Марк Е. Симон
Московская высшая школа социальных и экономических наук, Москва, Россия

Музыкальная практика как ритуал сопротивления в (пост)миграционной ситуации

Статья посвящена музыкальным ритуалам афро-карибской диаспоры как форме ответа на исключение из публичной сферы. Автор постулирует наличие двух ключевых особенностей «черной» музыки (во всем многообразии ее жанров): а) партисипативности и б) дуалистичности, проявляющейся в сочетании жизнерадостной формы и скрытого от внешнего наблюдателя трагического содержания. Отталкиваясь от предложенного тезиса, автор помещает в центр своего анализа Ноттинг-Хиллский карнавал как ключевой *хронотоп* (пост)миграционной ситуации, в которой оказались представители послевоенного поколения британских выходцев из Вест-Индии. В эволюции карнавальной культуры афро-карибских иммигрантов предлагается выделять три этапа: 1) зарождение традиции участия потомков африканских рабов в уличном карнавале на Тринидаде; 2) «транспонирование» этой традиции в контекст английской столицы; 3) карнавализация протеста против расизма в современной Британии. В ходе исследования, с одной стороны, обнаруживается тенденция к значительному расширению круга адептов «черной музыки» вследствие ее субверсивного потенциала, с другой — выявляются пределы солидарности среди тех, кто подвержен стигматизации в меру этнокультурной инакости.

Ключевые слова: ритуал, карнавал, социология музыки, политика идентичности, миграция, афро-карибская диаспора, культурные исследования

Симон Марк Евгеньевич — кандидат политических наук, ведущий научный сотрудник Центра теоретической и прикладной политологии ИОН РАНХиГС, доцент МВШСЭН («Шанинка»), Москва. Научные интересы: международные миграции, транснационализм, аккомодация этнокультурных различий, социальные движения, политическая социология современной музыки. E-mail: mr.marksimon@gmail.com

Mark E. Simon — PhD in Political Science, Leading Research Fellow at the Centre for Political Theory and Applied Political Science of the Russian Academy of National Economy and Public Administration, Lecturer at the Moscow School of Social and Economic Sciences, Moscow. Research interests: international migrations, transnationalism, accommodation of ethnocultural diversity, social movements, political sociology of contemporary music. E-mail: mr.marksimon@gmail.com

Mark E. Simon, MSSES, Moscow, Russia
Musical practice as a ritual of resistance in (post)-migratory situation

The article is dedicated to Afro-Caribbean musical rituals as a form of response to exclusion from public sphere. The author claims that there are two key features of black music (in all the diversity of its genres): a) participatory character; b) dualism, manifested in a combination of a cheerful form and tragic content, hidden from an external observer. Starting from this thesis, the author places Notting Hill Carnival as a key chronotope of the (post)migratory situation in the center of his analysis. West Indian immigrants found themselves in this very situation in post-war Britain. The evolution of the Afro-Caribbean immigrants' carnival culture is considered in three stages. Firstly, the article discusses participation of the African slaves' descendants in the Trinidad street carnival. Then it proceeds to the transposition of this tradition into the context of the UK's capital. Further, the use of carnival forms of protest against racism in modern Britain is discussed. On the one hand, the study reveals a trend towards significant expansion of the "black music" adherents circle due to its subversive potential. On the other hand, it discovers the limits of solidarity among those who are prone to social stigmatization due to their ethnocultural otherness.

Keywords: ritual, carnival, sociology of music, politics of identity, migration, Afro-Caribbean diaspora, cultural studies

doi: 10.22394/2074-0492-2017-2-133-152

Введение

Эпоха насильственных миграций в пространстве Атлантики, на которых основывалась система плантационного рабства, имела важные последствия для возникновения новых культурных феноменов [Gilroy, 1993]. Во-первых, применительно к музыке импликацией принудительных переселений из Западной Африки на территорию Карибских островов стал синтез африканской ритмики и европейской мелодики. Примеры такой амальгамы обнаруживаются в различных афро-карибских стилях: калипсо, румбе, шанто, сальсе и многих других. Во-вторых, карибские веяния пронизывают историю музыкального рынка Соединенных Штатов, начиная с креольских истоков Нью-Орлеанского джаза и заканчивая рождением хип-хопа на вечеринках уроженца Ямайки Клайва Кэмпбелла (DJ Kool Herc) в Бронксе. В-третьих, импорт рабочей силы из вест-индских колоний в Британию после Второй мировой войны повлек за собой встраивание музыкальных ритуалов иммигрантов в культуру «принимающего» сообщества этой страны. Так, ямайские ска, рокстеди, регги и даб не только стали неотъемлемой частью британской сцены, но и были апроприированы «белыми» субкультурами

Англии. Наконец, в последние десятилетия формируются причудливые кросс-культурные альянсы, в которых афро-карибская музыка вступает в диалог с индийской бангрой, маркируя тем самым новые контексты сопротивления социальному неравенству и расовой дискриминации.

Несмотря на многообразие стилей афро-карибской музыки, в каждом из них можно обнаружить два конститутивных элемента, свидетельствующих о принадлежности к особому типу коммуникативной культуры. Первый из них — паттерн *call and response* представляет собой диалог между двумя голосами, своего рода перекличку смежных музыкальных фраз, а также модель интеракции между музыкантами и слушателями, при которой последние активно вовлекаются в ритуальное действо, становясь его неотъемлемыми частями [Frith, 1996]. Вторая ключевая особенность «черной музыки» заключается в ее дуалистичности: за аффирмативной оболочкой, радостным и непринужденным (для неискушенного слушателя) звучанием, зачастую кроется глубокое переживание *травмы* от потери дома и последующей за ней социальной эксклюзии[1]. Апроприация элементов европейской музыки и синтезирование их с африканскими ритмами позволяли рабам и их потомкам символически перевернуть расовую оппозицию, заставить господствующую культуру служить их собственным целям.

