

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**  
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ**  
**УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ІДРИСОВА Севіндж Акіфівна**

УДК 130.2:78.072(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЗВУКОВИЙ ЛАНДШАФТ ПАРИЖА 1840-50-Х РОКІВ:  
МАПА КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК М. ГЛІНКИ У ПРОСТОРИ МІСТА**

Спеціальність 034 – «Культурологія»

Галузь знань 03 – «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ С. А. Ідрісова

Науковий керівник –  
**ТИШКО Сергій Віталійович,**  
доктор мистецтвознавства, професор

**КИЇВ – 2021**

## АНОТАЦІЯ

**Ідрісова С. Звуковий ландшафт Парижа 1840-50-х років: мапа культурних практик М. Глінки у просторі міста.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Дисертація присвячена взаємодії між композитором та урбаністичним простором, адже економічні, соціальні та культурні структури міста неабияк впливають на реалізацію митця та його творчу активність. На мікрорівні ця взаємодія виявляється у тому, як через художні тексти можна дізнатись про повсякденні практики, мережу соціальних комунікацій, а також особливості просторового і звукового контексту, що оточував митця у місті; на макрорівні – репрезентує урбаністичний простір як самодостатню та складну мережу історичних, символічних значень, які визначають аудіальний досвід, адже слухання є не тільки фізіологічним актом, але й культурним конструктом.

Дослідження й аналіз різноманіття звукових практик у культурному ландшафті міста є пріоритетним завданням в межах нових міждисциплінарних проєктів, таких як урбаністичне музикознавство та звукові дослідження. Задля кращого розуміння цих дослідницьких оптик, вперше в українській гуманітаристиці було окреслено історіографію, основне коло питань, джерел та методів, якими користуються урбаністичні музикознавці та звукові дослідники.

Розуміння звуку значно поглиблюється в контексті розгляду чуттєвої культури, тож на основі аналізу різноманітних джерел, були виокремлені спільні для сенсуальних досліджень теми: критика візіоцентризму

західноєвропейської культури; критика «ієрархізації» чуттів; критика дуалістичної теорії Рене Декарта. Окреслено декілька пунктів, що є точками наближення між музикознавством та сенсуальними студіями, а саме: тіло композитора (як чуттєві модули композитора втілюються у музиці), тіло виконавця (як через тіло виконавця музика стає чутною), тіло слухача (як тілесний та культурний досвід впливає на сприйняття музики), тіло музичного тексту (як музичний текст «свідчить» про тілесні практики композитора та/або епохи в цілому).

Розкрито можливості мультисенсорного підходу в гуманітарних дослідженнях. Виходячи з цієї перспективи мистецький твір інтерпретується як матриця чуттєвого, тілесного досвіду його автора. Доцільність такої ідеї яскраво ілюструється на прикладі теоретичної роботи Жоржа Кастнера («Голоси Парижа»), а також творчих біографій Оноре де Бальзака та Шарля Бодлера.

Фланування – чуттєве та культурне освоєння міста під час прогулянки, – було не тільки популярною повсякденною практикою 1840-50-х років, яка безпосередньо відбилась на творчості вищезгаданих паризьких митців, але й індикатором стрімких змін урбаністичного простору. З огляду на важливість фланування у творенні культурного простору Парижа було запропоновано оновлене тлумачення цього феномена.

Галаслива реклама вуличних продавців та розносників газет, вистави еквілібристів просто неба, бали-маскаради, концерти, а також популярні опери, мотиви яких переспівувались вуличними музикантами – усі ці компоненти не тільки розкривали різноманіття аудіальних практик Парижа, але й слугували полем активного слухового досвіду митців. Композитори (Ф. Шопен, Ф. Ліст, Дж. Верді, Р. Вагнер, Г. Берліоз, М. Глінка), які проживали у Парижі, або неодноразово відвідували його – формували звукові маркери епохи романтизму та кидали виклик звичним формам сприйняття музичного твору, тож актуальність нашого дослідження полягає

у розкритті особливостей звукового ландшафту Парижа 1840-1850-х років та висвітленні ролі творчого внеску М. Глінки у строкату картину аудіальної реальності міста. Задля реалізації цієї мети було окреслено хронологію паризьких концертів, у яких виконувались твори М. Глінки, а також мережу культурних взаємодій композитора з виконавцями, критиками, видавцями та власниками концертних залів. Це дозволило ширше охопити контекстний зміст повсякденних комунікаційних практик.

Аналіз критичних відгуків та згадок у музичних медіа дозволив диференціювати особливості реценції творчості М. Глінки у Парижі, а саме: наголошення на національній специфіці таланту російського композитора в поєднанні з європейськими традиціями музичної культури.

Запропоновано новий шлях в інтерпретації мемуарно-епістолярних джерел М. Глінки з точки зору просторової оптики. Екстраполяція методу ментального картографування на творчу біографію композитора дозволяє розшифрувати міру наближення або віддалення його життєвого світу щодо локацій, пов'язаних з музичною (або ширше, культурною) інфраструктурою міста; розкрити потенціал для реалізації артиста у міському контексті; змодельовати сліди соціальних перетинів між різними учасниками культурної комунікації всередині урбаністичного простору, etc.

Просторова історія композитора розповідає про його досвід проживання у місті, а також про емоції та метафори, що втілюються у його творчості. Тому занурення у просторовий та звуковий контекст розкриває невидимі лінії присутності «тут і тепер», коли не існує хронологій та періодизацій, але існує синхронність співіснування чуттів, ідей та думок.

**Ключові слова:** місто, метафора, чуттєва культура, культурні практики, урбаністичне музикознавство, звукові дослідження, звуковий ландшафт, ментальна мапа.

## SUMMARY

***Idrisova S. The soundscape of Paris (1840-1850): mapping M. Glinka's cultural practices in the urban space.*** – Research paper on the rights of the manuscript.

A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy (034 – «Cultural studies») at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

The thesis is dedicated to the interaction between a composer and urban space, since economical, social, and cultural structures of a city influence realization of the artist and his creative activity. At a micro-level this interaction is manifested in how through literary text one can find out about everyday practices, social communications network as well as peculiarities of space and sound context that surrounded an artist in a city; at a macro-level it represents urban space as a self-sufficient and complicated network of historical, symbolic meanings that define the auditory experience, since listening is not only a physiological act but also a cultural construct.

Research and analysis of sound practices in the city cultural landscape is a priority task within the framework of new interdisciplinary projects, such as urban musicology and sound studies. For a better understanding of these research optics, it was for the first time in the Ukrainian humanities that historiography was outlined along with the main circle of issues, sources, and methods that are used by urban musicologists and sound researchers.

Understanding of sound considerably deepens in the context of consideration of sensory culture, so based on the analysis of different sources, common topics for this direction were distinguished: criticizing ocularcentricity of the Western culture; criticizing “hierarchization” of senses; criticizing of dualism theory of Rene Descartes. Several items were outlined which are points of approximation between musicology and sensory studies, namely: the performer’s body (how through the performer’s body music becomes audible), the listener’s body (how

bodily experience affects music perception), the composer's body (how the composer's sensory modes materialize in music), the body of a musical text.

Possibilities of a multisensory approach in humanities were revealed. Coming out of this perspective, an artwork is interpreted as a matrix of sensory, bodily experience of its author. The expediency of such an idea is vividly illustrated in the context of a Georges Kastner's theoretical work "Les voix de Paris" as well as creative biographies of Honore de Balzac and Charles Baudelaire.

Flânerie is a sensory and cultural exploration of a city during a walk, – not only was a popular everyday practice of 1840-50s, which directly reflected on the aforementioned Parisian artists' works but also is an indicator of fast changes of urban space. Considering the importance of flânerie in creating cultural space of Paris, a new notion for this phenomenon was suggested.

Noisy advertising of street vendors, acrobat performances, masquerade balls, concerts as well as popular operas, themes of which are sung by street musicians – all these components not only revealed the diversity of sound practices of Paris but also served as a field of active auditory experience of the artists. Composers (F. Chopin, F. Liszt, G. Verdi, R. Wagner, H. Berlioz, M. Glinka), who stayed in Paris or frequently visited it – formed sound markers of the Romanticism era and challenged conventional forms of music piece perception. Thus, the relevance of our research lies in revealing the peculiarities of the soundscape of Paris in the 1840-1850s and covering the role of the artistic contribution of M. Glinka into the diverse picture of urban auditory reality. To reach this goal, Parisian concert chronology was outlined, where M. Glinka's pieces were performed as well as a network of cultural interactions of the composer with the performers, critics, publishers etc. It allowed covering wider the contextual substance of everyday communication practices.

Analysis of critical comments in music periodicals allowed to differentiate peculiarities of M. Glinka's art reception in Paris, among them national specificity of his works in connection with the European traditions of the music culture.

The suggested new way of reading M. Glinka's verbal texts from spatial optics. Extrapolating the mental mapping method to the composer biography allows deciphering the degree of approximation or alienation of his lifeworld concerning the locations, connected with music (or wider, cultural) city infrastructure; unlock the potential for an artist realization within urban context; model traces of social interactions between different participants of cultural communication, etc.

The composer's spatial story tells us about his experience living in city, as well as emotions and metaphors which are incarnated in his art. That is why, immersion into space and sound reveals invisible presense lines "here and now", when there is no chronologies and periodisations, but coexistense of feelings, ideas, and thoughts.

**Keywords:** city, metaphor, sensory culture, cultural practices, urban musicology, sound studies, soundscape, mental map.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Ідрісова С. М. И. Глинка в Париже в 40-50-е годы XIX века: между успехом и творческим молчанием. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*: зб. ст. Київ, 2016. Вип. 54. С. 116–121.
2. Ідрісова С. Ментальна мапа: Париж у вербальних текстах М. Глінки. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: до 150-річчя Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра*. Київ, 2018. Вип. 57. С. 101–113.
3. Ідрісова С. Чуттєва культура і музикознавство: аналіз есею Жоржа Кастнера «Les voix de Paris» (1857). *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ, 2019. Вип. 59. С. 156–170.

*Стаття в іноземному науковому періодичному виданні, індексованому в міжнародних наукометричних базах Scopus (Q3) та Web of Science*

4. Idrisova S. Urban sound: an analysis of discourses constructed by sound studies. *Logos: A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. Vilnius, 2019. № 101. P. 199–206.

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

5. Ідрісова С. На перетині музикознавчих студій та географії: картографування як метод історичного музикознавства. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: тези Міжн. наук.-практ. конф., Київ, 1–2 листопада 2018 р. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 29–30.
6. Ідрісова С. Як звучать міста минулого: звуковий ландшафт Парижа 1840-50-х років. *Молоді музикознавці*: тези Міжн. наук.-практ. конф., Київ,



9-11 січень 2019 р. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. С. 77–78.

7. Ідрісова С. Аудіальні метафори, якими ми описуємо місто: місто як концерт. *Молоді музикознавці: тези Міжн. наук.-практ. конф.*, Київ, 8–10 січень 2020 р. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2020. С. 61–62.

## ЗМІСТ

Анотація _____	2
Summary _____	5
Список опублікованих праць за темою дисертації _____	8
<b>ВСТУП</b> _____	<b>12</b>
<b>РОЗДІЛ 1. НЕКЛАСИЧНА БІОГРАФІСТИКА: КОМПОЗИТОР І АУДАЛЬНА КУЛЬТУРА МІСТА</b> _____	<b>20</b>
1.1. Урбаністична метафора: місто як концерт _____	20
1.2. Урбаністичне музикознавство: дисциплінарні проєкції на творчу біографію М. Глінки _____	32
Висновки до першого розділу _____	56
<b>РОЗДІЛ 2. МУЛЬТИСЕНСОРНЕ СПРИЙНЯТТЯ МІСТА: БІОГРАФІЯ М. ГЛІНКИ В ОПТИЦІ ДОСЛІДЖЕНЬ ЧУТТЄВОЇ КУЛЬТУРИ</b> _____	<b>59</b>
2.1. "Чуттєве зрушення" у сучасній гуманітаристиці: культура слухання _____	60
2.2. Місто як чуттєвий інтерфейс: тіло мандрівника (М. Глінка), тіло фланера (Ш. Бодлер) _____	77
Висновки до другого розділу _____	93
<b>РОЗДІЛ 3. ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР ПАРИЖА СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ: ПАРИЗЬКІ КОНЦЕРТИ М. ГЛІНКИ (1845)</b> _____	<b>95</b>
3.1. Звукові дослідження: аналіз нового міждисциплінарного поля в контексті чуттєвої парадигми культури _____	95

3.2. Аудіальна культура Парижа 1840-50-х років: (не)музичні контексти	116
3.2.1. Звукові практики на відкритих просторах	116
3.2.2. Звукові практики в закритих просторах	134
Висновки до третього розділу	148
<b>ВИСНОВКИ</b>	151
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	158
<b>ДОДАТКИ</b>	193
Додаток 1	193
Додаток 2	195
Додаток 3	197

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Місто, в контексті музикознавчих студій, зазвичай розглядається як тло, на фоні якого розгортається активна культурницька діяльність композитора. Однак міський простір є самодостатньою формацією, яка пропонує різні можливості для творчої реалізації митця, має розгорнуту культурну інфраструктуру, унікальність звукового ландшафту, історію та символічне значення різних районів. Розгляд цих питань змінює звичну оптику в сприйнятті життєвого простору композитора шляхом розширення «контекстуалізації» та є предметом глибоких рефлексій нового напрямку гуманітарних досліджень – урбаністичного музикознавства. Основна увага в ньому зосереджується на висвітленні варіативної палітри звукових практик міста та культурних факторах, які впливають на ці практики.

З одного боку, розгляд звукового ландшафту міста<sup>1</sup> проливає світло на його унікальну ідентичність, з іншого – розкриває множинність аудіальних подій, які збагачують композиторський слуховий досвід. Тож актуальність даної роботи полягає у дослідженні аудіальної культури Парижа 1840-50-х років крізь призму нових підходів, запропонованих в межах урбаністичного музикознавства (*urban musicology*) та звукових студій (*sound studies*), а також

---

<sup>1</sup> Про важливість дослідження цього феномена красномовно свідчить значна кількість публікацій, дискусійних платформ, конференцій, у рамках яких науковці пропонують різні перспективи вивчення даної проблематики. Приміром, у 2012 році у двох іспанських містах Убеда і Баеса (Андалусія) відбувся фестиваль «Paisajes Sonoros Urbanos» («Звукові пейзажі міста»). Як зазначив директор фестивалю Хав'єр Марін у програмі до заходів: «Поняття міський звуковий простір, який ми обрали цьогорічною темою для фестивалю, позначається множинністю і відкритою реальністю звучання у містах минулого, а також має символічну владу як визначальний елемент міського простору» [267, с.7].

24-27 травня 2017 р. у Венеції відбулась міжнародна музикознавча конференція на тему «Soundscape of early modern Venice» («Звуковий ландшафт ранньомодерної Венеції»). Коло тем, яке підіймали доповідачі, охоплювало широкий діапазон проблемних питань: від фінансування викладачів музики до висвітлення особливостей звукового простору венеційських свят або значення кафедральної музики у повсякденному житті міста [319].

у «переформатуванні» традиційного погляду на мемуарно-епістолярні джерела композитора в бік розкриття тілесного та просторового аспектів його буття.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 2 від 25 вересня 2020 року). Дисертацію виконано в межах напрямку № 28 «Дослідження творчих біографій українських та зарубіжних музикантів в контексті вітчизняної та світової культури» відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності академії на 2015–2020 рр.

**Об'єкт дослідження** – звуковий ландшафт Парижа 1840-50-х років.

**Предмет дослідження** – культурні практики М. Глінки у просторі французької столиці вищезгаданого періоду.

**Мета дослідження** – реконструювати характерні маркери звукового ландшафту Парижа 1840-50-х років, а також виявити можливості просторового підходу в інтерпретації мемуарно-епістолярних джерел М. Глінки.

**Для досягнення мети поставлено такі завдання:**

– здійснити моніторинг актуальних закордонних публікацій, присвячених аналізу звукових практик міста.

– окреслити основних представників, проблемне коло питань та критичні зауваження, які артикуюються всередині звукових студій та урбаністичного музикознавства.

– визначити особливості культурного життя Парижа середини ХІХ століття та характерні «звукові маркери» міста, які ставали предметом мистецьких рефлексій того часу.

– проаналізувати яким чином «просторове» та «чуттєве зрушення» у сучасних гуманітарних науках спонукає до переосмислення взаємин тіла і навколишнього простору.

– дослідити мемуарно-епістолярні джерела М. Глінки з метою виявлення особливостей «суб'єктивної топографії» митця та унаочнення просторового розташування його адрес проживання щодо музичних інституцій Парижа (концертних залів, театрів, видавництв, газет).

**Методологічною основою дослідження** є міждисциплінарний підхід, який ґрунтується на поєднанні аналітичного інструментарію різних галузей знань, а саме: культурології, музикознавства, урбаністики, культурної географії, візуальних студій, історії, літературознавства, філософії та лінгвістики.

**Тож у дослідженні використані наступні методи:**

– *метод системного аналізу* – з метою виявлення внутрішніх зв'язків між культурними акторами, що є складовими системи.

– *історичний* – з метою висвітлення динаміки розвитку звукових досліджень.

– *метод культурологічного коментаря* – задля повнішого розкриття культури повсякденності Парижа 1840-50-х років.

– *метод дискурс-аналізу* дозволить структурувати основне коло дискурсів, які артикуються всередині «чуттєвих» та «звукових» досліджень.

– *компаративний метод* – задля окреслення точок наближення між урбаністичним музикознавством та музичною регіоналістикою.

– *біографічний метод* – з метою реконструкції маловідомих сторінок творчої біографії М. Глінки та його сучасників – паризьких культурних діячів та артистів.

– *метод ментального картографування* – з метою візуалізації паризьких локацій, згадуваних у мемуарно-епістолярних джерелах композитора із застосуванням технології Google Maps.

– *іконографічний метод* – для розширення уявлень про звуковий ландшафт міста за допомогою візуальних джерел – графічних робіт паризьких художників і карикатуристів середини XIX століття.

### **Теоретичну базу дослідження склали наступні наукові праці:**

– розвідки вчених у царині урбаністичного музикознавства (Р. Штром, М. Марін, Ф. Кісбі, Л. Локвуд) та музичної регіоналістики (О. Кавунник, А. Литвиненко).

– праці Т. Андрущенко, Л. Бабушки, П. Герчанівської, А. Скорик, Т. Кривошеї, М. Севериної, Г. Чміль, Ю. Сабадаш, у яких культурні феномени розглядаються з позиції здобутків естетики, теоретичної та емпіричної культурології.

– наукові рефлексії А. Корбена, Ж. ле Гоффа, О. Булгакової, А. Данто, К. Торо, Е. Фішер-Ліхте та інших дослідників, що наголошують на історичній мінливості режимів чуттєвого сприйняття та маркують тіло як чутливий медіум, який реагує на зміни в культурних реаліях.

– наукові розвідки М. Шефера, Дж. Стерна, К. Байстервельд, Е. Томсон, К. Берренс, Х. Ярвілуома, які концептуалізують мультимімерну сутність поняття «звуковий ландшафт».

– праці Ш. Бодлера, Д. Жирарден, Ж. Кастнера, О. де Бальзака, В. Беньяміна, В. Мільчиної, А. Мартен-Фюжє, Е. Бутін, Н. Вілкнер, Я. Блажкевіча та ін., які висвітлюють особливості культурного ландшафту Парижа середини ХІХ століття.

– наукові розвідки С. Тишка, С. Мамаєва, Г. Куколь, А. Гадецької, К. Павелко, І. Жданько, які розширюють та уточнюють інформацію про творчу біографію М. Глінки в контексті культури повсякденності ХІХ століття із застосуванням методу культурологічного коментаря та інших інструментів аналізу. Сюди ж відносяться друковані медіа та енциклопедичні видання, які проливають світло на мережу соціальних зв'язків М. Глінки у Парижі.

**Аналітична база** джерел дисертаційного дослідження поділяється на декілька груп:

– панорамна література – туристичні путівники та фізіології, що відображають культуру повсякденності Парижа 1840-50-х років.

– мемуарно-епістолярні джерела М. Глінки.

– музична періодика: «Revue et Gazette Musicale» (1845 р.).

**Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:**

– в україномовний науковий дискурс *введено* термін «урбаністичне музикознавство» для позначення досліджень, які висвітлюють різноманіття звукових практик в культурному контексті міста.

– *здійснено огляд* основних персоналій, теоретичних праць та підходів, запропонованих в межах урбаністичного музикознавства (urban musicology) і звукових студій (sound studies).

– *трансформовано та впроваджено* в музичну культурологію *метод ментального картографування (mental mapping)*, розроблений американським урбаністом та соціологом Кевіном Лінчем.

– *розкрито* можливості *мультисенсорного підходу* в музичній культурології, що передбачає розгляд музичного твору як матриці тілесних, чуттєвих практик композитора та/або епохи в цілому.

– *наведено* теми, які пропонують шляхи перетинів між дослідженнями чуттєвої культури і музикознавством, а саме: тіло композитора (як чуттєві модули композитора втілюються у музиці), тіло виконавця (як через тіло виконавця музика стає чутною), тіло слухача (як тілесний досвід та культурний бекграунд впливає на сприйняття музики), тіло музичного тексту (як музичний текст «свідчить» про тілесні практики композитора та/або епохи в цілому).

– *запропоновано* власне тлумачення термінів «фланування» та «культурні практики», які збагачують новими сенсами загальне дискурсивне поле україномовних культурологічних досліджень.

– *продемонстровано* перспективи застосування *Google Maps* з метою візуалізації паризьких адрес проживання М. Глінки. Як наслідок,



впроваджено оновлений інструментарій дослідження, що є важливою складовою системи діджитальної гуманітаристики (*Digital Humanities*).

– *набув подальшого розвитку іконографічний метод*, за допомогою якого видається можливим змоделювати образ аудіального середовища міст минулих епох через візуальні наративи.

– *повніше розкрито* сутність поняття «звуковий ландшафт» (*soundscape*).

– *висвітлено* можливості оновленого прочитання мемуарно-епістолярних джерел композитора з огляду на «просторовий» фокус дослідження. Це, своєю чергою, дозволяє маркувати навколишній простір як один з акторів, що впливає на реалізацію митця та його світосприйняття.

– *засвідчено*, що метафора є універсальним способом осягнення світу засобами вербального, візуального та аудіального: вона несе в собі потенціал для відкриття нових горизонтів у вже відомих та сталих структурах мови, свідомості etc.

**Особистий внесок здобувача** полягає у переозначенні традиційного підходу в прочитанні біографії митця, прив'язаного до хронології життя та аналізу творів, в бік просторового та звукового контексту, в якому він перебуває. Оновлена оптика, запропонована в рамках чуттєвої парадигми культури, дозволяє інтерпретувати тіло композитора як медіум, який активно реагує на навколишній простір та втілює свій досвід у художні практики.

Дисертація є самостійною науковою працею. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

**Науково-практичне значення дослідження.** Матеріали дослідження можуть оновити джерельну базу курсів вищих навчальних закладів з історії світової та української музичної культури, а також з методології музикознавства або музичної культурології. Крім того, вони слугуватимуть ресурсом для впровадження нових освітніх програм, присвячених «звуковим студіям» (зазначимо, що подібні ініціативи вже існують у Польщі, США, Великобританії, Франції, Іспанії, Нідерландах та Фінляндії) або новим

інтегративним напрямом музикознавства, до яких належить урбаністичне музикознавство.

Теоретичні положення дисертації, у яких досліджується феномен звуку – актуалізують проблему збереження та архівування музичних традицій України, а також сприяють осмисленню феномена «звукового туризму» (sound tourism) – нового типу туристичної діяльності, пов'язаного з відвідуванням місць, які характеризуються унікальними звуковими ландшафтами (природними, антропогенними).

Крім того, теоретичні здобутки дисертації є цінним матеріалом для аналізу останніх тенденцій у музейній справі: зокрема, поширеної серед кураторів практики залучення сенсуальних інсталяцій у простір музею з метою глибшого занурення відвідувачів у смислові контексти експонованого матеріалу (принцип «чуттєвої музеології»). Тож сфера застосування ідей дисертаційного дослідження відзначається різноманіттям прикладних можливостей.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського у відповідності до плану науково-дослідної роботи.

Основні положення роботи викладено у доповідях на 6 наукових конференціях: Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 19-20 квітня 2018), XVII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 23-25 квітня 2018 р.), II Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 1-2 листопада 2018 р.), XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 9-11 січня 2019 р.), XV науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 18-19 березня 2019 р.), XX Міжнародна

науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 8-10 січня 2020 р.)

**Публікації.** Наукові результати та висновки дисертаційного дослідження відображені у чотирьох одноосібних статтях, з яких три – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України та одна стаття у зарубіжному виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз Scopus (Q3) та Web of Science.

**Структура й обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи 197 сторінок, з них 157 – основного тексту. Список використаних джерел містить 352 позиції (з них 226 – іноземними мовами).

## **РОЗДІЛ 1. НЕКЛАСИЧНА БІОГРАФІСТИКА: КОМПОЗИТОР І АУДІАЛЬНА КУЛЬТУРА МІСТА.**

Традиційний погляд на біографію як причинно-наслідкову послідовність подій, що формують персональну історію – в останні роки переосмислюється в межах парадигмального зрушення, запропонованого некласичними дослідницькими оптиками (феноменологія, герменевтика, структуралізм, постструктуралізм, постмодернізм). Трагування життя людини як прогресивного сходження від простоти до складності реалізується в ідеї «періодизації». Напротивагу класичній біографістиці, сформованій в межах історичної науки – «нові філософії» пропонують нелінійність та варіативність як альтернативні сценарії опису життя. Спираючись на цю методологію, у даній роботі ми окреслимо дві паралельні лінії – історію міста та митця. Яким чином міський простір впливає на тілесність композитора, які метафори породжує в його уяві, якою є аудіальна культура міста, особливості урбаністичного планування тощо. Всі ці питання дозволяють змінити звичну дослідницьку оптику від центральної фігури композитора та аналізу його творів до контексту, в якому він перебуває.

### **1.1. Урбаністична метафора: місто як концерт**

*Скоріше метафори, а не твердження визначають більшість наших переконань.  
Річард Рорті.*

У романі Італо Кальвіно «Невидимі міста» мандрівник та мореплавець Марко Поло розповідає Кублай-хану про міста, які йому довелося побачити: вигадані і реальні, міста нездійснених бажань та втрачених ілюзій, міста-спогади та міста-мрії. Увесь комплекс наративів, пов'язаних з досвідом проживання у місті письменник збирає у своєрідний роман-лабіринт, де читач вирішує з яким містом він асоціює себе [62]. Як зазначає Р. Барт, «коли ми рухаємось по місту, ми всі перебуваємо в ситуації читача 100-мільйонних віршів Раймона Кено, де можна віднайти іншу поему, змінивши траєкторію руху» [145, с. 170].

Образ міста формується з суми прочитаного, побаченого, почутого та пережитого. На думку Ненсі Стібер, «міста можуть бути представлені за допомогою різних стратегій <...>. Якщо ми розглянемо образи, доступні широкому загалу – газети, журнали, поштові листівки, плакати, скульптури, гравюри, картини – усі вони виражають особливості сприйняття міста спільнотою» [323, с. 9]. Колективне та індивідуальне уявне про урбаністичний простір, на думку дослідниці, виливається у своєрідний метанаратив – «автобіографію міста»<sup>2</sup> – комплекс (кон)текстів, образів та сенсів [323, с. 5].

Місто може інтерпретуватись як означник й означуване: складність визначення урбаністичного феномена лежить у розриві між реальністю міста та формуванням поняття про нього. Як зазначає М. де Серто: «Місто і поняття ніколи не були тотожними. <...> Планувати місто – це означає одночасно мислити саму *множинність* реального і надавати ефективність цій ідеї множинності» [103, с. 189].

Публічне і приватне, матеріальне й символічне, людське і нелюдське, – усі ці елементи відображають варіативні зв'язки, що формують «складну, багаторівневу систему»<sup>3</sup>, якою є урбаністичний простір [33, 4]. О. Запорожець та Є. Лаврінець маркують місто як «мінливу конфігурацію просторів, ситуацій та практик» [51, с. 46]. Бенджамін Фрезер трактує місто

---

<sup>2</sup> Біографія міста є сумою реального та уявного: «я проживаю в місті, але й місто проживає в мені» [288, с. 40]. Відштовхуючись від цієї думки, інтерпретація особливостей суб'єктивного сприйняття урбаністичного простору потребує прискіпливого дослідження різноманітних типів джерел: вербальних, візуальних та музичних. Дана стратегія є результативною з точки зору осмислення чуттів та метафор, що втілюються у художніх текстах. На думку Пітера Ньєнтіда, «метафора є не тільки мовою, але й концептом, який фреймує наші думки та чуття» [285, с. 3]. Тож імплементація теорії метафори в поле урбаністичних студій дозволяє розкрити домінантні культурні конструкти, що «описують» місто у той чи інший історичний період.

<sup>3</sup> На думку П. Герчанівської, «будь-яка система складається з окремих частин, пов'язаних між собою певними відносинами; система знаходиться у безперервному розвитку та взаємодії з зовнішнім середовищем» [33, с. 4]. Детальніше про системний аналіз в контексті культурологічних досліджень див. статтю [33].

як «точку занурення у величезний пласт людських активностей – соціальних, економічних, політичних, філософських, культурних» [212, с. 3]. В. Семенова відзначає важливість інтерпретації міста не тільки як простору, який сприймає людина, але й як простору, в якому вона безпосередньо перебуває [28, с. 75]. Якщо Мішель де Серто переконаний, що місто є «самим надмірним з усіх існуючих текстів, створених людиною», який можливо «прочитати» та осягнути [103, с. 186], то Найджел Тріфт проблематизує такий підхід: важливими для дослідника стають «“не-репрезентаційні” виміри міського життя, тобто матеріальне середовище, інфраструктура й ті аспекти людського існування, які вислизують від свідомості та втілення у мові» [28, с. 40].

Буття у місті та спроба описати його – це дві оптики проживання урбаністичної реальності. З одного боку, місто формує нас, з іншого – ми формуємо ідею про нього через наші думки та мову. Як зазначає Інґріда Баранаускіне, «для того, щоб познайомитися з реальністю, необхідно глибоко дослідити й проаналізувати мову» [142, с. 104].

Метафора є важливою частиною повсякденної та поетичної мови. Вона не тільки описує навколишній простір, але стимулює уяву, засновану на нашому досвіді. Zoltán Kövecses визначає метафору як «розуміння однієї концептуальної області з точки зору іншої концептуальної області» [250, с. 4]. Приміром, коли ми говоримо про «життя як книгу», через більш конкретний та матеріальний елемент метафори (книга), здійснюється спроба осягнути більш абстрактний (життя). Кожен компонент метафори у цьому процесі привласнює значення іншого та починає прочитуватись у незвичний спосіб.

Метафора – це абстракція образу. В процесі концептуалізації простору метафори *фрагментують* наші знання про нього, адже будь-який образ обумовлюється пануючими дискурсами та ідеологіями. О. Трубіна зазначає, що «метафори працюють як ідеологічна і художня завіса, принадна своєю

оманливою точністю і ясністю, але вони неминуче відчужують людей від простору і власних тіл» [110, с. 447]. Тому з одного боку, кожна нова метафора пропонує нові прочитання урбаністичного простору, а з іншого – обумовлена обмеженнями цього прочитання.

Важливість відходу від метафоричної мови в описі міста зазначає Ролан Барт: «Дуже легко говорити метафорично про мову міста, подібно до того, як ми говоримо про мову кіно або мову квітів. Справжнє наукове зрушення відбудеться тоді, коли ми говоритимемо про мову міста без метафори» [145, с. 168]. Недосконалість метафори виявляється у фреймуванні, – тобто накладанні рамок на наше знання урбаністичного простору. Тому заклик Ролана Барта в подоланні метафоричного розуміння міста, попри все, залишається доцільним та відкритим.

Метафора, розглянута в рамках урбаністичних студій, відображає просторові, соціальні та культурні практики міста. Вона відіграє важливу роль в означенні та інтерпретації урбаністичного простору. Як зазначає Ненсі Стібер, «говорити про місто в цілому – означає говорити метафорами» [323, с. 28]. Тому особлива увага у цьому підрозділі буде зосереджена на метафорах, які висвітлюють різні аспекти урбаністичного життя, а особливо на тих, що відображають місто крізь призму його аудіальної культури<sup>4</sup>.

В. Шарп і Л. Веллок підкреслюють, що мова «неминуче обумовлює нашу реакцію на місто», а «наше сприйняття невіддільне від слів, читання, означування та метафоризації, які роблять можливим наше становлення та

---

<sup>4</sup> Аудіальна культура, на думку звукових дослідників Марселя Кобюссена та Вінсента Меелберга, «аналізує динамічну взаємодію між акустичним середовищем, соціокультурним контекстом та індивідуальним слухачем». Яким чином звуки впливають на людську поведінку – це питання залишається одним з пріоритетних при розгляді характеристик аудіальної культури певного часопростору. Вищезгадані дослідники є розробниками курсу «Вступ до аудіальної культури» (2019-2020), який був впроваджений у Лейденському університеті (Нідерланди). Детальніше [див.: 186]

*формування»* [313, с. 7]. Враховуючи важливість метафоричної мови у конструюванні нових шляхів міркування про місто, далі буде окреслено декілька прикладів урбаністичних метафор.

На думку французького письменника Мішеля Бютора, рекламні вивіски, вказівники та усі надписи, що покривають урбаністичний простір, складають «текст міста». Метафора, яку формулює письменник – пропонує семіотичний підхід у прочитанні міського простору [24, с. 157]. Американський урбаніст Кевін Лінч пропонує метафору «читабельного міста» як такого, в якому «райони, орієнтири та шляхи легко визначаються та групуються у цілісну картину» [76, с. 16]. Головними тут виявляються категорії «впізнаваності» та «ясності» в освоєнні людиною урбаністичного простору.

Й. Лінделл, спираючись на теоретичну працю Гі Дебора «Суспільство спектаклю», висуває метафору «міста як спектаклю», критикуючи культуру споживацтва, де місто «стає товаром» [265, с. 5]. Л. Мамфорд говорить про місто, як про «соціальну та колективну драму», підкреслюючи у такий спосіб перформативність урбаністичного соціального простору та його подібність до театру [278, с. 112].

Прискорений процес індустріалізації та механізації у середині ХІХ століття спонукав соціальних теоретиків до формування метафори «міста як машини» [110, с. 483]. Н. Тріфт та Е. Амін говорять про «механосферу» міста, як про комплекс «систем, мереж та машинних асамбляжів, які міксують категорії біологічного, технічного, соціального, економічного тощо» [133, с. 78]. Відштовхуючись від ідей Ж. Дельоза, Н. Тріфт та Е. Амін висловлюють думку про те, що інструменти та машини є «фундаментальним фактом життя людини» [133, с. 78]. Тому розгляд технічного окремо від природного та соціального, на їхню думку, є не зовсім вдалим прикладом наукового аналізу.



Метафори «місто як екосистема» та «місто-сад» описують проекти створення «екологічних» міст, які б редукували відчуження жителів великих мегаполісів від природи<sup>5</sup> [110, с. 138, 148].

Простір міста наповнений речами-нагадуваннями, які підштовхують нас до спогадів. Враховуючи це, В. Мітчелл запропонував метафору «урбаністичної мізансцени», яка маркує взаємодію тіла, простору, емоцій та пам'яті. Подібно до того, як на театральній сцені розташовуються реквізити, міський простір наповнюється матеріальними об'єктами, структурами та енергіями, що безпосередньо впливають на наше чуттєве буття [276, с. 4].

Метафора «місто як твір мистецтва» розкриває, на нашу думку, механізми взаємодії між урбаністичним простором та мистецтвом з точки зору двох перспективних напрямів: «міста у мистецтві» та «мистецтва у містах». Мабуть, однією з найяскравіших ілюстрацій, у якій перетинаються обидва вектори є жанр «міської симфонії», який був популярним у кінематографі початку ХХ століття. Зачарування фантасмагорією та ритмами міського життя відобразилось у «класичних» кінострічках «Людина з кіноапаратом» (1929) Дзиги Вертова, «Манхеттен» (1921) Чарльза Шілера та Пола Стрэнда, «Берлін: симфонія великого міста» Вальтера Рутмана (1927) [16, с. 105].

Кінематограф формує власну граматику репрезентацій міського простору. О. Блекледж відзначає, що медійне конструювання образу міста є історично та культурно обумовленим. Дослідниця пропонує метафору «телевізійного міста», маркуючи різні оптики репрезентацій урбаністичного простору, що конструюються телесеріалами: міста як культурного чи туристичного осередку, міста як кримінальної столиці тощо [17].

Скотт Макквейр (Scott McQuire) вводить метафору «медійного міста» – «міста всюдисущих комунікаційних потоків» [272, с. x]. Сучасний

---

<sup>5</sup> Детальніше про концепцію «міста-саду» див. у дисертації К. Гамалії «Інформативний потенціал архітектурно-урбаністичного канону в становленні культури міського простору» [30].

метрополіс, на думку дослідника, «формується за рахунок складної взаємодії архітектурних об'єктів і міських територій, соціальних практик і медійного “зворотного зв'язку”» [272, с. vii]. Дослідник підкреслює, що медіа<sup>6</sup> може інтерпретуватись не стільки як посередник, що відтворює феномени та образи міського життя, але як важлива ланка у процесі продукування міського соціального простору [272, с. vii].

Антрополог М. Оже у доповіді «Від міста уявного до міста-фікції» рефлексує над питанням взаємовідносин між містом з одного боку, та індивідуальним і колективним уявним – з іншого. Він виокремлює три метафори, що характеризують ці референтні відносини: *«Насамперед хотілося б звернутися до міста-пам'яті, тобто міста, позначеного слідами великої колективної історії, але також мільйонами історій індивідуальних. Далі хотілося б описати місто-зустріч – місто, в якому зустрічаються чоловіки і жінки, а також місто, яке саме йде нам на зустріч, яке відкривається нам так, що ми починаємо пізнавати його, як пізнають людину. Насамкінець мені хотілося б звернутися і до міста-фікції – міста, яке загрожує знищити своїх двох вже згаданих попередників. Міста-фікції – це планетарні міста, які мало відрізняються один від одного, міста, породжені образами та екранними проекціями, де погляд ризикує легко загубитися <...>»* [91].

Якщо пам'ять – слід присутності, зустріч – дотик присутності, то фікція – відсутність, вигаданість, не-існування. Марк Оже протиставляє міста-фікції уявним містам. Міста-фікції – це там, де відсутні символи, міста зі стандартизованим, зрозумілим набором кодів, міста, де «один асортимент товарів породжує інший, реклама породжує іншу рекламу, копія породжує копію» [91]. Натомість, міста уявні – живуть у пам'яті, історіях, піснях та легендах. Уявне місто – персоналізоване: людина, проживаюча в ньому

---

<sup>6</sup> Про взаємодію медіа та культури див. статтю А. Скорик [105].

ототожнює себе з ним, вона стає ним, а місто – стає людиною, яку хочеться пізнати. Коло персоналізації замикається: «місто надихає людину, людина створює мистецький твір, а твір нагадує місто» [91].

Метафора «міста як організму» переосмислює урбаністичне середовище через «фізіологічний» дискурс (приміром, міські проспекти асоціюються з артеріями, а рух транспортної інфраструктури – з процесом кровообігу). Франсуаза Шоай у дослідженні «Модерне місто: планування у ХІХ столітті» відзначає, що біологічні метафори, такі як «клітина» або «циркуляція», доволі часто зустрічаються у текстах провідних архітекторів епохи модерну та визначають загальну естетику урбаністичного планування цього періоду [179, с. 27].

Одним з яскравих прихильників та adeptів «біологічного» розуміння урбаністичного простору був барон Осман, який здійснив грандіозне перепланування Парижа у 1850-70-х роках. Він був переконаний, що впорядкування простору міста через створення широких та добре проглядуваних проспектів – зменшить вірогідність створення барикад між вулицями і покращить транспортну комунікацію між різними вулицями та районами Парижа. Таким чином, трансформації урбаністичного простору можуть формувати інакшу «хореографію»<sup>7</sup> освоєння цього простору жителями міста та бути засобом цензурування поведінки громадян, нейтралізуючи усі «неприємні» та «хаотичні» елементи міського життя.

Г. Зіммель та В. Беньямін у своїх критичних працях виокремлюють явища, що характеризують досвід проживання у модерному місті: втрата глибинної близькості у соціальних відносинах [52]; «оречевлення» світу, де культура речей заміщує культуру людського буття; зародження масмедіа та

---

<sup>7</sup> Поняття міської хореографії, на думку О. Запорожець та Є. Лаврінець, включає в себе такі складові: «1) правила і обмеження, які регламентують наше перебування в певних місцях; 2) організацію міських просторів, як проявів певного порядку (приміром, поява турнікетів); 3) тілесне освоєння міста. Хореографія повсякденного міського досвіду є взаємодією цих складових» [51, с. 47, 48].

тиражування, що призводить до втрати аури унікальності матеріальних об'єктів [12]; кожна річ залучена в інтенсивний товарообмін, а гроші стають культурним тригером суспільно-економічних трансформацій. З огляду на «ностальгійний» відтінок, з яким описують нові негативні явища Г. Зіммель та В. Беньямін – теоретики «нового урбанізму» Еш Амін та Найджел Тріфт пропонують метафору «ностальгійного міста», описуючи досвід прочитання модерного міста видатними філософами початку ХХ століття – Г. Зіммелем та В. Беньяміном [133, с. 32, 33].

Кожна з названих метафор у свій власний спосіб розкриває різні грані мультивимірної реальності міста, однак особливу увагу ми відведемо тим метафорам, що пояснюють урбаністичний простір з точки зору унікальності його звукового середовища. В цьому плані важливою постає проблема сприйняття прихованих взаємозв'язків між музикою та урбаністичним простором, які породжують в уяві дослідника відповідні метафори. Приміром, Девід Бір окреслює п'ять точок перетину між музикою та сучасним мегаполісом: урбаністичний музичний жанр (особливий тип музики, як-от реп, хіп хоп, що напряму пов'язаний з розвитком урбаністичної культури); урбаністична композиція (експериментальний модус, у якому повсякденні звуки міста стають джерелом для створення музичної або звукової композиції); ліричні та емпіричні зв'язки з місцем (музичні твори, які стають символами певного місця або міста в цілому); місця споживацтва (сюди відноситься фонова музика, яка звучить у шопінг молах, кафе, на ескалаторах та супроводжує повсякденні активності жителів); мобільна музика (музика, яка звучить через портативні мобільні девайси) [149]. Типологія дослідника нашттовхує на думку про те, що різні способи буття музики у місті інформують різні шляхи її сприйняття.

Репрезентації звуку в урбаністичному просторі змінилися з розвитком цифрових технологій. Аналізуючи значення персонального стерео у повсякденному житті, М. Булл досліджує, як новітні технології впливають на

наш досвід слухання. Прогулянка з портативними мобільними девайсами забезпечує «(ре)композицію» міста в залежності від суб'єктивного сприйняття тут і зараз [338, с. 329]. Місто стає музичним інтерфейсом з множинністю «індивідуалізованих звукових світів» [171, с. 3]. Тому урбаністичний звуковий ландшафт характеризується фрагментованою та колажною структурою аудіальної реальності. Це стосується не тільки сучасних міст, але й міст минулого.

Л. Гає, Р. Мазе та Л. Е. Холкміст у спільному проєкті під назвою “Sonic city” розробили систему, яка у ході прогулянки створювала електронну музику в реальному часі. Взаємодія ритмів тіла з урбаністичним середовищем виливалась у музичну композицію, а «повсякденний досвід ставав естетичною практикою» [218, с. 109]. Як зазначили автори цього проєкту, «зустрічі, події, архітектура, погода, жести, поведінка – усе ставало значенням, привласненням або “програванням міста”» [218, с. 109]. Метафора «сонічного міста» (sonic city), запропонована цими авторами, формує новий дискурс у прочитанні урбаністичного простору.

Серед досліджень останніх років, які фокусуються на сенсорному проживанні урбаністичного минулого може бути названа робота Еймі Бутін «Місто шуму» [167]. Розглядаючи звуковий ландшафт Парижа ХІХ століття авторка підкреслює тісний зв'язок між модерним метрополісом та мультисенсорною практикою фланування. На думку Е. Бутін, «мистецтво фланування (flânerie) складається з трансформації емпіричного злиття міських звуків у цілісну музичну композицію» [167, с. 12]. Метафори «міста як концерту» або «какофонічного міста», запропоновані у контексті цього дослідження, з одного боку – корелюють з естетичними категоріями гармонійного або негармонійного в оцінці аудіальної культури міста, з іншого – концептуалізують способи сприйняття звукового ландшафту Парижа різними індивідами та соціальними групами.

Реальність міста вирізняється безліччю варіативних мультисенсорних зв'язків. Візуальні ритми та текстури споруд доповнюються шумом вуличного трафіку та слідами запахів вулиць. Усі ці елементи становлять ритми міста. Спираючись на поняття ритму, яке стосується темпоральної організації музики, французький філософ Анрі Лефевр висуває думку про те, що все навколо наповнене ритмами – соціальними, природними, біологічними etc. Термін «ритманаліз» вперше був розроблений португальським філософом Лусіо Альберто Піньейру дос Сантосом. Його однойменна книга мала великий вплив на філософію Гастона Башляра, який виклав свої думки щодо теорії ритманалізу у «Діалектиці тривалості» (1936) [295, с. 101]. Як зазначає А. Прохазкова, «А. Лефевр ввів концепт ритманалізу як метод, придатний для спостереження багатьох аспектів повсякденного життя у модерному урбаністичному суспільстві» [295, с. 97].

Метод ритманалізу<sup>8</sup> – це, перш за все, партисипативна практика, у якій людина фіксує ритми власного тіла та навколишнього середовища. Ритманалітик, на думку Лефевра, це той, хто «слухає будинок, вулицю та місто подібно до того, як аудиторія слухає симфонію» [259, с. 1]. Тому місто у призмі ідей філософа стає метафорою ритмічної композиції.

Анрі Лефевр пропонує переосмислити традиційне розуміння слухання, що контекстуально прив'язане до музики, у бік слухання як стану активного залучення тіла у проживанні навколишнього простору. Музика – це не тільки комплекс значень, пов'язаних з музичним твором, але й все навкруги, що має вібруючу силу ритму. Мюрей Шефер зазначав, що «музикантом може бути все, що звучить» [308, с. 5]. Таким чином, слухання у теорії А. Лефевра стає новою онтологією та «відкриває шлях до формування пост-музикознавства» [138, с. 17].

---

<sup>8</sup> Як працює ритманаліз на рівні мистецького висловлювання можна простежити на прикладі короткометражного фільму Олександри Кареліної «Largo ma non tanto» (2018). Чергування статичних кадрів Токіо, розбавлених множинністю аудіальних атракцій, – підкреслює взаємозв'язок архітектури міста та звукового ландшафту [46].

