № 2. – P. 427–430. – URL: <http://www.jstor.org/stable/899032> (дата обращения: 13.06.2022). – Рец. на кн.: *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. – Ed. by M. Stokes. – Oxford: Berg Publishers, 1994. – 212 p.

«Уличные артисты прекрасно осознают значимость места как ресурса»¹²⁴. «Музыканты часто намеренно размещаются вблизи “мест памяти”¹²⁵ – культурных объектов, исторических памятников, – чтобы насыщаться ассоциациями зрителей и чтобы возвращать их, создавая (или воссоздавая) особую атмосферу. Этот процесс простирается от “реконструкции”, включающей соответствующие костюмы, инструментарий и репертуар, до озвучивания “альтернативной истории”»¹²⁶. В Иерусалиме и его окрестностях регулярно реализуется множество арт-проектов, локализованных в пространстве культурных памятников (например, оратория «Иуда Маккавей» Генделя в реальных «декорациях» крепости Массада, концертная программа «Иерусалим – город двух миров» Ж. Савалья – в Башне Давида в Старом городе, «Всенощная» Рахманинова на Сергиевском подворье). «Ренессансные консорты (виолы, блок-флейты) на развалинах замка крестоносцев в Йехиаме, клейзмеры (скрипка, кларнет, аккордеон) на центральной площади Сиона и в Еврейском квартале Старого города, исполнители макама и раги (уд, дарбука) – на рынке Кармель в Тель-Авиве и в крепости Массада, греческого фольклора (бузуки, вокал) – в районе Иерусалима, именуемом Греческой слободкой (или Греческой колонией) – такого рода примеры»¹²⁷.

В обратной же перспективе – музыка воздействует и влияет на феноменологические восприятия пространства и места¹²⁸. «При этом субъективное восприятие можно определить как психологическое время, когда картина эмоционального ландшафта восприятия, регулируемая внешними <...> стимулами,

¹²⁴ Bennett A., Rogers I. Street music, technology and the urban soundscape // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464.

¹²⁵ Термин М. Оже. – См.: Auge M. Non-Places: Towards an Anthropology of Supermodernity. – New York: Verso, 1995. – P. 78.

¹²⁶ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 341. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Bennett A., Rogers I. Street music, technology and the urban soundscape // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464.

играет главенствующую роль в персональном опыте структурирования времени»¹²⁹.

«Уличная музыка может заполнять неосвоенные места: крылатое выражение “свято место пусто не бывает” в контексте современного города перефразируется в “пустое место недолго остается таковым”. Собственно говоря, стратегия “заполнения лакун” присуща практически любой аудиальной активности; в качестве произвольных примеров можно привести выкрики торговцев и вообще рекламу в разных ее ипостасях, попрошайничество, звуковые инсталляции и даже *говорящие урны*»¹³⁰.

«Речь пойдет, в данном случае, о локусах, чьи культурные коды лишены стабильности и не несут в себе глубокого исторического содержания. Немецкий социолог-урбанист рубежа XIX-XX вв. Г. Зиммель охарактеризовал их как “*анонимные места*”¹³¹; почти век спустя французский антрополог М. Оже определит эти “несакрализованные” городские зоны как “*не-места*”¹³². Нередко музыканты занимают место у пешеходных переходов – прохожий вынужден остановиться на красный свет, у него появляется «время прислушаться» (и, что существенно, время заплатить). К разряду подобных мест относятся и трамвайные остановки в Иерусалиме.

Парадоксальным образом места повышенной транзитивности (торговые центры, вокзалы, метро, аэропорты, подземные переходы, дороги и т.п.¹³³), где

¹²⁹ Карпец М.И. Инструментарий создания виртуальных ценностей: семантика музыкального искусства как палитра восприятия аспектов времени // Временник Зубовского института. – СПб., 2021. – № 1. – С. 96–105.

¹³⁰ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 341. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹³¹ Simmel G. The Metropolis and Mental Life // The Blackwell City Reader / ed. by G. Bridge, S. Watson. – Oxford: Wiley-Blackwell, 2002. – P. 103–110.

¹³² Non-lieu – термин М. Оже. – См.: Augé M. Non-Places: Towards an Anthropology of Supermodernity. – New York: Verso, 1995. – P. 77–78.

¹³³ По свидетельству О. Колгановой, сотрудника сектора инструментоведения РИИИ, в Санкт-Петербурге уличные музыканты выступают также в вагонах метро и электропоездов – это повсеместная повседневная практика. В Иерусалиме подобного не наблюдается – возможно, в связи с отсутствием метрополитена. Единственный схожий случай – художественная акция, приуроченная ко Дню города, состоявшаяся 29 мая 2022 г., во время которой ансамбль восточной музыки «Фиркат Нур» («Ансамбль Света») выступал в вагоне иерусалимского

индивидуальное и особенное поглощается анонимностью и гомогенностью, обладают порой ярко выраженной (хотя, быть может, вынужденной, навязанной) коммуникативностью. Возможно, именно эта особенность делает данные локусы привлекательными для музыки как средства коммуникации. В качестве стратегии конструирования общественного пространства музыка, в свою очередь, служит аттрактором, наполняя *анонимные места* новыми для данной среды смыслами, творя новое ассоциативное поле»¹³⁴.

Одним из таких мест в Иерусалиме стала Первая Железнодорожная Станция, на многие годы фактически превращенная в свалку, долгое время бывшая, по сути, маргинальной зоной. После реконструкции в 2014 г. муниципальные власти приняли решение сделать ее альтернативным центром Иерусалима. Однако недостаточно изменить архитектурный ландшафт – нужно создать ландшафт звуковой, написать новую историю. Для этой цели авторы проекта реставрации обратились к представителям творческих профессий, в частности, к музыкантам. В настоящее время здесь регулярно проходят фестивали, концерты, выставки и даже встреча Субботы («*кабалат шабат*»).

Таким образом, «музыка превращает заброшенную, маргинальную городскую зону в территорию коммуникации – *публичное пространство*¹³⁵ (согласно Д. Чейни), насыщает *не-место* новыми для данной среды культурными реалиями, созидавая *место памяти*¹³⁶ (по определению М. Оже). По наблюдению В. Кейлина, петербургского поэта и специалиста в сфере аудиальных художественных практик, “потребность в пространстве как месте коммуникации падает вследствие глобализации, потери некой пространственной идентичности,

трамвая. Коллектив исполнял песню Н. Шемер «Золотой Иерусалим» на традиционных арабских инструментах. Этот эпизод, однако, имеет отношение к праздничной, а не к повседневной культуре. Видео-документация этой акции доступна в социальных сетях.

¹³⁴ *Ротенберг Н.* Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 341–342. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹³⁵ *Chaney D.* Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture. – London: Routledge, 1993. – 240 p.

¹³⁶ *Auge M.* Non-Places: Towards an Anthropology of Supermodernity. – New York: Verso, 1995. – P. 78.

связанности с каким-то местом»¹³⁷. Уличная музыка способна возратить месту его коммуникативные свойства, во многом утраченные как в результате “атомизации”, социальной разобщенности, присущей обществу мегаполиса, так и вследствие “медиазации” общения»¹³⁸.

«*Сердце города* – символическое название туристического центра Иерусалима – район даунтаун, который включает в себя пешеходные части улицы Бен-Иегуда, Кинг-Джордж, Яффо, Саломон, площадь Сиона и некоторые другие прилегающие территории. В отличие от Первой Железнодорожной Станции, этот локус не пустовал»¹³⁹. Благоприятные акустические условия, большие скопления народа и, что немаловажно при нашем климате, наличие тени делают этот район привлекательным не только для музыкантов. Здесь уличные артисты делят акустическое и физическое пространство с проповедниками (в основном, представителями разных течений иудаизма), нищими и торговцами-лоточниками.

«Уличные музыканты учитывают не только *«коммуникативный аспект»* пространства-места, но и избирают *акустически благоприятные зоны*»¹⁴⁰. «Как утверждают сами уличные артисты, стратегия уличного исполнительства в большой мере зависит от конкретного использования акустических свойств городского пространства для достижения желаемого художественного эффекта»¹⁴¹.

«В мегаполисах такими акустически благоприятными зонами являются подземные переходы и метро, где существует естественная реверберация звука,

¹³⁷ Благодаров К. «Тишина – это хорошо. Абсолютная тишина – это невыносимо»: как звуки большого города влияют на нашу жизнь [Электронный ресурс]. – URL: https://www.gazeta.ru/comments/2016/07/06_a_8374145.shtml (дата обращения: 13.06.2022).

¹³⁸ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 341–342. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹³⁹ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 97. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁴⁰ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 343. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁴¹ Там же, с. 342.

отраженного архитектурой¹⁴². В Иерусалиме крайне мало подземных переходов, а иерусалимский трамвай проходит по поверхности – это не подземка-underground. Однако горный рельеф, обязательная облицовка зданий иерусалимским камнем, узкие улицы, обилие арочных конструкций создают подходящие акустические условия для аудиальных уличных практик. Вообще Иерусалим ощущается как “город стен” – от стен Старого Города и Стены Плача до ограждений вокруг строительных площадок и защитных сооружений вдоль пограничных районов. Стены служат не только “полотном” для визуальных уличных практик – граффити, стрит-арта, но и звукоотражателями.

Уникальный проект по созданию акустически комфортных условий для выступлений уличных артистов был инициирован муниципалитетом Тель-Авива в 2016 г.: на тротуарах были установлены “мини-амфитеатры”, сконструированные израильской студенткой А. Эвен¹⁴³. Дизайн, позволяющий увеличивать громкость и направлять звук на зрителей (что устраняет необходимость использования звукоусиливающей аппаратуры), разработан в тесном сотрудничестве с самими музыкантами»¹⁴⁴ (Рисунок Б.1).

С расцветом аудиотехнологий (прежде всего, амплификации) проблема поиска акустически комфортной зоны «несколько утратила свою остроту, однако приверженцы “живого звука” (то есть акустического инструментария и “безмикрофонного” вокала) руководствуются определенными эстетическими и социальными установками»¹⁴⁵. «Исторически сложилось, что <...> образ уличного музыканта сформировался как образ артиста из народа, <...> чья музыка рождается

¹⁴² Tannenbaum S. Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York. – Ithaca (New York): Cornell University Press, 1995. – XIV, 270 p.

¹⁴³ Sredni Y. Mini-amphitheatres clean up noise pollutions, give street bands a stage // Nocamel: Israeli innovation news. – 2016. – September 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://nocamels.com/2016/08/mini-amphitheatres-noise-pollution/> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁴⁴ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 343. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁴⁵ Там же, с. 342.

и исполняется для городской толпы»¹⁴⁶. Более того, «в Новом Оксфордском музыкальном справочнике¹⁴⁷ уличная музыка и вовсе рассматривается как «подлинно народная культура»¹⁴⁸. «Немаловажно, что восприятие (и самовосприятие) уличного музыканта как народного художника сохраняется и поныне. Как следует из опросов, проведенных автором на иерусалимских улицах в 2016 г., имидж уличного музыканта городские жители во многом связывают с акустическим саундом. В среде самих иерусалимских уличных музыкантов бытует представление об акустическом инструментарии как о чем-то более «аутентичном», нежели любые электромузыкальные инструменты. Кроме того, «подлинность» акустических инструментов легко “резонирует” с устойчивым имиджем»¹⁴⁹ «художника без излишеств, чье ремесло в значительной степени основывалось на доступности и спонтанности»¹⁵⁰. «Мы великие таланты, но понятны и просты», – пел Валерий Леонтьев. И стоит ли сетовать на то, что имидж – продукт современной массовой культуры? Ведь средневековые менестрели, жонглеры и шпильманы были не в меньшей степени озабочены своим имиджем – от дресс-кода до речевых и поведенческих моделей.

«Многие исполнительские составы, выступающие на улицах Иерусалима, сознательно отказались от амплификации. Как объяснила Алина Кейтлин, участник трио “Backflying bird”, это решение – *“попытка интеграции в ландшафт”*. По мнению информантов, “электрификация” инструментария создает эффект отстранения, искусственности. *“Люди почти непрерывно имеют дело со*

¹⁴⁶ Bennett A., Rogers I. Street music, technology and the urban soundscape // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 456.

¹⁴⁷ Wilton P. Street Music // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. – Oxford: Oxford University Press, 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 12.06.2022).

¹⁴⁸ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 342. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁴⁹ Там же, с. 342–343.

¹⁵⁰ Bennett A., Rogers I. Street music, technology and the urban soundscape // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464.

звуковыми технологиями, записями и трансляцией, когда они отчуждены от живой музыки”, – говорят участники ансамбля»¹⁵¹.

«Однако, невзирая на всю притягательность акустической музыки, желание уличных артистов занять собственную звуковую нишу, пробиться сквозь “шумовую завесу” находит воплощение в привлечении аудиотехнологических средств, позволяющих моделировать альтернативные звуковые ландшафты»¹⁵². Амплификация позволяет уличным музыкантам добиться большего «эффекта присутствия» в оживленных городских районах, а привлечение электромузыкального инструментария расширяет креативные возможности, позволяя осваивать ранее непригодные для музицирования городские пространства и новые выразительные возможности, опробовать иные амплуа¹⁵³.

«На сегодняшний день наиболее детальное и глубокое исследование в сфере взаимодействий уличной музыки и звуковых технологий принадлежит австралийским этномузыкологам А. Беннетту и И. Роджерсу¹⁵⁴. По наблюдению ученых, на данный момент в арсенале уличных музыкантов практически весь спектр устройств – от усилителей, микрофонов, звукозаписывающих устройств до сигнальных процессоров, сэмплеров, педалей эффектов обработки звука (типа овердрайв, дисторшн), фазовых сдвигов и программируемых цифровых драм-машин. И если благодаря девайсам типа луп-педали, по мнению этномузыкологов, возрождается распространенный еще в средневековой Европе концепт “человек-оркестр”, то в более «технологически простом» случае применения синтезатора с автоаккомпанементом или “минусовки” (пение под “готовое” записанное

¹⁵¹ *Ротенберг Н.* Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // *Культура и цивилизация*. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 343. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁵² *Там же*, с. 344.

¹⁵³ *Там же*, с. 345.

¹⁵⁴ *Bennett A., Rogers I.* Street music, technology and the urban soundscape // *Continuum Journal of Media & Cultural Studies*. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464.

сопровождение, как в караоке), скорее возникают ассоциации с “романтической” фигурой шарманщика»¹⁵⁵.

«Во многих городах наблюдается тенденция роста технической оснащённости уличных музыкантов. Так, на Дне Уличной Музыки в Санкт-Петербурге в 2016 г. автора данной работы поразило число артистов, работающих в жанре live electronic. Активно применяют электромузыкальные инструменты и тель-авивские исполнители. В Иерусалиме «амплифицированное» встречается значительно реже: места концентрации музыкантов с усилителями – преимущественно локусы с высоким уровнем фонового шума – рынок Махане-Егуда и Центральная автобусная станция»¹⁵⁶.

Главный рынок Иерусалима, современное название которого переводится как *Лагерь Иегуды*¹⁵⁷, имеет полуторавековую историю. Подлинный восточный базар, спонтанно возникший на пустыре близ поселения Махане Иехуда еще во времена Османского владычества, изначально был известен как Шук Валеро (по имени местного еврея-землевладельца). Рыночная площадь в столице – своего рода квинтэссенция пан-иерусалимской идентичности, действующая модель сосуществования (очевидно взаимопользующего, но, увы, далеко не всегда бесконфликтного) практически всех населяющих его этнических и социальных групп. В то же время, сам «шук» (ивр. «базар») придает городу особый колорит, являясь не только важным коммерческим и социальным «узлом», но и историческим памятником.

Звуковой континуум рынка кажется акустически малоприспособленным для музицирования. Однако именно в этом локусе автору довелось наблюдать любопытное явление: среди торговых рядов стоят или сидят люди с музыкальными инструментами, которые не играют – они просто *находятся* там. Таким образом,

¹⁵⁵ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 344. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Подробнее об истории рынка Shuk Makhane' Yehuda (ивр. שוק מחנה יהודה) см.: www.machne.co.il.

происходит смещение акцента на визуальный ряд, который «поглощает», «замещает» ряд аудиальный. В дихотомии «аудиальное-визуальное» – это иллюстрация победы визуального, что совпадает с общей тенденцией непропорционального усиления зрелищного начала в культуре эпохи глобализма. *«Здесь бесполезно играть, все равно ничего не слышно, они хотя бы не добавляют шума»*, – высказывание случайного прохожего. Следовательно, с точки зрения слушателя молчание в данном локусе интерпретируется как отказ от акустической агрессии.

Вообще говоря, Иерусалим очень богат своего рода «немыми музыкальными мемориалами». Это улицы с названиями музыкальных инструментов (улица Скрипки, улица Флейты и тому подобное) и многочисленные скульптуры, их изображающие, вдоль проезжих дорог (контрабас, рояль, сумка с блок-флейтами, арфа, аккордеон), это забор вдоль шоссе, выполненный в виде нотной строки, где записана мелодия гимна Израиля, и знаменитый «Струнный мост» на въезде в город (Рисунок Б.2); это фонтан в виде арфы, струны которой – струи воды, размещенный на Площади Музыки. Наконец, это сама Площадь Музыки, расположенная в туристическом центре Иерусалима и ставшая «эпицентром» движения «Культура выходит на улицы», о котором пойдет речь ниже. Немало в Иерусалиме скульптурных изображений уличных музыкантов. Особенно много их возле торгового центра «Мамилла», где можно увидеть гипсовые фигуры инструменталистов и певцов и отлитые в металле клейзмерские ансамбли. Абстрактно-схематичная фигура сидящего скрипача¹⁵⁸ расположена на перекрестке вблизи центра музыкального творчества «Мишкенот ше-ананим» (Рисунок Б.3). Статуя виолончелистки (выглядящая вполне реалистично, если бы не ярко-синий цвет материала – цвет индиго) установлена у входа в Иерусалимскую Академию Музыки и Танца – любопытно, что с момента ее появления спонтанно родился студенческий «обычай» оставлять мелкие деньги у

¹⁵⁸ По словам одного из иерусалимских старожилов, девятиностодвухлетнего Михаэля Д., именно скрипач – первая ассоциация, возникающая у людей его поколения при упоминании о местной уличной музыке.

ног «виолончелистки в цвете индиго», подобно тому, как принято бросать монетки в фонтан¹⁵⁹ (Рисунок Б.4).

«Памятник незвучащему звуку» – повод к игре в ассоциации? Или, быть может, сотворенное воспоминание – запечатленное, то есть продленное во времени событие, преодолевающее дискретность городского существования, его сверхструктурированность?

Говоря о стратегиях освоения урбанистических пространств уличными музыкантами, следует упомянуть еще одно неучтенное ранее «измерение» – «городскую вертикаль». Так, в Иерусалиме популярны «балконные концерты»¹⁶⁰: во время фестивалей на балконах кафе располагаются камерные ансамбли – квартеты, барочные составы; на балконах и крышах частных жилищ проходят стихийные выступления. «Среди наиболее эксцентричных экспериментов овладения “городской вертикалью”, наблюдавшихся автором данной работы, – кларнетист, играющий во время передвижения на ходулях, и флейтист, разместившийся на вершине дерева в пешеходной зоне улицы Бен-Иегуда. По словам музыкантов, когда источник звучания размещается сверху, звук приобретает большую “полетность”, провоцирует прохожего поднять взгляд, “увидеть небо”. Иерусалимские менестрели, подобно шагаловскому “Скрипачу на крыше”, озвученному в одноименном мюзикле – образ-символ вознесения над повседневностью, превращения быта в бытие»¹⁶¹.

¹⁵⁹ Работа израильского скульптора Офры Цимбалиста (1939–2014) была подарена Академии ее сыном, Хеном Цимбалистой, известным исполнителем на ударных инструментах и дирижером, в 2016 г. В период кризиса COVID-19 на лице «женщины-индиго» загадочным образом появилась хирургическая маска.

¹⁶⁰ Важно отметить, что «балконные концерты» стали единственной доступной формой «живой музыки» в разгар пандемии, когда все другие формы концертов оказались под запретом. Когда прочие «музы молчали», именно уличная музыка оказалась наиболее способной к адаптации в критических условиях. Вероятно, этот факт – неоспоримое доказательство важности «живой музыки», музыки «ореп-аиг» и шире – разделенных креативных переживаний.

¹⁶¹ *Ротенберг Н.* Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 344. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

«Являясь частью “повседневного повествования о городе”¹⁶², уличная музыка позволяет иначе ощутить урбанистический звуковой ландшафт, расслышать его “в режиме реального времени”. Осваивая *территории слуха*¹⁶³, музыка изменяет пространственную траекторию движения прохожего, подчиненную “потокам”, ритму и темпу толпы, воздействуя на переживание времени, увлекая нас в собственный, имманентно-музыкальный, хронотоп. ***Городские пространства и места в их коммуникативном и акустическом “измерениях” приватизируются, дифференцируются и заново конструируются уличным искусством.*** Опираясь на данные полевых исследований, можно сделать вывод, что цель музыканта в контексте современного города состоит не столько в том, чтобы выделиться любой ценой, но в стремлении влиться в полифонию метрополии, стать голосом города; ибо, как однажды заметил Дж. Кейдж¹⁶⁴, “шум заглушает не всякую музыку”».

¹⁶² Chaney D. Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture. – London: Routledge, 1993. – 240 p.

¹⁶³ Вozьянов А. Куда ушли мелодии вместо гудков: территории слуха в саундскейпе социальных медиа [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. – 2015. – № 4. – URL: http://magazines.russ.ru/nz/2015/4/16v.html#_ftn5 (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁶⁴ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 345. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

ГЛАВА 3. УЛИЧНАЯ МУЗЫКА КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Городу нужны музыканты в том или ином качестве – как сигнальщики, глашатаи (распространители идеологии), рекламные агенты, поставщики развлечений, досуга – как нужны городу строители, дизайнеры и архитекторы. Уличная музыка – печать «эмет» (истина), отверзающая уста Каменного Голема-Города, значимый компонент урбанистической фоносферы¹⁶⁵ и культурной среды города – как в прошлом, так и в настоящем.

Что ищет музыкант, избирая городские улицы в качестве подмостков для своих выступлений? Наиболее очевидная мотивация – поиск заработка (дополнительного или основного) вследствие невозможности трудоустройства (в том числе «по специальности», ввиду «кризиса перепроизводства» профессионалов, усугубляемого общим упадком интереса к академической музыке) либо неудовлетворенности формой занятости (предпочтение свободного графика). Порой музыкантов влечет на улицу стремление к независимости от рабовладельческого диктата шоу-бизнеса.

Не менее значимая причина – творческая самореализация: популяризация собственного исполнительского и/или композиторского творчества, либо неудовлетворенность работой (если это деятельность в сфере профессии, музыканта может не устраивать репертуар, место в оркестре, оплата и т.п.). Кроме того, некоторые художественные практики (и инструменты) не вписываются в «формат» современного академической или поп-музыки, и улица для них –

¹⁶⁵ Создатель концепции фоносферы российский музыковед М.Е. Тараканов определяет ее как «звуковую среду обитания человека и социума». Следует отметить, что «Тараканов, говоря о фоносфере, имел в виду, прежде всего, музыку (...) взятую в аспекте ее тотального распространения и воздействия на человечество в целом и на каждого отдельного индивида в частности». – См.: *Тараканова Е.М.* Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий // Звуковая среда современности: сб. статей памяти М.Е. Тараканова. – М., 2012. – С. 39. В фонологии под фоносферой понимается «звуковой континуум, окружающий человека» – более широкое определение. – См.: *Вершинина М.Г.* Экспликация фоносферы в русской фоносемантической звуковой картине мира: на материале пермских говоров: дис. ... канд. филологических наук: 10.02.01 / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2013. – С. 4.

единственная доступная сцена (к примеру, феномен «человек-оркестр», о котором речь пойдет далее). Причины могут сочетаться – одно не исключает другое.

Парадоксальным образом, некоторые музыканты выходят на улицу, чтобы «уйти с улицы» – найти меценатов, подписать контракт с фирмой звукозаписи, получить заказы и т.п. Показательно в этой связи стихотворение, цитируемое в эссе Д. Уитвелла о менестрелях прошлого, лирический герой которого, сокрушаясь о несчастной судьбе менестреля, восклицает: «Высшее счастье для уличного музыканта – найти патрона!»¹⁶⁶

3.1. Глобальный и локальный аспекты уличных музыкальных практик

«Одна из самых устойчивых дилемм, преследующих этномузыковедов и историков музыки – это <...> разрыв между музыкой как темпоральным и историческим явлением и музыкой как географическим и культурным феноменом. Иначе говоря, совпадение или несовпадение, “разъединенность” времени и места»¹⁶⁷.

П. Болман

Процессы глобализации, проявляющиеся во все более осязаемом доминировании поп-культуры¹⁶⁸ (с ориентиром на западные, главным образом, американские стандарты культурного производства и потребления) затрагивают и уличную музыку. Прежде всего, это влияние приводит к унификации репертуара: путешествуя из города в город, мы почти с той же вероятностью услышим «общемировые хиты», с какой увидим здание «Макдональдса». Польский

¹⁶⁶ Whitwell D. On the Minstrels // Essays on the Origins of Western Music. – Essay № 83 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 03.03.2018).

¹⁶⁷ Bohlman P. World Music at the “End of History” // Ethnomusicology. – 2012. – Vol. 46, № 1. – P. 5–6.

¹⁶⁸ Шапинская Е.Н. Массовая культура: теории и практики. – М.: Согласие, 2017. – 385 с.

музыковед Э. Грыгьер приводит перечень европейских «бестселлеров» уличной музыки; в первую десятку «хит-парада», по наблюдению автора, входят:

- «Besame mucho» (Velazquez)
- «Tico-tico» (Arbeau)
- «Ave Maria» (Schubert)
- «Halleluja» (Cohen)
- «Waves of Danube» (Ivanovici)
- «Rondo alla Turca» (Mozart)
- «O sole mio» (Capuro – Capua)
- «Für Elise» (Beethoven)
- «Four seasons» (Vivaldi)
- «Czardasz» (Monti)

Э. Грыгьер высказывает предположение, что востребованность этих произведений на уличной сцене – следствие популярности их в массовой культуре¹⁶⁹ (помимо того, что многие из этих опусов часто звучат на концертной эстраде, существует огромное количество записей и римейков, сделанных в том числе поп-звездами современности). Примечательно, что едва ли не половину списка составляют произведения европейской классики. Данный факт объясняется тем, что «сфера массовой культуры <...> вовлекает в пространство культуры потребления и академическую музыку. При этом многие явления элитарной культуры становятся массовыми, тиражируемыми»¹⁷⁰. «В этом смысле “классика” может интерпретироваться как знак глобализации»¹⁷¹.

«Благодаря растиражированности, эти и другие мировые хиты “глобального плей-листа” становятся своего рода «музыкальным эсперанто» и привлекают

¹⁶⁹ Grygier E. The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization // *Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age* / ed. by D. Hebert, M. Rykowski. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 271.

¹⁷⁰ Кузуб Т.И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2010. – 24 с.

¹⁷¹ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // *Культура и цивилизация*. – 2016. – № 4. – С. 98. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

прохожего (местного или туриста) своей узнаваемостью – так мы рады встретить знакомого в толпе»¹⁷². Таким образом, исполнитель «унифицированного репертуара» всегда найдет своего слушателя. Тайский музыковед Б. Бинсон-Самронгтон в своем исследовании местной уличной музыки отмечает тенденцию «вестернизации»: «Еще в прошлом веке на улицах Бангкока играли тайскую музыку на народных инструментах», – пишет исследователь. «В Тайланде уличное музицирование прежде считалось достойной профессией, часто это был семейный и наследственный бизнес, <...> со своими известными личностями (Кхун Канг и его ансамбль). <...> Сегодня жизнь уличных музыкантов очень изменилась под влиянием западной культуры. Исполнителей традиционной тайской музыки все меньше. <...> Большинство уличных музыкантов играют на западных инструментах и поют современные песни»¹⁷³.

Влияют на уличную музыку и «процессы де-территоризации и разобщения, <...> выражающиеся в отделении ценностей, моделей поведения, артефактов культур, географических территорий и социальных групп, в которых они возникли, от их истоков»¹⁷⁴. В результате этой «сверхмобильности» на данном этапе **в уличной музыке не происходит формирования традиции**. Традиционная музыка, звучащая на улице, исполняется не только «в отрыве от места, норм, идеологии, экономики, <...> когнитивных причин, но зачастую также вовсе не носителями»¹⁷⁵.

Рассуждая о локальном (региональном) аспекте уличного музицирования, отметим две ключевые идеи: значимость музыканта для культуры данного места

¹⁷² Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 99. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁷³ Binson-Samrongthong B. Sounds from Street Musicians. – 2006 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.cujucr.com/downloads/pdf_1_2003/Bussakorn%20Sumrongthong.pdf (дата обращения: 12.06.2022).

¹⁷⁴ Grygier E. The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization // Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age / ed. by D. Hebert, M. Rykowski. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 276–277.

¹⁷⁵ Применительно к подобным случаям исследователи предпочитают использовать термин «фольклоризм». См.: Grygier E. The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization // Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age / ed. by D. Hebert, M. Rykowski. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 271.

(города) и отношение самого артиста к этому месту, его истории и людям. Реализуются эти идеи в различных «арт-стратегиях» уличных исполнителей. Одна из них – *«стратегия хамелеона»* (по определению Э. Вивер), центральным компонентом которой является репертуарная гибкость и широта: музыканты способны опознавать вкусы аудитории и адекватно реагировать в зависимости от времени и ситуации¹⁷⁶, то есть, к примеру, «угадывая» культурную (этническую, религиозную и т.п.) принадлежность прохожих, музыкант может мгновенно изменить *репертуар в соответствии с собственными представлениями о «носителях» данной культуры и ее кодах*¹⁷⁷. Так на фестивале уличной музыки в Кракове в 2019 г., услышав ивритское «шалом» от израильских туристов, уличный аккордеонист сразу же исполнил один из израильских шлягеров «Эвейну шалом алейхем» – песню «Мы принесли вам мир» на стихи И. Рубиной¹⁷⁸ (Рисунок Б.5). *Стратегия «укоренения» – индигенизации* (термин А. Аппадурай) – выражается *в адаптации артиста к нуждам места и времени*¹⁷⁹, когда репертуар и инструментарий избираются (как правило, заранее, в процессе сознательного анализа, отбора и подготовки материала) в зависимости от локуса. В связи с этим одним из показательных моментов является широкое распространение в уличной музыке *контрафакты*¹⁸⁰ – практики сочинения новых текстов к существующим

¹⁷⁶ Wewer E. Sunny places, dark prejudices. Street musicians in Sofia // Living and Working in Sofia: Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria / ed. by W. Kokot. – Wien; Zürich; Berlin; Münster: LIT, 2012. – P. 169–186.

¹⁷⁷ Умение «знать своих слушателей, (...) угождать слушателям разных вкусов и темпераментов» – одно из базовых бытовых требований, которое предъявлялось музыканту-профессионалу еще с давних времен. – См.: Мацневский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 22.

¹⁷⁸ Автор музыки этой композиции неизвестен; предположительно, музыка была написана в Германии накануне Второй мировой войны и сопровождала рекламу сигарет «Салам Алейкум» еврейского фабриканта Х. Цитца. – См.: Lori A. History of every song (иврит) // Haaretz [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.haaretz.co.il/gallery/music/1.1421557> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁷⁹ От англ. «indigenization» – «укоренение». См.: Appadurai A. Mediants, Materiality, Normativity // Public Culture. – 2015. – № 27. – P. 221–237.

¹⁸⁰ Наименование «контрафакта» происходит от старолат. «contrafacere» – «подражать», «подделывать», «имитировать»; эта практика распространена с давних времен. Многочисленные контрафакты можно найти в средневековой светской и церковной музыке. – См.: Falck R., Picker M. Contrafacta // Grove music online [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361> (дата обращения: 13.06.2022).

мелодиям. В практике уличного музицирования тексты изменяются (сочиняются самими исполнителями) с целью «вписаться в контекст»¹⁸¹: таким образом, согласно А. Аппадурай, «общее и универсальное изменяется в пользу локального»¹⁸² – в противовес гомогенизации.

Переплетение, напластование и взаимодействие «глобализующих» тенденций, связанных с гомогенизацией и мобильностью жанрово-стилевого ареала уличной музыки, с одной стороны, и тенденций, отражающих процессы (г)локализации, укоренения, формирования местных особенностей уличного музыкального искусства, – с другой, создают своего рода *палимпсест* – многослойный текст. Воспринимая уличную музыку таким образом, исследователю предстоит найти смыслы в «каждом слое и каждом наращивании, а также гештальт-эффекте многослойности»¹⁸³.

