



**С. С. СОКОВИКОВ, Е. А. КАМИНСКАЯ**

*Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Россия*

*Институт современного искусства, г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0002-2151-2684, sokovik49@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-0529-0601, kaminskayae@mail.ru*

## **О карнавальности уличной музыки: праздник и работа**

В статье даётся интерпретация противоречивых аспектов явления уличной музыки на основе анализа карнавальности как её сущностного свойства. С использованием типологического метода показана взаимосвязь уличной музыки и феномена карнавала. Раскрываются основные характеристики этой взаимосвязи: экспансия в локусы публичного пространства и их трансформация; «телесная» реальность действия; игровой характер; создание ситуаций утопической свободы; снятие привычных ограничений; над-обыденная праздничность; специфичный модус пародийности; зрелищность, полижанровость. Функциональный подход применён для характеристик проявления карнавальности в деятельности уличных музыкантов. Доказывается, что с уходом традиционных народно-карнавальных форм уличная музыка воспроизводит карнавальные черты в современном культурном пространстве, выполняя актуальные компенсаторные и креативные функции: спонтанной эстетизации публичного пространства; создания ситуаций живого, непосредственного общения и сотворчества; формирования над-обыденного праздничного настроения. Дана критика подходов, абсолютизирующих в уличной музыке тенденции сопротивления установленным социальным порядкам. С применением ситуативного подхода обоснована специфичность ценности уличной музыки в художественном и внехудожественном контекстах. Аргументируется правомерность и плодотворность применения концепта карнавальности в анализе взаимоотношений уличной музыки и институций, регламентирующих порядки публичного пространства. Карнавальность показана как одна из сущностных характеристик, обеспечивающих неустрашимость уличной музыки из современного культурного пространства.

Ключевые слова: уличная музыка, карнавал и карнавальность, публичное пространство, праздничность.

*Для цитирования / For citation:* Соковиков С. С., Каминская Е. А. О карнавальности уличной музыки: праздник и работа // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 18–26.  
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.018-026.

**SERGEI S. SOKOVIKOV, ELENA A. KAMINSKAYA**

*Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russia*

*Institute of Modern Art, Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-2151-2684, sokovik49@mail.ru*

*ORCID: 0000-0003-0529-0601, kaminskayae@mail.ru*

## **About the Carnival Features of Street Music: Festivity and Work**

The article provides interpretation to the contradictory aspects of the phenomenon of street music on the basis of carnival traits as its essential features. The application of the typological



method shows the interconnection between street music and the phenomenon of carnival. The basic characteristic features of this interconnection are disclosed: expansion of public space into loci and their transformation; the “corporeal” reality of action; the playing character; the creation of conditions of utopian freedom; the removal of the usual limitations; supra-ordinary conviviality; a specific modus of farcicality; stage appeal and poly-genre qualities. A functional approach is applied for characterizations of manifestation of carnival features in the activities of street musicians. Evidence is provided that with the disappearance of traditional folk carnival forms street music replicates carnival features in contemporary cultural space, carrying out the pertinent compensatory and creative functions: spontaneous aestheticization of public space; the creation of conditions of vivacious unmediated communication and co-authorship; the formation of a supra-ordinary festive mood. Critique is administered to approaches which absolutize in street music the tendencies of resistance to the standard social orders. Application of the contextual approach helps substantiate the specific features of the value of street music in the artistic and extra-artistic contexts. The validity and fruitfulness of application of the concept of carnival features is validated in the analysis of the interaction between street music and the institutions which regularize the ways of public space. Carnival features are shown as comprising one of the characteristic features providing the irremediableness of street music from out of the space of culture.

Keywords: street music, carnival and carnival features, public space, festivity.

Осмысление уличной музыки в её историческом бытии и современном звучании приводит к констатации двойственности и принципиальной неопределённости этого явления, его внеположенности привычным, установленным порядкам жизни. Подобные свойства обозначаются как неоднозначность, противоречивость и двусмысленность статуса уличных музыкантов [9, p. 158; 11, p. 199]. Неслучайно Майкл Биватер предлагает рассматривать уличную музыку через призму лиминальности [7, p. 97], то есть, состояния принципиальной промежуточности, переходности как существенной характеристики этого явления в культурном пространстве. Подобная неопределённость не только существенно затрудняет понимание и оценку явления, но и делает его недостаточно привлекательным в качестве объекта изучения.