Выдающийся исследователь «черной» культуры Пол Гилрой, отвечая на вопрос о том, в чем состоит секрет магнетизма вест-индской музыки, предположил, что она представляет собой не что иное, как альтернативную публичную сферу [Gilroy, 1993]. Ее ритуалы, постоянно трансформируясь и адаптируясь к тому или иному социальному контексту, обладают тем не менее одной неизменной функцией: в разные эпохи (будь то трансатлантическая торговля людьми, период после отмены рабства или нынешние международные миграции) они служили своеобразным ответом тех, кто находится внизу властной иерархии, на ситуацию их исключения из публичного пространства.

Обозначенные нами особенности афро-карибских музыкальных практик можно наглядно проследить на примере важнейшего для

1 Дик Хебдидж в исследовании, посвященном карибской музыке, приводит весьма показательную сцену из романа афроамериканского писателя Алекса Хейли «Корни». Она разворачивается на палубе рабовладельческого судна. Под звуки концертин и африканских барабанов белые колонизаторы заставляют плясать скованных кандалами африканцев. Доходя до исступления в танце, чернокожие женщины поют песню, кажущуюся их поработителям веселой. На деле же песня на языке мандинка призывает смертную кару на головы работорговцев [Hebdidge, 1987].

«черной» культуры явления — уличного карнавала. Тот факт, что институт участия потомков африканских рабов в карнавале сформировался сразу в нескольких частях Карибского бассейна на протяжении XIX века, а затем был перенесен на почву бывших метрополий во второй половине XX века, далеко не случаен. Во-первых, карнавальное празднество, как ни одна другая практика, обладает субверсивным потенциалом, поскольку в нем наиболее интенсивным образом манифестируется избавление от привычной социальной субординации [Бахтин, 1965]. Во-вторых, благодаря отсутствию разделения на исполнителей и зрителей[1], стихия карнавала позволяет играть роль участника всем желающим, что в полной мере соответствует партисипативному характеру «черной» музыки.

В настоящей статье мы обратимся к истории (и предыстории) Ноттинг-Хиллского карнавала как ключевого *хронотопа*[2] (пост)миграционной ситуации, в которой оказались представители послевоенного поколения британских выходцев из Вест-Индии. Используемое в современных исследованиях понятие «пост-мигранта» [Kiwan, Meinhof, 2011] указывает на наличие стигматизации «новоприбывших» и их потомков даже в тех случаях, когда они обладают гражданством принимающей страны. (Пост)миграционная ситуация имманентна истории афро-карибской диаспоры, и именно поэтому особую музыкальную культуру Вест-Индии следует рассматривать в первую очередь как ответ на пребывание в этой ситуации [Cohen, 1993].

Тринидадский карнавал как альтернативная публичная сфера

Стремление освобожденных Актом об отмене рабства 1833 года[3] чернокожих жителей Британской Вест-Индии быть представленными

1 «В самом деле, карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден...Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [Бахтин, 1965].

2 Наряду с «карнавальной культурой» понятие «хронотопа» является важным теоретическим вкладом Михаила Бахтина в гуманитарные исследования. «Хронотоп» представляет собой единицу анализа пространственно-временных отношений, способов коллективного воображения временного потока, локализованных в определенном социальном пространстве. Более подробно об использовании этого понятия в социологии музыки см. [Симон, 2016].

3 Акт вступил в силу в 1834 г.

в публичном пространстве наиболее остро проявляется при анализе метаморфоз, которые претерпел карнавал на Тринидаде. Через пять лет после принятия указанного Акта улицы Порт-оф-Спейн заполонили потомки вывезенных из Африки невольников, пришедшие праздновать *mas* (название тринидадского карнавала — сокращение от слова «маскарад») наравне со всеми остальными. Именно на Тринидаде характерная для католической колониальной верхушки (Тринидад был испанской колонией до 1797 г. и, кроме того, остров приютил множество франкофонных плантаторов, эмигрировавших после Великой французской революции) традиция переодеваний и уличных шествий накануне Пепельной среды[1] была в полной мере апроприирована афро-карибцами и тем самым приобрела эмансипаторный смысл. В других же частях Вест-Индии участие освобожденных рабов в городских празднествах лимитировалось властями, из-за чего этот институт (в тех странах, где проводится карнавал) сложился там значительно позже. Даже на Гаити, завоевавшем независимость в 1804 г., карнавальные шествия в течение длительного времени были прерогативой элиты, представители которой имели более светлый оттенок кожи, чем основное население.

Итак, начиная с 1838 г., тринидадский карнавал ознаменовал собой выход из подполья на городскую сцену афро-карибских наций — сообществ рабов, объединявшихся преимущественно по признаку принадлежности к тому или иному племени с целью сохранения идентичности после принудительного переселения. Отстаивание африканцами их инакости было крайне трудной задачей — коммуникация между ними строго ограничивалась колониальными властями, особенно на территориях, находившихся под британской юрисдикцией. Если французы и испанцы хотя бы не препятствовали посещению рабами церковной службы, то опасавшиеся бунтов англичане не только лишали невольников такого права, но и чинили препятствия на пути их обучению грамоте и даже вербальному общению во время работы. В этих условиях музицирование (в первую очередь игра на барабанах и других перкуссионных инструментах) приобрело для рабов куда большее значение, чем отправление религиозных культов, именно оно давало возможность членам той или иной «нации» ощутить себя единым социальным целым [Hebdidge, 1987]. Кроме того, в нескольких частях Вест-Индии получил распространение так называемый говорящий барабан (*talking drum*), первоначально использовавшийся некоторыми народами Западной Африки (в первую очередь йоруба) для передачи информации на относительно отдаленные рас-

1 Первый день Великого поста.