3.2. Региональные особенности бытования уличной музыки

В каждом городе у уличных музыкантов складываются особые отношения с аудиторией, собратьями по цеху и муниципальными властями. Как писал философ и музыкант XVIII в. Г. Сковорода, «всякому городу – нрав и права»¹⁸⁴; или,

В наши дни контрафакты эпизодически встречаются в поп-музыке (хрестоматийный пример – «O sole mio» в интерпретации Э. Пресли с английским текстом «It is now or never»), однако именно в творчестве уличных музыкантов контрафакта оказалась наиболее востребованной. – См.: Grygier E. The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization // Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age / ed. by D. Hebert, M. Rykowski. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 271.

¹⁸¹ В некоторых случаях, это свободный перевод оригинального текста на местный язык; иногда тематика вновь сочиненного текста может отражать локальную политическую, экономическую, культурную ситуацию. В большинстве случаев аранжировка также модифицируется исполнителем. – См.: Grygier E. The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization // Music Glocalization: Heritage and Innovation in a Digital Age / ed. by D. Hebert, M. Rykowski. – Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 272.

¹⁸² Appadurai A. Mediants, Materiality, Normativity // Public Culture. – 2015. – № 27. – P. 237.

¹⁸³ Daughtry J.M. Acoustic Palimpsests and the Politics of Listening // Music & Politics. – 2013. – Vol. 7, iss. 1 [Электронный ресурс]. – URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0007.101?view=text;rgn=main> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁸⁴ Сковорода Г. Сочинения в двух томах / сост., пер. и обраб. И.В. Иванько и М.В. Кашубы. – Т. 1. – М.: Мысль, 1973. – Т. 1. – С. 57.

выражаясь языком современной культурологии, всякому городу присуща собственная *городская идентичность*, для которой характерна своя специфика взаимодействия уличной музыки и контекста. Музыка улиц – это, в определенном смысле, зеркало самого городского сообщества»¹⁸⁵: по ее мониторингу (а также по отношению к уличным музыкантам и даже по жанровой палитре¹⁸⁶) можно судить об уровне социального благополучия.

«Город семидесяти имен, Иерусалим – место зарождения и столкновения трех авраамических религий, “изменчивый, знавший времена расцвета и упадка, многократно разрушенный и отстроенный заново”¹⁸⁷. Город, ныне постоянно живущий под прицелом камер новостных агентств всего мира, в контексте “вавилонского столпотворения” эпохи глобализации – перекресток культур, шумный и динамичный, с присущими перекрестку “аварийными ситуациями” и необходимостью их урегулирования»¹⁸⁸. «Город “преемственности и сосуществования”¹⁸⁹, мегаполис богатейшей полифонии культур и этносов, современный Иерусалим – идеальная площадка для социальных и художественных экспериментов»¹⁹⁰.

¹⁸⁵ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 99. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁸⁶ Социокультурные изменения часто приводят к исчезновению одних жанров и появлению других. Так с развитием СМИ ушли в прошлое уличные баллады, ранее звучавшие едва ли не повсеместно в европейских городах. Практически вышли из городского уличного обихода наших дней сиротские жалостливые песни, довольно широко распространенные в тяжелые военные и послевоенные периоды; с другой стороны, новые технологии порождают иные формы музыкальной деятельности в городских пространствах – например, музыкальные флешмобы, сочетающие собственно исполнительство и акционизм.

¹⁸⁷ Монтефиоре С.С. Иерусалим = Jerusalem: биография / пер. с англ. И. Павловой. – М.: Изд-во Corpus, 2017. – С. 9–10.

¹⁸⁸ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 99. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁸⁹ Монтефиоре С.С. Иерусалим = Jerusalem: биография / пер. с англ. И. Павловой. – М.: Изд-во Corpus, 2017. – С. 9.

¹⁹⁰ Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 169. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

«С начала 2000-х гг. муниципалитет Иерусалима активно реализует программу по улучшению экологической и общественной ситуации в городе в духе идей нового урбанизма: расширение пешеходных зон, снижение транспортной загруженности, борьба с шумовым загрязнением – все эти позитивные изменения во многом способствуют расцвету уличного музицирования»¹⁹¹. С другой стороны, музыка в городских пространствах как «прорыв вовне» «изоморфна» современной общекультурной ситуации, когда границы между искусством и жизнью размываются, явления реальной действительности вовлекаются в искусство, и наоборот, художественные практики вторгаются в повседневную жизнь¹⁹². «Культура выходит на улицы» – название проекта в Иерусалиме, который стартовал в 2010 г. при поддержке мэрии. Одной из основных задач организаторов эксперимента является «создание благоприятной аудиальной экологической обстановки»¹⁹³. В рамках проекта городские власти стремятся оказать поддержку уличным музыкантам как в целом экономически слабо защищенной социальной группе. «Музыкантам предоставляется место (spot), аппаратура, возможность «открыть футляры»¹⁹⁴ (то есть собирать пожертвования); в дополнение к этому, во время проведения фестивалей уличной музыки участников субсидируют»¹⁹⁵. В качестве «сценических площадок» музыкантам предлагаются как публичные пространства в центре города (даунтаун), так и локусы, удаленные от центра (дворы в Немецкой слободке, Первая Железнодорожная Станция, промышленная зона Тальпийот). «Восходящее к античности определение музыки как искусства

¹⁹¹ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 96–97. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁹² *Вережкина Ю.* Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – С. 14.

¹⁹³ *Ротенберг Н.* Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 173. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁹⁴ На иврите эта идиома звучит как «положить шапку».

¹⁹⁵ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 97. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

модуляции становится метафорой превращения периферийных городских локаций в *территории общения*¹⁹⁶. С точки зрения «новой урбанистики» это служит сглаживанию одной из главных антиномий города – противопоставления периферии и центра.

3.3. Коммуникативные стратегии и парадоксы восприятия

...Конечно, хватает и тех, кто не задерживается и даже не понимает, что на улице что-то изменилось. Они приходят и уходят, озабоченные, с кислыми минами <...>

И тем не менее, каждую секунду новый человек присоединяется к выстроившемуся кругу, один ряд уже есть, и собирается еще один... Люди стоят в разных позах, чуть подавшись внутрь круга. Кто-то, случайно подняв голову, встречается глазами с соседом. Мимолетная улыбка – и целая беседа проносится в этой мягкой улыбке. Эти соединяющие их взгляды, – взгляд человека, вспомнившего нечто важное и утерянное.

Д. Гроссман¹⁹⁷

Выйдя на улицу, музыка генерирует новые смыслы, моделируя «открытую» коммуникативную ситуацию, в которой слушатель от потребительства переходит к поиску креативных переживаний¹⁹⁸.

В качестве иллюстрации работы механизма взаимодействия слушателя-прохожего и менестреля хотелось бы упомянуть проведённый в 2007 г. социальный

¹⁹⁶ Ротенберг Н. Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта // Культура и цивилизация. – 2017. – Т. 7, № 2А. – С. 342. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

¹⁹⁷ Гроссман Д. С кем бы побегать / пер. с иврита Г.-Д. Зингер. – Розовый жираф, 2000. – 432 с.

¹⁹⁸ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 100. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

эксперимент с участием знаменитого скрипача Дж. Белла, исполнявшего партиты И.С. Баха на скрипке Страдивари в нью-йоркском метро. Сам маэстро Белл так комментировал свои ощущения: *«Люди игнорировали меня <...> Я был дезориентирован, особенно в паузах между произведениями... не знал, чего ожидать <...> Я понял, что произвожу слишком много шума»*¹⁹⁹.

Однако, дело, кажется, не только в месте, а точнее, «не-месте» проведения эксперимента. Дело в ощущении времени, свойственном американской культуре, которое нашло блестящее выражение в афоризме «время – деньги»²⁰⁰. Прохожий в нью-йоркском метро не привык прерывать поступательного движения, ведь в его мире поезда приходят по расписанию, специалисту платят исходя из количества затраченных рабочих часов. Напротив, среднестатистический прохожий на иерусалимских улицах часто имеет в этом смысле преимущество восприятия – вследствие иного отношения ко времени. Это «свободное» распоряжение временем, присущее, по мнению Р.Д. Льюиса, южным культурам²⁰¹, – когда действие не обязано начинаться вовремя, но будет длиться, пока результат не будет достигнут; это привычка израильтян опаздывать, которая сводит с ума их деловых партнеров из США и стран северной Европы; а еще – это концентрация на настоящем.

Осмелюсь предположить, что особенности восприятия времени в иерусалимских локусах связаны с явлением «*тараб*» в восточной арабской культурной традиции. **Тараб** – это особое эмоциональное состояние, вызываемое музыкой, которое подразумевает полную вовлеченность слушателя в исполнение,

¹⁹⁹ Wiengarten G. Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D. C. rush hour? Let's find out // The Washington Post Magazine. – 2007. – 8 April [Электронный ресурс]. – URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/pearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out/2014/09/23/8a6d46da-4331-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html?tid=a_inl (дата обращения: 13.06.2022).

²⁰⁰ Lewis R.D. When cultures collide: leading across cultures. – 3d ed., a major new ed. of the global guide. – Boston; London: Nicolas Brealey, 2006. – XXII, p. 53–55.

²⁰¹ «В мультиактивных культурах время связано с событием или личностью и воспринимается как субъективный ресурс, которым можно манипулировать, влияя на форму протекания, растягивать или распределять, независимо от того, что показывают часы». (Там же, с.57).

погружение в процесс переживания, а со стороны музыканта – абсолютное владение временем, которое обозначается термином «салтана» (однокоренное с арабским «султан» – властелин, от арамейского «шалет» – властвовать). В отличие от ситуации в нью-йоркском метро, *Потенциальный Слушатель Иерусалима* в той или иной мере «настроен на тараб», подсознательно стремясь достичь единения в эстетическом переживании через музыку. Для состояния «тараб» время не детерминировано, как в европейском академическом концерте; музицирование может длиться, пока есть тараб, или пока есть потребность в нем. Эта форма слушательской культуры в некотором роде противостоит дискретности европейской традиционной концертной практики. Кроме того, тараб вовсе не предполагает наличия концертного зала.

Одной из отличительных особенностей уличной музыки является ее «ориентированность на <...> внешнюю аудиторию – на слушателя-прохожего, а не на определённый (предустановленный) круг лиц, независимо от того, будет ли он платить музыканту за игру или просто слушать его, а возможно, вовсе проигнорирует»²⁰². То есть, уличная публика столь же мобильна, как и сама уличная музыка.

Еще один факт, который непременно вызывает негодование адептов «классического» музыкознания, – это **фрагментарность** восприятия уличной музыки: в большинстве случаев, прохожий редко может услышать произведение целиком, поскольку перцептивный акт может начинаться и завершаться абсолютно произвольно, в любой момент времени, и длительность его также не предопределена. Более того, сами музыканты далеко не всегда исполняют произведение сначала до конца, без купюр и/или добавочных повторений, не предусмотренных в «оригинале». Как следствие, возникает вопрос, возможно ли в подобной ситуации возникновение эстетических переживаний, не превращается ли музыка в muzak, абсолютно уподобляясь фоновым саундтрекам лифтов? Исходя из собственного исполнительского опыта и опираясь на материалы существующих

²⁰² Grygier E. Grygier E. Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania // Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki. – 2015. – № 1. – S. 20–41.

научных исследований²⁰³, можно предположить, что при восприятии уличной музыки акцент смещается на *перформативность, собственно на акт творчества* в его процессуальности. На эти качества перформанса указывает петербургский композитор и музыковед, канд. иск. М.И. Карпец в своей работе «Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции», где данный феномен рассматривается в интердисциплинарном аспекте. «Функциональная практическая сущность его [перформанса] феноменологии в творческой практике включает в себя, помимо музыковедческого, информационно-алгоритмического, также и социологический, социальный аспект», – замечает ученый²⁰⁴.

Аффективный потенциал исполнения может быть реализован в краткой «встрече». Как объясняет Ж. Делез: «Что-то в мире заставляет нас думать. Это не объект распознавания, а фундаментальная встреча-становление (*becoming*). То, с чем мы сталкиваемся, может быть воспринято в ряде аффективных тонов: чудо, любовь, ненависть, страдания»²⁰⁵. Подобное моментальное озарение, «инсайт», «разрыв в непрерывности слушающего субъекта»²⁰⁶ все еще возможны при восприятии уличной музыки, несмотря на его фрагментарность и ненаправленность. Кроме того, как ни печально это осознавать, описанные выше

²⁰³ Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 55;

Simpson P. Chronic Everyday Life: Rhythmalyzing Street Performance // Social and Cultural Geography. – 2008. – № 9. – P. 807–829;

Doumpa V., Doucet B. Music Performance in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience? [Электронный ресурс] // Echopolis: Days of Sound: International Conference «Sounds noise and music for re-thinking sustainable building, city and econeighborhood 29 September – 3 October in Athens». – Athens (Greece), 2013. – URL: <http://nebula.wsimg.com/515d42c15f28311821e3f4cd1cf32f9f?AccessKeyId=8AF9FB970067F88ED9DD&disposition=0> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁰⁴ Карпец М.И. Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции // Сравнительное искусствоведение – XXI век: статьи и материалы II Международного конгресса «Орловские чтения»: «Актуальные проблемы современного сравнительного искусствоведения», 1–3 декабря 2014 г. – СПб., 2021. – С. 243–253.

²⁰⁵ Deleuze G. Difference and Repetition / trans. P. Patton. – New York: Columbia University Press, 1994. – P. 139–140.

²⁰⁶ Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 55.

принципы исполнения и восприятия едва ли не идеально соответствуют клиповому мышлению²⁰⁷ современного человека.

Отличительным свойством феномена уличного музицирования является его **интерактивность**, принципиальная открытость к диалогу. *«Улица дает музыканту моментальный непосредственный отклик – и это не рейтинги на радио, не количество продаж. Интерактивный режим, обратная связь – вот, что ищет исполнитель на улице в противовес дистанцированному слушанию, когда музыкант отделен пространством сцены или скрыт за динамиком стереосистемы»*²⁰⁸, – говорит А. Кейтлин, участник ансамбля *Backflying bird*.

Уличная музыка позволяет (и даже генерирует) ситуацию взаимодействия «лицом к лицу»: уличные музыканты преодолевают атомарность, отчуждение, крайний индивидуализм урбанистического общества, возвращая городским жителям чувство принадлежности к общине.

«Дети мегаполиса» нуждаются в транзакциях, которые компенсировали бы потерю идентичности в толпе, возвращали, реконструировали ее. Музыкант посылает сигнал, сообщение-message в надежде найти адресат и быть услышанным²⁰⁹. *«Уличный музыкант, равно как и его слушатель, занят тем, что пытается создать, обрести человеческое окружение по своему образу и подобию, своего рода биоценоз. Музыка – средство идентификации себе подобных и самоидентификации»*, – подтверждает гитарист ансамбля *Backflying bird*²¹⁰.

²⁰⁷ Термин «клиповое мышление» (клиповое сознание), получивший распространение в 1990 гг., определяет когнитивный сдвиг, происходящий в постиндустриальном обществе, восходит к понятию «clip culture» американского философа Э. Тоффлера. Согласно Тоффлеру, эти изменения сознания выражаются в калейдоскопичности, нелинейности, алогичности, фрагментарности в подаче и потреблении информации.

²⁰⁸ Из личной беседы автора с участниками ансамбля «Backflying bird», Иерусалим, 2016.

²⁰⁹ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 100. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²¹⁰ Из личной беседы автора с участниками ансамбля «Backflying bird», Иерусалим, 2016.

ГЛАВА 4. ЭСТЕТИКО-СТИЛЕВОЙ КОНГЛОМЕРАТ ИСКУССТВА УЛИЧНЫХ МУЗЫКАНТОВ СОВРЕМЕННОГО ИЕРУСАЛИМА

Иерусалим – уникальное культурное пространство. Географически расположенный близ линии разлома меж материками, город исторически являлся «яблоком раздора» для народов, цивилизаций и религий, местом столкновения культур и мировоззрений. Он существует как бы на разных уровнях бытия, единый в разных ипостасях – Иерусалим дольний и горний, небесный-сакральный и земной-материальный²¹¹. Иерусалим – город сложных идентичностей, в исторической памяти которого – века изгнанничества, «плавильный котел» ассимиляции, драматическое настоящее²¹². Культурная мозаика, калейдоскопичность, разительные контрасты – все эти характеристики создают его неповторимый облик²¹³. Каждая эпоха и власть, всякое изменение экономической ситуации, каждая новая волна репатриации, смена политического курса и даже каждый новый мэр – все это накладывает отпечаток на городской аудиальный ландшафт, озвучивается уличной музыкой.

Изучение уличных музыкальных практик современного Иерусалима представляется важной вехой в постижении феномена уличной музыки в целом²¹⁴, ведь *«любой город – это окно, которое позволяет хотя бы бегло заглянуть в чужой менталитет и образ мышления, но Иерусалим – это не окно, а двустороннее зеркало: он выставляет напоказ собственную жизнь, отражая в то же время в себе все проблемы внешнего мира»*²¹⁵.

²¹¹ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 96. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²¹² Там же, с. 99.

²¹³ Там же, с. 96.

²¹⁴ Там же, с. 94.

²¹⁵ Монтефиоре С.С. Иерусалим = Jerusalem: биография / пер. с англ. И. Павловой. – М.: Изд-во Corpus, 2017. – С. 9–10.

4.1. Интерлюдия: вслушиваясь в эхо истории

История сохранила факты об уличной музыке Иерусалима библейских времен: образы женщин, поющих, танцующих и играющих на тофе (вероятно, рамочном барабане или бубне) на улицах древнего Иерусалима, неоднократно возникают на страницах Священного Писания. Этими звуками и действиями сопровождалось празднование победы Давида и внесение Ковчега Завета в столицу; ими же, согласно пророчеству Ирмиягу, ознаменуется триумфальное возвращение в отстроенный Святой город в эсхатологическом будущем. Так или иначе, эти описания относятся прежде всего к праздничной культуре. Разрозненные упоминания о повседневных иерусалимских уличных арт-практиках разных эпох встречаются порой в записках историков путешественников, однако и они описывают звуковую реальность лишь внутри стен Старого города. Об уличной музыке современного Иерусалима – западной его части, где ныне находится административный и коммерческий центр и где концентрируется наибольшее число уличных музыкантов, – сведений удручающе мало. Потому нельзя обойти вниманием специфический источник – роман израильского писателя Д. Гросмана (иерусалимца во втором поколении) «С кем бы побегать», в котором затронута тема уличной музыки Иерусалима начала девяностых годов XX в. Центральный персонаж романа – шестнадцатилетняя певица Тamar, ученица школы при Академии музыки²¹⁶, решает войти в сообщество уличных артистов (в то время полукриминальное). Попытаемся воссоздать эскизное представление об уличной музыке данного периода, по крупицам извлекая из художественного текста ценные для исследования сведения.

²¹⁶ Особая (этнографическая) ценность данного источника состоит в том, что книга основана на реальных событиях, а многие персонажи списаны с натуры. По рассказам очевидцев, писатель подолгу общался с прототипами своих героев, погружался в среду – фактически, практиковал метод включенного наблюдения, применяющийся в социологических исследованиях. Прообразом Тamar стала певица Авиталь Раз, тогда ученица Б. Гольденталь и участница хора «Анкор», а ныне основатель ансамбля восточной музыки (из устного рассказа композитора А. Бермана, соученика Авиталь Раз, участника бесед с Д. Гроссманом в период его работы над романом).

«С кем бы побегать» – это роман-путешествие, благодаря чему (по закону жанра) он может стать пособием по изучению топографии центра Иерусалима начала девяностых, – а именно, мест, привлекательных для уличных исполнителей. Это прежде всего пространство «мидрехов» (пешеходной зоны) – улицы Бен-Иегуда, Лунц и площадь Сиона; как отмечалось в параграфе 2.3., эти территории остаются «точками сосредоточения» уличных артистов до настоящего момента (2020 гг.).

Площадь перед торговым центром «Машбир ле-Цархан» на улице Кинг Джордж характеризуется героиней отрицательно: *«Ей не нравилось выступать здесь, да и само место не нравилось – слишком много машин, торговцев и агитаторов, собирающих подписи»*²¹⁷. В настоящее время этот спот все столь же тесный и шумный: вероятно поэтому с 2010 гг. здесь выступают в основном ансамбли медных духовых инструментов.

Среди пунктов уличных представлений в романе названы также зона, примыкающая к бывшему зданию Кнессета на улице Кинг Джордж, и площади близ театра «Жерар Бахар» (ныне «Бейт ха-Ам») на улице Бецалель и коммерческого центра «Клаль», соединяющего улицы Яффо и Агрипас. На этих территориях вплоть до начала двадцатых годов ХХI в. постоянно велись строительные работы, что надолго сделало их непригодными для выступлений уличных музыкантов. После окончания строительства ситуация не слишком изменилась. Свободное пространство у здания «Бейт ха-Ам» теперь отдано под автостоянку; возведение же дополнительных этажей в домах, расположенных вблизи «Биньян Клаль», привело к изменению микроклимата, вследствие чего на данном участке постоянно дует сильный ветер.

Взаимодействие с городскими пространствами – одна из тем рефлексий героини: *«Знакомое ощущение власти охватило ее примерно в середине песни, да с такой силой, какой она не знала, выступая в закрытых помещениях <...> Не открывая глаз, она ощутила, как улица делится на две части, не вдоль и не поперек,*

²¹⁷ Гроссман Д. С кем бы побегать / пер. с иврита Г.-Д. Зингер. – Розовый жираф, 2000. – 432 с.

*а на улицу, которая была до того, как она запела, и на улицу после»*²¹⁸. Эти строки косвенно подтверждают высказанные в параграфе 2.3. мысли об уличной музыке как некой движущей силе, способной «трансформировать», «артизировать» урбанистический ландшафт.

Установление контакта с публикой – еще одна проблема, которая затрагивается в тексте. С опытом к героине приходит понимание, *где* (удачное местоположение) и, главное, *как* следует действовать. Исполнительница выстраивает собственные стратегии коммуницирования с аудиторией: *«Тамар поняла, что хочет играть в эту игру именно по уличным правилам – бороться за своих слушателей, соблазнять их... Она осознала, что ее даже возбуждает ощущение улицы как арены нескончаемой войны на выживание. Эта битва разворачивается ежеминутно, маскируясь под радостное, многокрасочное и вполне цивилизованное действо»*²¹⁹.

Упоминаются в романе и персоналии уличных музыкантов (большей частью безымянных), для которых игра на улице – средство заработка, а, следовательно, профессия. Это русский аккордеонист (с консерваторским образованием), гитарист-сабра²²⁰ Шай, «слепой скрипач, <...> наяривавший псевдоцыганщину»²²¹ (возможно, румынского происхождения?), дуэт ирландских флейтисток, трио «парагвайцев с экзотическими инструментами»²²² (в период пандемии эти странствующие по миру артисты, обычно с флейтой Пана и ударными типа маракасов, на улицах не появлялись); наконец, вокалистка Тамар (главное действующее лицо), выступающая под магнитофонную запись или в дуэте с гитарой, либо редко а capella. На страницах книги оживают также ныне исчезнувшие с улиц столицы жанры – музыкальная эксцентрика с элементом бриколажа (играющий на пиле) и вокальная пародия (певица Шели, выступающая

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Сабра (от ивр. צבר – кактус-опунция с колючим стеблем, но сладкими плодами) – первоначально сленговое метафоричное определение коренного израильянина, ныне вошедшее в нормативную лексику.

²²¹ Гроссман Д. С кем бы побегать / пер. с иврита Г.-Д. Зингер. – Розовый жираф, 2000. – 432 с.

²²² Там же.

с комическими имитациями израильских и мировых поп-звезд – Мадонны, Риты, Сарит Хадад и др.).

В соответствии с литературным текстом в перечень стилевых направлений уличной музыки Иерусалима начала 1990 гг. входят:

- академическая европейская музыка;
- современная израильская музыка (авторская песня, популярная музыка);
- инокультурная этника²²³ (ирландского, парагвайского и, вероятно, русского и цыганского происхождения);
- мировые хиты «глобального» распространения (поп, рок, джаз).

В повествовании не раз поднимаются вопросы выбора репертуара – перед героиней встает дилемма, с которой так или иначе сталкивается любой музыкант, выступающий перед прохожими вне концертного зала: приноровиться ли, *адаптировать* свое творческое «я» к *случайной аудитории и месту* или, руководствуясь исключительно *самовыражением*, игнорируя общепринятое, *показать себя?* «...следует ли любой ценой оставаться верной себе или лучше подстраиваться под вкусы публики?» – вопрошает Тамар саму себя и решает, что «не зазорно и <...> проявить гибкость <...> и даже получать от этого удовольствие»²²⁴.

Половину репертуара Тамар (по ее собственным эстетическим предпочтениям) составляют израильские песни (авторы – М. Сегал, Ш. Ханох, Д. Зехави, Н. Лев, Э. Шамир, Ш. Гроних); остальную часть – академическая музыка, рок, мюзикл и джаз (произведения Дж. Перголези, В. Моцарта, К. Вайля, Дж. Леннона, Б. Холлидэй, Л. Коэна, Р. Роджерса и О. Хаммерстайна). Однако,

²²³ По мнению М. Стоукса, одного из ведущих западных этномузыкологов, термин *world ethnic music* возник как прикладной в 1987 г. в сфере музыкальной индустрии, «когда независимые руководители звукозаписывающих компаний и энтузиасты собрались в Лондоне, чтобы определить пути на рынок для британских потребителей на основе уже циркулирующих коммерческих записей популярной музыки из разных уголков планеты». (См.: Stokes M. Music and the Global Order // Annual Review of Anthropology. – 2004. – Vol. 33. – P. 47. Перевод автора). По-прежнему крайне проблематичный и спорный, тем не менее, этот термин получил распространение в СМИ, академическом дискурсе и в повседневном языке.

²²⁴ Гроссман Д. С кем бы побегать / пер. с иврита Г.-Д. Зингер. – Розовый жираф, 2000. – 432 с.

невзирая на такое процентное соотношение, размышляя о наиболее уместном варианте для «дебютного номера» уличной карьеры, Тамар останавливает свой выбор на одной из культовых композиций Л. Коэна: *«...в конце концов она выбрала “Сюзанну”, потому что любила эту песню и любила теплый, грустный и надтреснутый голос Леонарда Коэна, а главное, она решила, что начать будет лучше с песни на иностранном языке»*²²⁵. О таких глобальных хитах и причинах их притягательности для уличных музыкантов пойдет речь в следующем параграфе.

4.2. Глобальные отражения в локальном контексте

Иерусалимские уличные музыканты первой-второй декады XXI в., как и их собратья по цеху в других городах и странах, охотно исполняют «мировые хиты» – джазовые стандарты, широко известные поп- и рок-композиции, музыку кино, популярную классику. Исполнительские составы могут быть самыми разнообразными: это солисты, ансамбли и даже хоры, вокал а капелла и человек-оркестр. Инструменты уличных артистов могут быть акустическими и электронными, некоторые из них обретают статус «стереотипных» для уличной музыки, некоторые из них нетипичны, а порой уникальны.

Человек с гитарой – одна из самых распространенных на сегодняшний день фигур в уличной музыке большинства городов земного шара; этот факт следует признать релевантным и для Иерусалима. Акустическая гитара приобрела неслыханную доселе популярность в среде уличных артистов в конце 1950 – начале 1960 гг. И причина – не только в относительной легкости, мобильности, прочности, дешевизне, наличии самоучителей. Многие уличные исполнители избирают акустическую гитару (чаще всего используя инструмент для аккомпанеента вокалу) под влиянием рок-культуры, ориентируясь на стиль знаменитых певцов-гитаристов, среди которых – Леннон, Маккартни, Боб Дилан и др. На улицах Иерусалима от Центрального Автовокзала до Старого города можно встретить

²²⁵ Там же.

гитаристов всех уровней – от начинающих до профессионалов, работающих в самых разных стилях – от классики до джаза, от рока до авторской песни (Рисунок Б.6).

Для духовых инструментов, обладающих сильным звуком, открытые городские пространства – естественная среда. В Иерусалиме лидеры среди солистов-духовиков – саксофон, кларнет, флейта, труба. Часто музыканты выступают под плейбек, как, например, трубач у торгового комплекса Мамилла. В центре города часто можно услышать ансамбли духовых (от дуэта трубы с тромбоном до квартета саксофонов). В большинстве это студенты Академии, для которых улица – место апробации профессиональных навыков (Рисунок Б.7). Они играют, в основном, академическую музыку или джаз, в зависимости от специализации, либо собственные композиции.

«Принципиальная ориентированность на многоязычие²²⁶ в местной культуре экстраполируется и на музыку улиц. Вероятно, этим объясняется широкое распространение в среде иерусалимских менестрелей инокультурной этники – world music, прежде всего, направления *celtic fusion*²²⁷... В кельтской музыке есть нечто мистически-притягательное²²⁸ для иерусалимцев: так мэтр Иерусалима с 2008 по 2018 гг. Нир Баркат, представитель бухарского еврейства, инициировал

²²⁶ Полиязычие – типичная практика для Иерусалима: только в городском трамвае объявления делаются на трех языках – иврите, арабском и английском. На улицах, на рынке часто звучат русский и амхарский (язык выходцев из Эфиопии), с 2000 гг. к ним активно присоединяется французский. Для некоторых групп ультраортодоксов языком повседневного общения является идиш, поскольку иврит воспринимается ими в качестве священного языка молитв. Любопытно, что именно на идиш транслируется фраза «Старые вещи» («Альте захен») из машин старьевщиков – преимущественно арабов.

²²⁷ Кельтская музыка – «ретроспективное» обозначение стилового микста, включающего ирландскую, шотландскую, валлийскую, галисийскую и некоторые другие традиции. (См.: Symon P. From Blas to Bothy Culture: The Musical Re-making of Celtic Culture in a Hebridean Festival // Celtic Geographies: Old Cultures, New Times / ed. by D.C. Harvey. – London: Routledge, 2002. – P. 192). Celtic fusion, в свою очередь, представляет собой смешение кельтской музыки, поп-музыки и рока. «Осовременивание» (своего рода new age) касается прежде всего инструментария.

²²⁸ М. Стоукс поднимает этот вопрос в статье «Музыка и глобальный заказ», однако, оставляя его без ответа. Не выявляя причин «глобальной культурной экспансии» кельтской музыки, М. Стоукс лишь констатирует факт, ставя кельтскую музыку как всемирно-популярное явление в один ряд в ряд с итальянским бельканто и ирландскими пабами. См.: Stokes M. Music and the Global Order // Annual Review of Anthropology. – 2004. – Vol. 33. – P. 47–72.

вышеупомянутый проект “Культура выходит на улицы”, будучи под впечатлением от путешествия в Ирландию, вдохновившись ее уличной музыкой»²²⁹. «Инструментарий исполнителей celtic fusion – скрипка (иногда барочная), альт, флейта, рекордер, ирландский вистл²³⁰ (421.221.12), акустическая гитара, арфа (чаще всего диатоническая), очень редко – волынка»²³¹ (преимущественно в среде приезжих – «гастролеров»). Иногда (особенно в ситуации городских празднеств) встречаются более крупные составы с расширенной ритм-группой – ударной установкой (электронной либо акустической), разнообразной перкуссией, – а также электрическими струнными (обычно это электрогитара и/или электроскрипка). Репертуар включает ирландские рилы, английские баллады, шотландские страпены.

Один из коллективов, представляющих celtic fusion на улицах Иерусалима, – инструментальное трио «Backflying Bird» (две скрипки и гитара) (Рисунок Б.8). Кельтскую музыку в собственных аранжировках и авторские сочинения «в кельтском стиле» музыканты комбинируют со средневековой и ренессансной танцевальной музыкой, используя аутентичные смычки и жильные струны в сочетании с электроинструментами и амплификацией.

4.2.1. Человек-оркестр

Человек-оркестр (в английской терминологии «one-man band») – фигура малоизученная, хотя весьма примечательная в силу незаурядности, даже экстравагантности. Вероятно, каждый хотя бы раз сталкивался с этим явлением –

²²⁹ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 97. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²³⁰ Свистковая продольная флейта с шестью отверстиями (от англ. «whistle» – «свисток, дудочка»), диатонический инструмент (индекс 421). Здесь и далее – индексация инструментов согласно систематической классификации Хорнбостеля–Закса. – См.: Дрегер Г.Г. Принципы систематики музыкальных инструментов / пер. Г. Балтер // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и матер.: в 2 ч. / ред.-сост. И.В. Мациевский. – М.: Сов. композитор, 1988. – Ч. 2. – С. 236–313.

