

На правах рукописи

Ротенберг Натали

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

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2022

Работа выполнена на секторе инструментоведения в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Российский институт истории искусств»

Научный руководитель: **Мацевский Игорь Владимирович**
Доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Цукер Анатолий Моисеевич**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»,
профессор, научный и творческий руководитель
кафедры истории музыки

Алпатова Ангелина Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», доцент кафедры теории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»

Защита состоится 28 сентября 2022 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01, созданного на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, г. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru>

Автореферат разослан « » 2022 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Булатова Динара Айдаровна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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.

Степень изученности проблемы

Феномен уличной музыки с момента ее возникновения и до недавнего времени находился на периферии интересов западной музыкальной науки, сосредоточенной, главным образом, на исследовании «ученой» музыки: в первую очередь, церковной², позднее – светской, причем, практически исключительно «письменной», «опусной» традиции. Авторы ранних теоретических трактатов о музыке, за редким исключением, либо игнорировали факт существования уличных музыкантов, либо декларировали негативно-снисходительное к ним отношение.

Положение начало кардинально меняться в XX в., когда многообразные формы городского фольклора разных стран и эпох стали объектом пристального внимания музыковедов. Всплеск общественного и

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 *Сапонов М.А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. – М.: Классика-XXI, 2004. – С. 16.

профессионального интереса к данной теме наблюдается в последние два десятилетия. Кажется логичным предположить, что этот факт связан с попыткой постижения культуры эпохи постмодернизма, с характерными для нее тенденциями карнавализации и хаотизации мира, разрушением иерархий и устоявшихся структур. Вместе с тем, уличная музыка оказывается созвучной духу *сверхсовременности*³, поскольку «выход в открытое уличное пространство отражает характерную для современной культуры в целом тенденцию вовлечения в искусство явлений реальной действительности»⁴.

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 авторов⁵ 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 деятельность московских уличных исполнителей как социальная практика с акцентом на ее идеологической мотивации и

³ 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.

⁴ *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.

⁵ *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.

самоопределении информантов – как профессионалов, так и любителей⁶. 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 музыкально-культурологическое исследование, посвященное социальным и эстетическим аспектам уличной музыки XX в., представлено в работе С. Танненбаум⁷, 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.⁸

Собственно музыковедческие описания находим, главным образом, в сфере музыкальной журналистики – так называемых кейс-стади. Анализу современных уличных музыкальных практик отдельных городов, среди которых – мегаполисы США (Нью-Йорк, Детройт, Сан-Франциско, Новый

⁶ *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).

⁷ *Tannenbaum S.* Underground Harmonies: Music and Politics in the Subways of New York. – Ithaca (New York): Cornell University Press, 1995. – XIV, 270 p.

⁸ *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.

Орлеан, Бостон⁹), Австралии (Мельбурн и Сидней¹⁰), Канады (Торонто¹¹), Европы¹², Ирана¹³ и Таиланда¹⁴, 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. Грыгьер¹⁵.

По верному наблюдению австралийского музыколога П. Уотта, до сих пор не существует ни одного фундаментального искусствоведческого труда на данную тему, как нет и соответствующей статьи в словаре Гроува – крупнейшем справочном англоязычном музыкальном издании¹⁶. То есть, несмотря на то, что ученые постепенно открывают для себя уличную музыку как категорию культуры, *феномен уличного музицирования* как явление многомерное и динамичное по-прежнему требует дальнейших специальных (желательно, междисциплинарных) исследований.

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

⁹ *Campbell P.J.* Passing the hat: Street performers in America. – New York: Delacorte Press, 1981. – 260 p.

¹⁰ *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.

¹¹ *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: 12.06.2022).

¹² *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.

¹³ *Breyley G.J.* Between the Cracks: Street Music in Iran // *Journal of Musicological Research*. – 2016. Vol. 35, iss. 2. – P. 72–81.

¹⁴ *Binson-Samrongthon 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).

¹⁵ *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.

¹⁶ *Watt P.* Editorial – Street Music: Ethnography, Performance, Theory // *Journal of Musicological Research*. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 69–71.