стояния. Благодаря особым возможностям регулировать высоту настройки «говорящий барабан» способен имитировать тон и интонации человеческой речи, что позволяло восполнить дефицит вербальной коммуникации.

«Говорящий барабан» был на Тринидаде важнейшим элементом социальной жизни людей с африканскими корнями. Именно с этим инструментом в руках бывшие рабы начали отмечать свое освобождение, шествуя по улицам Порт-оф-Спейн во время карнавала. Несмотря на то что эти процессии выглядели вполне безобидно, британское колониальное правительство в 1883 г. запретило их участникам приносить барабаны, опасаясь, что игра на них может стать призывом к восстанию. Для того чтобы музыка не переставала звучать во время празднования *mas*, чернокожие жители Тринидада изобрели *tamboo-bamboos* (дословно «перкуссионная бамбуковая трость» от фр. *tambour* — барабан) — бамбуковые палки разной длины, ударяя которыми о землю и различные металлические поверхности, они могли создавать ритм. *Tamboo-bamboos* не только заменяли собой «говорящий барабан», но и напоминали о празднике Канбулай (от фр. *cannes brulées* — жженный тростник), в ходе которого не допускавшиеся к участию в официальном карнавале рабы устраивали факельные шествия. Кроме того, сражение на палках было неотъемлемой частью *mas* до 1881 г., когда это «оружие» было впервые направлено участниками карнавала против стражей порядка, вследствие чего его использование в качестве праздничного атрибута было законодательно запрещено. Неудивительно, что трансформированные в ударные инструменты бамбуковые трости не вызвали доверия у островной администрации, которая вскоре запретила и *tamboo-bamboos*.

Впрочем, то обстоятельство, что к началу XX века тринидадский карнавал остался без ритм-секции, имело весьма неожиданные долгоиграющие последствия: опыт отстукивания ритмов по металлическим предметам бытовой утвари при игре на *tamboo-bamboos* в конечном счете породил обретший всемирную известность культурный феномен. Во второй половине 1930-х годов на Тринидаде появились стил-бэнды (*steel bands*) — оркестры, исполняющие музыку на сковородках, крышках от мусорных ящиков и бочках для нефтепродуктов. С тех пор звук хроматически настроенных жестяных барабанов (*steelpans*) неразрывно ассоциируется с уличным афро-карибским празднеством.

Однако фигура пэнмена (*panman*) — исполнителя на жестяном барабане далеко не сразу приобрела легитимность в глазах посетителей карнавалов: в 1940–1950-е годы она была весьма маргинальна на Тринидаде и ассоциировалась преимущественно с криминальным миром. Это было следствием распространенных в то время подпольных коммерческих соревнований (баттлов) между стил-бэндами, каждый

из которых имел свою армию поклонников, готовых в любой момент вступить в противоборство с фанатами конкурирующего оркестра.

В ходе эволюции тринидадского карнавала традиция баттла, восходящая к многообразным африканским ритуальным формам, проявилась не только в соревновании инструментальных стил-бэндов, но и в связи с еще одним неизменным атрибутом *mas* — музыкой калипсо, исполнители которой сражаются друг с другом за титул короля карнавала. Впервые калипсо зазвучал на карнавальных шествиях еще в последнее десятилетие XIX века, однако ощутимую популярность (в том числе и за пределами Тринидада) этот музыкальный стиль приобрел в 1930–1940-е годы. Тематика текстов песен калипсо сводится к двум основным сюжетам: хвастовству исполнителя, сопровождаемому оскорблениями в адрес соперника, а также едкой социальной сатире, нередко переходящей в острую критику власти[1]. Насмешка над статусной иерархией отчетливо выражена и в ироничных псевдонимах знаменитых певцов калипсо: Lord Pretender, Mighty Sparrow, Mighty Chulkdust и т.п. Такого рода субверсия перекликается с традицией переодевания афро-карибцев в костюмы европейских монархов во время карнавала, что в точности соответствует концепции смеховой культуры Бахтина [1965].

При этом калипсо как нельзя лучше демонстрирует присущую ритуалам «черной» музыки двойственность. С одной стороны, на примере упомянутых баттлов можно увидеть, что в них сублимируется вызванная дискриминацией агрессия. В подобных практиках она «приручается» при помощи механизма, который философ Рене Жирар [2010] называл «заместительным насилием». Партикулярное насилие, осуществляемое в отношении сакральной жертвы — козла отпущения (жертва может быть принесена и в символическом смысле), позволяет членам сообщества избежать массового кровопролития. С другой стороны, имманентный афро-карибским музыкальным стилям вызов социальному порядку, как четко артикулированный (в случае с калипсо), так и завуалированный, нередко инспирировал столкновения с полицией. Примерами такого рода насилия изобилует история не только тринидадского, но и Ноттинг-Хиллского карнавалов. Афро-карибский карнавал в Лондоне был изначально ориентирован на воспроизводство именно тринидадского образца, что, однако, не помешало ему стать символической «точкой сборки» для иммигрантов из самых разных частей Вест-Индии.

1 По этой причине начиная с 1890-х годов британские колониальные власти предпринимали множество попыток подвергнуть тексты песен калипсо цензуре, требуя от певцов согласовывать их перед исполнением на карнавале.

