

Голос субалтернов: репрезентации инакости в музыкальных практиках «черной Атлантики»

МАРК СИМОН

Ведущий научный сотрудник, Центр теоретической и прикладной политологии,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при
Президенте РФ (РАНХиГС). Адрес: 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82.
E-mail: mr.marksimon@gmail.com.

Ключевые слова: музыка; контркультура; идентичность;
диаспора; репрезентация; постколониальная теория;
субалтерные исследования; культурные исследования.

В статье рассматривается проблема самовыражения субалтернов (тех, кто находится в подчиненном положении во властной иерархии) и их сопротивления существующему порядку посредством музицирования. Тема актуализируется в контексте «черной» поп-музыки, сформировавшейся в результате интенсивного культурного обмена между различными частями Атлантики. Конститутивным элементом многообразных направлений «черной» музыки представляется рефлексия опыта дискриминации и поиск альтернативных европоцентризму форм воображения, коммуникации и политического действия. Такую альтернативу профессор Королевского колледжа в Лондоне Пол Гилрой именует контркультурой модерна. Это определение он использует в книге «Черная Атлантика: модерн и двойственное сознание», посвященной феномену «черной» культуры и роли музыки в ней.

Первая часть статьи посвящена особой форме идентичности, которая наиболее интенсивным образом проявляется в музыкальной коммуникации. «Черная» музыка возникает в ре-

зультате столкновения различных культурных потоков в пространстве Атлантики. Она существует в своеобразном напряжении между номадизмом и укорененностью. По этой причине попытки национализации соответствующих музыкальных стилей, как и любой другой тип эссенциалистской трактовки самоидентификации их адептов, представляются ошибочными. В то же время ритуалы «черной» музыки формировались как своеобразный способ противодействия колониальной власти, что обуславливает когерентность самоощущения их участников. Во второй части работы на примерах различных социальных практик, неизменно сопровождающихся музыкой, описывается определенный тип политики манифестации инакости. Эта политика характеризуется тем, что ее субъект намеренно надевает на себя маску «Другого», подверженного дискриминации так же, как и он сам. Наконец, в третьей части проблема неравенства доступа к ресурсам репрезентации рассматривается в контексте запроса на «аутентичность» на рынке этнической музыки.



МОГУТ ли субалтерны говорить? Этот фундаментальный для постколониальной теории вопрос был сформулирован Гайятри Чакраворти Спивак (исследовательницей индийского происхождения, профессором Колумбийского университета) в одноименном эссе 1988 года¹. Способны ли те, кто находится внизу властной иерархии, те, чей голос в пространстве политического взаимодействия наименее распознаваем, на самостоятельные высказывания? Существуют ли структуры коммуникации, позволяющие таким высказываниям быть услышанными? Несмотря на то что вопрошание Спивак имеет в значительной степени риторический характер, полемика вокруг поставленной ею проблемы не теряет интенсивности в рамках политических и культурных исследований.

Термин «субалтерн» пришел из «Тюремных тетрадей» Антонио Грамши и был взят на вооружение группой исследователей Южной Азии (*Subaltern Studies Group*), ядро которой составили преимущественно индийские ученые. В понятийном словаре Грамши «субалтерн»² отсылает к притесняемым, маргинализированным социальным слоям. Представители группы субалтерных исследований, в частности Ранаджит Гуха, ставили перед собой задачу продемонстрировать слепоту официальной историографии в отношении классовой субъектности, посмотреть на историю (пост) колониальных обществ с позиций наиболее незащищенных и бесправных. Заслуга Гайятри Спивак состоит в дополнении этой исследовательской программы гендерной перспективой, а также в привнесении в нее аналитической категории «репрезентации». Обращаясь к практикам сопротивления индийских женщин в период британского господства, Спивак демонстрирует механизм их

1. См.: Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? // Can the Subaltern Speak? Reflections on the history of an idea / R. C. Morris (ed.). N.Y.: Columbia University Press, 2010.
2. Антонио Грамши использует термин «субалтерн» (буквально — «младший офицер»), исходя из логики военных метафор («маневренная» и «позиционная» войны), на которых построена его концепция контрэгемонической борьбы. См.: Грамши А. Избр. произв. М.: Иностранная литература, 1959. Т. 3. С. 191–200.

двустороннего притеснения, которое осуществлялось как колонизаторами, так и «традиционной» патриархальной властью самих колонизированных. Оказавшись в ситуации двойного исключения, женщины стран третьего мира (в особенности те из них, что принадлежат к низшим социальным стратам) остаются невидимыми и неслышимыми, в то время как право на представительство их интересов оспаривается теми или иными политическими акторами. К числу таких акторов относятся и западные интеллектуалы, которые вследствие неравенства институциональных позиций неминуемо заглушают субалтернов³. Отталкиваясь от различия, которое Карл Маркс проводит в «Восемнадцатом брюмера Луи-Бонапарта» между представительством (*vertreten*) и представлением (*darstellen*), Спивак выявляет два разных типа репрезентации. Если первый — право выступать от имени — относится к политической сфере, то второй — способ воображать себя и других — к философии и искусству⁴. Опасность позиции интеллектуала заключается в том, что, взяв на себя моральные обязательства *представительства* интересов униженных и оскорбленных, он неминуемо создает устойчивое *представление* о них как о когерентных политических субъектах, эссенциализирует их желания и стремления⁵.

Анализ репрезентаций властных отношений в искусстве (основная сфера исследований Гайятри Спивак — сравнительное литературоведение) и их политических импликаций характеризует постколониальные исследования как междисциплинарный и в каком-то смысле антидисциплинарный⁶ проект. Начиная с Эдварда Саида, постколониальные теоретики отказываются восприни-

3. Так, Гайятри Спивак подвергает критике высказывания Жиля Делёза («...те, кто действует и борется, перестали быть представляемыми кем-либо, будь то партией и профсоюзом... представительства больше нет, есть лишь действие...») и Мишеля Фуко («массы сами прекрасно и отчетливо все знают, знают даже намного лучше, чем интеллектуалы, и гораздо лучше могут это выразить»), представленные в диалоге «Интеллектуалы и власть». Цит. по: Фуко М. Интеллектуалы и власть: В 3 ч. М.: Практика, 2002. Ч. 1. С. 67–68. См.: Spivak G. C. Op. cit. P. 48.
4. Два обозначенных оттенка смысла остаются неразличимыми в английском *representation* и французском *représentation*. См.: Атлас Д., Потемкин Д. Представляя угнетенных // Художественный журнал. 2009. № 73/74. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/predstavlyaya-ugnet>.
5. Kinnvall K. Gayatri Chakravorty Spivak // Critical Theorists and International Relations / J. Edkins, N. Vaughan-Williams (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2009. P. 327.
6. См.: Куренной В. А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1. С. 34.

мать культурные практики как автономную, «невинную», изолированную от политической сферы реальность. Этот подход тесно связывает их с представителями Бирмингемской школы культурных исследований и в первую очередь с ключевой фигурой этой школы — Стюартом Холлом, выходцем с Ямайки, в биографии которого опыт колониальной субалтерности сыграл огромную роль.

Однако между двумя указанными направлениями обнаруживается весьма существенное различие, когда дело касается исследований музыки. Наиболее известные постколониальные теоретики (будь то Гайатри Спивак, Хоми Баба или Дипеш Чакрабарты) практически не уделяют внимания музыке, в лучшем случае она занимает в их работах периферическое положение. Важное исключение представлял Эдвард Саид, который не только занимался музыкальной критикой (из-под его пера вышли четыре книги о музыке⁷), но и выступал в качестве пианиста. Вместе с Даниэлем Баренбоймом он основал *West-Eastern Divan Orchestra*, призванный объединить палестинских, израильских, иорданских, ливанских и иранских музыкантов. Тем не менее подход Саида к анализу музыки принципиальным образом расходится с парадигмой, в рамках которой работают последователи Бирмингемской школы. Это различие обусловлено приверженностью Саида (и как критика, и как музыканта) академической музыке, при изучении которой трудно дистанцироваться от традиционных иерархических оппозиций текст/исполнение, композитор/музыкант, высокое/низкое искусство (*art vs pop*). Что же касается британской музыкальной культурологии, то она сфокусирована не на академической, а на поп-музыке. Это позволяет сменить ракурс с вертикального на горизонтальный — обнаружить симметричные связи между разными вариантами исполнения (вместо сопоставления исполнения с текстом), между «создателями» и «потребителями», исполнителями и слушателями. Обобщая, можно констатировать, что в постколо-

7. При жизни Саида вышла лишь одна из них: *Said E. W. Musical Elaborations*. N.Y.: Columbia University Press, 1991. Вторая работа была опубликована после смерти, Саид не успел ее закончить: *Idem. On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. N.Y.: Pantheon Books, 2006. В третьей представлены расшифрованные диалоги Саида с Даниэлем Баренбоймом: *Barenboim D., Said E. W. Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*. N.Y.: Pantheon Books, 2002. Четвертая представляет собой сборник статей и эссе разных лет: *Said E. W. Music at the Limits*. N.Y.: Columbia University Press, 2008. Несколько упоминаний о музыке встречается и в «Ориентализме». В частности, весьма интересным представляется пример с «Волшебной флейтой» в контексте идентификации Запада с Востоком через симпатию. См.: Саид Э. В. Ориентализм. СПб.: Русский мир, 2006. С. 182–183.

ниальной теории культурные явления мыслятся в первую очередь как тексты⁸ — семиотические системы, в которых осуществляется игра означающих. При таком подходе музыка превращается чуть ли не в самый проблематичный с точки зрения анализа механизмов репрезентации вид искусства. Но в культурных исследованиях все обстоит совершенно иначе. Музыка изучается в них как практика, процесс и действие (*performance*), пристальное внимание к ней обусловлено тем, что в течение 1950–1980-х годов многие стили поп-музыки приобрели отчетливо социальный характер⁹.