²³¹ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 98. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

либо в реальной жизни, либо на экране (Рисунок Б.9). Тем не менее, в академических источниках он упоминается редко: так, статьи «Человек-оркестр» нет в ни Музыкальной энциклопедии, ни в Музыкальном словаре Гроува. Краткие заметки можно найти в толковых словарях. Пожалуй, на данный момент единственное академическое издание, где можно обнаружить публикацию по данной теме – «Энциклопедия популярной музыки мира» выпуска 2003 г. Автор статьи «One-man band» – американский этномузыколог П. Оливер – дает следующую дефиницию: «*One-man band – способ исполнения, при котором музыкант симультанно играет на двух и более инструментах*»²³². Важно отметить, что в Кембриджском словаре и словаре Лонгмана уточняется, что обычно **человек-оркестр** выступает на открытом воздухе и **относится к сфере уличной музыки**. И действительно, сценическое пространство его выступлений – это не концертные залы, аристократические салоны или храмы, а, главным образом, «подмостки» городских улиц²³³.

Феномен «человек-оркестр» имеет богатую историю: первые документальные свидетельства его существования относят еще к позднему Средневековью-Раннему Возрождению²³⁴. Изображение пары музыкантов, комбинирующих продольную флейту с тремя игровыми отверстиями (421) и малый барабан (211.212.1), находится в манускрипте XIII в. – собрании паралитургических «Песнопений во славу Девы Марии». В английской терминологии такая комбинация инструментов для одного исполнителя получила название «whittle and dubb». Благодаря портативности и громкостным характеристикам, сфера применения этого состава чрезвычайно широка – это

²³² Oliver P. One-Man Band // Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume 2: Performance and Production. – London: Bloomsbury, 2003. – Vol. 35, № 4. – P. 48.

²³³ Единичные примеры one-man band встречаются и в академической, и в народной музыке. Человеком-оркестром был немецкий барочный композитор, предшественник И.С. Баха на должности кантора церкви Св. Фомы, Н. Брюнс, который, по свидетельству современников, в своих кантатах симультанно исполнял три партии – играл партию скрипки (руками), баса (ногами) на педальной клавиатуре органа и пел партию баритона. Однако эта практика нашла широкое распространение лишь в уличной музыке – вероятно, ввиду ее маргинальности.

²³⁴ Bennett A., Rogers I. Street music, technology and the urban soundscape // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464.

аккомпанемент танцам, «интермедии» в театральных постановках, сопровождение выступлений цирковых артистов, городских празднеств, ритуальных шествий и даже казней и экзекуций²³⁵. Именно эта разновидность *one-man band* стала первой относительно устойчивой формой, встречающейся во всей Европе и за ее пределами, и существующей по сей день.

По мере развития концепта инструментальный состав менялся, обогащаясь новыми инструментами. В первую очередь, расширялась «ритм-секция» – одним из популярных дополнений к образу и саунду стал бунчук²³⁶ – ударно-шумовой музыкальный инструмент (112.1 – полиорганный идиофон), известный также как «китайская шляпа», «звонящий Джонни», «турецкий полумесяц» и т.п. и представляющий собой шест с прикрепленными к нему колокольчиками, бубенцами, погремушками (112.13). Уличные музыканты часто размещали его на головном уборе.

Со временем и *малый барабан* сменяется *большим* – «*заплечным*», который крепится на спине и в англоязычных источниках именуется «back-drum»²³⁷. Эта «техническая модификация» позволяет освободить руки для дополнительных инструментов и механических приспособлений.

Так, на миниатюре Г.Дж. Гатина из серии «Le Bon Genre», «стандартный набор», куда уже к XVII в. входили флейта, заплечный барабан, и бунчук, дополнен тарелками (111.142) и треугольником (111.211). Важный элемент – *струнно-щипковый инструмент* (хордофон) – это «новое веяние», которое получит бурное развитие в последующие столетия на всех континентах.

²³⁵ Мозер Г.И. Музыка средневекового города. – Ленинград: Тритон, 1927. – 71 с.

²³⁶ Один из древнейших инструментов, не имеющий стандартной конфигурации, получивший распространение в Европе с XVI в., он имеет азиатское происхождение и изначально связан с шаманизмом.

²³⁷ Заплечный барабан в XX в. превращается в «знак», «маркер» уличного музыканта: человек-оркестр непременно изображается с этим инструментом. Так герой культового американского фильма «Мэри Поппинс» (1964 г., режиссер Р. Стивенсон) Берт – собирательный образ городской креативности и человек-оркестр – носит за спиной богато украшенный барабан. В популярном диснеевском мультфильме «Микки Маус в Англии» заплечный барабан – атрибут главного героя.

Помимо «оркестровой группы ударных», приверженцы идеи «человек-оркестр» добавляли и модифицировали также другие «компоненты». Судя по иконографии, вплоть до начала XX в. важное место в инструментарии человека-оркестра занимала *колесная лира* (321.322.72). Ее можно увидеть как на живописном полотне французского художника Ж. Лафона, так и на американских гравюрах, и на ранних дагерротипах. Более того, в Лондонском издании середины XIX в. «London outdoor music» приводится едва ли не идентичный словесный портрет английского уличного артиста, именуемого «Band in Himself» («оркестр-в-себе»): согласно описанию, лондонский музыкант, оснащенный заплечным барабаном, бунчуком, установленным на голове, тарелками, закрепленными на внутренней стороне голени, флейтой Пана на шейной раме и колесной лирой, был еще и танцором²³⁸.

Помимо хордофонов (струнных), в качестве «солирующих», мелодико-гармонических охотно использовались инструменты семейства ручных гармоник – коробчатых аэрофонов сальфонного типа (созданных на основе свободного язычка) (41).

Несмотря на относительную немногочисленность, до нас дошли также изображения неевропейских музыкантов, работавших как one-man band. На книжной иллюстрации 1830 г. – странствующий китайский музыкант. Его инструменты не связаны в портативную конструкцию, они попросту разложены на земле. Весьма специфична его техника игры на ударных с использованием пальцев ног. На обложке нотного издания кейк-уока Дж. Джарена «Фогги Джонс» изображен чернокожий музыкант, играющий на губной гармонике (i), заплечных барабанах, тарелках и банджо²³⁹ (это еще одна распространенная разновидность струнно-щипковых инструментов в составе one-man band) (Рисунок Б.10).

²³⁸ Oliver P. One-Man Band // Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume 2: Performance and Production. – London: Bloomsbury, 2003. – Vol. 35, № 4. – P. 49.

²³⁹ Там же, с. 48.

Хотя креативной практике one-man band в целом присуща анонимность,²⁴⁰ тем не менее, в памяти культуры сохранились имена и факты из жизни некоторых выдающихся личностей.

Solsirépipan – прозвище и творческий псевдоним уличного музыканта Парижа времен Первой империи, работавшего в «формате» one-man band. По свидетельству современника – французского журналиста Ш. Ириарте²⁴¹, – в арсенал музыканта входили мандолина, флейта Пана, тарелки, большой барабан, треугольник; его головной убор был украшен бубенчиками. Все это «музыкальное оборудование» соединялось системой ремней, веревок и рамок, что запечатлено на эстампе работы Ш. Верне (Рисунок Б.11). Музыкант исполнял известные вокальные композиции (преимущественно оперные арии) в собственной аранжировке. Создавал он и *контрафакты* – то есть писал новые (часто злободневные) поэтические тексты к известным произведениям. Один такой текст (на музыку анданте из «Армиды» К. Глюка,) дошел до нас²⁴² – это рифмованная просьба о пожертвованиях.

При жизни популярность этого человека-оркестра была столь велика, что его приглашали на аудиенцию к императору, а в альманахе «Знаменитости парижских улиц с древних времен до наших дней»²⁴³, изданном в 1811 г., – Сольсирепифпан описывается как местная «достопримечательность». В 1872 г. драматург У.-Б. Буснах посвятил музыканту одноактную музыкальную буффонаду «Sol-si-re-pif-pap».

По свидетельству Г. Мэйхью, автора исследования «Лондонский труд и лондонская нищета», вплоть до середины девятнадцатого века человек-оркестр был весьма распространенным явлением в уличной жизни развивающихся городов

²⁴⁰ По аналогии с фольклором.

²⁴¹ Yriarte C. Les célébrités de la rue // Nouvelle édition augmentée de sept types nouveaux. – Paris: É. Dentu, 1868. – P. 26–29.

²⁴² Там же, с. 29.

²⁴³ См.: Gouriet J.-B. Personnages célèbres dans les rues de Paris depuis une haute antiquité jusqu'à nos jours. – Tome 1. – Paris : Lerouge, 1811. – 336 S.

индустриальной эпохи²⁴⁴. Но и в последующие два столетия, несмотря на социальные и культурные катаклизмы, человек-оркестр не исчезает бесследно с городских улиц.

Накануне Второй мировой войны известной личностью был «человек-оркестр из Лодзя». Сведения о нем сохранились довольно подробные: благодаря публикации в газете «Новый курьер», датированной 1938 г., известна не только его фамилия (Рихтер), но также социальный статус и география выступлений. Вот как автор статьи описывает свои впечатления от исполнения: *«Мы подходим к окну, чтобы сделать небольшое пожертвование оркестрантам, но сталкиваемся с неожиданностью. Вместо оркестра во дворе находится лишь один человек, который превосходно играет одновременно на трех инструментах – банджо, губной гармонике и педальной гармонике <...> В течение двенадцати лет музыкант путешествовал по всей Польше несколько раз...»*²⁴⁵.

В середине XX – начале XXI вв. эксперименты продолжаются: следует отметить две в определенном смысле противонаправленных тенденции развития феномена one-man band. Один из векторов носит более охранительный характер, позволяя говорить о «стандартизации», возможно, даже своего рода «традиции»; другой связан с инновациями. Рассмотрим эти процессы детальнее.

Отдельные разновидности one-man band сохранились и продолжают существовать в неизменности. Например, как отмечалось выше, один из архаичных «составов» – «whittle and dubb» – встречается по сей день не только в уличной, но и военной музыке; кроме того, этих исполнителей все еще можно услышать во Франции, Испании, Португалии, Англии, хотя и преимущественно и в сельских районах²⁴⁶.

²⁴⁴ Mayhew H. London Labour and the London Poor: in 4 Vol. – Vol. 3: The London street-folk (concluded). – New York: Dover Publications, 1968 (Original: 1861). – P. 161.

²⁴⁵ См.: Człowiek-orkiestra gra na trzech instrumentach // Nowy Kurier. – 1939. Цит. по: Grygier E. Muzyk(a) ulicy. Pomiedzy sztuka, a żebractwem [Электронный ресурс]. – S. 40–41. – URL: https://www.academia.edu/31431463/E._Grygier_Muzyk_a_ulicy._Pomiedzy_sztuka_a_zebractwem (дата обращения: 13.06.2022).

²⁴⁶ Oliver P. One-Man Band // Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume 2: Performance and Production. – London: Bloomsbury, 2003. – Vol. 35, № 4. – P. 49.

Реконструируются модели, бытовавшие ранее. П. Оливер, автор статьи «One-man band» в «Энциклопедии популярной музыки мира» утверждает, что в 1998 г. в Англии видел музыканта, экипированного в точности как «Band in Himself». Это своего рода пример исторически информированного исполнительства.

Наблюдается тенденция «стандартизации» состава. Статистически (по принципу частотности) в настоящее время лидирует комбинация «гитара – губная гармоника» (флейта Пана), часто с добавлением перкуссии (барабана) (Рисунок Б.12). Схематически-условно – это симультанное исполнение мелодического голоса в сопровождении ритм-секции; в более сложном варианте – с развитым гармоническим аккомпанементом и басовой партией. В какой-то мере – это действительно аналог «групп оркестра». Заимствованная рок-музыкантами из уличных арт-практик, подобная комбинация инструментов вернулась обратно на улицу во многом как подражание, мимесис. Среди известных рок-музыкантов, практиковавших подобный способ исполнения и инструментарий, были Боб Дилан, Нил Янг, Текс Уильямс и другие.

Создаются новые инструменты и технические приспособления для их комбинирования, осваиваются новые способы звукоизвлечения. Примером таких инноваций может служить *страньерофон* (от ит. «странный, чужеродный») – гибрид аккордеона, бас-кларнета и ударных-шумовых (велосипедный звонок²⁴⁷). Создатель страньеофона – американский уличный музыкант итальянского происхождения Марк ди Джузеппе, уже тридцать лет выступающий под псевдонимом Trashman Blues. По сути, трэшмэн (от англ. «trash» – «отходы, хлам») в данном случае – маркер **бриколера**. Согласно Леви-Строссу, бриколер – своего рода архетип, метафора особого «импровизационного» типа мышления,

²⁴⁷ Дж. Р. Дедикот запатентовал свое изобретение в 1877 г. Классическая конструкция представляет собой стальной корпус с рычажком, нажатие на который раскручивает пару металлических дисков, которые, в свою очередь, ударяются об верхний купол звонка. В более простой конструкции рычаг соединён с молоточком, ударяющимся о корпус при оттягивании и отпускании рычага. Использовался в качестве музыкального инструмента в записях рок-групп Queen («Bicycle Race») и The Beach Boys.

противопоставляемая «инженеру», то есть мыслителю западной, «рационалистической» традиции. Подход, которым руководствуется бриколер, – это *конструирование артефакта из подручных средств, из того, что доступно здесь и сейчас, то есть некое «новое видение» уже существующего.*

Еще один уникальный инструмент построен японским уличным музыкантом американского происхождения Сэми Элу²⁴⁸. Этот струнно-клавишный инструмент – *chopstic piano*, который представляет собой клавишный механизм с палочками для еды – «chopsticks» – в качестве звукоизвлекателей²⁴⁹. Сэми Элу, как и Марк ди Джузеппе, декларирует сознательное использование «бросовых» материалов для строительства инструмента. 29 струн chopstic piano настроены диатонически – это «белоклавишная диатоника». Богатая тембровая палитра – результат многообразия способов звукоизвлечения: от «традиционного», фортепиано-подобного, до пиццикато, извлекаемого пальцами (+5) и палочкой-плектром (+6), глиссандо и удары по струнам, вибрато, демпфирование. Изобретение С. Элу напоминает опыты композиторов-авангардистов с приготовленным ф-но Дж. Кейджа, амплифицированным – Дж. Крама, string piano – Г. Коуэлла. Помимо chopstic piano, используется «система» ударных для ног (тарелка-хэт, ножной браслет с бубенчиками, стэмп, подвешенные колокольчики). Импровизация музыканта стилистически близка минимализму, репетитивной технике. Эта медитативность, модулирующая в фоновость – важный момент для уличного исполнительства, который позволяет музыканту интегрироваться в звуковой ландшафт мегаполиса.

В Иерусалиме идея one-man band реализуется в художественной практике местных и приезжих артистов. Иерусалимский музыкант М., симультанно играющий на акустической гитаре, губной гармонике, отбивающий ритм ногами по особой «звучащей» деревянной подставке-подиуму, на котором стоит, и поющий

²⁴⁸ Одна из записей уличного исполнения на chopstic piano была сделана участником интернет-группы «One-man bands» в Синзюку, деловом центре Токио, в июле 2019 г.

²⁴⁹ Инструмент относится к семейству цитр и представляет собой дощечную цитру с резонансным ящиком (314.122 [6+4]+8). При индексации учитывались основные способы звукоизвлечения.

(выкрикивающий) обращения к публике, репрезентирует «стандартный» тип «человека-оркестра».

Ор-Таль П., выступающий на рынке Махане Егуда²⁵⁰, сочетает австралийский диджериду с нидерландским хангом. Музыкант сидит на земле с хангом в руках, в то время как диджериду закреплен на стойке микрофона (Рисунок Б.13). По его словам, живя за границей, он долгое время играл в основном на диджериду в дуэте с другом-«хангистом», который и обучил его искусству игры на ханге. Играя на двух этих инструментах одновременно, Ор-Таль «компенсирует» отсутствие партнера по ансамблю. Другой исполнитель, мужчина-хасид, впервые появившийся на рынке весной 2022 г., объединил диджериду с арабской дарбукой; дополнительный ударный инструмент в его персональном оркестре – бубенцы, прикрепленные к ножным браслетам. Музыкант стоит, держа дарбуку в руках и выстукивая ритм ногой, при этом растроб инструмента опирается на деревянную подставку-крестовину. Столь необычное сочетание музыкальных инструментов различных культур – следствие глокализации.

Подводя итоги, еще раз отметим, что несмотря на разнообразие воплощений и интерпретаций, диктуемых потребностями и задачами отдельного музыканта, идея «человек-оркестр» сводится именно к возможности ***«сеанса одновременной игры» на нескольких инструментах. Пение с сопровождением не относится к данному явлению.***

По мере развития и распространения концепта музыканты комбинируют все больше инструментов. Некоторые из них обретают статус канонных, «знаковых». Иные уникальны и существуют порой в единственном экземпляре. Способ реализации идеи one-man band в конечном счете зависит лишь от изобретательности и технических возможностей своего создателя, а также от художественных задач – музыкальных либо внемузыкальных.

Основные качества, которыми должен обладать человек-оркестр:

- 1) полиинструментализм;

²⁵⁰ Автор данной работы неоднократно наблюдал его выступления с лета 2019 г.

- 2) полифоническое мышление;
- 3) владение инструментровкой;
- 4) техническая смекалка;
- 5) координация;
- 6) физическая выносливость²⁵¹.

Что движет музыкантами, избравшими этот путь? Стремление поразить свою случайную аудиторию? Чистая зрелищность и развлекательность? Финансовая независимость – когда не нужно делить доход с партнерами по ансамблю? По утверждению информанта М., человека-оркестра из Иерусалима, быть «человеком-оркестром» – значит «создавать более интересный и сложный саунд, расширить исполнительские возможности». То есть, иначе говоря, найти собственный звукоидеал. Ведь, как заметил петербургский музыкант-мультиинструменталист М. Каретко, – «мы изобретаем что-то, если нам этого не хватает».

Таким образом, one-man band видится органичным явлением в нашем сверхсовременном мире, являясь своего рода «фрактальным подобием» жизни мегаполиса с ее эклектичностью, потребностью в креативных переживаниях и ориентированностью на многозадачность.

С легкостью преодолевая культурные и географические границы, бросая вызов узкой специализации, не вписываясь в стилистические нормы, человек-оркестр значительно расширяет традиционные представления об инструментах и исполнительской технике.

4.3. «Иерусалимский синдром»: индидженизация

Несмотря на унификацию, которую несет эпоха глобализации во всех жизненных сферах, уличные музыканты Иерусалима часто ощущают потребность исполнять музыку, связанную с городом. Иерусалим, несомненно, порождает в сознании широчайший спектр культурных ассоциаций – исторических, этнических

²⁵¹ Снаряжение человека-оркестра может весить до 12 кг!

и религиозных. Источником вдохновения уличных артистов могут быть самые различные городские образы – от топографии до характерных звуковых событий (колокольный звон, синагогальные песнопения, молитвы муэдзинов, сирены²⁵²) и местных климатических условий до наименований городских объектов и особенностей языковой среды и мифологии.

Репертуар репрезентирует городскую самобытность среди прочего посредством языка (в первую очередь, это иврит) и содержания исполняемых произведений. Разумеется, речь идет, в первую очередь, о песенных жанрах, но не ограничиваются ими. Так, ссылки на местные географические названия и на топографию города могут присутствовать и в текстах песен («Золотой Иерусалим» Н. Шемер, пьют «Над вершиной горы Скопус») и в инструментальной музыке (в названиях композиций – например, фрейлахс «Построим Храм»; кроме того, инструменталисты весьма часто обращаются к транскрипциям песен, в том числе и вышеупомянутых).

«Существенную часть музыкантов, которых можно услышать в центре Иерусалима, составляют составы и солисты, ориентированные в той или иной мере на стилистику клейзмеров»²⁵³, что, безусловно, связано с этнической культурной идентичностью. В интерпретации уличных артистов звучат не только ашкеназские фрейлахсы, хоры и шеры, но и «фрагменты мюзикла “Скрипач на крыше” Дж. Бока, песни на идиш (“Ayidische mame”), песни Л. Утесова и даже образцы русской городской “низовой культуры” – “блатные” песни (“Мурка”, “7:40”). Важно

²⁵² Израильский композитор и музыковед К. Волнянский полагает «сиренность» доминантным качеством иерусалимской фоносферы. – См.: *Volniansky K. If I Forget Thee: The Sonority of Jerusalem Soundscapes* // *Min-Ad: Israel Studies in Musicology online*. – 2020. – Vol. 17. – P. 150 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2020/K_Volniansky_Jerusalem%20Soundscapes.pdf (дата обращения: 13.06.2022).

И действительно: сирены знаменуют наступление субботы, сиреной сопровождается минута молчания, сирены предупреждают о ракетных обстрелах, сирены машин скорой помощи, увозящих людей с позитивным диагнозом COVID-19, разрывают давящую тишину. При этом горожане практически всегда точно определяют «тональность» сигнала, а, следовательно, могут адекватно расшифровать его «смысл».

²⁵³ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // *Культура и цивилизация*. – 2016. – № 4. – С. 97. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

отметить, что все упомянутые жанры так или иначе испытали воздействие клейзмерской традиции»²⁵⁴. Потому предсказуемо наиболее распространенными инструментами оказываются кларнет и скрипка, к которым часто присоединяются в качестве аккомпанирующих аккордеон и ударные (обычно кахон). Говоря о «клеизмерском кларнете», Константин К., активный участник уличных выступлений с 1999 г., подчеркивает, что для удобства исполнения традиционных украшений – «дрейдлх» (к примеру, глиссанди, имитации смеха, «крехт» – всхлип, рыдание и т.п.) – считает нужным подбирать «легкие» трости.

Фрагмент выступления одного из клейзмерских ансамблей был записан автором в 2018 г. у торгового комплекса Мамилла (Рисунок А 1).

Это клейзмерское трио, куда вошли кларнет, аккордеон и кахон, – фактически довольно поздняя, «модернизированная» разновидность клейзмерского ансамбля (Рисунок Б.14). А ведь едва ли не до XIX в. традиционный для Восточной Европы состав включал скрипку, цимбалы и бас²⁵⁵.

Одной из ключевых фигур в этом жанре на протяжении многих лет был музыкант, известный в городе как «Борис-мандолинист», который и по сей день иногда выступает на пересечении улиц Кинг Джордж и Яффо²⁵⁶. В прошлом валторнист Иерусалимского симфонического оркестра Гостелерадио, мандолинист-аутодидакт, выйдя на пенсию, он сделал карьеру на улице; его репертуар представляет собой своего рода «энциклопедию клейзмерского шлягера».

Возвращаясь к инструментарию, следует отметить, что музыканты и их реципиенты осознают важность *семантики инструмента и его тембра* как средства *индиджинизации* – *укоренения, приспособления к нуждам места и*

²⁵⁴ Там же.

²⁵⁵ Beregovski M. Jewish Instrumental Folk Music (1937) // Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski / ed. and translated by M. Slobin. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. – P. 530–548. – URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7mhj.9> (дата обращения: 01.07.2021).

²⁵⁶ В народе это место именуется «Еврейский перекресток» – вероятно, из-за его странной формы, позволяющей пересекать улицу по диагонали; таким образом, перед нами еще один пример связи исполняемой музыки с городскими топонимами.

*времени, социокультурной среды*²⁵⁷. Семантическую же основу инструментального тембра можно охарактеризовать как «систему взаимодействий компонентов, <...> определяющих гибкость и пластичность художественных средств выразительности, формирующихся в синтезе, детерминированном выбором эстетических и технологических парадигм, актуализирующих расширение палитры тембровых моделей и многообразие форм их существования»²⁵⁸.

Владимир Д., флейтист, репатриант из России, начавший музыкальную карьеру на иерусалимских улицах в девяностых, освоил кларнет – в его понимании более уместный, подходящий к контексту, «еврейский» инструмент. Другой инструмент, воспринимающийся как «иерусалимский» – это арфа. Арфа, или, согласно библейским текстам, «кинноро шель Давид»²⁵⁹, ассоциативно связана с Иерусалимом как «Городом царя Давида». Неслучайно строка 150-го Псалма²⁶⁰ вдохновила испанского архитектора Сантьяго Калатраву при строительстве моста на въезде в Иерусалим в виде арфы с 66-ю струнами. Несмотря на ожесточенные споры, Струнный мост²⁶¹ был введен в эксплуатацию в 2008 г. и вскоре стал одним из наиболее значимых современных архитектурных объектов города. Силуэт моста помещен на логотип мэрии; уличные музыканты также не оставили без внимания этот памятник «незвучащему звуку». В 2016 г. недалеко от мэрии Иерусалима автору этих строк довелось услышать оригинальную интерпретацию знаменитого

²⁵⁷ Appadurai A. Mediants, Materiality, Normativity // Public Culture. – 2015. – № 27. – P. 221–237.

²⁵⁸ Карпец М.И. Метаморфозы концептуальной и перцептуальной модели тембра в пространстве современной аудиальной культуры // Вестник культуры и искусств / Челябинский государственный институт культуры. – Челябинск, 2017. – № 1 (49). – С. 93–101.

²⁵⁹ С переводом слова «киннор» произошел курьез – в современном иврите כינור это не арфа, а скрипка. Тем не менее, в танахических текстах речь идет, несомненно, об арфе.

²⁶⁰ В русском переводе строка звучит как «хвалите Его на псалтири и гусях», или «Хвалите Его арфой и лирой», то есть, говоря языком органологии, – на щипковых инструментах. הללוהו בגביל וכנור – это «невель» и «киннор». Этимология слова «киннор» обсуждалась выше; любопытно, что именно «невель» в современном иврите означает «арфа». Об инструментах как «атрибутике легендарных героев (...) и царственных особ» пишет И. Мациевский, который, в частности, также отмечает, что «арфа идентифицируется с царем Давидом, равно как сегодня она является символом государственного герба Ирландии». – См.: Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – С. 77.

²⁶¹ Официальное название на иврите – Gesher ha-Meitarim, в английской версии – Chords Bridge, или The Bridge of Strings.

бресловского нигуна «Коль ха-олам куло – гешер цар меод» («Весь мир – очень узкий мост») (Рисунок Б.15). По сути, это пример контрафакты – замены одного текста другим без существенного изменения музыки. Исполнитель – мужчина-ортодокс с гитарой – переиначил поэтический текст, «адаптировав» его к топонимам города. Слова «очень узкий мост» были заменены им на «струнный мост» (Gesher ha-Meitarim), что на иврите рифмуется с «Иерусалим» (Irushalaim).

Таким образом, символическое значение арфы для Иерусалима во многом объясняет ее популярность в уличном музицировании: среди местных уличных музыкантов есть четыре арфиста, которые регулярно выступают на улицах города; во время праздников и фестивалей их число удваивается (Рисунок Б.16, Б.17 и Б.18).

«Особый голос фоносферы иерусалимских улиц принадлежит “локальному мотиву” (Рисунок Б.19), связанному с восточными музыкальными традициями, носителями которых являются выходцы из сефардских, а не ашкеназских общин: прежде всего, это музыка *ладино* (главным образом, греко-кипрская ее ветвь) и арабский *макам*, где задействованы уд, бузуки, канун, дарбука, кларнет и вокал»²⁶². Яркие представители этого направления – вокалистка Натали Орион и удист Ниро Абекасис, причем первая представляет греческую традицию, а второй – испано-арабскую и бедуинскую (Рисунок Б.20). Хотя оба музыканта ведут активную концертную, композиторскую и этнографическую деятельность²⁶³, они часто выступают на городских улицах – как в рамках уличных фестивалей, так и инкогнито.

Весьма необычный состав, сочетающий турецкую и персидскую традиции (что выражается не только в подходе к исполняемой музыке, но и в комбинации инструментов в ансамбле), появился в центре Иерусалима в 2021 г. Турецкий

²⁶² Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 97. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁶³ Н. Орион записывает и обрабатывает греческий фольклор. Н. Абекасис изучает традиции «с погружением в среду» - для овладения бедуинской вокально-инструментальной традицией, к примеру, музыкант некоторое время жил в бедуинской семье, изучая не только музыку, но и быт, фактически практикуя комплексно-апробационный метод исследования.

четрехструнный танбур-бузук (123.123) соседствует здесь с иранским наем – тростниковой флейтой (421.111.12) и, удивительным образом, – с мелодикой²⁶⁴! Соотношение мелодических линий наем и мелодики – гетерофонное (Рисунок А 2). Примечательно, что у исполнителя на мелодике не возникает трудностей с интонированием: *«Мелодика, или нэй [так музыкант произносит слово “най”], или халилит [блок-флейта, сопилка] – мне не так уж важно, на чем играть, эти “четвертитоны” [имеется в виду микрохроматика и специфика традиционных восточных ладов] у меня в ушах»,* – утверждает исполнитель.

Среди уличных музыкантов, исполняющих греческую музыку, есть особая группа – это адепты стиля «рамбетико». Этот греческий аналог танго зародился в маргинализованной субкультурной среде беженцев из Малой Азии и Понта после греко-турецкой войны 1922 г. Иконой стиля на протяжении полувека (1920–1970 гг.) считалась Роза Эскенази, певица еврейского происхождения, родившаяся в Константинополе в 1890 гг. и эмигрировавшая в Салоники. Ее творчество явилось звеном, соединившим греческую и современную израильскую инструментальную музыку. *«Мы играем “тяжелое” рамбетико»,* – говорят музыканты, вступающие на улице Бен-Иегуда. *«Это память о евреях, живших в Греции... Община Салоников была почти полностью уничтожена во время Второй мировой войны. А по большому счету греки и израильтяне близки по темпераменту и регионально. У них была своя Катастрофа и свое изгнание»,* – поясняют исполнители. Популярными инструментами в среде «первопроходцев» рамбетико были баглама (семиструнная разновидность саза), скрипка, сантур, канун. Некоторые составы включали уд, греческую флейту и греческий барабан; в Измире играли на багламе, гитаре и шестиструнном бузуки. Наши информанты используют четырехструнную мандолину, гитару и бубен (Рисунок А 3).

²⁶⁴ Мелодика, по сути, – одна из разновидностей гармоник. Хотя аналоги можно обнаружить и ранее (в Италии, России, а прототип – в древнем Китае), инструмент под этим названием был запатентован в середине XX в. в Германии фирмой-производителем, основанной М. Хонером (Hohner). Именно это наименование (мелодика) является общепринятым для Израиля. Подробнее об этом инструменте речь пойдет в параграфе 4.4.1.

Многочисленная и самобытная группа иерусалимских уличных музыкантов – это исполнители израильских песен, апеллирующие к современному пан-израильскому сознанию. Помимо местного аналога «массовой песни» – «*Shirei Eretz Israel*» (от ивритского «песни земли Израиля»), музыканты часто обращаются к стилю «*mizrachi*» (от ивритского «восточный»)²⁶⁵. Стиль *мизрахи*, родившийся в Израиле 70-х гг. XX в. в музыкально-песенном творчестве иммигрантов второго и третьего поколения из арабских и исламских стран как продукт «низовой» культуры, представляет собой синтез традиционной музыки евреев Востока, арабской, греческой и турецкой профессиональной музыки, стилистики «песен земли Израиля» и западного рока. «На слух» уличных артистов, работающих в стиле мизрахи, прежде всего, отличает тип вокализации (тип интонирования): звук формируется достаточно глубоко, приобретая «гортанный» и/или «назальный» призыв, исполнение изобилует микрохроматикой и мелизмами, присущими арабской музыке. Инструменты, характерные для «пионеров» стиля мизрахи – уд, канун и дарбука, в выступлениях уличных музыкантов дополняются (либо заменяются) гитарой, ударной установкой (иногда в качестве ударных используются пластиковые ведра!). Стиль мизрахи, ведущий свое происхождение в том числе от «дворовых», уличных музыкальных практик, является органичным компонентом иерусалимской звуковой палитры, относящимся к его локальной специфике: так, израильский этномузыковед А. Теппер определяет стиль мизрахи как «арабское измерение израильско-еврейской идентичности»²⁶⁶.