Сара Адітья (Sara Adhitya), спираючись на ідеї А. Лефевра, висуває метафору «музичних міст» [131, с. xxii]. У однойменній праці вона описує декілька типів взаємозв'язку між музичним мистецтвом, містом і тілесністю: музика, яку ми чуємо; музика, яку ми втілюємо; музика, яку ми створюємо; музика, повз яку ми проходимо [131, с. xxii]. Порівнюючи урбаністичне планування з музичною партитурою, дослідниця пропонує нові шляхи покращення звукового середовища міста, що є продовженням екологічного підходу Р. М. Шефера.

Нові способи фіксації музики (так звані «графічні партитури»), що виникають у композиторській практиці ХХ століття, пропонують виконавцю «програти» різноманіття сценаріїв в інтерпретації твору. Інтуїтивний вибір в процесі перформансу безпосередньо впливає на подальший напрям розгортання звукових подій. У поясненні до своєї Третьої фортепіанної сонати (1958) П'єр Булез зазначає: «Я завжди порівнював цю роботу з планом міста. Людина не змінює план міста, вона сприймає його таким, яким він є, однак існує безліч шляхів його проходження. Можна обрати власний шлях, але водночас існують певні правила дорожнього руху» [цит. за: 131, с. 63]. З цієї точки зору музикування формує тропи самовисловлювання: інтуїтивний рух у просторі міста ототожнюється з рухом повз різноманітні звукові події в процесі гри.

Слід додати, що всі вищеперераховані метафори прямо, чи опосередковано виникають в контексті нових дослідницьких оптик – урбаністичного музикознавства та звукових студій<sup>9</sup>. Метафори («місто як ритмічна композиція», «музичне місто», «місто як концерт»), які пропонують ці міждисциплінарні проєкти – формують нові репрезентаційні стратегії для осмислення урбаністичного феномена з точки зору чуттєвої парадигми сучасної гуманітаристики.

---

<sup>9</sup> Особливості проблематики та методології цього міждисциплінарного напрямку будуть висвітлені у третьому розділі дисертаційного дослідження.

Джон Берджер у «Мистецтві бачити» підкреслив, що кожен фотограф є сумою нескінченних бачень, тому наше *сприйняття образу змінюється разом з нашим персональним шляхом бачення* [14]. Метафора є тим засобом, через який ми інтерпретуємо світ: вона є персональним способом нашого бачення.

У накладанні на урбаністичні студії, метафора дозволяє привідкрити мультивимірність міста в усій багатоманітності просторових, темпоральних та культурних нашарувань. Метафори міста, запропоновані в контексті різних дослідницьких перспектив, виступають як засоби «декодування» урбаністичного простору.

Розгляд міста як концерту, симфонії, ритмічної композиції або музичної партитури, – стає ключовим для розуміння урбаністичного феномену з точки зору унікальності його аудіальної культури. Висвітлення цієї ідеї стає чи не найголовнішою метою нових підходів, запропонованих в межах звукових студій та урбаністичного музикознавства. З появою цих дисциплін виникають не тільки нові обрії у дослідженні звукової культури міста, але й формуються нові метафори.

У подальших розділах дисертації ми окреслимо такі питання: якими «аудіальними» метафорами характеризують звукову реальність Парижа 1840-1850-х років митці; які метафори виринають у листах і мемуарах М. Глінки та як вони відображають ступінь співмірності композитора з урбаністичним простором. Останнє, своєю чергою, дозволить розкрити індивідуальну історію сприйняття міста через вербальні наративи.

## **1.2. Урбаністичне музикознавство: дисциплінарні проєкції на творчу біографію М. Глінки**

Наше знання про місто переозначається в залежності від рамок, окреслених певною дисципліною або траєкторією дослідника. Як зазначає Дінко Фабріс, *«міста ніколи не описуються однаково: для історика*



*мистецтва, місто наповнене художниками та митцями; для історика архітектури – важливими є будівлі, храми, палаци та сади; в той час як для багатьох інших істориків місто може бути втіленням влади, комбінацією внутрішніх та зовнішніх економічних стратегій, сумою мов, антропологічних і навіть релігійних груп» [231, с. 65].*

Складність в аналізі урбаністичного феномена спонукає дослідників звертатись до міждисциплінарного підходу. Так, Бенджамін Фрезер у теоретичній роботі «Урбаністичні культурні студії: Анрі Лефевр та гуманітарні науки» запропонував урбаністично-культурологічний метод (urban cultural studies method), який «покликаний наблизити гуманітарні та соціальні науки у дослідженні культур(и) міст» [213, с. 19]. Міждисциплінарна природа цього методу дозволяє охопити більший спектр тем, які стосуються міського життя шляхом зближення аналітичного інструментарію з різних предметних областей. Тому у даній роботі ми маємо на меті розкрити, яким чином сучасні міждисциплінарні проєкти — у нашому випадку урбаністичне музикознавство та звукові студії — розширюють наше знання про місто з точки зору його аудіальної культури.

Звукова сфера є невід’ємним компонентом урбаністичного досвіду. Вона інформує культурні коди спільноти, а також особливості владних та економічних структур. Звук і тиша<sup>10</sup> слугували не тільки механізмами впорядкування часу, але й демонстрації влади: нерідко дзвони міських соборів сповіщали жителів про визначні події – народження, шлюб, смерть патронів або покровителів міста. *«Здатність продукувати не тільки звуки, але й тишу, – як зазначає Д. Геріоч, – була певною міткою виявлення поваги та привілейованості влади. Вона посилювала нерівні відносини у яких одна*

---

<sup>10</sup> Проблема шуму, тиші й звуку та їхній вплив на соціальний порядок розглядається у праці Жака Атталі «Шум. Політична економіка музики» [141]. У статті М.Севериної тиша інтерпретується як культурний архетип. Дослідниця відзначає, що «звук і тиша – це особлива *ейдетична мова прамузики*, в якій сконцентрований не лише особистісний досвід індивіда, але й сенсорні еталони культури» [102, с. 42]

*сторона мала змогу вільно говорити, натомість інша – слухала та підкорялась. Коли король говорив була тиша. Тиша у судових палатах відображала повагу до юстиції, в той час як тиша в школах та монастирях носила дисциплінарний характер» [217, с. 18]. Навіть у сучасному світі владні структури використовують звуки і тишу як дисциплінарні механізми обмеження і контролю над громадянами: у цьому випадку введення комендантської години або заборона публічних зібрань чи мітингів можуть трактуватись як засіб цензурування поведінки громадян.*

Музика маркує простір культури, ідентичності, пам'яті, ностальгії<sup>11</sup>. На думку Тіма Картера, *«музика може досягати символічної та символізуючої влади, виходячи за межі самої себе завдяки здатності розмежовувати функціональний і концептуальний простір різними способами: звук, як і погляд, – визначає чим може бути даний простір» [177, с. 14].*

Музична мова має свою внутрішню логіку, яка обумовлюється історико-культурним контекстом, тому вона не тільки окреслює території ідентичності, але й часові межі, що «маркуються кінцем виконання одного твору і початком другого» [177, с. 14]. Отже музичний твір є згорнутою квінтесенцією часу, в якому він був створений.

Музика динамічно реагує на соціальні, політичні та економічні зміни в суспільстві. Як зазначає Жак Атталі, *«Музика – це відлуння естетики певного часу. Але вона виходить за рамки того часу. Музика передає у звуках те, що може стати видимим та превалюючим у реальному світі. Вона пророкує зміни та оголошує новий соціальний порядок, надаючи реальності сенс» [140].* Тому в різні історичні періоди може виникати соціальна затребуваність у певних музичних жанрах або темах. Приміром, під час воєнної кампанії в Алжирі, що припадає на розквіт романтизму, популярною у французькому мистецтві стає орієнтальна тематика [58, с. 375].

---

<sup>11</sup> Як приклад творення музикою простору ностальгії див. дослідження: [126; 202].

Музика нерідко слугувала рупором возвеличення країни і влади короля: балет був не тільки найулюбленішим жанром Людовіка XIV, але й засобом демонстрації непорушності абсолютистської монархії [165, с. 282]. Марія Буке-Бойє (Bouquet-Boyer) виокремлює три рівні взаємозв'язку між музикою та владою:

1. *Форма*. Різні музичні форми свідчили не тільки про смаки соціальної еліти, але й були втіленням домінантних владних дискурсів. Тесс Найтон відзначає, що «музика, в поєднанні з просторовими стратегіями, розвивала культурне середовище, в якому члени аристократії демонстрували свою впливовість та гегемонію у місті» [231, с. 12]. Яскравим прикладом символічних відносин між музикою та владою є розвиток оперного та балетного жанрів у ряді європейських країн епохи Бароко та Просвітництва. Приміром, «балет і французька опера в кінці XVII століття були присвячені тому, що ми називаємо *культ особистості*. Король або королева завжди є головними героями, які наділяються усіма можливими чеснотами в оперному та балетному спектаклі. Однак опера XVIII століття артикулює іншу ідею влади: вона повинна *слугувати державному іміджу і дати за межами країни позитивне бачення влади королівства*» [165, с. 282, 283]

2. *Інституція*. Тут маркується питання державної політики щодо функціонування закладів музичної освіти, які мають безпосередній вплив на виховання майбутніх композиторів та виконавців [165, с. 284].

3. *Фізична особа*. На цьому рівні досліджується положення музикантів у суспільстві, вплив їхнього творчого доробку на розвиток музичних жанрів або на впровадження нових тенденцій у сфері музичного виховання. Як зазначає М. Буке-Бойєр: «Вплив Вівальді на інститут *la Pietà* і на музичну форму концерт – не підлягає сумніву» [165, с. 286].

Музика та різноманітні звуки є важливими елементами повсякденного життя: вони «вітають, захоплюють зненацька, заспокоюють жителя міста у будинку, на робочому місці, в церкві, театрі чи на вулиці» [231, с. 7].

Традиційно міська музична культура розглядалась в контексті біографій композиторів або аналізу музичних творів. Потреба здійснити відхід від цієї стратегії відкрила перспективи для формування *урбаністичного музикознавства* – сучасного напрямку гуманітаристики, який зародився наприкінці 1980-х років.

Ключовим моментом у зародженні цієї субдисципліни стала праця Рейнхарда Штрома «Пізньосередньовічна музика Брюге» (1985) [324], яка вперше привернула увагу музикознавців до проблеми дослідження та можливості реконструкції звукового простору міста в історичній перспективі. Поняття «звуковий ландшафт»<sup>12</sup> (soundscape), запропоноване у цьому дослідженні, стало теоретичною рамкою для подальших розвідок у полі урбаністичного музикознавства [324, с. 1-9].

Рейнхард Штром окреслив широку панораму музичних практик міста, фокусуючись на музиці, на тих, хто її створював та культурному контексті, у якому вона створювалась. Окрім архівних джерел, автор залучив до свого дослідження візуальні наративи – роботи фламандських художників, які розширили уявлення про звуковий світ середньовічного міста: *«Знання про Брюге періоду пізнього середньовіччя приходять до нас з вмиротворення картин. Рух і звук спочивають в них, немов у застиглій формі – зведеної до безкінечно малої дрібки часу. Подаровані часом, картини починають оживати, а музика, що в них присутня – стає відчутною»* [324, с. 1]. Іконографічний метод, яким користується Р. Штром, ми застосуємо у дослідженні звукового ландшафту Парижа 1840-1850-х років, аналізуючи туристичні путівники та фізіології, у яких наявні візуальні тексти, що відтворюють різноманіття звукових практик міста.

---

<sup>12</sup> Варто зазначити, що в одному з останніх досліджень, присвячених звуковому ландшафту Відня XV століття, Рейнхард Штром реферує до теоретичної праці Вальтера Сальмена (Walter Salmen), оприлюдненої у 1977 році. У ній В. Сальмен вводить поняття 'Klang-Aura', тобто звуковий ландшафт, позначаючи ним звуки, сигнали та шум урбаністичного життя [231, с. 280].

Історія урбаністичного музикознавства розпочалася у 2000-му році, коли група дослідників з лондонського університету Royal Holloway на чолі з Тімом Картером та Ендрю Везеєм (Andrew Wathey) організували конференцію «Музика та урбаністична культура у ранньомодерну добу», яка відбулась у Валенсії. Доповідь Тіма Картера «Звук тиші: моделі для урбаністичного музикознавства» на відкритті конференції стала маніфестом нового напрямку гуманітарних досліджень [231, с. 55]. У 2002 році англійська версія доповіді була оприлюднена у спеціальному випуску журналу «Урбаністична історія» (Urban History), який був присвячений дослідженню звукових ландшафтів у містах минулого [177].

Якщо у 1980-х роках основна увага дослідників цього напрямку була зосереджена на темах, які висвітлюють взаємодію музикантів та владних інституцій у європейських ранньомодерних містах, то після конференції у Валенсії коло тем значно розширилось. Наступним етапом у розвитку цієї дисципліни стала організація міжнародного воркшопу «Слухаючи місто: Музичний досвід як вхід у простір урбаністичних звукових ландшафтів» (Hearing the City: Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes), який відбувся в Барселоні (24-26 вересня 2015 р.). Основний фокус цього заходу був зосереджений на розгляді «урбаністичного звукового простору в контексті міждисциплінарного підходу» [230].

За результатами воркшопу, у 2018 році була оприлюднена колективна монографія «Hearing the city in Early Modern Europe» («Слухання міста у ранньомодерній Європі») під редакцією Асенсьйон-Мазуели Ангіти і Тесс Найтон, яка репрезентувала широкий спектр тем та підходів, запропонованих в рамках урбаністичного музикознавства [231]. Заключна частина монографії присвячена опису та ідеї створення онлайн платформи «Історичні звукові ландшафти (1600-1800)» [234]. Автор ідеї – музикознавець Хуан Руїс Хіменес (Juan Ruiz Jiménez), розробник програмного забезпечення – Ігнаціо Хосе Лісаран Рус (Ignacio José Lizarán Rus) [231, с. 355–371]. На

старовинних мапах Севільї та Гранади вищезгадані дослідники позначили локації, які відображали звуковий світ цих двох іспанських міст. За допомогою фото, відео та аудіоматеріалів, вбудованих у текстуру географічних карт, автори проєкту поєднали теоретичні дослідження з новітніми технологіями, застосовуючи підхід цифрової гуманітаристики (Digital Humanities). У вступній промові вони зазначили, що «ця платформа може слугувати інноваційним інструментом для туризму, освітніх та музейних інституцій» [231, с. 370].

Головною ідеєю урбаністичного музикознавства є прагнення охопити різноманіття *музичних досвідів* у широкому культурному контексті міста. Концепт музичного досвіду позначає «*виконавців (аматорів та професіоналів), слухачів, композиторів, навіть перехожих, а також усні та звукові традиції, записаний та незаписаний музичний репертуар як невід'ємні частини соціальної історії міста*» [231, с. 8]. За словами Т. Найтон, освітній та культурний досвід жителів міста, а також усі буденні практики та екстраординарні події – формують різні рівні *музичної граматики часу*. Остання, своєю чергою, слугує виразником життя людей та їхніх сенсів [231, с. 8].

Міждисциплінарна природа урбаністичного музикознавства дозволяє розглянути та проінтерпретувати аудіальну культуру міста, поєднуючи інструменти дослідження, запозичені з культурології, історії, географії, урбаністики, антропології тощо.

Головні теми, які обговорюються в межах цих наукових студій проливають світло на взаємини між музикантами та владними структурами; зосереджуються на символічному значенні звуків для міських резидентів; розкривають широкий діапазон функціонування музичних практик у контексті соціальних, економічних та культурних стратегій міста. Іншими словами, урбаністичне музикознавство «*досліджує систему виробництва, споживацтва та реценцію музики в міському контексті*» [269, с. 13]. Однак

серед наукових напрацювань урбаністичних музикознавців є ті, що фокусуються на регіональній перспективі, приміром, стаття Марії Гемберо-Устароз «Перекартографування урбаністичної музики в іспанському регіональному контексті (на прикладі Наварри XVI – XVIII століть)». Дослідниця зазначає: «я використовую термін “регіон” та “регіональний” для позначення територій всередині та навколо Наварри, включаючи один (або більше) урбаністичний центр, що пов'язаний з навколишніми сільськими територіями географічними, історичними, адміністративними, економічними, релігійними та соціокультурними зв'язками» [231, с. 329].

Переважна більшість праць дослідників цього напрямку висвітлюють проблеми розвитку звукової культури у ренесансних та ранньомодерних містах: «Музика та музиканти в епоху Ренесансу» під ред. Фіони Кісбі [248], «Музика Феррари в епоху Ренесансу» Льюїса Локвуда [266], «Міська культура та мадригал у Венеції» Марти Фельдман [207], «Музика і Місто. Музична культура та міські спільноти у Південних Нідерландах та Західній Європі, 1650–1800» під ред. Штефані Бегейн [281]. Однак слід зазначити, що ця тенденція поступово змінюється з появою нових досліджень: теоретична робота Роберто Мелініто фокусується на звуковому ландшафті доісторичних Помпеїв [231, с. 62].

Відкритість до нових тем та нівелювання ієрархічних моделей дослідження маркують спільність теоретичних пошуків «нового»<sup>13</sup> і урбаністичного музикознавства. Одним з важливих пунктів обох напрямів є критика бінарної моделі «центр–периферія», яка склалася у традиційному музикознавчому дискурсі. Увага дослідників завжди була прикута до музичної культури

---

<sup>13</sup> Із зародженням у 1980-х роках «нового» або «критичного музикознавства» на перший план виходять маргіналізовані теми, які тривалий час залишались поза увагою музикознавців: музика повсякдення, популярна музика, звукові ландшафти периферійних (локальних) міст, творчість менш відомих композиторів («другого ряду»), дослідження творчих біографій жінок-виконавиць і композиторок (феміністичні студії) тощо. Детальніше про міждисциплінарні перетини сучасного музикознавства див. дослідження О. Самойленко та Г. Борн [101; 163].

центральных міст, натомість периферійні міста залишались недостатньо вивченими. Ця проблема озвучується у працях урбаністичних музикознавців Рейнхарда Штрома та Мігеля Маріна [269]. Слід зазначити, що позиція цих дослідників є органічним продовженням пошуків антропологічного історизму школи Анналів (наприклад, праці Е. Ле Руа Ладюрі «Монтайю, окситанське поселення», «Селяни Лангедока» або «Історія регіонів Франції від витоків до наших днів») [73; 74].

Фредерік Гаммонд зазначає, що *«багато музикознавців в дусі французької школи Анналів презентують історію музики не тільки як серію біографічних наративів та головних мистецьких творів, але як нелінійну мережу повсякденного життя, в якому такі музичні форми, як салюти та фанфари, що звучали на площі, займають рівноцінне місце разом з месами видатних композиторів, які виконувались у кафедральних соборах»* [228, с. 234]. Виходячи з цієї перспективи урбаністичні музикознавці прагнуть охопити множинність звукового простору міста, що не зводиться до розгляду сингулярності подій, персон або творів.

Розгляд міської аудіальної культури неможливий без розуміння важливості чуттєвого буття. Місто огортає нескінченними міріадами сенсорних стимулів, де звуки, запахи та візуальні образи стають невід'ємною частиною урбаністичної історії. Оскільки звук має не тільки фізичні параметри, але й символічне значення, яке з плином часу відходить в небуття – релевантним постає питання джерельної бази: які тексти зможуть нам «розповісти» про звуковий ландшафт міст минулих епох?

Далі ми окреслимо декілька типів джерел:

1. Музичні тексти. Як зазначає М. А. Марін, *«для урбаністичного музикознавства одними з основних джерел залишаються музичні тексти, однак вони не завжди можуть дати відповідь на питання, що постають перед дослідником, крім того, критерій відбору нотних текстів для аналізу обумовлений здебільшого інтенційністю та проблематикою досліджень*



музикознавця. Тому одні тексти можуть бути в основному фокусі досліджень, а інші – навпаки» [269, с. 23].

2. Вербальні тексти (архівні документи, літературні, мемуарні, епістолярні джерела, тревелоги, періодичні видання, etc). Існує безліч звукових подій, які ніколи не були зафіксовані в партитурах, але були описані у вигляді історичних зображень або документів. Т. Найтон, досліджуючи усну музичну традицію Барселони XVI століття, звертається до різних типів документів: друкованих катехізисів, що відображали записи про придбані мелодії; подорожніх нотаток іноземних гостей; нотаріальних записів, які проливали світло на соціальну групу, що мала особливе значення для усної передачі музики в Барселоні [231, с. 297]. Слід зазначити, що робота з різними типами джерел потребує різних аналітичних підходів щодо їхнього опрацювання.

3. Візуальні тексти (картини, карикатури, мапи, фотографії, фільми тощо). Зображення є важливими ресурсами для інтерпретації музичної культури. Візуальні наративи переповідають нам про особливості сприйняття музики у різні історичні періоди, про архітектуру театрів та концертних залів, сценографію оперних вистав, вигляд старовинних інструментів, костюми музикантів etc. Як зазначає Дж. МакКінон, *«ми повинні мати на увазі, що образ, це щось більше ніж просто зображувана річ, це, скоріше, відображення ідеї, а ці ідеї, в свою чергу, керують подіями, які ми звемо історією»* [271, с. 15].

Відтоді, як у 1970-х роках був сформований новий міждисциплінарний напрям музичної іконографії, метод, запропонований в межах цього підходу, – став не тільки допоміжним, але й магістральним у цілому ряді досліджень. Так, Алан Девісон розглянув картини, карикатури та фотографії Ференца Ліста, окреслюючи семантику жестів та міміки митця, взаємозв'язок його образу з тогочасними уявленнями про романтичного артиста, а також здобутки у сфері фізіогноміки – популярної науки кінця XVIII першої

половини ХІХ століття, яка мала на меті пояснити за допомогою рис обличчя характер людини та її поведінкові схильності [200].

Аналіз архівних джерел, тревелогів, газет, кореспонденцій, картин, фотографій та мап дозволяє реконструювати колективні та індивідуальні модуси сприйняття міста у різні історичні періоди. Вони є важливими свідочтвами, що проговорюють урбаністичні міфи та метафори, тож залучення цих матеріалів до аналізу дозволить реконструювати не тільки звучання міста минулого, але й особливості сприйняття цього звучання різними індивідами та соціальними групами. А. Байдл та К. Гібсон зазначають, *«джерела, подібні до цих – попри те, що вони є мовчазними матеріальними об'єктами – заохочують нас слухати тепер слабкі відлуння швидкоплинних, нематеріальних, слухових світів минулого»* [157, с. 1].

Теоретичне охоплення тем, що є важливими для урбаністичного музикознавства забезпечить краще усвідомлення меж дисципліни. Аналізуючи джерела, Ремі Кампос зосереджує увагу на трьох підходах, які мають місце у дослідженнях аудіальної культури міста. Перший стосується взаємовідносин між містом та музикою з точки зору соціальної історії; другий фокусується на просторових формах музичних практик, засновуючись на методах історичної географії; третій підхід розглядає звукові ландшафти крізь призму чуттєвого буття у місці [175]. Ці підходи вкрай рідко розмежовуються у працях урбаністичних музикознавців, адже просторовий, соціальний та звуковий виміри є невід'ємними елементами міського життя.

Проблема співвідношення музики та навколишнього простору<sup>14</sup> є ключовою в контексті цих досліджень. На думку Р. Штрома: *«Взаємодія між*

---

<sup>14</sup> Наприкінці 60-х років ХХ століття в гуманітарних та соціальних дослідженнях окреслилась тенденція до «просторового зрушення» («spatial turn»). Саме в цей період з'являються статті та доповіді Мішеля Фуко, Анрі Лефевра та інших дослідників, присвячені «просторовій» проблематиці та практикам картографування [111, с. 40-44]. Паралельно з цим формуються інтегративні субдисципліни, так звані «нові географії» – «культурна географія», «історична

географія», «релігійна географія», «комунікаційна географія», «емоційна географія», «діджитальна географія», «географія музики» тощо [176; 129; 199; 137; 174; 249; 246; 264; 283]. Усі ці явища свідчать про вихід за рамки традиціоналістських підходів в інтерпретації простору та пошук нових шляхів у розумінні цього феномена.

Глобалізаційні процеси, розвиток туризму, інтернету, телекомунікацій, GIS (Geographical Information Systems) технологій, масова міграція, проблеми екології та охорони навколишнього середовища – усі ці фактори спричинили переосмислення в рамках соціальних та гуманітарних наук поняття «простору» як інструмента аналізу сутнісних процесів продукування культури.

На думку М. де Серто, «простір – це те, що виробляється в результаті операцій, які направляють його, окреслюють, надають йому темпоральність та змушують функціонувати в полівалентній єдності конфліктуєчих одна з одною програм або встановлених контрактом близькостей. <...> Простір – це перетини рухливих елементів. <...> Простір – це місце, що використовується на практиці» [103, с. 218, 219]. Виходячи з цих визначень, французький антрополог інтерпретує простір як суму взаємодій, операцій та практик, що його конфігурують. І-Фу Туан – один з основоположників гуманітарної географії – трактує простір, як «базовий компонент світу, в якому ми проживаємо» [342, с. 3]. Порівнюючи два близьких поняття місця і простору І-Фу Туан зауважує, що місце символізує приватність і стабільність, натомість простір – відкритість та свободу [342, с. 6].

Тема простору відіграє важливу роль у теоретичних роботах Вальтера Беньяміна. Аналізуючи творчість Ш. Бодлера, В. Гюго і М. Пруста, В. Беньямін, з одного боку – розкриває історичний контекст, що їх оточував, з іншого – «просторові збіжності між письменниками та їхніми містами» [321, с. 11].

В автобіографічній «Вулиці з одностороннім рухом» В. Беньямін (де)конструює пазл міста з розрізнених фрагментів. Назви нарисів («Вуличні годинники», «Китайські товари», «Мексиканське посольство», «Бюро знахідок» та ін.), з яких складається історія, – немов «вихоплюють» з реальності потрібні деталі [14, с. 18, 20, 67]. Цю особливість беньямінівського бачення міського простору Годд Преснер, Девід Шепард та Йо Кавано називають «масштабуванням». Дослідники зазначають, що для філософа «масштабування стає історичним методом наративізації міста: збільшення масштабу – означає близьке читання та близький аналіз деталей, натомість зменшення – позначає макро-рівень», узагальнене бачення структури міста [294, с. 55]. Таким чином, опис міста у письмі Беньяміна набуває рис картографічної практики.

Нелінійність беньямінівської розповіді та множинність «часових вимірів», присутніх у ній – утворюють форму «багат шарового» або «ущільненого картографування» (“thick mapping”), наповненого симультанністю неодночасного [294, с. 58]. Цей модус можливо помислити тільки у призмі «суб’єктивних топографій» філософа, де спогади дитинства межують з теперішнім та тривожним передчуттям майбутнього: одночасне поєднання всіх темпоральностей на одній площині утворює мапу його життєвого простору.

У «Берлінській хроніці» В. Беньямін зазначає, «вже давно, роками, я розважаюся тим, що намагаюся розмістити сферу мого життя – *Bios* – графічно, на мапі. <...> Я розробив цілу систему умовних позначень, які б зарясніли на сірому тлі мапи. На ній я позначив би квартири друзів і подруг, будинки, де збиралися всілякі групи – від «дискусійних залів» молодіжного руху [*Jugendbewegung*] до місць зборів молодих комуністів, – кімнати готелів та борделів, де мені доводилося ночувати, шкільні маршрути та заповнені при мені могили, адреси модних кафе, назви яких нині забуті <...> [цит. за: 94, с. 166–167]. Беньямін формує хитку мапу спогадів, де розташовуються символічні для нього місця та сліди власних відчуттів. Персональна історія філософа тут нерозривно пов’язана з топографією міста.

*музичним життям та фізичним простором – це не тільки матеріальна передумова, але результат соціальних структур. Музикування залежить від тих, хто виконує, замовляє, фінансує, слухає, викладає, вивчає, забороняє або дозволяє» [231, с. 282]. Тож важливим пунктом в рамках цього підходу є «дослідження інтеграції музикантів у соціальну тканину міста» [269, с. 20]. В якій частині міста музиканти працювали, а де проводили дозвілля; хто жив поряд; чим відрізняються в соціальному та економічному плані різні райони та як це впливало на соціальну самоідентифікацію музиканта – його можливості на самореалізацію. За великим рахунком «питання полягає в тому, яким чином ці мережі впливають на кар'єру та можливості просування творчості музиканта» [269, с. 20].*

Зважаючи на те, що предметом нашого дослідження є культурні практики М. Глінки у просторі французької столиці, далі ми окреслимо ментальну мапу композитора, яка відобразить особливості урбаністичного планування Парижа, а також дозволить не тільки розшифрувати міру наближення/віддалення його життєвого світу<sup>15</sup> по відношенню до локацій,

---

Теоретичні роботи Анрі Лефевра суттєво доповнюють загальне дискурсивне поле досліджень простору: простір інтегрується ним як «соціальний продукт», що виявляється не в сукупності предметів та речей, а в сукупності відносин [75, с. 9]. Філософ окреслює тріадну модель, яка допоможе осмислити цей феномен комплексно:

1) просторова практика організовує та продукує навколишній простір через особливості планування та архітектуру: вона є реалізацією, матеріальним втіленням практик соціальних [75, с. 23, 24, 51, 52].

2) репрезентація простору «пронизана знанням (сумішшю пізнання та ідеології), завжди мінливим та відносним» [75, с. 55]. Сюди входять конвенційні, встановлені інститутами влади концепції простору, властиві певному суспільству і часу. Репрезентації простору «тяжіють до вербальних (за виключенням певних винятків), тобто розроблених інтелектом знаків» [75, с. 52].

3) простори репрезентації проговорюють себе через образи та символи: вони є результатами роботи уявного. «Простори репрезентації накладаються на фізичний простір, використовуючи його об'єкти у якості символів» [75, с. 52, 55]. Таким чином, простір, за А. Лефевром, є сукупністю багатьох елементів: наших знань та уявлень про нього, а також соціальних практик, що його продукують. Аналіз цих елементів дозволить краще усвідомити історичну мінливість просторових практик, яка обумовлюється зміною культурних парадигм та панівних дискурсів.

<sup>15</sup> Вчення про «життєвий світ» найповніше розкривається у теоретичній праці «Криза європейських наук» феноменолога Едмунда Гуссерля. У ній філософ розглядає «життєвий світ» як передданість, основу, яка містить в собі «дологічні значимості», що стають «ґрунтом для

пов'язаних з музичною інфраструктурою міста, але й ідентифікувати мережу його культурних взаємозв'язків з критиками, музикантами та видавцями.

У дослідженні американського соціального психолога Стенлі Мілгрема *ментальна мапа* визначається як «образ міста, який живе у свідомості людини: вулиці, квартали, площі, які мають значення для неї, стійкі маршрути пересувань та асоціативні ряди, що пов'язують їх, емоційна навантаженість кожного з елементів міського середовища» [82, с. 17].

Олена Трубіна підкреслює рефлексивний характер ментальної мапи, маркуючи її як «результат практичного, а тому неминуче суб'єктивного картографування міста, що є в наявності у кожного жителя» [110, с. 510].

Процес моделювання ментальної мапи<sup>16</sup> ґрунтується на базі соціологічного інструментарію. За допомогою партисипативних підходів – «опитувань, інтерв'ювань, групових дискусій, рефлексивних щоденників» [303, с. 266] – дослідник здійснює «процес збору відповідей, пов'язаних з географічними місцями, репрезентуючи основні результати у вигляді карти» [151, с. 73]. На відміну від скетч-мапи<sup>17</sup>, яку малює сам опитуваний (пряма модель побудови карти), ментальна мапа створюється дослідником на основі результатів опитування (непряма модель побудови карти) [151, с. 73].

---

логічних, теоретичних істин» [43, с. 170, 178]. Е. Гуссерль зазначає: «З точки зору життєвого світу ми суть в ньому об'єкти серед об'єктів; а саме, суцї тут або там, в простій достовірності досвіду, до яких би то не було наукових, фізіологічних, психологічних, соціологічних або інших констатацій. З іншого боку, ми суть суб'єкти для цього світу, які пізнають його в досвіді, обмірковують, оцінюють, тобто Я-суб'єкти, що цілеспрямовано з ним співвідносяться» [43, с. 145].

<sup>16</sup> Одним з перших дослідників, який запропонував метод ментального картографування став американський урбаніст Кевін Лінч. У своїй праці «Образ міста» він зосередив увагу на взаємозв'язку між навколишнім середовищем та просторовою орієнтацією людини. Пізніше цей метод був застосований як інструмент аналізу в області поведінкової (біхевіористської) географії та географій повсякдення [181, с. 6].

<sup>17</sup> Скетч-мапи (Sketch Maps) – малюнки або інші вільні форми фіксації від руки, які створюються опитуваними [151, с. 70]. Якщо у конструюванні ментальних мап переважна більшість дослідників користується традиційними географічними картами, на яких позначаються результати дослідження, то скетч-мапи не схожі на формальні мапи – це образ знань опитуваного про оточуючий світ, який втілюється у вигляді замальовки [151, с. 73].

У нашому випадку, замість непрацюючих в історичному зрізі методів опитувань, – буде використано вербальні тексти композитора: на карту Парижа ми нанесемо місця, про які знайшли згадку в мемуарно-епістолярних джерелах М. Глінки. При позначенні локацій ми скористаємось картою сучасного Парижа: свідоме маркування історичних місць на сучасній мапі яскраво репрезентує мінливість міського середовища, де симультанно співіснують різні часи та простори. Всім відомий факт, що протягом 1850-60х рр. барон Осман здійснив грандіозну перебудову французької столиці, у результаті якої з'явилися нові вулиці, бульвари, широкі проспекти. Тому використання сучасної карти в нашому дослідженні накладає невелику похибку з географічної точки зору, однак основний результат залишається незмінним: переважна більшість адрес, де перебував композитор, були зосереджені у респектабельному другому окрузі Парижа – саме там знаходилися театри, концертні зали, музичні видавництва та редакції музичних газет.

А тепер, враховуючи два паризьких періоди біографії М. Глінки (1844–1845 рр. та 1852–1854 рр.), наведемо адреси локацій, що були зафіксовані у його мемуарно-епістолярних джерелах та місць «ймовірних», які не згадуються, однак тісно пов'язані з життєвим світом композитора<sup>18</sup>. Зазначимо, що усі просторові точки ми умовно класифікуємо за таким критерієм: адреси проживання, музичні інституції (газети, видавництва, концертні зали), театри, садово-паркові зони, визначні пам'ятки Парижа.

#### Адреси проживання:

1. Rue de Provance<sup>19</sup> № 5. Під час першої паризької поїздки композитор мешкав за адресою Rue de Provance № 5, трохи згодом він переїхав у будинок № 22 – за тією ж вулицею [37, с. 318, 319]. Показово, що у наступному році

<sup>18</sup> Інформація про адреси, відсутні у текстах композитора, була запозичена з довідників паризьких вулиць Е. Жіро та Ф. Лазара [220, с. 20].

<sup>19</sup> У першій половині 1844 року Гектор Берліоз мешкав за адресою Rue de Provance № 41. Саме тут він написав драматичну легенду «Засудження Фауста» [315, с. 32]

поряд з ним оселився Шарль Бодлер (Rue de Provence № 24) [262]. Відомо, що майбутній автор «Квітів зла», ховаючись від кредиторів, протягом життя змінив величезну кількість адрес. Відчуття незатишності та бездомності поезії Ш. Бодлера гостро відчувається в його рядках з «Паризького спліну»<sup>20</sup>: *«Мені здається, що мені було б добре там, де мене немає, і зміна місця проживання належить до питань, які я постійно обговорюю з власною душею»* [19, с. 127].

Цікаво, що б М. Глінка і Ш. Бодлер могли сказати один одному, якби відбулась їх зустріч? Вони розминулися всього на рік. А здається – на ціле століття: настільки різними були ці художники – один, ностальгував за прекрасним, інший – замилювався повільним в'яненням краси. Історія не-зустрічі<sup>21</sup>, на мить схоплена у джерелах, – спочиває у вимірі пам'яті місця.

2. «Hotel de la Marine Française» (rue Croix de petits Champs). Майже через 70 років після другого перебування М. Глінки в Парижі Олександр Глазунов відшукав готель, у якому той неодноразово зупинявся [34, с. 391]. Неподалік від готелю розташовувався знаменитий Пале-Рояль (Palais-Royal, Королівський палац), оточений садами. У критих галереях, розміщених на території палацу, активно велась торгівля та набирала обертів індустрія видовищних розваг [84, с. 259].

3. Rue Rossini<sup>22</sup> № 26 – вулиця, за якою проживав М. Глінка під час другої поїздки, – розташовувалась недалеко від Італійського бульвару (boulevard des Italiens). М. Глінка пригадує: «Декілька днів назад ми переїхали з готелю і

<sup>20</sup> Про стан спліну, до якого був схильний М. Глінка та нудьги, яку він відчував у Парижі – детальніше див.: [118, с. 16–18].

<sup>21</sup> У другому томі «Мандрів М. Глінки» С. Тишко наводить історії не-зустрічей російського композитора з Ф. Шопеном та Р. Шуманом [118, с. 439-443].

<sup>22</sup> Андрій Возьянов зазначає, що «аудіальні факти з життя міста нерідко закарбовуються у назвах вулиць» [28, с. 264]. «Аудіальні топоніми» (Rue Rossini та інші), названі на честь відомих композиторів та виконавців, – розкривають карту музичної історії міста, міриади історично мінливих звукових досвідів, що існували у просторі повсякденності минулого.

живемо у маленькій квартирі в самому центрі розкішного Парижа (*quartier des élégants*) [квартал людей елегантних], тобто у самому веселому місці біля театру *Grand-Opéra*<sup>23</sup>, *rue Rossini au bel étage № 26* [38, с. 343]. У тому ж будинку на *Rue Rossini* мешкала Мадам Босе (*M-me Beaucé*), яка мала двох доньок, що були оперними співачками: Дельфіна Угальд (1829–1910)<sup>24</sup> та її сестра пані Штейнер-Босе (*Mme Steiner-Beaucé*). Про останню композитор згадував в одному з листів: «Взимку з 1852 на 1853 рік, часто навідував мене *Steiner*, одружений на старшій доньці *m-me Beaucé*<sup>25</sup>, нерідко бував син її *Henry Beaucé*, вельми молодий хлопчик, хороший музикант» [37, с. 346].

#### Музичні інституції:

4. *Rue de la Victoire*. Поряд з *Rue de Provence* паралельно йшла *Rue de la Victoire*, де розташовувався концертний зал Герца і театр *Chantereine*, у якому грала кохана М. Глінки – акторка Аделіна [37, с. 319].

Зал Герца (*Salle Herz*), побудований у 1842 році, був названий на честь його власника Анрі Герца – піаніста, викладача Паризької консерваторії, автора п'єс салонно-віртуозного стилю, посібників з удосконалення виконавської техніки, а також засновника фабрики з виготовлення фортепіано [315, с. 189; 118, с. 44, 45]. Разом з Тальбергом і Калькбреннером, Герц був одним із «золотої тріади» піаністів-віртуозів, чий виступи здобули неабияку популярність у паризьких салонах 1830-х років [309, с. 190–195; 117, с. 274–277]. Завдячуючи знайомству з ним, М. Глінці видалась

<sup>23</sup> Варто зазначити, що приміщення *Grand-Opéra* або *Académie de musique* спочатку було розташоване за адресою *rue Le Peletier*, але згодом було знесене згідно з планом архітектора Шарля Гарн'є. Натомість нова будівля театру, яка існує понині, була споруджена на площі Опери [38, с. 345].

<sup>24</sup> Згідно з відомостями музичного словника Г. Рімана, Дельфіна «співала у *Grand-Opéra*, з 1848 по 1858 рік – в *Opéra Comique*, пізніше – у *Théâtre lyrique*. У 1866 році Дельфіна Угальд стала директоркою театру *Bouffes-Parisiens* та виступала в оперетах Оффенбаха. Є авторкою опери "*La halte au moulin*"» [99, с. 1295].

<sup>25</sup> У «*Revue et Gazette Musicale*» (1852) є короткий запис, в якому згадується, що «пані Штейнер-Босе, сестра мадам Угальд, підписала угоду з директором оперного театру Ла Монне в Брюсселі. Перед від'їздом з Парижа вона співатиме на сцені *Grand Opéra* в операх «*Фаворитка*» та «*Королева Кіпру*» [299, с. 238].



можливість надати благодійний концерт (1845) на користь асоціації артистів-музикантів в одному з «найелегантніших і найкращих для акустичного сприйняття музики» залів Парижа [38, с. 207; 254, с. 3].

5. Після серії концертів (березень-квітень 1845 р.), у яких паризька публіка мала змогу ознайомитися з романсами та окремими номерами з опер М. Глінки, музичне видавництво Бернар Латт (Bernard Latte), що знаходилося за адресою Boulevard des Italiens № 2 [235], надрукувало нотне перекладення для фортепіано тих творів, які особливо сподобались слухачам – Вальсу-Фантазії та романсу «Бажання» на слова Феліче Романі [38, с. 209, 211].

6. На бульварі Італійців (Boulevard des Italiens) знаходилося відоме кафе Тортоні (rue Taibout<sup>26</sup>), засноване у 1796 році. «Вдень Тортоні, – як зазначає В. Мільчіна, – було улюбленим місцем біржевих спекулянтів, натомість увечері, коли закінчувались театральні вистави, в Тортоні прибували цілі натовпи модників» [84, с. 400, 401]. Особлива атмосфера кафе надихала художників, письменників та музикантів: згадку про знамениту ресторацію можна знайти на сторінках романів А. Дюма, братів Гонкурів, М. Пруста, мемуарах Вагнера та ін. [38, с. 18; 25, с. 197].

7. Rue de Richelieu № 97. За цією адресою розташовувалося бюро найавторитетнішої музичної газети Парижа – *Revue et Gazette Musicale*. Це видання виникло в результаті злиття музичних газет відомого видавця Моріса Шлезінгера і бельгійського музикознавця Ф. Ж. Фетіса [296, с. ix]. До закриття у 1880 році, газета займала провідні позиції серед музичної періодики, оскільки не тільки інформувала, але й розвивала погляд та естетичне судження у читачів на ту чи іншу подію в сфері музичної культури.

«*Revue et Gazette Musicale*» не тільки формувало дискусійний простір для обговорення мистецьких подій, аналізу нових нотних видань та посібників,

---

<sup>26</sup> З 1817 по 1825 рік за адресою rue Taibout № 33 мешкав французький композитор, автор опери «Біла дама» – Адрієн Буальдьє (Adrien Boieldieu) [315, с. 37].

висвітлення проблем музичної освіти, але й окреслювало «звукові маркери» свого часу. Крім того, газета стала простором для промоції та маніфестування ідей композиторів, а також мостом для налагодження комунікації між виконавцями, композиторами, критиками та видавцями. До складу редакції входили лібретисти, викладачі консерваторії, музичні критики, а також відомі діячі французької культури: Ж. Санд, Г. Берліоз, Ф. Ліст, О. Дюма, Ж. Кастнер, Р. Вагнер та інші [301, с. 363]. Відомо, що Моріс Бурж<sup>27</sup> – один з постійних її авторів, – оприлюднив три схвальних відгуки про творчість М. Глінки та регулярно зустрічався з композитором задля вивчення його оперних партитур [37, с. 404]. Тож ми можемо припустити, що хоча б одна із зустрічей могла відбутись саме у приміщенні редакції, хоча у біографічних матеріалах М. Глінки про це не зазначається.

8. За адресою Faubourg Poissonnière, 11 [220, с. 194] знаходилась Паризька консерваторія (Le Conservatoire de musique). М. Глінка познайомився з директором цього навчального закладу – Франсуа Обером – автором понад тридцяти комічних опер [38, с. 172], а також професором співу – Давидом Бандераллі<sup>28</sup>. Попри коротку вокальну кар'єру, Давид Бандераллі здійснив серйозний внесок в історію розвитку стилю бельканто, виховавши плеяду талановитих учнів, серед яких були Джудітта Паста та Джованні Рубіні, чий спів довелося чути М. Глінці в міланському театрі Carcano [37, с. 246].

У листах композитора зустрічаються згадки про подружжя Польмартенів, яких він часто навідував: «Третього дня я провів вечір у Польмартенів. Вони

---

<sup>27</sup> Моріс Бурж (Maurice Bourges) – музичний критик, лібретист, композитор, секретар асоціації артистів-музикантів [302, с. 14]. Його найвідоміша опера «Султана», була написана для Opéra Comique у 1846 році [204, с. 256].

<sup>28</sup> Давид Бандераллі народився в Мілані (1785 р.). Після закінчення навчання дебютував в 1806 році в театрі Carcano в партії тенора буфф [209, с. 54]. Певний час очолював придворну капелу принцеси Августини-Амелії Баварської – доньки короля Максиміліана I Баварського. Після 1811 року він припинив вокальну кар'єру на користь викладання. У 1822 р. – професор Міланської консерваторії. У міланському видавництві Рікорді були надруковані його «Чотири італійські арієтти для сопрано». Давид Бандераллі пристає на пропозицію Дж. Россіні стати професором співу Паризької консерваторії (1828). У 1842 р. отримує орден Почесного легіону [198].

дуже прихильні до мене – запросили бути на концерті учнів пані Польмартен в неділю вранці, запропонували місце у їх ложі в консерваторії» [38, с. 196]. Обдарована піаністка пані Польмартен була викладачкою фортепіано у Паризькій консерваторії. Постійний автор «Revue et Gazette musicale» – Анрі Панофка (Henri Panofka), аналізуючи концерт, в якому грала пані Польмартен, відзначав спокійну та природню манеру її гри [300, с. 88].

#### Театри:

9. Неподалік від консерваторії – на бульварі Благої Вісті (38 Boulevard de Bonne Nouvelle) [220, с. 200], розташовувався театр «Gymnase dramatique» (Драматична гімназія), який був побудований у 1820 році. Перше десятиліття свого існування театр був вельми популярним завдяки протекції герцогині Беррійської та витонченим творам Ежена Скріба – відомого лібретиста і драматурга [84, с. 272, 273]. На театральній сцені ставилися, переважно, комедії і драми-водевілі. Відомо, що прем'єра триактної комедії Жорж Санд «Фламінію» відбулася саме у цьому театрі (31 жовтня 1854 року) [337, с. 251].

10. Театр Вар'єте (Boulevard Montmartre, 7) – відомий своїми постановками в жанрі комічної драми – був відкритий 24 червня 1807 року. У 1860-х роках з великим успіхом там інсценувалися оперети Ж. Оффенбаха (зокрема, «Прекрасна Єлена») [38, с. 175; 315, с. 207].