Музыкальные ритуалы поколения Виндраш

Карнавал как второй мир народной культуры, выворачивающий наизнанку доминирующий порядок с его иерархией и этикетом, изначально локализовался на европейских средневековых и ренессансных ярмарочных площадях [Бахтин, 1965]. Парадоксальным образом традицию проведения ежегодной ярмарки в лондонском районе Ноттинг-Хилл, прерванную на рубеже XIX и XX веков, возродили вест-индские иммигранты во второй половине 1960-х годов. Соединив в себе тринидадские маскарадные шествия с ямайской поп-музыкой, Ноттинг-Хиллский карнавал постепенно приобрел для поколения послевоенных афро-карибских иммигрантов в Британии роль института, манифестирующего их присутствие в публичном пространстве «большой родины».

Это поколение получило название «Виндраш» в честь корабля «Empire Windrush», доставившего в порт Тилбери (близ Лондона) первую группу трудовых мигрантов с Ямайки 22 июня 1948 г. Большинство его представителей воспринимали иммиграцию в Англию как путешествие на родную землю. Получив образование в колониальных школах, они были воспитаны патриотами британской короны и флага. Около десяти тысяч афро-карибцев записались добровольцами в армию и проходили службу на Британских островах во время Второй мировой войны. Хорошо известны подвиги чернокожих летчиков, многие из которых погибли, исполняя свой долг. Тринидадские артисты поднимали боевой дух поданных Его Величества, давая концерты на фронте. Среди пассажиров «Empire Windrush» значительную часть составляли бывшие военнослужащие. Вернувшись на Ямайку, они осознали, что у их детей не будет здесь достойного будущего. Вскоре после принятия Британского национального акта, предоставившего всем жителям колоний право на свободное передвижение в пределах Содружества наций, они приняли решение вновь отправиться к берегам туманного Альбиона.

На борту «Empire Windrush» в Англию прибыл и тринидадский исполнитель калипсо Lord Kitchener (Алдвин Робертс), выступавший с гастролями на Ямайке накануне отплытия корабля. В документальном фильме, вышедшем на Би-би-си по случаю 50-летия со дня прибытия судна в порт Тилбери, певец рассказывал о том, что он и его спутники были преисполнены надежд, ожидая встречи со своим отечеством. Об этом повествует его знаменитая песня «London is the Place for Me».

К сожалению, афро-карибских иммигрантов ждал совсем не тот прием, на который они рассчитывали. Далеко не все англичане, для которых появление людей другого цвета кожи на улицах их городов доселе было непривычным зрелищем, оказались доброжелательно настроены к своим заокеанским согражданам. Большинство жителей в Лондоне

отказывались сдавать недвижимость вест-индийцам из-за расовых предубеждений. По этой причине тринидадцам в Ноттинг-Хилле и ямайцам в Брикстоне достались ветхие полуразрушенные дома, в которых они вынуждены были селиться по несколько человек в одной комнате. Единственной отдушиной для чернокожих британцев была музыка, которую они любили слушать на большой громкости, вызывая тем самым еще большее раздражение «белых» соседей.

«Мы принесли в эту серую страну краски, музыку и умение радоваться жизни», — любил рассказывать о появлении в Англии танцевальных вечеринок *blues dances* уроженец Антигуа, лондонский клубный промоутер Джонни Эджкомб. Эта практика была импортирована из Кингстона, где в 1950-е годы жители бедных кварталов собирались на городских пустырях, чтобы расслабиться под звуки ритм-н-блюза, доносившегося из громыхающих басами саунд-систем. Саунд-система представляла собой мобильную звуковую установку, состоящую из виниловых проигрывателей, мощных усилителей и больших колонок. Она управляется оператором (на Ямайке диджея также принято называть селектор), обладающим внушительной коллекцией пластинок. Подобно соперничеству шумовых оркестров и певцов калипсо на Тринидаде ямайские саунд-системы жестко конкурировали между собой, и каждый оператор обладал своей преданной группой поддержки. К началу 1960-х годов дискотечный репертуар *blues dances* претерпел важные изменения: на смену американскому ритм-н-блюзу пришел ямайский ска. В английских городах, где пространства для таких вечеринок было куда меньше, чем на Ямайке, а первые «черные» клубы открылись далеко не сразу, афро-карибские иммигранты устраивали танцы на задворках арендуемых ими домов. Первые привезенные в Британию записи ска благодаря их энергичности и напористости оказались заразительными не только для выходцев из Ямайки и других частей Карибского бассейна, но и для «белых» подростков из неблагополучных районов: британские моды (а затем и скинхеды) сделали эту музыку одним из центральных атрибутов своей субкультуры[1] [Straton, 2016].

Впрочем, далеко не все зародившиеся в среде отпрысков английского рабочего класса субкультурные группы были расположены к выходцам из Вест-Индии и их досуговым практикам. Так, носившие костюмы денди эдвардианской эпохи и слушавшие «белый» американский рок-н-ролл тедди-бои неоднократно инициировали стычки с мигрантами. В конце августа 1958 г., объединившись с пред-

1 На волне растущего интереса к ска и производному от него рокстеди (а чуть позже регги) в Британии открылся филиал ямайского рекорд-лейбла *Island Records* (в 1962 г.), а также его дочерней компании *Trojan* Records (в 1968 г.).