²⁶⁵ Израильский музыковед М. Регев использует термин «средиземноморская музыка», что, однако, слишком созвучно понятию «средиземноморский стиль», который относится к академической израильской музыке. – См.: *Regev M. Shiru lanu mi-shirei Zion: Popular music and its layers (in Hebrew)* // Taub Center in Social Policy Studies in Israel. – P. 199–211 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.taubcenter.org.il/wp-content/uploads/2020/12/10מוסיקהורבדיה.pdf> (дата обращения: 12.06.2022).

²⁶⁶ *Tepper A., Avital O. Jazz, Piyyut and Jewish Identity* // Jewish Ideas Daily. – 2012. – February 28 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.jewishideasdaily.com/1078/features/jazz-piyyut-and-jewish-identity/> (дата обращения: 19.06.2022).

4.3.1. Как звучит религиозная идентичность

Один из атрибутивных элементов аудиального ландшафта Иерусалима, создающий его неповторимую индивидуальность, – это звуковая активность представителей ультрарелигиозного сектора, в определенном смысле репрезентирующая религиозную идентичность. В общественных пространствах города, особенно накануне субботы и праздников, нередко можно встретить религиозных евреев в традиционной одежде, собирающих пожертвования – «цдаку»²⁶⁷. И хотя их звукотворчество по большей части занимает пограничную позицию между музыкой и «Street Cries», каждому из них из них присуща узнаваемая звуковая сигнальность: помимо «типовых» для этого «ремесла» шумов, привлекающих внимание прохожих – звуков, издаваемых при встряхивании железной банки с мелочью, и выкриков «Цдака!»; многие из них избирают собственный индивидуальный узнаваемый стиль речитации (кантелляции) и «ключевую фразу». К примеру, женщина, сидящая у входа на Центральной автобусной станции, часто нараспев повторяет фразу «*Мазл тов*» – пожелания счастья на идиш.

Встречаются в этой группе и по-настоящему креативные и музыкально одаренные личности: работающий на Центральной автобусной станции и возле пешеходных переходов, пожилой религиозный еврей, оснащенный микрофоном и усилителем, распевает «*брахот*» – благословения, часто собственного сочинения, отбивая ритм жестянкой с мелочью и на ходу импровизируя соответствующий текст для своей случайной аудитории. При этом словесное содержание благословений и их интонационно-мелодическая структура варьируются в зависимости от того, кто является реципиентом – девушки или мужчины, светские или религиозные и т.п. Следует отметить, что этот исполнитель – пожалуй,

²⁶⁷ «Цдака» (от ивритского корня צדק, воплощающего круг понятий справедливости, праведности) – одна из важных жизненных заповедей иудаизма. Дословный перевод – «оказание справедливости», а не «милостыня». Потому к нищим на улицах Иерусалима относятся если не благожелательно, то, во всяком случае, спокойно.

единственный в Иерусалиме, кто постоянно работает в жанре сольного пения. Этот факт отражает общемировую для уличной музыки тенденцию отказа от вокала без сопровождения. Возможно, это связано с неблагоприятными акустическими условиями и с тем фактом, что голос довольно быстро «устает». Еще один аспект – психологический: по мнению вокалистов, в момент пения без сопровождения возникает ощущение «незащищенности», – между музыкантом и «толпой» нет инструмента («чувствуешь себя, словно голый!» – по признанию одного из информантов), рядом нет партнера по ансамблю. Кроме того, современные горожане, судя по опросам, в большинстве своем привыкли к более «сложному» саунду²⁶⁸.

Пятничными вечерами у входа на рынок со стороны улицы Яффо можно услышать юношу-каббалиста, играющего на флейте. В его исполнении звучат «мизморим» – псалмы, по его словам, воплощающие каббалистическую идею исправления²⁶⁹ мира и человека. «У нас принято раздавать свечи перед шабатом²⁷⁰, – говорит молодой человек, – я же дарю музыку. “Мизмор ле-Давид” – мой любимый псалом»²⁷¹.

Активными участниками местного уличного музицирования являются представители хасидизма (в особенности брацлавской, или бресловской общины),

²⁶⁸ Исключение составляют, пожалуй, рэперы и бит-боксеры, однако это иные жанры (первый относится к разновидности декламации – «spoken word», второй – к разновидности вокальной перкуссии). За весь период исследования автору работы довелось всего несколько раз услышать пение а capella в среде уличных музыкантов: в пешеходной зоне (Старе място) польского города Ольштын летом 2019 г. слепая певица-сопрано исполняла арии из опер Беллини и Доницетти и «Аве Марию» Шуберта в манере бельканто (с классической постановкой голоса, вибрато и т.п.). Комфортная аудиальная среда – отсутствие транспорта, архитектура площади с амфитеатром в окружении каменных зданий – позволяла певице быть услышанной даже без усиления. Кроме того, исполнительница чередовала пение с игрой на гармонике, что давало голосу возможность отдохнуть.

²⁶⁹ Имеется в виду понятие «תקון» (тикун) – процесс духовного совершенствования, возвращения утраченной мировой гармонии через слияние всех душ с душой с первочеловека и Творцом.

²⁷⁰ Действительно, существуют бытовые уличные практики привлечения светских евреев к соблюдению заповедей: так, прямо на улице мужчинам предлагают наложить тфилин; женщинам накануне субботы вручают свечи с благословением. Цель таких действий – призвать детей Израиля в лоно иудаизма – на иврите звучит как «вернуться к ответу» (лахзор бе-тшува).

²⁷¹ 23-й псалом «Господь – мой пастырь». Существует множество напевов этого псалма.

что связано с хасидской заповедью «петь и веселиться». Типичный репертуар здесь «нигунизм» – песни без слов восточноевропейского происхождения, где вместо текста – повторяющиеся фонемы («бим-бам», «ай-ай»)²⁷². Их выступления обычно происходят в сопровождении «хасидомобиля», называемого хасидами «*Mitzvah Tank*», – транспортного средства, которое функционирует как передвижная синагога. На крыше хасидомобиля установлен динамик, из которого транслируются музыкальные и вербальные записи (Рисунок Б.21). В некотором смысле, он служит в качестве устройства связи, средства оповещения и даже будильника – как замена традиционному шофару, поскольку многие верующие отказались от радио, телевизоров и интернета. Бресловские хасиды обычно не обременяют себя получением законного разрешения на использование публичных пространств для своей экстатической активности, как и не придают значения ее громкостным параметрам – ни в коей мере не соответствующим регламентированным стандартам.

Любопытно, что бресловские хасиды стихийно осваивают не только акустические, но и визуальные городские пространства; именно им принадлежит наибольшая часть граффити в Иерусалиме и в Израиле (имеется в виду сакральная фраза²⁷³ *נא נאמן מאומן*). Данное хасидское мотто рабби Нахмана нередко становится текстовой основой хасидских песнопений: так в начале сентября 2016 г. автору довелось услышать исполнение этого текста юношей-хасидом на мотив «Ламбады»²⁷⁴.

Есть среди хасидов и «уличные знаменитости»: яркая узнаваемая фигура – старик, одетый в традиционный сюртук – кафтан, на коробке для пожертвований

²⁷² Существует мнение, что эти фонемы служат имитацией инструментов: поскольку игра на музыкальных инструментах в шабат и праздники запрещена, эта звукоизобразительность как бы «замещает» их отсутствие. См.: Хаздан Е.В. Нигун как явление традиционной еврейской культуры. На материале общины ХаБаД Любавич: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; науч. рук. И.В. Мацеевский. – СПб., 2008. – 202 с.

²⁷³ *Na Nach Nachman me-Uman* – своего рода сакральная «подпись» рабби Нахмана из Брацлава (1772–1810), духовного лидера брацлавского хасидизма, последние годы жизни проведенного в Умани.

²⁷⁴ Еще один образец контрафакты.

которого написан хасидский «слоган». Исполнитель иногда играет на ирландской аффе, но чаще – на аккордовой цитре²⁷⁵, или, как он сам ее называет – «*autoharp*», то есть автоарфе (3.1). Иерусалимский музыкант использует диатоническую ее разновидность, он держит инструмент на коленях (горизонтально) либо с опорой на левое плечо (вертикально), извлекая звук при помощи пластикового плектра, исполняя импровизации, ассоциативно напоминающие восточнославянские (украинские) народные песни (Рисунок Б.22).

Еще один пример «уличных селебрити» – рок-гитарист и певец рав Томер, еврей-ортодокс, известный в Иерусалиме под прозвищем «поющий раввин». Раввин Томер – герой многочисленных телерепортажей и онлайн-публикаций. Одна из наиболее известных видеозаписей, размещенных в масс-медиа, – его исполнения «Аллилуйи» Л. Коэна в дуэте с католическим священником на одной из самых многолюдных станций скоростного трамвая на улице Яффо. Часто в ансамбле с поющим раввином работает его жена Ципора, профессиональная скрипачка и альтистка, которая играет на квинтоне (пятиструнный альт) (Рисунок Б.23). Репертуар семейного дуэта характеризуется «универсализмом», включая в себя клейзмерскую музыку, благословения, современные израильские песни, а также рок-баллады, классику и джазовые импровизации. Музыканты играют исключительно наизусть, активно контактируют с публикой, регулярно проводят концерты для людей с ограниченными возможностями.

4.4. Атипичный инструментарий уличной музыки: *Strangers on the streets*

«Помимо общемировых глобальных тенденций и особых локальных мотивов, инструментальная палитра уличной музыки Иерусалима включает также иные, экзотические тембровые краски. Близ Яффских ворот, в даунтауне и на рынке Махане Егуда порой можно услышать музыкантов, играющих на необычных

²⁷⁵ Автоарфа, или аккордовая (народная) цитра, – инструмент семейства цитр, изобретенный К. Гюттером из Маркнойкирхена, Германия, был запатентован в 1882 г. в США немецким эмигрантом Ч. Циммерманом. – См.: <https://www.britannica.com/art/autoharp>.

для местного контекста инструментах – древних и недавно изобретенных. Наиболее показательные примеры – африканский балафон, австралийский диджериду и швейцарский ханг.

Ансамбль, сопровождающий выступление танцовщицы на улице Бен-Иегуда во время фестиваля уличного искусства, включает балафон (111.212) и кахон (Рисунок Б.24). Оба этих инструмента связаны с африканской традиционной культурой, пусть и в разной мере: изобретенный в Перу в XIX в., кахон применялся в качестве легального аналога запрещенных в то время африканских барабанов. Музыканты не только аккомпанировали танцу, но и играли в перерывах между хореографическими номерами, давая артистке возможность отдохнуть. По мнению слушателей, тембры этих идиофонов – древнего и относительно нового – удивительно органично вплетаются в динамичный звуковой мир мегаполиса, а высоко энергичные ритмы исполняемой музыки идеально соответствуют учащенному пульсу городской жизни (Рисунок А 4).

О диджериду уже упоминалось в параграфе «Человек-оркестр». Представитель класса аэрофонов (423.121.11), один из древнейших духовых, этот бурдонный инструмент обладает насыщенным обертоновым спектром. Нельзя не признать, что еврей-хасид, играющий на диджериду, – фигура, производящая по меньшей мере нетривиальное впечатление (Рисунок Б.25). С точки зрения хасидизма, однако, в акте «присвоения» инокультурного инструментария (и музыки) нет ничего противоестественного: наоборот, задача хасида – найти и извлечь божественную искру из музыки любой национальной и религиозной принадлежности. К тому же обращение к диджериду как средству достижения транса объединяет столь далекие темпорально и пространственно традиции, как австралийская и еврейско-хасидская.

Инструмент уличного музыканта настроен на фа-диез большой октавы (в приведенной в приложении авторской транскрипции исполнения партия диджериду размещена на третьей строке) (Рисунок А 6).

Ханг – общее обозначение для ряда близких инструментов (ударных идиофонов с определенной высотой звука), имеющих тем не менее некоторые отличия в конструкции, и, следовательно, в звучании.

Девушку, играющую на ханге, часто можно увидеть в преддверии субботы в открытом рыночном ряду (Рисунок Б.26). Инструмент, который Ноа приобрела в Швейцарии, она называет «пантам» – как это принято в Израиле²⁷⁶. Исполнительница осваивала его самостоятельно; по ее словам, *«это идеальное орудие для кинестетиков – в нем не бывает “неверных” нот, для начала достаточно просто двигаться в ритме»*. В звучании ее пантама, настроенного на мелодический минор, меньше металлического оттенка, в нем слышнее «щелчок», чем «гудение». В качестве места выступления исполнительница выбрала по двум причинам: во-первых, из-за сильного шума не столь заметны огрехи игры. Во-вторых, для нее это способ общения с людьми: *«Некоторые ходят в кафе поболтать, а я хожу на шук, чтобы поиграть»*.

Еще один неординарный вокально-инструментальный состав, появляющийся на иерусалимских улицах с 2017 г., репрезентирует северо-индийскую музыкальную традицию (Рисунок Б.27). Это женский дуэт, где одна из исполнительниц, Ади К., (вокалистка) играет на тампуре (321.321-5), а другая, Тамар К., – на индийских парных барабанах табла и байя (211.12). Оба эти инструмента по своей функции – бурдонирующие («бурдонно-ритмический» и «бурдонно-резонирующий» соответственно, по определению д-ра искусствоведения С. Утегалиевой²⁷⁷).

Тамар К., выпускница Бенаресского индуcского университета, которая изучает индийскую музыку с 2006 г., отмечает, что в Индии среди таблаистов

²⁷⁶ Именно под таким названием инструменты швейцарской фирмы PANart Hang впервые вышли на израильский рынок. Наименование образовано слиянием слов «steelpan» (ударный идиофон с определенной звуковысотностью афро-карибской традиции, изготавливаемый из металла, изобретенный в 1930 гг.) и «ghatam» (южноиндийский идиофон, представляющий собой сферический глиняный сосуд с зауженным горлом).

²⁷⁷ См.: Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии: автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2016. – С. 25.

преобладают мужчины, в то время как в Израиле среди исполнительниц и преподавателей табла довольно много женщин. Соприкосновение с миром индийской музыки для певицы Ади К. также началось с парных барабанов табла: *«В детстве я играла на ударных – на дарбуке, джамбе... Во время своего первого посещения Индии я увлеклась на таблой – по-моему, это самый популярный индийский барабан. Домой я вернулась уже с парой барабанов и начала учиться у Нурит Офер, которая занималась со мной еще и пением, поскольку сама – профессиональная певица, исполнительница раги. Прошло еще несколько лет, прежде чем я решила – да, я предана этому делу. Это всегда вопрос выбора – каждый раз заново продолжать посвящать себя этому, проявляя упорство. Непростая задача»*, – признается исполнительница.

Название своего инструмента Ади К. произносит как «танпура» – так это принято на севере Индии, где она проходила обучение у певца Двашиша Дэя (г. Варанаси) и где приобрела свой инструмент у потомственного мастера. *«В Варанаси целые семьи мастеров-изготовителей, которые создают инструменты на протяжении веков. Моя танпура сделана из тика, а основание – из тыквы. У нее четыре струны, которые обычно настраиваются так: первая струна – “тони́ка”, две струны – двумя октавами выше, четвертая струна – на квинту-кварту выше “тони́ки”. Танпура дает “drone” [бурдон], на котором я пою – как бесконечный ковер звуков, на котором покоится голос. Собственно, вся индийская музыка держится на этой системе координат – отношении между пением (или игрой на солирующем инструменте) и звуками танпуры»*²⁷⁸, – рассказывает Ади.

Исполнительницы осознают, что место (улица, город, страна) диктует музыканту свои условия на разных уровнях: *«Выбор музыки для исполнения очень прочно связан с характером места и с характером шоу – мне кажется, на улице возможен некий уровень внимания, некий его предел, из-за чего глубоко погрузиться в рагу невозможно... Поэтому для улицы Саломон мы взяли что-то более легкое – фрагменты раги, короткие песенные формы. Они обычно более*

²⁷⁸ Здесь и далее – перевод с иврита автора.

подвижны, более виртуозны, потому «цепляют», привлекают внимание и легче воспринимаются», – поясняет Ади. Вероятно, именно этот, по выражению Ади, «уровень внимания» стимулирует музыкантов корректировать не только репертуар, но и поведение, и художественную коммуникацию: «Думаю, у меня естественно происходит, что в начале выступления я в большей степени общаюсь с Тамар, своей таблаисткой. На улице много "соблазнов" – отвлекающих факторов, – поэтому первый этап сводится в основном к налаживанию связи и концентрации внутри ансамбля, то есть между нами. После того, как связь установлена, я ощущаю большую свободу, чтобы просто немного пристальнее вслушаться в себя, а также установить контакт с постоянно меняющейся аудиторией... Есть люди, которые подходят послушать, собирается толпа, с такими людьми всегда весело контактировать, часто это дети – детям нравятся наша музыка, инструменты и их звучание. Контактность связана также с музыкальным материалом, который я исполняю в данный момент: есть такие эпизоды или целые песни, которые будто приглашают меня установить зрительный контакт, дольше задержать взгляд – словно прижаться к кому-то... Можно сказать, что музыка на улице для меня – это игра, где нужно удерживать баланс между концентрацией на собственном исполнении и внешней коммуникацией, “флиртом” с прохожими, снующими туда-сюда, а также с теми, кто останавливается, садится и глубже входит в музыку».

Ади К. так комментирует приведенный в приложении отрывок: *«Это часть композиции раги, которая изначально пришла из карнатической музыки, где она называется parameshwari. Северо-индийский стиль, в котором мы работаем, называется рага Ahiri Todi»* (Рисунок А 5).

Редкие, незнакомые тембры притягивают внимание слушателей – возможно, потому, что легко выделяются слухом из привычной городской звуковой среды ввиду их явного отличия и от шумового фона города, и от тембровой палитры музыки, “живой” или несущейся из динамиков? С другой стороны, музыка, исполняющаяся на этих инструментах, носит большей частью медитативно-

трансовый характер, а медитативность – одно из главных свойств местной (средиземноморской и левантийской) культуры»²⁷⁹.

Тяготение к медитативности – вероятно, следствие «климатогеографической» координаты, поскольку «холод преодолевается движением, жара – покоем и созерцанием»²⁸⁰. Таким образом, эти «пришельцы» оказываются неожиданно созвучны местному ландшафту, естественным образом вписываясь в акустическую среду Иерусалима.

4.4.1. Фортепиано на открытом воздухе

Фортепиано – инструмент немобильный, потому мало пригодный для уличного музицирования. Изначально предназначенный для закрытых помещений, он кажется чужеродным элементом на пленэре городских улиц. Возможно, именно этот «эффект неожиданности» побуждает городские власти (и дизайнеров) размещать фортепиано в публичных городских пространствах²⁸¹ – в метро (Япония, Россия, Франция), на вокзалах и в аэропортах (Польша, Мальта, Германия). Так или иначе, в XXI в. фортепиано выходит «на променады»: в 2019 г. на youtube можно найти множество видео с тегом «Street Piano», где записаны выступления как анонимных исполнителей, так и известных пианистов (Ланг-Ланг, Лисица и др.).

«В 2017 г. на площади Сафра в Иерусалиме был установлен «уличный бетонный рояль» («Outdoor concrete piano») – уникальная разновидность фортепиано, специально предназначенного для уличного музицирования (Рисунок Б.28). Этот инновационный старт-ап представляет собой высококачественное

²⁷⁹ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 98. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁸⁰ *Мацневский И.В.* В пространстве музыки: в 3-х т. / Российский ин-т истории искусств. – Т. 1. – СПб., 2011. – С. 5.

²⁸¹ В 2008 г. британский художник Люк Джеррам стал идейным вдохновителем паблик-арт-проекта по установке пятнадцати инструментов в общественных пространствах Бирмингема. К 2020 г. проект под лозунгом «Сыграй на мне, я твой!» (англ. “Play me, I’m yours”) охватывает более шестидесяти городов земного шара (географические и статистические данные можно найти на сайте www.streetpianos.com).

электрическое пианино со сложными системами усиления и дистанционного управления, которое может работать практически непрерывно – на солнечной энергии. Создатели использовали технологические разработки военной промышленности: корпус изготовлен из композитных материалов, применяемых в ракетостроении для производства уплотнителей. Любопытно, что идеи, почерпнутые в оружейном деле, не раз вдохновляли мастеров изготовителей музыкальных инструментов. Так на заре истории лук послужил прообразом хордофонов, а современный мексиканский художник Педро Рейес с 2007 г. “трансформирует” в музыкальные инструменты разные виды огнестрельного оружия.

Бетонное фортепиано было построено для функционирования в общественном городском пространстве, на открытом воздухе, потому должно было обладать высокой метеоустойчивостью: в данном локусе инструменту предстояло пройти испытание прямым воздействием солнечных лучей, сорокаградусной жарой и песчаными бурями летом, тропическими ливнями и редкими, но обильными снегопадами зимой. Был учтен и человеческий фактор – бетонный рояль устойчив к вандализму (хотелось бы заметить, что популярная ныне практика долговременного размещения обычных фортепиано на улицах городов в понимании автора – профессионального пианиста – уже в какой-то мере акт вандализма, поскольку неизбежно приводит к порче инструментов, содержание и эксплуатация которых требует особых условий)»²⁸².

«Авторство и реализация проекта принадлежит компании Cadenza, созданной израильскими предпринимателями Даном Кауфманом и Эвелин Рубин²⁸³. Говоря о нейминге стартапа, важно помнить, что одно из значений термина «каденция» – свободный раздел музыкальной формы, не фиксированный в нотном тексте, подразумевающий импровизацию и сознательно

²⁸² Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 171. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁸³ См.: Outdoors Pianos for Public Spaces. Cadenza [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cadenza-piano.com> (дата обращения: 20.01.2019).

предназначенный композитором для демонстрации творческих способностей музыканта-интерпретатора²⁸⁴. Таким образом, уличное фортепиано – воплощенная фантазия о креативности городских жителей, и компания Cadenza видит свою миссию в том, чтобы²⁸⁵ «разжечь магию искусства везде, где люди сталкиваются с людьми»²⁸⁶.

«Проект был задуман как социальный: по замыслу производителей, фортепиано должно было стать полем коммуникации, где музыка объединит представителей разных этнических и возрастных групп, религиозных конфессий и политических партий, которые едва ли встретились бы в ином контексте. Эксперимент, несомненно, удался: «пилотная версия» бетонного фортепиано благополучно прошла испытание в Иерусалиме, его первая копия в феврале 2018 г. появилась в Академическом колледже Сапир в городе Сдерот на юге страны, в 2019 г. в Иерусалиме установлены уже три таких инструмента²⁸⁷, а в перспективе данный старт-ап может стать новой экспортной отраслью Израиля»²⁸⁸.

«Успех, по мнению Д. Кауфмана, проистекает во многом также из “эффекта неожиданности”, из парадоксальности ситуации: рояль, традиционно считающийся атрибутом концертных залов, мира академической музыки, установленный на улице, неизменно вызывает любопытство, привлекает внимание, провоцируя коммуникацию. Инструмент, вынесенный в публичную сферу (на улицу) из

²⁸⁴ Steinberg J. Social piano experiment has Jerusalem passerby keyed up // Times of Israel. – 26 September 2017 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.timesofisrael.com/social-piano-experiment-has-jerusalem-passersby-keyed-up/> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁸⁵ Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 172. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁸⁶ Rise Sh. Presenting Israeli entrepreneurs' latest innovation success story: the all-weather street piano // Time Out. – 2018. – February 21 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.timeout.com/israel/news/presenting-israeli-entrepreneurs-latest-innovation-success-story-the-all-weather-street-piano-022118> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁸⁷ Помимо площади Сафра, уличные бетонные рояли установлены у входа Центральной автобусной станции и в промзоне Тальпиот.

²⁸⁸ Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 172. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

приватной среды – возможно, даже из домашнего обихода, – инверсия, которая изменяет восприятие, превращая город в дом – *метафору защищенности*»²⁸⁹.

«Как отмечает д-р Кауфман, фортепиано доступно для прохожих, владеющих инструментом на любом уровне, будь то профессиональный пианист, начинающий любитель либо тот, кто просто хочет извлечь звук²⁹⁰. Каждый может попробовать себя в амплуа уличного музыканта: Адам Ипполито, клавишник группы Джона Леннона Ono Plastic, исполняющий хиты Битлз, и мальчик-ортодокс, играющий “Танец маленьких лебедей”, обретают равноправие в творчестве, равные шансы быть услышанным в большом городе. Открытость к диалогу заложена в самой карнавальной природе уличного музицирования.

Музыкальный инструмент, размещенный в городской среде, наделяется свойствами инсталляции; в свою очередь, городское пространство под воздействием музыки становится продолжением, экстенсией инструмента – своего рода дополнительной «резонансной декой». Рояль посреди пешеходной улицы – метафора выхода из обыденности, возможно, даже эскапизм: бегство от агрессии, захвата территорий – к свободной креативности, рождающей чувство безопасности, которые, как и комфорт, представляются приоритетными целями нового урбанизма. В ситуации “глобальной” усталости от конфликтов и противостояния этот *иной (!)* городской повседневный опыт учит нас, что Город – не всегда “каменные джунгли” или “мегамашина”; усилиями художников-дизайнеров, музицирующих и самих горожан может быть материализована утопическая мечта о публичном пространстве как поле для игры и творчества, где

²⁸⁹ Там же, с. 171– 172. См. также: Николаева Е.В. Фракталы городской культуры. – СПб.: Страта, 2017. – С. 116–117.

²⁹⁰ Steinberg J. Social piano experiment has Jerusalem passerby keyed up // Times of Israel. – 26 September 2017 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.timesofisrael.com/social-piano-experiment-has-jerusalem-passersby-keyed-up/> (дата обращения: 13.06.2022).

“берут начало процессы интеграции разрозненных, анонимных горожан в целостное <...> сообщество”²⁹¹»²⁹².

Завершая разговор о месте фортепиано в уличной музыке, следует добавить, что в отличие от *grand piano*, его «мобильные» разновидности все более активно проникают в уличную исполнительскую практику. В XX в. пианисты, вооружившись всевозможными «клавишными»-*keyboards*, вышли на улицы городов из концертных залов и салонов, как в более ранние эпохи органисты – из христианских храмов и монастырей, сменив стационарный церковный орган на портативный. Буссакорн-Бинсон, автор одного из немногих на данный момент исследований уличной музыки азиатского региона, свидетельствует, что электроорган занимает первое место в рейтинге уличных музыкантов Бангкока 2000-х, потеснив всемирно признанного лидера – гитару – на второе место.

На улицах Иерусалима можно встретить исполнителей на самых разнообразных портативных клавишных инструментах – от одноголосной клавишно-духовой мелодики²⁹³ до высокотехнологичных моделей клавишных электрофонов²⁹⁴. *Клавишные цифровые электромузыкальные инструменты*²⁹⁵ – и

²⁹¹ Козьякова М.И. Публичное пространство: культура репрезентации [Электронный ресурс] // Культура культуры: научное рецензируемое периодическое электронное издание. – 2017. – № 3 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/publicnoe-prostranstvo-kultura-reprezentatsii-nachalo/pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁹² Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 172. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁹³ Мелодика – язычковый инструмент, оснащенный клавиатурой. Принцип действия таков: воздушный поток, нагнетаемый исполнителем через трубку-мундштук, заставляет вибрировать пластинки-язычки; при этом выбор язычка – то есть высота звука – управляется нажатием клавиши. Согласно системе Хорнбостеля-Закса, инструмент относится к аэрофонам, однако некоторые современные органы определяют его как «пневматический ламеллафон». (См.: Имханицкий М.И. Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? // Музыкальная академия. – 2021. – № 2. – С. 168–185).

²⁹⁴ Электрофоны – пятая (дополнительная) категория в соответствии с классификацией Хорнбостеля-Закса. Хотя в мировом инструментоведческом сообществе все еще нет единого мнения касательно данной «пятой графы» и ее суб-категорий, термин вошел в научный обиход.

²⁹⁵ Петербургский композитор и музыковед, канд. иск. М.И. Карпец, специалист в области электронных аудио-технологий, предложил данную дефиницию как обобщающую. В бытовой речи в качестве такого суммирующего определения обычно пользуются словом «синтезатор». Автор данного исследования в данном случае рассматривает данный инструментальный с позиции исполнителя, фокусируясь, в первую очередь, на «пользовательском интерфейсе» – клавиатуре.

относительно простые, и те, чей уникальный набор функций позволяет самые разные манипуляции со звуковым материалом, – в уличных перформансах чаще всего используются в качестве аккомпанирующих в ансамбле с вокалистом (порой певец и клавишник – один и тот же музыкант), а также в составе джаз- и рок-групп.

Есть среди них и солисты. В подземном переходе на ул. Яффо близ Международного конгресс-центра можно было услышать импровизации джазового клавишника Л., выходца из СНГ, основу репертуара которого составляли джазовые стандарты. Его выступления продолжались с середины девяностых и прекратились в 2007 г. с началом строительства на этом участке нового здания железнодорожного вокзала – станции «Иерусалим – Ицхак Навон». Приблизительно в тот же период (конец 1990 – начало 2000 гг.) на ул. Бен-Иегуда регулярно играла пианистка Л.²⁹⁶, которая исполняла, за редкими исключениями, только музыку И.С. Баха. Сама Л. объясняла выбор репертуара, в первую очередь, личными эстетическими предпочтениями (кстати говоря, играла почти всегда наизусть). Кроме того, по собственному признанию Л., была и сугубо «техническая» причина для «уличной бахианы»: к ее синтезатору не была подключена педаль, а, по мнению исполнительницы, старинная музыка (в отличие, к примеру, от романтической) естественно звучит и без педали.

Особая модель – «Oriental keyboard» – пользуется популярностью у адептов стиля мизрахи²⁹⁷. Технические характеристики Oriental keyboard допускают возможность «перенастройки» инструмента едва ли не в тридцать звукорядов-модусов арабского и турецкого макамата (вместо стандартного равномерно-темперированного строя), в его памяти записаны базовые танцевальные ритмы арабской традиции (Iq'a), а также содержатся семплы некоторых традиционных инструментов стран Востока (кануна, на, танбура, саза, уда и пр.)

²⁹⁶ Пианистка Л. получила среднее специальное музыкальное образование в СНГ, а позже в Израиле брала уроки игры на клавесине.

²⁹⁷ Практически во всех случаях, которые доводилось наблюдать автору, – это певцы и инструменталисты в одном лице, а нередко – и создатели исполняемых ими песен.

4.4.2. Симфонический оркестр на уличных подмостках

«Иерусалимский Уличный Оркестр – уникальное для Иерусалима, да и для Израиля, сообщество профессиональных музыкантов, воспитанных в традициях академической школы, регулярно выступающих на улицах. Концепт коллектива – освоение альтернативных пространств. Его основатель – выпускник Иерусалимской Академии дирижер Идо Шпитальник»²⁹⁸. Коллектив изначально формировался как струнный оркестр, впоследствии разросся до симфонического. Как отмечает И. Шпитальник, такой состав гораздо менее типичен для уличного музицирования, чем, скажем, духовой оркестр – вспомним, например, парковую музыку или военные духовые оркестры.

*«Мы сознательно отказались от сцены как разделительного барьера между музыкантами и слушателями», – говорит дирижер И. Шпитальник. Слушатель сам выбирает «точку наблюдения» (не только фронтально, фактически, это круг); здесь нет разделения сфер «сцена-зал» и, соответственно, пространственного противопоставления «музыкант-публика». «Люди почти непрерывно имеют дело со звуковыми технологиями, записями и трансляцией, когда они отчуждены от живой музыки. Потому они ищут контакта более близкого, фактически "на расстоянии прикосновения". По свидетельству маэстро Шпитальника, артисты оркестра практически не прибегают к амплификации: “Человек испытывает особое чувство, когда слышит, **что это работает без электричества**, – чувство подлинности происходящего; кроме того, слушатели часто признаются, что не ожидали от акустических инструментов такой звуковой мощи, безо всякого усиления”²⁹⁹, – сообщает руководитель коллектива»³⁰⁰.*

²⁹⁸ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 98. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

²⁹⁹ Идо Шпитальник. Интервью. 31.05.2016. Здесь и далее – перевод с иврита автора.

³⁰⁰ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 98. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

Время и степень погруженности в процесс восприятия слушатель также регулирует сам: *«Наше выступление начинается неформально, – поясняет маэстро Шпитальник, – это не групповой выход под аплодисменты, музыканты выходят в свободном порядке, настраиваются... Моя задача как дирижера – «поймать начало», когда потенциальные слушатели готовы, уловить это состояние интереса, повышенного внимания, ощущения включенности в происходящее. Иногда момент может быть упущен»*³⁰¹. Здесь спонтанно возникают ассоциации с ощущением времени в архаичных обществах типа Мадагаскара, описанных в книге эксперта по межкультурным коммуникациям Р.Д. Льюиса: наилучший момент произвести действие наступает «не по графику», а когда все участники «готовы»; так, автобус отправляется со станции, только когда заполнился пассажирами³⁰².