11. У грудні 1852 року М. Глінка разом зі своїм учнем по співу Анрі Босе та компаньйоном Доном Педро, був на виставі за романом Олександра Дюма «La dame aux camélias» («Дама з камеліями») у театрі Водевіль (théâtre du Vaudeville<sup>29</sup>, rue de Chartres<sup>30</sup>) [220, с. 134; 37, с. 361]. Зазначимо, що вже у наступному, 1853 році, Дж. Верді створить знамениту оперу «Травіата»,

<sup>29</sup> Слід зауважити, що прем'єра театральної вистави «Дама з камеліями» у театрі Водевіль (théâtre du Vaudeville) відбулася 2 лютого 1852 року – саме в той час, коли Дж. Верді перебував у Парижі [307, с. 9].

<sup>30</sup> Вулиця Шартр (rue de Chartres), на якій розташовувався театр, була повністю знесена після перебудови, здійсненої Османом. Тому на сучасній карті Парижа ми позначимо приблизне розташування вулиці до моменту її знесення, базуючись на даних мапи Парижа середини ХІХ століття, створеної П'єром Тардю [326].

засновану на цьому сюжеті.

12. Le théâtre royal Italien (rue Marsollier). Італійський королівський театр, у якому виконувались опери переважно італійських авторів (В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Россіні) – М. Глінка відвідував неодноразово [301, с. 376, 409]. Композитор позитивно відгукувався про злагоджену гру оркестра і прекрасний виконавський склад співаків – Джулії Грізі, Фанні Персіані, Луїджі Лаблаша, які демонстрували майстерність володіння стилем бельканто [38, с. 175].

13. На бульварі Тампля знаходився театр канатохідців «Funambules» (Boulevard du Temple, 62) [256, с. 241], що був заснований у 1816 році [84, с. 665, 667]. Спочатку театр займали танцюристи з канатами, однак пізніше там почали інсценуватися водевілі і драми. Знаменитий мім Гаспар Дебюро, починаючи з 1828 року, влаштовував у цьому театрі найвидовищніші пантоміми-арлекінади. Роль П'єро була «візитівкою» актора: в одному з листів, М. Глінка згадує про його чудову гру [38, с. 175].

14. Літній цирк, або Олімпійський цирк братів Франконі [220, с. 301], у приміщенні якого під керівництвом Г. Берліоза (1845) прозвучали окремі номери з опер М. Глінки, також знаходився на бульварі Тампля (Boulevard du Temple № 76-82).

#### Садово-паркові зони:

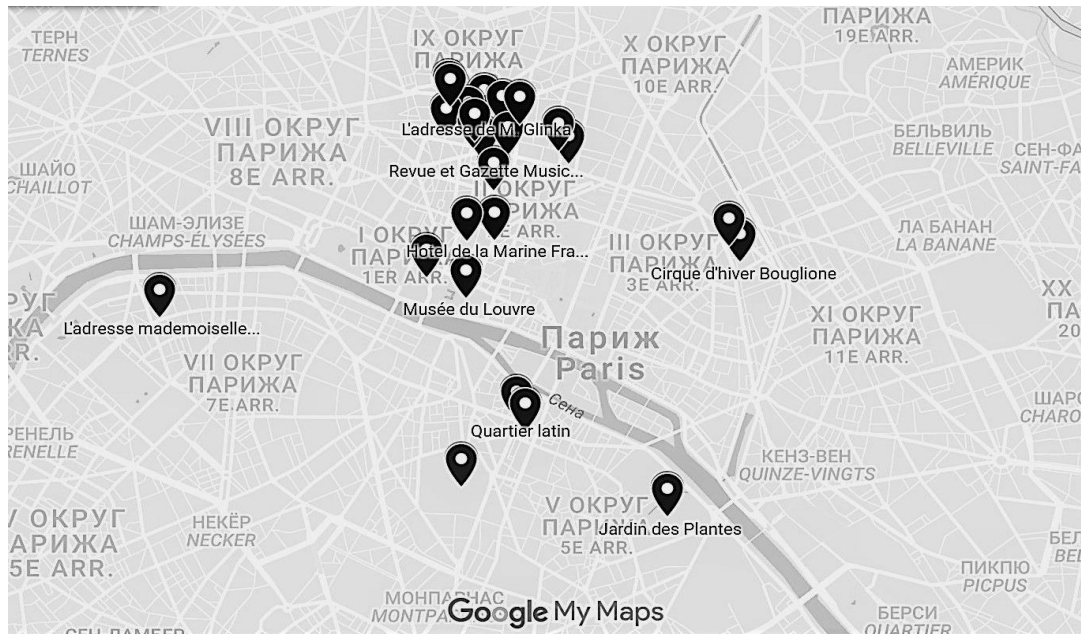
Булонський ліс (bois de Boulogne), Тюільрійський (des Tuilleries) [38, с. 347], Люксембурзький і Ботанічний сади (Jardin des Plantes) – були улюбленими місцями прогулянок композитора [38, с. 345]. На території Jardin des Plantes, відповідно до відомостей путівника Бедекера, розташовувався звіринець, зал біології та геологічний кабінет [148, с. 192].

#### Визначні пам'ятки міста:

Окрім улюблених місць, пов'язаних з природою, композитор разом Доном Педро відвідав головні архітектурні надбаня, які стали символами величної

історії Франції: Версаль, Лувр, Латинський квартал, музей абатства Клюні [38, с. 340, 345, 382; 37, с. 318, 344, 405].

А тепер, за допомогою технології Google Maps, окреслимо ментальну мапу композитора, враховуючи усі локації, що були згадані вище:



Спираючись на результати візуалізації, маємо відзначити, що найбільша щільність адрес припадає на другий (нині дев'ятий) округ Парижа: там розташовувалися театри, концертні зали, музичні видавництва та газети. До складу другого округу входив Бульвар Італійців – комерційний і розважальний центр Парижа та модний квартал Шоссе д'Антен, де у 1830-1840-х рр. проживали художники Делакруа, Жеріко, Орас Верне, актори Тальма і Арналь, акторки мадемуазель Марс і мадемуазель Дюшенуа, співачка Поліна Віардо і танцівниця Марія Тальоні, письменниця Жорж Санд і композитор Ф. Шопен [84, с. 255].

Як зазначає В. Семенова, «неможливо зрозуміти, “хто ми”, якщо в основу не закладено більш сутнісне питання “де ми”, тобто, яким є практичне середовище, в якому здійснюється наша діяльність» [28, с. 76]. Відтак аналіз збіжностей між композитором і урбаністичним простором, а також картографування його соціальних практик є важливою ланкою у розкритті

можливостей для реалізації митця. Це питання є одним із пріоритетних в межах урбаністичного музикознавства.

Попри те, що серед вітчизняних теоретичних робіт термін «урбаністичне музикознавство» тільки починає входити у науковий обіг, разом з тим, існує безліч досліджень, які підіймають схожу проблематику. Зокрема, серія монографій «Мандри Глінки» музикознавця й культуролога С. Тишка у співавторстві з С. Мамаєвим та Г. Куколь – розкривають увесь спектр тем, стосовно музичної культури різних міст Іспанії, Італії, Німеччини; особливостей транспортної комунікації та інфраструктури в епоху романтизму; висвітлюють соціальні взаємозв'язки між композиторами, виконавцями та видавцями, залучаючи мемуарно-епістолярну спадщину М. Глінки, а також широкий пласт літературних, філософських, культурологічних та мистецтвознавчих джерел [115; 116; 117; 118].

Крім вищезгаданих монографій слід згадати праці з музичної регіоналістики – міждисциплінарного напрямку сучасних українських гуманітарних досліджень. На думку А. Литвиненко, в рамках вітчизняних регіональних студій поки що не існує чіткого уявлення меж предметного поля та єдності термінологічного апарату. Дослідниця наводить надзвичайно варіативну палітру споріднених термінів (краєзнавство, регіоніка, регіоналістика, регіоналіка), які трапляються у вітчизняному науковому дискурсі [77, с. 7]. Це, на нашу думку, свідчить про пошук і процес становлення регіоналістики як нового напрямку вітчизняних гуманітарних студій.

Наслідком актуалізації регіональних досліджень стала поступова «деміфологізація» офіційних історичних наративів радянського періоду, що нерідко спотворювали уявлення про українську культуру в цілому, особливості розвитку різних регіонів, центральних та периферійних міст. Писати історію – означає рефлексувати над минулим, щоб зрозуміти теперішнє. Тому не випадково зростання кількості публікацій у сфері

регіональних досліджень припадає саме на 1990-ті роки: повернення до витоків власної історії є органічною реакцією суспільства, що отримало незалежність.

Дослідження культури регіонів і понині залишається актуальним напрямом української гуманітаристики та є маркером пошуку національної ідентичності в умовах війни та соціально-економічних турбулентностей, що спіткали Україну в останні роки.

Одним із підрозділів регіональних студій є музична регіоналістика, яка сформувалась в межах історичного музикознавства. У фокусі уваги дослідників цього напрямку є *«музична культура міст, регіонів України в їх цілісності, музичне життя етнічних меншин, що компактно проживають на відповідних територіях, локальна специфіка традиційної музичної культури, різні галузі, аспекти музичного життя – композиторська творчість, інструментальне, хорове, вокальне виконавство, академічна, естрадна музика, музична критика й публіцистика, діяльність театрів, музичних товариств, навчальних закладів, окремих персоналій тощо»* [61, с. 116]. Висвітлення вищезначеного комплексу питань потребує відповідної міждисциплінарної методології, що ґрунтується на здобутках музикознавства, географії, антропології, мовознавства, культурології, історії та інших наук. Тож ми стаємо свідками поступової інституціоналізації та розробки власного категоріального та методологічного інструментарію дослідження музичної регіоналістики.

А. Литвиненко проводить генезу як регіональних студій в цілому, так музичної регіоналістики зокрема, фокусуючись на працях українських дослідників, фольклористів та етнографів початку ХІХ століття – Павла Чубинського, Хфедора Вовка, Михайла Максимовича, Миколи Лисенка [77, с. 9]. Саме вони дали поштовх до подальших наукових розвідок у цій сфері. Крім того, дослідниця наводить імена основоположників регіонального підходу у вивченні мистецьких явищ. На її думку, Філарет Колесса та

Климент Квітка, фактично, одними із перших започаткували дослідження українського музичного фольклору за його географічно-територіальними ознаками [77, с. 10].

Якщо перші праці в галузі історичного музикознавства зосереджувались, переважно, на висвітленні національної специфіки, самобутності і рівноцінності української музичної культури по відношенню до культур інших країн та народів, то на теперішній момент увага дослідників спрямована вглиб перспективи – на розкриття мистецького життя міст та регіонів у різні історичні періоди.

Аналіз музичних практик як центральних, так і периферійних міст стає ще одним позитивним зрушенням всередині музичної регіоналістики. Як зазначає О. Кавунник, «на відміну від попередніх десятиліть, коли вивчалася переважно музична культура великих міст України (Київ, Харків, Львів, Одеса), тепер активно розробляються питання музичної культури провінційних територій, що раніше не потрапили до кола уваги дослідників» [61, с. 116].

Застосовуючи компаративний підхід ми можемо стверджувати, що музична регіоналістика є «українським варіантом» урбаністичного музикознавства. Спільними для цих наукових напрямів є опора на міждисциплінарність, прагнення охопити різноманіття музичних практик певної територіальної одиниці, концентрація на дослідженні музичної культури не тільки центральних міст, але й периферійних, що є яскравою ілюстрацією «глокалізаційних»<sup>31</sup> процесів у сучасному науковому дискурсі.

### **Висновки до першого розділу**

Звук є реляційним об'єктом, тому його неможливо розглядати поза межами

---

<sup>31</sup> Термін «глокалізація» позначає взаємозв'язок між регіональними традиціями та їхніми транснаціональними репрезентаціями. Важливим в цьому річизі постає питання яким чином локальні досвіди та знання функціонують у просторі стрімких глобалізаційних процесів сучасності. Див. детальніше [147].



контекстуальних зв'язків. Питання урбаністичного звуку займає особливе місце серед дослідників, адже місто є тим специфічним простором, де перетинаються історії, спогади та чуття.

Поява таких дисциплін, як урбаністичне музикознавство та звукові студії заповнила прогалину в дослідженні аудіальної культури міста. Ці підходи дозволили розглянути звук та музику не ізольовано, а в контексті соціальних, економічних та культурних реалій міста.

Метафори «музичного міста», «сонічного міста», «міста як ритмічної композиції», які були запропоновані в межах цих проєктів, не тільки розкрили широкий спектр тем у дослідженні взаємовідносин між звуком та урбаністичним простором, але й переформатували наше розуміння міста крізь призму чуттєвої парадигми культури.

Магістральними темами, які озвучуються у працях урбаністичних музикознавців є:

- дослідження взаємозв'язків, що лежать в основі різноманітних музичних практик міста,
- аналіз соціальних відносин між музикантами та міськими інституціями,
- критика бінарної опозиції «центр–периферія», звернення до аналізу музичної культури периферійних міст,
- розгляд звукового ландшафту міста<sup>32</sup>, особливостей його сприйняття та символічного значення,
- дослідження особливостей інтеграції музиканта в мережу соціальних, економічних, культурних структур міста, аналіз просторових конфігурацій між адресами проживання артиста та музичними інституціями.

---

<sup>32</sup>Аналіз множинності звукових подій у містах минулого потребує звернення до різного типу джерел, серед яких можна виокремити вербальні, візуальні та музичні. Вони не тільки дозволяють реконструювати нематеріальні звукові світи минулого, але й свідчать про особливості чуттєвого сприйняття міста. Саме на цьому аспекті ми зупинимось детальніше у подальших розділах дисертаційного дослідження.

В контексті даного розділу останній підхід був екстрапольований на дослідження «паризьких» періодів М. Глінки (1844-1845 та 1852-1854 рр.). Застосування методу ментального картографування дозволило розкрити можливості для розвитку та самореалізації композитора у міському контексті.

Спільність тем між урбаністичним музикознавством та музичною регіоналістикою дала підстави стверджувати, що ці дисципліни користуються схожими підходами та артикулюють схожу проблематику. Останнє є свідченням того, що українська музикознавча думка продукує актуальні дослідження, які йдуть паралельно з європейськими науковими тенденціями останніх десятиліть.

## РОЗДІЛ 2. МУЛЬТИСЕНСОРНЕ СПРИЙНЯТТЯ МІСТА: БІОГРАФІЯ М. ГЛІНКИ В ОПТИЦІ ДОСЛІДЖЕНЬ ЧУТТЄВОЇ КУЛЬТУРИ.

*Розуміння культури як культури людської чуттєвості –  
нова та необхідна стратегія сучасного гуманітарного пізнання.*

*Т. Кривошея*

Зародження «чуттєвого зрушення» з кінця 1980-х років в гуманітарних та соціальних науках ознаменувало новий етап у переосмисленні ролі невізуальних медіа (звуків, запахів) та модусів перцепції (аудіальних, тактильних, ольфакторних). Відтоді дослідження зарясніли новими термінами – «звуковий ландшафт» (soundscape) [308], «ландшафт запахів» (smellscape) [292]. Крім того, почали з'являться теоретичні роботи, які розглядають чуття як динамічні та історично обумовлені формації. Зародження цього руху не тільки позначило процес інституціоналізації нового дисциплінарного поля «sensory studies», але й спричинило фундаментальні зрушення у перегляді способів пізнання: дослідження чуттєвої сфери сприяло формуванню «чуттєвої» методології.

Тілесний досвід залишає найсильніший відбиток у пам'яті, адже пов'язаний з емоціями людини, її болем та пережитими історіями. При дослідженні творчої біографії митця важливими постають не тільки його художні практики, але й тілесність. У даному розділі буде розглянуто особливості перцептивних модусів мандрівника та фланера (якщо чуття мандрівника загострені на пізнанні знайомого в незнайомому, то фланера – навпаки – у розкритті незнайомого в знайомому). На основі текстів паризьких літераторів, карикатуристів та музикантів ми простежимо як культурні режими сприйняття реалізувалися у їхніх творах, а також проаналізуємо яким чином мандри впливали на творчу активність М. Глінки. Тіло композитора в цьому контексті розглядається як медіум, що активно сприймає оточуючий простір та інтеріоризує свій досвід у художню творчість.

## 2.1. «Чуттєве зрушення» у сучасній гуманітаристиці: культура слухання.

Ми відчуваємо «тут і зараз». Через чуття, ми маємо змогу досліджувати світ навколо нас та окреслювати межі власної суб'єктивності [60, с. 159]. Зміна культурного контексту неминуче впливає на «зміну сенсорного налаштування зору, слуху, нюху, дотику, смаку», тож перцептивні модули не тільки допомагають людині орієнтуватись у часі й просторі, але обумовлюються культурними реаліями [68, с. 47].

Сучасна культура споживацтва орієнтована на емоції та чуттєве буття людини: від сенсорних гаджетів, рекламних банерів до ASMR відео<sup>33</sup>. Ми живемо у світі, де реальне сприйняття заміщується віртуальними чуттєвими симулякрами, що активно продукуються різноманітними медіа. Ця тенденція є свідченням нашого відчуження від тілесного досвіду, так званої «чуттєвої шизофренії», яку описує у щоденнику Сьюзен Зонтаг [54, с. 290].

У 2010 році в Museum of Modern Art (New York) впродовж трьох місяців відбувався перформанс Марини Абрамович «The Artist Is Present» («Присутність художника»), у якому мисткиня вдивлялась в очі незнайомих людей, що сиділи напроти неї [127]. На обличчях багатьох учасників перформансу відображались потужні емоційні стани. Тривалий візуальний контакт між учасниками породжував ситуацію близькості та вразливості, адже вдивляння в Іншого – це спроба зрозуміти його без слів.

Ідея та назва перформансу безпосередньо «натякають» на концепцію «присутності» Ганса Гумбрехта. За визначенням філософа, присутність означає «певні події та процеси, що посилюють вплив “оприсутнених” об'єктів на людські тіла» [42, с. 10]. З огляду на це визначення, теорія Гумбрехта апелює до ідеї самоцінності матеріальних речей та здатності наших чуттів їх безпосередньо сприймати та наділяти їх значенням. Як

---

<sup>33</sup>ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response) – це фізіологічна реакція, яка виникає під впливом візуальних та аудіальних стимулів (приміром, прискорення серцебиття, або навпаки – стан розслабленості та вмиротворення). Детальніше про цей феномен див. у статті [144].

зазначає філософ, *«книга, приміром, це не тільки значення і матеріальність – але значення і сторінки, символи, обкладинка, ілюстрації, сума вражень від дотику, запаху і не тільки»* [227, с. 177]. Тож присутність – це метафора дотику до реальності, це чуттєва наповненість моменту «тут і зараз»: я відчуваю – значить я існую.

Тілесний досвід проблематизується не тільки у сучасних арт практиках, але й стає предметом досліджень філософії, географії, соціології, гендерних та культурних студій. Так, на прикладі новелістичного триптиху італійського письменника Італо Кальвіно «Під сонцем ягуара», де кожна оповідь присвячена певному чуттєвому модусу (смак, нюх, слух), Т. Кривошея аналізує яким чином сенсуальна культура відображається в постмодерністській літературі [67]. Г. Чміль у статті «Тілесний ландшафт у сучасному культурному полі» репрезентує широкий діапазон концепцій тіла, які існують в рамках постмодернізму, постструктуралізму та феноменології [121]. На рівні теоретичного осмислення – звернення до цих питань має на меті подолання картезіанської дуалістичної філософії, що наголошувала на ідеї превалювання розуму над чуттями в процесі пізнання. На рівні практичному – дозволить розробити принципи нової чуттєвої естетики, що невпинно впроваджується у найрізноманітніших сферах: від релігійних практик до архітектури, від комунікації до музеології [311; 288; 197; 236].

Попри важливість дослідження тілесного досвіду людини, тільки в останні декілька десятиліть гуманітарні та соціальні науки здійснюють спробу переосмислення ролі чуттів у нашому житті. Приміром, визнана теоретикня перформативного театру Еріка Фішер-Ліхте окремі розділи свого дослідження присвячує «чуттєвому» аспекту формування мізансцени видатних театральних постановок ХІХ-ХХ століть [119, с. 139-197, 221-238]. Авторка зазначає, що *«в натуралістичному театрі запахи стали цілеспрямовано застосовуватися для створення певної атмосфери. Характерний запах гною дозволяв перенести глядачів у атмосферу побуту*

селян і бідняків та викликати у них відчуття фізичного контакту з цим середовищем. Макс Рейнхардт застосовував запахи з метою створення атмосфер<sup>34</sup>. Ліс в його постановці "Сон в літню ніч" (Берлін, 1904 г.) став сенсацією не тільки завдяки сцені, що оберталась навколо своєї осі (спроектована вона була у 1898 році за зразком японського театру кабукі), але також і тому, що запах моху, яким за вказівкою Рейнхардта була викладена підлога сцени, був настільки виразним, що у глядачів виникало відчуття безпосередньої близькості до справжнього лісу» [119, с. 215, 216].

Не тільки театральні, але й музейні простори стають експериментальними майданчиками для впровадження нових типів комунікації з аудиторією: звернення до чуттєвих модусів реципієнта забезпечує переформатування способу сприйняття культурного продукту. Так, в останні роки музейні дослідники впроваджують принцип так званої «чуттєвої музеології» (sensory museology). Цим терміном Девід Ховс позначає нову область знань, що досліджує «сенсорні експерименти у сучасних кураторських практиках» [236, с. 259]. Головна ідея цього напрямку полягає в тому, що для глибшого занурення в контекст виставки, потрібно стимулювати чуттєве сприйняття відвідувачів: з цією метою у виставковий простір встановлюються візуальні та саунд-інсталяції, або відвідувачі мають змогу доторкнутись до експонованих предметів, адже дотик, поряд з іншими чуттями, глибоко пов'язаний з матеріальними аспектами місця [236, с. 262]. Серед теоретичних робіт, присвячених даній проблематиці можна назвати «Музей залучення» Грехема Блека (2005), «Сила дотику: робота з об'єктами в музеях та в

---

<sup>34</sup> Е. Фішер-Ліхте спирається у своєму дослідженні на концепт «атмосфери», введений німецьким естетиком Гернотом Бьоме. Це поняття тісно пов'язане зі сприйняттям матеріального світу: «атмосфери – це простори, які “забарвлюються” присутністю речей та людей – тобто, завдячуючи їхнім екстазам» [10]. Терміном «екстаз речей» дослідник концептуалізує момент саморозкриття матеріальних об'єктів у площині присутності/відчутності. Річ, на думку Г. Бьоме, «не розглядається у модусах її відмінності від інших матеріальних об'єктів, а в тому, як вона виходить з самої себе» [10].

контексті дослідження культурної спадщини» Елізабет Пай (2007), «Музейні матеріальності» Сандри Дадлі (2010) [161; 333; 280].

Кожна епоха формує свою граматику чуттєвих кодів: на зміну одним ароматам та смаковим вподобанням приходять інші. Розглядаючи повсякденне життя М. Глінки, проведене на Кавказі, С. Тишко зосереджує увагу, зокрема, на особливостях гастрономічного побуту композитора під час перебування на курортних та цілющих водах П'ятигорська. Різні види м'яса та дичини, усілякі спеції та винні напої, якими рясніли місцеві ринки могли задовольнити смак самих вибагливих гурманів [115, с. 92-96]. Через побут, їжу, речі, одяг та інші матеріальні предмети можна відчуті неповторний смак епохи.

Смакові перцептивні модуси, разом з ольфакторними, аудіальними, тактильними та візуальними – є невід'ємними елементами культури. Ніколай ван дер Меулен та Йорг Візель зазначають, що «їжа, насамперед, характеризується як *взаємодія з іншими* та спроба “поглинути” їх через культуру» [192, с. 22]. Дослідники пропонують термін «кулінарне зрушення» (culinary turn), який охоплює широкий спектр соціальних взаємодій у сфері гастрономії, а також дослідження точок наближення між готуванням страв, мистецькими, естетичними та дизайнерськими практиками [192, с. 10]. Н. Меулен та Й. Візель відзначають, «якщо мистецтво модернізму може бути прочитаним як шлях від фігуративного до абстрактного, то історія готування їжі, скоріше, йде іншим шляхом: вона починається з чистого матеріалу, з чистих абстракцій сутностей, а далі поступово рухається в сторону фігуративних та репрезентаційних концептів» [192, с. 10]. Виходячи з цієї перспективи їжа інтерпретується як «істивний репрезентаційний зміст» [192, с. 15].

Ідея книги про «кулінарне зрушення» виникла в результаті гастрономічних експериментів швейцарського шеф-кухаря Стефана Візнера (Stefan Wiesner). Останній перетворив комору у задньому дворі свого готелю у Ешольцматі на

експериментальну лабораторію. Вона включала в себе кухню, старовинні книги, вигадані спеції, рослинні есенції, аромати та незліченні ліси, яким було по кілька тисяч років. З готелю Стефан Візнер відправлявся у сільську місцевість для пошуків нових інгредієнтів для своїх тематичних меню. Один з таких рецептів під назвою «Природа промовляє», складався з чотирнадцяти елементів: вода, земля, вогонь, повітря, сонце, річний струмок, ліс, полум'я, вітер, Великий Вибух, метал, ґрунт, камінь, попіл [192, с. 10]. Кулінарні експерименти Візнера стають «космологічною гастрономією», де людина і природа перебувають у гармонії взаєморозчинення.

В одному з інтерв'ю шеф-кухар зазначив, що їжа повинна спонукати до роздумів та пригадування [192, с. 29]. Страви, у яких ми відкриваємо смак дитинства переносять нас у минуле<sup>35</sup>, зокрема, так було й у відомому епізоді з прустівського роману «У пошуках втраченого часу»: смак печива «Мадлен», зануреного у липовий чай – поступово розгортає нитки спогадів головного героя (такий собі кінематографічний прийом «флешбеку» у романі).

Дослідження чуттів неможливо помислити у відриві від здатності відчувати та вербалізувати свій досвід. У монографії «Чуття в особистісному, суспільному та культурному вимірах» під редакцією Ф. Ванніні, Д. Васкула та С. Готшалька підкреслюється ідея про те, що дослідження чуттєвих досвідів тісно пов'язане не тільки з теорією, але й з реалізацією практичних завдань: автори наголошують на важливості розвитку соматичного інтелекту дослідника (це поняття реферує до рефлексивного стану тіла дослідника – *I.C.*), а також на пошуку та розробці нової методології, яка б сприяла розширенню наших знань про чуттєвість [344, с. 63].

Історіографія дослідження перцептивних модусів людини починається ще в епоху Античності [288, с. 5]. Ті положення, які були закладені у цей

---

<sup>35</sup> Дослідження того, яким чином страви пробуджують чуття, емоції та спогади стає важливим у новому науковому напрямі – нейрогастрономії [192, с. 29].



історичний період, стали базою для погоджень або критичних зауважень нових міждисциплінарних проєктів, що виникли наприкінці 1980-х років («соціологія чуттів», «антропологія чуттів», «історія чуттів», «чуттєва географія») [53; 304; 237]. Відтоді почали організовуватись конференції та засновуватись журнали, присвячені окресленій тематиці (приміром, «The Senses and society», «Journal of sensory studies»). Серед дослідників, чії ідеї вплинули на стан розвитку сенсуальних студій слід згадати Едмунда Гуссерля<sup>36</sup>, Георга Зіммеля, Алена Корбена, Жака ле Гоффа, Девіда Ховса, Моріса Мерло-Понті, Артура Данто, Пола Родевея та інших [53; 190; 72; 237; 273; 196; 304].

Г. Зіммель у «Нарисі з соціології чуттів» визначає бачення, слухання та ольфакторні відчуття як базові елементи людської інтеракції, а також важливі форми соціалізації. На думку дослідника, чуттєві враження розкриваються як всередині суб'єкта (відчуття настрою, симпатій, антипатій), так і зовні – в сторону об'єкта («як спосіб пізнати Іншого») [53, с. 19, 20].

Праці Алена Корбена «Міазм і нарцис: нюх та соціальна уява у XVIII-XIX ст.»<sup>37</sup>, «Історія тиші: від Ренесансу до теперішнього часу», «Час, бажання та страх: до історії чуттів», «Історія тіла», є важливими етапами в розвитку сенсуальних досліджень [189; 190; 233]. У доробку французького історика є робота, яка заслуговує окремої уваги, оскільки присвячена висвітленню звукових ландшафтів французьких селищ XIX століття та важливості місцевих дзвінниць, які формували «акустичну спільноту» селян та

---

<sup>36</sup> На думку феноменолога Е. Гуссерля інтенційність свідомості складається з трьох компонентів: *гіле* (безпосереднього переживання, даного від органів чуттів), *ноезису* (рефлексивної установки) та *ноеми* (сміслового компонента сприйняття). Сприйняття, на думку філософа, «це первинний модус споглядання, в якому те, що споглядається постає в первинній оригінальності, тобто в модусі самоприсутності [Selbstgegenwart]». Детальніше про теорію сприйняття Е. Гуссерля див. [43, с. 146-150; 63, с. 91, 92]

<sup>37</sup> Е. Берк зазначає, «після праць А. Корбена та романів, таких як «Парфюмер» П. Зюскінда (1985), історія запахів привертає увагу дедалі більшої кількості дослідників» [15, С. 173].

слугували маркерами локальної ідентичності [191]. Як зазначає М. Булл, праця Алена Корбена є яскравим прикладом того, «як потрібно досліджувати звуковий ландшафт минулого, не маючи можливості його почути» [221].

На основі аналізу літератури, що входить до «сенсуальних студій» можна виокремити два вектори наукових досліджень: ті, що враховують мультисенсорний підхід [178] та наукові розвідки, у яких основний акцент зосереджується на розгляді одного чуттєвого модуса (так звані «культурні історії» ароматів, дотику, звуку тощо) [2; 185; 193]. Варто зазначити, що останній підхід нерідко піддається критиці за формальне та дещо «штучне» розділення чуттів, які сутнісно пов'язані один з одним.

Слід відзначити декілька тем, що є спільними для напряму «сенсуальних студій»:

**1. Критика окуляроцентричності західноєвропейської культури** [128, с. 133, 134]. *Бачення* протягом тривалого часу і понині залишається об'єктом підвищеної уваги гуманітаріїв, адже візуальний модус є чи не найголовнішим у системі людської перцепції, за допомогою якого людина отримує інформацію про навколишнє середовище. Як зазначає Кейсі О'Каллаган: «Візуальна інформація займає привілейовану епістеміологічну роль і тому наша мова часто відображає тісний зв'язок між баченням та знанням: ми бачимо проблему, ми оцінюємо *погляди*» [287, с. 1]. *Вихід за межі візуального режиму* сприйняття актуалізує інші – недостатньо вивчені сенсуальні стратегії, а поява нових монографій, які висвітлюють історію запахів, смаків та звуків стає альтернативним баченням культури повсякденності і чуттєвих аспектів людського буття, як невід'ємних складових цієї культури.

**2. Критика «ієрархізації» чуттів.** Формування уявлення про чуття людини як «ієрархізовану» структуру було започатковане ще в епоху Античності. У філософії Геракліта, Платона та Арістотеля *бачення* займає привілейовану позицію по відношенню до інших чуттів, як більш досконале

та правдиве [Цит. за: 288, с. 15]. Спроба розділення чуттів або їхня ієрархізація є свідченням «атомізму та індивідуалізму західноєвропейської культури» [344, с. 6], в межах якої ми усвідомлюємо світ. Те, що можна поділити, структурувати, диференціювати – стає автоматично об'єктом привласнення розуму, натомість те, що не піддається цим розумовим операціям – залишається поза межами офіційних наукових наративів. З огляду на це, всередині сенсуальних студій закладене діалектичне протиріччя: з одного боку – спроба виходу за рамки розуміння почуттів як ізольованих один від одного, з іншого – неможливість відходу від цих культурних фреймів.

**3. Критика дуалістичної теорії Р. Декарта.** Переважна більшість операцій, які позначаються у мові наукового дискурсу – апелюють до розумового осягнення тої чи іншої проблеми. Коли ми говоримо «врахувати», «систематизувати», «проаналізувати», у такий спосіб ми підкреслюємо домінуючу позицію розуму в процесі пізнання світу. Згадаймо, що і в історії естетичної західноєвропейської думки протягом тривалого часу чуттєве пізнання розумілось як вторинне по відношенню до раціо: «модерністська естетика, яка сформувалася в середині XVIII століття, розуміється як така, що підпорядковує сенсорний та тілесний досвід компетенції розумного розсудку, чії внутрішні структури забезпечують чіткість знань» [255, с. 7]. Виходячи з оновленого інтересу до тілесності, надиктованого зародженням «чуттєвого зрушення», дедалі частіше дослідники цього напрямку спираються на *пост-дуалістичну теорію*, яка постулює рівнозначність розумової та чуттєвої форми пізнання [273].

Зародження «сенсуального» руху не тільки позначило процес інституціоналізації нового дисциплінарного поля, але й дало поштовх до пошуку відповідної методології. Ф. Ванніні, Д. Васкул та С. Готшалк окреслюють тріадну модель соматичного інтелекту, яка включає дослідження «*про чуття, через чуття та для чуттів*» [344, с. 63]. Чуттєві квалітативні

методи (приміром, фото-огляд, рефлексивне письмо, звукова прогулянка та ін.), які можуть бути застосовані в роботі дослідника – покликані якнайширше проінтерпретувати сенсуальний досвід людини. Квалітативні методи є найкращими для тих дослідників, які задають питання «чому» при розробці нових проєктів. Інакше кажучи, квалітативний підхід торкається не тільки того, «що люди роблять, але чому вони це роблять». Натомість квантитативні методи частіше відповідають на питання «хто» був залучений у дослідження, або «що» сталося під час експерименту. Квантитативний підхід, зазвичай, «реферує до цифр, пропорцій та співвідношень людей, які діють, думають, говорять» (сюди можуть бути віднесені статистичні методи тощо) [335, с. xxix, 498].

Соматична робота науковця передбачає його активне емоційне та чуттєве залучення у процесі пізнання. Суб'єктність дослідника накладає відбиток не тільки на вибір проблематики серед множинності варіантів, але й на спосіб репрезентації результатів дослідження, який безпосередньо впливає на сприйняття наукового матеріалу. Так, у статті Денніса Васкула та Памели ван дер Ріт «Вразлива тілесність онкохворих: гідність, самість та гротескне тіло», автори звертаються до незвичного способу представлення результатів дослідження. Метод «поетичної репрезентації», який пропонують науковці – відображає чутливий стан хворих, їхню стигматизовану тілесність. Памела ван дер Ріт протягом чотирьох місяців працювала медсестрою в одному з міст Австралії, де наглядала за хворими [349, с. 489]. Під час волонтерської роботи дослідниця вела нотатки, в яких фіксувала стан пацієнтів, події, що відбувались у лікарні та власні рефлексії [349, с. 490]. На основі зібраних даних були виокремлені ключові слова, фрази, які яскраво описували стан хворих, їхнє світосприйняття. Результати досліджень були представлені не як статистичні дані, а як живі історії, оформлені у вигляді поетичних репрезентацій:

*«Я думаю, що не боюся болю.»*

*Я маю доступ до паліативної допомоги.*

*Я сподіваюся, що там буде якісна паліативна допомога.*

*Отже, болю не може бути» [349, с. 498].*

Такий підхід демонструє інакший спосіб подачі результатів наукового дослідження: в процесі ознайомлення з матеріалом читач відчуває емпатію. Крім того, подібні методи покликані наблизити цей перманентний розрив між справжнім зіткненням з реальністю та «нарративізацією» цієї реальності. Адже те, як я відчуваю буття безпосередньо, відрізняється від того, як я відчуваю це буття через історії та проєкції інших людей.

Попри незаперечну присутність і важливість тіла в процесі перцепції, інтерпретації та продукування музики – проблематика тілесності та чуттєвого буття залишається недостатньо розкритою всередині музикознавчих досліджень. Тому далі ми окреслимо шляхи перетинів чуттєвих студій та музикознавства<sup>38</sup>. Вони включають, але не обмежуються такими питаннями:

#### Тіло виконавця.

- розгляд перетинів між тілом виконавця та музикою<sup>39</sup>.
- аналіз сучасних перформативних практик, у яких поєднується виконання на інструменті, голос, жест та рух музиканта у просторі [98].

#### Тіло слухача.

- проблема трансформації слухацького сприйняття у різні історичні епохи [31; 89].
- дослідження порогів емоційного реагування на музику.
- розгляд взаємозв'язків між культурним контекстом та практиками слухання.

---

<sup>38</sup> Про те, яким чином «чуттєве зрушення» вплинуло на переосмислення практик слухання див. ґрунтовне дослідження М. Кіньюнес [297]

<sup>39</sup> Серед теоретичних напрацювань, які висвітлюють це питання можна назвати монографію Б. Сюти «Основи парамузикознавства» [106]. У ній дослідник аналізує жести та міміку музикантів в умовах концертного виступу.

### Тіло композитора.

- дослідження синестезійних характеристик композиторського сприйняття [96].
- розгляд авторських ремарок в музичному тексті як проявів тілесності композитора («тіло композитора на території музики», за висловом Ролана Барта) [146, с. 312]<sup>40</sup>.
- виявлення чуттєвих модусів композитора, реалізованих у музичному творі<sup>41</sup>.
- дослідження хвороб митців та їхнього видимого або латентного втілення у музиці. Серед вітчизняних наукових напрацювань важливий внесок у цьому напрямку був зроблений у серії монографій С. Тишка, де автор аналізує хвороби М. Глінки, їхній вплив на творчу активність композитора, а також виявляє маловідомі сторінки медичинської культури ХІХ століття [117]. Крім того, в якості доповнення слід назвати й інші наукові рефлексії останніх років, які розкривають цю лінію досліджень. Так, у монографії Беатріс Коломіні «X-Ray Architecture» (2019) окреслюється прямий взаємозв'язок між відкриттям рентгенівського опромінювання, активним дослідженням способів лікування туберкульозу та новими розробками в архітектурному плануванні європейського модернізму [187].

### Тіло музичного тексту.

- музичний текст як матеріальне втілення чуттєвих практик композитора або епохи в цілому.
- аналіз мультисенсорності та інтермедіальності музичної мови (розгляд танцювальної музики та маршу як специфічних жанрів, що прив'язані до кінестетичних – рухових відчуттів людини; розуміння

---

<sup>40</sup> Аналізуючи темпові та агогічні ремарки у творах Роберта Шумана, Ролан Барт говорить про тілесну присутність композитора – його оприявлене дихання, позначене у текстурі музичного твору [146, с. 312].

<sup>41</sup> Головними у цьому пункті залишаються питання соціокультурної обумовленості режимів сприйняття митця та їхнього (не)свідомого продукування у тканині музичного твору.

програмності як «закріплення» візуального образу за аудіальним; аналіз прикладних можливостей музики у кіно та відеоіграх, де поєднуються різні чуттєві режими сприйняття тощо).

Аудіальне сприйняття є невід’ємним атрибутом чуттєвої культури. Попри те, що характерний функціонал та будова людського вуха залишається незмінною, – способи слухання з плином часу можуть трансформуватись: *«Навіть якщо звуки минулого схожі на теперішні, вони мають зовсім інакші конотації. Коли ми вловлюємо звуки минулого – промови Гітлера, або перші радіо записи – вони не мають того ефекту на нас, який вони справляли на оригінальну аудиторію. Ми можемо чути ті самі слова, але не можемо розпізнати основний меседж, на який реагували наші попередники»* [217, с. 5, 6]. Таким чином, під дією різних факторів символічне навантаження звуку може зникати або бути непрочитаним наступними поколіннями.

Культурні практики обумовлюють досвід слухання: *«в той час як теперішні простори для слухання стають стереотипними та стандартизованими, позбавляючи певні музичні жанри їхнього функціонального контексту, слухачі в минулому «проживали» музику як елемент, що супроводжував повсякденні ритуали, які включали широкий спектр чуттєвих стимулів. Звучання дзвонів, шум та метушня, феєрверки, артилерійські залпи, емоційний вплив вимовленого слова, світлові ефекти, театральність жестів і одягу, сильні запахи і, в деяких випадках, смак продуктів, які споживалися під час події»* [231, с. 356]. Музика глибоко «контекстуалізована» у повсякденних практиках і ритуалах. Вона, поряд із символічним значенням дій та «чуттєвістю» (не)матеріальних речей – слугує маркером культурної граматики часу.

Якщо декілька століть тому будь-яка музична подія була унікальною та неповторюваною, то з впровадженням звукозаписуючих технологій – аура її унікальності зникає: прослухати твір можна неодноразово, і для цього необов’язково перебувати в концертному залі. Більше того, студійний запис

відрізняється «рафінованістю» звучання, де нівелюються усі «хаотичні елементи», похибки та сторонні звуки, які є невід'ємними елементами «живого» виконання. Таким чином, трансфігурації нашого досвіду слухання відбуваються разом зі зміною культурних парадигм в цілому та розробкою новітніх технологій, зокрема.

Відомий рух «історично інформованого виконавства», що був започаткований у 1960-х роках Ніколаусом Арнонкурром, Тревором Пінноком та Девідом Манроувом – мав на меті максимально наблизити виконання музичних творів минулих епох до автентичного звучання [334, с. xx]. Ця мета реалізовувалась через реконструкцію зовнішнього вигляду інструментів та способів звуковидобуття на них; через відтворення належної манери співу; через відповідну «контекстуалізацію» виконавських практик etc. Однак, головна ідея «історично інформованого виконавства», все-таки, лежить не стільки у площині розкриття автентичності виконання музики, скільки у намаганні наблизитись до «автентичності слухового досвіду» [334, с. xx].

П'єр Булез піддавав критиці ідею відтворення слухацьких практик минулого, адже мало ймовірно, що аудиторія, яка слухає музику «сучасними вухами» буде здатна сприйняти музику так, як її сприймали у попередні епохи [Цит. за 334, с. XX]. Так чи інакше, якщо припустити можливість відтворення акустичного середовища, притаманного певному місцю і часу, то виникає паралельне поняття «історично інформованого слухання», запропоноване Тімом Картером [231, с. 26].

Слухання як історичний суб'єкт тривалий час залишалось поза увагою дослідників, однак ця тенденція стала поступово змінюватись з появою нових теоретичних робіт. Так, у 1995 році була оприлюднена фундаментальна праця Джеймса Джонсона «Слухання у Парижі: культурна історія», в якій автор простежує трансформацію етики музичного слухання у французькій столиці в період між 1750 та 1850 роками [242]. Через два роки виходить спеціальний випуск британського журналу «Старовинна музика»



(Early music), що був присвячений практикам слухання. Науковці, які зробили внесок у цей випуск запозичили ключові терміни, пов'язані з дослідженням старовинної музики та адаптували їх у нове дискурсивне поле: приміром, Маргарет Бент запропонувала словосполучення «автентичне слухання», а Шай Бьорстін – «період вуха» [153; 173].

У 2018 році був оприлюднений «Оксфордський довідник музичного слухання у XIX-XX століттях» під редакцією К. Торо і Г. Зімера. Автори запропонували історичний концепт «мистецтво слухання» як інструмент аналізу практик та дискурсів про аудіальне сприйняття. На думку дослідників, «широке поле колективних слухацьких практик – що мали місце у різних просторах – переозначувалось у відповідності до превалюючих конвенцій, ідеологій та об'єктивностей» [331, с. 1].

До теперішнього часу думка про ідеалізованого слухача як тихого реципієнта, сконцентрованого на музичному шедеврї – була домінантною у дослідженнях, тому метою авторів монографії була «спроба реконструювати різноманіття слухацьких практик», що побутували у різні історичні періоди [331, с. 2]. Це, своєю чергою, дозволило вийти за рамки сталої парадигми, у якій дослідження музичної культури, зазвичай, зводилось до аналізу музичних текстів, натомість, нематеріальна та невловима природа практик слухання залишалась на маргінесі.

Слухання безпосередньо залежить від інтенційності свідомості. Відштовхуючись від цієї думки, Ролан Барт пропонує розглянути три типи слухання: перший – алармістський, реферує до фізіологічного, або інстинктивного акту сприйняття «індексів»: «на цьому рівні ніщо не відокремлює людину від тварини» (приміром, вовк чує наближення здобичі); другий етап позначає процес розшифрування тих знаків, що вловлює вухо; третій – апелює до інтерсуб'єктивного способу комунікації, в якому слухати – означає почути й зрозуміти Іншого [146, с. 245, 246].

Проблематика слухання в останні роки актуалізується в межах політичної філософії. У текстах британських дослідників – Ендрю Добсона, Гідеона Калдера та Руперта Ріда – розробляється концепт «аудіальної демократії», в якому слухання інтерпретується як важлива політична практика. Аналізуючи прояви «аудіального зрушення» у сучасних політичних теоріях Тетяна Вайзер зазначає: «ми користуємося слухом як інструментом залучення до комунікації, запрошення до діалогу. Переривання мови Іншого, відмова слухати його аргументи може стати інструментом політичного виключення» [26, с. 198, 219].

Монологічність владного дискурсу, неможливість вільного висловлювання альтернативних поглядів, заперечення культурного плюралізму – все це породжує ситуацію аудіального насилля, яким користуються тоталітарні режими. Як пише Сьюзен Бікфорд, «диспозиції слуху відображають соціальні структури влади — кому, як саме, коли приділяється слухова увага. Інституції за допомогою слуху продукують дискурсивні ієрархії та авторитети. Те, як нас слухають (чи ні), впливає на наш соціальний і політичний статус» [цит. за: 26, с. 205]. Так, потреби соціально незахищених верств населення, зазвичай, замовчуються та не проговорюються на рівні владних структур, про що свідчить вибірковість (селективність) слухових практик останніх. Ідея «аудіальної демократії» виникає як альтернативний сценарій, покликаний вивести голоси вразливих соціальних груп з маргінесу, включити їх як суб'єктів комунікації до публічних обговорень, визнаючи їхню рівноправність. Тож розвиток аудіальної етики є важливим чинником формування інклюзивності суспільства, визнання культурної різноманітності та подолання бар'єрів нетерпимості.

Слухання, як невід'ємна частина пізнавальної діяльності, відіграє важливу роль у розкритті невидимого – того, що приховане від зору: «слухати – це розшифровувати неясне та розмите для того, щоб зробити доступним для свідомості інший бік значення (того, що проживається та постулюється як

приховане)» [146, с. 249]. Занурення у сутність речей породжується в ситуації глибокого слухання та внутрішньої напруги між тим, що слухаєш і власним тілом.

Метафора слухання як пізнання прихованих сенсів яскраво ілюструється в описі рідкісного іконографічного образу апостола Іоанна Богослова, здійсненого російським релігійним філософом Євгенієм Трубецьким. На думку дослідника, слух у цій іконі втілюється у різний спосіб: через повернення голови євангеліста до невидимого світла<sup>42</sup> (цей жест стає символом «звернення до світу не поглядом, а слухом»); через позу, яка відображає стан заглибленого прислуховування до внутрішнього голосу [109, с. 55]. Так чи інакше, слухання у цій іконі зображується як «поворот до невидимого» [109, с. 56].