ставителями неонацистской *White Defence League*, тедди-бои устроили погром в Ноттинг-Хилле, подвергнув атаке дома афро-карибских (преимущественно тринидадских) семей. Спустя пять месяцев после этого трагического события журналистка и гражданский активист с тринидадскими корнями Клаудия Джонс организовала в Кэмден-Тауне (расположенном в нескольких кварталах к северо-востоку от Ноттинг-Хилла) карибский карнавал, чтобы продемонстрировать тем самым несломленный дух чернокожих жителей Лондона.

Идея карнавала как формы публичной репрезентации идентичности британских вест-индийцев была реанимирована через нескольких лет — в 1966 г. одним из лидеров Лондонской свободной школы[1] Руне Лasслет, дочерью индианки из Северной Каролины и русского эмигранта. Отдавая дань предкам по материнской линии, она ощущала схожесть с потомками африканских рабов. «Мы люди духа», — говорила она в интервью Абнеру Коэну, выдающемуся антропологу, много лет исследовавшему Ноттинг-Хиллский карнавал [Cohen, 1993]. Ласслет удалось убедить Совет Королевского боро Кенсингтона и Челси в том, что возрождение ярморочных театрализованных уличных представлений в духе Елизаветинской эпохи будет способствовать социокультурной интеграции жителей Ноттинг-Хилла. С тех пор каждый год на банковские выходные, которые приходятся на последний понедельник августа и предшествующие ему выходные, в этом районе Лондона проходит самый крупный афро-карибский карнавал в восточном полушарии.

Примечательно, что темами первых карнавалов были, в частности, романы Диккенса, в героев которых облачались иммигранты. В известном смысле это напоминало начальный этап участия чернокожих тринидадцев в праздновании *mas*, когда они надевали маски фольклорных персонажей христианской Европы[2]. Однако уже в 1970-м организацию карнавала полностью взяли в свои руки представители тринидадского коммьюнити, что ощутимым образом повлияло на сближение эстетики действа с карибскими образцами. Ключевой фигурой этого коммьюнити был Франк Кричлоу, владевший рестораном «Мангроув», в стенах которого и проходили все важные встречи и обсуждения в процессе подготовки карнавала. Помимо всего прочего Кричлоу был пэнменом — музыкантом шумового оркестра. Вокруг него собиралась огромная команда людей, которые начинали репети-

1 Свободный университет британских новых левых и хиппи, объединявший несколько автономных контркультурных сообществ и площадок.

2 В 1848 г. губернатор Тринидада, опасаясь уличных волнений, запретил освобожденным рабам носить маски во время празднования *mas*, после чего формы их участия в карнавале существенно трансформировались [Jackson, 1998].

ровать и изготавливать костюмы (которые ни в коем случае не должны были повторяться от года к году) более чем за полгода до события[1].

Длительный процесс приготовлений к карнавалу явился значимым механизмом коммуникации и социальной организации иммигрантов. Если описываемые Бахтиным средневековые карнавалы маркировали кратковременный разрыв с повседневной социальной реальностью, то в данном случае наблюдается нечто противоположное: именно карнавал становится основным событием социальной жизни многих членов афро-карибских коммьюнити в Лондоне[2].



Тринидадский стил-бэнд на Ноттинг-Хиллском карнавале. Лондон, 1985 г. Фото: Норман Крейг.
Trinidad steel-band at the Notting-Hill Carnival. London, 1985. Photo: Norman Craig.

1 Примечательно, что члены тринидадских сообществ в Британии долгое время противились коммодификации и рационализации шумовых оркестров, а именно изготовлению жестяных барабанов на заказ, а также дирижированию и игре по нотам. С точки зрения карибцев, такие изменения лишили бы стил-бэнды не только их эгалитарного характера, но и политического звучания [Cohen, 1993].

2 В этом смысле весьма интересной видится параллель между вест-индскими иммигрантами, вовлеченными в подготовку к Ноттинг-Хиллскому карнавалу, и так называемыми «индейцами Марди Гра» в Новом Орлеане. Последние представляют собой коммьюнити афроамериканцев, которые на протяжении последних полутора веков воображают себя в качестве индейских племен с соответствующим распределением социальных ролей. Подробнее об этом [Lipsitz, 1994].

То обстоятельство, что карнавал приобрел отчетливые тринидадские черты, вызвало ревность ямайцев, приезжавших на него преимущественно из Брикстона. На Ямайке отсутствовал институт карнавала, зато выходцы с этого острова гордились своими саунд-системами, которые они постепенно привнесли в Ноттинг-Хиллское празднество. В отличие от тринидадских «стил»- и «масбэндов» фанаты саунд-систем принципиально не носили костюмов, полагая, что это ниже их достоинства. Пестуя образ руд-боя — полукриминального мачо, они приходили на карнавал в простых футболках и рубашках. Таким образом, руки у них были «развязаны». В 1976 г. присутствие непривычно большого числа полицейских на карнавале возмутило его участников, поскольку за несколько предшествующих месяцев произошло не менее сорока инцидентов злоупотребления полицией полномочиями в отношении чернокожих в Лондоне [Gilroy, 1987]. Доносившиеся из колонок звуки регги-песен, в которых непрестанно звучали призывы восстать против системы расового угнетения, вдохновили молодых людей ямайского происхождения на то, чтобы начать бросать камни в стражей порядка[1]. В результате Ноттинг-Хилл превратился в арену ожесточенных уличных боев.



Стычки с полицией на Ноттинг-Хиллском карнавале в 1976 г.
Фото: Роберт Голден.
Hassles with police at the Notting Hill Carnival in 1976.
Photo: Robert Golden.

1 Несколько саунд-систем были установлены под эстакадой в районе Эклам-роуд, куда и были направлены основные полицейские силы. Ямайцы восприняли это как символическую атаку на их «святыни» и пожелали отбить их у стражей порядка.