«На вопрос о выборе репертуара маэстро Шпитальник ответил: *"Наша цель – донести академическую музыку до слушателя, который в повседневной жизни далек от нее в силу социальной или культурной принадлежности"*³⁰³... *Академическая музыка в Иерусалиме, да и в Израиле – это явление, если можно так выразиться, привнесенное извне*".

При выборе репертуара дирижер Уличного Оркестра придает большое значение акустике городских территорий. Фактуры Моцарта, например, прекрасно звучат и в «сухой» акустике, особенно произведения, предназначенные для исполнения на открытом воздухе – серенады, дивертисменты. Другой важный момент – доступность и узнаваемость. Помимо классики, которую популяризирует коллектив, в программу входит, к примеру, и музыка «Битлз», и, конечно, израильские песни. Однако обработки пишутся специально для оркестра – с учетом специфики уличного музицирования. Коллектив сотрудничает с местными

³⁰¹ Идо Шпитальник. Интервью. 31.05.2016.

³⁰² Lewis R.D. When cultures collide: leading across cultures. – 3d ed., a major new ed. of the global guide. – Boston; London: Nicolas Brealey, 2006. – XXII, p. 60–62.

³⁰³ Европейская музыка академического направления является частью культурной традиции лишь для определенной части населения Иерусалима. В основном, это европейское еврейство, репатриировавшееся в тридцатые-сороковые годы XX в., и выходцы из стран СНГ, прибывшие большей частью девяностые годы XX в.

композиторами и аранжировщиками. Таким образом, в практике Иерусалимского Уличного Оркестра сочетаются элементы локального и глобального»³⁰⁴.

4.5. Парамузыкальные явления в уличной арт-практике

4.5.1. Автоматофоны

Шарманка – механический переносной инструмент, сочетающий в себе качества «автомата» («автоматофона») и звучащего арт-объекта, имеет самое непосредственное родство с музыкой улиц. По сути, механика шарманки напоминает органную: воздух подается в расположенные внутри корпуса меха с помощью ручки (ворота), кулачковый механизм воздействует на клапаны (трости), вследствие чего воздушный поток попадает в трубы. Однако, в отличие от пневматического органа, шарманка лишена клавиатуры, а «ассортимент» воспроизводимой ею музыки «запрограммирован» заранее и весьма ограничен – чтобы прозвучало нечто новое, требуется сменить валик (цилиндр).

В разных странах названия инструмента не совпадают: некоторые наименования отражают принцип работы (ит. *organetto a manovella* – «ручной органчик» и нем. *Drehorgel* – «кривошипный орган»), другие – экзотичность, «иноземность» (ит. *organo tedesco* – немецкий орган, фр. *orgue de Barbarie* – вероятно, «варварский», «чужестранный»). Русская шарманка и польская *katarynka* восходят к французскому *Charmante Catherine* — «Прекрасная Катрин». По мнению исследователей, это строка одного из популярных «рефренов расшнурованных приговоров к картинкам «волшебного фонаря» – ярмарочного театра теней, где звуки шарманки служили саундтреком³⁰⁵. В английской терминологии наименование *street organ* – указывает на место, сферу бытования.

³⁰⁴ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 98–99. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

³⁰⁵ Алпатов С.А. «Катерина-шарманка»: имя – вещь – знак // Вещь – символ – знак в славянской и еврейской культурной традиции. – М., 2019. – С. 158.

Первые описания «уличного органа» в литературе можно найти еще в конце XVII в.³⁰⁶ Пик популярности шарманки на городских улицах Европы приходится на XIX в. – эпоху романтизма.

В искусстве романтизированный образ шарманщика становится метафорой тоскующего, одинокого героя, утратившего надежду и гибнущего в круговороте мертвящей рутины. Согласно С. Алпатову, «за шарманкой закрепляется устойчивый комплекс ассоциаций, обусловленный такими свойствами <...> объекта, как механическое воспроизведение стереотипных мелодий, сопровождаемое назойливыми клишированными выкриками музыканта. Рекламируемые шарманщиком и транслируемые его инструментом трагикомические образы «поворота судьбы» и «грошového счастья» становятся общими местами как высокой литературы, так и массовой поэзии XIX–XXI столетий»³⁰⁷.

Шарманка, по сути, являлась одним из первых звукозаписывающих устройств: до изобретения воскового цилиндра (как аудионосителя) это был, пожалуй, единственный способ фиксации звучащей музыки. Сохранившиеся старинные образцы шарманок – документы эпохи, по которым можно составить некоторое представление о популярной музыке прошлого.

В 1972 г. Йоханнес Фрич – музыкант-авангардист, участник ансамбля К. Штокхаузена, провел этнографическое исследование уличной музыки Кельна, результатом которого стала брошюра «Strassenmusik in Köln» с фотографиями, к которой приложены два компакт-диска. Среди материалов этнографии – интервью с шарманщиками, где шарманка иронично именуется ими «машиной для печатания денег». Автор брошюры отмечает также, что среди уличных исполнителей – инструменталистов и певцов – шарманщики пользуются дурной славой, они

³⁰⁶ Zeraschi H. Drehorgel // Zeitschrift für Slawistik. – 1963. – № 8. – S. 57–62.

³⁰⁷ Алпатов С.А. «Катерина-шарманка»: имя – вещь – знак // Вещь – символ – знак в славянской и еврейской культурной традиции. – М., 2019. – С. 157.

вообще музыкантами не считаются, поскольку не только не имеют музыкального образования, но даже элементарных навыков³⁰⁸.

Во многих городах уличные органы часто включались в театрализованные представления в качестве «звукового ряда» и использовались как «аккомпанирующий» инструмент³⁰⁹. Несмотря на стереотипное представление о шарманке как о сравнительно небольшом мобильном инструменте, существуют и крупные разновидности уличных органов – к ним относят ярмарочные органы и оркестрионы. В наше время такие модели обычно работают без шарманщика – от электродвигателя.

Любопытная «реинкарнация» (аллюзия) такого оркестриона была размещена в центре Иерусалима в марте 2018 г. (Рисунок Б.29) «Это звучащий арт-объект городского дизайна «Music works», для активации которого прохожему, подобно шарманщику, предлагается вращать ручку на корпусе по часовой стрелке, чтобы из динамика в раструбе зазвучала музыка. Когда вращение прекращается, звуки стихают. В некотором роде арт-объект функционирует как «тренажер»: в этом и отсылка к телесным практикам современности – увлечению здоровым образом жизни, борьбой с гиподинамией, и некая де-виртуализация, вызванная физическим действием, напоминающая, что музыка («производство» музыки в разных ипостасях, музицирование) – это не просто развлечение, но труд, достойный уважения. Авторы предлагают задуматься: как давно мы действительно прилагали усилия, чтобы услышать музыку³¹⁰? В этом усилии – нечто большее, чем простое нажатие кнопки – это своеобразный вызов Человеку Кликающему³¹¹.

³⁰⁸ Строго говоря, в этой среде Й. Фрич не был «первооткрывателем»: информанты сообщили исследователю, что уже неоднократно получали приглашения на радио и телевидение; тем не менее, воспринимались они исключительно как маргинальная экзотика, курьезное недоразумение. См.: *Горохов А.* Альбом недели: судьба шарманщика [Электронный ресурс] 11.09.2009. – URL: <https://www.dw.com/ru/альбом-недели-судьба-шарманщика/a-4676073> (дата обращения: 13.06.2022).

³⁰⁹ *DeWaard R.* From Music Boxes to Street Organs / trans. W. Jenkins. – English Ed. Vestal. – New York: The Vestal Press, 1967. – 263 p.

³¹⁰ См.: <https://www.citypeloton.com/> (дата обращения: 8.09.2018).

³¹¹ *Тарасенко В.В.* Человек кликающий: фрактальные метаморфозы // Информационное общество. – 1999. – № 1. – С. 43–46.

Знаменательно, что установка арт-объекта была приурочена к одному из городских фестивалей уличной музыки. Единственный момент, который оказался не учтен дизайнерами: размещенная у площади Сиона, места сосредоточения реальных, «живых» уличных музыкантов, звуковая инсталляция создает звуковые помехи, превращаясь в конкурента в борьбе за звуковую нишу. Любопытно, что арт-объект сам стал плоскостью для граффити (райтинга); загадочная надпись, появившаяся на корпусе в августе 2018 г., в переводе с иврита звучит как «трубы и милосердие». Происхождение граффити по сей день неизвестно, и посему остается лишь догадываться, отсылка ли это к мидрашу (разделу устной Торы), где упоминается пара труб Моисея, отлитых из одного куска серебра и олицетворявших «осуждение» и «милосердие» в их равнодействии, или закодированное обращение-протест уличных музыкантов?

Основу репертуара звуковой инсталляции составляет израильская популярная музыка 1960–1970 гг. Звуковые дорожки воспроизводятся в случайном порядке, как при активизации функции «Random» при прослушивании компакт-диска. Например, здесь можно услышать песни из фильма-мюзикла «Касабланка» (1973 г., композитор Д. Зельтер), в котором затрагивается ряд проблем израильского общества, в том числе, сложные отношения ашкеназских евреев и репатриантов из стран Востока и межэтнические браки. Таким образом, из «автоматофона» раносится музыкальный призыв к терпимости и консолидации: и мы надеемся на лучшее, ведь в финале мюзикла любовь оказывается сильнее ксенофобии»³¹². Звучащий арт-объект «Music works», как и шарманки на улицах мегаполисов XXI в., – художественные реминисценции, «*мемориалы – хранилища исторической памяти, аудиогиды в “музее” городского пространства*»³¹³.

³¹² Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 170–171. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

³¹³ Там же, с. 171.

4.5.2. Между музыкой и ритуалом: выкрики уличных торговцев (Street Cries)

Выкрики торговцев, ныне почти исчезнувшие из повседневной реальности большинства европейских городов, однако и сегодня все еще оглашающие улицы и площади Иерусалима, не относятся напрямую к уличной музыке. Тем не менее, кажется возможным обозначить их как особые практики урбанистического «звукопроизводства», звукотворчества, поскольку они неразрывно связаны с ритмом, мелосом и акустикой самого города. Пожалуй, в Иерусалиме этот компонент «этнофонии городской жизни» (по выражению датского музыковеда Дж. Кройцфельдта) на данный момент изучен еще менее тщательно и всесторонне, чем уличная музыка. Быть может, это связано с эффектом «отключения» внимания, описанным Дж. Кройцфельдтом: по мнению исследователя, уличные крики в прежние времена были неотъемлемой частью аудиальной среды города, несущей информативную функцию для заинтересованных лиц, но, в конечном итоге полностью сливающейся с ней³¹⁴, трансформируясь в человеческом восприятии из *фигуры* в *игнорируемый фон*.

В работах ученых, посвященных данному феномену, нет терминологического единообразия. Как отмечает филолог К. Тарасова, в исследованиях ведущих современных российских фольклористов встречаются определения «крик» и «выкрики»³¹⁵. В англоязычной литературе также до сего времени нет терминологической конвенции: наиболее часто употребляемые определения для данного явления – *Street shouting* и *Street Cries*. В последнем случае оба слова предлагается писать с заглавной буквы, дабы выделить данное словосочетание из обиходной речи, придав ему статус термина. Поскольку автор

³¹⁴ Kreutzfeldt J. Street Cries and Urban Refrain: A methodological investigation of street cries // Sound Effects. – 2012. – Vol. 2, №. 11. – P. 71.

³¹⁵ Тарасова К.П. Выкрики уличных торговцев как вид рекламы // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2015. – № 4. – С. 185–195. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vykriki-ulichnyh-torgovtsev-kak-vid-reklamy> (дата обращения: 13.06.2022).

ссылается на различные источники, в работе неизбежна терминологическая синонимия.

Итак, попытаемся прислушаться к иерусалимским уличным возгласам и пристальнее взглядеться в самих «возглашающих»...

Уличные торговцы Иерусалима предлагают горожанам *услуги* либо *товары*. Первый тип – «продавцы услуг» – это, прежде всего, старьевщики, занимающиеся помимо всего прочего вывозом вышедших из строя либо устаревших приборов и вещей. Как упоминалось в параграфе 4.1., это почти исключительно арабский бизнес, причем по большей части коллективный, организованный по типу гильдии. Машины старьевщиков, неспешно объезжающие городские кварталы, оборудованы громкоговорителем, из которого доносится стандартный (и легко узнаваемый местными жителями) текст (Рисунок Б.31):

Коним ha-[коль] ре[hi]тим!
Альт[э] захен, альт[э] захен!
Мита, арон, шульхан, кисаот,
фриджидер, танур газ,
м[е]хонат тфира, м[е]хонат квиса,
сапа, мизнон, шатиах,
альтэ захен, альтэ захен!

В авторском переводе данный текст выглядит так:

Покупаем всякую мебель! (иврит)
Старые вещи, старые вещи! (идиш)
Кровать, шкаф, стол, стулья,
холодильник, газовая плита,
швейная машинка, стиральная машина,
диван, сервант, ковер, (иврит)
старые вещи, старые вещи! (идиш)

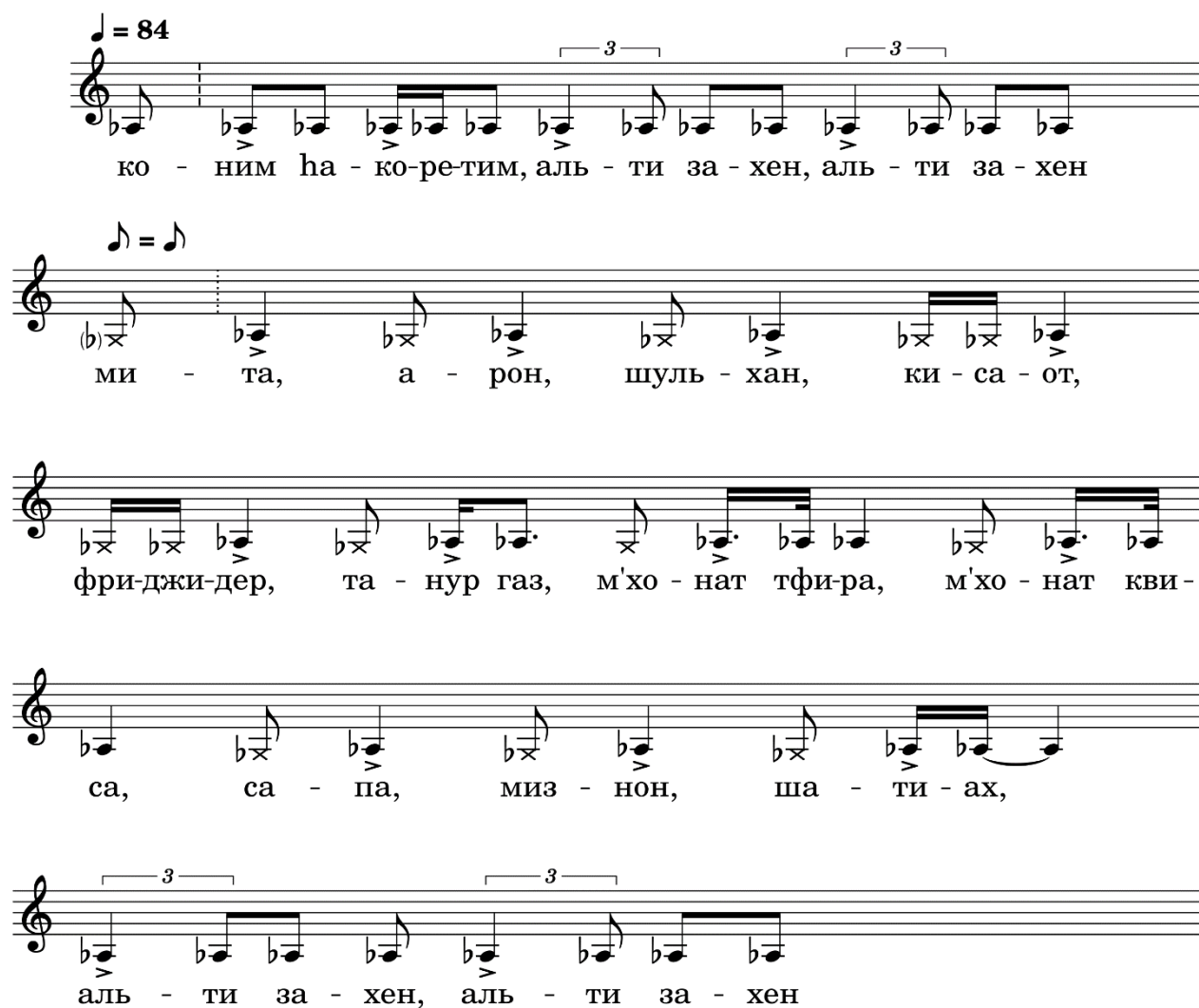


Рисунок 1.

Судя по характерному акценту (фонетике, смещению ударений, редуцированию некоторых гласных и т.п.), звуковая дорожка записана носителем арабского языка. По свидетельствам коренных иерусалимцев, данная «эталонная» запись появилась не позднее 70-х гг. прошлого века³¹⁶. Однако подобная практика существовала еще среди евреев стран Восточной Европы; скорее всего, именно у них заимствовано мотто старьевщиков – фраза на идиш. К сожалению, установить личность создателя и исполнителя «гимна старьевщиков» не удалось; анонимность данного опуса сближает его с фольклором. Прозаическое перечисление вещей

³¹⁶ Косвенное подтверждение этому – в словоупотреблении: в современном иврите слово «фриджидер» уже практически вышло из нормативного лексикона, сменившись гебраизированным «мекарер», образованного от ивритского корня «кар» – холод.

превращено в ритмически и мелодически структурированный текст, обрамляемый двоекратным повтором возгласа «Старые вещи!», в результате образующий стройную композицию – «арочную конструкцию».

Изредка можно встретить старьевщика, работающего в одиночку. Любопытно, что в такой ситуации из его уст обычно звучит редуцированный вариант выкрика, ограничивающийся той самой «кодовой» фразой на идиш – «Альте захен!»³¹⁷

Как видно из расшифровки (Рисунок 2), в «сокращенной версии» сохраняется базовая ритмоформула – несмотря на более длительную паузу между фразами, она вполне узнаваема. Пауза же вызвана естественными физиологическими причинами – (мело-)декламация в процессе ходьбы требует времени для восстановления дыхания. Стоит обратить внимание, что кричащий стремился (осознанно или бессознательно) «удержаться в тоне» эталонной записи.



Рисунок 2.

«Голосовой саморекламой» своих профессиональных услуг занимаются также садовники и уборщики, которые обычно передвигаются пешком под окнами жилых домов, выкрикивая слова «авода, авода!» («*работа, работа!*»).



Рисунок 3.

³¹⁷ Руководствуясь собственным слуховым опытом касательно иврита, арабского и идиш, и опираясь на теорию интонации Б. Асафьева, автор смеет предположить, что именно эта ключевая интонация сохранилась в виде, наиболее близком к восточноевропейскому первоисточнику.

Трудно не заметить определенное сходство ритмо-интонационных структур приведенных выше выкриков – опору на «триольность», довольно строгую повторность, симметричность, достаточно продолжительную паузу между репликами – с целью взять полноценное дыхание.

Продавцы, чья деятельность сконцентрирована на рынке, предлагают в основном товары, а не услуги. Два наиболее распространенных возгласа – это «*шекель, шекель, шекель!*» и «*ярад, ярад, ярад!*» [77 – «снизился, спустился» – о цене]. В первом случае имеется в виду основная денежная единица Израиля, во втором же оповещается о скидках. Оба они ближе к ритмизованной громкой экспрессивной речи – или собственно крику, чем к пению. Оба они характеризуются восходящей интонацией и крещендированием к концу, а с точки зрения акцентуации (метрической организации текста) относятся к группе двусложных метров: «*ярад, ярад, ярад!*» – трехстопный ямб, «*шекель, шекель, шекель!*» – трехстопный хорей. Троекратный контактный лексический повтор – широко распространенный художественный прием как в устных традициях (в считалках, сказках, божбе), так и в письменных (псалмах, детских стихах и песнях).

Кстати говоря, эти возгласы можно услышать не только в столице, но и на рынках Тель-Авива или Яффо, что наводит на мысль о некоем «каноне», о стремлении к узнаваемости (явном или латентном?), замеченных ранее у старьевщиков и садовников. Однако, по наблюдению автора, в целом **«оседлые» рыночные торговцы в своем звукотворчестве гораздо менее ориентированы на «стандартизацию», чем их «кочующие» по городским дворам собратья – «поставщики услуг».** Импровизационность, изменчивость, стремление к оригинальности заметны не только при сопоставлении выкриков разных личностей, но и в отношении к собственному тексту – при сравнении возгласов, записанных в разное время.

Выкрик продавца фруктов и овощей (Рисунок Б.32) отличается от предыдущих примеров высокой степенью музыкальности – чистотой (определенностью) интонации, прихотливым ритмом, тесситурой и диапазоном:

«Нектарин и персик, брокколи,

Цветная капуста опустилась [упала в цене, т.е. подешевела]

вслед за цветной капустой [т.е. одна за другой]».

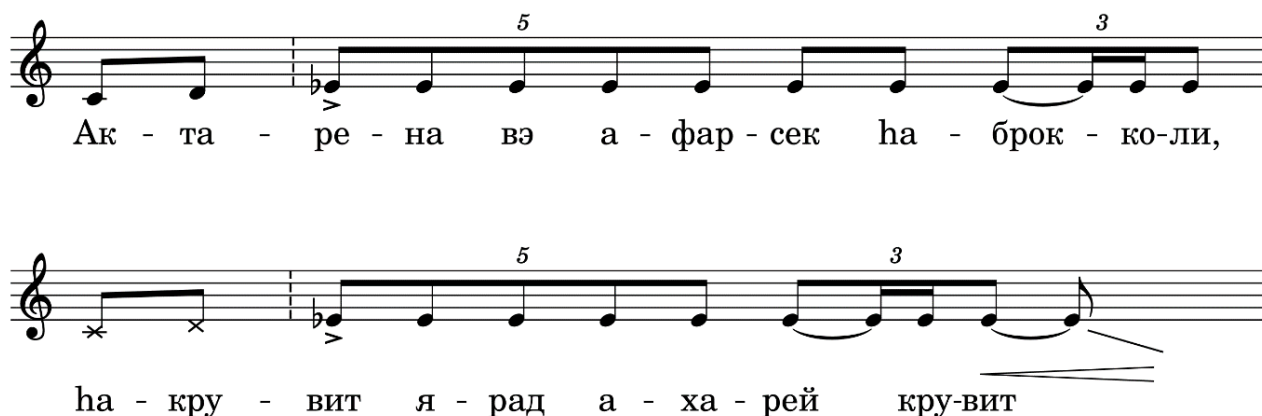


Рисунок 4.

Как и уличные музыканты, уличные торговцы реагируют на акустику, на диспозицию «адресант – адресат». Когда продавец обращается к потенциальным покупателям, находящимся вдалеке, его голос звучит громче и интонационно выше; когда покупатели оказываются в непосредственной близости, продавец реагирует посредством «*diminuendo*» и некоторым мелодическим снижением (с разницей до полутона). В нотном примере, датированном 1.10.2021 г., зафиксирована самобытная ситуация совместной работы «дуэта» продавцов, совладельцев товара (Рисунок Б.33).

Между ними выстраивается диалог комплементарного типа (один участник дополняет другого): в то время, как один из продавцов обслуживает клиента, другой подхватывает «мелодию», не давая ей оборваться, вычленяя (и развивая по аддитивному принципу) второй «субмотив» и сохраняя (по своим вокальным возможностям) основной мелодический тон (Рисунок 5).

«Десять шекелей ананас! [возглас повторяется трижды]

Ананас, ананас, ананас!» [возглас повторяется дважды]

1.10.2021
Первый продавец
 вдаль

по мере приближения людей понижает тон

э - сер ше-кель а-на-нас э - сер ше-кель а-на-нас

Второй продавец
 (покуда первый обслуживает клиента)
 ~330 Гц

э - сер ше-кель а-на-нас а-на-нас а-на-нас а-на-нас

а - на - нас а - на - нас а - на - нас

Рисунок 5.

Запись крика торговца ананасами, произведенная автором примерно годом ранее, гораздо более «речитативна»; здесь его возглас ближе к речи, то есть менее вокализирован.

«Двадцать шекелей один огромный ананас!

Огромный ананас, огромный!»

18.12.2020
Крик:

эс-рим ше-кель е-хи-дат а-на-нас а - нак! а-нак, а-на-нас а-нак!

Рисунок 6.

Ритмическая конструкция выкрика, в первой фразе практически детерминированная вербальным текстом, информирующим о цене и размерах товара, развивается за счет варьированного повтора «второго мотива» («ананас анак»). Соотнося «раннюю» и «позднюю» версии, можно заметить не только явные

словесные и ритмические изменения, но и общую тенденцию к большей музыкализации речи³¹⁸.

Зазывая клиентов, продавец клубники комбинирует речитацию и ярко выраженную напевность:

*«Клубника, клубника,
Клубника отборная!
Ягода свежая, ягода сладкая!»*



Рисунок 7.

Как и в случае с «рекламой» овощей и фруктов, диапазон «ягодного напева» ограничен малой терцией (хотя здесь это нисходящий терцовый скачок, в то время как у продавца фруктов – восходящая терция с секундовым заполнением).

Нисходящая малотерцовая интонация служит базовым мотивом и для выкриков продавца специй (Рисунок Б.34), который отличается хорошими вокальными данными (в его голосе нет охриплости, весьма характерной для большинства его коллег). Возможно, сказывается регулярная практика вне рынка: у нашего информанта есть большой опыт пения в синагоге.

*«Давай [ялла – побуждающий возглас в арабском и иврите], хельба³¹⁹,
подходи за хельбой, к хельбе!
Нет [ничего лучше] хельбы, подходи за хельбой, к хельбе!
К хельбе, подходи за хельбой, [бери] хельбу!
Давай, хельба, подходи за хельбой, о хельбе!
[бери] хельбу, подходи за хельбой, к хельбе!»*

³¹⁸ Кроме того, на основе данного материала можно сделать вывод о пятидесятипроцентном снижении цен на ананасы – десять шекелей в 2021 г. вместо двадцати в 2020 г.!

³¹⁹ Хильбе (хельба, пажитник) – популярная в Израиле пряность.

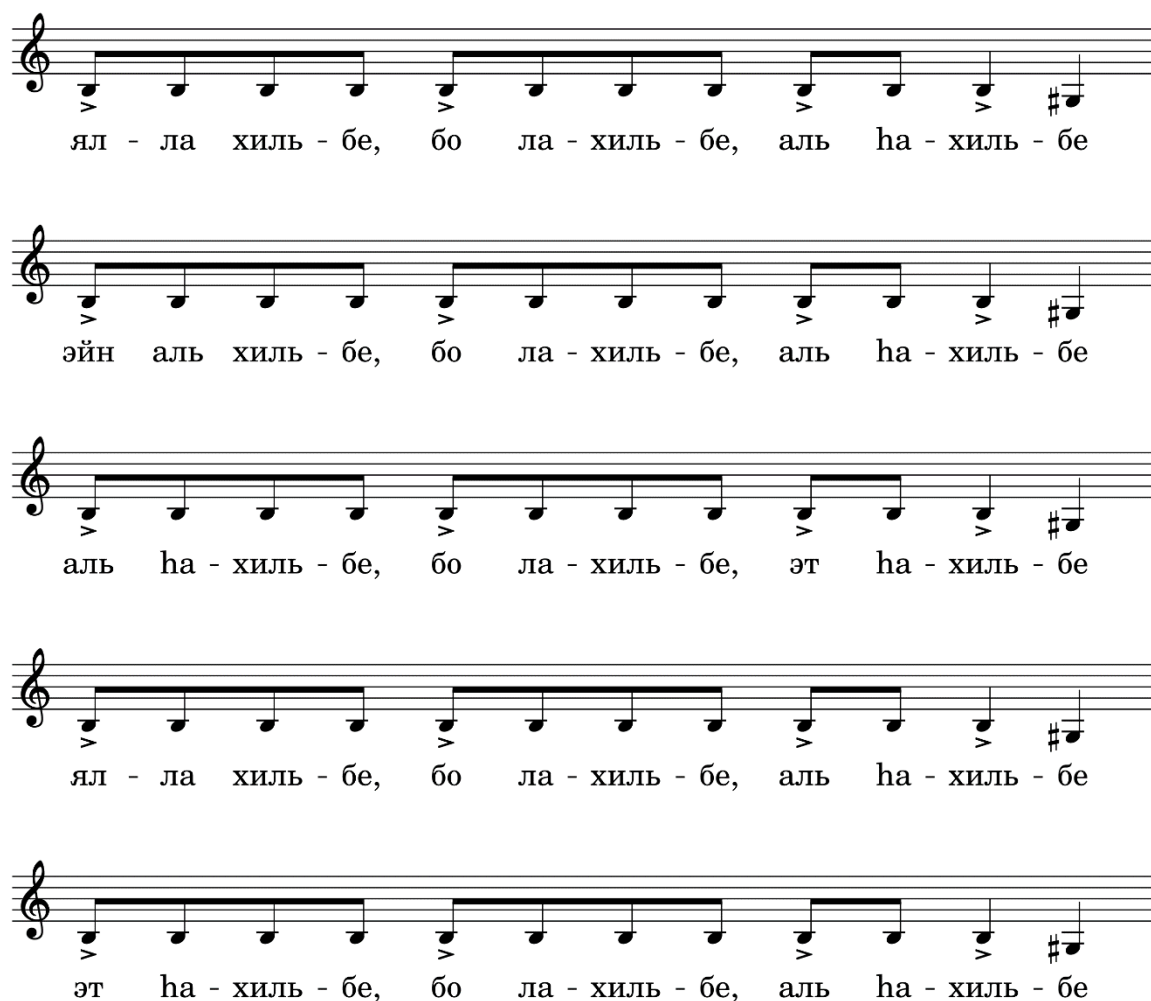


Рисунок 8.

Очевидно, что атрибутивным качеством всего зафиксированного выше звукового материала является реализуемый на разных уровнях принцип повторности. Повтор (в частности, лексический) выполняет несколько важных функций: динамизирующую (акустический и психологический эффект *crescendo*), ритмообразующую (структурирование акцентов) и коммуникативную (для успешной передачи информации в неблагоприятной аудиальной среде)³²⁰.

³²⁰ См.: Урбаева А.П. Многообразие видов повтора в современном немецком языке: автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.02.04 / Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2007. – 16 с.; Tannen D. Transcription conventions from Talking Voices: Repetition, Dialog, and Imagery in Conversational Discourse. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989. – 256 p. Разумеется, в разных языках функции повтора могут порой кардинально отличаться. В этом смысле современный иврит близок к русскому, английскому и немецкому языкам, повлиявшим в период возрождения и/или все еще воздействующим на него), что позволило автору сослаться на работы, приведённые выше.

В иерусалимских реалиях само появление уличных криков отличается периодичностью³²¹ и на «макроуровне»: так, призывы «продавцов услуг» раздаются преимущественно в утренние часы по будним дням, а звуковая активность рыночных торговцев входит в наиболее динамичную фазу в конце недели и прекращается к вечеру пятницы. Повторность, сопровождающаяся (микро)изменениями, вариантность на уровне созидания формы выкрика *ex tempore* (своего рода «заклинательность» в вербальном и музыкальном текстах), цикличность самой этой повседневной практики приближает ее к *ритуалу*.

Звукотворческая практика уличных торговцев – явление лиминальное. Так в ряде статей американских и английских этномузыкологов *Street Cries* без колебаний причисляются к сфере уличной музыки³²². Российские ученые считают уличные крики жанром традиционной культуры, относящимся к городскому площадно-карнавальному фольклору³²³. Датский композитор и собиратель уличных криков Копенгагена В. Хольмбоэ полагал, что городские крики – это рудименты крестьянского фольклора, генетически связанные с закличками пастухов³²⁴.

³²¹ Периодичность этого явления, замеченная и Дж. Кройцфельдом, позволила связать *street cries* с концептом «ритурнель» (кстати сказать, весьма музыкально-поэтическим), введенным философами Ф. Гваттари и Ж. Делезом. Ритурнель, говоря языком Делеза – Гваттари, – это «средство структурирования хаотического в своей основе мира импульсов и впечатлений». (См.: *Kreutzfeldt J. Street Cries and Urban Refrain: A methodological investigation of street cries // Sound Effects. – 2012. – Vol. 2, №. 11. – P. 64*). Это определение наталкивает на мысль об уличных выкриках как факторе ритмизации (упорядочивания) самой городской жизни.