Якщо слухання у християнській традиції трактується як стан відкритості розуму до осяянь і одкровенень, то дотик – стає втіленням ідеї обраності та посвячення у сакральні знання (приміром, дотик-зцілення, дотик-благословення). Однак не завжди дотик у християнстві має позитивні конотації. Поцілунок Іуди – це дотик-зрада, це той варіант, коли жест кохання заперечує сам себе, він стає антиподом першопочаткового значення. І в цьому сенсі чуттєва взаємодія з Іншим є хиткою та непередбачуваною, адже легкий дотик може перерости у загрозу насилля, а невинне споглядання – у засіб контролю.

За допомогою чуттів ми можемо інтерпретувати навколишній світ, але нам надзвичайно складно інтерпретувати природу самих чуттів. Ця дилема покладена в основу нових міждисциплінарних напрямів сучасної гуманітаристики – чуттєвої географії, соціології, урбаністики, релігієзнавства.

---

<sup>42</sup> У статті «Образ Фаворського світла і процеси стилеутворення в операх М. Мусоргського», С. Тишко виокремлює семантичні індекси, які втілюють у музиці образ сакрального, трансцендентного світла. Детальніше [див.: 107].

В процесі аналізу теоретичних робіт ми виокремили дві теми, що є домінантими для напряму сенсуальних досліджень: праці з моносенсорною тематикою (історії дотику, аромату, слухання, etc.) та наукові розвідки, які враховують мультисенсорний підхід – тобто досліджують чуття комплексно (приміром, «Аудіо-бачення» Мішеля Шіона) [178].

Наголошення на важливості ролі тілесного досвіду в процесі пізнання себе і навколишнього світу спонукало дослідників до пошуку нових методів, у яких тіло стає чутливим, рефлексивним та сприйнятливим медіумом.

Кожна епоха формує свій тезаурус «чуттєвості». Практики аудіального сприйняття не є винятком. Слід додати, що з суто теоретичної позиції ми розрізняємо слухання як фізіологічний акт і слухання як культурну практику, однак у реальності ці два види є неподільними.

У площині філософській, слухання стає символом відкритості до діалогу, пізнання Іншого, розкриття потаємних сенсів, прихованих від погляду. Слухати, на думку французького феноменолога Ж. Л. Нансі – це «бути на вістрі значення» [282, с. 7].

За словами М. Булла *«поняття історичної специфіки та культурної контекстуальності по відношенню до практик слухання дедалі частіше виходить за межі суто музичної сфери у бік розкриття особливостей сприйняття звукового в цілому»* [334, с. xx]. У зв'язку з цим твердженням питання реконструкції звукових просторів минулих епох постає дуже актуальним. Тож у третьому розділі дисертації буде здійснено короткий огляд основних персоналій, ключових ідей, методів та підходів нового міждисциплінарного напряму звукових досліджень (sound studies). Ці теоретичні знання та інструменти аналізу стануть у нагоді при маркуванні характерних особливостей звукового ландшафту Парижа 1840-1850-х років.

## 2.2. Місто як чуттєвий інтерфейс: тіло мандрівника (М. Глінка), тіло фланера (Ш. Бодлер).

*Місто – це пейзаж, небо, світло й тінь, рух. Це запах, який змінюється в залежності від пори року, ситуації, місяця та дії. Цей сенсорний вимір вкрай важливий для феноменів пам'яті. Тому, зустріч з містом означає деколи суто сенсорні параметри.*  
Марк Оже

В процесі руху через місто ми занурюємось в унікальну звукову ауру, відчуваємо сліди запахів та пригадуємо персональні історії, що пов'язані з пам'ятними місцями. Перформативність урбаністичного простору виявляється у взаємодії між тілом<sup>43</sup>, матеріальним та символічним світом.

Максим Карповець зазначає, що «людське тіло конструює певну кількість культурних практик, які неможливо проігнорувати в контексті антропології і філософії міста» [64, с. 151]. Людська тілесність у місті, на думку дослідника, маніфестує себе через різні модуси, серед яких він виокремлює тіло городянина (своє тіло), фланера (проміжне тіло), туриста (чуже тіло) [64, с. 152]. На останньому модусі ми зупинимось детальніше.

У статті «Від паломника до туриста» З. Бауман розглянув культурні архетипи паломника, фланера, бродяги, гравця і туриста як проекти ідентичності, що впродовж всієї історії підсвічували внутрішні зрушення у просторі західноєвропейської культури. Турист, на думку філософа, «свідомо та систематично шукає пригод, нових, не схожих на старі відчуття, оскільки радощі давно знайомого увійшли в звичку та більше не захоплюють. Турист прагне зануритись у незнайому, екзотичну атмосферу, але за умови, що ця атмосфера не в'їється у шкіру та її можна струсити в будь-який момент» [8]. Ідея туризму як форми поверхового споживання культури

---

<sup>43</sup> Дослідник культуральної історії Е. Берк відзначає значне зростання у 1980-х роках праць, присвячених жіночій та чоловічій тілесності, тілу як практиці та символу, тілам святих та грішників, історії жестів, гігієни, татуювань. Зростаючий інтерес до цієї проблематики виник, зокрема, на хвилі стрімкого розповсюдження СНІДу, що підсвічував вразливість сучасного тіла [15, с. 114, 116]. Ця проблема не втрачає актуальності у світлі глобальної пандемії, спричиненої covid-19.

конструюється за допомогою сувенірів, гідів та інших елементів, що породжують «нескінченну систему ілюзій» [цит. за: 20] як своєрідну відповідь на прагнення туриста до нових вражень. Е. Саїд, К. Каплан та інші дослідники розглядають туриста в парадигмі естетики конс'юмеризму: комфортна подорож за вивіреном комерційним маршрутом, надрукованим у путівнику – «стає симуляцією просвітництва» [123, с. 249].

В романах письменників постмодерністів (М. Уельбек «Карта і територія», «Платформа», О. Токарчук «Бігуни» та ін.) образ туриста стає не тільки об'єктом дослідження, але й специфічною оптикою, що препарує кризовий стан західноєвропейської цивілізації. Плинність орієнтирів та ідентичностей, відчуження, спустошення, страх і множинні комплекси стають маркерами екзистенційних станів сучасної людини. Серед міриад ідеологічних конструкцій вразливість людського тіла та метафізична розгубленість залишаються тим справжнім, «занадто людським», що спонукає до пошуку власного голосу в поліфонічному розмаїтті світу. Художньо переосмислюючи фігуру туриста, письменники намагаються відійти від будь-яких схематичних теоретизувань.

Якщо туристична подорож є продуктом суспільства споживацтва з точки зору дискурсу філософії постмодернізму, то мандрівка є формою проживання та символізації культури. Анджей Васько виокремлює дві базові моделі подорожі. Перша вибудовується навколо гомерівської фігури Одиссея. Його мандри зумовлені волею богів та пов'язані з ідеєю вічного повернення. Одиссей подорожує не за власним бажанням: ним керує Фатум. Мандри в цьому випадку втілюють невимовну тугу за батьківщиною, рідною домівкою, коханням. У цьому типі подорожі все, що має значення – це ідея вічного повернення [348].

Інша модель реферує до фігури Дон Жуана, для якого подорож стає сенсом існування. Він постійно втікає від лихварів, коханок та їхніх ревливих чоловіків. Але якщо поглянути на це з іншої точки зору, то Дон Жуан

мандрує в пошуках пристрасті. Подорож для нього означає життя, повернення символізує смерть [348]. Окреслені варіанти є архетипними сюжетами, що невпинно програються у просторі культури: подорож та повернення символізують нескінченний рух по колу між символічною смертю та переродженням.

Впродовж історії людства міфи, казки, легенди, середньовічні ходіння та мандрівна проза XVII–XIX століть – відтворювали колективне/індивідуальне уявлення про «базову категорію моделі світу – простір, і пов'язані з ним мотиви випробувань, ініціації, які характеризують культурного героя» [123, с. 24]. Епос про Гільгамеша, міф про Орфея та інші тексти в подальшому стали прообразами різноманітних варіацій мандрівної літератури.

У літературі подорожей, як правило, транслювався образ інших культур – так, як їх уявляв мандрівник, тому подібні наративи є цінним джерелом для науковців, оскільки вони дають змогу розшифрувати коди колективного (соціального) уявлення про Іншого [172, с. 4].

Серед культурологічних досліджень історії подорожей окрему категорію становлять праці, що висвітлюють стереотипні уявлення про незнайому культуру та «погляд» мандрівника (виокремлюють імперський, жіночий тощо) [15, с. 104]. Феміністичні та постколоніальні дослідження сформували два потужні напрями, які зосередили свою увагу на літературі подорожей. Якщо перший проливає світло на особливості патріархального устрою, гендерні стереотипи та різницю в суспільному становищі мандрівників чоловічої й жіночої статі, то інший напрям проводить критичний аналіз літератури подорожей, викриваючи закладені в ній (не)свідомі культурні конструкти, сформовані в рамках проєктів орієнталізму, колоніалізму, імперіалізму та постколоніалізму [325, с. ix]. Е. Берк зазначає, що «мандрівники, здебільшого, знайомилися з культурою іншої країни ще задовго до того, як ступали на її землю, тож вони бачили саме те, що очікували побачити» [15, с. 104]. Дослідник у такий спосіб оприявлює

проблему конструювання уявлень про Іншого, що формується на інституційному рівні: це стосується не тільки персональних наративів, але й мап, які нерідко відображали імперські амбіції щодо завоювання нових територій (мапа як символ «колонізації простору» за Мішелем де Серто) [103, с. 224].

У першій половині XIX століття мандрівна література оформилася в окремий жанр [118, с. 12]. Бум подорожей, що простежувався в цей період, репрезентував екзистенційний неспокій як домінуючий стан людського буття. В естетиці романтизму мандри асоціювались з ідеєю пошуку і, водночас, втечі: пошуку істини та власного Я, втечі від буденності у світ фантазії та екзотичних культур.

Мандри трансформують не тільки подорожніх, але й реальність, яка переінтерпретовується в залежності від їхнього бачення. Тілесність подорожнього в цьому контексті постає важливою оптикою, через яку осмислюється навколишній світ. В епоху Середньовіччя тіло Христа зображувалося на мапі світу (*mapa mundi*), підкреслюючи містичний зв'язок між землею та людським/божественним тілом. У XVII столітті картографічні поеми Джона Донна спонукали до переосмислення буття людини як географічної категорії. Усі ці приклади промовисто свідчать про величезний потенціал метафоричного ототожнення між тілом та зовнішнім світом [156, с.13].

Подорож неможлива без багажу – матеріального та ментального: «наш багаж включає стереотипи, які впливають на сприйняття інших; наш багаж може приймати форму мети, з якою ми вирішили відвідати невідомі землі; наш багаж включає книги, які ми взяли з собою, ті, що ми написали під час подорожі та ті, що не написали... Питання багажу є важливим, адже все, що стосується подорожей – формує нові тропи» [325, с. 5].

Подорож як інструмент пошуку власної ідентичності та налагодження діалогу між «своїм» та «чужим» – для багатьох митців ставала джерелом для



натхнення. Мандрі, зосібна, були необхідною умовою для творчості М. Глінки: композитор впродовж життя відвідав багато країн – Іспанію, Італію, Францію, Швейцарію, Бельгію, Австрію, Німеччину, Польщу та Україну [118, с. 14, 17].

В кореспонденції та «Нотатках» М. Глінка диференціює своє ставлення до того чи іншого міста. Прихований та ледь відчутний поділ міст на «свої» – комфортні для проживання, і «чужі», пов’язані з неприємними спогадами, мабуть, найбільш яскраво ілюструє момент переживання композитором урбаністичного простору. Г. Горнова визначає переживання міста, як *«особливу буттєву форму життєвого і культурного освоєння та присвоєння міста, у якій реалізується процес переходу в суб’єктивний внутрішній світ людини об’єктивованих форм прояву сутності міста, які представлені урбаністичними ідеалами, міфами і метафорами»* [41, с. 58].

Питання про те, яким чином міське середовище може впливати на світосприйняття людини та які метафори може продукувати у її свідомості – залишається релевантним у дослідженні будь-яких текстуальних джерел [59, с. 103]. В процесі їх аналізу, слід ретельно звертати увагу на мовні конструкти, адже простір мови – надзвичайно щедрий в розумінні багатшаровості явних і прихованих сенсів. Так, серед паризьких листів М. Глінки початку 1850-х років з’являються емоційно забарвлені метафори, які ілюструють ступінь співмірності композиторської свідомості з міським простором: сприйняття композитором французької столиці трансформується з лагідно-пестливого вислову «містечко-душка» [38, с. 341] у негативно забарвлений «вавилонський полон» [38, с. 396, 399].

Метафора<sup>44</sup> концептуалізує навколишній простір засобами мови: *«доступний людині географічний простір та досвід взаємодії з ним,*

---

<sup>44</sup> Теорія метафори, зазвичай, активно проблематизується у літературознавчих дослідженнях. Однак в останні роки ця тенденція поступово змінюється. Так, у монографії «Форма, програма і метафора в музиці Берліоза» Стефен Роджерс розглядає музичну форму як важливий елемент

*виступають як основа метафорики мови, просторових метафор і пов'язаних з ними образних конструктів і фреймів свідомості» [71, с. 127].* Метафора не тільки означає простір, але й сама є простором. Нерідко вона апелює до іконічних образів та повторюваних, архетипних сюжетів (до прикладу, міф про Вавилон – згадуваний у листах М. Глінки, – який став символом відчуження від безпосереднього досвіду переживання Іншого).

Цей приклад яскраво ілюструє яким чином досвід просторового та чуттєвого освоєння міста виявляється у мові композитора. На думку С. Тишка та Г. Куколь стилістика листів М. Глінки містить в собі яскраво виражений ігровий елемент, про що свідчить гнучкість, адаптивність його мови, словотворчість та іронічне обігрування комунікативних стратегій різних індивідів та соціальних груп [116, с. 4]. Відтак листи стають мовчазними свідочтвами тілесних переживань композитора<sup>45</sup>.

Культура повсякденності, клімат та інші фактори безпосередньо впливали на творчу активність М. Глінки [118; 117; 115; 29; 93; 48]. Композитор мандрував не тільки у просторі, але й в музиці – «то в Іспанію («Іспанські увертюри», романси «Нічний зефір», «Я тут, Інезіля»), то в Польщу (II акт «Життя за царя», полонези або фортепіанні мазурки), то в Італію (парафрази на теми з опер італійських композиторів та «Венеціанська ніч»), то на Кавказ (Лезгінка з «Руслана»)» [118, с. 20]. Мандрівка, в цьому контексті, прочитується не тільки як просторова практика та стиль життя, але як концепт, що втілюється в художній мові композитора. Іншими словами, музика М. Глінки стає аналогом географічної мапи, яка відображає різні

---

метафоризації: «Берліоз не нехтував питаннями форми на користь вираження емоцій та драматизму; він передавав емоції та драматизм через форму» [305, с. 2, 3]. Метафора у цьому дослідженні розглядається крізь призму музикознавчого дискурсу.

<sup>45</sup> На думку Ю. Сабадаш та О. Попович, «життя є процесом невинного творення себе» [291, с. 92]. Застосування біографічного підходу, за словами дослідниць, є одним з найдієвіших інструментів для аналізу життєдіяльності видатних постатей [291, с. 90]. Детальніше про цей підхід в полі культурологічних досліджень див. статтю [291].

культури та стилі<sup>46</sup>.

А. Лефевр зазначає, що «відношення з простором суб'єкта, члена тої чи іншої групи або суспільства завжди передбачає відношення з власним тілом і навпаки» [75, с. 53]. У призмі сенсуальної культури тіло стає інструментом чуттєвого аналізу навколишнього простору<sup>47</sup>. Якщо чуття туриста орієнтовані на миттєві враження, мандрівника – на глибоке занурення в іншу культуру, то чуття фланера – на виявлення незвичного у звичному.

Фланування стало стійким атрибутом життя дендистської молоді та паризької літературної еліти у 1830-40-х роках [27, с. 307]. Фланерами були

---

<sup>46</sup> Ми виокремлюємо два типи мап, які відображають взаємини музики і простору: **символічні мапи** – реферують до властивостей музики продукувати, розмежовувати, означувати простір суб'єктивного/колективного досвіду (музика як територія уявного, символічного) та **матеріальні мапи**, що безпосередньо пов'язані з традиційними картографічними практиками, як способами візуалізації музичної/звукової множинності простору.

#### Символічні мапи:

**1) музика як мапа стилю/ідентичності композитора або країни в цілому.** Джуліан Джонсон говорить про «внутрішню географію музики композиторів», розуміючи під цим (не)свідоме втілення у музиці політик ідентичності самих композиторів [243, с. 9]. Автор згадує останнє дослідження Джима Семсона, присвячене музиці Балкан, яке є яскравим прикладом «розуміння музики з точки зору місця, де етнічність, політика, сучасність і традиції наскрізною лінією проходять через множинні музичні історії різних місць» [243, с. 14].

**2) музика як мапа пам'яті.** Події персональної та колективної історії, що латентно втілюються у музиці через програмність, феномен авторської присвяти та семантичні коди, закладені у ній. Сюди відносяться також редакції, транскрипції, аранжування та ремарки, що, немов палімпсест, нашаровуються на основну музичну ідею (ми називаємо це *пам'яттю музичного тексту*).

**3) уявне як мапа музики** (міфи, легенди, літературні твори про музичне мистецтво). Приміром, у новеллі Гектора Берліоза «Евфонія, або музичне місто», оприлюдненій 1844 року в «Revue et Gazette Musicale» композитор змалював місто, подібне до консерваторії, де кожен з дванадцяти тисяч жителів виконує свою функцію, пов'язану з музикою [231, с. 63]. Наведений приклад належить до жанру музичної утопії, в той час як відома «Ода до радості» Л. Бетховена (утопія в музиці), – може слугувати ілюстрацією іншого різновиду символічних мап – **музики як мапи уявного**.

#### Матеріальні мапи:

**мапа як репрезентація:** 1) музичних/звукових подій простору (міста, регіону); 2) просторових практик артиста (гастрольних турів, адрес проживання, туристичних маршрутів, улюблених місць відвідування); 3) географії виконань певного твору/жанру; 4) просторових розташувань музичних інституцій міста.

<sup>47</sup> Серед різноманіття сучасних підходів, які залучають тілесні відчуття дослідника і реципієнта можна виокремити звукову прогулянку (soundwalking). Про цей метод йтиметься у підрозділі 3.1. дисертації.

письменники А. де Мюсе, Т. Гот'є, Ж. Санд, Ш. Бодлер, О. Бальзак. Останній, зі свого боку, був наділений надзвичайною спостережливістю, яка послугувала йому у створенні деталізованих портретів «Людської комедії». Оскільки практика фланування<sup>48</sup> стала визначальним атрибутом культурного ландшафту Парижа XIX століття, далі ми детальніше зосередимо на ній увагу.

Перші спроби опису фланера на сторінках французьких літературних джерел з'являються на межі XVIII – XIX століть. Анонімна брошура «Фланер в Салоні, або пан Простак: веселий огляд картин в поєднанні з водевілями», видана у 1806 році – стала однією з перших згадок про вищезазначений культурний тип. Головний герой памфлету – поціновувач мистецтва, який щоденно повторює проторені маршрути та зупиняється у знайомих місцях [85, с. 232]. Буденні ритуали пана Простака позбавлені ірраціональності та інтуїтивності, яка властива справжньому фланеру, тому тип, змальований у цьому тексті ототожнюється, скоріше, з дивакуватим роззявою<sup>49</sup>. Слід доповнити, що спільні риси з фланером у героя анонімною брошури все-таки є – це любов до мистецтва та тісний зв'язок з містом. Пізніше ці характеристики увиразняться у творчості та способі життя відомих літераторів – Оноре де Бальзака та Шарля Бодлера: вони запропонують новий тип фланера, який своїми діями наблизиться до рівня митця – художника-документаліста свого часу.

Порівняння фланера з роззявою в масовій літературі переважало протягом 1820-х років до моменту виходу чергової частини багатотомного видання

---

<sup>48</sup> Зауважимо, що протягом XIX століття фланування було важливою повсякденною практикою жителів різних міст Франції, Великобританії, Іспанії, Росії та інших країн світу. Ми, своєю чергою, зосередимось на «паризькому» контексті цього культурного феномена.

<sup>49</sup> За словами В. Беньяміна, «не можна плутати фланера і роззяву. Фланер ніколи не втрачає свою індивідуальність; індивідуальність роззяви, навпаки, втрачена. Вона губиться у зовнішньому світі, цей світ п'янить його до самозабуття. Під впливом видовищ, що перед ним розгортаються, роззява стає знеособленою істотою, публікою, натовпом» [11, с. 125].

«Париж, або Книга Ста і одного»<sup>50</sup> («Paris, ou le livre des Cent-et-un», 1832). Фланер у цьому нарисі зображується вже як рефлексивна особистість, що з зацікавленістю спостерігає за динамічними змінами культурного ландшафту міста: *«Ніщо не вислизає від його допитливого погляду: нове розташування предметів у вітрині розкішного магазину, нова літографія, вперше пред'явлена публіці, нові поверхи будівлі, яка, здавалося, ніколи не буде завершеною; нове обличчя на бульварі, де він знає кожного мешканця, – все цікавить його, все слугує йому текстом, гідним вивчення»* [цит. за: 85, с. 239]. Пожвавлений вуличний рух, яскраві вітрини магазинів викликали у свідомості фланера втаємничене та п'янке відчуття співпричетності до всеохопної фантасмагорії життя, адже *«фланер був найважливішою частиною екзистенційної спроби відкрити таємниці буття в сучасному (урбаністичному, публічному) світі»* [328, с. 8].

Проблема розриву між діянням та буттям знаходить своє втілення у способі життя фланера: *«Фланування – це акт діяння, за допомогою якого фланер спроможний відшукати правду свого буття»* [328, с. 7]. В його фігурі зосереджене протиріччя і примирення, тому фланер, як культурний тип, завжди знаходиться у «межовій» зоні між раціональним та ірраціональним, між зовнішнім та внутрішнім, між хаосом і порядком [64, с. 155].

Практика фланування нерозривно пов'язана з урбаністичним простором. Динамічні зміни у політичному житті Франції, інтенсифікація товарних відносин, урбанізація, індустріалізація, виникнення торгових пасажів, поява газового освітлення – усі ці культурні тригери, на думку Вальтера Беньяміна, відіграли важливу роль у формуванні естетики модерного міста [11].

---

<sup>50</sup> Ініціатором 15-томного видання «Книги ста і одного» став паризький видавець П'єр-Франсуа Ладвока (Pierre-François Ladvoct). З метою покращення фінансового становища видавництва Ладвока запропонував різним авторам описати сучасний Париж. За підсумками виконаної роботи у 15-ти томах було надруковано 256 текстів та залучено 172 автори. Детальніше про історію цього видання див. у статті В. Мільчіної «Фланер у Парижі» [85, с. 231].

Фігуру фланера В. Беньямін дещо романтизовано інтерпретує як уособлення стоїчного героя, який прямо чи опосередковано чинить опір капіталістичним відносинам та тотальній раціоналізації усіх сфер життя. Приміром, в середині XIX століття особливо популярним заняттям серед паризьких франтів стає прогулянка в міському парку або пасажі з домашньою черепашкою. Цей театральний жест мав на меті не тільки приголомшити публіку, але й кинути виклик товарно-грошовим відносинам: *«Усвідомлена неквапливість денді з черепашкою підкреслює один істотний момент – принципову безцільність фланування, небажання не просто бігти, а бігти у справах, або рухатися як автомат біля станка»* [27, с. 309]. Тому з одного боку, неспішна хода<sup>51</sup> є жестом спротиву раціоналізації часу, з іншого – оманливим прикриттям, за допомогою якого фланер має змогу ретельніше препарувати різноманіття культурних форм і практик міста.

Беньямінівська інтерпретація фланера неабияк вплинула на подальші дослідження цього урбаністичного типу. Так, Кріс Дженкс у праці «Візуальна культура» говорить про фланера як про «спостерігача і носія сучасного життя», а далі продовжує свою думку, – *«фланер переміщується у просторі серед людей з неквапливістю яка, своєю чергою, надає йому привілегию бачення»* [241, с. 146]. На думку Кейт Тестер, *«фланування – це спостереження швидкоплинного та минулого, яке є невід’ємною частиною сучасності по відношенню до безперервного процесу самосвідомості»* [328, с. 7]. Спільним для цих положень є наголошення на спостережливості, рефлексивності та винятковому «надбаченні» фланера. Ця особливість

---

<sup>51</sup> С. Тишко у статті «Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів» відзначає важливість аналізу «історичної динаміки швидкісного порогу» в контексті творчих біографій митців [108, с. 88]. На прикладі деяких епізодів з життя композиторів XIX століття науковець ілюструє особливості транспортних комунікацій доби романтизму. Крім того, С. Тишко розглядає яким чином зміни в бік пришвидшення мобільності (соціальної, транспортної або ширше – культурної) впливали на стан здоров’я митців, їхню творчість та викликали ностальгійні настрої, пов’язані з протилежним модусом руху – неспішністю [108]. На цю тему див. також розділ II “Про користь неспішності у транспортних комунікаціях: мули, диліжанси, галери та розбійники» з третього тому «Мандрів Глінки» С. Тишка та Г. Куколь [117].

спонукає дослідників проводити метафоричні паралелі фланера з лахмітником або детективом.

На межі XVIII – XIX століть відбувався активний розвиток науки фізіогноміки. Основна її ідея полягала в тому, що поведінкові схильності та особливості характеру людини можливо було зчитати за рисами обличчя та будовою черепа. У 1830-х роках з'являється перша фотографія, яка дозволяє ідентифікувати людину за зовнішнім виглядом, що призвело до справжньої революції в розвитку криміналістики. Не випадково, приблизно в цей самий період виникає новий літературний жанр – детектив. В. Бенямін підкреслює, що «початковий соціальний зміст детективної новели – зникнення слідів індивіда у натовпі великого міста» [11, с. 91]. Тому принадність детективного жанру полягає в умінні знайти загубленого в натовпі злочинця через відновлення ланцюга подієвості. З цього випливає висновок, що функції детектива і фланера дуже подібні, адже ці типи наділені спостережливістю – властивістю, яка стала невід'ємною частиною їхнього чуттєвого сприйняття.

М. Ямпольський зазначає, *«Коли світ перетворюється на хаотичне нагромадження речей, <...> виникає необхідність в особливій гостроті бачення. Відтепер спостерігач повинен розрізняти нерозрізнене, бачити золото під товщею бруду. Ліхтар лахмітника бере участь в тому ж пошуку, висвітлюючи з хаосу речей те, що загубилося в мозаїці світу»* [125, с. 37]. Таким чином, спільна риса фланера, детектива й лахмітника виявляється в особливій гостроті бачення, яка дозволяє виявляти сутність речей та розшифровувати приховані сенси.

Як ми вже встигли пересвідчитись, переважна більшість існуючих досліджень пропонують візіоцентристську модель інтерпретації фланера як *спостерігача* урбаністичного життя, однак не варто оминати й інші модули його тілесної перцепції, розгляд яких є не менш значущим в контексті

досліджень чуттєвої культури<sup>52</sup>. Еймі Бутін зазначає, що *«реконфігурація образу фланера всередині поля звукових студій, дозволить дослідити альтернативні метафори для домінуючих у теорії фланування візуальних конструктів: міста як читабельної книги, столиці знаків або калейдоскопічного видовища»* [166, с. 149].

*Кінестетичність* фланування, до прикладу, яскраво ілюструється однією з життєвих історій О. де Бальзака, переказаною в мемуарах його приятелем Леоном Гозланом. Він розповідає про те, як творець «Людської комедії» шукав ім'я для головного героя своєї нової новели. Після того, як О. Бальзак проштудіював томи з різними іменами, він з захватом погоджується на пропозицію Гозлана знайти ім'я серед міських рекламних вивісок. Приятелі відправляються на пошуки потрібного імені і, врешті-решт, знесилені та схвильовані, знаходять його на напівстертому рекламному оголошенні [225, с. 70-72]. Крім О. де Бальзака слід згадати двох французьких письменників XVIII століття, у творчості яких стався поворот в бік окреслення вуличного життя Парижа – Луї-Себастьяна Мерсьє («Картини Парижа») і Нікола Ретіфа де ла Бретонна («Паризькі ночі, або Нічний глядач»). Книга «Паризькі ночі» Бретонна з'явилася внаслідок нічних пригод літератора. Щоб дослідити самі низи, він одягав старий синій плащ і вирушав у прогулянку нічним Парижем. Вищезгадані письменники нерідко знаходили своїх майбутніх героїв серед вуличних типажів. Таким чином *в процесі руху* митці-фланери розшифровували тексти міста, виокремлюючи гострим поглядом потрібні деталі, що залишалися непомітними для інших.

Якщо для обивателя урбаністичний простір асоціювався з транзитивним «не-місцем» (за Марком Оже) [92], специфіка якого визначалася рухом від одного пункту до іншого, то для фланера він був осередком культурного та

---

<sup>52</sup> У статті «Тіло, що проходить повз: фланер і чуття у Лондоні та Парижі XIX століття» Естель Мюрай інтерпретує фланування як чуттєву практику [279]. Наукові розвідки Девіда Фрізбі та Баррі Смарта фокусуються на дотикових та смакових враженнях фланера [214; 316].



естетичного досвіду: «фланер виходить на вулицю заради того, щоб перебувати на ній, тоді як інші виходять на неї лише для того, щоб потрапити в інше місце!» [85, с. 239]. Вулиця стає сценою, а фланер – свідком трансформацій урбаністичних структур.

На основі аналізу різножанрових вербальних та візуальних текстів Мері Глюк диференціює два образи фланера, що склалися у паризьких медіа впродовж 1840-60-х років:

- *популярний фланер*, який був змальований на сторінках газет та комерційної преси 1840-х років.
- *авангардний фланер*, який знайшов своє втілення у критичних статтях Шарля Бодлера 1850-60-х років.

Місто для «популярного фланера» втілювало таємницю, яку він прагнув розкрити. Цей тип був пов'язаний, скоріше, з глибинними структурами соціального життя. Натомість «авангардний фланер», на думку Мері Глюк, сприймав урбаністичний простір як місце естетичної практики; він відчував себе громадянином світу [222, с. 77]. Яскравим прикладом такого типу митця був Шарль Бодлер. Фланування думок поета крізь простір і час ілюструється у витончених рядках з «Паризького спліну»: «У мріях я відвідав сьогодні три помешкання і скрізь знаходив однакове задоволення. Для чого змушувати своє тіло до пересувань, якщо моя душа здатна так легко мандрувати?»<sup>53</sup> [19, с. 75].

Образ «авангардного фланера» рельєфно зображується у бодлерівському есеї «Художник сучасного життя» (1859) [19, с. 139-193]. У цій теоретичній праці поєднуються елементи біографії, повісті, філософського есею та віршів у прозі. Динамічна та різнопланова структура наративу поета немов відтворює інтуїтивний рух фланера у просторі. Протагоністом нарису став

---

<sup>53</sup> Про феномен реальних та уявних подорожей як один із культурних маркерів епохи романтизму див. детальніше у другому томі «Мандрів Глінки» С. Тишка та С. Мамаєва [118].

Константен Гіс – художник-самоук, який після тривалої військової служби вирішив присвятити себе живопису. Його картини Кримської війни миттєво розходилися по редакціям європейських газет [104, с. 207]. Попри те, що К. Гіс був не надто популярним художником, Ш. Бодлер вбачав у ньому новий тип митця, який з глибокою проникливістю зображував час, у якому жив: *«Він споглядає пейзажі великого міста, пейзажі з каменю, що його ніжить туман і опікає гарячим подихом сонце. Його око тішать розкішні екіпажі, гордовиті коні, розкішно вбрані труми, спритні лакеї, гнучка хода жінок, милі діти, що тішаються життям та своїм ладним убранням; одне слово, він радіє буянню життя»* [19, с. 153].

Картини та ескізи К. Гіса втілюють фотографічний досвід не у сенсі реальної правдоподібності зображуваного, а у прагненні закарбувати дихання життя в одному кадрі, захопити неловиме, плінне. Бути «художником сучасного життя», на думку Бодлера, означає бути поетом своєї епохи. В описі особливостей творчого методу К. Гіса ми впізнаємо самого Ш. Бодлера, тому «Художник сучасного життя» є естетичним маніфестом, репрезентацією бодлерівського бачення яким повинен бути артист і мистецтво в цілому. Фланер у призмі ідей автора «Квітів зла» ототожнюється з митцем. Окреслена лінія прочитання відіграє важливу роль у подальших інтерпретаціях цього типу.

Кейт Тестер зазначає, що «існує певна неоднозначність щодо історичної специфіки фігури фланера. З одного боку, мабуть, мало сумнівів у тому, що фланер є культурним феноменом, характерним для Парижа певного часу та місця. З іншого боку, фланер є універсальною фігурою, яка підсвічує проблеми міського життя незалежно від часу та місця» [328, с. 16]. В контексті цих роздумів важливим постає питання: яким чином виявляється «універсальність» фланера та як цей культурний тип адаптується до умов сучасного глобалізованого світу?

В останні роки *фланування як об'єкт дослідження* стає предметом наукових рефлексій в області культурологічних, літературознавчих та медіа студій. Яскравим прикладом мультивекторності прочитань феномену фланування є колективна монографія «Фланер без кордонів: історичні та міжнародні перспективи» (The Flâneur Abroad: Historical and International Perspectives), опублікована у 2014 році під редакцію Річарда Ріглі [329]. Автори статей аналізують історичні та культурні контексти фланування у різних містах світу (Мадрид, Лондон, Париж, Брюссель, Санкт-Петербург) починаючи від другої половини XVII століття і до сьогодення; окреслюють «празьку» версію фланування у творчості Пабло Неруди та Вітєзвала Незвала; розробляють нову термінологію (приміром, поняття «сінематичний фланер», яке позначає особливий модус кінонарративу, в якому відображається взаємозв'язок між головним героєм та містом крізь призму політичних, ідеологічних або ширше – культурних контекстів часу).

Серед актуальних досліджень інтернет-культури, які концептуалізують фігуру фланера, слід виокремити дисертацію Марен Хартман «Технології та утопії: кіберфланер та досвід буття онлайн» [229] та статтю Майка Фізерстоуна (Mike Featherstone, «The flâneur, the city and virtual public life»), у якій науковець впроваджує термін «віртуальний фланер» [205].

*Фланування як етнографічний метод* використовується у соціологічних, географічних дослідженнях, урбаністичному плануванні та мистецьких практиках. Александра Катчер відзначає важливість застосування в освітній сфері методу фланування. Ця концептуальна рамка дозволяє наново усвідомити «чуттєві якості урбаністичних місць та просторів, вдосконалити своє фотографічне мислення та інші креативні здібності під час прогулянки», вміння описати свій чуттєвий досвід та препарувати культурні патерни, які впливають на нашу інтерпретацію цього досвіду [330, с. viii].

Кетрін Крамер та Джон Шорт зазначають, що «фланування нині трансформується у синтез мистецтва та соціальних наук, поєднуючи

географічний, етнографічний та естетичний досвід в унікальний модус аналізу» [251, с. 338]. Дослідники перераховують сучасні освітні та мистецькі проекти, в основі яких лежить практика фланування [251, с. 333]. Серед інших прикладів К. Крамер та Д. Шорт наводять метод «променадології» («стролології»), який був започаткований швейцарським теоретиком архітектури і соціологом Луцієм Буркхардом (Lucius Burckhardt). Вчений розглядає прогулянку як альтернативний спосіб аналізу урбаністичних ландшафтів на відміну від схематичних планів та мап, що є далекими від реального чуттєвого досвіду [251, с. 333].

Проект «Діорами» японського митця Сохея Нішіно є ілюстративним прикладом застосування фланування у сучасних арт практиках [286]. В процесі прогулянки митець фотографував вулиці різних міст світу. На основі сотень світлин були створені фотоколажі, які відтворювали досвід панорамного та деталізованого бачення за принципом макро та мікромасштабування. Таким чином два зазвичай непеєднані модуси бачення об'єднались в одному візуальному образі міста.

Зазначимо, що кожен з наведених прикладів у свій власний спосіб переосмислює фланування, розкриваючи широкий діапазон інтерпретацій цього культурного феномена в різних сферах людської діяльності. Тому узагальнюючи вищезазначені позиції ми пропонуємо власне тлумачення фланування як *імерсивної, мультисенсорної та культурної практики проживання урбаністичного простору*. Під **імерсивністю** мається на увазі глибоке занурення у міський контекст та власні суб'єктивні переживання, викликані цими зв'язками; **мультисенсорність** інтерпретується як чуттєва залученість у проживанні урбаністичної реальності; під **культурною практикою**<sup>54</sup> розуміється реалізація себе через (не)діяння у динамічному

---

<sup>54</sup> Культурні практики визначаються через «об'єкти, події, активності та мову, яку використовують, продукують та відтворюють учасники соціальної комунікації, формуючи сенси повсякденного життя» [351]. На думку О. Копієвської, «культурна практика – предметно-

полі культурних форм та множинностей.

Предметом нашої особливої уваги у даному підрозділі стало виявлення інтерферентних взаємодій між чуттями та урбаністичним простором. Ми дійшли висновку, що різні модуси тілесного буття у місті (турист, мандрівник, фланер), інформують про різні чуттєві орієнтації цих культурних типів.

Маючи тривалу історію, фланування стало прообразом сучасних мистецьких та дослідницьких інтервенцій задля розкриття множинності чуттєвих вимірів міського простору. Комплексне осмислення фланування в контексті нашого дослідження дозволить проаналізувати, яким чином ця практика, а також поява у першій половині XIX століття нових візуальних медіа (панорами, діорами, калейдоскопу), розширили межі сприйняття паризьких митців, залишаючи відбиток на їхній творчості.

### Висновки до другого розділу

Переосмислення ролі тілесного досвіду в процесі пізнання себе і навколишнього світу – стало маркером «чуттєвого зрушення» (sensory turn) в сучасній гуманітаристиці. Загальною темою для дослідників цього напрямку стала *критика окуляроцентричності західноєвропейської культури* разом з прагненням реабілітувати інші перцептивні модуси (тактильні, ольфакторні, аудіальні), які до недавнього часу залишалися поза увагою вчених.

Ґрунтуючись на оновленому зацікавленні соціальних і гуманітарних наук до тілесності та чуттів, ми задалися питанням: яким чином ці теми

---

практична діяльність людини/людей, пов'язана зі створенням, поширенням або споживанням культурних продуктів. Культурна практика пов'язана зі сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а відтак мислиться, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смыслового горизонту» [66, с. 72]. Наведене тлумачення в межах нашого дослідження атрибує культурні практики через акт діяння та/або недіяння, адже індивідуальний вибір (говорити/мовчати, погоджуватися/не погоджуватися, діяти/не діяти etc.) окреслює межі самості та міру її синхронізації з часом і простором культури. Відтак окреслюючи смисловий діапазон цього поняття, ми акцентуємо увагу не тільки на «предметно-практичній діяльності» людини, але й на внутрішніх, рефлексивних станах, що є латентними проявами культурних практик.

проговорюються в музикознавчих дослідженнях. У даному розділі окреслено шляхи перетинів між «сенсуальними студіями» і музикознавством. Зокрема, виокремлено чотири тематичні блоки, які зближують ці дисципліни: тіло виконавця (як через тіло виконавця музика стає чутною), тіло слухача (як тілесний досвід впливає на сприйняття музики), тіло композитора (як чуттєві модуси композитора втілюються в музиці), тіло музичного тексту (як музичний текст свідчить про тілесні практики композитора і епохи в цілому).

Важливими фігурами, які підсвічують варіативність тілесних практик у міському просторі є турист, мандрівник та фланер. В контексті сучасних досліджень, тілесність цих типів характеризується певним набором притаманних їм культурних практик та чуттєвих стратегій: якщо турист прагне видовищності (життя як калейдоскоп вражень), мандрівник – заглиблюється у простір іншості, то фланер захоплює невольні зміни у звичних речах, щоразу переорієнтовуючи своє сприйняття.

В наступному розділі ми розглянемо характерні звукові маркери Парижа 1840-50-х років. Це дозволить розширити наші знання про культурну історію міста та окреслити ймовірні звукові, візуальні та інші фактори, що могли вплинути на творчість паризьких митців. Як зазначає Мігель Анхель Марін, «впровадження звуку як ще одного елемента в історії музики не тільки збагачує наше розуміння минулого, але, не менш важливо, наближає нас до життя в містах минулого» [269, с. 22]. Тому реконструкція зниклих звукових культур міста дозволить відродити чуттєвий вимір повсякденності та зануритись у тілесну пам'ять історії.

## РОЗДІЛ 3. ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР ПАРИЖА СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ: ПАРИЗЬКІ КОНЦЕРТИ М. ГЛІНКИ (1845).

*Звук – це сутність світу, а також невід’ємна  
частина того, як люди формують свої знання про світ.  
Девід Новак, Метт Сакакеені.*

Звук є важливим елементом комунікації, яка виникає на стику звукових політик та тілесного досвіду людини. Зосередження на феномені звуку в останні роки є результатом переосмислення культурного чуттєвого досвіду, разом з критикою візуальної епістемології, що була превалюючою в науковому дискурсі до недавнього часу. Зацікавлення аудіальним виникло як реакція на «чуттєве зрушення» у соціальних та гуманітарних дисциплінах, про яке йшлося у попередньому розділі.

Оскільки звук є плинним й нетривким, актуальним постає питання методології конструювання звукових світів минулого. Будь-яке розуміння залежить від перспектив дослідника та часу, в якому він діє, тож дана дисертаційна робота є такою, що продовжує окреслену в останні десятиліття лінію досліджень аудіальної культури та інтерпретує прешоджерела в межах окресленого дискурсу.

Звуковий ландшафт Парижа середини ХІХ століття неможливо досягнути емпірично, відтак ключовим в цьому плані постає питання: яким чули звуковий ландшафт міста та якими сенсами його наділяли паризькі митці? У даному розділі ми окреслимо характерні «звукові маркери» Парижа, що ставали предметом мистецьких рефлексій того часу. Це дозволить зануритись в культурні контексти епохи та відкрити нові перспективи у дослідженні феномену аудіального.

### **3.1. Звукові дослідження: аналіз нового міждисциплінарного поля в контексті чуттєвої парадигми культури.**

«Аудіальне» або «акустичне зрушення» стало одним з важливих напрямів «чуттєвих студій» [169]. Розгляд звукових подій, практик слухання та

дискурсів, що їх інтерпретують, лежить в основі цього підходу. Знакову категорію літератури всередині «аудіального зрушення» формують теоретичні роботи, присвячені взаємозв'язку між звуком, тілесним досвідом та містом. Тривалий час звук в урбаністичному просторі серед дослідників був недостатньо вивченим, проте в останні роки кількість публікацій з цієї проблеми почала поступово зростати.

На прикладі Амстердама, Берліна і Лондона ХХ століття, Карен Байстервельд та інші дослідники розглядають яким чином урбаністичний звук репрезентується через тексти, радіо вистави, фільми та як ці «опосередковані» медіа виявляють зміни у характері ідентичності міст [159, с. 14]. В «Акустичних територіях» (“Acoustic Territories”) Брендона Лабелла звук описується як реляційний об'єкт, тому звукові сліди сучасного мегаполіса розглядаються у співвідношенні до просторових та соціальних структур повсякденного життя [253, с. ххі]. Майкл Булл та Жан Тібо простежують яким чином діджитал технології змінюють звукову мапу урбаністичного простору та досвід слухання в цілому [171; 338].

Софі Аркетт зазначає, що *«звук, особливо в межах урбаністичного середовища, ніколи не буває нейтральним феноменом; кожний звук має власний лексичний код: звук як знак, символ, індекс»* [136, с. 160]. Розшифрування символічних значень урбаністичного звуку стає важливим для дослідників з точки зору розкриття його функціонування у місті, тому на основі аналізу дослідницької літератури, ми виокремили основне коло дискурсів про урбаністичний звук, що є домінантними в межах звукових студій (вони включають, але не обмежуються такими питаннями):

**Урбаністичний звук як маркер ідентичності.** Звук визначає коди ідентичності, які неможливо розглядати поза контекстом усвідомлення себе та відчуття приналежності до певного місця. Теоретична праця Алена Корбена, присвячена саундскейпу французьких селищ у ХІХ столітті демонструє яким чином звуки церковних дзвонів слугували комунікативними



мапами для місцевих жителів та фреймували їхню колективну ідентичність [191].

Звук виявляє теориторії спільного та відмінного. Унікальність та несхожість саундскейпів різних міст оформлюється в ідею «сонічної ідентичності міста» (sonic identity) [134, с. 2], яка репрезентує набір звукових характеристик, що є аудіальними символами урбаністичного простору. Таким чином, звук не тільки маркує індивідуальну або колективну ідентичність, але й оприявнює звукову ауру міста – його аудіальну ідентичність.

**Урбаністичний звук як маркер пам'яті.** Звук робить місто пригадуваним. Тож, з одного боку, урбаністичний звук є частиною пам'яті про місто, з іншого – пам'яті міста, адже міський простір є репозитарієм аудіальних досвідів минулого. Р. Лосяк наголошує на важливості збереження та архівування інформації про урбаністичні саундскейпи, адже вони є важливими складовими нематеріальної культурної спадщини [268].

**Урбаністичний звук як маркер публічного і приватного.** Б. ЛаБелл інтерпретує звук як опосередковану силу, що редукує межі між приватним і публічним, Г. Борн задається питанням як «опросторовлені» можливості звуку трансформують природу публічного і приватного [164], Ж. Тібо, натомість, підкреслює, що порог між публічним та приватним визначається, скоріше, зміною перцептивної орієнтації [338, с. 3, 4].

**Урбаністичний звук як маркер владних та соціально-економічних відносин.** В межах міста існує акустичне зонування: кожен район має свою звукову ідентичність в залежності від соціально-економічної стратифікації та повсякденних практик жителів. Більше того, будь-яка подія у місті – чи військовий парад, чи силові зіткнення – супроводжується відповідною звуковою політикою.

Класичне дослідження Жака Атталі інтерпретує музику як інструмент аналізу та прогнозування соціально-економічних трансформацій суспільства

[140, с. 4]. Г. Борн підкреслює, що «музика та звук розмежовують/ посилюють соціальні та психологічні межі за допомогою формування сонічної ізоляції (sonic autonomy) та сегрегації» [164, с. 27], але слід доповнити, що звук не формує соціальну нерівність, він, скоріше, слугує її індикатором. У вищезгадану категорію можна віднести *урбаністичний звук як інструмент тортур*. Ця думка може інтерпретуватись двояко, адже акустичне насилля з одного боку, маніфестує себе як акт демонстрації влади, контролю та цензурування поведінки громадян, з іншого – як шумове забруднення навколишнього простору, що негативно впливає на емоційний та психічний стан людини. В обох випадках звук пригнічує, викликає напругу та тривожні стани.