Несмотря на то что постколониальные исследователи привнесли важные инструменты в анализ культурных явлений, их сосредоточенность на текстуальности, интертекстуальных связях и эпистемологии существенно ограничивает угол зрения на музыкальные практики. Игнорирование материальных условий таких практик и возможностей их трансформаций, отсутствие в постколониальной теории социологической перспективы (анализа взаимодействия акторов здесь-и-сейчас) спровоцировали вполне обоснованную критику даже со стороны симпатизантов¹⁰.

И тем не менее существует автор, которому удалось произвести убедительный синтез двух рассматриваемых исследовательских направлений, несмотря на все противоречия между ними. Этот автор — Пол Гилрой. Сын писательницы Берил Гилрой, уроженки Британской Гвианы, одной из знаковых фигур послевоенного поколения афрокарибских иммигрантов в Британии, студент Стюарта Холла, защитивший диссертацию в Центре современных культурных исследований Бирмингемского университета, Пол Гилрой уже в самом начале своей академической карьеры сумел

8. Такой подход вполне коррелирует с классическим европейским музыковедением XIX века, которое развивалось на базе филологического анализа. См.: *Cook M. Music as Performance // The Cultural Study of Music. A Critical Introduction / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 204, 206.*
9. Дело не только в приверженности тех или иных субкультурных течений определенным музыкальным стилям, но и в особенностях звукозаписи. Весьма показателен пример исполнителей хип-хопа, включающих в свои треки всю гамму городских шумов (например, полицейские сирены и выстрелы), а также фрагменты уличных разговоров.
10. Так, Стюарт Холл при всем уважении к упомянутой теории отмечал ее неспособность к сопоставлению постколониализма и глобального капитализма. См.: *Born G., Hesmondhalgh G. Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music // Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music. Berkeley; L.A.; L.: University of California Press, 2000. P. 6.*

заявить о себе как о крупном и оригинальном исследователе¹¹. Опубликовав в 1993 году книгу, посвященную африканской диаспоре Западного полушария, которую он назвал «Черная Атлантика»¹², Гилрой оказался на своеобразном перекрестке¹³ различных дисциплин и направлений: культурных исследований, пост-колониальной теории и этномузыковедения.

Развивая идею проявляющейся в музыке «диаспоральной чувствительности», Гилрой в каком-то смысле нашел неожиданный и нетривиальный ответ на вопрос, поставленный Гайятри Спивак. Пережившие опыт колонизации субалтерны обретают голос благодаря музицированию, в котором реализуются не только дискурсивные, но и не-дискурсивные, анти-дискурсивные коммуникативные акты (ритуальные жесты и движения), особым образом интонируются высказывания. По мысли Гилроя, именно музыкальные практики позволяют субалтернам самовыражаться с помощью собственного языка и быть услышанными¹⁴.

В рамках настоящей статьи мы постараемся отрефлексировать и проиллюстрировать примерами наиболее важные тезисы,

11. Тексты Пола Гилроя прозвучали в академическом сообществе в 1982 году после того, как были опубликованы в сборнике Центра современных культурных исследований, посвященном проблеме расизма в Великобритании 1970-х годов. См.: *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain* / Centre for Contemporary Cultural Studies. L.: Hutchinson, 1982. Первая монография Гилроя, в которой он представил исследование по проблеме соотношения между культурной политикой и категорией «расы», принесла ему всемирную известность. См.: *Gilroy P. «There Ain't No Black in the Union Jack»: The Cultural Politics of Race and Nation*. L.: Routledge, 1987.
12. *Gilroy P. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. L.: Verso, 1993.
13. Идее перекрестка (*crossroads*) как важного для «черной» музыки (в частности, для блюза) символа и точки пересечения различных теорий, культур и музыкальных стилей посвящена значимая в сфере исследований поп-музыки работа Джорджа Липсица, во многом инспирированная подходом Гилроя. См.: *Lipsitz G. Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. L.; N.Y.: Verso, 1994.
14. Отметим, что сразу несколько авторов перефразировали название эссе Спивак в «Могут ли субалтерны петь?». См.: *Romanow R. But... Can the Subaltern Sing?* // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2005. Vol. 7. № 2. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1263&context=clcweb>; *Weidman A. Can the Subaltern Sing? Music, Language, and the Politics of Voice in Early Twentieth-Century South India* // *The Indian Economic and Social History Review*. 2005. Vol. 42. № 4. P. 485–511. Этот же парафраз фигурирует в названии одного из подзаголовков статьи Дэвида Хезмондhalша: *Hesmondhalgh D. International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Electronic Dance Music* // *Western Music and Its Others*. P. 300.

представленные в книге Пола Гилроя «Черная Атлантика: модерн и двойственное сознание». Они состоят в следующем:

1. «Черная» культура существует, однако она не редуцируется к любой из разновидностей эссенциалистской трактовки: в категориях расы, этничности, национальности или класса. Столь же непродуктивен и плюралистический (постструктуралистский) подход к ее интерпретации, в соответствии с которым субъектность ее носителей подлежит фрагментации (распадается на неисчислимо множество форм идентичности) и тем самым нивелируется.
2. «Черная» культура сформировалась в пространстве Атлантики. В данном случае Гилрой имеет в виду не просто географическую взаимосвязанность четырех континентов, омываемых водами Атлантического океана, а политико-экономическую систему и историческую матрицу, основанную на плантационном рабстве. И хотя эта система представляет собой не что иное, как капитализм «со сдернутой маской»¹⁵, именно она интенсифицировала различные виды потоков (человеческих, транспортных, информационных, культурных)¹⁶ между «черной» Америкой, Карибскими островами, Латинской Америкой, Европой и Африкой. В результате столкновения и взаимного переплетения разносторонних потоков возникла особая форма субалтерной идентичности, которую в большинстве современных социальных наук именуют гибридной. Однако Гилрою больше импонирует другое определение: «двойственное сознание» (*double consciousness*) — концепт афроамериканского историка, социолога, а также видного деятеля panaфриканистского движения Уильяма Дюбуа, на котором построена его работа «Души черного народа»¹⁷. Феномен двойственности заключается не только в имманентном совмещении двух типов

15. Gilroy P. The Black Atlantic. P. 15.

16. Такого рода потоки описывает Арджун Аппадурай, используя понятие *scapes*, которое зачастую переводится на русский язык как «ландшафты», что несколько искажает флористическую метафору автора. В рамках концепции Аппадурай *scapes* — это, скорее, побеги или стебли, находящиеся в состоянии непрерывного движения, произрастания. См.: Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy // Theory Culture Society. 1990. № 7. P. 295–310.

17. William Edward Burghardt «W. E. B.» Du Bois; см.: Du Bois W. E. B. The Souls of Black Folk. Chicago: A. C. McClurg & Co., 1903.

принадлежности — «черный» и «американец»¹⁸, не только в постоянном внутреннем ощущении на себе взгляда со стороны «Другого»¹⁹, но и в бытии между двумя берегами, противопоставленном эссенциальной укорененности.

3. Напряженность между бытием-в-движении (*routes*) и укорененностью (*roots*)²⁰ Гилрой называет диаспоральной чувствительностью, которая наиболее интенсивным образом проявляется в музыкальных практиках. Благодаря тому что музыка является основным конституирующим элементом «черной» культуры, последняя приобретает рельефные черты инакости по отношению к европоцентричному проекту модерна. Перефразируя Зигмунта Баумана²¹, Гилрой именует ее «контркультурой модерна». Главное достоинство «черной» культуры заключается в ее способности к трансгрессии — преодолению диалектики Просвещения, в выходе за рамки бинарных оппозиций и мужестве петь «после Аушвица», не предавая при этом забвению трагический опыт.

«Черный корабль» и контркультура модерна

«Поколение Виндраш» — так именуют афрокарибских переселенцев, прибывших на территорию Туманного Альбиона в течение первых десяти лет после принятия Британского национального акта (1948 год). Этот документ закрепил статус гражданина Соединенного Королевства и его колоний с сопутствующим правом свободного передвижения из одной части Содружества наций в другую. Поколение, к которому принадлежат Стюарт Холл и Берил Агата Гилрой, получило это название в честь корабля «Эмпайр Виндраш», который привез первую группу ямайских иммигрантов в Англию в июне 1948 года²². Пол Гилрой отмечает:

18. На это место может быть подставлена любая пара: *Afro-Carribean*, *Black-Briton* и т. п., но, поскольку Дюбуа родился в Северной Америке, он мыслит из соответствующей перспективы.

19. *Du Bois W. E. B. The Souls of Black Folk*. Цит. по: *Monson I. Doubteness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology // Critical Inquiry*. 1994. Vol. 20. № 2. P. 283.

20. *Gilroy P. Black Atlantic*. P. 19.

21. *Bauman Z. The Left As the Counterculture of Modernity // Telos*. Winter 1986–1987. № 70. P. 81–93.

22. В 1998 году на канале BBC2 вышел четырехсерийный документальный фильм *Windrush*, приуроченный к пятидесятилетнему юбилею этого события. Среди прочих в нем фигурируют Стюарт Холл и Пол Гилрой. Выход сериала на экраны сопровождался изданием книги братьев Филипс,

Корабль был отправной точкой, центральным организующим принципом моего исследования. Образ судна, пересекающего пространства между Европой, Америкой, Африкой и Карибскими островами, стал для меня идеальным хронотопом²³, моделью живой микрокультурной и микрополитической системы, находящейся в постоянном движении²⁴.