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?)¹⁷, то музыка улиц часто застаёт нас врасплох, буквально принуждая себя услышать, окружает нас, становясь частью городской повседневности¹⁸. По справедливому замечанию английского музыковеда, редактора Оксфордского музыкального справочника П. Уилтона, так уж 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»¹⁹.

Уличная музыка не только продолжает существовать, но и активно развивается сегодня, одновременно являясь эхом и своеобразным знаком самой городской жизни. Очевидно, что в ситуации все возрастающей урбанизации²⁰ 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».

Изучение уличных музыкальных практик современного Иерусалима представляется важной вехой в постижении феномена уличной музыки, ведь *«любой город – это окно, которое позволяет хотя бы бегло заглянуть в чужой*

¹⁷ Собственно говоря, подобная избирательность относится и к рок-, и к поп-музыке, и даже в большой мере к внеевропейским музыкальным культурам.

¹⁸ *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).

¹⁹ *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).

²⁰ 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.

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»²¹.

Объект исследования – уличные музыкальные практики как интегративная составляющая урбанистического хронотопа²².

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);

²¹ Монтефиоре С.С. Иерусалим = Jerusalem: биография. – М.: Corpus, 2017. – С. 9–10.

²² 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.

8) установить причины расцвета практики уличного музицирования в наши дни.

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

Комплексное полевое исследование, проведенное автором в период с 2016 по 2022 г. 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»²³, 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*²⁴. Важным моментом здесь «оказывается установка на

²³ Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. – Oxford: Clarendon Press, 1998. – XXIII, 271 p.

²⁴ Земцовский И. Введение в вероятностный мир фольклора: к проблеме этномузыковедческой методологии // *Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии*. – Л., 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,

человека, <...> субъекта творчества – ведь даже если мы имеем дело с текстом, однако человека интересует человек!»²⁵ 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. Мациевским²⁶ 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. Ришмави 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. Сапонова, Д. Уитвелла, Д. Козна и Б. Гринвуда²⁷, 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

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).

²⁵ Шаповалова Л. Апология когнитивного музыковедения. По следам выступлений В. Медушевского // *Musiqui dunyasi*. – 2013. – №.1, (54). – С. 6692.

²⁶ Мациевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // *Методы изучения фольклора / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии*. – Л., 1983. – С. 54–63.

²⁷ Cohen D., Greenwood B. *The Buskers: A History of Street Entertainment*. – Newton Abbot: David & Charles, 1981. – 208 p.

искусства в их соотношении и взаимосвязи с модернизацией – «инвенторством» современной эпохи. Подобные проблемы взаимосвязи эволюционных и ретроспективных векторов в художественной практике изучаются в работах А. Алпатовой, И. Мациевского, В. Юнусовой²⁸.

Представляется целесообразным также обращение к работам Р.М. Шефера²⁹ 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 статей³⁰ и монографии (среди них – трехтомное издание «В пространстве музыки» И. Мациевского, под редакцией А. Тимошенко, А. Никанорова и Ю. Бойко³¹) являются обширной источниковой базой данного исследования в вопросах взаимодействия уличной музыки и городских аудиальных пространств.

²⁸ 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.

²⁹ Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. – Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994. – 301 p.

³⁰ 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.

³¹ Мациевский И.В. В пространстве музыки: в 3-х т. / Российский ин-т истории искусств. – СПб.: 2011; 2013; 2021.

Перспективное направление в исследованиях аудиальных ландшафтов открывается в работе «Что такое фоносфера: определение граней звукового ландшафта»³² 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»³³. Статья д-ра К. Волнянского «Если забуду тебя: сонорность иерусалимского саундскейпа»³⁴ – один из редких академических источников, в котором поднимаются общие вопросы аудиальной идентичности современного Иерусалима, определяются ее основные «сонорные компоненты»³⁵. Эти материалы особенно ценны, поскольку работ о звуковой ауре Иерусалима крайне мало.

Научная новизна

На сегодняшний день, 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

³² *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).

³³ *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).

³⁴ 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).

³⁵ 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).

социокультурном контексте современного мира на примере уличной музыки Иерусалима.

