

ВООБРАЖАЕМОЕ СООБЩЕСТВО  
«НАСТОЯЩИХ ЛЮДЕЙ»:  
СОЦИАЛЬНОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА РЕБЕТИКО

The Imagined Community of «True People»:  
Social Construction of the Rebetiko Musical Genre

**Вита Зеленская**

независимый исследователь

наб. реки Фонтанки, 24-20, Санкт-Петербург, 191028, Россия  
E-mail: zelenskajavita@gmail.com

**Vita Zelenska**

Independent researcher

Nab. Reki Fontanki 24-20, Saint-Petersburg, 191028, Russia  
E-mail: zelenskajavita@gmail.com

**Abstract**

This article aims to show how the rebetiko musical genre is constructed in relation to modern social issues in contemporary Athens. I address the history of rebetiko perception throughout the 20th century, and how it is re-interpreted by the contemporary performers of this musical genre. In so doing, the article discovers how the concepts which surround the understanding of rebetiko as communist music, as urban marginal music or as a symbol of the Greek nation, are used in the construction of so-called «true» people – an imagined community of contemporary performers and listeners of rebetiko. The article argues that this reorientation of community around rebetiko represents an example of Greek national identity construction in a time of economic crisis.

**Keywords:** anthropology of music, musical anthropology, nationalism, rebetiko music, Modern Greek studies, Greek crisis.

**1. Дизайн исследования**

Музыкальный жанр можно определять с разных точек зрения: как конструкт звукозаписывающих компаний; как то, что формируется практиками исполнения; как совместное создание исполнителей, критиков, слушателей (Lena, 2008, p. 698). И хотя ребетико во многом представляет собой конструкт звукозаписывающих компаний (Gauntlett, 2005), мне в данном исследовании ближе всего понимание жанра во втором смысле – как того, что формируется в практике, то есть как продукта социального взаимодействия в определенном

социокультурном контексте (Frith, 1996), поскольку границы музыкального жанра ребетико в разных ситуациях и в разное время определяются по-разному. Например, музыковед Маркос Драгумис говорит о том, что все можно сыграть как ребетико, главное петь честно и прямо (Koglin, 2016, р. 33). По мнению Драгумиса, мы не можем назвать глупую или неискреннюю песню ребетико, главные черты которого – искренность и прямота выражения. То есть даже в академической среде существует мнение, расширяющее ребетико до бесконечности, ведь оказывается, ребетико можно сделать все что угодно. Именно поэтому я считаю необходимым обращение к социальному конструированию жанра, чтобы выяснить, что этот жанр значит для конкретных людей в определенном месте и в конкретное время<sup>1</sup>. К тому же в ходе истории восприятие этой музыки и ее определение менялись в зависимости от того, кто и в каком контексте брался о ней судить.

В одной из новейших работ об определении жанра ребетико Дэниэл Коглин (2016, р. 3) рассматривает этот жанр «не как традицию или корпус песен, а как коллективно создаваемый и обсуждаемый (*negotiated*) концепт». Именно так я буду понимать жанр ребетико в своей работе. Однако, в отличие от Коглина, который исследовал ребетико на протяжении всей истории существования жанра, основным моим интересом будет социальное конструирование жанра в конкретном историческом и общественном контексте.

*Я рассмотрю, каким образом музыкальный жанр ребетико, происхождение которого тесно связано с этнически и социально маргинализированными группами, конструируется его современными исполнителями, выясню, какого рода воображаемое сообщество<sup>2</sup> формируется вокруг него и как данный жанр реинтерпретируется в связи с современными проблемами греческого общества (в том числе кризисным положением Греции в последние годы<sup>3</sup>).*

Настоящее исследование основывается на результатах полевой работы, проводившейся в Афинах летом и зимой 2015-2016 года в рамках магистерского исследования в Европейском университете в Санкт-Петербурге (ЕУСПб). Регулярные наблюдения в различных местах, где исполняют ребетико, послужили фоновым контекстом для данной статьи, основным же материалом являлись полуструктурированные интервью<sup>4</sup>, а также беседы в свободной форме с исполнителями ребетико, двое интервьюируемых – владельцы заве-

<sup>1</sup> Существует большое количество исследований, посвященных ребетико. Такие как, например, Займакис (2010), Стаматис (2011), Коглин (2016), Трагаки (2009), Баттерворт и Шнайдер (1975), Гонтлет (1985, 2001, 2005) и др. Данная статья не претендует на всеохватность, ее цель – наметить некоторые тенденции в современном конструировании жанра ребетико.

<sup>2</sup> Термин «воображаемое сообщество» принадлежит Бенедикту Андерсону (2001), который исследовал социальное конструирование нации как воображаемого сообщества.

<sup>3</sup> Долговой кризис в Греции, начавшийся в 2010 г.

<sup>4</sup> Все интервью проводились на греческом языке.