Необходимость поиска нового хронотопа в культурной антропологии была обозначена Джеймсом Клиффордом в эссе «Странствующие культуры», опубликованном за год до выхода «Черной Атлантики» Гилроя²⁵. Стремясь уйти от традиционного для этнографии центрирования культуры вокруг конкретного локуса, Клиффорд предлагает изучать культурные практики путем анализа соотношения между «проживанием» (*dwelling*) и «путешествием» (*traveling*). Исходя из этого, он фокусируется на отеле как на хронотопе модерна. Отель — это своего рода терминал, в котором происходят мимолетные случайные встречи²⁶. Однако образ лобби отеля, где случаются такие встречи, отсылает к определенному типу путешественника — викторианского джентльмена, легитимность передвижения которого по миру не ставится под сомнение, в то время как его спутники, в том числе колониальные субалтерны, подобной легитимностью не обладают. Указывая на это обстоятельство, Клиффорд предлагает искать более релевант-

основанной на интервью с его героями. См.: *Phillips M., Phillips T. Windrush: The Irresistible Rise Of Multi-Racial Britain*. L.: Harper Collins, 1999. Кроме того, в честь этой даты одна из площадей в Брикстоне была переименована в Windrush Square.

23. Единица анализа неразрывной взаимосвязи временных и пространственных отношений, ведущим началом в котором является время. См.: *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. С. 234. Примечательно, что, используя этот термин, Гилрой ссылается именно на Михаила Бахтина. См.: *Gilroy P. Black Atlantic*. P. 225.

24. *Ibid.* P. 4.

25. Эссе было опубликовано по следам доклада, с которым Клиффорд выступил на большой конференции «Культурные исследования сегодня и завтра», состоявшейся в апреле 1990 года в Иллинойском университете в Урбане–Шампейне. Публикация сопровождается расшифровкой дискуссии, в которой в том числе участвовали Хоми Баба и Стюарт Холл. См.: *Clifford J. Traveling Cultures // Cultural Studies / L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (eds)*. N.Y.; L.: Routledge, 1992. P. 96–116.

26. Кроме того, в лобби отеля нередко играют музыканты. Клиффорд в своей работе уделяет существенное внимание музыке, описывая жизнь семьи Моай — гавайских артистов, проводших 56 лет в непрерывных странствиях по миру и в том числе выступавших в отелях. См.: *Ibid.* P. 101.

ную современным реалиям точку интенсивного времяпространственного соединения²⁷.

Если отель Клиффорда — это хронотоп модерна, то корабль Гилроя — хронотоп контркультуры модерна, гибридная лингвистическая и политическая микросистема, ключевые персонажи которой — пираты, каперы и другие типажи «доиндустриальных рабочих»²⁸. Радикальных черных интеллектуалов (будь то Маркус Гарви, Джордж Падмор или Клод Маккей) Гилрой ассоциирует с морями, чьи маршруты соединили между собой разрозненные точки (порты, или узлы, если пользоваться метафорой сети) на карте «черной Атлантики». Во второй половине XX века эта роль в каком-то смысле перешла к музыкантам²⁹. «Корабль был самым важным каналом panaфриканской коммуникации, пока не появилась долгоиграющая пластинка»³⁰.

Удивительный пример столкновения двух названных хронотопов обнаруживается на пластинке Нины Симон, составленной из записей нескольких ее выступлений в Карнеги-холле в 1964 году³¹. На этой пластинке звучит песня «Пиратка Дженни», сочиненная Куртом Вайлем на стихи Бертольда Брехта для «Трехгрошовой оперы». Песня написана от лица горничной захудалого отеля, мечтающей о прибытии пиратского корабля, который пушечным огнем разрушит в городе все здания, кроме ночлежки, где она работает. После на берег сойдут матросы, чтобы по приказанию бедной девушки свершить безжалостный суд на всеми, кто ее унижал, а затем забрать ее с собой в море. Англоязычная версия этой песни была сделана Марком Блитцштайном для постановки «Трехгрошовой оперы» в Нью-Йорке ровно за десять лет до выхода пластинки Нины Симон. В переводе Блитцштайна об-

27. Клиффорд предлагает поместить в центр внимания мотель в качестве возможной альтернативы, однако он остается неуверенным в таком выборе и оставляет в своей работе вопрос открытым. См.: Ibid. P. 106.

28. Кроме того, в конце XVIII века четверть служащих британского флота составляли бывшие африканские рабы. Этот факт игнорируется современным взглядом из перспективы национализма. *Gilroy P. Black Atlantic*. P. 13.

29. В первую очередь речь идет о джазовых музыкантах, совершавших трансатлантические путешествия, — Майлзе Дэвисе, Кенни Кларке, Доне Черри и многих других. См.: *Briggs R. K. Between African-American and European: Kenny Clarke's musical migrations // African and Black Diaspora: An International Journal*. 2011. Vol. 4. № 2. P. 201–211.

30. Это высказывание, которое Гилрой цитирует в своей книге, принадлежит американскому историку колониальной Атлантики Питеру Лайнебау. Цит. по: *Gilroy P. Black Atlantic*. P. 13.

31. *Nina Simone. Nina Simone in Concert*. Philips Records, 1964.

наруживаются две любопытные трансформации: во-первых, он перенес отель из Англии в некий южный город на другом берегу Атлантики; во-вторых, в припеве он поменял «корабль с восьмью парусами и пятьюдесятью пушками» на *Black Freighter* — дословно большое судно, предназначенное преимущественно для перевозки грузов³². В исполнении Нины Симон образ черного корабля, который должен осуществить справедливое возмездие, приобретает совершенно определенные коннотации³³, особенно если учитывать общий контекст пластинки³⁴, а также социально-политический контекст в момент ее выхода, когда движение за права афроамериканцев стремительно набирало обороты.

Как уже было сказано, выражение «контркультура модерна» Гилрой заимствовал у Зигмунта Баумана. Между двумя авторами обнаруживается еще одна интересная взаимосвязь. В «Текущем модерне»³⁵ (работе, опубликованной на шесть лет позже «Черной Атлантики») также фигурирует метафора корабля, символизирующего «тяжелый капитализм»³⁶. В отличие от летящего в неизвестном направлении самолета постмодернового «легкого капитализма», этот корабль, по мысли Баумана, шел определенным курсом, а его пассажиры верили в его управляемость с капитанского мостика. Корабли «черной Атлантики» совсем иные: с одной стороны, это корабли-избавители (как в «Пиратке Дженни»), призванные вернуть изгнанников на родную землю³⁷, корабли — носители культурных артефактов (книг и грампластинных записей), а с другой — корабли-поработители, суда работорговцев³⁸.

32. По трагическому стечению обстоятельств судьба Блитцштайна оказалась вписанной в «атлантический» контекст: он погиб в 1964 году (за несколько месяцев до того, как вышла упомянутая пластинка Нины Симон) от рук трех моряков на острове Мартиника.

33. См.: *Willis-Abdurraqib H. Nina Simone Was Very Black*. MTV. March 7, 2016. URL: <http://www.mtv.com/news/2750211/nina-simone-was-very-black>.

34. На ней Нина Симон впервые открыто обратилась к теме расового неравенства в песне *Mississippi Goddam* («Проклятие Миссисипи»).

35. Мы намеренно переводим название работы Баумана именно таким образом, помня о том, что в русском переводе этой книги фигурирует другой вариант — «Текущая современность».

36. *Бауман З. Текущая современность*. СПб.: Питер, 2008. С. 66.

37. Этот образ стал хрестоматийным. Достаточно вспомнить фильм «Амистад» Стивена Спилберга, основанный на романе Уильяма Оуэнса «Черный бунт».

38. С упоминания корабля работорговцев начинается одна из самых известных песен Боба Марли — *Redemption Song*. См.: *Bob Marley and the Wailers. Uprising*. Tuff Gong / Island Records, 1980.

«Политическая культура „черной Атлантики“ складывалась на крутом маршруте от работоргового судна (*slave ship*) до гражданства (*citizenship*)»³⁹. Особая роль «черной» музыки в этой культуре обусловлена последовательной приверженностью идее лучшего будущего. Именно эта ее особенность сделала возможным пробуждение форм субъектности, необходимых для последующих политических действий. Такие действия, согласно Гилроу, могут быть подчинены двум императивам: «свершить обещанное» (*Politics of fulfilment*⁴⁰) — победить в борьбе за равноправие в той стране, где уже несколько поколений черных людей находятся в субалтерном положении, и/или предъявить собственный проект утопии, не вписывающийся в рамки европоцентричных представлений («политика трансфигурации»).

Для плантационных субалтернов музыка была чем-то большим, чем способом общения. В ее ритуалах рождался особый тип телесности, конституировавший то, что можно назвать «черной душой». Интерпретируя это понятие, Гилрой ссылается на фрагмент из работы «Надзирать и наказывать» Фуко, в которой говорится о реальности души, о ее формировании в результате воздействия определенных дисциплинарных механизмов⁴¹. Исходя из этого, мы должны понимать музицирование черных рабов прежде всего как способ сопротивления колониальной власти.

Понимание души не как природной сущности, а как опосредованного социальными практиками когерентного самоощущения позволяет нетривиальным образом взглянуть на такой важный жанр «черной» музыки, как соул. Сформировавшаяся на основе госпела, ритм-н-блюза и джаза⁴² соул-музыка стала одним из

39. *Gilroy P. Black Atlantic*. P. 31.

40. Политика выполнения (*англ.*).

41. «Неверно было бы говорить, что душа — иллюзия или результат воздействий идеологии. Напротив, она существует, она имеет реальность, она постоянно создается вокруг, на поверхности, внутри тела благодаря функционированию власти, воздействующей на наказываемых — вообще на всех, кого контролируют, воспитывают, муштруют и исправляют, на душевнобольных, на детей в школе и дома, на заключенных в колониях, на тех, кто припшпилен к производственной машине и подвергается контролю на протяжении всей остальной жизни». Цит. по: Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. С. 45. См. также: *Gilroy P. Black Atlantic*. P. 102.

42. Жанров, которые некоторое время находились в сложных взаимоотношениях. Так, Эрик Хобсбаум в вышедшей впервые в 1959 году книге «Джазовая сцена» упоминает о том, что до секуляризации хоровой афроамериканской музыки (то есть до появления соула) поклонники госпела крайне негативно относились к джазу из-за его антипуританства и к блюзу как

важных атрибутов афроамериканского движения за гражданские права в 1960-е годы⁴³, своего рода квинтэссенцией «черной» чувственности. В свою очередь, соул в значительной степени инспирировал появление фанка и затем хип-хопа.