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 диссертации 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*³⁶. 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)³⁷, развертывающаяся в режиме реального времени и порождаемая отсутствием «барьеров» между артистом и аудиторией. Практика уличного музицирования допускает *ненаправленное слушание* и *фрагментарное восприятие*, сохраняя

³⁶ 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.

³⁷ 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.

«потенциал для передачи аффекта» в делезианской интерпретации этого термина³⁸ вследствие ее *перформативной, процессуальной ценности*.

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

³⁸ Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 55.

подручных средств в технике бриколажа³⁹(от фр. *bricolage* – «поделка, самодельная вещь, ремонтные материалы»).

Апробация работы

Основные положения и результаты настоящего исследования, выносимые на защиту, были представлены в докладах на международной научно-практической конференции «Звуковой ландшафт мегаполиса и искусство музыки» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2016) и международном инструментоведческом конгрессе «Благодатовские чтения» (Санкт-Петербург, РИИИ, 2019). Обсуждение данной диссертации проводилось на секторе инструментоведения Российского института истории искусств. Различные аспекты проблематики диссертационного исследования нашли отражение в пяти научных публикациях, из них три – в изданиях, включенных в перечень 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.

³⁹ Термин, введенный в научный оборот К. Леви-Стросом в сфере когнитивистики. Применительно к органологии 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** рассмотрена степень изученности темы, обосновываются ее актуальность и научная новизна; представлены источниковедческая база и методологический аппарат; определены объект и предмет исследования, его цели и задачи; приведены сведения по апробации материалов настоящей работы и внесены предложения по их практическому применению.

В **первой главе «Менестрельность в исторической ретроспективе и в наши дни»** рассматриваются различные подходы к феномену уличного музицирования, – существовавшие ранее и вновь возникающие в академическом дискурсе. Особое внимание уделяется этимологии понятий, характеризующих деятельность уличных исполнителей и их идентичность в различных ракурсах – от апологетики адептов данной арт-практики до обвинений в ее поведенческой антисоциальности.

В **разделе 1.1. («Уличный музыкант в социокультурном дискурсе – проблемы терминологии»)**, термин «*баскинг*»⁴⁰, претендующий на роль наиболее употребительного в музыковедческом (и, шире – в культурологическом) дискурсе XXI в., характеризуется автором как обладающий в целом отрицательной коннотацией и свидетельствующий о стереотипе восприятия практики уличного музицирования как девиантной.

В **разделе 1.2. («Портрет уличного артиста: Уличный музыкант как маргинальная фигура»)** отмечается, что 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

⁴⁰ От англ. *busking*; корень *busk*, 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, ведущих кочевой образ жизни, бездельников. – См.: Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (дата обращения: 05.09.2018).

рабочие либо потомки освобожденных рабов (в зависимости от эпохи и географических координат), есть среди них и люди с ограниченными физическими возможностями. Однако это индивидуумы, обладающие специфическими навыками и особыми способностями: прекрасной памятью, музыкальным слухом, развитой моторикой, артистизмом⁴¹.

Вследствие этнической маргинальности уличный музыкант часто отождествляется с образом «Чужого» М. Бахтина⁴²: таковы тирольские шарманщики в Петербурге XIX в.,⁴³ 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 миру⁴⁴. 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 музыкантов⁴⁵.

Значимым моментом является также частичная профессиональная маргинальность, поскольку исторически распространенной для уличных артистов практикой является совмещение выступлений в городских

⁴¹ Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. – М.: Классика-XXI, 2004. – 400 с.

⁴² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

⁴³ Савельева Ю. Музыка в празднично-развлекательной культуре Петербурга первой трети XIX века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2003. – 393 с.

⁴⁴ 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. W. Kokot. – LIT Verlag Münster, 2012. – P. 169–186.

⁴⁵ 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).

пространствах с иными формами деятельности (торговля, реклама и даже целительство – возможно, как наследие былого синкретизма)⁴⁶.