³²² См.: *Watt P. Editorial – Street Music: Ethnography, Performance, Theory // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 69–71; Wilton P. Street Music // The Oxford Companion to Music / ed. by A. Latham. – Oxford: Oxford University Press, 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 12.06.2022).*

³²³ *Тарасова К.П. Выкрики уличных торговцев как вид рекламы // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2015. – № 4. – С. 185–195. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vykriki-ulichnyh-torgovtsev-kak-vid-reklamy> (дата обращения: 13.06.2022).* Автор указанной статьи ссылается на работы А. Некрыловой, посвященные уличному театру и праздничной культуре.

³²⁴ *Kreutzfeldt J. Street Cries and Urban Refrain: A methodological investigation of street cries // Sound Effects. – 2012. – Vol. 2, №. 11. – P. 70.*

Выкрики уличных торговцев, безусловно, являются источником информации, «звуковым маркером»³²⁵ – покупатели «идут на голос» в поисках нужного товара. Однако, *даже будучи «отчужденными» от конкретного значения*, от первоначального смысла (скажем, в ситуации, когда выкрики производятся на незнакомом для воспринимающего языке, или когда невозможно разобрать слова – из-за шумовых помех, либо если источник звука находится слишком далеко), *они сохраняют чувственно воспринимаемую звуковую составляющую*. Имманентная экспрессивность уличных криков позволяет им, согласно Дж. Кройцфельдту, «стать выразительным для чего-то другого, нежели для конкретного торговца и конкретного товара»³²⁶. И разве способность к комбинаторике, игра с фонемами, музыкальность, импровизационность мгновенная реакция на внешнюю среду не являются показателями творческого характера данной деятельности?

В данном разделе работы мы ограничились лишь кратким обзором местных уличных выкриков, выделив наиболее типичное. Буквально на глазах уходят в прошлое отдельные «уличные профессии»: так к 2010-м гг. с иерусалимских центральных улиц ушли бродячие продавцы духов и галантереи, а также распространители лотерейных билетов; крики булочников «*бейгеле!*», еще в начале 2000 гг. разносившиеся на площади перед Иерусалимским театром и привлекавшие публику, вышедшую с симфонического концерта, теперь можно услышать разве что в Старом городе; торговцы шаурмой, фалафелем и соками обзавелись помещениями и не стоят больше под открытым небом³²⁷. Естественным образом эти изменения отразились на звуковом ландшафте. На данный момент перед

³²⁵ *Soundmark* – термин, введенный Р.М. Шефером. Это уникальный и/или узнаваемый звук, связанный с определенным сообществом или деятельностью. (См.: *Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* – Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994. – P. 247).

³²⁶ *Kreutzfeldt J. Street Cries and Urban Refrain: A methodological investigation of street cries // Sound Effects.* – 2012. – Vol. 2, №. 11. – P. 71.

³²⁷ Данная информация получена от коренных иерусалимцев, а также частично почерпнута из книги Д. Гроссмана «С кем бы побегать», которая обсуждалась в параграфе 4.1.

музыковедами и этнографами стоит задача задокументировать уличные крики как постоянно исчезающую форму городской звуковой активности.

Настоящая тема, безусловно, изложенным материалом не исчерпывается и требует последующего развития: будущим исследователям предстоит не только *успеть услышать*, но и *осмыслить* уличные возгласы Иерусалима.

4.6. Взаимодействие уличной музыки с иными формами городской креативности

В 2017 г. Иерусалимский Уличный Оркестр участвовал в общественном проекте по реорганизации городских публичных пространств. «Музыканты записали звуковой ряд для оригинального арт-объекта – *The Royal Playback Orchestra*, созданного в израильской студии City Peloton архитектором Иланом Берманом и художником Анат Берман. Музыкальный материал был подготовлен молодым израильским музыкальным продюсером Йонатаном Гольдштейном³²⁸. *The Royal Playback Orchestra*, в просторечье именуемый “оркестровые”, или “симфонические стулья”, представляет собой открытую сцену с подиумом (возвышением для дирижера) и двадцатью закрепленными стульями, расположение которых примерно соответствует рассадке музыкантов камерного оркестра (Рисунок Б.30). Сиденья оснащены скрытыми динамиками, которые активируются датчиком, стоит лишь занять место “гипотетического исполнителя”. При этом транслируется определенная оркестровая партия-паттерн. Когда все места заняты, звучит оркестровое tutti. Любой прохожий может включиться в “игру” в качестве оркестранта или дирижера. В нейминге работы сокрыта аллюзия: плейбэк-оркестр “созвучен” плейбэк-театру³²⁹ – перформативной художественной практике групповой импровизации, которая вторгается в реальную жизнь, стирая

³²⁸ The Royal Playback Orchestra // CityPeloton. – URL: <https://www.citypeloton.com/> (дата обращения: 8.09.2018).

³²⁹ Park-Fuller L.M. Audiencing the Audience: Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism // Text and Performance Quarterly. – 2003. – № 23. – P. 288–310.

границу между актером, зрителем, режиссером и автором-сценаристом; плейбэк-театр, как и плейбэк-оркестр, ориентирован на производство смыслов в рамках среды. Такой опыт формирует восприятие города как сценического пространства, где реализуются музыкальные и актерские потенции *homo urbanicus*»³³⁰.

На фестивалях и во время религиозных праздников «в центре Иерусалима можно наблюдать уличных артистов, работающих “на стыке” музыки и театра. Их отличает подчеркнуто игровой характер поведения: это игра с музыкой, со зрителями, друг с другом, наконец, игра “в музыкантов”. Широко вводятся элементы пантомимы, буффонады, танца и музыкальной эксцентрики; для создания образа используются костюмы и грим. Музыка здесь – одна из составляющих перформанса, это сольная или групповая импровизация, чаще всего базирующаяся на спонтанно избираемой ритмической формуле (остинато, или риф), протянутом (длящемся) тоне (бурдон) и мелодическом звукоряде (своего рода модусе). При этом линейно-мелодическая функция поручается, как правило, щипковым, педаль – духовым, ритмический паттерн – ударным (хотя рифф может дублироваться другими участниками стихийного ансамблевого музицирования и даже публикой, которая включается в действие, к примеру, хлопая в ладоши или присоединяясь к шествию). Пожалуй, именно этот артистический тип оказывается ближе всего к архаичной менестрельности, своего рода “реинкарнацией” средневековых *bufos*»³³¹.

Еще один межвидовой гибрид объединяет практику «оживающих статуй» и звуковой инсталляции. Как это работает? Наверняка вы замечали на улицах застывшие фигуры мимов в причудливых одеждах и с раскрашенными лицами. Их можно увидеть в разных городах мира: автору доводилось встречать их не только в даунтауне Иерусалима, но и в Петербурге, и в Кракове. Как правило, в виде

³³⁰ *Ротенберг Н.* Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 169. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

³³¹ *Ротенберг Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 99. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

реакции на пожертвование фигуры мимов приходят в движение, «отмирают»; иногда прохожий получает возможность сделать забавное фото с ними.

Среди такого рода «живых статуй» в Иерусалиме выделяется фигура с контрабасом – уличная знаменитость, скрывающаяся под псевдонимом «Мистер Блэк». Идея ее реализация принадлежит израильскому классическому и джазовому контрабасисту Орру Хассону. *«Мистер Блэк родился в 2013 году», – рассказывает музыкант. «Во время летних каникул я впервые стал выходить играть на улице – с контрабасом, иногда с гитарой. Как оказалось, меня ждал полный провал – не финансовый, а артистический: прохожие уделяли мне не больше семи секунд внимания, даже если давали пожертвование. Тогда я задумался о том, как заставить людей слушать, хотел сказать им – бросьте взгляд, не только монету! Я стал анализировать, почему люди вообще останавливаются, что может вызвать эту «задержку» в движении – не только на собственном опыте, но и наблюдая за другими музыкантами. Понял, что хочу делать что-то необычное. Если я смогу измениться сам – на время, то смогу изменить людей вокруг».*³³²

Музыкант одет в черный костюм и шляпу, руки скрыты перчатками, лицо – маской; это делает его совершенно неузнаваемым, по его словам, даже для коллег-контрабасистов. *«Я вижу зрителей, но они не видят меня», – замечает Опп. Мистер Блэк действует по принципу музыкального автомата: он неподвижно стоит со своим инструментом, и едва монета падает в коробку, начинается действие: артист «оживает» и играет музыкальный фрагмент, обычно импровизированный, иногда основанный на краткой цитате из классического репертуара, но чаще всего – это мелодический паттерн во фригийском модусе – саунд, которой, по словам музыканта, соответствует его восприятию звуковой и эмоциональной атмосферы израильского рынка. «Выбор репертуара не так важен, как акт управления аудиторией... это как музыкальная шкатулка. Иногда я пытаюсь реагировать на этническую или религиозную принадлежность человека, который «активирует» меня, или на время года или предстоящий праздник, исполняя соответствующие*

³³² Опп Хассон. Интервью. 15.04.2020. Здесь и далее перевод с иврита автора.

фрагменты», – поясняет Мистер Блэк. «Человек в черном», сам по себе статичный, заставляет прохожих остановиться, изменить планы, путь в пространстве города, на мгновения вынырнуть из рутины повседневности, почувствовать и пережить нечто неожиданное, захватывающее. Я выступаю на улице ради этих ощущений, когда люди «активируют» меня, а я – их. Это интенсивный обмен энергетикой – после выступлений я обычно ложусь спать на несколько часов»³³³.

Иногда к контрабасисту присоединяется его коллега, израильский виолончелист Эйлон Фриман в образе «Мистера Уайта». Оба музыканта – выпускники Иерусалимской Академии Музыки, члены Иерусалимского уличного оркестра и участники струнного квинтета. В случае дуэтного музицирования музыканты исполняют классические произведения и фрагменты оркестрового и камерного репертуара (темы из 5 симфонии Г. Малера, Арию из Оркестровой сюиты ре-мажор И.С. Баха и т.п.). *«Хотя я выступал подобным образом в разных городах Израиля и за границей – в Турции, Португалии, Греции, нигде мне не доводилось получать такого отклика, как в Иерусалиме. Я предпочитаю работать на рынке Махане Егуда, по пятницам, когда там собираются толпы людей, совершающих покупки к субботе, или просто гуляющих»³³⁴.* Иерусалим, «полный контрастов и сюрпризов, со всей его любовью и ненавистью», как описывает его Мистер Блэк, служит источником вдохновения для экспериментальных уличных представлений.

Таким образом, «уличная музыка становится фактором консолидации в мультикультурном контексте Иерусалима, генерируя новые типы социокультурных связей, создавая новые общности»³³⁵, пишет его «альтернативную историю». Это наблюдение перекликается с утверждением британского этномузыколога и антрополога М. Стоукса о том, что музыка города,

³³³ Там же.

³³⁴ Там же.

³³⁵ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 100. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

будучи «метафорой глобальных социальных и культурных процессов», сама по себе является также «каналом внутри- и межкультурного взаимодействия»³³⁶.

³³⁶ *Buchanan D.A.* [Рецензия] // *Notes*. – 1995. – Second Series. – Vol. 52, № 2. – P. 427–430. – URL: <http://www.jstor.org/stable/899032> (дата обращения: 13.06.2022). – Рец. на кн.: *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. – Ed. by M. Stokes. – Oxford: Berg Publishers, 1994. – 212 p.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

*«...Трещит по всем швам пространство, во все
стороны расплзается время – и Падающая Башня
Мироздания великолепна в своем полете. Дух Творчества
бродит по улицам и площадям...»³³⁷*

Е. Клюев

К началу XXI в. наблюдается тенденция **усиления «эффекта присутствия»** уличных артистов в урбанистическом саундскейпе: «уличная музыка становятся интегративным компонентом звукового и культурного ландшафта современного города»³³⁸. Причины данного явления заключаются в следующем:

- 1. Улучшение городской аудиальной среды.**
- 2. Возможность перекрыть фоновый шум за счет амплификации.**
- 3. Доступность музыкальных инструментов и текстово-аудиальных источников информации.**
- 4. Возрастающая «потребность городских жителей в креативных переживаниях»³³⁹.**
- 5. Документирование и распространение информации об уличных музыкантах посредством масс-медиа.**
- 6. Позитивные изменения имиджа уличного музыканта в массовом восприятии.**
- 7. Развитие транспортной системы.**
- 8. Поддержка городских властей.**

³³⁷ Клюев Е. Между двух стульев. – М.: Приор, 2001. – 176 с.

³³⁸ Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 173. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

³³⁹ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 96. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

9. Проведение арт-проектов музыкальных учебных заведений в открытых городских пространствах.

10. Включение уличной музыки в городскую экономику.

На современном этапе уличную музыку отличает не только *глобальная вездесущность* (*omnipresent*, согласно А. Беннету и И. Роджерсу), но и *жанрово-стилевая всеохватность* (*omnitude*). Уличная музыка, с одной стороны, представляет собой «кводлибет», который включает огромный спектр исполнительских стилей, самые разные инструменты – от традиционных европейских до редких народных, от высокотехнологичных девайсов до самодельных кустарных. Но и этим эксперименты не ограничиваются, выходя за рамки собственно музыкального. В практике уличных музыкантов возникают новые *межвидовые гибриды* (где музыка вступает в симбиоз с театром, арт-дизайном, стрит-артом и т.п.) либо актуализируются древние синкретичные формы. С другой стороны, упомянутый выше эффект глобального присутствия связан с высокой мобильностью, вследствие чего на данном этапе еще *не происходит окончательного формирования единой традиции*. В связи с этим не следует отождествлять уличную музыку с фольклором, как это иногда наблюдается в некоторых западных исследованиях.

Уличную музыку не следует рассматривать также в рамках традиционной для европейского классического музыкознания системы ценностей, в центре которой – *музыкальное произведение*, наделенное универсальным и вневременным характером. В рамках этого подхода уличная музыка как «саундтрек к повседневной жизни» низводится до уровня *симулякра* – имитации музыки, искажающей ее суть, подделки, «паразитирующей» на музыке³⁴⁰. *Уличная музыка обладает имманентной ей перформативной, процессуальной ценностью*. Несмотря на маловероятность передачи структурной целостности пьесы

³⁴⁰ Делез Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность: философская мысль Франции XX века: сб. ст. / сост., общ. ред.: канд. филос. наук Е.А. Найман, В.А. Суровцев; ред. пер.: Ж.В. Горбылева. – Томск: Водолей, 1998. – С. 225–241.

конкретному реципиенту, уличная музыка сохраняет *«потенциал для передачи аффектов»*³⁴¹. Аффект же влечет за собой возможность нарушить привычные укоренившиеся способы мышления и чувствования³⁴²: музыка потенциально способна «вырвать прохожего из пассивно-автоматизированного восприятия»³⁴³, формируя новые способы существования в мире. *«Восприятие* уличной музыки *нелинейно* (то есть в большинстве случаев фрагментарно, когда начало и конец перцептивного акта может наступить в любой момент времени) и *нефронтально* (когда доступен любой ракурс, точка наблюдения принципиально нестатична и избирается произвольно)»³⁴⁴. *Аудитория* ее принципиально *мобильна* – прохожий может слушать музыку, даже не прерывая движения, – и *«открыта»*: в отличие от других типов музыкальных выступлений здесь «прежде всего важна идея игры для внешнего получателя – не для закрытого (в частном пространстве) круга людей-слушателей»³⁴⁵.

Уличная музыка – сложная коммуникативная система, в которой действуют векторы как локальной (межличностной, внутриэтнической), так и глобальной (меж- и кросскультурной) коммуникаций. Она «непостижимым образом активизирует *механизм осознания принадлежности* к группе, которая определяется не только местом рождения, национальной, религиозной, экономической или языковой составляющей. Современная уличная музыка служит ориентиром в мультикультурном пространстве, способствует сплочению и социальной интеграции, и формируя своеобразные *над-общности* и

³⁴¹ Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 142–155.

³⁴² Colman F.J. Affect // The Deleuze Dictionary. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. – P. 13.

³⁴³ Там же.

³⁴⁴ Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 172. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

³⁴⁵ Grygier E. Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania // Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki. – 2015. – № 1. – S. 31.

выстраивая новые типы взаимоотношений³⁴⁶. «**Выбор репертуара и инструментария** для уличных музыкантов становится неким **индикатором культурной идентичности**, позволяющим выделить своего слушателя, свою **референтную группу**»³⁴⁷. «Музыка <...> моделирует ситуацию “узнавания”, в которой всегда присутствует момент идентификации, и позволяет личности пережить явления мира (в том числе музыкальные) как что-то свое, близкое, родное, то есть узнать <...> самого себя»³⁴⁸.

В случае когда музыкальный контент непосредственно связан с **локальным контекстом**, то есть с **местными музыкальными традициями**, и, соответственно, – с **региональной идентичностью**, музыка становится фактором солидаризации, играет роль «языка общения», апеллируя к социокультурным кодам, к коллективной памяти.

Однако, так или иначе, музыка воздействует и на неподготовленного слушателя (либо воспитанного в иной музыкальной традиции), являясь в какой-то мере особым **медиа-форматом** – над-языковым способом передачи информации³⁴⁹, поскольку, как отмечает британский культуролог Д. Хезмондалш, именно музыка как культурная практика «больше прочих видов коммуникации <...> связана с общительностью и сообществом»³⁵⁰. И вместе с тем, по мысли В.Н. Холоповой, «формирование людской общности в музыке <...> не отстраняет личности, не растворяет индивидуума в социуме. Воздействие искусства носит двунаправленный лично-социальный характер, причем социальное дается в индивидуальных ощущениях личности»³⁵¹.

³⁴⁶ Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 100. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

³⁴⁷ Там же, с. 99.

³⁴⁸ Козырьков В.П. Освоение обыденного мира / Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 1999. – С. 318.

³⁴⁹ Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 172. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

³⁵⁰ Хезмондалш Д. Музыка: почему она так важна для нас. – Харьков: Гуманитарный центр, 2014. – С. 118.

³⁵¹ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Планета музыки, 2014. – С.7.

Одним из отличительных свойств уличной музыки является ее **интерактивность**: провоцируя открытую карнавальную коммуникативность – на расстоянии прикосновения, – уличная музыка компенсирует деструкцию, разрыв сверхсовременного урбанистического континуума с рекламой и политикой в качестве его «монологических доминант».

Музыка улиц взаимодействует с городскими ландшафтами и воздействует на них, осознанно или стихийно, обогащая их «новыми измерениями», дешифруя их коды и изменяя смыслы. Под ее влиянием само **пространство** переосмысливается, **артизируется**. Музыка, будучи фактором (и критерием) идентификации, в уличных арт-практиках музыка формирует **аудиоидентичность места**.

«Уличная музыка влияет на восприятие и **поведенческие модели** городских жителей, суггестивно настраивая на “очеловечивание”, *гуманизацию* городской среды, продуцируя новые семантические пласты, экстраполируя на Город такие метафоры, как **сценическая площадка, дом, мемориал** и даже **мегаинсталляция**. Под воздействием уличной музыки урбанистические пространства мыслятся не как зоны игнорирования или столкновения»³⁵², а «пространство, <...> «которое отвечает человеческой потребности быть вместе»³⁵³.

В завершение необходимо отметить, что многие из описанных выше явлений – это реалии, имманентные не только для уличных музыкальных практик Иерусалима; некоторые из них характерны едва ли не для большинства городов эпохи глобализации. В нынешней ситуации уличная музыка является органичной частью социокультурного контекста современного города и значимым компонентом его общей и художественной фоносферы.

Дальнейшие исследования аудиальной реальности Иерусалима могут развиваться по двум основным направлениям. Принимая во внимание

³⁵² Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 172–173. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).

³⁵³ Козьякова М.И. Публичное пространство: культура репрезентации [Электронный ресурс] // Культура культуры: научное рецензируемое периодическое электронное издание. – 2017. – № 3 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/publicnoe-prostranstvo-kultura-reprezentatsii-nachalo/pdf> (дата обращения: 13.06.2022).

этнографические наблюдения, нашедшие воплощение в работе «Звуковые краски Палестины»³⁵⁴ О. Ришмави и А. Тимошенко, желательным видится сравнительное исследование звучащих миров Иерусалима и Вифлеема как смежных регионов, имеющих множество культурных и аудиальных пересечений.

В качестве перспективного вектора предлагается изучение звуковой панорамы Иерусалима с опорой на методологию *целостного анализа урбанистической фоносферы*, детально разработанную в статье «Урбанистическая фоносфера: музыковедческий взгляд на происхождение, типы и значение звуковых явлений в городе»³⁵⁵ (2022) израильского ученого К. Волнянского.

Подводя итоги, следует помнить, что уличная музыка XXI столетия – это, прежде всего, феномен настоящего, а не исторического прошлого; границы дефиниций зыбки и прозрачны, поскольку еще только устанавливаются, ведь настоящее потому и сложно для определения, что вершится сейчас, находится в *перманентном становлении*.

³⁵⁴ Ришмави О., Тимошенко А. Звуковые краски Палестины // Голос в культуре. Жест. Звукотворчество / ред.-сост.: И.А.Чудинова, А.А.Тимошенко: Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2013. – Вып. 4: Музыка природы: звукоподражание в обряде и искусстве. – С.19–25.

³⁵⁵ Volniansky K. Urban Phonosphere: A Musicological View of the Origin, Types, and Significance of Sound Phenomena in the City // Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online. – 2022. – Vol. 19. – P. 71–86 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/Vol_19_2022/Karel-Volniansky_Urban-Phonosphere.pdf (дата обращения: 12.06.22).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Алпатов, С.А.** «Катерина-шарманка» : имя – вещь – знак / С.А. Алпатов // Вещь – символ – знак в славянской и еврейской культурной традиции. – Москва, 2019. – С. 157–168. – (Академическая серия «Культура славян и культура евреев : диалог, сходства, различия»).
2. **Алпатова, А.С.** История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А.С. Алпатова ; отв. ред. В.Н. Юнусова. – 2-е изд. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 247 с. – (Серия : «Бакалавр и магистр. Модуль»).
3. **Аммосов, Ю.** Возвращение дружелюбного города / Ю. Амосов // Эксперт. – 2005. – № 17. – С. 58–63.
4. **Арановский, М.Г.** Мышление, язык, семантика / М.Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 252–272.
5. **Бахтин, М.М.** Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
6. **Берни, Ч.** Музыкальные путешествия : дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Ч. Берни ; пер. с англ. С. Н. Савицкой. – М. : Музыка, 1967. – 143 с.
7. **Благодаров, К.** «Тишина – это хорошо. Абсолютная тишина – это невыносимо» : как звуки большого города влияют на нашу жизнь [Электронный ресурс] / Кирилл Благодаров. – URL: https://www.gazeta.ru/comments/2016/07/06_a_8374145.shtml (дата обращения: 13.06.2022).
8. **Бойко, Ю.Е.** Народная инструментальная музыка и джаз : некоторые тенденции и перспективы / Ю.Е. Бойко // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки (музыкальные инструменты и инструментальная музыка) : сб. рефератов участников 1-й инструментоведческой конференции Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР / Союз композиторов РСФСР, Объединенная фольклорная комиссия ; ред. кол. : Е.В. Гиппиус, И.В.

- Мацевский, А.В. Медведев (отв. ред.) ; ред.-сост. И.В. Мацевский. – Москва, 1974. – С. 185–187.
9. **Бочкарев, Л.Л.** Адекватность восприятия музыки в зависимости от психического состояния слушателей / Л.Л. Бочкарев // Новые исследования в психологии. – 1981. – № 2. – С. 61–64.
 10. **Вдовенко, Д.А.** Уличное исполнение музыки как социальная практика (на примере музыкантов г. Москвы) : выпускная квалификационная работа / Д.А. Вдовенко ; науч. рук. В.Г. Николаев ; «Национальный исследовательский университет – Высшая школа экономики», Факультет социологии, Кафедра анализа социальных институтов. – М., 2013. – 71 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.hse.ru/data/2013/06/07/1283976392/дипом.doc> (дата обращения: 13.06.2022).
 11. **Веревкина, Ю.** Неакадемическое исполнение академической музыки : актуальные тенденции последней трети XX – начала XXI века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Веревкина Юлия Владимировна ; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – 24 с.
 12. **Вершинин, С.Е.** Звуковой ландшафт города : проблемы гармонизации [Электронный ресурс] / С.Е. Вершинин. – URL: www.werschinin.ru/?ml=172 (дата обращения: 13.06.2022).
 13. **Вершинина, М.Г.** Экспликация фоносферы в русской фоносемантической звуковой картине мира : на материале пермских говоров : дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01 / Вершинина Мария Геннадьевна ; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2013. – 259 с.
 14. **Возьянов, А.** Куда ушли мелодии вместо гудков : территории слуха в саундскейпе социальных медиа [Электронный ресурс] / А. Возьянов // Неприкосновенный запас. – 2015. – № 4. – URL: http://magazines.russ.ru/nz/2015/4/16v.html#_ftn5 (дата обращения: 13.06.2022).
 15. **Геннеп, А.** Обряды перехода : систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Геннеп ; пер. с франц. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской ; послесл.

- Ю.В. Ивановой ; Рос. акад. наук. Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М. : Вост. лит., 1999. – 198 с. – (Этнографическая библиотека). – (Университетская библиотека / Культурология).
16. **Герцман, Е.Е.** К вопросу об этимологии и дифференциации понятий “шут” и “скоморох” / Е.Е. Герцман, С.М. Карымова // *European Journal of Arts*. – 2017. – №.1. – С. 60–64. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/> (дата обращения: 14.06.22).
 17. **Горохов, А.** Альбом недели : судьба шарманщика / А. Горохов [Электронный ресурс] 11.09.2009. – URL: <https://www.dw.com/ru/альбом-недели-судьба-шарманщика/a-4676073> (дата обращения: 13.06.2022).
 18. **Григорович, Д.В.** Петербургские шарманщики / Д.В. Григорович ; подгот. текста и прим. В.А. Недзвецкого // *Физиология Петербурга*. – Москва, 1984. – С. 84–106.
 19. **Григорян, С.Н.** Средневековая философия народов Ближнего Востока и Среднего Востока / С.Н. Григорян. – М. : Наука, 1966. – 352 с.
 20. **Гроссман, Д.** С кем бы побегать / Д. Гроссман ; пер. с иврита Г.-Д. Зингер. – Розовый жираф, 2000. – 432 с. – (Серия : «Вот это книга!»).
 21. **Гусев, В.Е.** О специфике восприятия фольклора (к проблеме синестезии в искусстве) / В.Е. Гусев // *Творческий процесс и художественное восприятие*. – Ленинград : Наука, 1978. – С. 79–78.
 22. **Гусев, В.Е.** Психология коллективного творчества / В.Е. Гусев // *Содружество наук и тайны творчества*. – Ленинград : Наука, 1968. – С. 218–233.
 23. **Гусев, В.Е.** Фольклор : история термина и его современные значения / В.Е. Гусев // *Советская этнография*. – 1966. – № 2. – С. 3–21.
 24. **Гусев, В.Е.** Эстетика фольклора / В.Е. Гусев – Ленинград : Наука, 1967. – 319 с.
 25. **Дамберг, С.В.,** Музыка как феномен повседневности / С.В. Дамберг, В.Е. Семенов // *Звучащая философия : сборник материалов конференции* / отв.

- ред. К.С. Пигров ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – С. 73–78. – (Серия: «Социальная аналитика»).
26. **Делез, Ж.** Платон и симулякр / Ж. Делез ; в пер. Е.А. Наймана // *Интенциональность и текстуальность : философская мысль Франции XX века : сб. ст. / сост., общ. ред.: канд. филос. наук Е.А. Найман, В.А. Суровцев ; ред. пер.: Ж.В. Горбылева. – Томск : Водолей, 1998. – С. 225–241.*
 27. **Дрегер, Г.Г.** Принципы систематики музыкальных инструментов / Г.Г. Дрегер ; пер. Г. Балтер // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и матер. : в 2 ч. / ред.-сост. И.В. Мациевский. – М. : Сов. композитор, 1988. – Ч. 2. – С. 236–313.*
 28. **Дулина, Н.В.** Старые проблемы современного города в координатах «нового урбанизма» / Н.В. Дулина // *Известия Волгоградского государственного технического университета. Серия : «Проблемы социально-гуманитарного знания» ; Вып. 2 : межвуз. сб. науч. статей / Волгоградский государственный технический университет. – Волгоград, 2005. – № 6 (15). – С. 51–58.*
 29. **Земцовский, И.И.** Введение в вероятностный мир фольклора : к проблеме этномузыковедческой методологии / И.И. Земцовский // *Методы изучения фольклора : сб. науч. тр. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1983. – С. 15–30.*
 30. **Земцовский, И.И.** Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) / И.И. Земцовский // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. ст. и матер. : в 2 ч. / ред.-сост. И.В. Мациевский. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 125–131.*
 31. **Имханицкий, М.И.** Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? / М.И. Имханицкий // *Музыкальная академия. – 2021. – № 2. – С. 168–185.*
 32. **Каган, М.С.** Об изучении музыки в контексте культуры / М.С. Каган // *Вопросы методологии и социологии искусства / ред.-сост. О.И. Притыкина ; Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. – Ленинград, 1988. – С. 110–121.*

33. **Каган, М.С.** Социальные функции искусства / М.С. Каган. – Ленинград : Наука, 1978. – 34 с.
34. **Каган, М.С.** Человеческая деятельность : опыт системного анализа / М.С. Каган. – М. : Наука, 1974. – 328 с.
35. **Карпец, М.И.** Инструментарий создания виртуальных ценностей : семантика музыкального искусства как палитра восприятия аспектов времени / М.И. Карпец // Временник Зубовского института. – СПб., 2021. – № 1. – С. 96–105.
36. **Карпец, М.И.** Метаморфозы концептуальной и перцептуальной модели тембра в пространстве современной аудиальной культуры / М.И. Карпец // Вестник культуры и искусств / Челябинский государственный институт культуры. – Челябинск, 2017. – № 1 (49). – С. 93–101.
37. **Карпец, М.И.** Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции / М.И. Карпец // Сравнительное искусствознание – XXI век : статьи и материалы II Международного конгресса «Орловские чтения» : «Актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания», 1–3 декабря 2014 г. – СПб., 2021. – С. 243–253.
38. **Клюев, Е.** Между двух стульев / Е. Клюев. – М. : Приор, 2001. – 176 с.
39. **Козырьков, В.П.** Освоение обыденного мира / В.П. Козырьков ; Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 1999. – 340 с.
40. **Козьякова, М.И.** Публичное пространство : культура репрезентации / М.И. Козьякова [Электронный ресурс] // Культура культуры : научное рецензируемое периодическое электронное издание. – 2017. – № 3 (15). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/publichnoe-prostranstvo-kultura-reprezentatsii-nachalo/pdf> (дата обращения: 13.06.2022).
41. **Кон, И.С.** Социология личности / И.С. Кон. – М. : Политиздат, 1967. – 383 с.
42. **Контонация : перспективы музыкального искусства и науки о музыке** / гл. ред. А.А. Тимошенко. – СПб. : Астерион, 2011. – 202 с. – (Вопросы инструментоведения ; вып. 8).

43. **Кузуб, Т.И.** Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Кузуб Татьяна Игоревна ; Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2010. – 24 с.
44. **Кузьмина, Н.В.** Образ мегаполиса : творческий аспект / Н.В. Кузьмина // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 186–191.
45. **Лихачев, Д.С.** Экология культуры / Д.С. Лихачев // Лихачев, Д.С. Воспоминания. Раздумья : работы разных лет : в 3-х т. – СПб. : Изд. «АРС», 2006. – Т. 2. – С. 309–325.
46. **Лобанова, М.** Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Лобанова. – М., 1990. – 221, [3] с.
47. **Мациевский, И.В.** В пространстве музыки : в 3-х т. / И.В. Мациевский ; Российский ин-т истории искусств. – Т. 1. – СПб., 2011. – 206 с.
48. **Мациевский, И.В.** Инструментализм без специализированных орудий : к вопросу о генезисе инструментальной музыки / И.В. Мациевский // Конференция «Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры» : тезисы Дилижан, 24–30 окт. 1986 / Ин-т искусствознания АН Армянской ССР. – Ереван, 1986. – С. 43–44.
49. **Мациевский, И.В.** Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мациевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 517 с.
50. **Мациевский, И.В.** Формирование системно-этнофонического метода в органологии / И.В. Мациевский // Методы изучения фольклора / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград, 1983. – С. 54–63.
51. **Медушевский, В.В.** О методе музыковедения / В.В. Медушевский // Методологические проблемы музыкознания : сб. ст. / Всесоюзный научно-исследовательский ин-т искусствознания ; редкол. : Д.В. Житомирский и др. – М. : Музыка, 1987. – С. 206–230.
52. **Мозер, Г.И.** Музыка средневекового города / Г.И. Мозер. – Ленинград : Тритон, 1927. – 71 с.