По этой причине неудивительно, что уличные музыканты, как отмечают А. Беннет и И. Роджерс, редко оказывались в центре современных научных ис-

следований в области создания музыки и исполнительства [6, p. 454]. Причём даже когда это явление привлекает интерес, в оценочных суждениях возникают существенные разночтения. Более того, в ряде случаев уличная музыка, по сути, вообще выносится за пределы музыкальной культуры и художественного контекста. На это, например, обращает внимание Пол Уотт, задающийся риторическим вопросом: почему при описании значения уличной музыки в открытом звуковом ландшафте используется уничижительный термин «шум», а не «звучание» и тем более «музыка», что ставит под сомнение её ценность [13, p. 4]. Брюс Джонсон даже категорично утверждает, что в музыкальном плане произошёл «сдвиг в понимании уличного исполнения от развлекательной музыки к вульгарному и отвратительному шуму» [10, p. 78], в силу чего речь вообще идёт об «исчезающем виде» [Ibid., p. 67], в то время как другие исследователи констатируют «растущее присутствие уличного музыканта в городском

звуковом ландшафте» [6, p. 454].

Эти и многие другие аспекты «странностей» уличной музыки делают целесообразным поиск оснований, с позиции которых данное явление можно увидеть как целостный и относительно непротиворечивый феномен. Одним из таких оснований, как представляется, служит культурно-историческое и феноменальное родство уличной музыки и карнавала как социокультурного типа. Такая связь пока не стала предметом сколь-нибудь основательного анализа, хотя отдельные упоминания всё же встречаются (см., например: [5, с. 172; 11, p. 203]). Вместе с тем, есть основания полагать, что карнавальность выступает сущностным свойством уличной музыки, объясняющим определённые особенности её бытования в культурном пространстве.

Следует уточнить соотношение понятий «карнавал» и «карнавальность». Первое означает исторически сложившийся тип празднично-зрелищного действия с совокупностью присущих ему свойств. Под «карнавальностью» же понимается осязаемое воплощение этих свойств в явлениях, существующих вне карнавального пространства, но типологически с ним связанных. Такой ракурс позволяет более предметно рассмотреть типологические соотношения этого феномена и явления уличной музыки.

В этом контексте весьма существенным является особый способ присвоения культурного пространства. Как известно, карнавал возникает в нём, временно прерывая обычные порядки и нарушая повседневные структуры, тем самым функционально и смыслово трансформируя место своего осуществления. То же самое происходит в ситуации уличной музыки: исполнители, лишённые официального статуса и по сути представляющие периферию социального пространства, «ок-

купают» его публичные локусы. Места их выступлений образуются путём «самочинных» трансформаций, «переодевания» пространства, создания в нём образов музыкально-зрелищных действий. В этом карнавальном, по сути, процессе преобразования пространства непосредственное участие принимают и прохожие, создающие спонтанную аудиторию: включаясь в ситуацию, они «радикально разрушают привычные ежедневные порядки города» [8].

В таком действе находит воплощение свойство, также связующее карнавал и уличную музыку: особое сочетание утопического и реального планов бытия. Карнавалу присуще слияние идеально-утопического и реального в праздничном хронотопе. М. М. Бахтин обозначает это как временный выход в свободный от всякой утилитарности и практицизма праздничный утопический мир [2, с. 303].

Звучание музыкальной структуры образует локус, в котором пространство преобразуется из повседневного в надобыденное, наделяемое праздничными чертами. По сути, в этом функционально проявляется своеобразное карнавальное «переодевание», «перевёртыш», игра одного в другое. В результате возникает ситуация спонтанного, но осязаемого приобщения к тому, что Бахтин называет «весёлым временем», полагая его «общим знаменателем всех карнавальных черт» [там же, с. 243]. Такие состояния мимолётны, недолговечны, однако они переживаются вполне реально и представляют случай краткосрочного освобождения от прессы повседневных порядков: утопическое и реальное временно сливаются «в этом единственном в своём роде карнавальном мироощущении» [там же, с. 16]. Тем самым, уличная музыка в специфичном модусе материализует присущую карнавальности «утопическую



мечту» о публичном пространстве как поле для игры и творчества, создавая, по выражению А. Беннетта и И. Роджерса, эффект «коллективной фантастики повседневной жизни» [6, р. 457].