**Урбаністичний звук як товарний об'єкт.** Так звана «фонова музика», що супроводжує повсякденні активності жителів міста має варіативну природу функціоналу. Вона використовується в офісах для зняття стресу, налагодження комфортних відносин між працівниками та слугує прихованим стимулом для покращення їх вмотивованості та працездатності під час роботи [350, с. 40]; фонова музика, що звучить у шопінг-молах, кафе та інших місцях є дієвим інструментом маркетингу та прискорює інтенсивність товарно-грошових відносин [132]. Отже звук є невід'ємною частиною суспільства споживацтва.

**Урбаністичний звук як інструмент екодизайну.** Підхоплюючи ідею Р. М. Шефера про саунд екологію, широке коло дослідників, урбаністичних дизайнерів та планувальників наголошують на важливості створення всередині міста зон з природними саундскейпами [131]. Це дозволить мінімізувати стреси жителів, пов'язані з шумовим забрудненням. С. Атанасовський відзначає, що екологічний підхід є глибоко вкоріненим у дослідженні звукових ландшафтів та безпосередньо стосується предмету їхнього дослідження, а саме: 1) звукового середовища, 2) зв'язків між людьми та звуками, 3) осмислення звуку крізь призму недискримінаційного

підходу, що передбачає заперечення усталеного поділу на бінарні структури «музика-шум», «культура-природа» тощо. [138, с. 12]

**Урбаністичний звук як інструмент дизайну соціальної комунікації.**  
Звук та слухацькі практики відіграють важливу роль у локальному розвитку спільноти, району, міста. Тому через медіацію звуку відбувається посилення зв'язків між місцем та людьми [312]. Після публікацій Р. М. Шефера та інших дослідників, які займаються схожою проблематикою, місто стало ареалом дослідницьких партисипативних практик: саунд артисти за допомогою мікрофонів та інструментів звукозапису аналізують звукове середовище різних районів міста, проводять опитування місцевих жителів про особливості їхнього сприйняття та пам'ятні звуки минулого, пов'язані з містом. В цьому контексті артистичні, дослідницькі та партисипативні стратегії (фестивалі, звукові інсталяції або інші *site-specific works*) використовують звук для дизайну соціальної комунікації, сприянню налагодження зв'язків та подоланню меж між різними поглядами та переконаннями.

Усі перераховані категорії артикулюють думку про те, що звук є медіумом, який встановлює комунікативні мережі між різними акторами (людськими, нелюдськими, реальними, уявними, природними, культурними). Тому систематизація наявних дискурсів про урбаністичний звук дозволила пролити світло на способи прочитання цього феномена всередині звукових студій.

Майкл Галахер та Джонатан Прайор у статті «Географії слухання: ландшафт, афект та геотехнології» аналізують літературу, присвячену взаємодії простору і звуку. Перша категорія джерел розглядає звук як медіум знань про навколишній світ, друга – трактує його як продуктивну та перформативну силу, що формує простори, третя – висвітлює вплив звуку на чуття та емоції людини [216, с. 619]. Кожна з вищеперерахованих тем пропонує різні перспективи в інтерпретації цього складного аудіального феномена: звук є не тільки матеріальною «присутністю», яка безпосередньо

впливає на наші чуття, але й культурним конструктом, що відображає пануючі дискурси та ідеології.

Синкретичну природу звуку відзначає Є. Назайкінський: *«залишаючись для слуху енергетичним струмом, тим, що летиться та накочується хвилиною, звук, водночас, залишається предметом – тим, що просочується, огортає, відчувається. Він є рікою, тілом, матеріальним джерелом коливань та вібруючим безліччю різноманітних відтінків сенсом»* [88, с. 20, 21]. Тож з одного боку, звук є абстрактною, чистою сутністю, з іншого – медіумом, що «підсвічує» культурні фрейми, які ми накладаємо на нього залежно від особливостей сприйняття та досвіду [238, с. 202]. Таким чином, розуміння звуку повинно пролягати на межі між матеріальністю та символізмом. Цю думку яскраво ілюструють два зразки давньогрецького епосу про походження музики. У гомерівському «Гімні до Гермеса» йдеться про те, як посланець богів Гермес створив кіфару з панциря черепахи та овечої шкіри (у цьому випадку розкривається матеріальна сторона звуку, його фізичні характеристики). Дванадцята «Піфійська ода» Піндара, натомість, переповідає історію потужних емоцій, які були викликані у богині Афіні скорботним плачем та голосінням сестер Медузи Горгони. На честь обезголовленої Медузи, Афіна склала композицію в супроводі авлоса (тут артикулюється ідея тісного зв'язку між музикою та афективними станами, інакше кажучи – музика народжується з емоцій). Ці протилежні позиції стали ключовими у подальших дослідженнях природи музичного мистецтва [308, с. 5].

Концептуальне роз'єднання між музикою і звуком має тривалу історію [247, с. 121, 122]. Ідея музики як впорядкованого та стандартизованого звуку, що маркувалась впродовж всієї історії розвитку західноєвропейської наукової думки, впроваджувалась через розробку відповідної естетичної теорії, темперованого строю, винайдення камертону, метроному та поступового вдосконалення музичних інструментів [247, с. 117, 118].

Відштовхуючись від визначення Мета Сакакеені, ми трактуємо музику як звук (або сукупність звуків), «які набувають певних характеристик залежно від інтенційності сприйняття» [247, с. 122]. Зародження звукових досліджень поступово нівелює дещо штучне розділення між звуком та музикою. Поняття «звуковий ландшафт» (soundscape), про яке детальніше йтиметься у цьому підрозділі, слугувало тригером до формування нових термінологічних модифікацій. Так, у ряді статей останніх років (2016-2018 рр.) виникає термін «музичний ландшафт» (musicscape), що інтерпретується «як невід’ємна частина звукового ландшафту» [260, с. 2].

У статті «Від музикознавства до звукових студій» (2019) корейський дослідник Чон Кьон-Йонг (Kyung-Young Chung) ставить собі за мету знайти спільне між вищезгаданими дисциплінами: «Якщо робота музикознавців полягає в тому, щоб захопити значення звуку в контексті музичної композиції, то саунд дослідники намагаються знайти його в соціокультурному контексті. Якщо музикознавці прагнуть прочитати суспільство та культуру через музичні твори, то саунд дослідники намагаються «почути» класові, гендерні розбіжності, вловити пробіли між поколіннями та регіональні відмінності за допомогою повсюдних, акустичних звуків» [180, с. 76, 77]. Саме в контексті ідей релятивізму, мультикультуралізму, а також досліджень популярної культури формуються звукові студії, які поступово руйнують ієрархії та канони традиційного музикознавства з його незмінними темами – стилем, репертуаром, естетичною оцінкою та біографією [247, с. 113].

Наприкінці 1960-х років і дотепер у полі соціальних та гуманітарних наук почав активно розвиватись новий міждисциплінарний проєкт – звукові студії (sound studies). За визначенням Тревора Пінча та Карен Байстервельд, в межах цього підходу розглядаються особливості «матеріального виробництва та споживацтва музики, звуку, шуму, тиші» як суб’єктів історичних змін [332, с. 6, 7]. Звукові дослідження прокладають шлях для вивчення складної

динаміки між простором, часом, акустичним середовищем, повсякденним досвідом, емоціями та соціальною ідентичністю.

Серед областей, тісно пов'язаних зі звуковими дослідженнями слід назвати акустичну екологію<sup>55</sup>, звуковий дизайн, антропологію чуттів, історію повсякдення, культурну географію, урбаністику, мистецтвознавство, музикознавство, етномузикознавство, літературознавчі студії<sup>56</sup>.

Даніель Морат відзначає, що деколи вкрай складно диференціювати та окреслити межі таких синонімічних термінів як «звукова історія», «аудіальна історія» та «історія слухання», що часто зустрічаються у дослідницькій літературі [277, с. 3]. Однак, попри термінологічну невизначеність, зростаюча кількість публікацій ілюструє поступову інституціоналізацію звукових студій.

Дослідження взаємозв'язків між звуковими студіями та іншими предметними полями, а також розкриття владних, соціальних, економічних та культурних дискурсів про звук активно проблематизуються дослідниками з різних країн світу. Приміром, перша міжнародна конференція Європейської асоціації звукових досліджень (ESSA) відбулась у Берліні (4-6 жовтня 2013 року) [214]. У 2015, 2017, 2019 роках проводились міжнародні симпозиуми (Італія), ініційовані Форумом дослідження звукових ландшафтів (FKL – The Forum Klanglandschaft) [319]. На початку 2019 року за сприяння Паризької консерваторії (CNSMDP) та Центру дослідження мистецтв і мови (CRAL, EHESS/CNRS – Paris) відбулась міжнародна конференція «Звук і музика у призмі звукових досліджень» [317]. Зібрання мало на меті систематизувати

---

<sup>55</sup> У статті композитора та професора Литовської академії музики і театру Антанаса Кучінскаса розглядається взаємозв'язок акустичної екології та мистецьких практик дослідження звукового ландшафту [252].

<sup>56</sup> Ілюстративними прикладами міждисциплінарних перетинів такого формату є теоретичні напрацювання Джона Гуд'ера та Джастіна Клера. Коло питань, які окреслюють вищезгадані автори варіюється від досліджень звукових ландшафтів міст у літературі німецького модернізму до відображення звуку та аудіальних медіа у постмодерністських романах [223; 182; 183].

актуальні дослідження про звук, шум і музику, а також окреслити теоретичні та дисциплінарні межі звукових досліджень за допомогою аналітичних інструментів, запозичених з музикознавства, естетики, антропології, соціології, історії, археології та географії.

Варіативність публічних наукових заходів доповнюється теоретичними рефлексіями у спеціалізованих журналах: «Journal of Sonic Studies» (Нідерланди), «Organised Sound» (Великобританія), «Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology» (Канада), «Interference: A Journal of Audio Culture» (Великобританія, Ірландія), «Sound Effects» (Данія), «Audiosfera. Konsercje – Badania – Praktyki» (Польща)<sup>57</sup> та ін.

Серед україномовних досліджень звук розглядається в контексті композиторських практик ХХ - ХХІ століття (праці І. Тукової, Н. Герасимової-Персидської, Т. Тучинської, Т. Бачул, Н. Мартинової) [32; 112; 112; 9; 81], як невід’ємна складова кінонарративу (дослідження В. Папченка, Л. Рязанцева, О. Бут, О. Єрмак та ін.) [95; 100; 23; 47], як важливий елемент фонокультури цифрової доби (Голубенко М.) [40], як компонент мультимедійного простору (С. Желєзняк) [49], як маркер культурної історії міста (стаття З. Рибчинської, серія монографій С. Тишка «Мандри Глінки»<sup>58</sup>) [306; 118; 117; 115], як субстрат музичної форми (С. Шип) [122, с. 43].

Слід відзначити публічні заходи, які проводились у Києві та Одесі з метою звернення широкого загалу до проблеми дослідження звукового ландшафту міст. Так, у листопаді 2017 року в рамках Київської Бієнале відбувся воркшоп та лекція дослідника Еліа Моретті (Італія-Чехія) «Звуковий

<sup>57</sup> Детальніше про історіографію звукових досліджень у Польщі див. статтю [275].

<sup>58</sup> Серія крос-культурних досліджень Сергія Тишка (у співавторстві з Сергієм Мамаєвим та Галиною Куколь), оздоблена живими описами звукових ландшафтів різних міст, де опинявся М. Глінка. Зокрема, у IV частині, присвяченій культурі і побуту Кавказу, дослідник фокусується на звуковому просторі курортного міста П’ятигорська, де відпочиваючі мали змогу насолодитися святковими фейerverками, звучанням оркестра військової музики просто неба, а також відвідуванням бальних вечорів, організованих місцевою елітою [115, с. 100, 101].

ландшафт й ритми міста», організована Центром досліджень візуальної культури (VCRC) [346]. У 2018 році в рамках IV Міжнародного фестивалю Odessa Classics відбулася лекція Ірини Ягодзинської «Звуковий образ міста: музичний Відень XIX століття» [86], у серпні 2019 – проходив другий фестиваль Bouquet Kyiv Stage, основною фокус-темою якого стали «Звуки міста». За задумом організаторів фестивалю жителям та гостям столиці було запропоновано зафіксувати звуки, які у них асоціювались з Києвом. Найкращі аудіозаписи були вплетені в музичну текстуру композиції «Симфонія міста», яка була виконана на фестивалі [97].

Зацікавлення у звукових студіях, артикульоване серією публічних заходів та наукових розвідок на теренах України, носить, скоріше, несистемний характер. Тому наше дослідження має на меті, по-перше, розкрити потенціал комплексного дослідження звуку як маркера ідентичності, як носія нематеріальної культурної спадщини, як медіума, з яким працюють сучасні дослідники, куратори та саундартисти<sup>59</sup>, по-друге – здійснити вихід за межі сталої парадигми, у якій звук завжди розглядався лише крізь призму музичного мистецтва у бік розуміння звуку як чуттєвої присутності, що огортає буття людини.

Однією з наскрізних тем, що пріоритизується у звукових студіях – є критика домінування візіоцентристської моделі досліджень у гуманітарних та соціальних науках. На думку М. Маклюєна, культурне превальювання візуального порядку над аудіальним стало наслідком винайдення Гутенбергом книгодрукування у 1445 році [79]. Ця подія стала точкою відліку, що вплинула на зміну ієрархії способів сприйняття: від аудіальної культури середньовічних проповідей та хоралів до візуальної культури

---

<sup>59</sup> Проект «Як звучать картини», здійснений Національним художнім музеєм України (березень 2020 р.) в колаборації з саундартистами Олексієм Шмураком та Олегом Шпудейко, є не тільки показовим прикладом роботи зі звуковим медіумом в умовах музейного простору, але й інструментом партисипації та активного залучення відвідувачів у «чуттєві» контексти експонованих пейзажних полотен. Детальніше див. [4]



друкованих медіа. Починаючи з ранньомодерного періоду й пізніше, винайдення нових візуальних технологій, таких як окуляри, телескоп, мікроскоп – було спрямоване на розширення нашої здатності бачення. Однак чимало ключових технологій, що були відкриті в науці й медицині впродовж XIX-XX століть – кинули виклик домінантності візуального порядку (стетоскоп, телеграф, грамофон, мікрофон, телефон, радіо) [332, с. 14].

Герман фон Гельмгольц одним з перших звернув увагу на матеріальність звуку, визначаючи його як «когерентний сигнал, який може передаватись через носії та канали всередині людського тіла» [334, с. 8, 9]. Тож звук та процес слухання, в розумінні Гельмгольца, тісно пов'язані з тілесними чуттями та нервовими імпульсами.

Американський філософ Дон Айді (Don Ihde) у роботі «Слухання та голос» запропонував феноменологічний підхід в трактуванні аудіального досвіду. Феноменологія, на його думку, це «філософія присутності», слухати феноменологічно – «це не тільки фокусуватись на слуханні та звуці, але й усвідомлювати процес всюдисущих переконань, які приглушують мою спробу почути речі такими, якими вони є» [239, с. 45]. Особлива увага в роботі приділяється питанню феноменології голосу. За словами філософа, «кожна матеріальна річ має голос», який інформує про щільність, текстуру, форму та матеріал цієї речі, а також виявляє її зв'язок з навколишнім простором [239, с. 190, 192]. Відтак світ наповнений поліфонічним розмаїттям голосів – людських та нелюдських, мовчазних та звучних. Д. Айді зазначає: «Для людей і тварин голос є активним виразником відносин з іншими та оточуючим світом» [239, с. 193]. Цим твердженням дослідник підкреслює реляційну природу голосу.

Представник словенської психоаналітичної школи Младен Долар у роботі «Голос і нічого більше» аналізує різні аспекти голосу – його лінгвістику, метафізику, фізику, етику та політику. Осмислення голосу, на думку філософа, пролягає на перехресті тілесного й нетілесного: «голос – це

реактивний снаряд тіла, що відокремився від свого джерела, але водночас залишається тілесним» [45, с. 176]. М. Долар протиставляє плинність, мінливість та невловимість голосу відносно сталому регістру бачення, порівнюючи голос, скоріше, з категорією події, аніж буття (в розумінні Алена Бадью). По відношенню до Іншого, голос наділений як владою, так і закликком, благанням, спробою підкорення: «Орфей, на відміну від міфічних сирен, поступається владі Іншого і намагається отримати прихильність Іншого за допомогою голосу, тоді як сирени, власники голосу як влади, не мають жалю» [45, с. 191]. Політичний вимір голосу, на думку філософа, вказує на його важливу соціальну функцію: дослідник виявляє ритуалізацію голосу на рівні повсякденних практик в освітніх, правових, владних та релігійних інституціях [45, с. 239, 249].

Проблема дослідження голосу, тиші й шуму активно проговорюється в межах звукових студій. За словами Саломеї Фьогелін, «тиша – це не відсутність звуку, але початок слухання» [347, с. 83]. Дослідниця картографує простір інтерсуб'єктивного досвіду слухання між тілом та навколишнім світом: «зовнішній звуковий ландшафт, що огортає мене, – стає частиною мого внутрішнього звучання. Я стаю звуковим ландшафтом, який існує як всередині мого тіла, так і поза ним» [347, с. 83]. Осмислюючи шум, С. Фьогелін підкреслює деструктивну природу цього феномена: «Шумові не потрібно бути гучним – йому потрібно бути винятковим: виключати інші звуки, створювати їм перешкоду, руйнувати звукові означники й відволікати вухо від сприйняття іншого звукового потоку. Звук є шумом, коли він не дає мені чути що-небудь, крім нього самого» [347, с. 43, 44]. Відтак шум, – на думку дослідниці, – це настирливий, зациклений звук, який «примушує» звернути на нього увагу.

Важливою віхою в історіографії саунд досліджень стала теоретична робота канадського композитора Р. М. Шефера «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World» («Звуковий ландшафт: наше звукове

середовище та камертон світу»). Ідея книги була інспірована гравюрою англійського фізика, астролога та музичного теоретика XVII століття – Роберта Фладда. На ній зображувалась планета у вигляді інструменту, струни якого налаштовуються небесною рукою [308, с. 6].

Композитор в контексті свого дослідження пропонує екологічний підхід в оцінці звукового середовища та прямо критикує шумове забруднення, яке негативно впливає на людське тіло. Головною ідеєю роботи Р. Шефера є прагнення примножити природні звуки й редукувати негативні звукові явища. Як зазначає дослідник, «тільки повна оцінка акустичного середовища може дати ресурси для вдосконалення оркестрування звукового ландшафту світу» [308, с. 3].

Терміном «звуковий ландшафт» (*soundscape*), Р. Шефер позначає «усі наявні події, які можна почути», а далі доповнює: «звуковим ландшафтом можна вважати і окремо взятую музичну композицію, і радіо-передачу, і акустичне середовище в цілому» [308, с. 7, 8].

Дослідник окреслює три характерні елементи звукового ландшафту: *ключові звуки (keynotes)*, які не сприймаються свідомо, але безпосередньо впливають на настрій та поведінку людини; *сигнали* – звуки, що усвідомлюються людиною/спільнотою та інформують про певні події (приміром, звуки сирен сповіщають про небезпеку); *звукові маркери* уособлюють звуки, що мають значення для спільноти [308, с. 9, 10]. Тож якщо *ключові звуки* виконують функцію фону, *сигнали* – виконують інформативну функцію, то *звукові маркери* є складовими аудіальної ідентичності.

Відтоді, як термін «звуковий ландшафт» з'явився у праці Р. Шефера, дослідники стали активно використовувати його у заголовках своїх студій. Відправною точкою цих теоретичних робіт став розгляд звуку не стільки в площині акустичної екології, запропонованої Шефером, скільки у широкому культурному контексті. Наукові праці, присвячені звуковому ландшафту

вікторіанської епохи, звуковому середовищу Парижа XIX століття або нацистської Німеччини засвідчують, що структури слухання є культурно обумовленими і тісно пов'язані з історичним контекстом [290; 167; 160].

Подальші дослідження доповнювали загальний наратив у розкритті нових значень поняття звуковий ландшафт. Так, Хельмі Ярвілуома говорить про звуковий ландшафт, як про «мета-дискурс, який повинен інтерпретуватись як щось етично обрамлене та зрозуміле тільки у співвідношенні до специфічних культурних та історичних контекстів» [240, с. 645]. Карла Берренс, натомість, підкреслює чуттєвий вимір цього феномена: «міркувати про звуковий ландшафт – означає міркувати про те, як ми відчуваємо оточуюче середовище» [155, с. 75].

Слід відзначити внутрішню суперечність, що лежить в основі цього терміну. Використання візуальної метафори (ландшафт – як те, що можна охопити поглядом) у полі звукових досліджень нерідко піддавалося критиці. Однак сама ідея звукових студій тісно пов'язана з мультисенсорним розумінням світу. Чуття є гібридними та синкретичними утвореннями: прислухаючись до звуків, ми згадуємо візуальну картину, вдивляючись у певне місце ми пригадуємо звуки, що його наповнювали, тому видається недоцільним зосереджуватись всередині звукових досліджень суто на аудіальному сприйнятті, оминаючи інші перцептивні модуси.

М. Сміт окреслює два перспективних вектори розвитку звукових студій: перший тяжіє до мультисенсорного підходу, другий – фокусується на транснаціональних дослідженнях звуку, не обмежених рамками звукових особливостей певного міста чи країни [317, с. 16]. Приміром, праця Карен Байстервельд «Механічний звук», яка висвітлює історію шумових та антишумових кампаній<sup>60</sup> у Франції, Британії, США та Нідерландах на початку XX століття [158].

---

<sup>60</sup> У другому томі «Мандрів Глінки» розкривається проблема негативного сприйняття шуму поїздів та його гнітючого впливу на людську психіку в середині XIX століття [118].

Питання про те, що таке звук, як він передає значення, як ці значення інтерпретуються різними індивідами або соціальними групами – стають дедалі актуальнішими. На думку Дж. Стерна, звукові студії переосмислюють «чим є звук у світі людей, та чим є люди у світі звуків» [322, с. 2]. Емілі Томсон зазначає, що «звуковий ландшафт є одночасно і фізичним середовищем, і шляхом сприйняття цього середовища» [339, с. 1]. Відштовхуючись від цих позицій маємо відзначити, що звукові студії тяжіють до феноменологічного підходу, де важливим постає питання взаємовідносин між тілом та навколишнім простором.

Стівен Фельд у провокаційному маніфесті під назвою «Я ненавиджу звукові дослідження» критикує європоцентризм та обмеженість тем, що спостерігаються в межах цього дисциплінарного напрямку. Він наголошує на важливості аналізу не тільки звукових технологій, але й комунікації між різними «звуковими агентами»: «я хочу досліджувати звучання з (кимось/чимось), звучання до (чогось/когось), звучання про (щось/когось). Це означає вивчення звука як критичного способу встановлення взаємовідносин між видами та матеріальностями. Я хочу “дослідження звукових множинностей”» [206].

Антрополог Штефан Гельмрайх поняття звуковий ландшафт вважає не зовсім вдалим, оскільки воно знаходиться на перетині споглядальних естетик та технологій об'єктивації і суб'єктивації, що були і залишаються домінантними у західноєвропейській філософії. Натомість дослідник пропонує сфокусувати увагу на слуханні, як можливості емпірично осягнути світ, в якому ми знаходимось [232, с. 10].

В контексті звукових студій залишаються релевантними такі питання: яким чином реконструювати звукові ландшафти, які методи й джерела можна використати для реалізації цієї мети. У випадку вивчення звукових ландшафтів минулого слід звернутись до аналізу музичних та немусичних джерел (візуальних, вербальних). Стосовно дослідження звукових

ландшафтів сьогодення, Брігіте Шюльте-Форткамп пропонує методологічну модель, яка складається з трьох компонентів: звуковий аналіз, який здійснюється за допомогою інструментів; нарративні інтерв'ю та воркшопи, що проводяться серед місцевих жителів; опитування, здійснювані дослідниками [170, с. 33].

Б. Брукс, Б. Шюльте-Форткамп та ін. виокремлюють декілька категорій питань, які висвітлюють уявлення спільноти або окремих індивідів про звуковий ландшафт певної території. Перша категорія стосується акустичної оцінки місця (чому це місце звучить по-різному, в чому його унікальність), друга – торкається психо-фізіологічної оцінки (які емоції викликає звуковий ландшафт; чи він сприяє стану розслаблення, чи навпаки – викликає внутрішню напругу), третя – апелює до контекстної оцінки (чи звуки виправдовують очікування опитуваних; чи інші сенсорні фактори – візуальні, ольфакторні, etc – посилюють/спотворюють розуміння звуків; чи впливають ці «контекстні» фактори на сприйняття місця в цілому), четверта – стосується коригувальних дій щодо місця (які засоби контролю/варіанти подолання допоможуть у вдосконаленні звукового дизайну місця; чи можна впровадити нові значення, емоції та соціальні взаємодії з метою реалізації очікувань людей) [170, с. 32].

На основі результатів анкетування стає можливим сформувавши звукову мапу, у якій би позначались «приємні» або «неприємні» міські звукові простори, асоціації, які виникають з тими чи іншими звуками, місцями, і чи є ці асоціації спільними для опитуваних. На думку Семюеля Туліна, «звукові мапи поєднують в собі візуальні та звукові епістемології, а також пропонують багате підґрунтя для вивчення того, як за допомогою чуттів формуються репрезентації часу та простору» [340, с. 193]. Дослідник виокремлює декілька типів звукових мап, які відображають варіативну логіку взаємодій між звуком та картографічними практиками:

**1. Звук-як-мапа (sound-as-map).** Подібна сонічна картографія заснована на різноманітті просторової та географічної інформації, яка може бути отримана через слухання. Приміром, композиторка Аннея Локвуд у 1982 році реалізувала проєкт «Звукова мапа Гудзону», в якому презентувала записані звуки з п'ятнадцяти різних локацій, що розташовувались вздовж річки [340, с. 196]. Головна ідея полягала в тому, щоб через звук почути траєкторію руху водного потоку, тобто звук інформує просторові характеристики оточуючого середовища – звук стає мапою.

**2. Звук-у-мапу (sound-into-map).** Для того, щоб дізнатись фізичні характеристики землі під озерами та океанами за допомогою відповідних технологій звук генерується у мапи [340, с. 196].

**3. Мапа-в-звук (map-into-sound).** Останнім часом активно розробляється програмне забезпечення для покращення просторової навігації людей з вадами зору, з цією метою географічні мапи озвучуються [340, с. 196].

**4. Мапи звука (maps-of-sound).** Сюди відносяться карти, що репрезентують акустичні характеристики місць засобами графічного дизайну. Приміром, мапи, на яких різними кольорами позначаються різні рівні шумового забруднення певної території [340, с. 197].

На сьогоднішній день існує понад 100 онлайн платформ із вбудованими звуковими мапами міст, регіонів, країн (приміром, Montréal Sound Map, Cities and Memory, Sound Around You) [340, с. 194]. Їхньою особливістю є високий рівень інтерактивності: кожен користувач інтернету та мобільних девайсів має змогу записати звуки певного місця і позначити його на онлайн-мапі. Звук, в цьому випадку, є специфічною формою чуттєвого картографування.

Дослідження звукового ландшафту може бути реалізоване через метод звукової прогулянки (soundwalking) – *«творчої та дослідницької практики, що включає слухання та/або аудіофіксацію в процесі руху»* [270, с. 212]. Цей підхід був вперше використаний у 1970-х роках групою канадських дослідників на чолі з Мюреєм Шефером, Хільдегардою Вестеркамп та Баррі

Трюо в рамках «Світового проекту з дослідження звукових ландшафтів» (World Soundscape Project) [336]. Метод звукової прогулянки в проекті був задіяний з метою дослідження звукового середовища селищ і міст Канади та Європи.

Протягом XIX-XX століть серед письменників, філософів, художників та поетів прогулянка була творчим та рефлексивним актом, проєкцією особистісного висловлювання. Як зазначає Френ Тонкісс, *«прогулюючись містом, ми складаємо просторові речення, які поступово набувають сенс; опановуємо складну граматику вулиць; поволі, ми підштовхуємо міські простори до промовляння»* [341, с. 305].

Прогулянка є важливим методом збору даних, вона є «звуковою дією, яка мобілізує не тільки поступ, але й вухо» [338, с. 2]. Головна ідея звукової прогулянки полягає у взаємодії тіла з оточуючим звуковим середовищем. Результат цього процесу залежить від ритміки руху того, хто записує звуки: розміреність, прискорення, сповільнення, зупинка, повтор – стають «потенційними композиційними прийомами» [289, с. 138]. Важливим у звуковій прогулянці є не тільки результат досліджень, але й сам процес пошуку, адже «рух створює множинність слухацьких перспектив» [240, с. 654].

У 1975 році група вищезгаданих канадських дослідників відвідала п'ять європейських селищ, зокрема – Лесконій (Бретань, Франція). Через двадцять п'ять років науковці з Фінляндії здійснили повторну експедицію у Лесконій для того, щоб прослідкувати динаміку змін у сприйнятті звукового ландшафту місцевими жителями, користуючись результатами попередніх розвідок [23, с. 648]. *Метод чуттєво-пам'яттєвої прогулянки (sensory memory walking)*, яким користувались дослідники, – дозволив розкрити тісний взаємозв'язок між різними сенсорними модусами сприйняття: опитувані селяни відзначали, що візуальне оточення та запахи, які вони



відчували в процесі прогулянки, – нерідко спонукали до пригадування аудіальних особливостей місця [240, с. 649].

Звук викликає спогади, тому він є важливим елементом «мене-пам'яті»<sup>61</sup> [3, с. 128, 129]. Вальтер Беньямін у автобіографічному творі «Вулиця з одностороннім рухом» тонко фіксує власні переживання та відчуття від місць, у яких йому довелося побувати. Особливо поетичним є фрагмент про Фрайбурзький собор, який залишив не тільки візуальний відбиток у пам'яті філософа, але й аудіальний: *«Саме гостре відчуття зв'язку з містом у його жителя, або мандрівника, який згадує про нього, виникає при думці про звук та інтервал, з яким відміряють час годинники на вежі»* [13, с. 74]. Пам'ять філософа пригадує звуки, схоплені у різних місцях та komponує їх у своєрідні урбаністичні віньетки – *«аудіальні листівки»* [341, с. 306]. Минуле, на думку британської дослідниці Френ Тонкісс, «приходить до нас у найбільш безпосередніх, неприхованих та чуттєвих формах не з подорожніх світлин, але у випадковості напівзабутих звуків» [341, с. 307]. Тому ідея «аудіальної листівки» – це, перш за все, про здатність нашої пам'яті прив'язувати певні звуки до наших життєвих історій. Це звукове привітання з минулого.

У щоденниковому записі Франца Кафки за 5 листопада 1911 року є прикметний епізод, в якому письменник рельєфно описує звуки рідної домівки: *«Я перебуваю в своїй кімнаті, як у головному штабі шума всієї квартири. <...> Батько відчиняє навстіж двері та проходить вздовж моєї кімнати шурхаючи халатом, у сусідній кімнаті вишкрібають золу з печі,*

---

<sup>61</sup> У своїй промові до вільнюського «Литовсько-німецького діалогу про майбутнє пам'яті» німецький письменник Гюнтер Грасс озвучив такі слова: *«Я пригадую, або щось пригадує мене, вставши поперек, зберігаючи свій запах, підсовуючи підступні записки із старих листівок, що зберігають у собі спогади»* [цит. за: 3, с. 128]. У цій промові Гюнтер Грасс виділяє два модули автобіографічної пам'яті, які німецька дослідниця Алейда Ассман визначає як «я-пам'ять» і «мене-пам'ять» [3, с. 128, 129]. Якщо завдання «я-пам'яті» полягає в тому, щоб свідомо викликати з пам'яті ті чи інші спогади та втілити їх у форму розповіді, наділяючи її певним сенсом, то «мене-пам'ять» виникає спонтанно під дією зовнішніх імпульсів, особливо таких як місце і річ. Нерідко фотографії, листівки або маленькі сувеніри, які слугували незначущою деталлю історії можуть стати поштовхом до спогадів та реконструкції всіх бракуючих елементів.

*Валлі з передньої питає, немов кричить через паризьку вулицю, чи не вичищений батьків капелюх. Вхідні двері відчиняються разом з застудним хрипінням, що переходить у короткий жіночий спів і зачинається глухим мужнім стуком, який звучить особливо безцеремонно. Батько пішов, тепер починається більш делікатний, розпорошений та меланхолійний шум під орудою двох канарок» [65, с. 39]*

На думку Ролана Барта, у цьому фрагменті письменник змальовує «сімейний звуковий пейзаж», в якому наявна водночас і дискретність наративу, і чітка система кодування, де «впізнавані шуми стають знаками мого простору» [7, с. 157, 158]. Таким чином, звуки, розглянуті у призмі моєї суб'єктивності, стають важливою ланкою мого розуміння простору, вони сигналізують про (не)безпеку навколишньої реальності та окреслюють мою ідентичність.

Розшифрування звукових кодів певного часопростору розширює уявлення про аудіальну культуру, в контексті якої збагачується слуховий досвід митця. Тому в межах дисертаційного дослідження музика розглядатиметься як невід'ємна частина звукового контексту міста та поле активного слухового досвіду композитора. Теоретична робота Еміліо Сала є однією з найпоказовіших у цьому плані: науковець аналізує яким чином звуковий ландшафт Парижа втілюється у «Травіаті» Дж. Верді [307]. Доповнюючи заданий вектор досліджень слід згадати й іншу колективну роботу, що репрезентує особливості візуального та звукового контексту Парижа, в якому перебував К. Дебюссі [201].

На думку Андрія Логутова, «слухове сприйняття вносить істотний вклад не тільки в цілісність і емоційну насиченість образу міста, а й у відчуття включеності індивіда в міське середовище» [78, с. 43]. Яскравою ілюстрацією взаємозв'язків між звуковим простором міста та його втіленням у творчості композитора є історія створення «Музики у дванадцяти частинах» Філіпа Гласа. Як відомо, у 1970-ті роки композитор працював таксистом у Нью-

Йорку, тож ведучий Джон Шефер у радіоефірі висловив припущення, що «Музика у 12-ти частинах» є втіленням «досвіду того, хто їде на машині через вулиці Нью-Йорка, однак за видимістю нескінченного мінімалістичного руху стоять мікрозміни в напрямку руху через бульвар, що призводять до змін у текстурі досвіду» [Цит за: 295, с. 103].

Іншим, не менш показовим прикладом такого взаємозв'язку, є творча біографія М. Глінки. Приміром, під час подорожі по іспанським містам композитор жваво реагував на звуки повсякденності, надихався сонячними пейзажами і барвистою народною музикою країни фламенко [117]. Музичні імпресії відразу фіксувались М. Глінкою в Іспанському альбомі та втілились у прекрасні за колоритом увертюри, написані вже після поїздки. Сутність речей пізнавалась композитором у русі, але й саме життя стало алегорією мандрів та пошуків власного «Я» серед великого розмаїття світу. Таким чином, дослідження звукового ландшафту міста, у якому перебуває композитор, дозволить розкрити ймовірні впливи на його творчість звукових світів повсякденності, а також сформувані уявлення про досвід чуттєвого буття митця в урбаністичному просторі.

В останні десятиліття звук стає об'єктом посиленої уваги культурної теорії. Зародження звукових студій у 1960-х роках знаменувало розширення дослідницьких перспектив та інтерпретаційних можливостей в розкритті складного феномена звуку.

У цьому підрозділі увагу було зосереджено на основних темах, критичних зауваженнях, методах та подальших перспективах розвитку звукових студій. Наукові напрацювання останніх років, що досліджують історичні звукові ландшафти різних міст та країн, – наголошують на тісному зв'язку аудіального сприйняття з історичними та культурними реаліями. На основі аналізу джерел ми дійшли висновку, що звук і його сприйняття є об'єктами історичних та культурних змін.

Розкриття актуальних наукових дискурсів про звук дозволить виявити характерні маркери звукового ландшафту Парижа 1840-1850-х років, а також особливості їхнього втілення у творах письменників, поетів й музикантів. Висвітлення цих тем стане пріоритетним завданням у подальших підрозділах дисертаційного дослідження.

## **3.2. Аудіальна культура Парижа: (не)музичні контексти**

### **3.2.1. Звукові практики на відкритих просторах**

*Голоси Парижа, подібно до basso continuo, супроводжують гуркіт карет з ранку до ночі. Нескінченно різноманітні, відтворені міріадами резонансів, вони формують невпинний поліморфний канон, заключну ноту якого, не спроможний вловити навіть найобдарованіший музикант.*  
Жорж Кастнер. Голоси Парижа (1857)

Внаслідок паризької Липневої революції (1830), яка ознаменувала перемогу ліберальної буржуазії над аристократією, – країну очолив герцог Орлеанський – Луї-Філіп. Прагнучи зміцнити особисту владу, Луї-Філіп вдавався до жорстких методів боротьби зі своїми політичними опонентами: так, у вересні 1835 року був виданий закон про цензуру, який дозволяв карати друковані видання, що піддівали сумніву владу короля [58, с. 324]. Після лютневої революції 1848 року, спричиненої глибокою економічною кризою, – Луї-Філіп відмовився від владних повноважень і була проголошена Друга республіка. Після революційний тимчасовий уряд прийняв декілька важливих рішень: проголошувалась свобода книгодрукування та зібрань; був скасований смертний вирок та рабство у колоніях; вибори в Установчі збори проводились на основі всезагального виборчого права [58, с. 333]. Недосконала податкова система та важке фінансове становище робочого класу – стали ключовими факторами в розростанні повстанських настроїв у Парижі протягом декількох «червневих» днів 1848 року. Після цих подій у 1849 році були введені репресивні закони, які забороняли свободу зібрань та друку [58, с. 336]. 10 грудня 1848 року в президентських виборах переміг Луї Наполеон Бонапарт (племінник Наполеона I). Маючи намір розширити свої

повноваження у грудні 1851 року він організував державний переворот, який ознаменував перехід від республіки до авторитарної імперії [58, с. 337].

Саме за часів Другої імперії (1852–1870 рр.) Париж перетворився на сучасну столицю. Маючи на меті покращити імідж країни, Наполеон III впровадив програму економічного та соціального прогресу, що передбачала заміну старої системи на нову. Це, не в останню чергу, стосувалося сфери містобудування. У 1853 році Наполеон III доручив барону Осману грандіозне перепланування Парижа. За короткий проміжок часу близько розташовані між собою вулиці та напівізолювані аркади були замінені широкими проспектами та колосальними універмагами. Нова міська структура не лише сприяла урядовому контролю, але й слугувала налагодженню вільного обігу товарів та людей. В цих умовах «капіталістичний обіг був звільнений від попередніх обмежень» [226, с. 3, 4]. Кількість пасажирів омнібусів<sup>62</sup> в Парижі зросла від 36 млн. у 1855 році до 110 млн. у 1860-му, зробивши швидкісний рух однією з особливостей сучасного міста.

В цьому підрозділі основна увага буде зосереджена на тому, яким чином наративи про Париж 1840-1850-х років репрезентують особливості його аудіальної культури. Аналіз різних типів документів (вербальних, візуальних та музичних) дозволить наблизитись до звучання міста минулого. З цією метою ми розглянемо твори, які належать до жанру так званої «панорамної літератури» (за визначенням Вальтера Беньяміна) [12, с. 146]. Сюди входять художні есеї, альбоми міського життя, туристичні путівники та фізіологічні нариси, які відображали особливості повсякденної культури французької

---

<sup>62</sup> Омнібус був одним із перших міських транспортних засобів де люди, раніше не знайомі один з одним, – мали змогу подорожувати разом, і чия помірна ціна зробила його доступним для значно ширшої публіки [150, с. 300]. Детальніше про цей вид транспорту в контексті культурного ландшафту Парижа XIX століття див. статтю М. Беленькій [150]. Серія монографій українського культуролога та музикознавця С. Тишка у співавторстві з С. Мамаєвим та Г. Куколь «Мандри Глінки» (II ч. «Німеччина», III ч. «Іспанія») значно доповнить уявлення про омнібуси, диліжанси та інші засоби пересування, які побутували у першій половині XIX століття [118; 117]

столиці.

Термін «фізіологія», що першопочатково реферував до наукових досліджень функціонування органів і тканин живих істот, поступово став застосовуватися у літературі, яка відображала мораль сучасного суспільства. Фізіологічна література внаслідок масового розтиражування стала особливо популярною в Парижі 1830-40-х років. У ній в іронічний спосіб зображувалися звичаї та нороти різних соціальних типів та феноменів урбаністичної культури: від фізіології шлюбу, карнавалу до фізіології депутата або кредитора – найрізноманітніші аспекти міського життя фіксувалися тогочасними літераторами й карикатуристами.

Комічна складова фізіологій була нерозривно пов'язана зі зростаючою популярністю водевілів і «комедій звичаїв» серед публіки у першій половині XIX століття, а також із впливом сатиричних газет, таких як «Силует» («La Silhouette»), «Карикатура» («La Caricature») та «Шарівари» («Charivari»). Гібридні суміші трактату, етикету, підручника, туристичного довідника та перші приклади зручних рекомендацій із серії «допоможи сам собі» (приміром, популярна літературна серія журналіста Горація Ріассона, видана у 1840-х роках з промовистими назвами «Мистецтво надівання краватки», «Мистецтво створювати борги та здійснювати прогулянки до кредиторів», «Мистецтво облаштування званої вечері») – фізіології репрезентували специфічне поєднання пародійного й дидактичного, описового та приписового. На думку Романа Абрамова, «фізіології як жанр важливі для міської антропології тим, що вони стали першими спробами документалістики, де засобами мови письменник прагнув відобразити різні сторони міського життя в їх самій “реалістичній формі”. Тобто метою есеїстів в жанрі міської фізіології було дискурсивне фотографування – документальний опис міста» [28, с. 144].

Двотомна колективна праця «Диявол у Парижі», яка була видана у 1845-46 роках є одним з найяскравіших зразків панорамної літератури. Ідея твору

належить П'єру Гетцелю – видавцю та активісту, який входив в опозиційні кола до політики правління Луї-Філіпа [314, с. 140]. Це видання мало потужний політичний підтекст та озвучувало болючу тему економічного розриву між політичною елітою та робітничим класом, тож вдавана легковажність текстів та зображень була покликана відвести підозри у неблагонадійності, пов'язані з жорсткою політикою цензури того часу.

Сатиричний роман Анрі Лесажа «Кульгавий біс» (1707), який був вільною адаптацією однойменного роману іспанського письменника Луїса Велес де Гевари, започаткував моду на зображення демонічного в популярній культурі XIX століття (опера «Роберт Диявол» Дж. Меєрбера, «Мефістовальс» Ф. Ліста, колективні збірки «Маленький кульгавий біс, або анекдотичний путівник по Парижу для іноземців» 1823 р., «Спогади диявола» 1838 р., «Диявол у Парижі» 1845-46 рр.). Лесажівський демон Асмодей наділив свого рятівника – студента Клеофаса здатністю бачити крізь стіни й дахи будинків: герої мали змогу зануритися у приватне життя людей. Всеосяжне відображення пристрастей, ганебних вчинків та лицемірства, прихованого від погляду інших – резонувало з ідеєю паноптичного модусу бачення, який пропонує панорама. Панорамність у зображенні тіньових сторін людської натури стала одним із важливих маркерів літератури реалізму (приміром, «Людська комедія» О. де Бальзака).

Інфернальна тематика є не тільки однією зі спроб в рамках проекту романтизму осягнути трансцендентний світ – ступити за межі ординарної буденності, але й слугувала специфічною оптикою, яка дозволяла препарувати особливості соціального устрою, вивертати назовні потворне та хибне. З цієї точки зору іронія слугувала інструментом, який був здатний пролити світло на «квіти зла» світу цього без наслідків, подібно до того, як блазень розкриває правду перед королем, надягаючи маску легковажності для того, щоб не бути покараним.

Ексцентрична назва антології «Диявол у Парижі» (1845-1846) пояснюється у пролозі. Диявол вирішує відвідати землю. Прибувши до Парижа він стає головуючим на місцевому зібранні, де виступають з доповідями новоприбулі грішники. Диявол запитує декількох з них – як їм жилося на землі. Молоді закохані розповідають, що вони так страждали на землі, що вирішили скоїти самогубство; чоловік розповідає, що він помер у в'язниці через те, що боровся за свободу. Диявол, шокований цими історіями дійшов висновку, що на землі тепер жити гірше, ніж у пеклі. Для того, щоб розібратися як насправді живуть люди у Парижі, він посилає шпигуна до відомих літераторів, журналістів, художників. Власне, двотомна антологія являє собою рапорт шпигуна про особливості паризького життя [314, с. 1-30].

Нашу увагу в цій збірці привернула серія ілюстрацій, яка була присвячена музиці в Парижі. Її здійснив художник Шарль Альбер д'Арну (під псевдонімом Бертал, 1820–1882). Усі зображення поділяються на два розділи: в першому («Музика аматорів»), художник відтворює представників еліти – заможних буржуа та аристократів, чия фінансова спроможність дозволяла брати приватні уроки співу та гри на фортепіано у найкращих виконавців свого часу. Аматори з вищого класу слухають/виконують сентиментальні романси та арії з опер популярних італійських композиторів – Белліні, Доніцетті, Россіні. Політична еліта тут поміщена в контекст приватних просторів: розкішні інтер'єри помешкань стають ознакою привілейованості становища цього прошарку суспільства [257, с. 267].

В другому розділі («Музика артистів») Бертал зображує вуличних музикантів, галасливих продавців, шарманщиків та оповісників, які просто неба анонсували останні театральні новинки [257, с. 266]. Усі вищеперераховані хаотичні звукові елементи, що наповнювали вулиці Парижа – кидали виклик цивілізованості, благопристойності та раціоналізації, яка діяла всередині комунікаційних стратегій політичної еліти. Таким чином, художник у цій серії ілюстрацій препарує соціально-



економічну нерівність між різними прошарками суспільства та, як наслідок, відмінність просторових і звукових параметрів між ними.

Галас паризьких вуличних торговців протягом багатьох століть залишався незмінним атрибутом звукового ландшафту міста. Саме цим «звуковим емблемам» французької столиці Патрік Зюскінд присвячує цілий фрагмент у п'єсі «Контрабас»: «Ріхард Вагнер пише, що у всьому Парижі не зміг відшукати пригожої квартири, адже на кожній вулиці працював жерстяник. Додамо сюди гуркіт карет по бульварній бруківці, галасливих торговців і суцільні бійки та революції» [56, с. 39].