Примечательно, что приобретший широкую известность после сотрудничества с хип-хоп-трио *De La Soul*⁴⁴ нью-йоркский рэпер Мос Деф обращается к теме души в песне *Rock N Roll*⁴⁵. Первый куплет начинается с рассказа о предках автора, для которых музицирование означало возможность возвыситься над ситуацией рабского труда. Перекидывая мост к более современным реалиям в припеве, Мос Деф постулирует:

Elvis Presley ain' t got no soul
Chuck Berry is rock and roll.

Далее Элвис Пресли противопоставляется другим героям «черного» рок-н-ролла — Литл Ричарду, Чаку Берри и Бо Диддли. Последующие припевы также построены на антитезах:

Kenny G ain' t got no soul
John Coltrane is rock and roll
You may dig on the Rolling Stones
But they could never ever rock like Nina Simone.

Дело здесь не только и не столько в национализме, который можно приписать исполнителю. Начав песню с упоминания плантаций и резерваций, Мос Деф указывает тем самым на особый опыт субальтерности, репрезентированный в музыке перечисленных им культовых фигур афроамериканской музыки⁴⁶. Этот опыт, с его

к форме самовыражения частного человека, противопоставленной хоровому пению. См.: *Hobsbawm E. The Jazz Scene. L.: Faber and Faber, 2014. P. 248.*

43. Об этом, в частности, повествует фильм *WattStax* (режиссер Мэл Стюарт), в котором запечатлен концерт исполнителей легендарного соул-лейбла *Stax*. Концерт состоялся в 1972 году и был посвящен памяти погибших членов афроамериканского комьюнити района *Watts* в Лос-Анджелесе во время антирасистского бунта 1965 года.

44. Название этой группы дословно можно было бы перевести как «Из соула». Совместный трек с Мос Дефом называется *Big Brother Beat*. См.: *De La Soul. Stakes Is High. Tommy Boy Entertainment, 1996.*

45. *Mos Def. Black on Both Sides. Rawkus Records, 1999.*

46. Небезынтересно, что среди прочих в этой песне упоминается группа *Bad Brains*, состоящая из чернокожих музыкантов, вдохновлявшихся, с одной стороны, *Sex Pistols*, *Dead Boys* и *Ramones*, а с другой — регги. В конце тре-

точки зрения, не был доступен белым поп-звездам, апроприировавшим элементы «черных» стилей.

Ресентимент по поводу коммерческого успеха белых артистов, скопировавших афроамериканскую манеру исполнения, имеет давнюю историю. В значительной степени он обусловлен институциональными особенностями индустрии развлечений Соединенных Штатов, которая на ранних этапах своего существования испытывала влияние политики расовой сегрегации. Начиная с 1920-х годов американский рынок поп-музыки основывался на дифференциации «популярных», «деревенских» (*hillbilly*) и «расовых» жанров. Одним из центральных механизмов конструирования различия между ними, а также привязки того или иного стиля к определенной демографической группе стали чарты популярных песен. В 1940-е годы, на фоне роста прибыли звукозаписывающих компаний, специализировавшихся на «деревенской» и «расовой» музыке, появились отдельные хит-парады для каждой из трех названных категорий. Аудитория афроамериканской музыки таким образом репрезентировалась как периферическая по отношению к слушателям мейнстримовой поп-музыки — белым горожанам, принадлежащим к среднему классу и крупной буржуазии⁴⁷.

Тем не менее уже во второй половине 1940-х годов обнаруживаются примеры проникновения песен черных артистов из «расовых» в «популярные» чарты. Так было с ритм-н-блюзовой песней *Choo Choo Ch' Boogie* в исполнении Луиса Джордана в 1946 году, а также с *Open the Door, Richard* в версии джазового пианиста Кайя Бейси, годом позже продержавшейся четыре недели на пер-

ка Мос Дефа хип-хоповый бит сменяется стремительным аккомпанементом живых барабанов, баса и гитары в духе хардкора *Bad Brains*, под который рэпер переходит на панковские выкрики. См.: *Bad Brains. I Against I*. SST Records, 1996.

47. С 1949 года маркер *hillbilly* был заменен на *country*, а *race* трансформировался в *rhythm and blues* (1949–1969), в *soul* (1969–1982) и затем в *black* (1982–1990) в соответствующих чартах. См.: *Bracket D. What a Difference a Name Makes: Two Instances of African-American Popular Music // The Cultural Study of Music. A Critical Introduction / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton* (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 240–241.

Отдельного внимания заслуживает тема субалтерного положения поп-музыки вообще (как низкого жанра) и афроамериканской музыки в частности по отношению к академической музыке. Этот сюжет, которому мы не можем уделить должное внимание в рамках настоящей статьи, представляется особенно важным в контексте культурной критики Франкфуртской школы. Подробнее см.: *Franklin P. Modernism, Deception, and Musical Others: Los Angeles Circa 1940 // Western Music and Its Others*. P. 143–162.

вом месте в хит-параде журнала *Billboard*. Подобная форма признания афроамериканской музыки породила явление кроссовера — песни, которая может появиться как в мейнстримовом, так и в ритм-н-блюзовом чарте⁴⁸. Такого рода двойственность категорически не устраивала джазовых пуристов и черных националистов. Они усматривали в адаптации к конвенциям коммерческой музыки элементы «менестрель-шоу»⁴⁹, в котором субалтерны сами выставляют себя клоунами на потеху угнетателям. Это негодование в значительной степени послужило катализатором появления бибопа и других радикальных форм джаза, развивавшихся на его основе.

Эрик Хобсбаум отмечает, что ощущение субалтерности всегда было определяющим для протестного содержания джаза. Однако желание джазовых новаторов выйти за рамки индустрии развлечений и добиться признания того факта, что их искусство не уступает образцам «высокой» европейской культуры, вело к амбивалентным последствиям. Во-первых, в истории поп-музыки нередко возникали периоды, когда необходимость обновления подталкивала мейнстримовые звукозаписывающие компании к кооптации не вписывающихся в формат исполнителей. Во-вторых, особенность джазового протеста, по мнению Хобсбаума, состоит в его негативном характере. Критика социальных явлений, против которых эта музыка была направлена (в первую очередь, расового неравенства), зачастую не сопровождалась артикуляцией альтернативной политической повестки⁵⁰. Эти два обстоятельства в конечном счете обусловили склонность многих джазовых бунтарей к компромиссу. Происходило это тогда, когда им предоставлялась возможность выступать на наиболее престижных площадках и получать сопоставимые с белыми исполнителями гонорары.

Таким образом, стремление черных артистов к признанию может быть охарактеризовано как «политика выполнения обязательств» в терминологии Пола Гилроя. В то же время это стрем-

48. См.: *Bracket D.* Op. cit. P. 242–246.

49. *Minstrel show* — театрализованное представление, в котором белые пародируют манеру исполнения черных. Наиболее устойчивым образом это действо ассоциируется с образом Джима Кроу, созданным белым американским актером Томасом Райсом в конце 1820-х годов. Имя Джима Кроу впоследствии стало нарицательным и дало название дискриминационным законам, закрепившим расовую сегрегацию в конфедеративных штатах в период Реконструкции Юга.

50. *Hobsbawm E.* Op. cit. P. 249–251.

ление находится в диалектической взаимосвязи с «политикой трансфигурации». Последняя является залогом непрерывной регенерации «черной» музыки и преодоления конвенциональных границ — как стилистических, так и национальных. В 1975 году, в момент спада движения за гражданские права афроамериканцев, которое тем не менее наметило очертания завершения маршрута от работоргового судна к полноценному гражданству, выходит пластинка фанк-группы *Parliament* под названием *Mothership Connection*⁵¹. Концепция альбома построена на образе космического корабля, который должен унести обитателей городских гетто как можно дальше от унылой реальности, в которой они находятся⁵².

Политика маскарада: сопротивление посредством ритуала

В одном из припевов песни *Mothership Connection*, ключевой в одноименном альбоме, звучит заклинание, сопровождающее отправление космического корабля:

Swing low, sweet chariot, coming for to carry you home!⁵³

Это прямая цитата из знаменитого негритянского спиричуэлса *Swing Low, Sweet Chariot*, первая граммофонная запись которого была сделана акапельным ансамблем Университета Фиска⁵⁴ *The Fisk Jubilee Singers*. Выпускник Университета Фиска Уильям Дюбуа посвятил отдельную главу этому ансамблю в книге «Души черного народа»⁵⁵. В 1870 году *The Fisk Jubilee Singers* совершили трансатлантическое путешествие в Англию и Шотландию, где под покровительством графа Шефтсбери выступали перед самой разной аудиторией — от аристократов до рабочих. Благодаря этим концертам музыка, пронизанная трагическим опытом рабства, была впервые представлена как полноправная часть массовой культуры. Впрочем, их появление в Англии поначалу вызвало неодно-

51. *Parliament*. *Mothership Connection*. Casablanca Records, 1975.

52. В свою очередь, космическая тематика была отчасти заимствована лидером группы *Parliament* Джорджем Клинтоном у джазового пианиста *Sun Ra*. См.: *Sun Ra*. *Space Is the Place*. Blue Thumb Records, 1973.

53. *Parliament*. *Mothership Connection*.

54. Университет для чернокожих студентов, который был основан вскоре после окончания Гражданской войны в США.

55. *Gilroy P*. *Black Atlantic*. P. 90.

значную реакцию. Часть британской публики воспринимала увиденное и услышанное как своеобразную разновидность «менестрель-шоу»⁵⁶. Тем не менее серьезность и благородство манеры исполнения *The Fisk Jubilee Singers* в конечном счете смогли убедить даже отъявленных скептиков в том, что их посыл представляет собой нечто принципиально противоположное гримасничанью на забаву толпе.