В разделах 1.3. и 1.4. («Феномен уличной музыки: В поисках границ» и «Ранние и современные классификационные модели») дан обзор различных дефиниций и способов классификации уличной музыки в историческом аспекте. Учитывая в той или иной мере известные классификационные модели, основанные большей частью на жанрово-стилевых признаках (А. де Грокейо, Э. Грыгьер и др.), автор данной работы вводит дополнительные критерии – *системность* и *процессуальность*⁴⁷. Опираясь на антропологические изыскания М. де Серто и философские идеи Ж. Делеза⁴⁸, частично разработанные канадским этномузыкологом Н. Уизом, автор приходит к выводу, что 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. Данный феномен следует интерпретировать как «*акт ассамбляжа (сборки)*»⁴⁹, включающий множество участников, с *централизующей ролью музыканта*, который на определенное время связывает всех вовлеченных в единую систему.

Учитывая принципиальную «несводимость» уличной музыки к традиционному музыкальному искусству (фольклору), ее следует рассматривать в определенной аналогии с ним – *как творческую практику*, некий *художественный быт*. *Ситуация исполнения/восприятия* в данном

⁴⁶ Binson-Samrongthon 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).

⁴⁷ Wees N. Improvised Performances: Urban Ethnography and the Creative Tactics of Montreal's Metro Buskers // Humanities. – 2017. – Vol. 6, iss. 67. – P. 83.

⁴⁸ Deleuze G. Difference and Repetition. – New York: Columbia University Press, 1994. – P. 139–40.

⁴⁹ Wees N. Improvised Performances: Urban Ethnography and the Creative Tactics of Montreal's Metro Buskers // Humanities. – 2017. – Vol. 6, iss. 67. – P. 84.

случае служит *«эмульгатором»*, связывающим все разнородные компоненты мозаичной палитры уличного перформанса и регулирующим нормы поведения и *взаимовосприятия* музыкантов и реципиентов⁵⁰.

Во второй главе («Уличная музыка как компонент городского аудиального ландшафта») затрагиваются проблемы аудиальной экологии, рассматриваются художественные стратегии уличных артистов, направленные на усиление эффекта присутствия в акустически неблагоприятной среде современного города, на поиск собственной «частоты вещания», «аудиальной ниши». Опыт освоения звуковой среды современного города анализируется с точки зрения противоборства и взаимодополнения аудиотехнологий и «живого» звучания в творчестве уличных исполнителей.

В параграфе 2.3. («Точки сосредоточения») ставится вопрос, каким образом сама музыка коррелирует с местом ее исполнения. Изучая уличную музыку Иерусалима, автор приходит к выводу, что несмотря на то, что место исполнения во многом диктует формы ее восприятия и бытования, уличная музыка становится фактором, *заново конструирующим* урбанистические пространства, «артизирующим» городскую среду.

Третья глава («Уличная музыка как часть культурного контекста современного города») посвящена взаимодействию 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.

⁵⁰ На это указывает также петербургский композитор и музыковед, канд. иск. М.И. Карпец в работе «Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции», в которой феномен музыкального перформанса рассматривается в интердисциплинарном аспекте. «Функциональная практическая сущность его феноменологии в творческой практике включает в себя, помимо музыковедческого, информационно-алгоритмического, также и социологический, социальный аспект», – замечает автор. См.: *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.

В параграфе 3.1. («Глобальный и локальный аспекты уличных музыкальных практик») охарактеризовано влияние процессов глобализации на сферу уличной музыки. Все более осязаемое доминирование поп-культуры⁵¹ (с ориентиром на западные, главным образом американские стандарты культурного производства и потребления) приводит к известной унификации репертуара. Благодаря растражированности мировые хиты «глобального плейлиста» становятся своего рода музыкальным эсперанто и привлекают прохожего (местного или туриста) своей узнаваемостью.

Воздействуют на уличную музыку и «процессы де-территоризации и разобщения, <...> выражающиеся в разном восприятии и отделении ценностей, моделей поведения, артефактов, культур, географических территорий и социальных групп, в которых они возникли, от их истоков»⁵². 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»⁵³.

Рассуждая о локальном (региональном) аспекте уличного музицирования, автор выделяет две ключевые идеи: *значимость музыканта* для культуры данного места (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): угадывая культурную (этническую, религиозную и т. п.) принадлежность прохожих, музыкант может мгновенно изменить репертуар в соответствии с собственными представлениями о носителях данной культуры и

⁵¹ Шатинская Е.Н. Массовая культура: теории и практики. – М.: Согласие, 2017. – 385 с.