Вместе с тем, функционально-смысловое родство уличной музыки и карнавала проявляется и в особом модусе непосредственной телесной реальности того и другого. Уместно вспомнить многочисленные суждения Бахтина об ипостасях телесности карнавала. Для нас важна его точная мысль о присущей карнавальному пространству подлинной человечности отношений, возникающей не в виртуальности воображения или абстракции, а в реальном переживании живого материально-чувственного контакта [2, с. 15]. Такая наглядная, конкретно-чувственная [там же, с. 11] телесность воплощается и в уличной музыке, составляя одну из её особенностей. Она возвращает в культурное пространство ситуации реального музицирования, когда предстающий «во плоти» исполнитель «отелеснивает» сам акт музицирования и творит мелодию в непосредственном общении и сотворчестве с его публикой.

Наследуя от карнавала непосредственную телесность воплощения, уличная музыка в ощутимой мере способна удовлетворять потребность в «производстве присутствия», то есть, переживании реальности действия, культурную ценность которой подчёркивает Х. У. Гумбрехт [3, с. 32]. Уличный музыкант преодолевает действующие в обычной ситуации ограничения, образуя тот самый «вольный фамильярный контакт», который, по мысли Бахтина, составлял смысл карнавного мироощущения [2, с. 15]. Нередки случаи, когда слушатели подпевают исполнителям, танцуют, вступают в разговор с музыкантами и т. д, то есть, включаются в ситуации вольного, спон-

танного и неформализованного общения в качестве прямых соучастников такого специфичного (и достоверно реального) игрового акта.

В этом смысле важно отметить, что в подобном общении ощутимо проявляются игровые черты. Как известно, всем карнавальным формам присуще выраженное игровое начало, в чём они близки к театрально-зрелищной культуре [там же, с. 11]. Это карнавально-игровое начало отчётливо проявляется и в уличной музыке. Причём её игровые аспекты не обусловлены только музыкально-художественным содержанием. Здесь само превращение локуса обыденного публичного пространства в «сцену» приводит к тому, что улица «играет» в концертный зал, эстраду и даже цирк! По сути, уличный исполнитель предстаёт в образе («играет») концертирующего музыканта, который, в свою очередь, способен перевоплощаться в образы различных персонажей. В такой ситуации важным оказывается не столько сам уровень музыкального исполнения, сколько именно эта игра с музыкой, со зрителями, друг с другом, наконец, игра «в музыкантов», в ходе которой для создания образа включаются элементы пантомимы, буффонады, танца и музыкальной эксцентрики, костюмы и грим [4, с. 99].

Однако даже в тех случаях, когда подобные театрализованные элементы не используются, игровая ситуация также возникает. Присвоение уличными музыкантами локусов повседневного публичного пространства само по себе уже представляет своеобразную игру. Такие места условно-временно «оборачиваются» в зрелищно-игровые зоны, в которых разыгрывается особая, над-обыденная жизнь, причём с непосредственным участием спонтанной аудитории, тем самым прямо включающейся в условия этой

игры. Наконец, игра в широком смысле состоит и в том, что в ситуации уличной музыки её участники действуют таким образом, что в ней Развлечение (публики) оборачивается работой (музыкантов), а их работа преобразуется в Развлечение (для аудитории). В ходе этого деятельность музыкантов образует динамичный сплав «развлечений, самовыражения, неформальной экономики и социальных взаимодействий» [8].

Что же касается особенностей названных социальных взаимодействий, Н. Гинзбург высказывает позицию, которую разделяет и ряд других исследователей (см., например: [10; 11]). Согласно этой точке зрения, уличная музыка, представляющая специфичной формой пространственного сознания, воплощает идею сопротивления, противостояния доминирующей идеологии [8]. Действительно, уличная музыка, как и другие карнавальные явления, способна включать интенцию противостояния установленным порядкам, в том числе и социально-классовым. Представляется, однако, что проявления такого рода в большей мере ситуативны и спорадически порождаются конкретными культурно-историческими контекстами. В целом же вряд ли стоит абсолютизировать мотив сопротивления: он, скорее, выступает определённым этапом конструирования нового художественно-коммуникативного пространства, трансформирующего привычные порядки, но главное – спонтанно объединяющего музыкантов и публику в общем, карнавальном по характеру действе. Именно в этом Бахтин видит особо важное значение карнавальных явлений: здесь возникает свободная общность людей, разделённых в обычной жизни «барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного положения» [2, с. 15], а в пространстве

карнавального типа обретающих общий над-обыденный праздничный настрой. Вряд ли можно сомневаться, что аудитория современной уличной музыки представляет общность именно этого типа, причём в современной культуре ценность подобной общности чрезвычайно высока как своеобразное противоядие от рутины и напряжённости городской жизни [12, p. 541].