Пол Гилрой проводит неожиданную параллель между гастрольями *The Fisk Jubilee Singers* и появлением Джими Хендрикса в Англии — событиями, отделенными друг от друга почти столетием⁵⁷. Коммерческий успех Хендрикса вызвал раздражение у многих afroамериканских националистов⁵⁸, которые усматривали в его сценической манере воссоздание образа черного «менестреля». Подобная критика в каком-то смысле перекликается с упреками в неаутентичности, которые в свое время высказывались черными интеллектуалами в адрес поющих студентов Университета Фиска⁵⁹. После роспуска группы *The Experience*⁶⁰ Хендрикс обратился к более политизированной эстетике, объединившись с двумя другими чернокожими американскими музыкантами — Билли Коксом и Бадди Майлзом. Для трио было выбрано неожиданное название — *Band of Gypsies*⁶¹, которое отсылает к номадизму других субалтернов — цыган⁶².

56. Гилрой упоминает об одном курьезном случае в ходе гастролей *The Fisk Jubilee Singers* в Англии. Хозяин гостиницы, в которой они остановились на ночлег, обнаружив, что перед ним настоящие чернокожие, а не загримированные артисты, выгнал их на улицу. См.: Ibid. P. 89.

57. Ibid. P. 93.

58. *Black Power movement*.

59. В этом контексте Гилрой упоминает, в частности, Зору Нияль Херстон, видного деятеля Гарлемского ренессанса. См.: Ibid. P. 91–92.

60. Полное название группы, в рамках которой Хендрикс сотрудничал с британскими музыкантами (Ноэлем Реддингом и Митчем Митчеллом), — *The Jimi Hendrix Experience*.

61. *Jimi Hendrix*. *Band of Gypsies*. Capitol Records, 1970.

62. Хендрикс начал обыгрывать цыганскую тему во время выступления на Вудстоке. Состав, который он собрал для выступления на этом фестивале, назывался *Gypsy Sun and Rainbows*. О своей гибридной идентичности и, в частности, о наличии индейских предков по материнской линии Хендрикс неоднократно упоминал в текстах песен. Более того, он был вдохновителем создания фанк-рок-группы *Redbone*, сценический образ которой был наполнен индейской символикой. Примечательно, что в рамках группы дети мексиканских иммигрантов, выросшие в «черных» кварталах Лос-Анджелеса, объединились с потомком североамериканских индейцев.

История «менестрель-шоу» демонстрирует, что это явление носило амбивалентный характер. С одной стороны, карикатурная репрезентация «черной» инакости легитимировала расовую субординацию. С другой — посредством этой практики белые люди давали волю тайным желаниям, сдерживаемым культурными нормами общества индустриального капитализма⁶³. Данная форма маскарада содержала известную степень восхищения непринужденной манерой поведения, присущей африканцам. Фундаментальное различие между представителями двух расовых сообществ состояло в том, что лишь белые обладали привилегией воображать себя в качестве «Других»⁶⁴.

Однако развитие поп-музыки придало некоторым дискриминированным группам новые импульсы для преодоления маргинальности их положения. В ситуациях, когда прямое действие, нацеленное на решение проблемы неравенства, оказывалось невозможным, возникали новые музыкальные ритуалы. В них выкристаллизовалось то, что можно назвать «политикой маскарада»⁶⁵. Эта политика подразумевает не только гипертрофированный способ демонстрации собственной инакости, но и осознанное переодевание в «Другого», подверженного дискриминации так же, как и ты. Американский исследователь поп-музыки Джордж Липсиц охарактеризовал подобный прием как «стратегический антиэссенциализм»⁶⁶.

Так, в Новом Орлеане на протяжении последних полутора веков существует традиция, в соответствии с которой в день Мар-

63. Здесь обнаруживается корреляция с понятием мимесиса, которое Теодор Адорно разрабатывал в рамках «Эстетической теории». Согласно Адорно, миметическая репрезентация «Другого» всегда амбивалентна, поскольку одновременно содержит в себе как романтизацию, так и демонизацию инакости. Подробнее см.: *Feld S. The Poetics and Politics of Pygmy Pop // Western Music and Its Others. P. 265.*

64. *Lipsitz G. Op. cit. P. 54.*

65. Это определение было предложено антропологом Абнером Коэном в исследовании, посвященном сравнению карнавальных шествий афрокарибских сообществ в Лондоне с другими аналогичными практиками. См.: *Cohen A. Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements. L.A.: University of California Press, 1993.*

66. Липсиц перефразирует знаменитый термин Гайятри Спивак — «стратегический эссенциализм», который подразумевает умышленное акцентирование той или иной формы коллективной идентичности в конкретных политических целях. В условиях «смерти суверенного субъекта» такая идентичность, согласно Спивак, может носить лишь временный и контекстуально обусловленный характер. См.: *Spivak G. C. Outside in the Teaching Machine. N.Y.: L.: Routledge, 1993. P. 3–4; Lipsitz G. Op. cit. P. 62.*

ди Гра⁶⁷ десятки афроамериканских мужчин выходят на улицы в карнавальных костюмах индейцев. Этот способ репрезентации коренных жителей Северной Америки весьма противоречив, поскольку воспроизводит стереотипные представления о них. Однако он приобретает особый смысл, если учесть то обстоятельство, что чернокожим в течение многих лет было запрещено появляться в масках на этом празднике. Данное переосмысление проблематизировало бинарность системы расовой категоризации в США, в соответствии с которой жители этой страны были разделены исключительно на белых и черных⁶⁸. Кроме того, ритуал сопровождался пением под аккомпанемент перкуссионных инструментов и маркировал тем самым присутствие выходцев с Карибских островов в публичном пространстве Нового Орлеана⁶⁹.

Процесс подготовки к карнавалу способствовал появлению новых форм социальной самоорганизации афроамериканцев: они стали объединяться в так называемые племена индейцев Марди Гра. Отношения между «племенами» не всегда были дружелюбными⁷⁰. Однако в 1960-е годы вождь одного из них, Аллисон Монтана, приложил немалые усилия для примирения «афроиндейцев». Более того, в момент заката движения за права чернокожих участие в новоорлеанском карнавале стало чуть ли не единственным способом публичной демонстрации солидарности между дискриминированными по расовому признаку жителями этого города. Это обстоятельство нашло отражение и в популярной музыке. В 1976 году племянники вождя племени *Wild Tchoupitoulas*, братья Невилл, записали пластинку, на которой песни индейцев Марди Гра звучат поверх фанковых и ритм-н-блюзовых ритмов⁷¹. Впоследствии эти музыканты записали альбом *Yellow Moon*, начинающийся песней *My Blood*, в которой постулируется духовное единство афроамериканцев, ямайцев, индейцев и африканцев⁷².

Участие в уличном празднике как форма политической манифестации стало важной частью жизни черных сообществ и по другую сторону Атлантики — в Англии. Первое карнаваль-

67. Дословно — «жирный вторник» (фр.). Последний день карнавала перед Пепельной средой и началом католического поста.

68. Ibid. P. 72.

69. Тем более что карнавальные шествия являются важным элементом культурной практики Ямайки, Таити и Тринидада.

70. В случае столкновения двух племен на одной улице во время карнавала между ними нередко возникали конфликты.

71. *The Wild Tchoupitoulas*. Self-titled. Mango Records, 1976.

72. *The Neville Brothers*. *Yellow Moon*. A&M Records, 1989.

ное шествие представителей «поколения Виндраш» состоялось в Кэмден-тауне (Лондон) в январе 1959 года как ответная реакция на многочисленные случаи расовой дискриминации в Великобритании и, в частности, на антииммигрантские погромы в Ноттинг-Хилле, произошедшие несколькими месяцами ранее. Спустя 8 лет после этих погромов, в августе 1966 года, усилиями афрокарибских активистов, с одной стороны, и Лондонской свободной школы⁷³, с другой стороны, был организован ежегодный Ноттинг-Хиллский карнавал. Это действо неоднократно сопровождалось столкновениями его участников со стражами правопорядка и приобретало тем самым форму уличного бунта. Так было в 1976 году, когда под аккомпанемент раскачивающих басов, доносившихся из ямайских саунд-систем, черные молодые люди вступили в противоборство с лондонской полицией⁷⁴.

Упомянутое событие в значительной степени повлияло на расцвет панк-рока в Великобритании (в 1977 году). Образ уличных бунтарей, не боящихся предстать в карнавальной обличии, вдохновил английских молодых людей, ощущавших себя изгоями в собственной стране. Так, участники группы *The Clash* Джо Страммер и Пол Симонон действовали плечом к плечу с участниками Ноттинг-Хиллского карнавала в ходе разразившихся после его завершения уличных беспорядков. Эта история нашла отражение в песне *White Riot*, представленной в дебютном альбоме группы⁷⁵. На этой же пластинке звучит кавер-версия песни *Police and Thieves* Джуниора Марвина⁷⁶, звезды ямайской регги-сцены⁷⁷. Отметим, что помимо *The Clash* элементы даба и регги использовали и другие британские панк-группы того поколения⁷⁸.

«Черная» музыка стала важной частью британских субкультур задолго до появления панка. Так, термин «моды» первоначально маркировал поклонников модерн-джаза (то есть бибоба и его последующих ответвлений), которые противопоставляли себя «традам» (приверженцам традиционного джаза). В свою очередь, благодаря появлению в Англии лейбла *Island* и его дочерней

73. Коммуна британских новых левых, заимствовавшая форму свободных университетов у американских хиппи.

74. *Gilroy P.* «There Ain't No Black in the Union Jack». P. 163.

75. *The Clash.* Self-titled. CBS Record, 1977.

76. *Junior Murvin.* *Police and Thieves.* Island Records, 1977.

77. Примечательно, что Боб Марли, проживавший на тот момент в Лондоне, откликнулся на этот кавер песней *Punky Reggae Party*. См.: *Bob Marley & The Wailers.* *Jummin'.* Tuff Gong/Island Records, 1977.

78. Напр.: *The Slits.* См.: *The Slits.* Cut. Island Records, 1979.