Этот эпизод сыграл важную роль в истории британского панк-рока. Работавшие неподалеку от места событий участники группы *The Clash* Джо Страммер и Пол Симонон, солидаризируясь с протестом «униженных и оскорбленных», присоединились к руд-боям и вступили в противоборство с полицией. Испытывавшие отвращение к государственному аппарату насилия, лондонские панки увидели в вытесненных на периферию публичной сферы афро-карибцах «собратьев по оружию» и пример для подражания. О том, что «белым» подросткам нужно отважиться на бунт, подобно тому, как это сделали «черные» во время Ноттинг-Хиллского карнавала, повествует песня *The Clash* под названием «*White Riot*».

Эта песня стала одним из гимнов движения *«Rock Against Racism»* (RAR), в рамках которого британские панк-группы (*The Clash, The Stranglers, X-Ray Spex, Sham 69* и другие) выступали вместе с регги-командами — ямайскими иммигрантами *The Cimarons*, а также уроженцами Бирмингема — *Steel Pulse*. Одна из самых крупных акций RAR, собравшая свыше ста тысяч человек, произошла в Лондоне весной 1978 г. Ее участники прошли маршем от Трафальгарской площади до Виктория-парка (в Ист-Энде), где состоялся рок-концерт. Многие впоследствии говорили, что их политический протест был инспирирован карнавальным уличным действом, которое до этого они наблюдали в Ноттинг-Хилле.

Тот факт, что афро-карибская музыкальная культура (в первую очередь ямайская) с ее особой телесностью, жаргоном и способами визуальной (само)презентации выполняла роль своего рода «строительного материала» для многих молодежных движений послевоенной Британии[1], не остался незамеченным социальными теоретиками. Примечательно, что к поколению Виндраш принадлежал один из основоположников британской программы культурных исследователей Стюарт Холл, выпустивший знаменитый сборник статей о британских субкультурах «Сопротивление посредством ритуалов» [Hall, Jefferson, 2006]. Несмотря на то что вынесенное в название сборника понятие ритуала не эксплицируется на его страницах, значение, которое вкладывают в этот термин авторы, нетрудно реконструировать. Под ритуалом в данном случае понимаются укрепляющие общую идентичность и солидарность членов сообщества практики, коллективные действия, направленные на утверждение собственного символического пространства и темпоральности[2].

1 В частности, модов, скинхедов и панков, не говоря уже о британских руд-боях и растафари.

2 Что касается способов воображения времени, то в рамках субкультурных движений их можно довольно наглядно проследить на примерах определенных атрибутов в одежде. Так, в первой половине 1950-х годов британские

Однако, если Холл и его коллеги по Бирмингемскому центру современных культурных исследований полагали субкультурную солидарность своеобразной формой эскапизма, ухода от прямого столкновения с властью, то рассмотренные нами примеры скорее свидетельствуют в пользу политизации вест-индских ритуалов во второй половине 1970-х годов, их инструментальной роли в борьбе с расизмом.

От улицы к рампе: трансформация карнавала и пределы солидарности

Афро-карибская музыка как символ сопротивления социальной дискриминации вдохновила не только «белые» контркультурные движения, но и представителей некоторых других сообществ, чувствовавших себя аутсайдерами в Британии. На рубеже 1980–1990-х годов приемы этой музыки и ее визуальную эстетику начали использовать отпрыски семей южно-азиатских иммигрантов. Первыми ласточками были Apache Indian (Стивен Капур) — исполнитель, соединивший воедино ямайский раггамаффин и индийскую бангру, а также группы, объединившиеся вокруг лейбла *Nation Records* — *Fun-Da-Mental, Hustlers HC u Asian Dub Foundation* [Hesmondhalgh, 2000]. В сегодняшней поп-музыке иконой такого культурного синтеза стала певица, выступающая под псевдонимом M.I.A. (Майя Матханги Арулпрагасам).

Дочь активиста тамильского освободительного движения, родившаяся в Лондоне и проведшая детство на Шри-Ланке, откуда из-за гражданской войны она вынуждена была уехать в Англию, M.I.A. поет о мигрантах из стран третьего мира, о том, как мир современных медиа, моды и танцевальной музыки игнорирует их. Она славится бескомпромиссной критикой самых разных проявлений расовой ненависти. Поэтому, когда в 2016 г. на волне подъема

тедди-бои начали носить костюмы эдвардианской эпохи — своеобразная форма приобщения к дендизму для детей рабочего класса. Использование элементов традиционной одежды Западной Африки стало одной из важных стилистических особенностей афроамериканского сегмента контркультуры 1960-х, — наиболее показательна в этом смысле визуальная самопрезентация исполнителей фри-джаза. Отсылки к африканской «племенной» эстетике характерны и для раннего периода хип-хопа. Впрочем, у таких исполнителей, как Afrika Bambaataa или X-Clan, такие отсылки сочетались со своеобразной футуристичностью, и оттого имели иронический характер. Отдельный интерес для культурологических исследований представляют собой многочисленные примеры возрождения тех или иных субкультурных стилей (*revival*), которые можно наблюдать в самых неожиданных социальных контекстах.

британской ветви движения *«Black Lives Matter»*[1] было решено впервые провести фестиваль *«Afropunk»*[2] в Лондоне, организаторы не задумываясь пригласили M.I.A. выступить в качестве хедлайнера.