53. **Монтефиоре, С.С.** Иерусалим = Jerusalem : биография / Саймон Себаг Монтефиоре ; пер. с англ. И. Павловой. – М. : Изд-во Corpus, 2017. – 720 с. – (История одного города).
54. **Некрылова, А.Ф.** Служители уличных муз / А.Ф. Некрылова // Живая старина. – 1995. – № 1. – С. 46–50.
55. **Немиро, О.В.** Художественная среда праздничного города как явление отечественной культуры : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.08. / Немиро Олег Владиславович ; С.-Петербург. гос. ин-т кул-ры им. Н.К. Крупской. – СПб., 1992. – 444 с. + прил. (257 с.).
56. **Никаноров, А.Б.** Тематика основных публикаций сектора инструментоведения за 20 лет (историографический обзор и опыт библиографии) / А.Б. Никаноров // Контонация : перспективы музыкального искусства и науки о музыке / гл. ред. А.А. Тимошенко. – СПб. : Астерион, 2011. – С. 82–93. – (Вопросы инструментоведения ; вып. 8).
57. **Николаева, Е.В.** Фракталы городской культуры / Е.В. Николаева. – СПб. : Страта, 2017. – 251 с.
58. **Паланик, Ч.** Колыбельная / Ч. Паланик ; пер. с англ. Т. Покидаевой. – М. : АСТ, 2009. – 285 с.
59. **Паньков, Н. М.М.** Бахтин : ранняя версия концепции карнавала / Н. Паньков // Вопросы литературы. – Москва, 1997. – № 5. – С. 87–122.
60. **Ришмави, О.** Звуковые краски Палестины / О. Ришмави, А. Тимошенко // Голос в культуре. Жест. Звукотворчество / ред.-сост. : И.А.Чудинова, А.А.Тимошенко : Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2013. – Вып. 4 : Музыка природы : звукоподражание в обряде и искусстве. – С.19–25.
61. **Ротенберг, Н.** «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки / Н. Ротенберг // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 94–103. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).
62. **Ротенберг, Н.** Музыка публичных пространств : звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне / Н. Ротенберг // Манускрипт. – Тамбов : Грамота,

2018. – № 12. – Ч. 1. – С. 168–173. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-1.37> (дата обращения: 13.06.2022).
63. **Ротенберг, Н.** Уличная музыка как стратегия освоения урбанистического аудиального ландшафта / Н. Ротенберг // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7, № 2А. – С. 339–348. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-2/34-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).
64. **Ротенберг, Н.** Фигура уличного музыканта : трансформация образа в изменяющихся условиях / Н. Ротенберг // Вопросы инструментоведения : Исследовательская серия : статьи и материалы XII Международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, 21–23 октября 2019 г.) / Российский институт истории искусств ; отв. ред. И.В. Мациевский. – СПб., 2020. – Вып. 12. – С. 614–623. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).
65. **Савельева, Ю.** Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Савельева Юлия Владимировна ; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2003. – 393 с.
66. **Сайко, Э.В.** Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики : теоретич. аспекты и социокультур. характеристики / Э.В. Сайко, Т.И. Алексеева-Бескина, Г.А. Гольц и др. ; отв. ред. Э.В. Сайко ; Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука, 2001. – 392 с.
67. **Самутина, Н.** Стрит-арт и город / Н. Самутина, О. Запорожец // Laboratorium, 2015. – № 7. – С. 11–17.
68. **Сапонов, М.А.** Менестрели : книга о музыке средневековой Европы / М.А. Сапонов. – М. : Классика–XXI, 2004. – 400 с.
69. **Сковорода, Г.** Сочинения в двух томах / Г. Сковорода ; сост., пер. и обраб. И.В. Иваньо и М.В. Кашубы. – Т. 1. – М. : Мысль, 1973. – 511 с.

70. **Таниева, Г.М.** Музыка как критерий социальной идентификации / Г.М. Таниева // Вестник Нижегородского университета. – 2011. – № 4 (24). – С. 74–80.
71. **Тараканова, Е.М.** Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий / Е.М. Тараканова // Звуковая среда современности : сб. статей памяти М.Е. Тараканова. – М., 2012. – С. 27–42.
72. **Тарасенко, В.В.** Человек кликающий : фрактальные метаморфозы / В.В. Тарасенко // Информационное общество. – 1999. – № 1. – С. 43–46.
73. **Тарасова, К.П.** Выкрики уличных торговцев как вид рекламы / К.П. Тарасова // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2015. – № 4. – С. 185–195. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vykriki-ulichnyh-torgovtsev-kak-vid-reklamy> (дата обращения: 13.06.2022).
74. **Теннис, Ф.** Общность и общество : основные понятия чистой социологии / Ф. Теннис. – СПб. : Владимир Даль, 2002. – 452 с.
75. **Урбаева, А.П.** Многообразие видов повтора в современном немецком языке : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.04 / Урбаева Александра Павловна ; Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2007. – 16 с.
76. **Утегалиева, С.И.** Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии : автореф. дис. ... доктора искусствоведения / Утегалиева Сауле Исхаковна; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2016. – 52 с.
77. **Фрезер, Д.Д.** Фольклор в Ветхом завете : пер. с англ. / Д.Д. Фрезер ; предисл. и коммент. С.А. Токарева. – 2-е изд., испр. – М. : Политиздат, 1985. – 511 с. – (Библиотека атеистической литературы).
78. **Хаздан, Е.В.** Нигун как явление традиционной еврейской культуры. На материале общины ХаБаД Любавич : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Хаздан Евгения Владимировна ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского ; науч. рук. И.В. Мациевский. – СПб., 2008. – 202 с.
79. **Хезмондалш, Д.** Музыка : почему она так важна для нас / Д. Хезмондалш ; пер. с англ. И.В. Оливы. – Харьков : Гуманитарный Центр, 2014. – 240 с.

80. **Хейзинга, Й.** Человек играющий : монография / Й. Хейзинга ; пер. Д. Сильвестрова. – СПб. : Азбука, 2007. – 459 с.
81. **Холопова, В.Н.** Музыка как вид искусства / В.Н. Холопова. – СПб. : Планета музыки, 2014. – 320 с.
82. **Хорошилов, Д.А.** Археология повседневности и социальное познание [Электронный ресурс] / Д.А. Хорошилов // Психологические исследования. – 2017. – Т. 10, № 54. – URL: <https://psystudy.ru/index.php/num/article/view/364/202> (дата обращения: 13.06.2022).
83. **Чередниченко, Т.В.** Музыкальные увеселения : культура радости вчера и завтра / Т.В. Чередниченко // Новый мир. – 1994. – № 6. – С. 205–217. – URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/6/chered.html (дата обращения: 13.06.2022).
84. **Шапинская, Е.Н.** Массовая культура : теории и практики / Е.Н. Шапинская. – М. : Согласие, 2017. – 385 с.
85. **Шаповалова, Л.** Апология когнитивного музыковедения. По следам выступлений В. Медушевского / Л. Шаповалова // *Musiqui dunyasi*. – 2013. – № 1 (54). – С. 6690–6704.
86. **Яковлев, Е.Г.** Искусство и мировые религии / Е.Г. Яковлев. – М. : Высшая школа, 1985. – 287 с.
87. **Ямпольский, М.** «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики» / М. Ямпольский ; [интервью взяла] Юлия Полевая. – [2015] [Электронный ресурс]. – URL: <https://postnauka.ru/talks/48454> (дата обращения: 13.06.2022).
88. **Яницкий, О.Н.** Урбанизация и социальные противоречия капитализма. Критика американской буржуазной социологии / О.Н. Яницкий. – М. : Наука, 1975. – 333 с.
89. **Abercrombie, N.** Audiences : A Sociological Theory of Performance and Imagination / N. Abercrombie, B. Longhurst. – London : Sage, 1998. – 197 p.

90. **Amin, A.** Cities : reimagining the urban / A. Amin, N. Thrift. – Cambridge : Polity Press, 2002. – VI, 184 p.
91. **Anderberg, K.** Essays About Street Performing (or Busking) : [EBook] / Kirsten Anderberg. – 2nd edition. – [S.l.] : Kindle Edition, 2014. – 214 p. – URL: <https://www.amazon.com/Essays-About-Street-Performing-Busking-ebook/dp/B004IK942I> (дата обращения 18.06.2022).
92. **Anderson, B.** Practices of Music and Sound / B. Anderson, F. Morton, G. Revill // Social and Cultural Geography. – 2005. – № 6 (5). – P. 639–644.
93. **Appadurai, A.** Mediants, Materiality, Normativity / A. Appadurai // Public Culture. – 2015. – № 27. – P. 221–237.
94. **Auge, M.** Non-Places : Towards an Anthropology of Supermodernity / M. Auge. – New York : Verso, 1995. – 122 p.
95. **Azar, O.H.** Tipping motivations and behavior in the U. S. and Israel / O.H. Azar // Journal of Applied Social Psychology. – 2010. – № 40 (2). – P. 421–457.
96. **Baird, S.** The History and Cultural Impact of Street Performing in America – New Orleans / S. Baird // Buskers Advocates. – 2013. – December [Электронный ресурс]. – URL: <http://bit.ly/1hy6USi> (дата обращения: 13.06.2022).
97. **Baker, S.** Cultural Precincts, Creative Spaces : Giving the Local a Musical Spin / S. Backer, A. Bennett, S. Homan // Space and Culture. – 2009. – № 12 (2), May. – P. 148–165.
98. **Bennett, A.** Street music, technology and the urban soundscape / A. Bennett, I. Rogers // Continuum Journal of Media & Cultural Studies. – 2014. – Vol. 28, iss. 4. – P. 454–464.
99. **Beregovski, M.** Jewish Instrumental Folk Music (1937) / M. Beregovski // Old Jewish Folk Music : The Collections and Writings of Moshe Beregovski / ed. and translated by M. Slobin. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1982. – P. 530–548. – URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv4s7mhj.9> (дата обращения: 01.07.2021).
100. **Biehl, J.** Deleuze and the Anthropology of Becoming / J. Biehl, P. Locke // Current Anthropology. – 2010. – № 51. – P. 317–351.

101. **Binson-Samrongthong, B.** Sound from Street Musicians / B. Binson-Samrongthong. – 2006 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.cujucr.com/downloads/pdf_1_2003/Bussakorn%20Sumrongthong.pdf (дата обращения: 12.06.2022).
102. **Bissell, L.** Regular Routes : Deep Mapping a Performative Counterpractice for the Daily Commute / L. Bissell, D. Overend // *Humanities*. – 2015. – № 4. – P. 476–99. – URL: <http://www.mdpi.com/2076-0787/4/3/476> (дата обращения: 13.06.2022).
103. **Bohlman, P.** World Music at the “End of History” / P. Bohlman // *Ethnomusicology*. – 2012. – Vol. 46, № 1. – P. 5–6.
104. **Botta, G.** The city that was creative and did not know : Manchester and popular music, 197697 / G. Botta // *European Journal of Cultural Studies*. – 2009. – № 12 (3). – P. 349–365.
105. **Bouissac, P.** Ecology of Street Performance : Review of «Drawing a Circle in the Square : Street Performance in New York’s Washington Square» by Sally Harrison-Pepper / P. Bouissac // *TDR*. – 1992. – № 36. – P. 10–15.
106. **Brayshay, M.** Waits, musicians, bearwards and players : the inter-urban road travel and performances of itinerant entertainers in sixteenth and seventeenth century England / M. Brayshay // *Journal of Historical Geography*. – 2005. – № 31. – P. 430–458.
107. **Breyley, G.J.** Between the Cracks : Street Music in Iran / G.J. Breyley // *Journal of Musicological Research*. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 72–81. – DOI : 10.1080/01411896.2016.1165051
108. **Buchanan, D.A.** [Рецензия] / D.A. Buchanan // *Notes*. – 1995. – Second Series. – Vol. 52, № 2. – P. 427–430. – DOI : 10.2307/899032. – URL: <http://www.jstor.org/stable/899032> (дата обращения: 13.06.2022). – Рец. на кн. : *Ethnicity, Identity and Music : The Musical Construction of Place* / ed. by M. Stokes. – Oxford : Berg Publishers, 1994. – 212 p.

109. **Burgers, J.** Urban landscapes : On public space in the post-industrial city / J. Burgers // Journal of Housing and the Built Environment. – 2000. – № 15. – P. 145–164.
110. **Busteed, M.** Songs in a Strange Land : Ambiguities of Identity Amongst Irish Migrants in Mid-Victorian Manchester / M. Busteed // Political Geography. – 1998. – № 17 – P. 627–665.
111. **Bywater, M.** Performing Spaces : Street Music and Public Territory / M. Bywater // Twentieth-Century Music. – 2006. – № 1. – P. 97–103.
112. **Calzadilla, F.** Artists in the Field : Between Art and Anthropology / F. Calzadilla, G.E. Marcus ; ed. by A. Schneider, C. Wright // Contemporary Art and Anthropology. – Oxford : Berg, 2006. – P. 95–116.
113. **Campbell, P.J.** Passing the hat : Street performers in America / Patricia J. Campbell; Alice Belkin. – New York : Delacorte Press, 1981. – 260 p.
114. **Chaney, D.** Fictions of Collective Life : Public Drama in Late Modern Culture / D. Chaney. – London : Routledge, 1993. – 240 p.
115. **Chau, I.** Intrinsic and extrinsic religiosity as related to conscience, adjustment, and altruism / I. Chau, R.C. Johnson, J.K. Bowers, T.J. Darvill // Personality and Individual Differences. – 1990. – № 11 (4). – P. 397–400.
116. **Chaytor, H.J.** The Troubadours / H.J. Chaytor. – Cambridge : Cambridge University Press, 1912. – 151 p. – URL: <http://www.fullbooks.com/The-Troubadours.html> (дата обращения: 13.06.2022).
117. **Cohen, D.** The Buskers : A History of Street Entertainment / David Cohen & Ben Greenwood. – Newton Abbot : David & Charles, 1981. – 208 p.
118. **Cohen, S.** Sounding out the City : Music and the Sensuous Production of Place / S. Cohen // Transactions of the Institute of British Geographers, New Series. – 1995. – Vol. 20, № 4. – P. 434–446.
119. **Colman, F.J.** Affect / F.J. Colman ; ed. by A. Parr // The Deleuze Dictionary. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2010. – P. 11–14.
120. **Danckert, W.** Unehrlliche Leute : die verfemten Berufe / W. Danckert. – Bern und München : Francke, 1963. – 294 s.

121. **Daughtry, J.M.** Acoustic Palimpsests and the Politics of Listening / J.M. Daughtry // Music & Politics. – 2013. – Vol. 7, iss. 1 [Электронный ресурс]. – URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0007.101?view=text;rgn=main> (дата обращения: 13.06.2022).
122. **De Certeau, M.** The Practice of Everyday Life / M. De Certeau. – Berkeley : University of California, 1984. – XXIV, 229 p.
123. **DeLanda, M.** New Philosophy of Society : Assemblage Theory and Social Complexity / M. DeLanda. – New York : Continuum, 2006.
124. **Deleuze, G.** Difference and Repetition / G. Deleuze ; trans. P. Patton. – New York : Columbia University Press, 1994. – P. 139–140.
125. **DeWaard, R.** From Music Boxes to Street Organs / R. DeWaard ; trans. W. Jenkins. – English Ed. Vestal. – New York : The Vestal Press, 1967. – 263 p.
126. **Doumpa, V.** Music Performance in Public Space : Changing Perception, Changing Urban Experience? [Электронный ресурс] / Vivian Doumpa, Brian Doucet // Echopolis : Days of Sound : International Conference «Sounds noise and music for re-thinking sustainable building, city and econighborhood 29 September – 3 October in Athens». – Athens (Greece), 2013. – URL: <http://nebula.wsimg.com/515d42c15f28311821e3f4cd1cf32f9f?AccessKeyId=8AF9FB970067F88ED9DD&disposition=0> (дата обращения: 13.06.2022).
127. **Falck, R.** Contrafacta / R. Falck, M. Picker // Grove music online [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361> (дата обращения: 13.06.2022).
128. **Ferrell, J.** Tearing Down the Streets : Adventures in Urban Anarchy / Jeff Ferrell. – New York : Palgrave for St. Martin's Press, 2001. – 282 p.
129. **Florida, R.** The rise of the creative class / R. Florida. – New York : Basic Books, 2002.
130. **Frayer, L.** Madrid's Street Performers Now Must Audition To Hold Out A Hat / L. Frayer [Электронный ресурс]. – URL: <http://n.pr/1eC2BWG> (дата обращения: 13.06.2022).

131. **Frith, S.** *Performing Rites : Evaluating Popular Music* / S. Frith. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 75 p.
132. **Gaffikin, F.** *Creating Shared Public Space in the Contested City : the Role of Urban Design* / F. Gaffikin, M. Mceldowney, K. Sterrett // *Journal of Urban Design*. – 2010. – Vol. 15, iss. 4. – P. 493–513. – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13574809.2010.502338?journalCode=cjud20> (дата обращения: 13.06.2022).
133. **Gell, A.** *Art and agency : An anthropological theory* / Alfred Gell. – Oxford : Clarendon Press, 1998. – XXIII, 271p.
134. **Goehr, L.** *The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music* / L. Goehr. – Oxford : Clarendon Press, 1994. – VII, 314 p.
135. **Gouriet, J.-B.** *Personnages célèbres dans les rues de Paris depuis une haute antiquité jusqu'à nos jours* / J.-B. Gouriet. – Tome 1–2. – Paris : Lerouge, 1811. – 336, 346 S.
136. **Grosz, E.** *Chaos, Territory, Art : Deleuze and the Framing of the Earth* / E. Grosz. – New York : Columbia University Press, 2008. – 33 p.
137. **Grygier, E.** *Muzyk(a) ulicy. Pomiedzy sztuka, a żebractwem [Электронный ресурс]* / E. Grygier. – URL: https://www.academia.edu/31431463/E._Grygier_Muzyk_a_ulicy._Pomiedzy_sztuka_a_zebractwem (дата обращения: 13.06.2022).
138. **Grygier, E.** *Muzyka miasta czy muzyka w mieście? Folklor i muzyka etniczna na ulicach Wrocławia i Poznania* / E. Grygier // *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki*. – 2015. – № 1. – S. 20–41.
139. **Grygier, E.** *O czym śpiewa ulica* / E. Grygier // *Tubylcy własnego świata. W stronę antropologii bliskości* / red. W. Kuligowski ; Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. – Wrocław, 2011. – S. 137–149.
140. **Grygier, E.** *Street Music. A case study of three European cities : Vienna, Warsaw and Wroclaw* / Ewelina Grygier // *Post-ip : Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*. – 2013. – Vol. 2, № 2. – P. 70–77.

141. **Grygier, E.** The Repertoire of Street Musicians in a Time of Globalization / Ewelina Grygier // Music Glocalization : heritage and Innovation in a Digital Age / ed. by David Hebert and Mikolaj Rykowski. – Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 271–305.
142. **Hall, T.** Public Art in the City : Meanings, Values, Attitudes and Roles / T. Hall, C. Smith. – 2004. – P. 175–180.
143. **Hargreaves, D.J.** The Functions of Music in Everyday Life : Redefining the Social in Music Psychology / D.J. Hargreaves, A.C. North // Psychology of Music. – 1999. – № 27 (71). – P. 71–83.
144. **Harrison, P.** Making sense : embodiment and the sensibilities of the everyday / P. Harrison // Environment and Planning D : Society and Space. – 2000. – № 18. – P. 497–517.
145. **Hawkins, R.** Industry Cannot Go On without the Production of Some Noise : New York City's Street Music Ban and the Sound of Work in the New Deal Era / R. Hawkins // Journal of Social History. – 2012. – Vol. 46, №1. – P. 106–123.
146. **Hirsch, L.E.** Playing for Change : Peace, Universality, and the Street Performer / L.E. Hirsch // American Music. – 2010. – № 28/3. – P. 346–367.
147. **Jackson, P.** Street Life : the politics of carnival / P. Jackson // Environment and Planning D : Society and Space. – 1988. – № 16. – P. 11–28.
148. **Järviluoma, H.** On Soundscape Methods and Audiovisual Sensibility / Helmi Järviluoma och Noora Vikman // The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics / Red.: John Richardson, Claudia Gorbman och Carol Vernallis. – Oxford : Oxford University press, 2013. – P. 645–658.
149. **Jelavich, P.** Modernity, Civic Identity, and Metropolitan Entertainment. Vaudeville, Cabaret, and Revue in Berlin, 1900–1933 / P. Jelavich // Berlin Culture and Metropolis / ed. by Ch.W. Haxthausen, H. Suhr. – Minneapolis : University of Minnesota, 1990. – P. 95–110.
150. **Johnson, J.** Who Needs Classical Music? : cultural choice and musical value / Julian Johnson. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 140 p.

151. **Jones, T.** Hawking : A Brief History of Busking / Tim Jones // Record Collector. – 2013. – № 412. – P. 22.
152. **Juríčeková, L.** Na ulici v Bratislave môžu hrať umelci za euro / L. Juríčeková. – 2013 [Электронный ресурс]. – URL: <https://bratislava.sme.sk/c/6891076/na-ulici-v-bratislave-mozu-hrat-umelci-za-euro.html> (дата обращения: 13.06.2022).
153. **Kämpfe, J.** The impact of background music on adult listeners : A meta-analysis / J. Kämpfe, P. Sedlmeier, F. Renkewitz // Psychology of Music. – 2011. – № 39 (4). – P. 424–448.
154. **Kaul, A.R.** Music on the Edge : Busking at the Cliffs of Moher and the Commodification of a Musical Landscape / A.R. Kaul // Tourist Studies. – 2014. – January 14. – P. 30–47.
155. **Klein, K.** New Orleans Street Music / K. Klein // Huffington Post. – 2013. – November 21 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.huffpost.com/entry/new-orleans-street-music_b_4297616 (дата обращения: 13.06.2022).
156. **Knohl, I.** The Sanctuary of Silence : The Priestly Torah and the Holiness School / Israel Knohl. – Minneapolis : Fortress Press, 1995. – X, 246 p. – *Hebrew ed.*: Mikdash ha-demamah. – Jerusalem : Magnes Press, 1992. – 247 p.
157. **Kong, L.** Popular Music in Geographical Analysis / L. Kong // Progress in Human Geography. – 1995. – № 19. – P. 183–198.
158. **Kong, L.** Popular Music in Singapore : Exploring Local Cultures, Global Resources, and Regional Identity / L. Kong // Environment and Planning D : Society and Space. – 1996. – № 14. – P. 273–292.
159. **Kosidowski, P.** Thinking Through the Audience / P. Kosidowski // Theatre Topics. – 2003. – № 13. – P. 83–86.
160. **Kramer, L.** Why Classical Music Still Matters / L. Kramer. – Berkeley : University of California Press, 2007. – VIII, 241 p.
161. **Kreutzfeldt, J.** Street Cries and Urban Refrain : A methodological investigation of street cries / Jacob Kreutzfeldt // Sound Effects. – 2012. – Vol. 2, №. 11. – P. 61–80.

162. **Krumhansl, C.L.** Music : A Link Between Cognition and Emotion / C.L. Krumhansl // *Current Directions in Psychological Science*. – 2002. – № 11 (2) (April). – P. 45–50.
163. **Kushner, R.** The One-Man Band by the Quick Lunch Stand : Modeling Audience Response to Street Performance / R. Kushner, A. Brooks // *Journal of Cultural Economics*. – 2000. – № 24. – P. 65–77.
164. **LaBelle, B.** *Acoustic Territories : Sound Culture and Everyday Life* / B. LaBelle. – New York : Continuum, 2010. – 267 p.
165. **Landry, C.** *The art of regeneration : Urban Renewal through Cultural Activity* / C. Landry, L. Greene, F. Matarasso, F. Bianchini ; ed.: François Matarasso; Steven Halls ; Nottingham (England). City Council. – Stroud [UK] : Comedia, 1996. – VII, 314 p.
166. **Landry, C.** *The Creative City : a toolkit for Urban Innovators* / C. Landry. – 2nd ed. – London : Earthscan, 2012. – 350 p.
167. **Lavrinec, J.** Revitalization of public space : from “non-places” to creative playgrounds / J. Lavrinec. – Santalka : Filosofija, Komunikacija. – 2011. – № 19 (2). – P. 70–75.
168. **Le Loarne, S.** *Bricolage Versus Creativity : What’s the Difference?* / Séverine Le Loarne : Working Paper (SPR / WPS 05-02). June 2005 [Электронный ресурс]. – URL: <http://hal.grenoble-em.com/hal-00451857> (дата обращения: 13.06.2022).
169. **Lemay, J.O.** Exploration of charity toward busking (street performance) as a function of religion / J.O. Lemay, L.W. Bates // *Psychological Reports : Relationships & Communications*, 2013. – Vol. 112, № 2. – P. 578–592.
170. **Lewis, R.D.** *When cultures collide : leading across cultures* / Richard D. Lewis. – 3d ed., a major new ed. of the global guide. – Boston ; London : Nicolas Brealey, 2006. – XXII, 599 p.
171. **Leyshon, A.** *The Place of Music* / A. Leyshon, D. Matless, G. Revill // *Transactions of the Institute of British Geographers*. – 1995. – № 20. – P. 423–433.
172. **Lior, I.** *Tel Aviv : Street performance is great, just not during nap time* / I. Lior // *Haaretz*. – 2013. – April 23 [Электронный ресурс]. – URL:

- <https://www.haaretz.com/2013-04-23/ty-article/.premium/tel-aviv-luvs-a-good-busker-just-not-at-nap-time/0000017f-db2b-d3ff-a7ff-fbab4aae0000> (дата обращения: 13.06.2022).
173. **Losiak, R.** Muzyka w przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia / R. Losiak // *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych. Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego*. – Lublin : Uniwersytet M. Curie-Skłodowskiej, 2008. – T. 11. – S. 253–264.
 174. **Lori, A.** History of every song (иврит) / A. Lori // Haaretz [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.haaretz.co.il/gallery/music/1.1421557> (дата обращения: 13.06.2022).
 175. **Malott, J.** Creating Place : Busking in Cincinnati / J. Malott. – Cincinnati : University of Cincinnati, 2015 [Электронный ресурс]. – URL: https://www.academia.edu/12340094/Creating_Place_Busking (дата обращения: 13.06.2022).
 176. **Marina, P.** Buskers of New Orleans : Transgressive Sociology in the Urban Underbelly / P. Marina // *Journal of Contemporary Ethnography*. – 2016. – Vol. 47, № 3. – P. 306–335. – URL: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0891241616657873> (дата обращения: 13.06.2022).
 177. **Mason, B.** Street Theatre and Other Outdoor Performance / B. Mason. – London : Routledge, 1992. – IX, 220 p.
 178. **Mayhew, H.** London Labour and the London Poor : in 4 Vol. / Henry Mayhew. – Vol. 1 : Of the Street-Sellers of Stationery, Literature, and the Fine Arts (partial). – New York : Dover Publications, 1968 (Original: 1861). – XVI, 492 p.
 179. **Mayhew, H.** London Labour and the London Poor : in 4 Vol. / Henry Mayhew. – Vol. 3 : The London street-folk (concluded). – New York : Dover Publications, 1968 (Original: 1861). – 442 p.
 180. **McKay, G.** A soundtrack to the insurrection : street music, marching bands and popular protest [Электронный ресурс] / G. McKay. – URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13534640601094817> (дата обращения 13.06.2022).

181. **McNamara, L.** Street Music and the Law in Australia : Busker Perspectives on the Impact of Local Council Rules and Regulations / L. McNamara, J. Luke // *Journal of Musicological Research*. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 113–127.
182. **Moore, M.R.** The Street Musicians of San Francisco / M.R. Moore // *Music Educators Journal*. – 1974. – № 61/4. – P. 42–45.
183. **Nocke, A.** Israel and the Emergence of Mediterranean Identity : Expressions of Locality in Music and Literature / A. Nocke // *Israel Studies*. – Indiana University Press, 2006. – Vol. 11, № 1. – P. 143–173.
184. **Oliver, P.** One-Man Band / P. Oliver // *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World : Volume 2 : Performance and Production*. – London : Bloomsbury, 2003. – Vol. 35, № 4. – P. 48–49.
185. **Oliver, P.** *Songsters and Saints : Vocal traditions on Race Records* / Paul Oliver. – Cambridge : Cambridge University Press, 1984. – IX, 339 p.
186. Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 05.09.2018).
187. **Ord-Hume, A.W.J.G.** Barrel organ / A.W.J.G. Ord-Hume // *New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vol. – 2 ed. / ed. by Stanley Sadie. – London : Macmillan ; New York : Grove, 2001. – Vol. 2. – P. 765.
188. **Park-Fuller, L.M.** Audiencing the Audience : Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism / L.M. Park-Fuller // *Text and Performance Quarterly*. – 2003. – № 23. – P. 288–310.
189. **Prato, P.** Music in the streets : the example of Washington Square Park in New York City / P. Prato // *Popular Music 4 : Performers and Audiences. A yearbook* / ed.: Richard Middleton and Horn David. – Cambridge, London, New York : Cambridge University Press, 1984. – P. 151–163.
190. **Rammel, H.** Joe Barrick's One-Man Band : A History of the Piatarbajo and Other One-Man Bands / H. Rammel // *Musical Traditions*. – 1990. – № 8. – P. 4–23.
191. **Regev, M.** Shiru lanu mi-shirei Zion : Popular music and its layers (in Hebrew) / M. Regev // *Taub Center in Social Policy Studies in Israel*. – P. 199–211

- [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.taubcenter.org.il/wp-content/uploads/2020/12/10מוסיקהורבדייה.pdf> (дата обращения: 12.06.2022).
192. **Revill, G.** Music and the politics of sound : nationalism, citizenship, and auditory space / G. Revill // *Environment and Planning D : Society and Space*. – 2000. – № 18. – P. 597–613.
 193. **Rise, Sh.** Presenting Israeli entrepreneurs' latest innovation success story : the all-weather street piano / Sh. Rise // *Time Out*. – 2018. – February 21 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.timeout.com/israel/news/presenting-israeli-entrepreneurs-latest-innovation-success-story-the-all-weather-street-piano-022118> (дата обращения: 13.06.2022).
 194. **Robson, D.** The Tokyo buskers who don't want your cash / D. Robson // *CNN travel*. – 2010. – July 28 [Электронный ресурс]. – URL: <http://cnn.it/1mMd6y4> (дата обращения: 12.06.22).
 195. **Rotenberg, N.** Street Music in Jerusalem : Global Trends and Local Flavor / N. Rotenberg // *Min-Ad : Israel Studies in Musicology online*. – 2020. – Vol. 17. – P. 157–170 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2020/N_Rotenberg_Street%20Music%20in%20Jerusalem.pdf (дата обращения: 13.06.2022).
 196. **Salzberg, R.** In the Mouths of Charlatans : Street Performers and the Dissemination of Pamphlets in Renaissance Italy / R. Salzberg // *Renaissance Studies*. – 2010. – № 24. – P. 638–653.
 197. **Sancar, F.H.** City, Music and Place Attachment : Beloved Istanbul / F.H. Sancar // *Journal of Urban Design*. – 2003. – № 8 (3). – P. 269–291.
 198. **Sassen, S.** Re-Assembling the Urban / S. Sassen // *Urban Geography*. – 2008. – № 29 (2). – P. 113–126. – DOI : 10 2747/0272-3638.
 199. **Schafer, R.M.** The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World / R.M. Schafer. – Rochester (Vermont) : Destiny Books, 1994. – 301 p.
 200. **Schusterman, R.** Performing Live : Aesthetic Alternatives for the Ends of Art / R. Schusterman. – London : Cornell University Press, 2000. – 288 p.