компании *Trojan Records* стили ска и рокстеди обрели поклонников среди представителей скинхед-культуры⁷⁹. Молодые люди из рабочих кварталов обнаружили некоторую близость с ямайскими руд-боями, которые также любили носить короткие стрижки и штаны с подтяжками⁸⁰. А дети карибских иммигрантов осознали, что их одноклассники из бедных английских семей, с которыми они вместе учились в школе, вовсе не принадлежат к привилегированным сословиям. И у тех и у других шансы на продвижение вверх по социальной лестнице были одинаково низкими. В результате участие скинхедов в «черных» дискотеках стало вполне привычной практикой, благодаря которой был выработан общий «язык» (устойчивые формы приветствия, жесты и идиоматические выражения). Однако это продолжалось недолго — до того момента, когда регги начал активно политизироваться. Отличающаяся афроцентризмом, библейским пафосом и примериванием на себя маски изгнанников-израильтян⁸¹ растафарианская идеология оттолкнула белых подростков, поскольку они никоим образом не могли с ней солидаризироваться⁸². Кроме того, габитус, сформировавшийся у проникнутых этой идеологией руд-боев, «считывался» скинхедами как проявление культуры хиппи, которой они активно себя противопоставляли.

Как бы то ни было, обозначенные примеры свидетельствуют лишь о фрагментарной интеграции «черных» и «белых» субкультур, в то время как благодаря панк-року между ними впервые образовался полноценный политический альянс. Так, в 1978 году наиболее выдающаяся британская регги-группа *Steel Pulse*, в составе которой объединились музыканты с ямайскими корнями, присоединилась к организации «Рок против расизма». Усилия

79. Отметим, что на момент появления этой субкультуры в Англии в 1967 году ее адепты не были привержены четко артикулированной правой или левой идеологии. Можно говорить, скорее, о некоей попытке (пере)утверждения ценностей рабочего класса. Подробнее см.: *Clarke J. The Skinheads and the magical recovery of community // Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain / S. Hall, T. Jefferson (eds). 2nd ed. L.; N.Y.: Routledge, 2006. P. 80–83.*

80. Впрочем, эмпатия и даже симпатия скинхедов по отношению к афрокарибцам не распространялась на иммигрантов из Южной Азии в силу устойчивого стереотипа, что последние не обладают воинственными качествами. См.: *Ibid. P. 83; а также: Hebdige D. Reggae, Rastas and Rudies // Resistance through Rituals. P. 125.*

81. Прием, который тоже можно расценивать как разновидность стратегического эссенциализма.

82. *Hebdige D. Op. cit. P. 126.*

ми этой организации был реализован совместный тур *Steel Pulse*⁸³ с панками — *The Stranglers* и *XTC*.

Впрочем, стоит отметить, что в 1970-е годы «черная» поп-музыка в Англии не ограничивалась стилями, которым приписывается ямайское происхождение. Участие в Ноттинг-Хиллском карнавале выходцев с самых разных островов Карибского моря, а также иммигрантов из африканских стран способствовало возникновению общей идентичности, которая не редуцировалась к растафарианству⁸⁴. Пол Гилрой описывает эту идентичность как «диаспоральную чувствительность», конституированную не наличием единого корня, а общим опытом нахождения в (пост)миграционной ситуации и сопутствующей ей социальной дискриминации. В пользу этого тезиса свидетельствует появление на британской сцене столь многообразных по составу (а также в стилистическом отношении) групп, таких как *Demon Fuzz*⁸⁵, *Osibisa*⁸⁶ и *Cymande*⁸⁷.

Ямайская сцена, которая в 1950–1960-е годы испытала значительное влияние ритм-н-блюза, соула и фанка, в свою очередь, обогатила новыми техниками американскую поп-музыку. Это случилось в 1973 году на вечеринках в Бронксе, на которых уроженец Кингстона Клайв Кэмпбелл (*DJ Kool Herc*) начал, используя ямайский принцип саунд-системы, микшировать фанковые брейки. С этого момента берет свое начало история хип-хопа, который, распространившись впоследствии по всему миру, существенно трансформировал представление о «черной» идентичности.

Маскарадная политика хип-хопа заключалась прежде всего в изобретении сценического псевдонима. Этот жест первоначально отсылал к ритуалу отказа от рабского имени, который был важной частью революционной символики «черного» ислама⁸⁸.

83. Вскоре после тура вышел первый альбом группы: *Steel Pulse. Handsworth Revolution*. Island Records, 1978.

84. Cohen A. Op. cit. P. 5–6.

85. Группа, состоявшая из представителей самых разных частей Содружества Наций. Ее стиль представлял собой смесь психоделического рока, фанка и соула. См.: *Demon Fuzz. Afreaka!* Dawn Records, 1970.

86. Лондонский афро-поп бэнд, в составе которого были представлены четыре африканских экспатрианта и трое карибцев. См., напр.: *Osibisa. Self-titled*. MCA / Decca Records, 1971.

87. Фанк-группа, объединившая выходцев с Ямайки, острова Сент-Винсент и из Британской Гвианы. Примечательно, что во время гастролей в США они выступали вместе с нью-йоркской группой *Mandrill*, которая, в свою очередь, объединила панамцев и пуэрториканцев. См.: *Cymande. Self-titled*. Janus Records, 1972; *Mandrill. Just Outside of Town*. Polydor Records, 1973.

88. Он был распространен среди членов афроамериканской религиозной ор-

Когда рэперы, именуемые в ямайской традиции *toastmasters*, а в американской — *MC (master of ceremony)*⁸⁹, появились в Британии, стало очевидным, что «черная» культура вышла за пределы Атлантики. В 1992 году был записан дебютный альбом бирмингемского рэпера индийского происхождения Стивена Капура, выступавшего под псевдонимом *Apache Indian*⁹⁰. Именно в этот момент в этномузыковедении и культурных исследованиях центральное положение заняли концепты «гибридной идентичности» и «диаспоры» (в ее неэссенциалистском понимании).

«Черные голоса»: между аутентичностью и гибридностью

Black voices are everywhere.

Tony Allen⁹¹

На рубеже 1980–1990-х годов в методологии культурных исследований наметились важные изменения. Набор аналитических переменных, с помощью которых изучался феномен групповой солидарности, начал постепенно вытесняться концептом мультивалентной индивидуальной идентичности. На смену представлению о том, что музыкальные стили, произведения, ритуалы и субкультурная атрибутика репрезентируют в той или иной пропорции класс, расу и/или гендер, пришла конструктивистская парадигма, в соответствии с которой идентичность не является чем-то предшествующим музыкальным практикам. Она не столько отражается в них, сколько формируется в процессе участия и становится таким образом контекстуально опосредованной⁹². Кро-

ганизации «Нация ислама». Так, присоединившись к этой организации после победы на чемпионате мира по боксу, Кассиус Клей взял новое имя — Мухаммед Али. См.: Middleton R. Locating The People: Music and the Popular // The Cultural Study of Music. A Critical Introduction / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 259.

89. Что опять же свидетельствует в пользу ритуального содержания хип-хоп-практик.

90. *Apache Indian*. No Reservations. Mango Records / Island Records / PolyGram Records, 1993. Примечательно, что этот альбом был записан на Ямайке. Капур взял себе псевдоним *Apache Indian* в честь Уильяма Мара — ямайского рэпера, одним из имен которого было *Wild Apache*. Джордж Липсиц охарактеризовал стиль альбома как «банграмаффин» — смесь ямайского раггамаффина и индийской бангры. См.: Lipsitz G. Op. cit. P. 130–132.

91. Tony Allen. Black Voices. Comet Records, 1999.

92. См.: Frith S. Music and Identity // Questions of Cultural Identity / S. Hall, P. du Gay (eds). L.: SAGE Publications, 1996. P. 108–150.

ме того, в указанный период начинает стремительно развиваться рынок *world music*⁹³, что повлияло на развитие исследований «гибридной» стилистики, а также диаспоральной самоидентификации в этномузыковедении⁹⁴.

Подход Пола Гилроя одновременно коррелирует и контрастирует с описанной сменой исследовательской оптики. С одной стороны, Гилрой утверждает, что любые попытки апроприации «черной» музыки в националистических, этнических и даже расовых терминах представляют собой не что иное, как редукцию, отвечающую политическим интересам тех или иных акторов. С его точки зрения, именно в музыкальных практиках становится возможным ощутить чувство принадлежности общности, которую он называет диаспорой. Разумеется, это чувство не может быть постоянным. Сама же диаспора ризморфна⁹⁵ и подвержена перманентной реконфигурации. Ее участников объединяет не общность происхождения, а опыт дискриминации по расовому признаку⁹⁶. С другой стороны, Гилрой отрицает антиэссенциалистскую трактовку, в соответствии с которой суверенная субъектность является фикцией, а политическая идентичность — продуктом осознанной стратегии.

Наиболее проблематичными в подходе Гилроя видятся следующие аспекты. Во-первых, не совсем понятно, применима ли описательная схема «черной Атлантики» к таким исполнителям, как *Apache Indian*, *Asian Dub Foundation*⁹⁷ или *M. I. A.*⁹⁸, которые синтезируют элементы индийской и афрокарибской музыки. Несмотря на то что эти артисты приобрели известность, находясь в Великобритании, их воображаемая география вряд ли может быть

93. В этномузыковедении отсутствует единая трактовка термина *world music*. В некоторых контекстах *world music* отсылает к более «аутентичной» форме и противопоставляется синтетическому жанру *world beat*, построенному на осовременивании этнической музыки. Имея в виду этот способ различения, мы тем не менее будем пользоваться общим понятием *world music*. См.: Feld S. Op. cit. P. 263–264.

94. См.: Slobin M. The Destiny of «Diaspora» in Ethnomusicology // The Cultural Study of Music. A Critical Introduction / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 284–296.

95. Концептуализирую «диаспору», Гилрой отталкивается от идеи «ризомы» Жюль Делёза и Феликса Гваттари. См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 6–45.