Фестиваль был призван стать одним из ответов на усиление праворадикальных настроений в Англии. Учитывая, что Ноттинг-Хиллский карнавал перестал быть политической площадкой из-за коммодификации[3], активисты *«Black Lives Matter»* возлагали большие надежды на *«Afropunk»,* запланированный на месяц позже (на конец сентября 2016 г.). Примечательно, что местом проведения фестиваля был выбран культурный центр «Александра-палас», построенный еще в Викторианскую эпоху. Это здание, в котором изначально располагались театр и картинные галереи, в 1914 г. было переоборудовано в лагерь для бельгийских беженцев, спасавшихся в Англии от германской оккупации, а с 1915 по 1919 г. в нем содержались интернированные немецкие и австрийские поданные. Потом здесь находились теле- и радиостудии. В 1980-м «Александра-палас» сильно пострадал от пожара и после этого долгое время здание оставалось заброшенным. Однако начиная с 2004 г. он вновь стал выполнять функцию культурной площадки.

Лондонский *«Afropunk»* состоялся 24 сентября 2016 г. «Черный» карнавал переместился с ярморочной площади в стены театра. На фото и видео с фестиваля можно наблюдать, как зрители, словно сошедшие с подиума, раскачиваются в такт музыке, которая доносится с высокой сцены. Глядя на эти кадры, ответ на вопрос о том, по отношению к каким социальным явлениям манифестируется такого рода инакость, не кажется очевидным.

1 Движение против расовой дискриминации, которое возникло в 2013 г. в Соединенных Штатах в ответ на оправдательный приговор патрульному волонтеру Джорджу Циммерману, застрелившему чернокожего подростка Трейвона Мартина.

2 Знаменитый бруклинский фестиваль афроамериканских исполнителей, известных своей гражданской позицией.

3 Этот процесс начался еще во второй половине 1980-х годов [Cohen, 1993]. В настоящее время Ноттинг-Хиллский карнавал скорее представляет собой аттракцион для туристов, чем альтернативную публичную сферу. Впрочем, аналогичная участь постигла многие другие формы манифестации инакости в крупных европейских городах, например, *Love Parade* в Берлине.



**Гости фестиваля «Afropunk» в Лондоне, сентябрь 2016 г.
Фото: Чаз Аднит.
Guests of the "Afropunk" festival in London, September 2016.
Photo: Chazz Adnitt.**

M.I.A. не выступила на этом фестивале. В апрельском интервью лондонской газете *«Evening Standard»,* комментируя тот факт, что *Beyoncé* и *Kendrick Lamar* солидаризируются с движением *«Black Lives Matter»*, она сказала, что для поп-артистов выступать в поддержку прав афроамериканцев в США не так уже и сложно, куда труднее акцентировать внимание на значимости жизни мусульманина, сирийца или мальчика из Пакистана [Godwin, 2016]. По мнению M.I.A., такая постановка вопроса начисто отсутствует на американском телевидении, соответствующие теги не появляются в твиттере, и высказывание на эту тему вряд ли вызовет поощрение со стороны представителя демократической партии, чего не скажешь о борьбе за права афроамериканцев. Интервью вызвало страшное негодование сторонников *«Black Lives Matter»* в Британии, которые начали вывешивать в сеть гневные призывы бойкотировать *«Afropunk»* в том случае, если M.I.A. будет выступать на нем. Несмотря на то что организаторы были на стороне певицы, она сама приняла решение отказаться от участия. Объясняя свою позицию в твиттере, M.I.A. дала понять, что в настоящее время ее куда больше волнует судьба 65 млн беженцев, чем то, что ее отвергли люди, собравшиеся приятно провести время.

Заключение

Афро-карибские ритуалы, транспонированные из колониального контекста в жизнь крупных британских городов, обладают отчетливым политическим смыслом. Он заключается в манифестации

культурной инакости в публичной сфере, отстаивании «права на город» посредством практик, участники которых взаимодействуют через музыку и танец. История вест-индской карнавальной культуры свидетельствует о том, что присущий ей партисипативный характер способствовал значительному расширению круга ее участников. Очевидно, что идентичность последних нельзя редуцировать к расовой. Уместнее говорить о запросе на альтернативные европоцентризму формы воображения и коммуникации.

Теоретическая предпосылка Стюарта Холла и других «бирмингемцев», согласно которой использование ритуала[1] как способа сопротивления доминирующему порядку ведет к избеганию прямого политического действия [Hall, Jefferson, 2006], представляется чрезвычайно упрощенной в случае с афро-карибской диаспорой. Поскольку музыка является центральным элементом культуры вест-индских мигрантов [Cohen, 1993], куда более релевантным анализу их запросов на признание в публичной сфере видится подход ученика Холла — Пола Гилроя. Он полагает, что эстетическое и политическое содержание «черной» музыки невозможно отделить друг от друга [Gilroy, 1993]. Подобный угол зрения напрямую коррелирует с интерпретацией политической роли телесности в работах Джудит Батлер. Так, на примере движения *«Occupy»,* которое в известном смысле представляет собой карнавализированную форму протеста, Батлер показывает, что недискурсивная политическая коммуникация не менее значима, чем вербальная [Butler, 2012]. Недискурсивная форма политической манифестации весьма действенна в тех случаях, когда вытесненные на периферию общественного пространства субъекты присваивают его себе в буквальном смысле, занимая своими телами улицы, площади и парки[2].

В то же время обозначенная нами двойственность афро-карибской музыки (на уровне формы и содержания) работает не только в пользу колонизированных, апропириирующих культурные формы колонизатора. История XX века свидетельствует и об обратной апроприации — коммодификации «черной» культуры доминирующими институциями. Ноттинг-Хиллский карнавал, будучи изначально эмансипаторной формой присваивания европейской традиции со стороны исключенных из публичной сферы мигрантов, трансформировался в один из успешных брендов лондонской туристической индустрии.