дений, где играют ребетико, один – постоянный слушатель и только учится играть. Возраст информантов: 27–70 лет (всего 17 интервью и 6 бесед), у трех из них есть профессиональное музыкальное образование, все, за исключением пяти, полностью обеспечивают себя музыкой. Основные сюжеты интервью – профессиональная биография музыкантов, их восприятие музыки ребетико, а также заведений, где сегодня играют эту музыку.

Я предполагаю, что среди современных исполнителей ребетико основное различие в восприятии этой музыки, в языках ее описания зависит не от возраста информантов, а от их образования, так как информанты, которые имеют профессиональное образование, чаще всего понимают ребетико в более широком контексте традиционной и популярной музыки. Они не противопоставляют ребетико турецкой музыке и/или капиталистическому звуку. Поэтому тенденции и идеи, о которых пойдет речь в данной статье, больше выражены среди информантов без профессионального музыкального образования – принадлежат большинству из тех, кто был опрошен.

## 2. Кратко об истории общественного восприятия ребетико

Ребетико<sup>5</sup> – это музыкальное направление, которое появилось в начале XX века в Греции в среде бедных рабочих, это музыка «городских низов». Жанр ребетико тесно связан с устной традицией народной песни, вплоть до заимствования многих песенных строчек (Gauntlett, 1978). Впервые слово «ребетико» было использовано для обозначения жанра песни «Тики тики так» на обложке музыкальной пластинки в 1911 году (Gauntlett, 2005, p. 182). Однако сам жанр, который сегодня безошибочно распознают как ребетико, сформировался позже. Он вырос из греческой городской музыки в начале XX века (Dragoumis, 1975, p. 23).

Взгляды на историю ребетико расходятся. Я попытаюсь изложить ту часть истории данного жанра, по поводу которой среди исследователей существует относительный консенсус. Так, все исследователи сходятся во мнении, что жанр ребетико был создан под влиянием музыки греков, репатрированных из Турции в 1920-х годах в связи с греко-турецкой войной (Parras, 1999, p. 359). В рамках греко-турецкого обмена населением в Турцию отправилось полмиллиона человек, а в Грецию прибыло полтора миллиона, вследствие чего существенно увеличилось количество труппоб. Эмигранты из Малой Азии привезли с собой свои собственные

<sup>5</sup> Некоторые исследователи используют название «ребетика» вместо «ребетико». Окончание -а означает форму множественного числа в греческом языке, в отличие от -о – единственного числа среднего рода.

инструменты (уд<sup>6</sup>, сантури<sup>7</sup> и др.) и гармонию (макамы), что стало импульсом для развития жанра ребетико.

Характерные черты ребетико были полностью сформированы в 1930–1935 гг. Жанр развивался до 1950-х годов. Тексты песен были посвящены тому, чем жили в то время бедные мигранты и рабочие. Основные темы – это, во-первых, жизнь городской периферии: курение гашиша и использование других наркотиков, насилие, кража со взломом, контрабанда, черный рынок, проституция, бродяжничество, тюремное заключение; а во-вторых, любовные отношения: множество двустийшей эротического содержания (общие для ребетико и димотико<sup>8</sup> песни) (Gauntlett, 2001, p. 54-55).

Репатрианты находились в том же социальном контексте, что и бедные рабочие, – они были отделены от всего остального общества. Именно благодаря общему социальному контексту – труппам, отделенности от остального общества – стали возможны тесный контакт между малоазиатскими греками и рабочими городской периферии и, таким образом, развитие жанра ребетико.

В то же время прибытие греков из Малой Азии поставило вопрос о греческой идентичности, в том числе посредством музыки ребетико (Parras, 1999, p. 353). Общество отказывалось принимать малоазиатских греков как греков, так как они принесли с собой нежелательный «турецкий» элемент, напоминая о длительном периоде «османской» истории Греции (с 1453 по 1830 гг.).

В связи с описанными изменениями, произошедшими в сфере греческой музыки в первой половине XX века, культурное значение ребетико стало предметом яростных дебатов для греческой интеллигенции. Главной темой дискуссии, как пишет об этом Займакис (2010), было определение чистых греческих культурных форм, отделение их от восточных жанров, в особенности турецкого происхождения, и создание *popular* (народной) песни. Кроме того, в среде левой интеллигенции десятилетиями длились обсуждения того, насколько эта музыка нужна пролетариату – снижает ли она его боевой дух и поэтому вредна или честно говорит о проблемах и этим хороша. Статья Я. Займакиса «*Forbidden Fruits*» and *the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika* (2010) посвящена истории отношения греческих коммунистов к ребетико. В 1940-е левая интеллигенция считала ребетико «вредным» для рабочего класса, но в последующие десятилетия предпринимались разнообразные попытки сделать этот жанр более коммунистическим. Например, Микис Теодоракис, левый композитор популярной музыки, считал, что необходимо очистить

<sup>6</sup> Струнный щипковый инструмент. Распространен в странах Ближнего Востока, Кавказа и Средней Азии, особенно в Армении, Азербайджане, Узбекистане, Таджикистане, Иране и Турции. Предшественник европейской лютни.