96. Очевидно, что такой опыт переживают не только люди африканского происхождения.

97. *Asian Dub Foundation*. Facts and Fictions. Virgin Records, 1995.

98. *M. I. A. Kala*. Interscope Records, 2007.

центрирована вокруг Атлантического океана. Во-вторых, постулируя когерентность «черной» культуры, он фактически игнорирует гендерную субъектность. Гилрой предлагает рассматривать присущую определенному спектру рэп-исполнителей мизогинию как форму компенсаторной реакции на расовое неравенство⁹⁹. Подобная концептуализация не позволяет увидеть консервативную составляющую хип-хопа.

При этом весьма важным представляется то, что Гилрой оспаривает инспирированную Франкфуртской школой критику поп-культуры, предлагая переосмыслить феномен потребления в музыке¹⁰⁰. Так, описание доминирующих на музыкальном рынке культурных образцов как формы «ложного сознания» и противопоставление их авангардному искусству является, с его точки зрения, разновидностью марксистского мессианства. Примечательно, что идея авангардной партии, призванной направлять массы, была оспорена некоторыми интеллектуалами «черной Атлантики» во второй половине XX века, в частности Сирилом Джеймсом¹⁰¹. По мысли Гилроя, те, кто находится внизу властной иерархии, не являются пассивными потребителями идеологии, репрезентированной в тех или иных культурных практиках. С помощью различных стилистических приемов, а также технических средств субалтерны получают возможность «пересобрать» продукты потребления, заставить их работать для собственных целей. Так, наполненные иронией джазовые импровизации Джона Колтрейна на темы европейской музыки деконструировали бинарные оппозиции между «высоким» и «низким» искусством, «белой» и «черной» культурой, а также солистом и ансамблем¹⁰². Кроме того, возникшие в рамках хип-хопа техники сэмплирования позволили обитателям городских гетто создавать многообразную звуковую палитру, не прибегая к помощи сессионных музыкантов. Таким образом, Гилрой отрицает манипулятивный характер поп-культуры, утверждая, что появление на рынке той или иной записи может обернуться непредсказуемыми для ее производителей последствиями.

В то же время существует проблема неравенства между самими субалтернами «черной Атлантики», которая выпадает из поля

99. *Gilroy P. Black Atlantic*. P. 85.

100. *Ibid.* P. 103.

101. *Cyril Lionel Robert James (C. L. R. James)*. *Ibid.* P. 79.

102. См., напр.: *John Coltrane. Africa/Brass, Impulse! Records, 1961*. О диалектике коллективной и индивидуальной идентичности в джазовой музыке см.: *Monson I. Op. cit.* P. 283–313.

зрения Гилроя. Несмотря на циркуляцию идей в рассматриваемом географическом пространстве, шансы быть услышанными у тех, кто находится в его северной части, очевидно выше, чем у всех остальных. Кроме того, способность трансформировать потребление в активное самовыражение не отменяет проблемы посредничества. Добившиеся международного признания и свободно передвигающиеся по миру музыканты из африканских стран (так же, как и постколониальные интеллектуалы) нередко оказываются в ситуации говорящих от имени других, что не позволяет положительным образом ответить на поставленный Гайятри Спивак вопрос.

Однако это рассуждение общего характера, в то время как каждый отдельный случай требует пристального контекстуального анализа. Во многих странах третьего мира артисты, исповедующие западные стили музыки, нередко оказывались в положении внутренних изгоев — в ситуации инакости по отношению как к западному миру, так и к своей собственной среде¹⁰³. Удивительный пример двойного исключения представляет собой история малийского певца Салифа Кейта¹⁰⁴ — черного альбиноса, который в раннем возрасте был изгнан из семьи из-за белого оттенка кожи.

Критика рынка *world music* в духе постколониальной теории зачастую сфокусирована на присущем ему запросе на «аутентичность»¹⁰⁵. Это обстоятельство обуславливает экзотизацию африканских исполнителей в глазах аудитории и стигматизацию их музыки как домодерновой, в то время как она является не менее новым изобретением, чем другие стили поп-музыки. Кроме того, спрос на инакость деформирует восприятие социального контекста, в котором она написана. Так, panaфриканские политические идеи основателя афробита Фелы Кути¹⁰⁶ зачастую воспринимаются западной аудиторией скорее как высказывания «благородного дикаря», нежели суждение современника¹⁰⁷ о последствиях процесса деколонизации. Рассматривая стремление к «аутентичности»

103. Показателен в этом смысле пример алжирской музыки раи, которая попала под пресс государственной цензуры после обретения Алжиром независимости, в том числе из-за эмансипированной сценической манеры певиц.

104. См.: *Salif Keita. La Différence*. EmArcy Records, 2009.

105. См.: *Frith S. The Discourse of World Music // Western Music and Its Others*. P. 305–322.

106. См., напр.: *Fela Kuti and Afrika 70. Sorrow Tears and Blood*. Kalakuta, 1977.

107. Фела Кути учился в Лондоне и затем жил в США, где проникся идеями Малкольма Икса.

как разновидность консервативной реакции¹⁰⁸, Гилрой в то же время мыслит «гибридность» как своего рода *pastiche*¹⁰⁹ — пародию, в которой отсутствует как сатирическое содержание, так и прямое значение. Пытаясь обнаружить третий путь, он обращается к тезису об антидисциплинарной телесности «черной» музыки, которая проявляется в способе взаимодействия между исполнителем и аудиторией¹¹⁰ даже в тех случаях, когда коммуникация опосредована звукозаписью. Однако вопрос о том, какой тип инакости репрезентируют такие «гибридные» (в смысле стилистики и состава участников) явления, как *Sly & The Family Stone*¹¹¹, *Love*¹¹² или *The Jimi Hendrix Experience*¹¹³, представляется риторическим в той же степени, что и сформулированный Гайятри Спивак.

Как бы то ни было, идея Пола Гилроя об альтернативном и в то же время равноправном европоцентризму способе воображения, при котором преодолеваются оппозиции между текстом и исполнением, солистом и ансамблем, музыкантом и слушателем, этикой и эстетикой, культурой и политикой, субъектом и объектом, логосом и голосом, выглядит слишком привлекательной, чтобы от нее отказаться. Однако для того, чтобы ее принять, придется в первую очередь отразеллексировать стремление не столько к демонизации, сколько к романтизации «Другого».

Библиография

- Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy // *Theory Culture Society*. 1990. № 7. P. 295–310.
- Barenboim D., Said E. W. *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*. N.Y.: Pantheon Books, 2002.
- Bauman Z. *The Left As the Counterculture of Modernity* // *Telos*. Winter 1986–1987. № 70. P. 81–93.
- Born G., Hesmondhalgh D. Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music // *Western Music and Its Others: Difference, Representati-*

108. В том числе со стороны музыкантов. В частности, Гилрой иллюстрирует этот тезис на примере конструирования джазовой традиции. См.: *Gilroy P.* Black Atlantic. P. 96–97.

109. В терминологии Фредрика Джеймисона. См.: *Jameson F.* Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

110. В частности, Гилрой акцентирует внимание на антифонии как форме диалога между голосами, которая в английском языке обозначается выражением *call and response*. *Gilroy P.* Black Atlantic. P. 78.

111. См.: *Sly and the Family Stone*. Stand! Epic Records, 1969.

112. См.: *Love*. Forever Changes. Elektra Records, 1967.

113. См.: *The Jimi Hendrix Experience*. Are You Experienced. Track Records, 1967.

- on and Appropriation of Music / G. Born, D. Hesmondhalgh (eds). Berkeley; L.A.; L.: University of California Press, 2000. P. 1–58.
- Bracket D. What a Difference a Name Makes: Two Instances of African-American Popular Music // *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 238–250.
- Braggs R. K. Between African-American and European: Kenny Clarke's Musical Migrations // *African and Black Diaspora: An International Journal*. 2011. Vol. 4. № 2. P. 201–211.
- Clarke J. The Skinheads and the Magical Recovery of Community // *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* / S. Hall, T. Jefferson (eds). 2nd ed. L.; N.Y.: Routledge, 2006. P. 80–83.
- Clifford J. Traveling Cultures // *Cultural Studies* / L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (eds). N.Y.; L.: Routledge, 1992. P. 96–116.
- Cohen A. Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements. L.A.: University of California Press, 1993.
- Cook M. Music as Performance // *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 204–214.
- Du Bois W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Chicago: A. C. McClurg & Co., 1903.
- Feld S. The Poetics and Politics of Pygmy Pop // *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music* / G. Born, D. Hesmondhalgh (eds). Berkeley; L.A.; L.: University of California Press, 2000. P. 254–279.
- Franklin P. Modernism, Deception, and Musical Others: Los Angeles Circa 1940 // *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music* / G. Born, D. Hesmondhalgh (eds). Berkeley; L.A.; L.: University of California Press, 2000. P. 143–162.
- Frith S. Music and Identity // *Questions of Cultural Identity* / S. Hall, P. du Gay (eds). L.: SAGE Publications, 1996. P. 108–150.
- Frith S. The Discourse of World Music // *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music*. Berkeley; L.A.; L.: University of California Press, 2000. P. 305–322.
- Gilroy P. «There Ain't No Black in the Union Jack»: The Cultural Politics of Race and Nation. L.: Routledge, 1987.
- Gilroy P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. L.: Verso, 1993.
- Hebdige D. Reggae, Rastas and Rudies // *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* / S. Hall, T. Jefferson (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2006. P. 135–154.
- Hesmondhalgh D. International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Electronic Dance Music // *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music* / G. Born, D. Hesmondhalgh (eds). Berkeley; L.A.; L.: University of California Press, 2000. P. 280–304.
- Hobsbawm E. *The Jazz Scene*. L.: Faber and Faber, 2014.
- Jameson F. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kinnvall K. Gayatri Chakravorty Spivak // *Critical Theorists and International Relations* / J. Edkins, N. Vaughan-Williams (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2009. P. 317–329.
- Lipsitz G. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. L.; N.Y.: Verso, 1994.