Однако Дж. Квилтер и Л. Макнамара обозначают и другую сторону ситуации, также вполне реальную. Нередко импровизированное музыкальное представление в общественных местах демонизируется как упадок городской звуковой сцены и рассматривается в качестве неприятности, которую нужно искоренить [Ibid.]. Б. Джонсон усматривает причины этого в тенденции ужесточения регламентации уличной музыки. Она видится как загрязнение шумами общественного пространства, конфликтное по отношению к организованным формам музыкальной культуры в виде, например, специального концертного зала. Более того, в силу подобного «шумового» характера уличная музыка ассоциируется с низкой культурой, социальными беспорядками, тривиальными и аморальными развлечениями, а потому представляет угрозу общественному порядку [10, p. 76]. На основании этого Б. Джонсон делает вывод, что к XXI веку живая уличная музыка была практически заглушена [Ibid., p. 67].

С такими суждениями трудно согласиться по нескольким основаниям. Ассоциации с беспорядками и аморальностью не новы: уличные музыканты издавна ассоциировались с маргинальными элементами и антиобщественным поведением [9, p. 146], хотя чаще всего этот стереотип порождался в большей мере неопределённостью и, по сути, «карнавальной» двойственностью их статуса.



Ужесточение регламентации звукового пространства в форме упоминаемого Б. Джонсоном «концертного зала» также не выдерживает серьёзной критики: уличная музыка – не угроза «концертному залу», а полностью альтернативное ему пространство, живущее независимо и по законам публичной зрелищности. Как раз именно уличное музицирование, возникающее в «неприспособленном» для него месте, уже в силу этого создаёт выразительный зрелищный эффект, не свойственный обычным концертным формам. Живая музыка улицы представляет собой выразительный синтез музыкального, визуального и игрового начал, воплощённый в акте непосредственного общения и в определённой мере несущий черты народного празднества. Не случайно в связи с этим отмечается сохранение присущей уличному музыканту ауры «народной артистичности», противостоящей ситуациям «слушания механически воспроизводимой музыки» [6, p. 456].

Это, в свою очередь, делает сомнительным тезис Б. Джонсона о ненадёжности и непривлекательности уличной музыки как «устной» (живой, не записанной) форме культуры, коренящейся «в подвижности тела» и не сохраняющей «в постоянной святине письменных идей» [10, p. 75]. Несостоятельность такого утверждения видна в силу очевидной тенденции дрейфа современной культуры от текстологического к зрелищному дискурсу. Что же касается своеобразного противостояния уличной музыки и упомянутой «святости письменных идей», оно действительно существует, однако не в том ключе, как это представлено у Б. Джонсона. Скорее, в этом можно видеть свойство, присущее, по Бахтину, карнавалу в целом – пародийность и определённое профанирование «высоких ценностей». Разумеется,

пародирование не выступает доминирующей чертой уличной музыки. Вместе с тем, она создаёт игровой контекст, в котором участники оказываются вне привычных систем ценностей и порядков. По сути, в такой ситуации заложен скрытый комизм: уличное исполнительство предстаёт «пародией» на институциональные формы музыкальной культуры; сам художественный уровень музыкантов далеко не всегда соответствует профессиональным требованиям, отсюда – невольная «пародия» на мастерство. Такая ненамеренная пародийность строится не на комическом передразнивании институционально принятых образцов. Пространство уличной музыки – особый мир, не конкурирующий с другими музыкальными явлениями и не отрицающий их, но волей-неволей представляющий их причудливым отражением. Возникающая при этом непредумышленная пародийность потому и не носит отрицающего характера, что является карнавальной по своей природе. Невольную параллель с «серьёзными» музыкальными ситуациями уличные исполнители переводят в весёлый игровой регистр и «в положительный материально-телесный план, они отелеснивают и материализуют – и одновременно улегчают – всё, к чему прикасаются» [2, с. 97].