201. **Schutz, M.** The Mind of the Listener : Acoustics, Perception and the Musical Experience / Michael Schutz // Percussive Notes / Percussive Arts Society. – Lawton (Oklahoma), 2009. – Vol. 47. – November. – P. 22–28.
202. **Scott, D.B.** Sounds of the Metropolis : the nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna / Derek B. Scott. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2008. – VIII, 304 p.
203. **Seeger, H.** Musiklexikon : in zwei Bänden / H. Seeger. – Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966. – 528 s., 563 s.
204. **Sharp, J.** Just Art for a Just City : Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration / Joanne Sharp, Venda Pollock and Ronan Paddison // Urban Studies. – 2005. – Vol. 42, № 5. – P. 1001–1023.
205. **Simmel, G.** The Metropolis and Mental Life / G. Simmel // The Blackwell City Reader / ed. by G. Bridge, S. Watson. – Oxford : Wiley-Blackwell, 2002. – P. 103–110.
206. **Simpson, P.** Chronic Everyday Life : Rhythmalyzing Street Performance / Paul Simpson // Social and Cultural Geography. – 2008. – Vol. 9, № 7. – P. 807–829.
207. **Simpson, P.** Ecologies of Experience : Materiality, Sociality, and the Embodied Experience of (Street) Performing / Paul Simpson. – Environment and Planning A : Economy and Space. – 2013. – Vol. 45, № 1. – P. 180–196.
208. **Slobin, M.** Subcultural Sounds : Micromusics of the West / M. Slobin. – Hanover : Wesleyan University Press, 1993. – 127 p.
209. **Small, C.** Musicking : The Meanings of Performing and Listening / C. Small. – Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1998. – 230 p.
210. **Smith, M.** Traditions, Stereotypes, and Tactics : A History of Musical Buskers in Toronto / M. Smith // Canadian Journal for Traditional Music. – 1996. – Vol. 24. – P. 6–22. – URL: <http://cjtm.icaap.org/content/24/v24art3.html> (дата обращения: 13.06.2022).
211. **Southworth, M.** The Sonic Environment of Cities / M. Southworth // Environment and Behavior. – 1969. – № 1. – P. 49–70.

212. **Sredni, Y.** Mini-amphitheaters clean up noise pollutions, give street bands a stage / Y. Sredni // Nocamel : Israeli innovation news. – 2016. – September 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://nocamels.com/2016/08/mini-amphitheatres-noise-pollution/> (дата обращения: 13.06.2022).
213. **Steinberg, J.** Social piano experiment has Jerusalem passerby keyed up / Jessica Steinberg // Times of Israel. – 26 September 2017 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.timesofisrael.com/social-piano-experiment-has-jerusalem-passersby-keyed-up/> (дата обращения: 13.06.2022).
214. **Sterne, J.** The audible past : Cultural origins of sound reproduction / J. Sterne. – Durham : Duke University Press, 2003. – XVI, 450 p.
215. **Stokes, M.** Music and the Global Order / M. Stokes // Annual Review of Anthropology. – 2004. – Vol. 33. – P. 47–72. – DOI : 10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916.
216. **Symon, P.** From Blas to Bothy Culture : The Musical Re-making of Celtic Culture in a Hebridean Festival / Peter Symon // Celtic Geographies : Old Cultures, New Times / ed. by David C. Harvey. – London : Routledge, 2002. – P. 192–207.
217. **Tannen, D.** Transcription conventions from Talking Voices : Repetition, Dialog, and Imagery in Conversational Discourse / D. Tannen. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1989. – 256 p.
218. **Tannenbaum, S.** Underground Harmonies : Music and Politics in the Subways of New York / Susie J. Tannenbaum. – Ithaca (New York) : Cornell University Press, 1995. – XIV, 270 p.
219. **Tepper, A.** Jazz, Piyyut and Jewish Identity / Omer Avital and Aryeh Tepper // Jewish Ideas Daily. – 2012. – February 28 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.jewishideasdaily.com/1078/features/jazz-piyyut-and-jewish-identity/> (дата обращения: 19.06.2022).
220. **Thompson, W.F.** Seeing music performance : Visual influences on perception and experience / W.F. Thompson, P. Graham, F. Russo // Semiotica, 2005. – Vol. 156. – №1 (4). – P. 177–201.

221. **Tilmans, K.** Performing the past : memory, history, and identity in modern Europe / K. Tilmans, F. van Vree, J. Winter (eds.). – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2010. – 368 p.
222. **Unknown.** (n. d.). אמנות במרחב הציבורי // Municipality of Tel Aviv [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.tel-aviv.gov.il/Business/Art/Pages/PublicArt.aspx> (дата обращения: 13.06.22).
223. **Volniansky, K.** If I Forget Thee : The Sonorities of Jerusalem Soundscapes / K. Volniansky // Min-Ad : Israel Studies in Musicology Online. – 2020. – Vol. 17. – P. 138–156 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2020/K_Volniansky_Jerusalem%20Soundscapes.pdf (дата обращения: 12.06.22).
224. **Volniansky, K.** Urban Phonosphere : A Musicological View of the Origin, Types, and Significance of Sound Phenomena in the City / K. Volniansky // Min-Ad : Israel Studies in Musicology Online. – 2022. – Vol. 19. – P. 71–86 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/Vol_19_2022/Karel-Volniansky_Urban-Phonosphere.pdf (дата обращения: 12.06.22).
225. **Volniansky, K.** What is Phonosphere : Defining the Facets of a Soundscape / K. Volniansky // Min-Ad : Israel Studies in Musicology Online. – 2021. – Vol. 18. – P. 1–11 [Электронный ресурс]. – URL: https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2021/K_Volniansky_What_is_Phonosphere.pdf (дата обращения: 12.06.22).
226. **Watt, P.** Editorial – Street Music : Ethnography, Performance, Theory / P. Watt // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 69–71. – DOI : 10.1080/01411896.2016.1165563
227. **Wees, N.** Improvised Performances : Urban Ethnography and the Creative Tactics of Montreal's Metro Buskers / N. Wees // Humanities. – 2017. – Vol. 6, iss. 67. – P. 67–84.
228. **Wewer, E.** Sunny places, dark prejudices. Street musicians in Sofia / E. Wewer // Living and Working in Sofia : Ethnographies of Agency, Social Relations and livelihood strategies in the capital of Bulgaria / ed. by Waltraud Kokot. – Wien ; Zürich ; Berlin ; Münster : LIT, 2012. – P. 169–186. – (Social Science).

229. **Whitwell, D.** On the Minstrels / D. Whitwell // Essays on the Origins of Western Music. – Essay № 83 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 03.03.2018).
230. **Whyte, W.H.** City : Rediscovering the Center / W.H. Whyte. – New York : Anchor Books, 1988. – XII, 386 p.
231. **Whyte, W.H.** The Social Life of Small Urban Spaces / William H. Whyte. – Washington, D.C. : The Conservation Foundation, 1980. – 125 p.
232. **Wiengarten, G.** Pearls Before Breakfast : Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D. C. rush hour? Let's find out / G. Wiengarten // The Washington Post Magazine. – 2007. – 8 April [Электронный ресурс]. – URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/pearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out/2014/09/23/8a6d46da-4331-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html?tid=a_inl (дата обращения: 13.06.2022).
233. **Williams, J.** Busking in Musical Thought : Value, Affect, and Becoming / J. Williams // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 55-65.
234. **Wilton, P.** Street Music / P. Wilton // The Oxford Companion to Music / ed. by Alison Latham. – Oxford : Oxford University Press, 2011 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 12.06.2022).
235. **Wood, N.** The art of doing (geographies of) music / N. Wood, M. Duffy, S.J. Smith // Environment and Planning D: Society and Space. – 2007. – № 25. – P. 867–889.
236. **Wunderlich, F.M.** Walking and Rhythmicity : Sensing Urban Space / F.M. Wunderlich // Journal of Urban Design. – 2008. – Vol. 13, № 1. – P. 125–139.
237. **Yriarte, C.** Les célébrités de la rue / C. Yriarte // Nouvelle édition augmentée de sept types nouveaux. – Paris : É. Dentu, 1868. – P. 26–29.
238. **Zeraschi, H.** Drehorgel / H. Zeraschi // Zeitschrift für Slawistik. – 1963. – № 8. – S. 57–62.

СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

Рисунок 1. Выкрики старьевщиков	113
Рисунок 2. Выкрики старьевщиков (редуцированная версия)	114
Рисунок 3. Выкрики садовника	115
Рисунок 4. Выкрики продавца фруктов	116
Рисунок 5. Выкрики продавцов ананасов	117
Рисунок 6. Выкрики продавца ананасов (редуцированная версия)	117
Рисунок 7. Выкрики продавца клубники	118
Рисунок 8. Выкрики продавца специй	119

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Нотные примеры (авторские расшифровки уличных выступлений)

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and fermatas. The first system shows a melody in the treble staff with fermatas on several notes, while the alto and bass staves provide harmonic support with chords and moving lines. The second and third systems continue this musical structure, with the treble staff featuring more complex melodic patterns and the other staves providing a steady harmonic foundation.



Рисунок 1. Клейзмерский ансамбль. Кларнет, кахон, аккордеон. Порядок инструментов соответствует расположению в партитуре. 2018 г., торговый комплекс Мамилла, Иерусалим.

The musical score is organized into four systems, each containing four staves. The first two systems use treble clefs for the top two staves and bass clefs for the bottom two. The third and fourth systems use a single treble clef for the top two staves and a single bass clef for the bottom two. The time signature is 4/4 throughout.

System 1: The top staff contains a melody starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The second staff continues the melody. The third staff is empty. The fourth staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

System 2: The top staff features a wavy line above the staff, indicating a tremolo or rapid oscillation. The second staff contains a wavy line with the word *Crescendo* written above it. The third staff is empty. The fourth staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

System 3: The top staff contains a melody with eighth and quarter notes. The second staff continues the melody. The third staff is empty. The fourth staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

System 4: The top staff contains a melody with eighth and quarter notes. The second staff continues the melody. The third staff is empty. The fourth staff contains a bass line with eighth and quarter notes.





Рисунок 2. Исполнители восточной (турецкой, иранской) традиционной музыки.
Най, мелодика, танбур-бузук, дарбука. 2021 г., ул. Бен-Иегуда, Иерусалим.

The musical score is written for three instruments: Mandolin, Guitar, and Drum. It is in 2/4 time and consists of four systems of staves. The top staff is for Mandolin, the middle for Guitar, and the bottom for Drum. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by '3' and a bracket. The drum part includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Рисунок 3. Исполнители «рамбетико». Мандолина, гитара, бубен. 2021 г., ул. Бен-Иегуда, Иерусалим.





Рисунок 4. Дуэт, аккомпанирующий танцовщице. Балафон, кахон. 2016 г., ул. Бен-Иегуда, Иерусалим.



Рисунок 5. Исполнительницы индийской раги. Голос, танпура, табла и байя. 2016 г., ул. Саломон, Иерусалим.

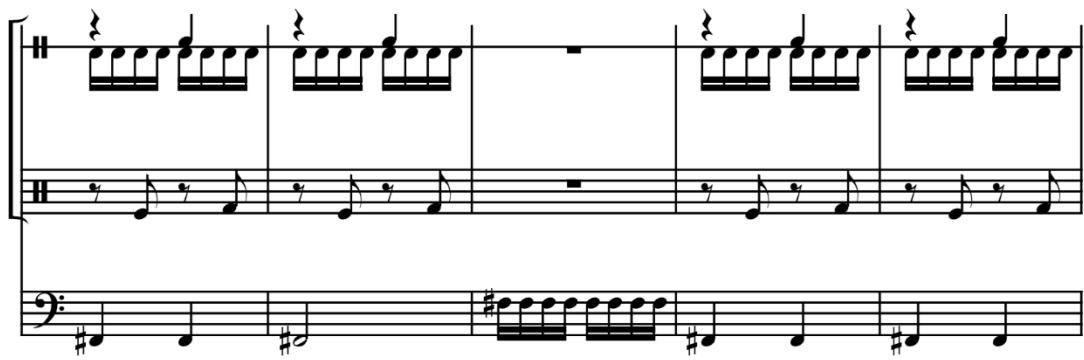




Рисунок 6. Человек-оркестр. Диджериду, дарбука, бубенцы. 2020 г., вход на центральный рынок Махане Егуда со стороны ул. Агрипас, Иерусалим.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок 1. «Мини-амфитеатр», предназначенный для выступлений уличных музыкантов (дизайнер А. Эвен, Тель-Авив, объект установлен в 2016 г.).

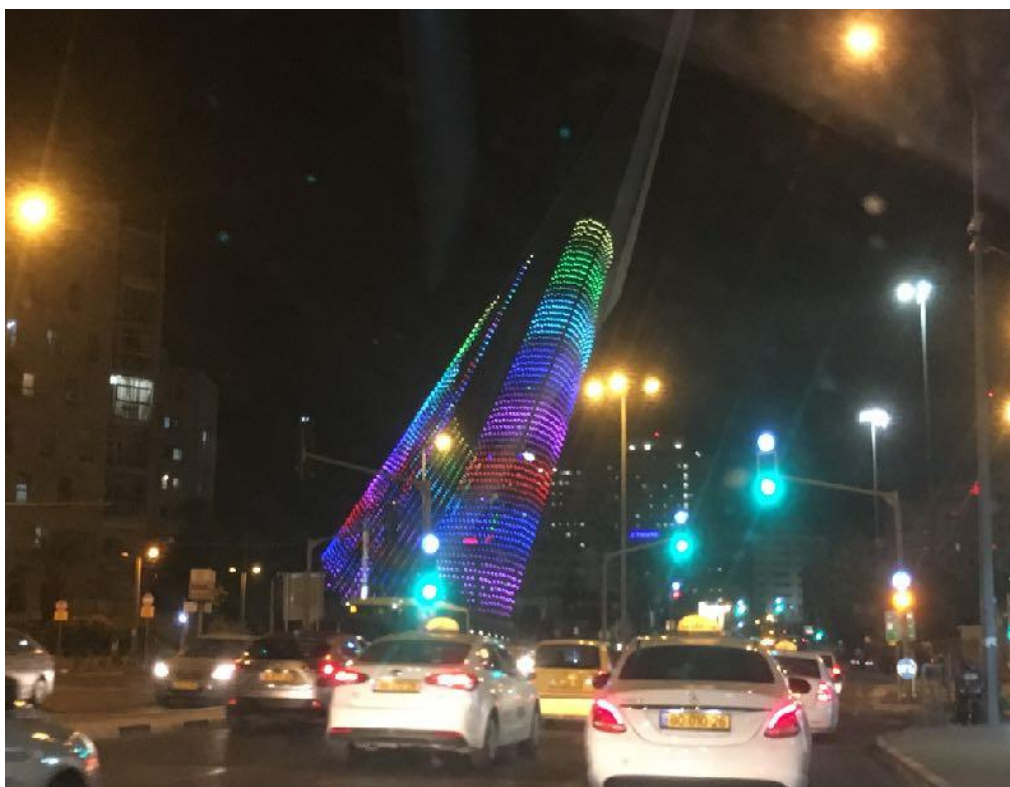


Рисунок 2. «Струнный мост» (архитектор С. Калатрава, Иерусалим, 2008 г.).



Рисунок 3. Скульптура «Уличный скрипач» (Иерусалим, 2016 г.).

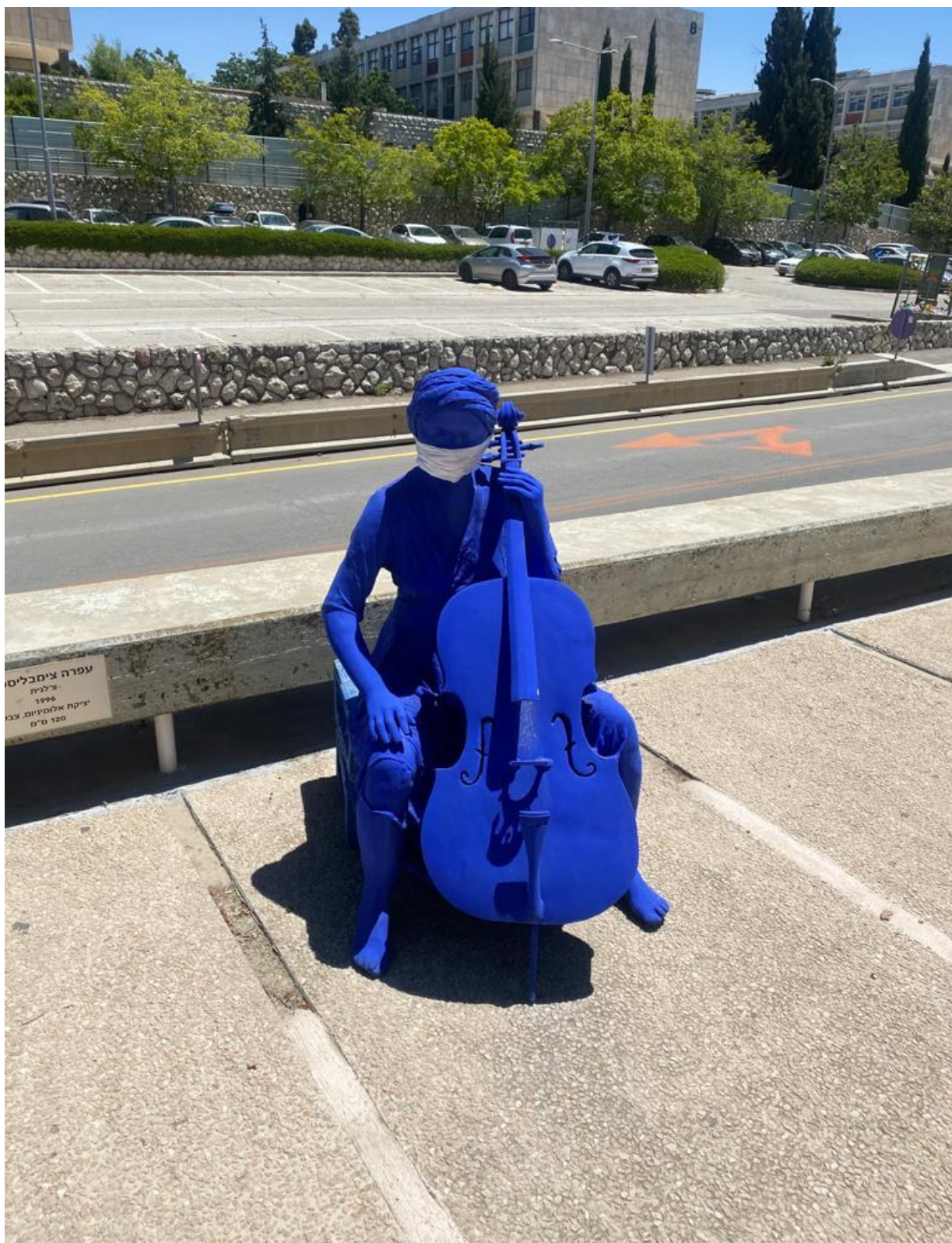


Рисунок 4. скульптура «Виолончелистка» (скульптор О. Цимбалиста, установлена в 2016 г., Иерусалим).



Рисунок 5. Польские уличные музыканты исполняют песню «Эвейну шалом алейхем» («Мы принесли вам мир») на стихи И. Рубиной для израильтян (Краков, 2019 г.).



Рисунок 6. Певец-гитарист на ул. Бен-Иегуда (Иерусалим, 2016 г.).



Рисунок 7. Студенты Иерусалимской академии музыки и танца близ торгового центра «Мамилла» (Иерусалим, 2016 г.).



Рисунок 8. Ансамбль *Backflying bird*: исполнители celtic fusion на ул. Бен-Иегуда (Иерусалим, 2016 г.).



Рисунок 9. «Человек-оркестр» (фото И. Мациевского, 2019 г.).

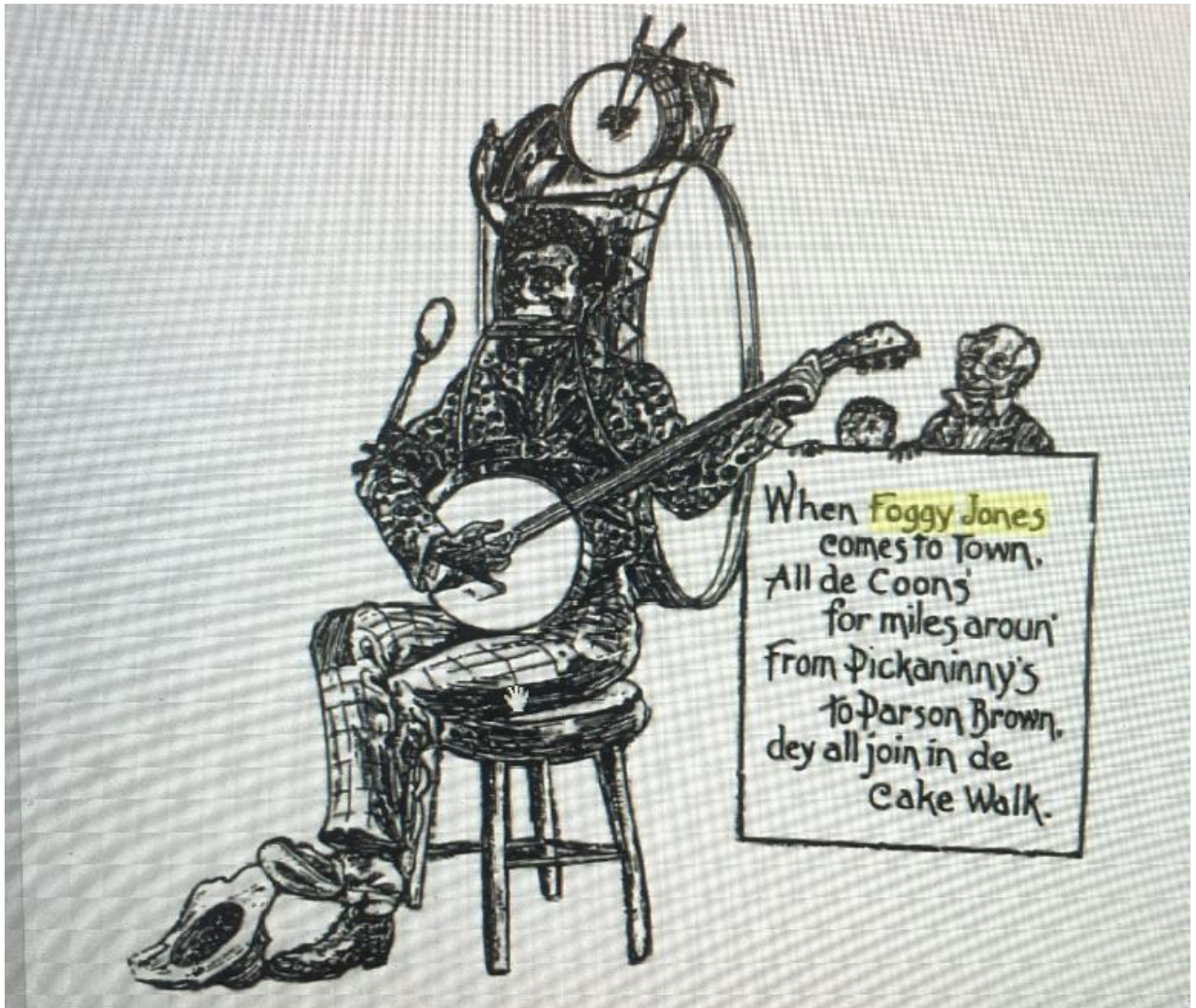


Рисунок 10. «Человек-оркестр (Дж. Джарен – «Фогги Джонс», нотное издание. См.: Oliver P. One-Man Band // Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume II: Performance and Production. – London: Bloomsbury, 2003. – Vol. 35. – №4. – P. 48).



Рисунок 11. «Человек-оркестр»: Solsirépipan, эстамп (художник Ш. Верне).



Рисунок 12. «Человек-оркестр»: современный стандартный состав.



Рисунок 13. «Человек-оркестр» на рынке Махане Егуда (Иерусалим, 2019 г.).



Рисунок 14. Клейзмерское трио у торгового центра «Мамилла» (Иерусалим, 2018 г.).



Рисунок 15. Исполнитель контрафакты на бресловский нигун «Весь мир – очень узкий мост» (Иерусалим, 2016 г.).



Рисунок 16. Арфист на ул. Яффо (Иерусалим, 2018 г.).



Рисунок 17. Арфист близ Центральной автобусной станции (Иерусалим, 2017 г.).



Рисунок 18. Арфист на ул. Бен-Иегуда во время фестиваля уличной музыки. (Иерусалим, 2018 г.).



Рисунок 19. Ансамбль исполнителей арабской традиционной музыки (Иерусалим, 2016 г.).



Рисунок 20. Н. Абекасис на рынке Махане Егуда (Иерусалим, 2019 г.).

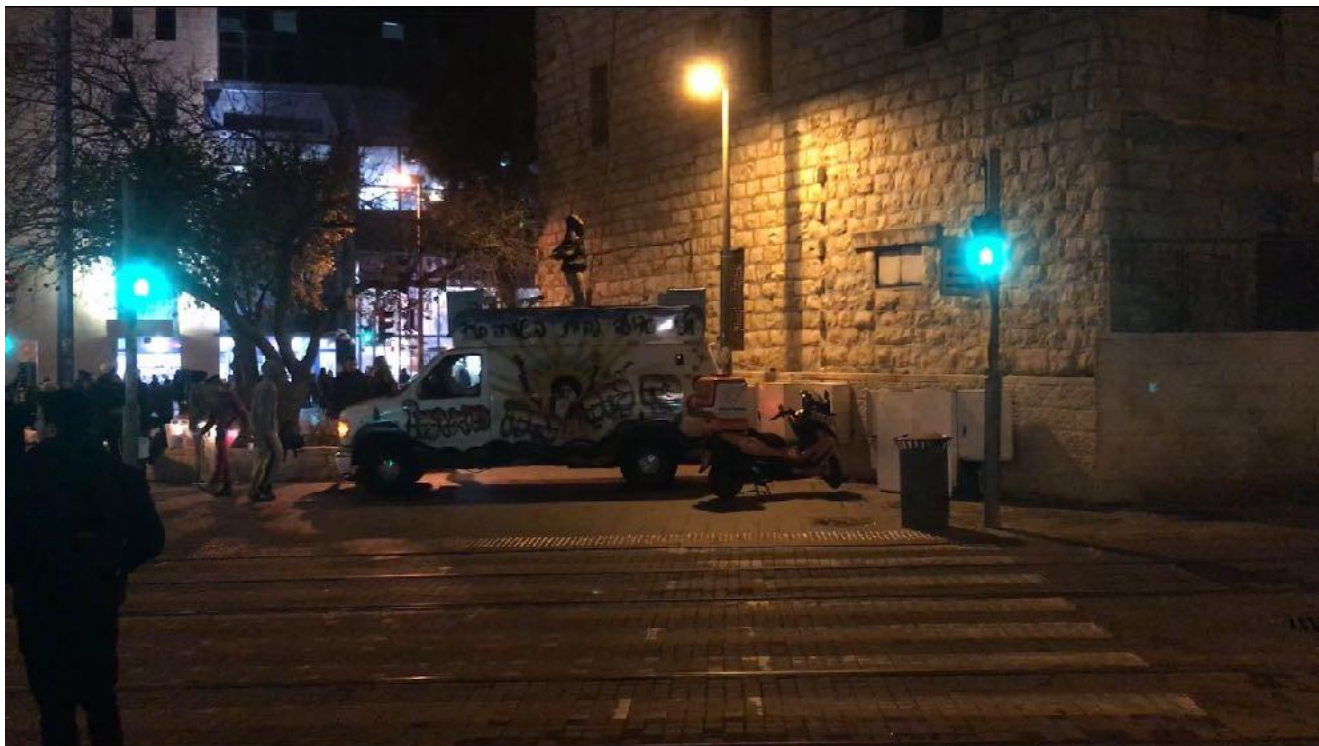


Рисунок 21. Хасидомобиль, или мицва-танк на ул. Яффо (Иерусалим, 2018 г.).

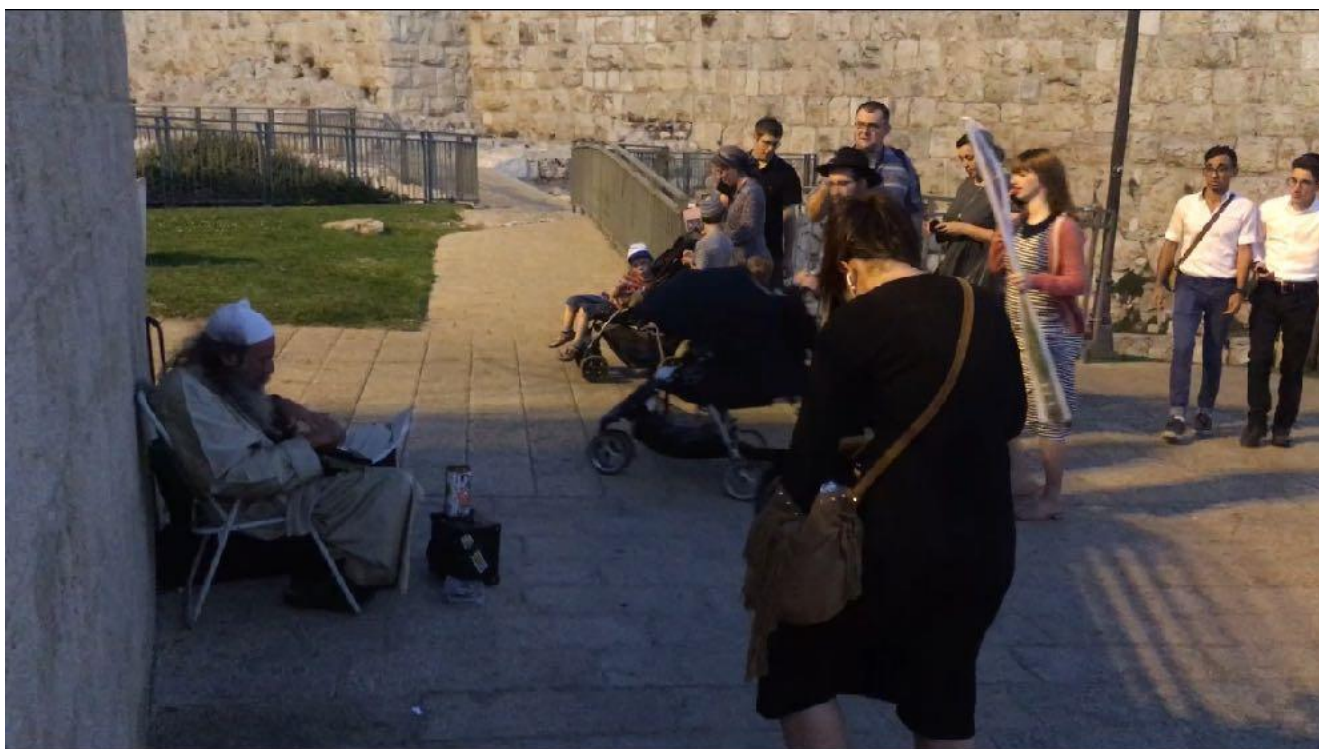


Рисунок 22. Хасид, играющий на автоарфе (Иерусалим, 2018 г.).



Рисунок 23. Уличные знаменитости – «поющий рав» Томер и его жена Ципора (Иерусалим, 2017).



Рисунок 24. Дуэт балафона и кахона (Иерусалим, 2016 г.).



Рисунок 25. «Человек-оркестр» на рынке Махане Егуда (Иерусалим, 2022 г.).



Рисунок 26. Играющая на пантаме на рынке Махане Егуда (Иерусалим, 2022 г.).



Рисунок 27. Дуэт, исполняющий индийскую традиционную музыку на ул. Саломон (Иерусалим, 2016 г.).



Рисунок 28. Уличный бетонный рояль (*Outdoor concrete piano*) на пл. Сафра (компания Cadenza, Иерусалим, 2017).



Рисунок 29. Звучащий арт-объект *Music works* (студия Citypeloton, Иерусалим, 2018 г.).



Рисунок 30. Звучащий арт-объект *The Royal Playback Orchestra* (студия City Peloton, архитектор И. Берман, художник А. Берман. Иерусалим, 2017 г.).



Рисунок 31. Машина старьевщиков с громкоговорителем (Иерусалим, 2021 г.).



Рисунок 32. Продавец фруктов на рынке Махане Егуда (Иерусалим, 2019 г.).



Рисунок 33. Продавцы ананасов на рынке Махане Егуда (Иерусалим, 2021 г.).



Рисунок 34. Продавец специй на рынке Махане Егуда (Иерусалим, 2021 г.).