В епоху Середньовіччя був поширеним особливий жанр – «Cris de Paris» («Крики Парижа»). Музичними, графічними та вербальними засобами у ньому подавалася умовна класифікація продавців, відповідно до їхнього зовнішнього вигляду, голосу, інтонації, тембру та особливостей товару, який вони збували [167, с. 6]. Починаючи з середини XIX століття галас вуличних торговців поступово відходить в небуття та стає символом «залишкової» культури Парижа старого порядку [167, с. 6]. Ці зникаючі голоси минулого дедалі частіше ставали предметом художніх рефлексій митців. До прикладу, 3 березня 1858 року відбулася прем'єра оперетти Жака Оффенбаха «Дами з ринку». Сценічна дія відкривалась хором вуличних продавчинь у знаковому для парижан місці – відомому ринку Невинних (Marché des Innocents). Яцек Блажкевич зазначає, що цей твір з одного боку, проливає світло на те, яким чином інтелектуальна спільнота реагувала на зміни в урбаністичному просторі (*І. С.* – за планом барона Османа в цей час відбувалось грандіозне перепланування Парижа), з іншого – відображає розрив між теперішнім та минулим міста, в якому галас вуличних торговців був важливою складовою повсякденного життя [162, с. 64, 65, 67].

Відомий у свій час літературно-музичний есей Жоржа Кастнера «Голоси Парижа», опублікований у 1857 році, безпосередньо наслідує традицію вищезгаданого середньовічного жанру [245]. Жорж Кастнер – композитор,

музикознавець, журналіст, що належав до редакції авторитетної паризької музичної газети «Revue et Gazette Musicale» – народився у Стразбурзі 9 березня 1811 року. Там були поставлені його п'ятиактні опери «Густав Ваза» та «Королева сарматів». У вересні 1835 року композитор переїхав до Парижа, взявши з собою матеріали свого трактату з інструментування та теорії музики. Ці наукові напрацювання були прийняті в якості допоміжного матеріалу для викладання в класах Паризької консерваторії та Академії мистецтв. У доробку Кастнера представлені різноманітні за жанровим спрямуванням твори – опери, кантати, романси, військові марші, а також теоретичні студії з гармонії, мистецтва композиції, інструментування, контрапункту та фуги [210, с. 480-487].

Музична мова Ж. Кастнера не вирізнялась особливою оригінальністю, на відміну від новаторських рішень його знаменитих сучасників – Г. Берліоза, Ф. Ліста та Р. Вагнера. Однак творчість композитора, а особливо теми, до яких він звертався, – дедалі частіше привертають увагу історичних музикознавців та звукових дослідників. Ж. Кастнер був документалістом, який змальовував аудіальну повсякденність Парижа середини ХІХ століття: те, що залишалося непримітним для сучасників, ставало у фокусі його уваги.

Праця Ж. Кастнера «Голоси Парижа» (1857) складається з трьох розділів:

- історичний есей про вуличні крики різних міст світу.
- нотні розшифрування криків.
- велика вокально-інструментальна гумористична симфонія «Крики Парижа», яка поділяється на три частини: «Вранці», «Вдень», «Увечері»

(лібрето Едуарда Т'єрі) [245].

На думку Ніколь Вілкнер, паризька публіка з особливим захватом відмічала програмні симфонії, які пов'язували абстрактні жанри з реальністю повсякденності [345, с. 12]. Тому зацікавленість у виявленні взаємозв'язків між музикою та людським досвідом стимулювала композиторів розглядати вулицю як важливий об'єкт музичних рефлексій [345, с. 12]. Симфонія

Ж. Кастнера «Голоси Парижа» (третя частина есею), за словами дослідниці, є своєрідною «віньєткою, у якій схоплене вуличне життя міста протягом одного дня» [345, с. 12-13].

«Імпресіоністичні» назви частин симфонії зображують ритми міста та типових персонажів вулиці – торговців театральними квитками, газетних оповісників, буржуа. Вулиця виступає як сцена. З цієї ідеї формується розуміння *урбаністичної культури Парижа* середини ХІХ століття як *спектакулярної* – орієнтованої на видовищну та надмірну візуальність.

Одним зі способів дослідження чуттєвого досвіду у просторі міста, на думку Дж. Стюарда та А. Ковена, є розгляд персональних свідоцтв людей (тревелогів, щоденників, листів) [181, с. 3]. Жанр тревелогу є своєрідним типом еґо-документу, який втілюється у формі автобіографії, щоденника, листів або есею [172, с. 4]. У світлі цієї думки «Голоси Парижа» можуть розглядатися як літературно-музичний тревелог, про що свідчить й обрання Ж. Кастнером вільного, фантазійного та суб'єктивного жанру есею у заголовку до твору. Однак тревелог тут представлений не тільки як подорож у просторі, але й у часі: композитор окреслює перспективу історичних досліджень вуличних криків від епохи Середньовіччя до середини ХІХ століття.

Спираючись на дані відомих у свій час путівників та туристичних записів, Ж. Кастнер створює звукову мапу світу. У ній він фіксує не тільки аудіальну ідентичність Парижа, але й залучає до своїх наукових розвідок інформацію про інші міста та країни – Бразилію, Індію, Китай, Єгипет, Іспанію. Відомо, що Франціско Фронтера Вальдемоза – директор королівських концертів у Мадриді, – відправив на запит Ж. Кастнера декілька транскрипцій вигуків вуличних продавців у Мадриді, які пізніше увійшли до есею [231, с. 88, 89]. Фокусування на звукових практиках різних країн світу є свідченням *панорамності аудіального довіду* Ж. Кастнера. Ця мультисенсорна стратегія

маркує нерозривний зв'язок між оточуючим простором, перцептивними практиками митця та тілом художнього тексту.

Середина XIX століття у ряді європейських країн була ознаменована активним процесом індустріалізації, інтенсифікацією товарного виробництва, розширенням мережі транспортних сполучень, тощо. Сфера музичної культури також зазнала неабияких трансформацій: мода на віртуозність як нова естетика та *маркер «виходу за межі» звичного режиму тілесності музиканта*<sup>63</sup> (тіло виконавця стає досконалою машиною, інструментом продукування музики у суспільстві споживацтва); *збільшення порогу гучності* (розуміння «фортепіано як оркестру» в естетичних поглядах та творчості Ф. Ліста, подвійний склад мідних духових інструментів в оркестрових творах Г. Берліоза, тощо); *прискорення мобільності музикантів* (облаштування концертних турів, загальна динамізація культурного обміну всередині креативної спільноти); *поява та швидке поширення у Європі нових танців* – нестримних та ірраціональних, які викликали ефект запаморочення від поступового пришвидшення руху (галопа, канкана, тощо). На думку Т. Андрущенко, «зміст і форма нового культурного прогресування формує зовсім іншу історичну якість людського буття» [1, с. 205]. Тож усі вищеперераховані фактори промовисто свідчать про те, що процес трансферу технічних новацій у простір музичної культури безпосередньо відбився на

---

<sup>63</sup> В якості прикладу слід згадати відому історію про травму руки Роберта Шумана, яку композитор отримав в результаті механічного розтягування м'язів спеціальним інструментом, з метою покращення своїх піаністичних навичок. У цьому випадку травматичний досвід, як наслідок невдалої спроби виходу за межі ординарних можливостей тіла – спонукав до повнішого розкриття таланту Р. Шумана у царині композиції.

Вікторія Суковатая у статті «Інше тіло: інвалід, потвора та конструкції дізабіліті у сучасній культурній критиці» зазначає, що «люди, які внаслідок хвороби або якихось несприятливих обставин володіють ненормативним тілом та виступають у ролі "інших" для здорової більшості, тим не менш, не є "інвалідами" – тобто, "маргіналами", витісненими за межі культурного поля. Так, вони "інші" – багато видів активності їм недоступні, але часто їх внесок в культуру є не просто значним, але напряду пов'язаним з їх тілесними особливостями" [Цит. за: 120, с. 5]. Про «ненормативність» тіла барокових співаків-кастратів та літературне відображення цієї теми у романі Енн Райс «Плач до небес» див. дослідження Ю. Чекана [120]

тілесних практиках композиторів, виконавців та слухачів<sup>64</sup>. Це твердження резонує з думкою дослідника візуальної культури Дж. Крері, який говорить про прямий взаємоз'вязок між експериментальними дослідженнями такого явища, як «персистенція бачення» на початку ХІХ століття (Жозеф Плато, Ян Пуркіне<sup>65</sup>) та новими переживаннями швидкості й руху механізованих колес [69, с. 142].

В контексті нашого дослідження важливо виявити культурні чинники, які прямо чи опосередковано впливали на перцептивні стратегії паризьких митців середини ХІХ століття. Досвід урбаністичного простору в поєднанні з популярними у першій половині ХІХ століття візуальними медіа (панорама, діорама, калейдоскоп, фотографія), позначився на багатьох тогочасних художніх практиках.

Сучасна візуальна культура – з її рухомими зображеннями та технікою монтажу – почала формуватися у першій половині ХІХ століття. У 1839 році Луї Дагер презентував в паризькій Академії Наук свій винахід – дагеротип – технологію, яка дозволяла відтворювати зображення (прообраз сучасного фотоапарата). Ця подія знаменувала початок епохи механічного репродукування в області мистецтва. Винайдення фотографії та вдосконалення технології масового тиражування позначилося на тому, що художній твір відтепер втрачав статус унікального предмета [226, с. 8]. Ця ідея в подальшому була яскраво проілюстрована на прикладі реді-мейдів Марселя Дюшана.

---

<sup>64</sup> Про вплив візуальної культури на буденні тілесні практики див. теоретичну роботу Оксани Булгакової «Фабрика жестів» [22]. У відео-лекції «Голос і сліди часу» дослідниця простежує, яким чином у першій половині ХХ століття нові прилади звуковідтворення (фонографи, мікрофони), що активно застосовувались у кіновиробництві, сприяли переформатуванню режимів відтворення голосу в буденному житті: «механічні» голоси акторів, оброблені за допомогою спеціального обладнання, набували еталонного звучання, яке хотілося наслідувати [21].

<sup>65</sup> У 1823 році чеський дослідник Ян Пуркіне першим сформулював систему класифікації відбитків пальців [69, с. 226]

Оптичні пристрої, першопочатково розроблені для наукових цілей на межі XVIII-XIX століть, в подальшому стали іграшками для широких мас. Популярність цих візуальних медіа полягала в тому, що вони пропонували інакший модус сприйняття світу за допомогою рухливих зображень, ефектів монтажу та 3-D бачення [226, с. 8]. Ці зміни у візуальній культурі набули кульмінаційного розвитку разом із зародженням кіномистецтва у 1895 році.

Медіа культура XIX століття охоплювала різноманітні візуальні видовища: від панорами, діорами до фантасмагорії та феєрії. Діорамами називалися картини, намальовані на прозорій тканині, які освітлювалися ілюмінацією для створення різноманітних ефектів [85, с. 605]. За допомогою багатошарових, напівпрозорих панелей та маніпуляцій зі світлом, глядачі мали змогу спостерігати за послідовною зміною картин, що розгортувалися у відповідності до драматичної дії. Тож діорама, певною мірою, була пов'язана з театральним досвідом [226, с. 9].

Перша панорама в Парижі була відкрита у 1800 році (у Лондоні цей візуальний медіум з'явився ще раніше – наприкінці XVIII століття). Панорама є різновидом широкоформатних зображень, у яких фігурували батальні сцени або види різних міст світу з висоти пташиного польоту – встановлювалась на круглих або заокруглених поверхнях будівель та нерідко оздоблювалась світловою ілюмінацією, яка посилювала ефект реалістичності зображення [152, с. 992]. Полотно, вбудоване у колоподібну ротонду, створювало ефект занурення у зображуваний природний ландшафт, військову битву або історичну сцену. З одного боку – панорама належала до живописної традиції, з іншого – «вона поривала з чітко локалізованою точкою зору перспективного живопису, дозволяючи спостерігачу пересуватися» [69, с. 144].

У «Проекті Аркад» В. Беньямін зазначає, що діорамні та панорамні видовищні дійства нерідко мали музичний супровід. До прикладу, звучання в Парижі (1839 рік) ораторії Й. Гайдна «Створення світу», для посилення

ефекту, «прикрашалось» фантазмагоричними картинами, які виникали перед глядачем за допомогою різних оптичних пристроїв [152, с. 530]. Відомі у 1840-50-х роках колективні роботи «Французи, змальовані ними самими» та «Диявол у Парижі», за словами В. Беньяміна були «моральними діорамами», що відображали строкатий соціальний устрій паризького суспільства [152, с. 531].

У 1817 році шотландський вчений Девід Брюстер запатентував інструмент, який він назвав калейдоскопом. Ззовні схожий на телескоп, всередині винахід складався з дзеркал та подрібненого кольорового скла. В процесі руху один візерунковий патерн всередині калейдоскопу змінювався на інший. Популярність цієї оптичної розваги швидко ширилася країнами Європи протягом першої половини XIX століття [219, с.14, 15].

Ансельм Герхард – дослідник музичної культури Парижа XIX століття – проводить паралель між гранд опера<sup>66</sup> та калейдоскопом, адже обидва медіуми репрезентують світ фантазмагорії, в якому цілісний образ формується з суми розрізнених, мозаїчних елементів [219, с.14].

Калейдоскоп був не тільки інструментом оптичної ілюзії, але й метафорою фрагментованої реальності модерного міста, яку збирав у цілісну картину фланер. Універсальність паноптичної оптики фланера полягала не тільки у тому, щоб побачити все, але й у тому, щоб осягнути це всіма можливими способами [152, с. 531]. Звідси витікає надзвичайне різноманіття мистецьких репрезентацій чуттєвих вражень фланера: від літературних та музичних опусів до карикатур.

Панорамність бачення та панорамність слухання були важливими перцептивними стратегіями, які органічно впливали із практики фланування та визначали культурний ландшафт Парижа середини XIX століття в цілому.

---

<sup>66</sup> Слід відзначити, що деякі візуальні видовища базувались на технічних здобутках, розроблених в стінах Grand Opera. Так, винахідник фотографії Луї Дагер почав там свою кар'єру як сценограф (1820). Після двох років роботи в Opera, він продовжив свої експерименти вже у власному театрі [219, с. 150, 151].

Яскравим прикладом всеосяжності у зображенні соціального устрою Парижа є не тільки масовий жанр фізіологій, згадуваний раніше, але й літературні твори О. де Бальзака («Людська комедія»), Г. Флобера («Мадам Боварі») та роботи відомого ілюстратора Оноре Дом'є, який змалював цілу панораму карикатурних образів<sup>67</sup> міської повсякденності на сторінках паризьких газет 1830–50-х років [130].

Фланери не тільки зачаровувались спостереженням за містом, але й занурювались у його звукову ауру. Ця особливість яскраво простежується у фрагменті з щоденника світської левиці та журналістки Дельфіни Жирарден: *«Сьогодні парижани цілими днями мають можливість чути безперервний концерт, нескінченну серенаду; вуха городян не відпочивають ні хвилини. В ранкові години на вулиці виходять шарманцики; вони розділяють місто між собою, і кожен квартал отримує свою порцію неминучою гармонії. Опівдні заступають на чергування арфісти; о четвертій годині пополудні з'являються акробати з бубнами, кастаньєтами і трикутниками. О сьомій годині вечора деякі сліпці беруться за гобої. А ввечері починається справжнісінька серенада! Скрипки, дудки, флейти, гітари та італійські співаки! Смертоносне свято, від якого немає порятунку; адже відбувається воно під вашими вікнами. Нав'язливий скрипковий акомпанемент супроводжує будь-яку дію: чи говорите ви про політику, чи зізнаєтесь у коханні – невгамований оркестр затьмарює ваш голос» (26 серпня 1837 р.)* [50].

В цьому дописі Дельфіна Жирарден фіксує особливості звукового ландшафту Парижа. Світанок, день та сутінки слугують ритмічною основою для перформативних практик вуличних музикантів. Урбаністичний простір

---

<sup>67</sup> Карикатура та модна ілюстрація були центральними елементами візуальної культури Парижа періоду Липневої Монархії (1830-1848). В цей час ілюстратори звертались до нових технік літографії та гравіювання на дереві, а також друкували різноманітні за форматом ескізи повсякденного життя парижан [261, с. 3].



«програє себе» в міриадах голосів, шумів та звуків. Метафора «міста як концерту», яка безпосередньо прочитується у тексті письменниці, – виникає і в інших літературних джерелах того часу. Крістофер Прендергаст, дослідник французької літератури XIX століття, – говорить про розвиток цілого напрямку «літератури живописної какофонії» [293, с. 127].

Стрімкі зміни урбаністичного простору Парижа дедалі частіше ставали предметом художнього переосмислення: чимало романів та поем, написаних у 1840-50-х роках, відображали повсякденні практики артистів, жонглерів, шарманщиків, лахмітників та вуличних продавців. До прикладу, теоретичні праці П'єра Заккона «Таємниці старого Парижа» (1854) та Віктора Фурнеля «Те, що ми бачимо на вулицях Парижа» (1867) ранжували вуличних продавців не тільки за одягом, поставою чи ходою, але й за «рекламними» вигуками, які супроводжували процес торгівлі [162, с. 71].

Ностальгія за минулим та внутрішнє неприйняття модернізації міста виявляється у творчості Шарля Бодлера. Особливо показовим, в цьому плані, є уривок з поезії «Лебідь», присвяченої Віктору Гюго (цикл «Паризькі картини»):

*«Ще й досі згадую: бараки, пустирища  
Із купами жорстви й поламаних барил,  
І груддя цегляне, й трава дедалі вища,  
В калюжах – пліснява і цвіль камінних брил.  
Не той тепер Париж! Та я в печалі й горі,  
Незмінний, адже все: риштовання осель,  
Нових палаців блиск – як низка алегорій,  
А спомини мої важенніші від скель»* [18, с. 162, 163].

Париж Бодлера – шумний, неспокійний та розладнаний. Звуковий ландшафт міста, сповнений дисонансів, – здобуває свій дім у символічному просторі мови поета: *звучання* його поезії резонує зі *звучанням* міста.

Інтуїтивне відчуття звукових особливостей Парижа відображається у творчості Оноре де Бальзака. Його деталізований опис повсякденного життя

бульварів доповнюється влучними аудіальними характеристиками: *«Бульвар ніколи не залишається одним і тим же, усі порухи Парижа передаються йому: у нього є години меланхолії та години веселощів, години затишшя і години божевільного руху, години цнотливі й години безсоромні. О сьомій ранку жодні кроки не порушують спокій плит тротуару. О дев'ятій по всій лінії бульвар зайнятий миттям ніг, магазини продирають очі, показуючи жахливий безлад своїх нутрощів. До опівдня бульвар вже зголоднілий, на бульварах снідають, стрімголов проїжджають біржовики. Насамкінець, між двома і п'ятьма годинами життя бульварів досягає свого апогею, вони безкоштовно дають розкішну виставу. Три тисячі магазинів сяють, і поезія вітрин наспівує свої барвисті строфи від церкви Мадлен до воріт Сен-Дені. Перехожі, перетворившись на акторів, самі того не підозрюючи, грають для вас роль хору з античної трагедії; вони посміхаються, люблять, плачуть та віддаються порожнім мріям»* [6, с. 229-230].

У цитованому фрагменті вранішня тиша, шум проїжджаючих карет та хорові репліки натовпу стають важливими елементами звукової ідентичності паризьких бульварів. Опис аудіальних практик, здійснений письменником – пробуджує слухову пам'ять читача та усвідомлення того, яким могло бути звучання міста.

Новелла О. Бальзака «Батько Горію» наочно ілюструє зацікавлення митця у відображенні звукових практик Парижа. Галас вуличних продавців стає спільним комунікативним кодом, простором спогадів та самоідентифікації парижан, приналежності їх до суперечливої історії міста. Особливо рельєфно у новеллі висвітлюється дискурс про звук та класову різницю [168].

Актуальні політичні події Бальзак пояснює використовуючи *музичні метафори*: так, публічна промова Казимира Пер'є (1831) – міністра внутрішніх справ часів Липневої монархії, ототожнюється з *блискучим рондо*, в якому головним *рефреном* стає критика бунтівних настроїв населення, а суцвіття голосів впливових та політично заангажованих газет, на кшталт

«Журналь де Деба», «Монітер», «Ревю де Парі» та «Конститусьонель», прирівнюється до звучання *оркестру*, де кожний інструмент виконує свою партію якнайкраще, щоб завоювати прихильність народу<sup>68</sup> [6, с. 80].

Неодноразова зміна назв паризьких вулиць впродовж ХІХ століття безпосередньо пов'язана з соціально-політичними потрясіннями, які відбувалися у країні. Віра Мільчина зазначає, що *«після Французької революції влада змінила назви вулиць, площ і набережних, в яких згадувалися король, принци та принцеси крові, Бог та святі – одним словом, всі назви, які нагадували про Старий порядок. Революціонери не просто «освячували» вулиці іменами волелюбних та прогресивних мислителів (Вольтера, Руссо, Гельвеція, Франкліна, Маблі, Мірабо); поступово вони стали віддавати перевагу не людям, а ідеям та символам. Так, вулиця Святого Людовіка на Острові перетворилася на вулицю Братства; <...> в місті з'явилися вулиці Розуму, Закону, Прав Людини, Суспільного Договору»* [83, с. 28]. Таким чином, паризькі топоніми були маркерами соціально-політичних трансформацій суспільства.

Вулична культура французької столиці середини ХІХ століття жваво реагувала на історичні зміни. Висвітлюючи наболілі теми, що турбували жителів міста – вуличні пісні були своєрідним виразником суспільних настроїв – «термометром публічного духа» [224, с. 7]. Жак Атталі наводить цікаві факти щодо становища паризьких вуличних музикантів у першій половині ХІХ століття. З одного боку – вони викликали підозри таємної поліції у розповсюдженні бунтівних настроїв, через що нерідко ставали жертвами «сфабрикованих» судових справ. З іншого – існували й ті, хто співпрацював з поліцією та надавав регулярні рапорти про суспільні настрої на вулицях Парижа [141, с. 73].

---

<sup>68</sup> «Конститусьонель» – помірньо-ліберальна, антиклерикальна газета, «Монітер» – офіційна газета французького правління, «Деба» і «Ревю де Парі» – медіа, які представляли інтереси великої буржуазії [6, с. 361–363].

Отримавши авторське право у 1834 році, видавці стали використовувати вуличних музикантів у якості продавців кишенькових нотних збірок. Рухаючись вздовж вулиць, мандрівні артисти виконували популярні пісні та романси, включені у ці збірки. Така дієва рекламна стратегія дозволяла видавцям та авторам збільшувати відсоток продажу нотної продукції [141, с. 74]. Серед авторів, чиї твори були особливо популярними у Парижі 1830-50-х років слід назвати Фредеріка Берата, Арістіда де Латура, Луїзу Пюже, Поля Скюдо та інших [224, с. 42, 45, 49].

Твори, які «привласнювались» вуличними музикантами, відразу набували статусу «канонізованих» [208, с. 290]. Знані автори та їхні музичні композиції були важливими культурними тригерами «символізації» урбаністичного простору. Так, наприкінці 1820-х років в Парижі курсували омнібуси з промовистими назвами «Біла дама» (на честь однойменної опери Франсуа Адрієна Буальдє, прем'єра якої відбулася у 1825 році), «Сильфіда» (відомий романтичний балет за участі танцівниці Марії Тальоні) [150, с. 300].

Популярні мотиви з опер Ф. Обера, А. Гретрі, Дж. Россіні та Ф. Галеві становили основу шарманкового репертуару в 1830-40-х роках. Мелодичні лінії були максимально спрощеними з огляду на механічну природу цих інструментів [208, с. 289; 167, с. 24].

Лінія Великих Бульварів (Grands Boulevards) та інші місця з поживленим вуличним трафіком були осередками видовищних розваг. Вигуки продавців, гуркіт барабанів, пронизливі звуки кларнетів та труб, виступи вуличних акробатів та лялькових театрів – усі ці звукові маркери характеризували «найпопулярніший та найшумніший бульвар у Парижі – бульвар Тампля» (boulevard du Temple) [220, с. 296]. Ніколь Вілкнер зазначає, що «вуличні перформери, які щодня музикували в одному й тому ж місці формували звуковий ландшафт міських просторів, а їхня музика та тембри асоціювались з локаціями, на яких вони розташовувались» [345, с. 116]. Відтак кожен

район Парижа відрізнявся від іншого не тільки у соціально-економічному плані, але й в звуковому.

У теплу пору року концерти, танцювальні вечори та інші форми ентертейменту облаштовувались на територіях ландшафтних об'єктів. Сад на бульварі Тампля біля Турецького кафе (Café Turc), сад Тіволі (Tivoli) та паркова зона, яка знаходилась в межах Булонського лісу<sup>69</sup> – Pré Catelan (наприкінці 1850-х років там експонувався «електричний телеграф, демонструвались вистави за участі італійських маріонеток, а також розгортували свою діяльність фізичні театри») – були особливо популярними місцями відпочинку парижан [194, с. 160-164].

Протягом 1830-х років і пізніше у місті почали з'являтися кафе-шантани (з фр. «співочі кафе»). Виконання романсів, уривків з водевілів та оперет відбувалось на спеціально відведених сценах у затінку дерев просто неба. Перші «літні» кафе-шантани облаштовувались вздовж Єлисейських полів (Champs-Élysées), які в той час були територією різноманітних дозвіллевих практик [84, с. 412]. У 1858 році на Страсбурзькому бульварі (boulevard de Strasbourg) відкрився перший «зимовий» *кафе-концерт* – «Ельдорадо», який вміщував півтори тисячі місць. Дерек Скотт зазначає, що «музичний акомпанемент у подібних інституціях варіювався від одного виконавця до невеликого оркестру» [310, с. 49].

Традиція *концертів-променадів* сягає кінця XVIII століття. У 1830-40-х рр. завдяки зусиллям диригента Філіпа Мюзара цей вид музичного ентертейменту став невід'ємною складовою повсякденного життя парижан. Виконання популярних вальсів, кадрилей та увертюр ненав'язливим фоном

---

<sup>69</sup> В. Мільчіна зазначає, що «для малозабезпечених вреств населення Булонський ліс був недоступним, адже “частиною Парижа” він був тільки для тих, хто мав власний кінний екіпаж. Щоправда, у 1830-40-х роках в бік Булонського лісу почали курсувати “кароліни” та “орлеанки” (різновиди омнібусів), однак для більшості містян він залишався далеким передмістям» [84, с. 587].

супроводжувало прогулянки, розмови та гастрономічні практики містян [310, с. 41].

Урбаністичне планування неминуче накладало відбиток на особливості звучання різних районів Парижа. Тож якщо лінія Великих Бульварів та садово-паркові зони міста ставали прихистком для різноманітної кількості аудіальних практик, то квартали Сент-Авуа, Арсіс та Маре – «віддалені від галасу та руху паризького» – відрізнялись безшумністю та усамітненістю [84, с. 245].

Від публічного простору до приватного, від галасу вуличних торговців до вистав лялькових театрів – усе різноманіття голосів та звуків, які наповнювали простір Парижа – поєдналось у метафору *міста як концерту*. На прикладі художніх рефлексій Дельфіни Жирарден, Жоржа Кастнера, Оноре де Бальзака та Шарля Бодлера у даному підрозділі було розглянуто характерні звукові маркери, які відображали зв'язок міста з його історією.

На основі розгляду різних типів джерел ми дійшли висновку, що: технологічні новації неминуче позначаються на музичній мові епохи в цілому та тілесних практиках композиторів, виконавців, слухачів, зокрема; характер звучання різних кварталів Парижа безпосередньо обумовлюється особливостями урбаністичного планування та соціально-економічними факторами, тому урбаністичний простір «картографує» музичні активності, а музичні активності, зі свого боку, «символізують» урбаністичний простір. Ці важливі думки яскраво ілюструють ледь примітні зв'язки різних елементів, які формують динамічний простір культури.

### **3.2.2. Звукові практики в закритих просторах**

На сторінках літературних творів періоду Реставрації (1814–1830) неодноразово згадувалися бали жертв (*bals des victimes*) – комеморативні практики, у яких брали участь родичі страчених під час Французької революції: *«жінки підстригали волосся так, як це робив кат, оголюючи шию,*

*і носили на шії червону стрічку там, куди падав ніж. Запрошуючи дам, чоловіки не кивали головою, а смикали нею, наслідуючи руху тіла в момент удару гільйотини. Танцюючи і фліртуючи, учасники цих моторошних балів розділяли горе за загиблими» [124, с. 10]. Існує припущення, що бали жертв, насправді, були вигадкою письменників, однак коли мова йде про пам'ять, то межа між фікцією та реальністю завжди розмита: фрагментарні та невиразні спогади нерідко прикрашаються історіями, яких не було. Макабричний образ *bals des victimes* слугує яскравою ілюстрацією тісного взаємозв'язку між соціально-політичними подіями, колективною пам'яттю та тілесними практиками.*

Події Французької революції слугували імпульсом до зміни звукових політик. Так, у «1790-х роках революціонери швидко захопили дзвони для того, щоб підтвердити легітимність нового громадянського порядку<sup>70</sup>» [217, с. 19]. Таким чином, новий звуковий ландшафт інформував про новий суспільний устрій<sup>71</sup>. Знадобилося немало часу для того, щоб після цих соціально-політичних потрясінь музичні інституції Парижа відновили свою роботу. Салонна культура у перші роки революції перебувала у стані занепаду, оскільки асоціювалась з артистократичною верхівкою, проти привілейованого становища якої велася боротьба [343, с. 2]

У 1825 році відновили свою діяльність «Концерти Аматорів» (Concerts des Amateurs), у 1828 р. – було засноване «Товариство Концертів Консерваторії»

---

<sup>70</sup> Марсельєза – звуковий символ Французької революції, виконувалась на вулицях Парижа під час революційних подій 1848 року. Цей рік відзначився різким скороченням концертів, оперних та театральних вистав: «єдиний різновид концертів був можливий тільки на вулицях Парижа, зведений, щоправда, до дуже скромної програми: «Марсельєза», «Пісня Жирондистів» (слова А. Дюма), «Похідна пісня» (музика Е. Мегюля); але ентузіазм та гучність цих дійств компенсували брак різноманітності. Протягом двох місяців площа l'Hotel-de-Ville, Люксембургський палац, Марсове Поле (Champs-de-Mars), а також бульвари стали осередками патріотичних процесій. Усі ці місця були трансформовані у величезні концертні зали та арени, де народ був водночас і співаком, і публікою» [343, с. 11].

<sup>71</sup> Цією стратегією користувалися тоталітарні режими, що конструювали звукові реальності у відповідності до ідеологічних доктрин правлячої верхівки.

(Societe des Concerts du Conservatoire), силами якого щонеділі облаштовувались концертні виконання симфоній та увертюр Л. Бетховена під керівництвом диригента Франсуа Габенека (Francois Habeneck). Крім того, в залі товариства відбулися гучні прем'єри творів Г. Берліоза – «Фантастичної Симфонії» (1830), «Гарольд в Італії» (1834), «Ромео і Джульєтта» (1839) [315, с. 183-184; 343, с. 3].

Після облаштування серії «історичних концертів» (1832–1835) за ініціативи музикознавця Франсуа Фетіса, а також появи в «*Revue et Gazette Musicale*» статей-оглядів творчих біографій Дж. Палестрини, Д. Скарлатті та інших композиторів, в мистецьких колах Парижа виник інтерес до виконання старовинної музики [203, с. 21]. Значний внесок в цьому напрямку здійснив Жозеф Наполеон Ней, князь Московський (Joseph-Napoléon Ney, Prince de Moskova, 1803-1857) – син учасника наполеонівських війн, французького полководця та маршала Мішеля Нея. Князь Московський приймав активну участь в державних справах, а також з раннього віку цікавився музичним мистецтвом (він є автором двох опер та декількох мес). Разом з композитором Адольфом Аданом, Князь Московський у 1843 році заснував «Societe des concerts de musique vocale, religieuse et classique» («Товариство концертів вокальної, релігійної та класичної музики»), яке спеціалізувалось на виконанні музики ренесансних та барокових композиторів (Дж. Палестрини, О. Лассо, Б. Марчелло, Д. Скарлатті, Г. Генделя, Й. С. Баха) [284].

На початку 1845 року Г. Берліоз займався облаштуванням серії концертів під загальною назвою «Fetes musicales» («Музичні святкування») в залі Цирку на Єлисейських полях (Cirque aux Champs Elyses). У третьому (4/16 березня 1845 р.) і четвертому<sup>72</sup> (25 березня/6 квітня 1845 р.) «музичному святкуванні» під його орудою прозвучали твори Дж. Россіні, К. М. Вебера,

---

<sup>72</sup> Лист від Г. Берліоза із запрошенням на цей концерт отримала дружина Луї Філіпа – королева Марія-Амелі [154].



Л. Меєра, Л. Бертен та М. Глінки [38, с. 197, 204]. Вищезгадані концерти викликали позитивний інтерес до творчості останнього, тому кожна подія супроводжувалася короткими анонсами і невеликими оглядами, що публікувалися в різних друкованих медіа, таких як «Menestrel», «La France musicale», «La Sylphide», «L'illustration», «Revue britannique», «Charivari». Особливе місце в переліку французької періодики займало «Revue et Gazette Musicale», де була зосереджена найбільша кількість відгуків про М. Глінку. У рецензії на 3-й концерт із серії «Fetes musicales» оприлюдненій 11/23 березня 1845 року, Моріс Бурж позитивно відгукнувся про «Каватину й рондо Антоніди» у виконанні А. Соловйової<sup>73</sup>: «Свіжість і мелодійна ніжність характерні для цього гарненького рондо Антоніди. У *allegro* переважає кокетлива наївно-простодушна і зворушлива манера, в повільному русі – меланхолійна чутливість в характері мотиву, який автор витримує в стилі російських національних пісень» [36, с. 303].

Далі критик відверто засуджує свого співвітчизника маркіза Астольфа де Кюстіна. Останній є автором скандально відомої книги, забороненої цензурою в Росії, однак популярної у Франції в 1840-х роках. Двотомна праця являла собою сукупність листів, в яких Кюстін переповідає про державний устрій, традиції та культуру Росії, занотованих ним під час подорожі у 1839 році. Наскрізною темою пронизує роботу думка про те, що російський народ не здатний створити оригінальне мистецтво без іноземних впливів: «<...> секрет його [російського мистецтва – І.С.] в тому, щоб, зле чи добре, наслідувати іншим народам і, не виявляючи ні розбірливості, ні смаку, переносити на свій ґрунт те, що було винайдено в інших краях» [70,

---

<sup>73</sup> В «Музичній енциклопедії» знаходимо деякі факти біографії співачки: «Уродженка Франції, Аделаїда Соловйова (колоратурне сопрано) навчалася співу в Паризькій консерваторії у Дж. Россіні; дебютувала на сцені паризького театру "Опера комік" під прізвиськом Вертейль. В кінці 1830-х років виступала на сцені петербурзького Кам'яного, пізніше, Великого театру» [87, с. 182-183; 39, с. 733]. В одному з листів, М. Глінка коротко охарактеризував її здібності в порівнянні з французькими колегами: «Вона хоч і не першокласна співачка, але співає краще за багатьох дуже відомих тут артистів» [38, с. 189].

с. 158]. Однак Моріс Бурж, на прикладі творчості М. Глінки, успішно спростовує упереджене ставлення А. де Кюстіна щодо російського мистецтва: «<...> Відсутність позитивної інформації, короткий вирок, з яким виступив пан де Кюстін, був небезпечний тим, що в іншій частині книги його висловлювання були цілком щирими і правдивими. Це і дало привід для поверхневих висновків. Всього в чотирьох словах він охарактеризував російських композиторів. Правду кажучи, ми б досі вірили в нікчемність музичної сцени в Росії, тому що жодних свідчень не було, щоб вивести нас з омані. Фрагменти двох російських опер, нещодавно виконаних в Цирку Єлисейських полів, а також в залі Герца 10 квітня, змусили нас замислитись над безглуздістю забобонів у Франції спрямованих проти сучасної, слов'янської ліричної драми» [302, с. 125].

Попри недосконалу акустику приміщення цирку, слухачі особливо захоплено прийняли «Лезгінку»<sup>74</sup> з опери «Руслан і Людмила». Микола Греч в «Подорожніх листах» відзначив особливий успіх танцю: «кавказька мелодія, чужа для європейського слуху, але не варварська, норавлива, але водночас така, що не суперечить музичному почуттю, здивувала парижан. "C'est sauvage, mais c'est beau" [це дико, але це прекрасно – І. С.] вигукували вони, щосили аплодуючи» [35, с. 353].

Далі за хронологією йде короткий репортаж, присвячений третьому концерту Г. Берліоза, який був оприлюднений в газеті «Menestrel» (11/23 березня, 1845 р. №17) [257]. За словами автора, «пані Соловйова мала успіх, виконавши арію з «Життя за царя» М. Глінки російською. Перша частина цієї арії дійсно має свій, особливий колорит і характер, але рондо складене в

---

<sup>74</sup> Відомо, що в 1823 році М. Глінка відвідував Кавказ з метою покращення свого здоров'я, тож ця поїздка цілком могла залишити глибоке враження у його свідомості. Композитор слухав музику, а також спостерігав за традиціями й звичаями кавказьких горців: «Між іншим, я бачив танець черкешенок, ігри і скачки черкесів, мирних аулів» [37, с. 224]. Чуттєві враження пізніше виявилися в східних образах з «Руслана і Людмили»: перш за все, це вогненні і неприборкані ритми, незвичні гармонії, а також наслідування тембрам східних інструментів.

формах чисто італійських<sup>75</sup>» [37, с. 404].

Припущення про космополітизм М. Глінки у французькій пресі було непоодиноким. Так, у третій статті Моріс Бурж висловлює думку про те, що «в деяких моментах мелодія у Глінки була грайливою і живою, що органічно відповідало нашим французьким ідеям» [302, с. 125]. У фрагментах з газети «Revue britannique», опублікованих в «Літописі» О. Орлової було сказано: «Пан Глінка, насправді росіянин, трохи космополіт і навіть трохи італієць...» [36, с. 311]. Порівняння М. Глінки з італійцем чи французом не тільки фіксує зв'язок музичної мови композитора з загальноєвропейськими тенденціями розвитку музичної культури, але й окреслює географію його ідентичностей.

У наступній статті Моріса Буржа, що є рецензією на четвертий концерт під орудою Г. Берліоза, «Каватина Антоніди» відзначається як «музика елегантна, що має ніжний колорит» [302, с. 116]. Далі критик порівнює композиторський стиль М. Глінки з живописом Мікеланджело: об'єднуючим фактором для обох художників, на його думку, є майстерність побудови об'ємного цілого при ретельній увазі до деталей. Це спостереження стосується надзвичайно прозорої манери оркестрування М. Глінки та майже класицистичної ясності форми, що є характерною для його стилю.

Після авторського концерту в залі Герца (29 березня/10 квітня 1845 р.), критик оприлюднив рецензію, в якій простежувалися глибокі висновки про М. Глінку, як про композитора «який в змозі дати музичному мистецтву особливий, оригінальний театр, що виражав би задуми російського генія»

---

<sup>75</sup> Тут важливо відзначити те, що російська музична культура (як і будь-яка інша культурна традиція) впродовж декількох століть вбирала в себе іноземні впливи: тут слід згадати про популярність італійських та французьких опер на сценах придворних театрів у другій половині XVIII – початку XIX століття. З появою М. Глінки, російська музична культура починає самоідентифікуватися, усвідомлювати себе як унікальний феномен й одночасно адаптуватися в систему стильових явищ, існуючих в музично-культурному просторі Європи. Одним з нововведень М. Глінки став так званий «російський віртуозний стиль» (за визначенням С. Тишка), що поєднує такі різні стильові явища, як російська пісня та італійський стиль бельканто [114, с. 106-109].

[57, с. 118].

У програму концерту входили п'єси Гаумана<sup>76</sup> («Анданте і російське рондо для скрипки») та Меєра<sup>77</sup> («Російські пісні для фортепіано») [36, с. 304]. Оркестром диригував Теофіль Тільман<sup>78</sup>. Бурхливі овації у глядачів викликав тенор Джанчіто Маррас, який виконав романс М. Глінки «Бажання» («Il desiderio») на слова італійського лібретиста, поета і музичного критика Феліче Романі. Внаслідок хвороби А. Соловйової, яка повинна була виконати романс «Сумнів» і «Каватину Людмили», М. Глінка був змушений вилучити дані номери з концертної програми [37, с. 322].

Бенедикт Жувен (B. Jouvin) – критик газети «L'illustration», відзначив чудове піаністичне обдарування російського композитора: «Подейкують, що він хороший скрипаль, а так, як він акомпанував у своєму концерті різні вокальні номери, в ньому розкрився для аудиторії чудовий піаніст» [37, с. 404]. На думку Жака Атталі, для того, щоб стати успішним, музикант у ХІХ столітті повинен був зацікавити аудиторію як інтерпретатор. Тільки визнані інтерпретатори робіт інших композиторів отримували кредит довіри на власну композиторську діяльність: «в цих умовах виникала необхідність

---

<sup>76</sup> Теодор Гауман (Théodore Nauman), який виконав два твори в залі Герца, був першою скрипкою Брюссельського театру, виступав в Італійському театрі та Опера-Комік в Парижі; здійснив концертне турне Німеччиною [210, с. 244]. Відомо, що Т. Гауман у 1837 р. відвідав Росію. Як зауважував О. Даргомижський, Т. Гауман – «це великий талант без будь-яких застережень, його віртуозність вражає і захоплює, але його спів нічого не говорить серцю» [44, с. 20].

<sup>77</sup> Леопольд Меєр був видатним австрійським піаністом-віртуозом. У залі Герца пролунав знаменитий Марокканський марш, який приніс автору неабияку популярність. Свого часу марш був оркестрований Г. Берліозом. Учень К. Черні та Й. Фішгофа, Леопольд Меєр був відомий як автор салонних п'єс віртуозного типу. Після подорожі в Алжир, Єгипет і Туреччину, Меєр створив ряд орієнтальних п'єс. За підтримки князя М. Голіцина і графині Є. Воронцової він дав серію концертів в Одесі. Концерт в Петербурзі приніс піаністу щедрі дари від імператорської сім'ї [211, с. 117]. Оціночне судження М. Глінки стосовно виконавських здібностей Л. Меєра знаходимо в іронічних рядках з «Нотаток»: «Котлетним чином грав дві п'єси власного виробництва потужний піаніст Леопольд Меєр» [37, с. 322].

<sup>78</sup> Відомо, що він закінчив Паризьку консерваторію по класу скрипки у Родольфа Крейцера (того самого, якому Л. Бетховен присвятив сонату). У 1828 році брав участь в організації «Товариства концертів» при консерваторії, де був заступником диригента. В період з 1838 по 1849 рік Т. Тільман був головним диригентом Італійського театру в Парижі [188].

продавати себе для того, щоб мати право на власну творчість» [141, с. 70]. Митці, здобувши визнання у виконавстві, мали змогу включати свої твори в концертний репертуар. Ситуація з М. Глінкою дещо інакша: за його життя не було облаштовано жодного концертного турне, а лиш поодинокі концертні або салонні виконання в колі знайомих. Тож висока оцінка Бенедикта Жувена щодо обдарованості М. Глінки як виконавця в цьому контексті набуває ще більшої вагомості.

Скерцо в формі вальсу (Вальс-Фантазія), Краков'як та марш Чорномора не залишили байдужим Моріса Буржа. Критик зазначає: «У цих фрагментах ми захоплювалися чарівними і тонкими мелодійними лініями, що були оповиті свіжою та оригінальною гармонією, відмінно проведеними модуляціями і вишуканими ритмічними візерунками. М. Глінка переконав нас у тому, що можливості ритму можуть бути необмеженими, і це, безумовно, є перевагою автора. Саме тут закладене цінне джерело, яким може збагатитися майбутнє мистецтво. Багато хорошого слід сказати про три музичні п'єси, виконані в залі Герца. Ми були здивовані ясністю почутих нами звуків, прозорістю фактури, яка зовсім не приховувала мелодію» [302, с. 125].

Мелодійне обдарування та «глибоке пізнання таємниць інструментування російського композитора» були відзначені Г. Берліозом у знаменитій статті «Michel de Glinka», опублікованій в квітневому номері «Journal des Debats» (1845 р.) [35, с. 350-353]. Підтримка іменитого композитора і критика надавала М. Глінці впевненості в успіху концертних заходів: «мені нема чого боятися злоби критиків, тому що пан Берліоз – один з найвпливовіших вершителів долі в паризькому музичному світі» [38, с. 196].

Таким чином, творчість композитора викликала неабиякий резонанс у французькій пресі та змусила змінити думку про російське музичне мистецтво як самобутнє явище, що органічно вплітається у загальноєвропейський контекст музичної культури. Крім того, паризькі концерти, у яких виконувалися його твори, – відкрили простір для

комунікації між різними музичними традиціями та збагатили новими барвами строкату картину звукового ландшафту Парижа.

Важливу роль в культурній історії міста відігравали бали. У 1844 році, перебуваючи у Парижі, М. Глінка отримує запрошення на бал, відтак в одному з листів до Анни Гіделли він ставить уточнюючі запитання стосовно дрес-коду та порядку проведення заходу [38, с. 185].

Дельфіна Жирарден, з властивою їй іронією, описує декілька різновидів паризьких балів: *«грандіозні (бали на тисячу персон з вишуканим частуванням та розкішними інтер'єрами), марнославні (бали елегантні, але незатишні, куди господарі запрошують тільки тих, хто має статус вищий, аніж вони), туземні (де всі знають один одного і відчують себе як вдома), холостяцькі (де особливо багато красунь), імпровізовані (їх влаштовують мандрівники, що опинилися в Парижі проїздом), дитячі (як правило, проходять вдень і нерідко бувають костюмованими), придворні, бали на честь знаменитостей і, врешті-решт, вимушені бали (на яких не отримує задоволення ніхто: ні господарі, що влаштовують їх по обов'язку, ні гості)»* [цит. за: 84, с. 228].

Форма та зміст бального церемоніалу були напряму пов'язані із соціальним статусом його власника. Тож бали та інші форми дозвіллевих практик, інформуючи про статусність, владні повноваження та привілеї господарів, слугували дієвими механізмами створення бренду в умовах зародження капіталістичних відносин. Видовищність, в цьому контексті, стає чи не найголовнішим критерієм, що свідчить про успіх заходу: *«Газети переповідають про бали, дані при дворі або в місті, як про театральні вистави. Вони описують довгу лінію екіпажів, що стояли біля дверей офіційних установ або приватних володінь, здійснюють огляд жіночих туалетів, зачісок і коштовностей, розхваляють освітлення бальних зал, оркестр і навіть подане частування. Для городян бал – видовище»* [80, с. 129].

Танці були прикрасою не тільки приватних салонів та званих вечорів, але й театрів. Дж. Джонсон зазначає, що протягом 1840-50-х років «бали стали виразниками соціального невдоволення та політичних протестів»: деякі танці в офіційних колах вважались небезпечними, адже підривали норми суспільної моралі [244, с. 663]. Починаючи з 1830-х років публічні бали у паризьких театрах відбувалися під наглядом таємних агентів поліції. У щоденниковому запису за березень 1837 року Дельфіна Жирарден закликає можновладців пам'ятати про те, що галоп є потужною «заміною бунтівним настроям», тому владні структури не повинні перешкоджати хоча б цьому задоволенню парижан, адже наслідки заборони можуть бути вкрай ускладненими [50].