⁵² 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 and M. Rykowski. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 276–277.

⁵³ 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 and M. Rykowski. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018. – Chapter XIV. – P. 271.

ее кодах. Стратегия *индидженизации* (термин А. Аппадурай)⁵⁴ выражается в адаптации артиста к нуждам места и времени, когда репертуар и инструментарий избираются (как правило, заранее, в процессе сознательного анализа, отбора и подготовки материала) в зависимости от локуса.

В параграфе 3.2. («Региональные особенности бытования уличной музыки») автор характеризует Иерусалим как город *богатейшей полифонии культур и этносов*, место зарождения и столкновения трех авраамических религий, город сложных идентичностей, в исторической памяти которого – века изгнанничества, «плавильный котел» ассимиляции, драматическое настоящее. Современный Иерусалим – идеальная площадка для социальных и художественных экспериментов, в том числе и в сфере уличной музыки.

В параграфе 3.3. («Коммуникативные стратегии и парадоксы восприятия») автор концентрируется на специфических механизмах взаимодействия уличного музыканта и его аудитории. Уличная музыка допускает (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 метрополии» нуждаются в *транзакциях*, которые *компенсировали бы потерю идентичности в толпе*, возвращали, реконструировали ее. Автор высказывает предположение о влиянии ощущения времени в культуре на характер восприятия уличной музыки.

В четвертой главе («Эстетико-стилевой конгломерат искусства уличных музыкантов современного Иерусалима») анализируются особенности жанрово-стилевой палитры иерусалимской уличной музыки. Пристальное внимание уделяется локальному мотиву: стилистике клейзмера, репрезентирующей *ашкеназскую идентичность*, и восточным музыкальным традициям, носителями которых являются выходцы из *сефардских общин*

⁵⁴ От англ. *indigenization* – «укоренение». См.: Appadurai A. Mediants, Materiality, Normativity // Public Culture. – 2015. – № 27. – P. 221–237.

(музыка ладино и арабский макам). Многочисленная и самобытная группа иерусалимских уличных музыкантов – исполнители *собственно израильских песен*, апеллирующие к современному пан-израильскому сознанию. Помимо местного аналога «массовой песни» – «*Shirei Eretz Israel*» (в переводе с иврита «песни земли Израиля»), музыканты часто обращаются к стилю «*mizrachi*» (в переводе с иврита «восточный»)⁵⁵.

Рассматривая *инструментарий* иерусалимских менестрелей, автор отмечает *стандартные*, обретшие на данный момент статус стереотипных («человек с гитарой», духовые инструменты) и *нетипичные*, порой *уникальные инструменты* и *составы* (уличное «бетонное» фортепиано, симфонический оркестр, древние этнические и недавно изобретенные инструменты). Выделены также инструменты, *специфичные* для *местного контекста* (уд, бузуки, канун, дарбука, арфа, кларнет). Обозначены явления, бытующие почти исключительно в среде уличных музыкантов (феномен человек-оркестр, бриколаж⁵⁶).

В параграфе 4.5.2. («Между музыкой и ритуалом: **Street Cries**») впервые приводится транскрипция (нотация) авторской аудиозаписи выкриков уличных торговцев Иерусалима, обнаруживаются ритмоинтонационные особенности и стилистические различия в звуковой активности продавцов услуг и продавцов товаров.

В завершение главы автор обращается к *миктовым формам* уличного искусства, существующим на пересечении полей музыки, театра, стрит-арта, цирка и урбанистического дизайна.

⁵⁵ 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. 203 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.taubcenter.org.il/wp-content/uploads/2020/12/10מוסיקהורבדיה.pdf> (дата обращения: 12.06.2022).

⁵⁶ Имеется в виду конструирование артефакта (в данном случае – музыкального инструмента) из подручных средств, из того, что доступно здесь и сейчас, то есть некое новое видение уже существующего.