---

1 Характерное для субкультур.

2 Многие формы политического действия, используемые в настоящее время активистами британского ответвления *«Black Lives Matter»,* можно трактовать как своеобразное возвращение к истокам Ноттинг-Хиллского карнавала.

Несмотря на то что Ноттинг-Хиллский карнавал способствовал формированию общей идентичности выходцев из самых разных частей Карибского бассейна, а также из африканских стран, разделительные линии между иммигрантскими сообществами нередко оказывались труднопреодолимыми. Рассмотренные нами эпизоды свидетельствует о наличии известной дистанции между тринидадцами и ямайцами. Наконец, последним примером, обнаруживающим пределы солидарности между приверженцами «черной» музыки, стала ситуация, развернувшаяся вокруг участия M.I.A. в фестивале *«Afropunk».*

Библиография

Бахтин М. (1965) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса,* М.: Художественная литература.

Бахтин М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики,* М.: Художественная литература.

Жирар Р. (2010) *Насилие и священное*. Пер. с франц. Г. Дашевского, М.: Новое литературное обозрение.

Симон М. (2016) Голос субалтернов: репрезентации инакости в музыкальных практиках «черной Атлантики». *Логос*, 4 (113): 63–94.

Butler J. (2012) Bodies in Alliance and the politics of the street.

M. Mclagan, Y. McKee (eds) *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, N.Y.: Zone Books: 117–137.

Cohen A. (1993) *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Los Angeles: University of California Press.

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

Gilroy P. (1987) *'There Ain't No Black in the Union Jack': The Cultural Politics of Race and Nation*, London: Routledge.

Gilroy P. (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.

Godwin R. (2016) Single mother, refugee, campaigner and controversialist: meet M.I.A. Evening Standard, 21 April. http://www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/single-mother-refugee-campaigner-and-controversialist-meet-mia-a3228831.html

Hall S., Jefferson T. (eds) (2006) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. 2nd ed., London; New York: Routledge.

Hebdidge D. (1987) *Cut'n'Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, London; New York: Routledge.

Hesmondhalgh D. (2000) International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Electronic Dance Music. G. Born, D. Hesmondhalgh (eds) *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press: 280–304.

Jackson P. (1988) Street life: the politics of Carnival. *Environment and Planning: Society and Space*, 6 (Issue 2): 213–227.

Kiwan M., Meinhof U.N. (2011) Music and Migration: A Transnational Approach. *Music and Arts in Action,* 3 (3) *http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration*

Lipsitz G. (1994) *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London; New York: Verso.

Straton J. (2016) *When Music Migrates: Crossing British and European Racial Faultlines, 1945–2010*, London; New York: Routledge.

References

Bakhtin M. (1965) *Tvorchestvo Francois Rabelais i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa [The oeuvre of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and Renaissance],* M.: Khudozhestvennaia literatura.

Bakhtin M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki [Questions of Literature and Aesthetics],* M.: Khudozhestvennaia literatura.

Butler J. (2012) Bodies in Alliance and the politics of the street. M. Mclagan, Y. McKee (eds) *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, N.Y.: Zone Books: 117–137.

Cohen A. (1993) *Masquerade Politics: Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Los Angeles: University of California Press.

Frith S. (1996) Music and Identity. S. Hall, P. du Gay (eds) *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications: 108-150.

Gilroy P. (1987) *'There Ain't No Black in the Union Jack': The Cultural Politics of Race and Nation*, London: Routledge, 1987.

Gilroy P. (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.

Girard M. (2010) *Nasilie I sviashchennoe [Violence and the Sacred],* transl. by G. Dashevsky, M.: New Literary Observer.

Godwin R. (2016) Single mother, refugee, campaigner and controversialist: meet M.I.A. Evening Standard, 21 April. http://www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/single-mother-refugee-campaigner-and-controversialist-meet-mia-a3228831.html

Hall S., Jefferson T. (eds) (2006) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, 2nd ed. London; New York: Routledge.

Hebdidge D. (1987) *Cut'n'Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, London; New York: Routledge.

Hesmondhalgh D. (2000) International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Electronic Dance Music. G. Born, D. Hesmondhalgh (eds) *Western Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation of Music*, Berkeley; Los Angeles, London: University of California Press: 280–304.

Jackson P. (1988) Street life: the politics of Carnival. *Environment and Planning: Society and Space*, 6 (Issue 2): 213–227.

Kiwan M., Meinhof U.N. (2011) Music and Migration: A Transnational Approach. *Music and Arts in Action,* 3 (3). *http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration*

Lipsitz G. (1994) *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London; New York: Verso.

Straton J. (2016) *When Music Migrates: Crossing British and European Racial Faultlines, 1945–2010*, London; New York: Routledge.

Simon M. (2016) Golos subal'ternov: reprezentatsii inakosti v muzikal'nikh praktikakh chernoi Atlantiki [Voice of the Subaltern: Representations of Otherness in Musical Practices of the «Black Atlantic"], *Logos*, 4 (113): 63–94.

Straton J. (2016) *When Music Migrates: Crossing British and European Racial Faultlines, 1945–2010*, London; New York: Routledge.

Рекомендация для цитирования/For citations:

Симон М.Е. (2017) Музыкальная практика как ритуал сопротивления в (пост) миграционной ситуации. *Социология власти*, 29 (2): 133-152.

Simon M. (2017) Musical practice as a ritual of resistance in (post)-migratory situation. *Sociology of power*, 29 (2): 133-152.