Посилена увага до балів зі сторони влади маркувала приховану небезпеку танцю як інструмента спротиву, вивільнення від пут буденності та заборон. Цивілізованість і благопристойність менуета, гавота, контранса та інших придворних танців XVIII століття, що втілювали ідею ієрархізованого суспільства, підпорядкованого владі абсолютизму – змінюється танцями індивідуалістичними, які підкреслюють свободу від умовностей (галоп, канкан, вальс<sup>79</sup>). На зміну старій еліті приходять нова – буржуазія, без титулів і звань, але не менш впливова в колі короля Луї-Філіпа. Індивідуалізм символізував фрагментарність суспільства періоду Липневої монархії, відтак тілесні практики виявляли зміни у структурі влади.

Щорічно в період між Хрещенням та кінцем Великого посту в Парижі відбувались карнавальні святкування, під час яких влаштовувались

---

<sup>79</sup> Вальс мали право танцювати тільки заміжні жінки. У 1820 році, попри численні скарги герцогині Беррійської вальс при дворі був заборонений [80, с. 136]. Незалежність вальсуючої пари від інших, а також близькість між партнерами мала потужні конотації зі сферою еротичних бажань. Е. Сала, аналізуючи прояви вальсовості у «Травіаті» Дж. Верді викоремлює три семантичні модули, що характеризують цей танець: чуттєве кохання/соціальне життя, романтичне кохання/ескапізм, пам'ять/езистенційна дисперсія (*фрагментарність, розлад – І.С.*) [307, с. 68, 69]. Ці семантичні поля розкривають не тільки образне наповнення вальсу, але й сутність культури романтизму в цілому.

маскаради. Маски дозволяли різним учасникам дійства приміряти манери іншої соціальної групи або навіть гендеру. Неоднозначність маскараду, на думку А. Гадецької, виявлялася «з одного боку – у прояві певної свободи, з іншого – у необхідності слідувати логіці обраного персонажа. Звідси витікає драматична сутність цієї форми розважальної культури, яка відобразилась в таких поняттях як “маскарадна несвобода” та “маскарадна самотність”» [29, с. 84, 85].

Відомі художники-карикатуристи співпрацювали з паризькими театрами в ролі дизайнерів маскарадних костюмів. Так, Гаварні (Gavarni) належить авторство костюма Дебардо (D'ebardeur) – жінки, переодягненої у вбрання портового вантажника. Цей образ став популярним завдяки грі травесті-акторки Віржині Дежазе (Virginie Dejazet) [261, с. 135]. Разом із вбранням Дебардо на балах-маскарадах були поширеними костюми персонажів комедії дель арте – П'єро, Арлекіна, а також народного улюбленця Робера Макера (Robert Macaires). Історія про злочинця-пройдисвіта, який став багатієм завдяки своїй кмітливості, була неодноразово з успіхом поставлена на сценах паризьких бульварних театрів впродовж 1830-40-х років. Костюм Робера Макера, скопійований актором Фредеріком Леметром з вуличного волоцюги, користувався незмінним попитом серед відвідувачів балів-маскарадів [244, с. 654]. Таким чином, образи персонажів з театральних вистав органічно впліталися у простір балів-маскарадів та маркували внутрішній зв'язок між модою, графічною культурою та дозвілєвими практиками.

Впродовж 1840-х й на початку 1850-х років особливої популярності серед парижан набули концерти та бали під орудою диригента Філіпа Мюзара (Musard), які облаштовувались в театрах та садово-паркових зонах міста. На концертах класичної музики Мюзар виконував попури<sup>80</sup> з відомих оперних

---

<sup>80</sup> Основний принцип роботи жанру попури полягає у перемиканні уваги слухача з однієї аудіальної події на іншу, тож цей жанр ми інтерпретуємо як специфічну форму «аудіального зепінгу». У «Словнику медіа та комунікацій» термін «zapping» позначає «перемикання між



арій та увертюру, а також твори Моцарта, Бетховена та інших композиторів. Маскарадні бали під його керівництвом нерідко закінчувалися трощею театральних декорацій та масовими бійками, що мали політичний підтекст, адже там зіштовхувались різні верстви населення. Харизматичний диригент започаткував моду на канкан, інфернальний галоп та качучу – іспанський народний танець, що став популярним у Франції наприкінці 1830-х років [244, с. 657, 661; 80, с. 136].

У всьому місті на більш ніж 260-ти локаціях були розклеєні театральні афіші з детальними програмами [143, с. 56]. Серед важливих прем'єр 1840-50-х років паризької *Opéra* слід назвати такі: «Фаворитка» Г. Доніцетті (1840), «Жизель» А. Адана (1841), «Дон Себастьян, король Португальський» Г. Доніцетті (1843), «Єрусалим» Дж. Верді (1847), «Пророк» Дж. Меєрбера (1849), «Сапфо» Ш. Гуно (1851), «Закривавлена черниця» Ш. Гуно (1854), «Сицилійська вечеря» Дж. Верді (1855); *Opéra-Comique* – «Донька полку» Г. Доніцетті (1840), «Каїд» Амбруаза Тома (1849), «Пісня літньої ночі» А. Тома (1850), «Північна зоря» Дж. Меєрбера (1854), «Манон Леско» Ф. Обера (1856); *Théâtre-Italien* – «Дон Паскуале» Г. Доніцетті (1843), «Навуходоносор» Дж. Верді (1845); *Théâtre-Lyrique* – «Перлина Бразилії» Фелісьєна Давіда (1851), «Якби я був королем» Адольфа Адана (1852), «Король ринків» А. Адана (1853), «Фауст» Ш. Гуно (1859), «Індійська Ягуарита» Ф. Галеві (1855) etc [263, с. 384, 385, 388, 390, 400].

Слід зазначити, що матеріал опер повсюдно використовувався для створення інструментальних аранжувань у формі популярних танцювальних жанрів не тільки після прем'єри вистави, але й до. Іншими словами, «опера була “відчута” аудиторією через рух, а вже потім через слух» [184, с. 503, 504]. Ця стратегія дозволяла композиторам зробити твір «впізнаваним» до

---

телевізійними каналами за допомогою дистанційного пульта». Теорія посмодернізму цей феномен асоціює з невдумливим споживанням телевізійного контенту, невмінням концентруватися та «нульовою здатністю до спостережливості» [195, с. 310].

моменту його першого публічного виконання. Подібні аранжування були орієнтовані на мас-маркет: мелодії з опер, оформлені у вигляді вальсу, польки, мазурки, галопа чи кадрили слугували для домашнього та салонного музикування.

Салони у XIX столітті були важливими просторами культурного обміну. Облаштовані в приватних володіннях аристократів, заможних буржуа, членів уряду, послів, а також відомих артистів, салони ранжувались від інтимних зібрань в колі друзів до масових заходів, що сягали декількох сотень запрошених [343, с. vii].

Не останню роль в цих зібраннях виконували жінки – артистки та письменниці, які облаштовували салони у відповідності до своїх смакових преференцій, демонструючи оточуючим талант, інтелект та бездоганні манери [84, с. 227]. Підтримуючи розмови гостей, хазяйки салонів формували простір діалогу між різними поглядами й переконаннями. До прикладу, публічні зібрання в домі Дельфіни Жирарден, відвідували письменники Т. Готьє, В. Гюго, А. Дюма, А. де Мюссе, О. де Бальзак та Ламартін, які читали та обговорювали разом з іншими гостями уривки зі своїх нових творів [84, с. 230].

Участь артистів у салонах слугувала інструментом налагодження мережі культурних контактів з видавцями, критиками та потенційними замовниками. Так, регулярні зібрання в домі відомої оперної співачки Поліни Віардо<sup>81</sup> (1821-1910), на яких були присутні К. Сен-Санс, Ж. Массне, Г. Форте та Ш. Гуно, сприяли просуненню творчості цих композиторів [274, с. 1].

Вокальна музика була невід’ємною частиною салонної культури, крім того,

---

<sup>81</sup> Відомо, що П. Віардо навчалася грі на фортепіано у Ф. Ліста, композиції – у А. Рейха, мала дружні відносини з Ж. Санд та Ф. Шопеном: завдяки спільним зустрічам та рекомендаціям зі сторони композитора, П. Віардо здійснила обробку для голосу його 12-ти мазурок [274, с. 26, 27]. Крім того, П. Віардо є авторкою п’яти салонних опер, близько ста вокальних та п’ятнадцяти інструментальних творів [274, с. iii].

ця культура вплинула на становлення таких жанрів, як романс та *mélodie* [90, с. 164]. Популярність романсів «посилилась завдячуючи розвитку комерційних технологій друку» [351, с. 35]. Так, паризькі музичні журнали («*Le Ménestrel*», «*La France musicale*», «*La Revue et Gazette musicale de Paris*») на регулярній основі забезпечували своїх підписників примірниками нових нотних видань [352, с. 35]. Змістовна складова збірок формувалася з романсів, *mélodie*, а також варіативної палітри субжанрів (орієнтальних, пасторальних, тиролійських, шансонетт, легенд, драматичних сцен), які були репрезентовані творчістю Луїзи Пюже, Амеді де Боплана, Іпполіта Монпу, Луї Клапіссона, Альбера Грізара, Жака Оффенбаха, Віктора Массе та ін. [352, с. 40]. Аналіз цих нотних видань дозволяє атрибутувати не тільки мережу культурних зв'язків між композиторами, виконавцями та поетами, але й «визначити культурні конструкти, які відображали загальні уявлення спільноти про фемінність, маскуліність, особливості сприйняття орієнтального “Іншого”, а також простежити реакцію на історичні та мистецькі події» [352, с. 41].

Французька письменниця Віржині Ансело (Virginie Ancelot) свою розповідь, присвячену салонам Парижа (1858) розпочинає з огляду вулиць, на яких проживали її друзі: *«Іноді трапляється так, що кут вулиці мимоволі зупиняє мої кроки. Я залишаюся на місці, поки мій розум повертається назад і згадує людей, яких вже немає. Це добре відомий будинок, що зненацька захопив мою увагу: мій погляд падає на вікна зачиненої кімнати, яка навіює безліч спогадів»* [135, с. 1]. Спустошені інтер'єри викликають в письменниці ностальгію за славою колись блискучих салонів, у яких їй довелося приймати участь. Розгляд внутрішніх, приватних просторів з перспективи вулиці був доволі частим сюжетом художніх творів того періоду (приміром, перша частина симфонії Ж. Кастнера «Голоси Парижа»). Багатокімнатна просторова організація салонів пропонувала зовсім інакший модус сприйняття музики, який відрізнявся від звичних концертних або

театральних умов: циркуляція ідей і звуків відображала метафору «салону як прообразу вулиці» з її пожвавленим трафіком та динамічним життям [345, с. 70, 75, 87, 90].

Нова структура урбаністичного простору, яка виникла внаслідок османізації Парижа, була розроблена для публічного життя й споживання [226, с. 4]. Відтак межі між приватним і публічним, зовнішнім й внутрішнім стали плинними. Відчувати себе вдома, як на вулиці (салонна культура). Відчувати себе на вулиці, як вдома (фланування). В. Беньямін зазначає: «Вулиця стає для фланера квартирою, де він відчуває себе так само затишно, як буржуа в своїх чотирьох стінах. Блискучі емалеві рекламні вивіски компаній для нього слугують прикрасою стін, ефектнішою за живопис, що прикрашає салон буржуа; балюстради – його конторка, на яку він кладе свою записну книжку» [11, с. 83].

Узагальнюючи попередні ідеї слід відзначити, що різноманіття форм і змістів звукових практик, існуючих в Парижі, безпосередньо відбивало домінуючі культурні конструкти часу. Циркуляція музичних ідей на вулицях, в театрах і салонах, відображала внутрішні, нерозривні зв'язки між цими просторами. Зміни в структурі влади, урбаністичному плануванні, зародження капіталістичних відносин, а також поява нових форм культурного обміну, таких як масове тиражування – усі ці фактори синхронізувались із тілесним вивільненням, індивідуалізмом та фрагментарністю, як симптомом та домінантним дискурсом, що характеризує простір європейської культури від першої половини ХІХ століття до сьогодення.

### **Висновки до третього розділу.**

В контексті цього розділу особлива увага була зосереджена на феномені паризьких концертів у біографії М. Глінки. Позитивні відгуки критиків про його творчість пролили світло на упередженість щодо російського мистецтва, яка існувала у Франції під впливом відомої книги Астольфа де Кюстіна

«Росія у 1839 році». Національна самобутність музики М. Глінки збагатила новими барвами строкату палітру звукових практик урбаністичного простору.

Звуковий ландшафт Парижа 1840–1850-х років був розглянутий як сигніфікатор пам'яті та ідентичності міста. Галас вуличних торговців та виступи музикантів-аматорів просто неба, чії перформативні практики разом зі стрімким процесом модернізації Парижа поступово відходили в небуття – викликали ностальгійні настрої у художніх проєкціях митців-фланерів.

Кожен район Парижа відрізнявся від іншого не тільки за соціально-економічними показниками, але й за відповідними звуковими політиками. Від найвіддаленішого, тихого кварталу Марє до гамірливої лінії Великих Бульварів – простір означував музику, а музика, своєю чергою, означувала простір.

На основі розгляду текстів митців-фланерів (Ж. Кастнера, Ш. Бодлера, О. де Бальзака, Д. Жирарден, Бертала) ми дійшли висновку, що зміна культурних парадигм впливає на зміну режимів сприйняття. Фланування, як практика «чуттєвого», рефлексивного проживання міста – була своєрідною відповіддю на стрімкі зміни урбаністичного простору: через візуальні, вербальні та аудіальні наративи митці задокументували час, намагались вхопити мінливі образи міста та його жителів.

Розгляд звукових практик Парижа на відкритих/закритих просторах в контексті нашого дослідження носить, скоріше, умовний характер, але має на меті здійснити відхід від традиційної моделі наукового осмислення в категоріях приватного/публічного. Разом з трансформацією цих сфер життя у ХІХ столітті лінія розмежування між ними стає дедалі розмитішою: салон, який, зазвичай, облаштовувався в особистих володіннях аристократів, заможних буржуа або артистів може інтерпретуватись водночас як приватний, так і публічний простір.

Бальні вечори, салони та інші дозвіллі практики були невід’ємними атрибутами фестивалі культури повсякденності<sup>82</sup> Парижа, а також осередками зародження дискурсів, просторами діалогу й водночас просторами регламентованими та ієрархізованими: звуковий світ паризьких салонів відображав статус, економічне становище та смакові вподобання його власників. Бали-маскаради – навпаки, були більш «демократичними»: у спільному просторі танцю під масками зіштовхувались представники різних прошарків суспільства. Анонімність дозволяла усім учасникам балу приміряти різні соціальні ролі, відкидаючи умовності та «тілесне цензурування», притаманне буденним практикам політичної еліти.

Костюмовані бали, салонне музикування, галас вуличних торговців, мелодії шарманок, вистави лялькових театрів та акробатів про неба, гарматні вистріли та фанфари – усі ці елементи формують унікальний звуковий ландшафт міста. Фіксуючи ці елементи, ми маємо змогу по-інакшому сприймати минуле: через призму наших чуттів. Адже дослідження культури повсякденності – це не тільки заглиблення в історію «маленької людини», але спроба упізнати себе через минуле.

---

<sup>82</sup> Про фестивалію як форму культуротворення в просторі повсякденності див. статтю Л. Бабушки [5].

## ВИСНОВКИ

В есеї, присвяченому Вальтеру Беньяміну Сьюзен Зонтаг зауважує: «Спогади про себе – для нього завжди є спогадами про місце, в якому він перебуває» [55, с. 140]. Ці слова резонують з метафорою життя як подорожі, де кожне місто, людина та річ, що зустрічаються на шляху – з'являються для того, аби наново відкрити себе: «Я» завжди реалізовується у взаємодії з кимось або чимось.

У даній роботі ми розкрили взаємодію між артистом та міським простором з точки зору двох перспектив. Мікромасштабування дозволило зануритись у тілесні переживання митця: просторовий та чуттєвий досвід формує мереживо спогадів, значень та сенсів – те, що бачить, чує та відчуває митець, прямо чи опосередковано реалізовується у його художніх практиках. Макромасштабування – дозволяє переосмислити міський простір як самодостатню мережу, яка має унікальну історію, звуковий ландшафт та соціально-економічні структури.

Разом з формуванням нових напрямів сучасного гуманітарного знання – урбаністичного музикознавства і звукових студій, на перший план виходять теми, які тривалий час залишались поза увагою науковців: дослідження музичної інфраструктури периферійних міст, проблема взаємодії між музикантом та культурними інституціями міста, меценатство, розгляд урбаністичних звукових ландшафтів тощо. Ці міждисциплінарні проекти запропонували оновлену оптику аналізу аудіальної культури міста, розкриваючи широке поле контекстів, у яких вона існує. Виходячи з цієї перспективи, міський простір є не просто фоном, на якому розгортається творча діяльність видатних композиторів та виконавців, але динамічним елементом, який конфігурує моделі звукових практик.

Різні типи джерел (вербальні, візуальні, музичні), які залучаються з метою дослідження вищезгаданих тем, обумовлюють різні методології їхнього

опрацювання. Так, за допомогою іконографічного методу можна дізнатись про архітектурні канони концертних приміщень та оперних театрів, костюми, виконавців, вигляд інструментів, особливості звукового ландшафту різних локацій. Застосування цього методу в межах дисертації, пролило світло на варіативні звукові політики, що відбивали строкатість соціального устрою парижан.

Назви вулиць та омнібусів на честь популярних музичних композицій та їхніх авторів відображали процес символізації урбаністичного простору. Кожен район Парижа мав унікальну звукову ідентичність, що обумовлювалась соціоекономічним становищем резидентів та особливостями урбаністичного планування. На основі аналізу творів Ж. Кастнера, Д. Жирарден, О. Бальзака та Ш. Бодлера було встановлено, що звуковий ландшафт Парижа середини XIX століття маркував території спільного/відмінного, теперішнього/минулого. Особливу увагу паризьких художників та літераторів привертала вибуки вуличних продавців. Ці звукові маркери впродовж тривалого часу вважались символами Парижа старого порядку: разом із грандіозною перебудовою міста, індустріалізацією та урбанізацією, вибуки вуличних торговців у другій половині XIX століття поступово відходили в небуття, викликаючи ностальгійні настрої у художніх рефлексіях митців. Засвідчено, що звуковий ландшафт є невід'ємною складовою нематеріальної культурної спадщини, тож дослідження цього феномена стає пріоритетним завданням у збереженні зникаючих звукових культур та усних традицій.

Варто доповнити, що осмислення звуку й музики у західноєвропейському науковому дискурсі тривалий час інтерпретувалось в модусах розрізнення та протиставлення, однак в межах даного дослідження артикулюється думка про те, що музика і звук є неподільними буттєвими формами, які існують в полі чуттєвого сприйняття людини й поза ним (як переданність). Це розуміння формує нову онтологію слухання, коли музикою може вважатися



все, що звучить (дане твердження було маніфестоване відомим перформансом Дж. Кейджа «4.33»).

В межах дисертації була окреслена широка панорама визначень звукового ландшафту, що дозволило не тільки екстраполювати набуті знання у площину аналізу аудіальної культури Парижа, але й суттєво доповнити загальну картину україномовних досліджень цього феномена. Більшість науковців сходяться на думці, що звуковий ландшафт – це не тільки середовище, в якому ми перебуваємо, а й те, що ми безпосередньо сприймаємо чуттєво.

Проблема тілесності та чуттів в останні декілька десятиліть активно проблематизується у сучасній гуманітаристиці та соціальних науках. В контексті цієї роботи було окреслено основні теми, які артикулюються всередині цих досліджень: критика візіоцентризму західноєвропейської культури; критика «ієрархізації» чуттів; критика дуалістичної теорії Рене Декарта. З точки зору урбаністичної антропології, тілесне буття у місті виявляється у таких фігурах як турист, мандрівник і фланер.

Впродовж першої половини XIX століття образ фланера у французькій літературі трансформувався від пересічного роззяви, якого поглинає спектакулярність урбаністичного світу до вдумливого спостерігача та художника, що задокументовує мінливі порухи міського життя. В межах дисертації було запропоновано оновлене тлумачення таких понять як «культурні практики» та «фланування», що дозволило оновити понятійно-категоріальний апарат україномовних культурологічних досліджень.

Фланування було стилем життя Ш. Бодлера, О. де Бальзака, Ж. Кастнера та багатьох інших паризьких митців. Застосування мультисенсорного підходу до аналізу їхніх текстів наштовхнуло на думку, що зміна культурних режимів сприйняття безпосередньо відбивається у художній мові артистів. Іntenційність свідомості туриста, мандрівника і фланера, картографує специфіку їхніх сенсорних стратегій. Якщо головним поведінковим патерном

туриста є прагнення до нових вражень, то мандрівник пізнає сутність іншої культури шляхом злиття з нею. В межах розгляду біографії М. Глінки, мандри були не тільки невід'ємною частиною його життя, але й необхідною умовою для творчості. Некласичний підхід у прочитанні біографії композитора, запропонований С. Тишком, Г. Куколь, С. Мамаєвим та іншими дослідниками, був застосований при розгляді культурних практик М. Глінки у Парижі. На основі мемуарно-епістолярних джерел було окреслено особливості культурного мережування композитора з французькими критиками та виконавцями.

Впровадження методу ментального картографування у поле музичної культурології дозволило усвідомити важливість міського контексту в реалізації творчого потенціалу митця, адже композитор є не тільки тим, хто продукує музику, але й тим, хто проживає навколишній простір та інтеріоризує свій досвід у художні практики. Ця стратегія дозволила переорієнтувати звичну дослідницьку оптику в бік розуміння музичних творів, листів та мемуарів композитора як своєрідних символічних мап, що репрезентують його тілесні відчуття.

Звуковий ландшафт може розглядатися як культурний тригер креативних процесів композиторів: звуки вулиць та ритми машин («Пасифік 231» А. Онегера, «Каталог сільськогосподарських машин» Д. Мійо, «Симфонія гудків» А. Авраамова, «Голоси Лондона» Л. Беріо) – є не тільки важливими елементами урбаністичного саундтреку, але контекстним полем, у якому діє їхній слуховий досвід. На думку Сари Адітьї, «міста, як композиції, зіткані з ритму та звуку – надихнули численні музичні твори у всьому світі: від симфонічного опису Риму початку ХХ століття італійського композитора Отторіно Респігі до звукового колажу сучасного Нью Йорка американського композитора Стіва Райха. Музика, що є темпоральним та поліфонічним медіумом – виявляє себе як добре адаптована до захоплення різноманітних урбаністичних потоків, що становлять невід'ємну частину міста» [131, с. ххі].

Розгляд звукових ландшафтів дозволяє аналізувати процеси, що відбуваються у просторі культури крізь призму аудіальності. Яким чином винайдення нових звуковідтворювальних технологій на межі XIX–XX століть вплинуло на тілесні практики; як звук інформує про класові, расові та гендерні розбіжності; як тоталітарні режими формують звукові політики, що підкріплюють відповідну ідеологічну доктрину. Проговорення цих та багатьох інших питань відкриває безмежні перспективи для подальших досліджень.

Вивчення звукових ландшафтів міст в останні роки набирає обертів у інших державах (Польща, Сербія, Фінляндія, Нідерланди, Франція, Іспанія, США, Великобританія) за рахунок впровадження освітніх курсів, публікації монографій, статей, регулярного проведення конференцій для обміну досвідом та потужної грантової підтримки дослідників. Однак в Україні на інституційному рівні поки не впроваджено жодних освітніх програм у цьому напрямку. Тож методи та підходи, що були застосовані в дисертаційній роботі, можуть стати у нагоді при розробці відповідних курсів та дослідженні звукових ландшафтів українських міст (як центральних, так і периферійних) у різні історичні періоди.

Проблема звуку як множинності, яка охоплює людське буття – підсвічує більш глобальне питання співіснування лінійного та симультанного в культурі. Взаємодія тіла і простору виявляється у нескінченній вервечці історій, виборів та у грі з часом. Відчувати місце та його історію. Слухати, смакувати, вдихати теперішнє й минуле. Гра з часом долає однонаправленість, послідовність, лінійність й хронологію. Тож дослідження чуттів є альтернативним варіантом побудови історичного наративу як лабіринту взаємодій, повернень, розривів, стрибків та сповільнень.

«Аудіальне зрушення» спонукало до переосмислення категорії слухання в межах політичної філософії. Наукові розвідки останніх десятиліть пропонують концепцію «аудіальної демократії», у якій важливе значення

мають слухові практики публічної комунікації, засновані на увазі до адресата мовлення та визнанні за ним рівних прав. Відмова слухати інші точки зору є інструментом політичного виключення та ескалації соціальної нерівності. Напротивагу цій стратегії дослідники, що розробляють теорію «аудіальної демократії» пропонують партисипативну та інклюзивну модель комунікації, яка побудована за принципом діалогу. Впровадження цієї ідеї є перспективним і в освітніх інституціях. Монологічність побудови аудиторних занять виключає розвиток критичного мислення та висловлення альтернативних поглядів щодо викладеного матеріалу, тож реалізація принципу «аудіальної демократії» в освітніх практиках сприятиме формуванню культури діалогу та терпимості до інших точок зору.

Мультисенсорний підхід, який було застосовано у дисертації, широко впроваджується в сфері освіти (залучення аудіальних, візуальних та інших допоміжних матеріалів у лекційних заняттях з метою кращого засвоєння нової інформації), арттерапії (зادля подолання тривожних ментальних станів через малювання, ліплення, слухання музики тощо), музейного кураторства (розробка інклюзивних проєктів для відвідувачів музею з вадами зору, які дозволяють торкатися експонованих скульптур чи артоб'єктів, що є дієвим інструментом ознайомлення з культурними артефактами через дотик etc), туризмі (знайомство з культурою інших країн через смакові, аудіальні та інші перцептивні модуси – так званий «гастрономічний туризм», «звуковий туризм»), архітектурі та містобудуванні (імплементация ідеї «звукової екології» у сфері урбаністичного планування з метою зменшення шумового забруднення та пов'язаного з ним емоційного стресу, що супроводжує жителів великих мегаполісів), а також у збереженні нематеріальної культурної спадщини, важливою складовою якої є аудіальна культура (до прикладу, проєкт «Europeana Sounds» 2017 р., що актуалізує дослідження звукової спадщини країн Європи через архівування, створення діджитал платформи та формування мережі експертів, пов'язаних зі звуковими

студіями). Тож застосування цього підходу відкриває широке поле не тільки для теоретичного осмислення, але й для реалізації практичних завдань у вищезгаданих сферах діяльності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т. В., Андрущенко Т. І., Денисенко В. М. Місце творчості у добу Відродження як умови зростання людської досконалості у ідейно-естетичному та практичному вимірах // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 204–209 .
2. Ароматы и запахи в культуре : в 2 т. Т. 1 / под ред. О. Вайнштейн. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. 616 с.
3. Ассман А. Длинная тень прошлого : Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Б. Хлебникова. Москва : НЛЮ, 2014. 323 с.
4. АШОШ подкаст : как звучат картины [Электронный ресурс] // YouTube. URL: [https://youtu.be/bMINyCP\\_Ld0](https://youtu.be/bMINyCP_Ld0) (режим доступа: 01.09.2020).
5. Бабушка Л. Фестивація культуротворчості в просторі повсякденності // Київське музикознавство. 2018. № 57. С. 22–33.
6. Бальзак О. Собрание сочинений в 24-х т. Т. 23 : Очерки и письма. Москва : Правда, 1960. 375 с.
7. Барт Р. Как жить вместе : Романические симуляции некоторых пространств повседневности : конспекты лекций в Коллеж де Франс, 1976–1977 гг. // подгот. и коммент. К. Коста. Москва : Ад Маргинем Пресс. 2016. 272 с.
8. Бауман З. От паломника к туристу [электронный ресурс] // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 133–154. URL: <https://www.jour.fnisc.ru/index.php/socjour/article/view/218/219> (режим доступа: 17.11.2020).
9. Бачул Т. Філософія сонору періоду міленіуму : особливості звукопису (на прикладі «Tutti» Святослава Луньова) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. №105. С. 382–394.

10. Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики [Электронный ресурс] // METAMODERN : журнал о метамодернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (mode of access: 29.08.2020)
11. Беньямин В. Маски времени : Эссе о культуре и литературе / Пер с нем. и франц., сост., предисл. и примеч. А. Белоратова. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. 480 с.
12. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости : избранные эссе / под ред. Ю. Здравово. Москва : Медиум, 1996. 239 с.
13. Беньямин, В. Улица с односторонним движением / перевод с И. Болдырева, Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. 128 с.
14. Бергер Дж. Искусство видеть / пер. с англ. Е. Шраги. Санкт-Петербург : Клаудберри, 2012. 184 с.
15. Бёрк П. Что такое культуральная история? / пер. с англ. И. Полонской; под науч. ред. А. Лазарева; М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. 240 с.
16. Блекледж О. «Путеводитель» как метод исследования и конструирования города // Р. С. Ландшафты : оптики городских исследований : сборник научных трудов / ред. Н. Милерюс, Б. Коуп. Вильнюс : ЕГУ, 2008. 473 с. (Визуальные и культурные исследования).
17. Блекледж О. Телевизионный город – город без референтности [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2010. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2010/2/televizionnyj-gorod-gorod-bez-referentnosti.html> (дата обращения: 27.08.2020)
18. Бодлер Ш. Поезії / переклад з фр. Д. Павличка, М. Москаленка. Київ : Дніпро. 1989. 357 с.
19. Бодлер Ш., Беньямін В. Паризький сплін. Есе / пер. з фр. та нім. Р. Осадчука. Київ : Комубук, 2017. 368 с.

20. Божко Л. Проблеми інтерпретації туризму як феномена масової культури : друга половина ХХ – початок ХХІ ст. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 1 (2). С. 176–181.
21. Булгакова О. Голос і сліди часу : лекція [електронний ресурс] // YouTube. URL: [https://youtu.be/yRZ7Anyc\\_3Q](https://youtu.be/yRZ7Anyc_3Q) (режим доступа: 21.09.2020).
22. Булгакова О. Фабрика жестов. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. 304 с.
23. Бут О. Звук як компонент образної структури фільму : автореферат... канд. мистецтвознавства : 17.00.04. / Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. Київ, 2007. 19 с.
24. Бютор М. Роман как исследование / пер. с франц. Н. Бунтман. Москва : Издательство МГУ, 2000. 208 с.
25. Вагнер Р. Моя жизнь : в 2 т. Т.1. Москва : Астрель, 2003. 560 с. (Мемуары).
26. Вайзер Т. Аудиальная демократия: включение неслышимых субъектов в политическое сообщество // Логос. Москва, 2015. Т. 25 (№ 6). С. 196-227.
27. Вайнштейн О. Денди : мода, литература, стиль жизни. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.
28. Визуальная антропология : городские карты памяти / ред. П. Романов, Е. Ярская-Смирнова. Москва : «Вариант», ЦСПГИ, 2009. 312 с. (Библиотека «Журнала исследований социальной политики»).
29. Гадецкая А. Бальные танцы как явление культуры романтизма в творческой биографии М. И. Глинки : дисс. ... канд. искусствоведения : 26.00.01 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2013. 238 с.
30. Гамалія К. Інформативний потенціал архітектурно-урбаністичного канону в становленні культури міського простору : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва,



- Національна академія мистецтв України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 423 с.
31. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры / Н. Герасимова-Персидская. Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Киев : Муз. Украина, 1986. С. 18–28.
  32. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки : сучасна музика в історичному ракурсі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. №3 (8). С. 39–46.
  33. Герчанівська П. Аналіз культури в парадигмі теорії систем // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. С. 3–7.
  34. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания / состав. М. Ганина. Москва : Гос. муз.изд., 1958. 551 с.
  35. Глинка в воспоминаниях современников / ред. А. Орловой. Москва : Гос. муз. издательство, 1955. 432 с.
  36. Глинка М. Летопись жизни и творчества / сост. А. Орлова, ред. Б. Асафьев. Москва : Гос. муз. изд., 1952. 541 с.
  37. Глинка М. Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка : в 2 т. Т. 1 : Литературные произведения / подг. А. Ляпунова, А. Розанов. Москва, 1973. 483 с.
  38. Глинка М. Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка : в 2 т. Т. 2 А : Письма 1822–1853. Документы / подг. А. Ляпунова, А. Розанов. Москва, 1975. 415 с.
  39. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России : От истоков до Глинки : Очерк. Ленинград : Музгиз, 1959. 781 с.
  40. Голубенко М. Темпоральність музичної культури цифрової доби : дис. ...канд. мистецтвознавства : 26.00.01 (теорія та історія культури) /

- Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 196 с.
41. Горнова Г. Философия города : монография. Москва : Форум. 2014. 344 с.
  42. Гумбрехт Х. Производство присутствия : чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. Москва : Новое Литературное Обозрение. 2006. 184 с.
  43. Гуссерль Е. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / пер. с нем. Д. В. Складнев. Санкт-Петербург : Владимир Даль. 2004. 399 с.
  44. Даргомыжский А. Избранные письма / вступ. статья и ред. текста М. Пекелиса. Москва : Гос. муз. издательство, 1852. 77 с.
  45. Долар М. Голос и ничего больше / пер. с англ. А. Красовец. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.
  46. Елина С. Largo ma non tanto [Электронный ресурс] // Syg.ma : веб-сайт. URL: <https://syg.ma/@sashaelina/largo-ma-non-tanto-sliesh-online-premiera> (дата обращения: 27.08.2020).
  47. Єрмак О. Вплив звукового континууму на конструювання кінематографічного повідомлення : диплом. робота / Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 2015. 88 с.
  48. Жданько И. Климат и природный ландшафт как факторы повседневной жизни в творческих биографиях композиторов XIX века : дисс. ...канд. искусствоведения : 26.00.01 (теория и история культуры) / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2015. 242 с.
  49. Желєзняк С. Специфіка аудіовізуальної культури в мультимедійному просторі : звуковий аспект // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2019. № 20. С. 238–248.
  50. Жиранден Д. Парижские письма виконта де Лоне [электронный ресурс] // Coollib.com : web-site. URL: <https://coollib.com/b/278296/read> (режим доступа: 21.09.2020).

51. Запорожец О., Лавринцев Е. Хореография беспокойства в транзитных местах : к вопросу о новом понимании визуальности // Визуальная антропология : городские карты памяти / ред. П. Романов, Е. Ярская-Смирнова. Москва : «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 45–67 (Библиотека «Журнала исследований социальной политики»)
52. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь [Электронный ресурс] // Логос : журнал по философии и прагматике культуры. 2002. № 3 (34). URL: <https://www.ruthenia.ru/logos/number/34/02.pdf> (режим доступа: 27.08 2020)
53. Зиммель Г. Из «Экскурса о социологии чувств» // Ароматы и запахи в культуре : в 2 т. Т. 1. Москва : НЛЮ, 2010. С. 19–36.
54. Зонтаг С. Заново рожденная : дневники и записные книжки 1947–1963 / под ред. Д. Риффа, пер. с англ. М. Дадяна. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. 344 с.
55. Зонтаг С. Мысль как страсть : избранные эссе 1960-70х годов / пер. с англ., состав. и комм. Б. Дубина. Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. 208 с.
56. Зюскинд П. Контрабас: пьеса / пер. с нем. Нины Литвиной. Спб.: Азбука-Классика, 2006. 128 с.
57. Идрисова С. М. И. Глинка в Париже в 40-50-е годы XIX века : между успехом и творческим молчанием // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. статей. Вип. 54. Київ, 2016. С. 116–121.
58. История Франции / под ред. Ж. Карпантье, Ф. Лебрена, предисл. Ж. Ле Гоффа; пер. с фр. М. Некрасова. Санкт-Петербург : Евразия, 2008. 607 с.
59. Ідрісова С. Ментальна мапа : Париж у вербальних текстах М. Глінки // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 57 : Культурологія та

- мистецтвознавство : до 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2018. С. 101–113.
60. Ідрісова С. Чуттєва культура і музикознавство : аналіз есею Жоржа Кастнера «Les voix de Paris» (1857) // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 59. Київ, 2019. С. 156–170.
61. Кавунник О. Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства // Культура і сучасність : альманах. 2014. № 1. С. 115–120.
62. Кальвіно І. Незримые города. Замок скрещенных судеб : Избранное / пер. А. Гавриленка, О. А. Толочка. Киев : Лабиринт, 1997. 400 с.
63. Капичина Е. Феноменология восприятия : философско-эстетический аспект // Вестник Воронежского государственного университета. Серия : Философия. 2016. №2 (20). С. 89–96.
64. Карповець М. Модуси людського тіла у світі міста // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Культурологія. 2011. Вип. 8. С. 150–158.
65. Кафка Ф. Завещание / пер. с нем. Е. Кацевой. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. 320 с.
66. Копієвська О.. Трансформаційні процеси в культурних практиках України : глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
67. Кривошея Т. «Мандруючи лабіринтами чуттів...» : засади «низової» естетики на прикладі новелістичного триптиху І. Кальвіно «Під сонцем ягуара» // Київське музикознавство. 2015. № 51. С. 43–52.
68. Кривошея Т. Сенсорна культура : культурологічне прочитання сенсуалізму // Гуманітарний часопис. 2011. №1. С. 45–51.
69. Крєри Дж. Техники наблюдателя: технологии и современность в XIX веке / пер. с англ. Д. Потемкина. Москва: V-A-C press. 2014. 256 с.
70. Кюстин А. Россия в 1839 году / пер. с фр. О. Гринберг, С. Зенкина, В. Мильчиной, И. Стаф. Санкт-Петербург : Крига, 2008. 704 с.

71. Лавренова О. Ландшафт как источник метафорической проекции // Культурная и гуманитарная география. 2013. № 2 (2). С. 126–132. URL: <https://gumgeo.ru/index.php/gumgeo/article/view/81> (дата обращения: 09.09.2020).
72. Ле Гофф Ж., Трюон Н. История тела в Средние века / пер. с франц. Е. Лебедевой. Москва : Текст, 2008. 192 с.
73. Ле Руа Ладюри, Э. История регионов Франции : периферийные регионы Франции от истоков до наших дней. Москва : РОССПЭН, 2005. 429 с.
74. Ле Руа Ладюри, Э. Монтайю, окситанская деревня (1294—1324) / пер. с фр. В. Бабинцева, Я. Старцева. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2001. 544 с.
75. Лефевр А. Производство пространства / пер. с фр. И. Стаф. Москва : Strelka Press, 2015. 432 с.
76. Линч К. Образ города / перевод с англ. В. Глазычева; ред. А. Иконников. Москва : Стройиздат, 1982. 328 с.
77. Литвиненко А. Історичні шляхи становлення регіоналістики в українській культурі й музикознавстві // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. 2012. № 3 (39). С. 7–14.
78. Логутов А. Звуковые практики и материальность городского пространства [электронный ресурс] // Городские исследования и практики. 2017. № 2 (4). С. 39–50. URL: [https://gorod.hse.ru/data/2018/11/08/1141254692/39-50\\_Logutov.pdf](https://gorod.hse.ru/data/2018/11/08/1141254692/39-50_Logutov.pdf) (режим доступа: 19.09.2020).
79. Маклюэн М. Галактика Гутенберга : Сотворение человека печатной культуры / пер. с англ. А. Юдина. Киев : Ника-Центр, 2004. 432 с.
80. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь или как возник «весь Париж», 1815–1848 / пер. с франц. В. Мильчиной, О. Гринберг. Москва : Издательство им. Сабашниковых. 1998. 479 с.
81. Мартинова Н. Деякі аспекти оновлення звукообразу фортепіано в епоху музичного радикалізму початку ХХ століття // Музикознавчий універсум :

- наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Вип. 45. 2019. С. 182–198.
82. Милграм С. Эксперимент в социальной психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2000. 336 с. (Серия «Мастера психологии»).
83. Мильчина В. Имена парижских улиц : Путеводитель по названиям. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 320 с.
84. Мильчина В. Париж в 1814–1848 годах : повседневная жизнь. Москва : НЛО, 2013. 944 с. (Серия «Культура повседневности»).
85. Мильчина В. Фланёр в Париже // Шаги / Steps : журнал школы актуальных гуманитарных исследований. 2018. № 4 (3). С. 231–246.
86. Музичний фестиваль Odessa Classics оприлюднив докладну програму [Електронний ресурс] // LB.ua : веб-сайт. URL: [https://lb.ua/culture/2018/05/17/397859\\_muzikalniy\\_festival\\_odessa.html](https://lb.ua/culture/2018/05/17/397859_muzikalniy_festival_odessa.html) (дата звернення: 01.09.2020)
87. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 5 / общ. ред. Ю. Келдыша. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. 1054 с.
88. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : «Музыка», 1988. 254 с.
89. Назайкинский Е. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Е. Назайкинский. Восприятие музыки. Москва : Музыка, 1980. С. 91–111.
90. Нечепуренко В. Mélodie и французская салонная культура второй половины XIX века (о специфике коммуникации жанра) // Київське музикознавство. 2015. № 51. С. 158–166.
91. Оже М. От города воображаемого к городу-фантазии [Электронный ресурс] // Художественный журнал. № 24. 1999. URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> (режим доступа: 27.08 2020)
92. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / пер. с фр. А. Коннова. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.

93. Павелко К. Культура повсякденності та художнє життя Польщі у творчій біографії М. І. Глінки : дис. канд. культурології : 26.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 297 с.
94. Павлов Е. Шок памяти : автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / перев. с англ. А. Скидана. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. 224 с.
95. Папченко В. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2018. № 22. С. 101–107.
96. Пахомова Є. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. № 1. С. 101–111.
97. Перформанс «Звуки міста» [Електронний ресурс] // Bouquet Kyiv Stage : веб-сайт. URL: <https://bouquetstage.com/performance-zvyku-mista> (режим доступу: 01.09.2020).
98. Приходько А. Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть [Електронний ресурс] // Музичне мистецтво. 2013. № 13. С. 95–102. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst\\_2013\\_13\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_13) (дата звернення: 31.08.2020)
99. Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с нем. Б. Юргенсона. Москва, Ленинград : издательство П. Юргенсона, 1896. 1536 с.
100. Рязанцев Л. В. Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2015. № 16. С. 177–184.
101. Самойленко А. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2003. № 6. С. 137–151.
102. Северинова М. Архетип Тиші : запитання сучасності чи відповідь вічності?! // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Вип. 15. Одеса. 2012. С. 35–44.

103. Серто М. Изобретение повседневности : искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 330 с. (Серия «Прагматический поворот» ; вып. 5).
104. Сидор А. «Художник сучасного життя» : естетично-ідейна концепція сучасності Ш. Бодлера [Електронний ресурс] // Іноземна філологія. 2014. №126 (2). С. 103–110. URL: [http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign\\_Philology/Foreign\\_Philology/Philology\\_126/Philology126\\_2/articles/14Sydor.pdf](http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Philology_126/Philology126_2/articles/14Sydor.pdf) (режим доступу: 20.09.2020).
105. Скорик А. Масмедіа і культура України // Філософія культури : основні поняття, напрями, персоналії : навчальний посібник / під ред. М. Тимошенка. Київ–Чернівці : Букрек, 2020. С. 137–150.
106. Сюта Б. Основи парамузикознавства : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
107. Тишко С. Образ Фаворського світла і процеси стилеутворення в операх М. Мусоргського // Музична культура християнського світу : Матеріали міжн. наук. конф. Ростов-на-Дону, 2001. С. 422–435.
108. Тишко С. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 58. Київ, 2019. С. 79–90.
109. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе / ред. И. Картушин. Новосибирск : «Сибирь XXI век». 1991. 112 с.
110. Трубина Е. Город в теории : опыты осмысления пространства. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 520 с.
111. Трубина Е. Поворот к пространству : междисциплинарное движение и сложности его популяризации [Электронный ресурс] // Политическая концептология. 2011. № 4. С. 34–49. URL: <http://politconcept.sfedu.ru/2011.4/02.pdf> (режим доступа: 23.09.2020).



112. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ—початку ХХІ століття / Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 56–69.
113. Тучинская Т. Пространство звука в современной украинской электронной музыке : звуковые ландшафты // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 48. Київ, 2014. С. 226–236.
114. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование. Киев, 1993. 120 с.
115. Тышко С. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. 4 : Кавказ. Киев : ЛАТ & К, 2015. 244 с.
116. Тышко С., Куколь Г. «День приезда – день отъезда...» : Новое о графике и маршрутах итальянского путешествия М. И. Глинки [Электронный ресурс] // Academia.edu : web-site. URL: <https://independent.academia.edu/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9%D0%A2%D1%8B%D1%88%D0%BA%D0%BE> (дата обращения: 09.09.2020).
117. Тышко С., Куколь Г. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. 3 : Путешествие на Пиренеи или Испанские арабески. Киев : Клякса, 2011. 544 с.
118. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки : Комментарий к «Запискам» : в 4 ч. Ч. 2 : Германия. Киев, 2002. с. 508
119. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под ред. Д. Трубочкина. Москва : Издательство Канон-Плюс. 2015. 376 с.
120. Чекан Ю. «Ненормативне тіло» в романі Енн Райс «Плач до небес» : музикознавчий дискурс // Мистецтвознавчі записки. 2015. № 27. С. 3–13.
121. Чміль Г. Тілесний ландшафт у сучасному культурному полі // Культурологічна думка : збірник наукових праць. 2016. № 10 (2). С. 7–12.
122. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт. 1998. 368 с.

123. Шульгун М. Метажанр подорожі в контексті перехідного художнього мислення (кінець ХХ – поч. ХХІ ст.) : дис. ...доктора філологічних наук : 10.01.06 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2017. 485 с.
124. Эткинд А. Кривое горе : Память о непогребенных / пер. с англ. В. Макарова. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 328 с.
125. Ямпольский М. Наблюдатель : Очерки истории видения. Москва : Ad Marginem, 2000. 288 с.
126. Ярмак Я. Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера : культурологічний аналіз : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 17 с.
127. Abramović M. The artist is present [Electronic resource] // MoMaLearning : web-site. URL: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/) (mode of access: 28.08.2020)
128. Adams M., Guy S. Editorial : Senses and the City // The Senses and Society. 2007. № 2 (2). P. 133–136.
129. Adams P., Jansson A. Communication Geography : A Bridge Between Disciplines // Communication Theory. 2012. № 22 (3). P. 299–318.
130. Adhémar J. Honoré Daumier [Electronic resource] // Britannica : web-site. URL: <https://www.britannica.com/biography/Honore-Daumier/Impressionist-techniques> (mode of access: 21.09.2020).
131. Adhitya S. Musical cities. London : UCL Press, 2017. 132 p.
132. Alpert J., Alpert M. Background Music As an Influence in Consumer Mood and Advertising Responses // Advances in Consumer Research. UT: Association for Consumer Research, 1989. № 16. P. 485–491.
133. Amin A., Thrift N. Cities : Reimagining the Urban. Cambridge : Polity, 2002. 184 p.