В **Заключении** резюмируются основные результаты исследования. К началу XXI в. наблюдается тенденция усиления эффекта присутствия уличных артистов в урбанистическом саундскейпе: уличная музыка становится интегративным компонентом звукового ландшафта современного города. Причины данного явления заключаются в следующем:

1. Улучшение городской аудиальной среды.
2. Возможность перекрыть фоновый шум за счет амплификации.
3. Доступность музыкальных инструментов и тексто-аудиальных источников информации.
4. Возрастающая потребность городских жителей в креативных переживаниях.
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.
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 музыке⁵⁷. *Уличная музыка обладает имманентной ей перформативной, процессуальной ценностью*. Несмотря на маловероятность передачи структурной целостности пьесы конкретному реципиенту, уличная музыка сохраняет *«потенциал для передачи аффектов»*⁵⁸. Аффект же влечет за собой возможность нарушить привычные укоренившиеся способы мышления и чувствования⁵⁹: музыка потенциально способна «вырвать прохожего из пассивно-автоматизированного восприятия»⁶⁰, 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 нестатична и избирается произвольно). Аудитория ее принципиально *мобильна* – прохожий может слушать музыку,

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // Journal of Musicological Research. – 2016. – Vol. 35, iss. 2. – P. 142–155.

⁵⁹ Colman F.J. Affect // The Deleuze Dictionary. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. – P. 13.

⁶⁰ Там же.

даже не прерывая движения⁶¹, – 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»⁶².

Уличная музыка – сложная коммуникативная система, в которой действуют векторы как локальной (межличностной, внутриэтнической), так и глобальной (меж- и кросскультурной) коммуникаций. Она удивительным 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, становится фактором консолидации, порождая новые типы социокультурных связей и формируя своеобразные *над-общности*. *Выбор репертуара и инструментария* для уличных музыкантов становится неким «индикатором» *культурной идентичности*, позволяющим выделить своего слушателя, свою *референтную группу*⁶³. «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»⁶⁴.

В случае когда музыкальный контент непосредственно связан с *локальным контекстом*, то есть с *местными музыкальными традициями*, и, соответственно, – с *региональной идентичностью*, музыка становится

⁶¹ *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).

⁶² *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.

⁶³ *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).

⁶⁴ *Козырьков В.П.* Освоение обыденного мира / Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 1999. – С. 318.

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 информации, ведь, как отмечает британский культуролог Д. Хезмондалш, именно музыка как культурная практика «больше прочих видов коммуникации <...> связана с общительностью и сообществом»⁶⁵. 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»⁶⁶.

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 создает *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

⁶⁵ Хезмондалш Д. Музыка: почему она так важна для нас. – Харьков: Гуманитарный центр, 2014. – С. 118.

⁶⁶ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Планета музыки, 2014. – С.7.

*мегаинсталляция*⁶⁷. Под воздействием уличной музыки урбанистические территории мыслятся не как зоны игнорирования или столкновения, а как «пространство, <...> «которое отвечает человеческой потребности быть вместе»⁶⁸.

Являясь частью «повседневного повествования о городе»⁶⁹, уличная музыка позволяет иначе ощутить урбанистический звуковой ландшафт, расслышать его в режиме реального времени. Осваивая *территории слуха*⁷⁰, 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.

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 этнографические наблюдения, нашедшие воплощение в работе «Звуковые

⁶⁷ *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).

⁶⁸ *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).

⁶⁹ *Chaney D.* Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture. – London: Routledge, 1993. – 240 p.

⁷⁰ *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).

краски Палестины»⁷¹ 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»⁷² (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*.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:

1. *Ротенберг, Н.* «Иерусалимские менестрели», или особенности местной уличной музыки / Н. Ротенберг // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4.

⁷¹ *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.

⁷² *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).

- С. 94–103. – URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-4/9-rotenberg.pdf> (дата обращения: 13.06.2022).
2. *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).
3. *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).

Статьи, опубликованные в других изданиях:

1. *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. Мацеевский. – Санкт-Петербург, 2020. – Вып. 12. – С. 622–631. – URL: <https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/12/vpris2020.pdf> (дата обращения 13.06.2022).
2. *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).