- Middleton R. Locating The People: Music and the Popular // *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 251–262.
- Monson I. Doubteness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology // *Critical Inquiry*. 1994. Vol. 20. № 2. P. 283–313.
- Phillips M., Phillips T. *Windrush: The Irresistible Rise Of Multi-Racial Britain*. L.: Harper Collins, 1999.
- Romanow R. But... Can the Subaltern Sing? // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2005. Vol. 7. № 2. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1263&context=clcweb>.
- Said E. W. *Music at the Limits*. N.Y.: Columbia University Press, 2008.
- Said E. W. *Musical Elaborations*. N.Y.: Columbia University Press, 1991.
- Said E. W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. N.Y.: Pantheon Books, 2006.
- Slobin M. The Destiny of «Diaspora» in Ethnomusicology // *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* / M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2003. P. 284–296.
- Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? // *Can the Subaltern Speak? Reflections on the history of an idea* / R. C. Morris (ed.). N.Y.: Columbia University Press, 2010. P. 21–78.
- Spivak G. C. *Outside in the Teaching Machine*. N.Y.: L.: Routledge, 1993.
- The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain* / Centre for Contemporary Cultural Studies. L.: Hutchinson, 1982.
- Weidman A. Can the Subaltern Sing? Music, Language, and the Politics of Voice in Early Twentieth-Century South India // *The Indian Economic and Social History Review*. 2005. Vol. 42. № 4. P. 485–511.
- Willis-Abdurraqib H. Nina Simone Was Very Black. MTV. 07.03.2016. URL: <http://mtv.com/news/2750211/nina-simone-was-very-black>.
- Атлас Д., Потемкин Д. Представляя угнетенных // *Художественный журнал*. 2009. № 73/74. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/predstavlyaya-ugnet>.
- Бауман З. *Текущая современность*. СПб.: Питер, 2008.
- Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975.
- Граммши А. *Избр. произв. Т. 3*. М.: Иностранная литература, 1959.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
- Куренной В. А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // *Логос*. 2012. № 1.
- Саид Э. В. *Ориентализм*. СПб.: Русский мир, 2006.
- Фуко М. *Интеллектуалы и власть: В 3 ч. Ч. 1*. М.: Праксис, 2002.
- Фуко М. *Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы*. М.: Ad Marginem, 1999.

VOICE OF THE SUBALTERN:
REPRESENTATIONS OF OTHERNESS IN MUSICAL
PRACTICES OF THE "BLACK ATLANTIC"

MARK SIMON. Leading Research Fellow, Center for Political Theory and Applied Political Science, Russian Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA). Address: 82 Vernadskogo Blvd, 119571 Moscow, Russia. E-mail: mr.mark-simon@gmail.com.

Keywords: music; counterculture; identity; diaspora; representation; postcolonial theory; subaltern studies; cultural studies.

This article considers the problem of self-expression of the subaltern (those who are in a subordinate position in the power hierarchy) and their resistance to the existing order through making music. The topic is addressed in the context of black pop music, which was formed as a result of intensive cultural exchange in the Atlantic. Reflection on experiences of discrimination and the search for alternatives to (Eurocentric) forms of imagination, communication, and political action are constitutive elements of black music. Paul Gilroy, Professor at King's College London, identifies this alternative as the "counterculture of modernity." He uses this definition in his book "The Black Atlantic: Modernity and Double Conciseness," which is dedicated to the phenomenon of black culture and the role of music in it. This study verifies the key points suggested by Gilroy in his book, and considers a vast array of examples of musical practice.

The first part of the article is devoted to a particular form of identity that appears most clearly in musical communication. Black music arises from the collision of different cultural streams in the Atlantic area. It exists in a tension between nomadism and rootedness. For this reason, any attempts to nationalize musical styles (as any other essentialist approaches to their adherents' identities) seem misleading. At the same time, the rituals of "black music" formed in a context of resistance to colonial power, which explains the coherence of their participants' self-awareness. The second part of the article describes various social practices, always accompanied by music, which embody certain types of otherness. Participants of such practices consciously put on the mask of the Other, who is the subject of discrimination. Finally, the third part of the article considers the problem of unequal access to resources of representation in the context of demand for authenticity on "world music" markets.

References

- Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory Culture Society*, 1990, no. 7, pp. 295–310.
- Atlas D., Potemkin D. Predstavliaia ugnetennykh [Representing the Oppressed]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 2009, no. 73/74. Available at: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/predstavlyaya-ugnet>.
- Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics], Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1975.
- Barenboim D., Said E. W. *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*, New York, Pantheon Books, 2002.
- Bauman Z. *Tekuchaia sovremennost'* [Liquid Modernity], Saint Petersburg, Piter, 2008.
- Bauman Z. The Left As the Counterculture of Modernity. *Telos*, Winter 1986–1987, no. 70, pp. 81–93.

- Born G., Hesmondhalgh D. Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music. *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music* (eds G. Born, D. Hesmondhalgh), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000, pp. 1–58.
- Bracket D. What a Difference a Name Makes: Two Instances of African-American Popular Music. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (eds M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton), London, New York, Routledge, 2003, pp. 238–250.
- Braggs R. K. Between African-American and European: Kenny Clarke's Musical Migrations. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 2011, vol. 4, no. 2, pp. 201–211.
- Clarke J. The Skinheads and the Magical Recovery of Community. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (eds S. Hall, T. Jefferson). London, New York, Routledge, 2006, pp. 80–83.
- Clifford J. Traveling Cultures. *Cultural Studies* (eds L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler), New York, London, Routledge, 1992, pp. 96–116.
- Cohen A. *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Los Angeles, University of California Press, 1993.
- Cook M. Music as Performance. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (eds M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton), London, New York, Routledge, 2003, pp. 204–214.
- Deleuze G., Guattari F. *A Tysiacha plato: Kapitalizm i shizofreniia* [Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie], Yekaterinburg, Moscow, U-Faktoriia, Astrel', 2010.
- Du Bois W. E. B. *The Souls of Black Folk*, Chicago, A. C. McClurg & Co., 1903.
- Feld S. The Poetics and Politics of Pygmy Pop. *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music* (eds G. Born, D. Hesmondhalgh), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000, pp. 254–279.
- Foucault M. *Intellektualy i vlast': V 3 ch. Ch. 1* [Intellectuals and Power: In 3 Parts. Part 1], Moscow, Praksis, 2002.
- Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat': rozhdenie tiur'my* [Surveiller et punir: Naissance de la prison], Moscow, Ad Marginem, 1999.
- Franklin P. Modernism, Deception, and Musical Others: Los Angeles Circa 1940. *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music* (eds G. Born, D. Hesmondhalgh), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000, pp. 143–162.
- Frith S. Music and Identity. *Questions of Cultural Identity* (eds S. Hall, P. du Gay), London, SAGE Publications, 1996, pp. 108–150.
- Frith S. The Discourse of World Music. *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000, pp. 305–322.
- Gilroy P. "There Ain't No Black in the Union Jack:" *The Cultural Politics of Race and Nation*, London, Routledge, 1987.
- Gilroy P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993.
- Gramsci A. *Izbr. proizv. T. 3* [Selected Works. Vol. 3], Moscow, Inostrannaia literatura, 1959.
- Hebdige D. Reggae, Rastas and Rudies. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (eds S. Hall, T. Jefferson), London, New York, Routledge, 2006, pp. 135–154.

- Hesmondhalgh D. International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Electronic Dance Music. *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music* (eds G. Born, D. Hesmondhalgh), Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000, pp. 280–304.
- Hobsbawm E. *The Jazz Scene*, London, Faber and Faber, 2014.
- Jameson F. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Kinnvall K. Gayatri Chakravorty Spivak. *Critical Theorists and International Relations* (eds J. Edkins, N. Vaughan-Williams), London, New York, Routledge, 2009, pp. 317–329.
- Kurennoj V. A. Issledovatel'skaia i politicheskaia programma kul'turnykh issledovaniy [Research and Political Program of Cultural Studies]. *Logos. Filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos. Philosophical and Literary Journal], 2012, no. 1 (85), pp. 14–79.
- Lipsitz G. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London, New York, Verso, 1994.
- Middleton R. Locating The People: Music and the Popular. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (eds M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton), London, New York, Routledge, 2003, pp. 251–262.
- Monson I. Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology. *Critical Inquiry*, 1994, vol. 20, no. 2, pp. 283–313.
- Phillips M., Phillips T. *Windrush: The Irresistible Rise Of Multi-Racial Britain*, London, Harper Collins, 1999.
- Romanow R. But... Can the Subaltern Sing? *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2005, vol. 7, no. 2. Available at: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/view-content.cgi?article=1263&context=clcweb>.
- Said E. W. *Music at the Limits*, New York, Columbia University Press, 2008.
- Said E. W. *Musical Elaborations*, New York, Columbia University Press, 1991.
- Said E. W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, New York, Pantheon Books, 2006.
- Said E. W. *Orientalizm* [Orientalism], Saint Petersburg, Russkii mir, 2006.
- Slobin M. The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (eds M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton), London, New York, Routledge, 2003, pp. 284–296.
- Spivak G. C. Can the Subaltern Speak? *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea* (ed. R. C. Morris). N.Y.: Columbia University Press, 2010, pp. 21–78.
- Spivak G. C. *Outside in the Teaching Machine*, New York, London, Routledge, 1993.
- The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70s Britain*, London, Hutchinson, 1982.
- Weidman A. Can the Subaltern Sing? Music, Language, and the Politics of Voice in Early Twentieth-Century South India. *The Indian Economic and Social History Review*, 2005, vol. 42, no. 4, pp. 485–511.
- Willis-Abdurraqib H. Nina Simone Was Very Black. *MTV*, March 7, 2016. Available at: <http://mtv.com/news/2750211/nina-simone-was-very-black>.