134. Amphoux P. 2003. L'Identité sonore urbaine. Une approche méthodologique croisée // *Espaces de vie: aspects de la relation homme-environnement* / eds. by G. Moser, K. Weiss. Paris: Armand Colin. Available: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01561759/document> (Visited on November 21, 2019)
135. Ancelot V. *Les salons de Paris : foyers éteints*. Paris : Jules Tardieu. 1858. 247 p.
136. Arkette S. Sounds like city // *Theory, Culture & Society*. 2004. № 21(1). P. 159–168.
137. Ash J., Kitchin R., Leszczynski A. Digital turn, digital geographies? // *Progress in Human Geography*. 2018. № 42 (1). P. 25–43.
138. Atanasovski S. Rhythmanalysis of the Policescape : The Promise of an Ecological Turn in the Practice of Soundscape Studies // *Musicological Annual*. 2016. № 52 (2). P. 11–23.
139. Atkinson Rowland. 2007. Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space, *Urban studies* 44(10): 1905–1917.
140. Attali J. Music as a Predictive Science [Electronic resource] // *Hearing modernity: web-site*. URL: <http://hearingmodernity.org/papers/music-as-a-predictive-science/> (mode access: 27.08.2020)
141. Attali J. *Noise : The political economy of music*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 1985. 179 p.
142. Baranauskienė I. Kalbos reikšmė socialinės tikrovės pažinimui : Michailo Bachtino idėjos kokybinio tyrimo architektonikai // *Logos : religijos, filosofijos, komparatyvistikos ir meno žurnalas*. № 98. Vilnius : Visuomeninė organizacija «Logos», 2019. P. 104–111.
143. Barbier P. *Opera in Paris, 1800–1850 : A Lively History* / trans. from French R. Luoma. Portland, Oregon : Amadeus Press. 1995. 243 p.
144. Barratt E., Davis N. Autonomous Sensory Meridian Response (ASMR) : a flow-like mental state [Electronic resource] // *PeerJ : journal*. 2015. P. 1–17. URL: <https://peerj.com/articles/851.pdf> (mode of access: 28.08.2020)

145. Barthes R. *Semiology and the Urban* [Electronic resource] // *Structuralism*. P. 166–172. URL: <https://concreteculture.files.wordpress.com/2009/02/semiology-and-the-urban.pdf> (mode of access: 26.08.2020)
146. Barthes R. *The responsibility of forms : critical essays on music, art, and representation* / transl. from French by R. Howard. Berkeley : University of California Press, 1991. 313 p.
147. Bauman Z. *On Glocalization : or Globalization for some, Localization for some Others* // *Thesis Eleven : Critical Theory and Historical Sociology*. № 54. 1998. P. 37–49.
148. Bedeker K. *Paris und umgebung en : Nebst Rouen, Havre, Dieppe, Boulogne, und den drei Eisenbahn-Strassen vom Rhein bis Paris : Handbuch für reisende*. Coblenz : Verlag von K. Bedeker, 1855. 368 p.
149. Beer D. *Tune out : music, soundscapes and the urban mise-en-scène* // *Information, Communication & Society*. 2007. № 10 (6). P. 846–866.
150. Belenky M. *Transitory Tales : Writing the Omnibus in Nineteenth-Century Paris* // *Dix-Neuf*. 2012. № 16 (3). P. 283–303.
151. Bell S. *Mental Maps* // *International encyclopedia of human geography : in 12 vol. Vol. 7 : M–N* / eds. by R. Kitchin, N. Thrift. Amsterdam : Elsevier, 2009. P. 70–75.
152. Benjamin W. *The arcades project* / transl. from German by H. Eiland, K. Mclaughlin. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2002. 1073 p.
153. Bent M. 'Authentic' Listening? / *Early Music*. 1997. № 25 (4). P. 567.
154. *Berlioz à Paris : Cirque Olympique (1845)* [Ressource électronique] / Site Hector Berlioz : web-site. URL: <http://www.hberlioz.com/Paris/BPOlympiqueF.html> (mode d'access: 14.09.2020).

155. Berrens K. An emotional cartography of resonance // *Emotion, Space and Society*. 2016. № 20. P. 75–81.
156. Białas Z. *The Mobile Body: Prolegomena to the Corporeality of Travel // Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions* / ed. by G. Moroz, J. Sztachelska. Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 10–21.
157. Biddle I., Gibson K. Introduction // *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918* / eds. by I. Biddle, K. Gibson. London and New York : Routledge, 2017. P. 1–14.
158. Bijsterveld K. *Mechanical sound : Technology, Culture, and Public problems of Noise in the Twentieth century*. Cambridge : MIT Press, 2008.
159. Bijsterveld Karin. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2013.
160. Birdsall C. *Nazi Soundscapes : Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam University Press, 2012. 272 p.
161. Black G. *The Engaging Museum : Developing Museums for Visitor Involvement*. London : Routledge, 2005. 320 p.
162. Blaszkiewicz J. *Street Cries on the Operetta Stage : Offenbach's Mesdames de la Halle (1858)* [Electronic resource] // *Musical Theatre in Europe 1830-1945* / eds. by M. Niccolai, C. Rowden. Turnhout, Belgium : Brepols. 2017. P. 63–89.  
URL:  
[https://www.academia.edu/12729297/Street\\_Cries\\_on\\_the\\_Operetta\\_Stage\\_Offenbachs\\_Mesdames\\_de\\_la\\_Halle](https://www.academia.edu/12729297/Street_Cries_on_the_Operetta_Stage_Offenbachs_Mesdames_de_la_Halle) (mode of access: 21.09.2020).
163. Born G. For a Relational Musicology : Music and Interdisciplinarity : Beyond the Practice Turn // *Journal of the Royal Musical Association*. 2010. № 135 (2). P. 205–243.
164. Born G. Introduction // *Music, sound and space: transformations of public and private experience* / ed. by G. Born. New York : Cambridge University Press, 2013. P. 1–69.

165. Bouquet-Boyer M.-T. Le document historique et musical dans l'histoire de la musique [Electronic resource] // Culture et idéologie dans la genèse de l'État modern : Actes de la table ronde de Rome (15–17 octobre 1984). Rome : École Française de Rome, 1985. P. 281–293. URL: [www.persee.fr/doc/efr\\_0000-0000\\_1984\\_act\\_82\\_1\\_2819](http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1984_act_82_1_2819) (mode d'accès: 27.08.2020)
166. Boutin A. Aural Flânerie // Dix-Neuf. 2012. № 16 (2). P. 149–161.
167. Boutin A. City of Noise : Sound and Nineteenth-Century Paris. Chicago : University of Illinois Press, 2015. 208 p.
168. Boutin A. Sound Memory : Paris street cries in Balzac's Pere Goriot // French Forum. 2005. № 30 (2). P. 67–78.
169. Braun Hans-Joachim. An acoustic turn? Recent developments and future perspectives of sound studies // AVANT. 2017. № 8 (1). P. 75–91
170. Brooks B., Schulte-Fortkamp B., Voigt K., Case A. Exploring Our Sonic Environment Through Soundscape Research & Theory [Electronic resource] // Acoustics today. 2014. № 10 (1). P. 30–40. URL: <https://acousticstoday.org/volume-10-issue-1-winter-2014/> (mode of access: 19.09.2020).
171. Bull M. Sounding out the city : personal stereos and the management of everyday life. Oxford, New York : Berg, 2000. 216 p.
172. Burke P. The Cultural History of the Travelogue [Electronic resource] // Przegląd Historyczny. 2010. № 101 (1). P. 1–11. URL: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przegląd\\_Historyczny/Przegląd\\_Historyczny-r2010-t101-n1/Przegląd\\_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11/Przegląd\\_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przegląd_Historyczny/Przegląd_Historyczny-r2010-t101-n1/Przegląd_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11/Przegląd_Historyczny-r2010-t101-n1-s1-11.pdf) (mode of access: 21.09.2020).
173. Burstyn S. In Quest of the Period Ear // Early Music. 1997. № 25 (4). P. 693–701.
174. Butlin R. Historical Geography : Through the Gates of Space and Time. London : Edward Arnold. 1993. 306 p.

175. Campos R. Ville et musique, essai d'historiographie critique // Histoire urbaine. 2017. Vol. 48 (1). P. 177–196.
176. Carney G. Geography of Music : Inventory and Prospect // Journal of Cultural Geography. 1990. № 10 (2), P. 35–48.
177. Carter T. The sound of silence : models for an urban musicology // Urban History. 2002. № 29 (1). P. 8–18.
178. Chion M. Audio-vision : sound on screen / transl., ed. by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 1994. 239 p.
179. Choay F. The modern city : Planning in the 19th century. London : Studio Vista, 1970. 128 p.
180. Chung Kyung-Young. From Musicology to Sound Studies [e-resource] // Music and Culture. 2019. № 41. P. 49–77. URL: [http://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti\\_id=ART002503496#non\\_e](http://www.kci.go.kr/kciportal/landing/article.kci?arti_id=ART002503496#non_e) (mode of access: 17.11.2020).
181. City and the Senses : urban culture since 1500 / ed. by J. Steward, A. Cowan. Aldershot : Ashgate, 2007. 264 p.
182. Clair J. Literature and sound // The Routledge Companion to sound studies / ed. by M. Bull. London, New York : Routledge, 2018. P. 353–361.
183. Clair J. Sound and Aural Media in Postmodern Literature : Novel Listening. Routledge, 2013. p. 200.
184. Clark M. The Quadrille as Embodied Musical Experience in 19th-Century Paris // The Journal of Musicology. 2002. № 19 (3). P. 503–526.
185. Classen C. The deepest sense : a cultural history of touch. Urbana III, University of Illinois Press, 2012. 227 p.
186. Cobussen M., Meelberg V. Music : introduction to auditory culture : course [Electronic resource] // Universiteit Leiden. URL: <https://studiegids.universiteitleiden.nl/en/courses/32226/music-introduction-to-auditory-culture> (mode of access: 26.08 2020)
187. Colomina B. X-Ray Architecture. Zürich : Lars Muller Publishers, 2019. 200 p.

188. Cooper J. Tilmant Theophile [Electronic resource] // Oxford Music Online : web-site. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027967> (mode of access: 23.09.2020).
189. Corbin A. *A History of Silence : From the Renaissance to the Present Day*. Medford : Polity, 2018. 160 p.
190. Corbin A. *Time, Desire and Horror : Towards a History of the Senses*. Cambridge : Polity Press, 1995. 224 p.
191. Corbin A. *Village Bells : Sound and Meaning in the Nineteenth-century French Countryside*. New York : Columbia University Press, 1998. 416 p.
192. *Culinary turn : aesthetic practice of cookery* / eds. by N. van der Meulen, J. Wiesel. Bielefeld : Transcript, 2017. 324 p.
193. *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918* / eds. by I. Biddle, K. Gibson. London, New York : Routledge, 2017. 296 p.
194. D'artiste P. *La vie et le monde du Boulevard (1830–1870)*. Paris : Editions Jules Tallandier, 1930. 273 p.
195. Danesi M. *Dictionary of Media and Communications*. Armonk, New York : M. E. Sharpe, 2009. 333 p.
196. Danto A. *The body in philosophy and art* // Danto A. *What art is*. New Heaven, London : Yale University Press, 2013. P. 76–98
197. Darginavičienė I. *Multimodality in Communication* // *Logos : A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. № 98. 2019. P. 146–153.
198. David Banderali [Electronic resource] / Wikipedia: web-site. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Banderali](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Banderali) (mode of access: 14.09.2020)
199. Davidson J., Milligan C. *Embodying emotion sensing space : introducing emotional geographies* // *Social & Cultural Geography*. 2004. № 5 (4). P. 523–532.



200. Davison A. *Studies in the iconography of Franz Liszt : Phd theses / The University of Melbourne*. Melbourne, 2001. 276 p.
201. *Debussy's Paris : Art, Music, and Sounds of the city [e-resource] / ed. by L. Muehlig*. Northampton, Massachusetts : Smith College Museum of Art. 2012. 79 p. URL: <https://www.smith.edu/bfac/flipbook/files/inc/720477528.pdf> (mode of access: 05.10.2020).
202. Dumnić M. *Defining Nostalgic Musicscape : Starogradska muzika in Skadarlija (Belgrade) as Sound Environment // Musicological Annual*. 2016. № 52 (2). P. 55–70.
203. Ellis K. *Interpreting the Musical Past : Early Music in Nineteenth-Century France*. New York : Oxford University Press, 2005. 298 p.
204. Ellis K. *Music criticism in nineteenth-century France : La revue et gazette musicale de Paris*. New York : Cambridge University Press, 1995. 301 p.
205. Featherstone M. *The 'Flâneur', the City and Virtual Public Life // Urban Studies*. 1998. № 35 (5-6). P. 909–925.
206. Feld S., Panopoulos P. *Athens Conversation : On Ethnographic Listening and Comparative Acoustemologies*. 2015. URL: <https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5543bb7de4b0b5d7d7bb3d58/1430502269571/Athens+Conversation.pdf> (mode of access: 02.09.2020).
207. Feldman M. *City culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley, Los Angeles and London : University of California Press, 1995. 473 p.
208. Fétis E. *De la musique des rues / Revue Musicale*. 1835. 13 septembre. № 9 (37). P. 289–293.
209. Fétis F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. vol. 8. Vol. 2. [Ressource électronique] / Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1837. 484 p. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69718c> (mode d'accès: 14.09.2020).

210. Fétis F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. vol. 8. Vol. 4. / Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1862. 494 p.
211. Fétis F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. vol. 8. Vol. 6 / Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1867. 496 p.
212. Fraser B. *Digital cities : the interdisciplinary future of the urban geo-humanities*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2015. 98 p.
213. Fraser B. *Toward an urban cultural studies : Henri Lefebvre and the humanities*. New York : Palgrave Macmillan, 2015. 277 p.
214. Frisby D. *The flaneur in social theory // The Flâneur / ed. by K. Tester*. London and New York : Routledge, P. 81–110.
215. *Functional Sounds : Auditory Culture and Sound Concepts in Every Day Life : First International Conference of the ESSA [Electronic resource] // Conference program (4–6 October 2013, Berlin)*. URL: <http://www.soundstudieslab.org/wp-content/uploads/2012/11/CFP-Functional-Sounds-ESSA-+-Sound-Studies-Lab-Berlin-2013.pdf> (mode of access: 1.09.2020).
216. Gallagher M., Kanngieser A., Prior J. *Listening geographies : Landscape, affect and geotechnologies // Progress in Human Geography*. 2017. № 41(5). P. 618–637.
217. Garrioch D. *Sounds of the city : the soundscape of early modern European towns // Urban History*. 2003. № 30 (1). P. 5–25.
218. Gaye L., Mazé R., Holmquist L. *Sonic City : The Urban Environment as a Musical Interface [Electronic resource] // Proceedings of the Conference on New Interfaces for Musical Expression*. Montreal, 2003. P. 109–115. URL: <https://zenodo.org/record/1176507#.X0e5YsgzZPY> (mode access: 27.08.2020)
219. Gerhard A. *The Urbanization of Opera : Music Theater in Paris in the Nineteenth century*. Chicago and London : The University of Chicago Press. 503 p.

220. Girault E. *Les quarante-huit quartiers de Paris : biographie historique et anecdotique des rues* [Ressource électronique]. Paris : Chez Blanchard, 1850. 615 p. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54628519/f4.image> (mode d'accès: 21.09.2020).
221. Giunta-Nigro V., Palazzetti N. *New Avenues for Listening : Sensory Culture in the Digital Age and the Persistence of Utopia* [Electronic resource] // *Transposition : Musique et Sciences Sociales*. 2016. № 6. URL: <http://journals.openedition.org/transposition/1580> (mode of access 29.08.2020).
222. Gluck M. *The flâneur and the aesthetic appropriation of urban culture in mid-19th-century Paris* // *Theory, Culture and Society*. № 20 (5). 2003. P. 53–80
223. Goodyear J. *Musikstädte as real and imaginary soundscapes: urban musical images as literary motifs in twentieth-century German modernism* : PhD thesis for the degree of Doctor of Philosophy / Queen Mary : University of London (QMUL). London and Oldenburg, 2010. 298 p.
224. Gourdon H. *Les refrains de la rue de 1830 à 1870*. Paris : E. Dentu, 1879. 107 p.
225. Gozlan L. *Balzac intime : Balzac en pantoufles*. Paris : À la librairie illustre, 1886. 388 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k620418> (date d'accès: 20.09.2020)
226. Grøtta M. *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*. New York : Bloomsbury Academic. 2015. 205 p.
227. Gumbrecht H. *Why intermediality – if at all?* // *Intermédialités*. 2003. № 2. P. 173–178.
228. Hammond F. *Researching the past : archival studies* // *Companion to Medieval and Renaissance Music* / eds. by T. Knighton, D. Fallows. Berkeley : University of California Press, 1997. P. 234–238
229. Hartmann M. *Technologies and Utopias : the cyberflâneur and the experience of being online* : Phd theses for the Degree of Doctor of Philosophy [Electronic resource] / University of Westminster. Westminster, 2004. 325 p. URL:

<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/download/f70083b7ff866b3c4e94dd57ac80846dfa83fa8431f036e06170576d2a30367b/40095228/Hartmann.pdf>

(mode of access: 21.09.2020)

230. Hearing the City : Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes [Electronic resource] // ICREA International Workshop (24-26 September 2015, Barcelona). URL: <https://urbanmusics.wordpress.com/2015/11/06/icrea-international-workshop-review/> (mode of access: 26.08.2020)
231. Hearing the city in early modern Europe / eds. by T. Knighton, A. Mazuela-Anguita. Turnhout : Brepols, 2018. 428 p.
232. Helmreich S. Listening Against Soundscapes [Electronic resource] / Anthropology News. 2010. № 51 (9). P. 10. URL: [http://anthropology.mit.edu/sites/default/files/documents/helmreich\\_listening\\_a\\_gainst\\_soundscapes.pdf](http://anthropology.mit.edu/sites/default/files/documents/helmreich_listening_against_soundscapes.pdf) (mode of access: 19.09.2020).
233. Histoire du corps : en 3 vol. Vol. 1 : De la Renaissance aux Lumières / édité par A. Corbin, J-J. Courtine, G. Vigarello. Paris : Seuil, 2005. 590 p.
234. Historical soundscapes (c.1200 – c.1800) [Electronic resource] // web-site. URL: <http://www.historicalsoundscapes.com/granada> (mode of access: 28.08.2020)
235. History of Bernard Latte publisher [Electronic resource] // IMLSP : Petrucci Music Library. URL: [http://imslp.org/wiki/Bernard\\_Latte](http://imslp.org/wiki/Bernard_Latte) (mode of access: 09.09.2020)
236. Howes D. Introduction to Sensory Museology // The Senses and Society. 2014. № 9 (3). P. 259–267.
237. Howes D. The Varieties of sensory experience : a sourcebook in the anthropology of the senses. Toronto : University of Toronto Press, 1991. 336 p.
238. Idrisova S. Urban sound : an analysis of discourses constructed by sound studies // Logos : A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art. Vol. 101. Vilnius, 2019. P. 199–206.

239. Ihde D. *Listening and Voice : Phenomenologies of Sound*. Albany : State University of New York Press, 2007. 276 p.
240. Järviluoma H., Vikman N. *On Soundscape Methods and Audiovisual Sensibility // The Oxford handbook of New Audiovisual Aesthetics / eds. by J. Richardson, C. Gorbman, C. Vernallis*. Oxford : Oxford University Press, 2013. P. 645–658.
241. Jenks C. *Visual Culture*. London : Routledge, 1995. 269 p.
242. Johnson J. *Listening in Paris : a cultural history*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1995. 385 p.
243. Johnson J. *Rethinking musical space // Lietuvos muzikologija*. 2015. № 16. P. 8–15.
244. Johnson J. *Urban development and the culture of masked balls in nineteenth-century Paris // Urban History*. 2013. № 40 (4). P. 646–662.
245. Kastner G. *Les Voix de Paris : essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires*. Paris : G. Brandus, Dufour. 1857. 171 p.
246. Kearney D. *Listening for geography : the relationship between music and geography // Chimera*. 2010. № 25. P. 47–76.
247. *Keywords in sound / eds. by D. Novak, M. Sakakeeny*. Durham, London : Duke University Press, 2015. 272 p.
248. Kisby F. *Introduction : Urban history, musicology and cities and towns in renaissance Europe // Music and Musicians in Renaissance Cities and towns / ed. by F. Kisby*. Cambridge : Cambridge University press, 2001. P. 1–13.
249. Kong L. *Geography and Religion : Trends and Prospects // Progress in Human Geography*. 1990. № 14 (3). P. 355–371.
250. Kövecses Z. *Metaphor : a practical introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2010. 375 p.
251. Kramer K., Short J. *Flânerie and the globalizing city // City : analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. 2011. № 15 (3-4). P. 322–342.

252. Kučinskas A. Akustinė ekologija ir aplinkos garso menas : kontekstas, idėjos, raida // Lietuvos muzikologija. 2017. № 18. P. 112–122.
253. LaBelle B. Acoustic Territories: sound culture and everyday life. New York and London: Continuum, 2010.
254. L'Album de Sainte-Cécile et les Petites affiches musicales : journal encyclopédique consacré au culte de l'art, de la musique et aux intérêts de tous les musiciens artistes et amateurs [Ressource électronique]. Paris, 1846. № 30. 11 p. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5439822x.item> (mode d'accès: 09.09.2020)
255. Lauwrens J. Welcome to the revolution : the sensory turn and art history [Electronic resource] // Journal of Art Historiography. 2012. № 7, P. 1–17. URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/lauwrens.pdf> (mode of access: 31.08.2020).
256. Lazare F. Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et des monuments : A–Z [Ressource électronique] / Paris : se trouve chez Felix Lazare, 1844–1849. 702 p. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200946t/f3.image> (mode d'accès: 09.09.2020).
257. Le diable à Paris : in 2 vol. Vol. 1. Paris : Publié par J. Hetzel, 1845. 380 p.
258. Le Ménestrel : journal de musique, littérature, mode et théâtres [Ressource électronique] / Paris : bureau du Menestrel, rue Vivienne 2. 1845. № 17. 4 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56165165/f1.item> (mode d'accès: 24.09.2020).
259. Lefebvre H. Rhythmanalysis : Space, Time and Everyday Life / transl. by S. Elden, G. Moore. London : Continuum, 2004. p. 112.
260. Lelieveldt P., Bisschop Boele E. H. City Musicscapes : Live Music in the Cities of Groningen and Utrecht, 2010–2016 // Research data journal for the humanities and social sciences. 2018. № 3 (1). P. 42–54.

261. Lerner J. *Graphic Culture : Illustration and Artistic Enterprise in Paris, 1830-1848*. McGill-Queen's University Press, 2018. 264 p.
262. *Les Demeures de Charles Baudelaire à Paris* [Ressource électronique] // website. URL: [http://www.ch-baudelaire.de/demeures\\_baudelaire\\_paris.html](http://www.ch-baudelaire.de/demeures_baudelaire_paris.html) (mode d'accès: 09.09.2020).
263. Levin A. *A Documentary Overview of Musical Theaters in Paris, 1830–1900* // *Music, Theater and Cultural Transfer : Paris 1830–1914* / eds. by A. Fauser, M. Everist. Chicago and London : University of Chicago Press, 2009. P. 379–402.
264. Ley D. *Cultural/humanistic geography* // *Progress in Human Geography*. 1981. № 5 (2). P. 249–257.
265. Lindell J. *The City as spectacle : a Debordian critique of the city as commodity and brand* [Electronic resource] / *Spectacular, Ordinary, Contested Media City : conference paper* (15–17 May 2013, Helsinki). URL: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:621946/FULLTEXT01.pdf> (mode of access 26.08.2020)
266. Lockwood L. *Music in Renaissance Ferrara 1400 – 1505 : the creation of a musical center in the fifteenth century*. Oxford : Oxford University Press, 2009. 393 p.
267. López J. *Paisajes Sonoros Urbanos* [Recurso electrónico] // *Paisajes sonoros urbanos : XVI Festival de Música Antigua : programa de conferencias* (23 de noviembre al 9 de diciembre de 2012, Úbeda y Baeza) / editado por J. M. López e V. S. López. Úbeda y Baeza : Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza XVI Edición, 2012. P. 7–8. URL: [https://www.academia.edu/20083708/Paisajes\\_sonoros\\_urbanos\\_16o\\_Festival\\_de\\_M%C3%BAsica\\_Antigua\\_de\\_%C3%9Abeda\\_y\\_Baeza](https://www.academia.edu/20083708/Paisajes_sonoros_urbanos_16o_Festival_de_M%C3%BAsica_Antigua_de_%C3%9Abeda_y_Baeza) (modo de acceso: 26.08.2020).
268. Losiak R. *The Soundscape as the City's Intangible Heritage. Study, Protection and Restoration* // *Intangible heritage of the city: musealization, preservation,*

- education / ed. by M. Kwiecińska. Kraków: The Historical Museum of the City of Kraków, 2016. P. 61–73.
269. Marín M. A. Contar la historia desde la periferia : Música y ciudad desde la musicología urbana // Neuma. 2014. № 7 (2). P. 10–30. URL: [https://www.academia.edu/10754768/Contar\\_la\\_historia\\_desde\\_la\\_periferia\\_Música\\_y\\_ciudad\\_desde\\_la\\_musicología\\_urbana\\_Neuma\\_7\\_2\\_2014\\_10-30](https://www.academia.edu/10754768/Contar_la_historia_desde_la_periferia_Música_y_ciudad_desde_la_musicología_urbana_Neuma_7_2_2014_10-30) (mode of access: 28.08.2020).
270. McCartney A. Soundwalking : creating moving environmental sound narratives // Oxford Handbook of Mobile Music : in 2 vol. Vol. 2 / eds. by S. Gopinath, J. Stanyek. Oxford University Press, 2014. P. 212–237.
271. McKinnon J. Musical Iconography : A Definition // RIdIM/RCMI Newsletter. 1977. № 2 (2). P. 15–18.
272. McQuire S. The Media City : Media, Architecture and Urban Space. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore : SAGE Publications, 2008. 228 p.
273. Merleau-Ponty M. Phenomenology of perception: an introduction. London : Routledge, 2010. 544 p.
274. Miller-Harris R. The music salon of Pauline Viardot : featuring her salon opera Cendrillon : A dissertation submitted for the degree of Doctor of Musical Arts [Electronic resource] / Louisiana State University. 2005. 61 p. URL: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/3924](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3924) (mode of access: 22.09.2020).
275. Misiak T. Wprowadzenie do tradycji badań dźwiękowych w Polsce [Zasób elektroniczny] // Przegląd Kulturoznawczy. 2017. № 1 (31). P. 52–63. URL: <http://www.ejournals.eu/Przegląd-Kulturoznawczy/2017/Numer-1-31-2017/art/9802/> (tryb dostępu: 01.09.2020)
276. Mitchell W. J. Placing Words : Symbols, Space, and the City. Cambridge : MIT Press, 2005. 224 p.



277. Morat D. Introduction // *Sounds of Modern History : Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe* / ed. by D. Morat D. New York, Oxford : Berghahn, 2017. P. 1–9.
278. Mumford L. What is a city? // *The city reader* / Eds. by R. LeGates, F. Stout. London and New York : Routledge, 2016. P. 110–114.
279. Murail E. A body passes by : the flâneur and the senses in nineteenth-century London and Paris // *The Senses and Society*, 2017. № 12 (2). P. 162–176.
280. *Museum Materialities : Objects, Engagements, Interpretations* / ed. by S. Dudley. London : Routledge, 2010. 312 p.
281. *Music and the City : Musical Cultures and Urban Societies in the Southern Netherlands and Beyond, c.1650–1800* // eds. by S. Beghein, B. Blondé, E. Schreurs. Leuven : Leuven University Press, 2014. 186 p.
282. Nancy J-L. *Listening* / trans. from French by C. Mandel. New York : Fordham University Press. 2007. p. 85.
283. Nash P., Carney G. The seven themes of music geography // *The Canadian Geographer / Le géographe canadien*. 1996. № 40 (1). P. 69–74.
284. Ney J.-N. *Société des concerts de musique vocale religieuse et classique* [Ressource électronique] // Paris : Typographie de Firmin Didot Freres. 1843. 6 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5719937w.texteImage> (mode d'accès: 23.09.2020).
285. Nientied P. Metaphor and urban studies-a crossover, theory and a case study of SS Rotterdam // *City, Territory and Architecture*. 2016. № 3 (21). P. 1–10. URL: <https://cityterritoryarchitecture.springeropen.com/track/pdf/10.1186/s40410-016-0051-z.pdf> (mode of access: 23.09.2020).
286. Nishino S. Diorama map [Electronic resource] // web-site. URL: <http://soheinishino.net/dioramamap> (mode of access: 21.09.2020).
287. Nudds M., O'Callaghan C. Introduction : The Philosophy of Sounds and Auditory Perception / *Sounds and Perception : New Philosophical Essays* / eds.

- by M. Nudds, C. O'Callaghan. Oxford : Oxford University Press, 2009. P. 1–25.
288. Pallasmaa J. *The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses*. Chichester : Wiley, 2005. 80 p.
289. Paquette D., McCartney A. Soundwalking and the Bodily Exploration of Places [Electronic resource] // *Canadian Journal of Communication*. 2012. № 37(1). P. 135–145. URL: <https://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/2543/2286> (mode of access: 19.09.2020).
290. Picker J. *Victorian soundscapes*. Oxford : Oxford University Press, 2003. 232 p.
291. Popovych O., Sabadash J. The potential of the biographical approach in the context of the analysis of the role of famous personalities in the world culture (through the example of Zbigniew Brzezinski's life) // *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. 2018. № 4. C. 90-95.
292. Porteous Douglas. 1985. Smellscape, *Progress in Geography* 9(3): 356-378
293. Prendergast C. *Writing the city : Paris and the nineteenth century*. Oxford : Blackwell, 1992. 283 p.
294. Presner T., Shepard D., Kawano Y. *HyperCities : Thick Mapping in the Digital Humanities*. Harvard University Press, 2014. 212 p.
295. Procházková A. Henry Lefebvre's Rhythmanalysis as a Tool for Comprehensive Listening of the City // *Musicologica Brunensia*. 2018. № 53 (1). P. 97–104.
296. Pyee-Cohen D., Cloutier D. *La Revue et Gazette musicale de Paris (1835-1880)* [Ressource électronique] // *Répertoire international de la presse musicale (RIMP)*. 1999. P. IX–XXI. URL: <https://ripm.org/pdf/Introductions/RGMIntroEnglish.pdf> (mode d'accès: 23.09.2020).
297. Quiñones M. *Historical models of music listening and theories of audition : Towards an understanding of music listening outside the aesthetic framework*

- [Electronic resource] / Doctoral theses. Barcelona : Universitat de Barcelona, 2015. 500 p. URL: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/143837/1/Qui%C3%B1ones-Martí-THESIS.pdf> (mode of access: 31.08.2020)
298. Rehan Reeman Mohammed. 2016. The phonic identity of the city urban soundscape for sustainable spaces, HBRC Journal 12: 337–349.
299. Revue et Gazette Musicale de Paris [Ressource électronique] / Paris : Au bureau du journal, boulevard des Italiens, 1852. Dix-neuvième année. 480 p. URL: <http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1852pari> (mode d'accès: 14.09.2020).
300. Revue et Gazette Musicale de Paris [Ressource électronique] / Paris : Au bureau d'abonnement, Rue Richelieu, 1840. Septième année. 662 p. URL: <https://archive.org/details/revueetgazettemu18407pari> (mode d'accès: 14.09.2020)
301. Revue et Gazette Musicale de Paris [Ressource électronique] // Paris : Au bureau d'abonnement, Rue Richelieu, 1844. Onzième année. 446 p. URL: <http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1844pari> (mode d'accès: 14.09.2020)
302. Revue et Gazette Musicale de Paris [Ressource électronique] // Paris : Au bureau d'abonnement, Rue Richelieu, 97. 1845. Douzième année. 436 p. URL: <http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1845pari> (mode d'accès: 14.09.2020).
303. Rodaway P. Humanism and people-centered methods // Approaches to human geography / eds. by S. Aitken, G. Valentine. SAGE Publications, 2006. P. 263–272.
304. Rodaway P. Sensuous geographies : body, sense and place. London : Routledge, 1994. p. 198.
305. Rodgers S. Form, program, and metaphor in the music of Berlioz. Cambridge University Press, 2009. 200 p.

306. Rybchynska Z. The voices of a liberated/occupied city : The Lviv soundscape of 1944–1946 in Ryszard Gansiniec’s journal // *Sounds of War and Peace : Soundscapes of European Cities in 1945* / eds. by R. Tańczuk, S. Wieczorek. Bern, Switzerland : Peter Lang, 2018. P. 131–142.
307. Sala E. *The Sounds of Paris in Verdi’s La traviata* / transl. by D. Casadei. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 206 p. (Cambridge Studies in Opera).
308. Schafer R. M. *Soundscapes and Earwitnesses* [Electronic resource] // *Hearing history : a reader* / ed. by M. Smith. Athens : University of Georgia Press. 2004. P. 3–9. URL: <https://academic.csuohio.edu/kneuendorf/c49415/Schafter94.pdf> (mode access: 27.08.2020)
309. Schonberg H. *Great Pianists* [e-resource]. New York : Simon and Schuster, 1987. 525 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=gtlCuMH2O4gC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (mode of access: 14.09.2020)
310. Scott D. *Sounds of the Metropolis : The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York and Oxford : Oxford University Press, 2008. 304 p.
311. *Sensational Religion : Sensory Cultures in Material Practice* / ed. by S. Promey. New Haven, Connecticut : Yale University Press, 2014. 720 p.
312. Shapiro Shain. 2019. *The music cities manual*. Available at: <https://www.sounddiplomacy.com/our-insights/music-cities-manual> (Visited on November 21, 2019)
313. Sharpe W., Wallock L. From «Great Town» to «Nonplace Urban Realm» : *Reading the Modern City // Visions of the Modern City : Essays in History, Art and Literature* / eds. by W. Sharpe, L. Wallock. New York : Columbia University, 1983. P. 1–50.
314. Sheon A. *Parisian Social Statistics : Gavarni, “Le Diable à Paris,” and Early Realism* // *Art Journal*. 1984. № 44 (2). P. 139–148.

315. Simeone N. *Paris – A Musical Gazetteer*. New Haven and London : Yale University Press, 2000. 299 p.
316. Smart B. *Digesting the modern diet : Gastro-porn, fast food and panic eating // The Flâneur* / ed. by K. Tester. London and New York : Routledge, P. 158–180.
317. Smith M. *Futures of hearing pasts // Sounds of Modern History : Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe* / ed. by D. Morat D. New York, Oxford : Berghahn, 2017. P. 13–22.
318. *Sound and music in the prism of sound studies : international conference [Electronic resource] // Conference program (24–26 January 2019, Paris)*. URL: <https://www.ehess.fr/en/conference/sound-and-music-prism-sound-studies> (mode of access: 1.09.2020).
319. *Soundscape of early modern Venice [Electronic resource] // Soundscape of early modern Venice : conference program (24–27 May 2017, Venice)* / eds. by D. Bryant, L. Collarile. URL: <http://vmo.unive.it/soundscape2017/Home.html> (mode of access: 26.08.2020).
320. *Soundscapes of work and of play : 9th international FKL symposium on soundscape [Electronic resource] // Conference program (3–6 October 2019, San Cesario di Lecce, Italy)*. URL: [http://www.paesaggiosonoro.it/SSWP/prev\\_programme.php](http://www.paesaggiosonoro.it/SSWP/prev_programme.php) (mode of access: 1.09.2020).
321. *Spatial Turns : Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture* / eds. by J. Fisher, B. Mennel. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010. 474 p.
322. Sterne J. *Sonic imaginations // Sound Studies Reader* / ed. by J. Sterne. London and New York : Routledge, 2012. P. 1–17.
323. Stieber N. *Metaphor and metropolis : Uhlenbeck Lecture 30*. Wassenaar : NIAS, 2012. 36 p.
324. Strohm R. *Music in late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press, 1985. 273 p.

325. Sztachelska J. Introduction // *Metamorphoses of Travel Writing: Across Theories, Genres, Centuries and Literary Traditions* / ed. by G. Moroz, J. Sztachelska. Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 1–7.
326. Tardieu P. Nouveau plan de la ville de Paris divisé en 12 arrondissemens et 48 quartiers [Ressource électronique]. Paris, 1852. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530852613> (mode d'accès: 09.09.2020).
327. *The city and the senses : Urban culture since 1500* / eds. by A. Cowan, J. Steward. Aldershot, Burlington : Ashgate, 2007. 260 p.
328. *The Flâneur* / ed. by K. Tester. London and New York : Routledge, 2014. 205 p.
329. *The Flâneur abroad : Historical and international perspectives* / ed. by R. Wrigley. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing. 2014. 386 p.
330. *The Flâneur and Education Research : A Metaphor for Knowing, Being Ethical and New Data Production* / eds. by A. Lasczik-Cutcher, R. Irwin. Palgrave Macmillan, 2018. 160 p. (Palgrave Studies in Movement Across Education, The Arts and Social Sciences).
331. *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries* / eds. by C. Thorau, H. Ziemer. Oxford : Oxford University Press, 2018. 525 p.
332. *The Oxford Handbook of Sound Studies* / eds. by T. Pinch, K. Bijsterveld. New York : Oxford University Press, 2012.
333. *The Power of Touch : Handling Objects in Museum and Heritage Contexts* / ed. by E. Pye. New York : Routledge, 2007. 262 p.
334. *The Routledge Companion to sound studies* / ed. by Michael Bull. London, New York : Routledge, 2018. 406 p.
335. *The SAGE Encyclopedia of Qualitative research methods : 1 & 2 Volumes* / ed. by L. Given. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore : SAGE, 2008. 1015 p.

336. The World Soundscape Project [Electronic resource] // web-site. URL: <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html> (mode of access: 19.09.2020).
337. Théâtre de George Sand : Claudie. Lucie. Lepressoir. Flaminio. Paris : Collection Hetzel, 1860. 372 p.
338. Thibaud J.-P. The sonic composition of the city // The Auditory Culture Reader / eds. by M. Bull, L. Back. Amsterdam : Berg Publishers, 2003. P. 329–341.
339. Thompson E. The Soundscape of Modernity : Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933. Cambridge, MA and London : MIT Press, 2002.
340. Thulin S. Sound maps matter : expanding cartophony // Social & Cultural Geography. 2016. № 19 (2). P. 192–210.
341. Tonkiss F. Aural Postcards : Sound, Memory and the City // The Auditory Culture Reader / eds. by M. Bull, L. Back. Oxford, New York : Berg. 2003. P. 303–310.
342. Tuan Yi-Fu. Space and Place : The Perspective of Experience. Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 2001. 248 p.
343. Tunley D. Salons, Singers and Songs : A Background to Romantic French Song, 1830-1870. London and New York : Routledge, 2016. 296 p.
344. Vannini P., Waskul D., Gottschalk S. The senses in Self, Society and Culture : a Sociology of the Senses. New York, London : Routledge, 2012. 190 p.
345. Vilknor N. Sounding streets : Music and Urban Change in Paris, 1830–1870 : PhD thesis for the degree of Doctor of Philosophy [Electronic resource] / State University of New Jersey. New Jersey, 2016. 174 p. URL: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/50241/> (mode of access: 21.09.2020).
346. Visual Culture Research Centre [Electronic resource] // The Kyiv International Biennial 2017 : projects, locations, program. URL: <http://vcrc.org.ua/international/> (mode of access: 01.09.2020).

347. Voegelin S. Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art. New York, London: Continuum. 2010. 231 p.
348. Waśko A. Odyseusz i Don Juan. Dwa wzorce doświadczenia podróży // Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń / ed. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska. Kraków: Universitas, 2007. P. 169–181.
349. Waskul D., van der Riet P. The Abject Embodiment of Cancer Patients : Dignity, Selfhood, and the Grotesque Body // Symbolic Interaction. № 25 (4). 2002. P. 487–513.
350. Westerkamp Hildegard. 1988. Listening and soundmaking: a study of music-as-environment. Available: [summit.sfu.ca/system/files/iritems1/5386/b15022705.pdf](http://summit.sfu.ca/system/files/iritems1/5386/b15022705.pdf) (Visited on November 21, 2019)
351. What is cultural practice [Electronic resource] // IGI Global : publisher of timely knowledge : web-site. URL: <https://www.igi-global.com/dictionary/home-hub-wireless-infrastructures-nature/6412> (mode of access: 26.08.2020)
352. White K., Leive C. From Salon Romance to the Café-Concert Chanson : 19th-Century French Networks of Music Promotion and Consumption // CAML Review. 2013. № 41 (1). P. 34–42.



ДОДАТКИ.  
Додаток 1



Рис. 1. Ілюстрації Бертала з антології «Диявол в Парижі». «Музика в Парижі». «Музика артистів» (зліва на право). – Приклад музики інструментальної. Соло кларнета. – Приклад музики вокальної. Вуличні оповісники. – Різновид музики інструментальної. Соло стіни.

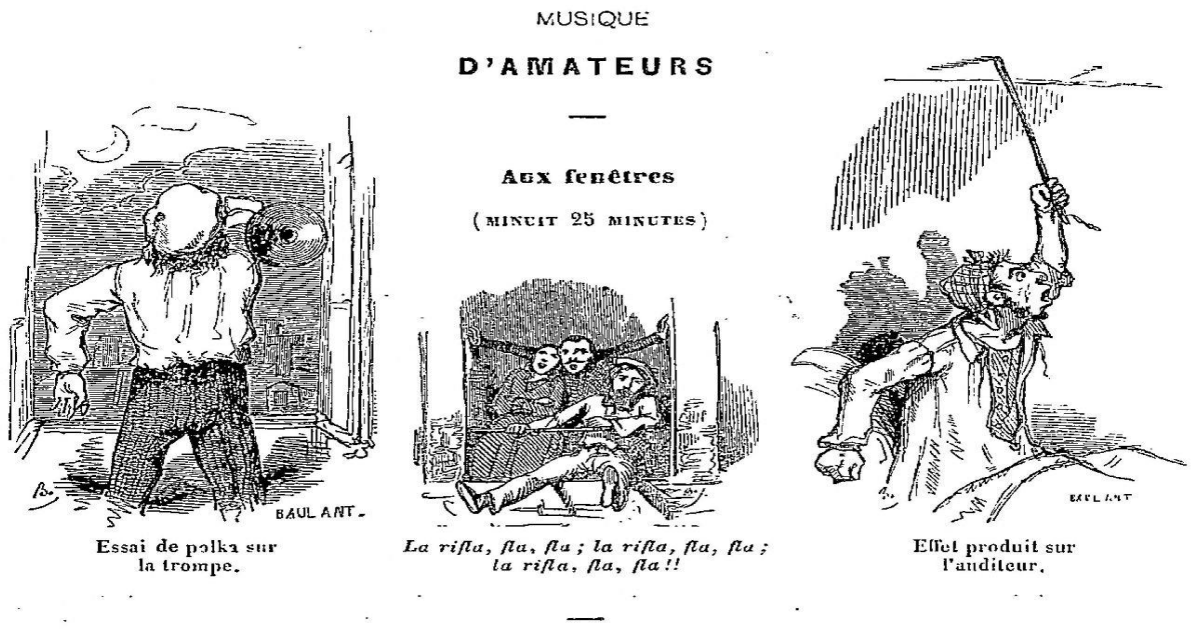


Рис. 2. Ілюстрації Бертала з антології «Диявол в Парижі». «Музика в Парижі». «Музика аматорів» (зліва на право). – Спроба виконання польки на трубі. – Сцена у вікні опівночі. – Реакція аудиторії.



Symphonie pastorale.



Devant les cafés.  
O toi, ma compagne fidèle...é...é...le!  
FRÉD. BÉRAT.

Mélodies des marchandes  
de balaia.

L'homme orchestre.  
Petit festival aux Champs-Élysées.



La famille mélomane.

Effet produit sur  
l'auditeur.

Рис. 3. Ілюстрації Бертала з антології «Диявол в Парижі». «Музика в Парижі». «Музика артистів» (зліва на право). – Пасторальна симфонія. – Сцена біля кафе (виконується пісня Фредеріка Берата «О, мій вірний супутник»). – Мелодії продавчинь віників. – Людина-оркестр. Міні-фестиваль на Єлисейських полях. – Сімейство меломанів. – Реакція аудиторії.

## Додаток 2

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Ідрісова С. М. И. Глинка в Париже в 40-50-е годы XIX века: между успехом и творческим молчанием. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*: зб. ст. Київ, 2016. Вип. 54. С. 116–121.
2. Ідрісова С. Ментальна мапа: Париж у вербальних текстах М. Глінки. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: до 150-річчя Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра*. Київ, 2018. Вип. 57. С. 101–113.
3. Ідрісова С. Чуттєва культура і музикознавство: аналіз есею Жоржа Кастнера «Les voix de Paris» (1857). *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ, 2019. Вип. 59. С. 156–170.

*Стаття в іноземному науковому періодичному виданні, індексованому в міжнародних наукометричних базах Scopus (Q3) та Web of Science*

4. Idrisova S. Urban sound: an analysis of discourses constructed by sound studies. *Logos: A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. Vilnius, 2019. № 101. P. 199–206.

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

5. Ідрісова С. На перетині музикознавчих студій та географії: картографування як метод історичного музикознавства. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: тези Міжн. наук.-практ. конф., Київ, 1–2 листопада 2018 р. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 29–30.
6. Ідрісова С. Як звучать міста минулого: звуковий ландшафт Парижа 1840-50-х років. *Молоді музикознавці*: тези Міжн. наук.-практ. конф., Київ,

9-11 січень 2019 р. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2019. с. 77–78.

7. Ідрісова С. Аудіальні метафори, якими ми описуємо місто: місто як концерт. *Молоді музикознавці: тези Міжн. наук.-практ. конф.*, Київ, 8–10 січень 2020 р. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2020. с. 61–62.

**Додаток 3**  
**Відомості про апробацію результатів дисертації**

№	Назва конференції	Місце, дата проведення, форма участі	Тема
1.	Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність»	м. Одеса 19. 04. 2018 р., усна доповідь	Дигіталізація освіти: застосування технології Google maps в музикознавчих студіях.
2.	XVII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки»	м. Одеса 23. 04. 2018 р., усна доповідь	Панорамність слухання: фіксація звукового ландшафту міста у праці Георга Кастнера «Голоси Парижа»
3.	II Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»	м. Київ 2. 11. 2018 р., усна доповідь	На перетині музикознавчих студій та географії: картографування як метод історичного музикознавства
4.	XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»	м. Київ 9. 01. 2019 р., усна доповідь	Як звучать міста минулого: звуковий ландшафт Парижа 1840-50х років.
5.	XV науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях»	м. Київ 18. 03. 2019 р., лекція	Досліджуючи чуттєве: філософія звуку
6.	XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»	м. Київ 8. 01. 2020 р., усна доповідь	Аудіальні метафори, якими ми описуємо місто: «місто як концерт»