Вместе с тем такое «улегчение» и спонтанный оттенок пародийности не снимают самостоятельной ценности уличного исполнительства даже в собственно музыкальном плане. Другое дело, что такая ценность специфична и образуется в особых условиях. Уличные музыканты не могут полагаться на безраздельное внимание статичных слушателей, которые нередко воспринимают произведения фрагментарно, буквально «на ходу». Резонно предположить, что в своей деятельности уличные

артисты производят некие симулякры музыкального исполнения, не обеспечивая «полную коммуникацию со структурно завершённой эстетической сущностью» [14, р. 148]. Однако такая оценка неверна, поскольку исходно ограничена рамками привычных институциональных форм музыкальной культуры. Специфичность уличной музыки органично включает фрагментарное восприятие как способ создания музыкальной ценности. Даже если не учитывать возникновения спонтанных, но относительно стабильных аудиторий, что также происходит часто, кратковременная эмоциональная реакция прохожего на исполнение способна создать тот эффект, который Дж. Уильямс называет «разрывом в преемственности слушающего субъекта и вызовом его привычному сценарию» [Ibid., р. 155]. Иными словами, даже кратковременное приобщение к звучанию уличной музыки создаёт ситуацию встречи с ней в контрастирующем с таким актом контексте. Возникающая в подобной ситуации ценность музыки в значительной степени основана на присущем карнавалу нарушению привычных и укоренившихся способов общения с искусством.

Позитивный потенциал подобного «момента встречи» с искусством умножается жанровой калейдоскопичностью содержания уличной музыки. Можно утверждать, что в этом смысле её палитра поистине безгранична: от популярных мелодий до академической классики, от авангарда до этнической музыки. Отметим, что эта черта также органично связана с пространством карнавального типа. В нём, как подчёркивает Бахтин, карнавализация постоянно помогает разрушению всяких барьеров между жанрами, между различными стилями, уничтожает всякую замкнутость и взаимное игнорирование, сближает далёкое, объединяет разъеди-

нённое [1, с. 151]. Карнавальные локусы уличной музыки вовлекают в игру, в которой каждый может свободно конструировать совокупность и последовательность восприятия мелодического разнообразия. Уникальная ценность ситуации состоит в том, что уличная музыка в определённой степени компенсирует дефицит живых игровых, эстетически насыщенных форм общения, не замкнутых в локальных групповых рамках. Эту тенденцию Бахтин отмечает следующим образом: начиная с XVII века карнавальная жизнь идёт на убыль, почти утрачивает свою всенародность, удельный вес её в жизни людей резко уменьшается, её формы обедняются. По сути, идёт деградация карнавального мироощущения [там же, с. 147]. Однако по мере вырождения традиционных карнавально-праздничных форм компенсаторный механизм культуры не может не порождать иные явления, создающие ситуации «антибудней» и несущие черты карнавала. Приведённый выше анализ показывает, что одним из таких явлений выступает уличная музыка, в том числе, в своей карнавальной ипостаси.

Таким образом, неоднозначность и противоречивость в оценках явления уличной музыки в значительной мере связаны с недооценкой присущего ей социокультурного свойства карнавальности. Эта черта обусловлена исторической связью уличной музыки с феноменом карнавала. Однако и с уходом традиционных народно-карнавальных форм это явление воспроизводит характерные аспекты такого культурного типа.

К ним, в том числе, относятся: спонтанное присвоение локусов публичного пространства и их трансформация; живая, «телесная» реальность действия; создание игровым образом локусов утопической свободы; всеобщность, временно снимающая привычные ограничения; над-



обыденная праздничность; специфичный модус пародийности; живая зрелищность.

Концепт карнавальности уличной музыки позволяет объяснить причины её

неустранимости в современном культурном пространстве и, в то же время, более точно понять причины неоднозначных оценок этого своеобразного явления.

## ❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
2. Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского; Работы 1960–1970 гг. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 798 с.
3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
4. Ротенберг Н. «Иерусалимские менестрели», или Особенности местной уличной музыки // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 94–103.
5. Ротенберг Н. Музыка публичных пространств: звучащие арт-объекты в урбанистическом дизайне // Манускрипт. 2018. № 12 (98). Ч. 1. С. 168–173.
6. Bennett A., Rogers I. Street Music, Technology and the Urban Soundscape // Continuum: Journal of Media and Cultural Studies. 2014. Vol. 28. Issue 4, pp. 454–464.
7. Bywater M. Performing Spaces: Street Music and Public Territory // Twentieth-Century Music. 2007. No 3 (1), pp. 97–120.
8. Ginsburg N. Sounds and Sidewalks: Participant-Observation of Busking on Thayer Street // Scribd. URL: <https://ru.scribd.com/doc/250513794/ginsburg-sounds-and-sidewalks> (24.02.2020).
9. Henry Ch. From Beggar to Virtuoso: The Street Singer in the Netherlandish Visual Tradition, 1500–1600 // Renaissance Studies. 2019. Vol. 33, No. 1, pp. 136–158.
10. Johnson B. From Music to Noise: The Decline of Street Music // Nineteenth-Century Music Review. 2018. No. 5, pp. 67–78.
11. Llano S. Street Music, Honour and Degeneration: The Case of Organilleros // Writing Wrongdoing in Spain 1800–1934 / Eds. S. Llano and A. Sinclair. Woodbridge: Tamesis, 2018, pp. 197–216.
12. Quilter J., McNamara L. “Long May the Buskers Carry on Busking”: Street Music and the Law in Melbourne and Sydney // Melbourne University Law Review Journal. 2015. Vol 39, pp. 539–591.
13. Watt P. Street Music in the Nineteenth Century: Histories and Historiographies // Nineteenth-Century Music Review. 2018. Vol. 15, pp. 3–8.
14. Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming // Journal of Musicological Research. 2016. Vol. 35, No. 2, pp. 142–155.

*Об авторах:*

**Соковиков Сергей Степанович**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и социологии, Челябинский государственный институт культуры (454091, г. Челябинск, Россия), **ORCID: 0000-0002-2151-2684**, [sokovik49@mail.ru](mailto:sokovik49@mail.ru)

**Каминская Елена Альбертовна**, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Институт современного искусства (121357, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-0529-0601**, [kaminskayae@mail.ru](mailto:kaminskayae@mail.ru)



## REFERENCES

1. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa* [The Literary Legacy of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 541 p.
2. Bakhtin M. M. *Sobr. soch. V 7 t. T. 6. Problemy poetiki Dostoevskogo. Raboty 1960–1970 gg.* [Collected Works. In 7 volumes. Volume 6. The Issues of Dostoevsky's Poetics. Works from the 1960s and 1970s]. Moscow: Russkie slovari; Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 798 p.
3. Gumbrecht Kh. U. *Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhnet peredat' znachenie* [Gumbrecht H.U. The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey]. Translation from the English by S. Zenkin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 184 p.
4. Rotenberg N. «Ierusalimskie menestrel'i», ili Osobennosti mestnoy ulichnoy muzyki [“The Jerusalem Minstrels”, or, The Characteristic Features of Areal Street Music]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization]. 2016. No. 4, pp. 94–103.
5. Rotenberg N. Muzyka publichnykh prostranstv: zvuchashchie art-ob'ekty v urbanisticheskom dizayne [Music of Public Spaces: Sounding Art Objects in the Urban Design]. *Manuskript* [Manuscript]. 2018. No. 12 (98). Ch. 1, pp. 168–173.
6. Bennett A., Rogers I. Street Music, Technology and the Urban Soundscape. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*. 2014. Vol. 28. Issue 4, pp. 454–464.
7. Bywater M. Performing Spaces: Street Music and Public Territory. *Twentieth-Century Music*. 2007. No 3 (1), pp. 97–120.
8. Ginsburg N. *Sounds and Sidewalks: Participant-Observation of Busking on Thayer Street*. *Scribd*. URL: <https://ru.scribd.com/doc/250513794/ginsburg-sounds-and-sidewalks> (24.02.2020)
9. Henry Ch. From Beggar to Virtuoso: The Street Singer in the Netherlandish Visual Tradition, 1500–1600. *Renaissance Studies*. 2019. Vol. 33, No. 1, pp. 136–158.
10. Johnson B. From Music to Noise: The Decline of Street Music. *Nineteenth-Century Music Review*. 2018. No. 5, pp. 67–78.
11. Llano S. *Street Music, Honour and Degeneration: The Case of Organilleros. Writing Wrongdoing in Spain 1800–1934*. Eds. S. Llano and A. Sinclair. Woodbridge: Tamesis, 2018, pp. 197–216.
12. Quilter J., McNamara L. “Long May the Buskers Carry on Busking”: Street Music and the Law in Melbourne and Sydney. *Melbourne University Law Review Journal*. 2015. Vol. 39, pp. 539–591.
13. Watt P. Street Music in the Nineteenth Century: Histories and Historiographies. *Nineteenth-Century Music Review*. 2018. Vol. 15, pp. 3–8.
14. Williams J. Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming. *Journal of Musicological Research*. 2016. Vol. 35, No. 2, pp. 142–155.

*About authors:*

**Sergei S. Sokovikov**, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Sociology, Chelyabinsk State Institute of Culture (454091, Chelyabinsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-2151-2684**, sokovik49@mail.ru

**Elena A. Kaminskaya**, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Pedagogy), Professor at the Department of Directing Theatrical Performances and Holidays, Institute of Modern Art (121357, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0529-0601**, kaminskayae@mail.ru