<sup>7</sup> Струнный ударный музыкальный инструмент, род цимбал.

<sup>8</sup> «Народной», то есть деревенской песни, которая характеризуется устной передачей и вариативностью.

ребетико от «вредных», «грязных» турецких мотивов и ассоциаций с *underworld themes* (темами преступности и подполья) (Zaimakis, 2010, p. 11). Займакис также упоминает левых патриотов, которые помещали происхождение музыкальных инструментов или танцевальных мотивов ребетико в отдаленное прошлое нации, в Византию или Древнюю Грецию: «Они вдохновлялись романтической идеей поиска новой национальной идентичности, основанной на определенных идеализированных социальных и культурных паттернах, ведущих происхождение из ностальгического героического прошлого», утверждали исключительную чистоту и «греческость» ребетико (Ibid., p. 12).

Однако греческие коммунисты столкнулись с трудностями, пытаясь приспособить ребетико к своей теории. По мнению Займакиса (Ibid., p. 14), это в первую очередь связано с тем, что данный музыкальный жанр отражает *double-descended* (имеющий двойное происхождение) характер «греческости»: особенное расположение страны между востоком и западом, восточным православием и европейской секулярной традицией (Holst-Warshaft, 1998). Займакис делает важный вывод об общественном значении ребетико: рассматривая послевоенный переход от «греховного» и «опасного» ребетико в стадию респектабельной популярной песни, мы можем увидеть более крупные общественные трансформации и культурные изменения. По словам данного автора, история ребетико взаимосвязана с процессами морализации, вестернизации, модернизации, коммерциализации, проблемами межэтнических отношений и миграции (Zaimakis, 2010, p. 22).

Современные исполнители ребетико часто говорят о нем как о музыке антиистеблишмента и одновременно как о символе «греческости». Некоторые участники дискуссии об определении этого жанра считают ребетико песней подполья (Gauntlett, 2001, p. 23). Это связано с тем, что во время правления Метаксаса (1936–1941) ребетико было жестко цензурировано (запрещены песни про наркотики, само название «ребетико», а также восточные мотивы в музыке), за одно только ношение багламы или бузук<sup>9</sup> сажали в тюрьму. Во время Режима полковников (1967–1974) ребетико было вообще запрещено правительством как песня, «развращающая нравы», поэтому эта музыка вынуждена была функционировать подпольно. На деле, однако, ребетико являлось скорее внесистемной музыкой<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Бузук – струнный щипковый инструмент, разновидность лютни. Музыкальный символ ребетико. Баглама – небольшой струнный инструмент (когда ребетико было частично запрещено цензурой в 1930-е, музыканты прятали его под полый пиджака), звукоизвлечение производится плектром, имеет характерный очень высокий звук.

<sup>10</sup> Здесь нельзя не упомянуть Илиаса Петропулоса (1928–2003), греческого фольклориста. Он был одним из первых исследователей ребетико. За антологию ребетико и книгу о сленге гомосексуалов отбыл полугодичное тюремное заключение. Его книга о ребетико – первый большой шаг в исследовании данного жанра музыки, содержит цен-

На протяжении 1980-х гг. возрождение ребетико активно поддерживалось социалистическим правительством ПАСОК (Всегреческое социалистическое движение), частично как реакция на широко распространенные антизападнические настроения. Проводилась антиэлитистская политика поддержки греческой *popular* (народной) культуры, так как правительство боролось с представлением Греции о себе как об «экономически отсталом государстве на периферии капитализма, экономически, политически и военно зависимом от запада» (V. Coufoudakis, цит. по Koglin, 2016, p. 48). Ребетико поддерживалось для того, чтобы обнаружить собственно греческую идентичность, заново открывая восточную составляющую ребетико (примером такой поддержки является финансирование фильма Костаса Ферриса «Ребетико» 1983 г.).

В конце 1990-х – начале 2000-х развивалась культура ночных клубов, где играли популярную греческую музыку, в том числе и ребетико. Этот музыкальный жанр стал частью национального достояния. Кроме того, в конце 1990-х жанр ребетико воспринимался как часть world music – об этом исследование Дафни Трагаки (2009). Исследователи ребетико<sup>11</sup> часто пишут о том, что во время церемонии открытия Олимпийских игр 2004 в Афинах их директор Димитрис Пападимитриу представил ребетико как символ богатого культурного наследия греческой нации. Как верно вспоминает Займакис в связи с этим событием, «несколько десятилетий назад этот жанр презирали пуритане, националисты, официальные идеологи государства и догматические левые, они все считали ребетико нежеланным азиатским остатком Османской империи и аморальным продуктом городского подполья (underworld)» (Zaimakis, 2010, p. 2).

### 3. Тесное соседство как объект структурной ностальгии

Близкой исторической аналогией изменения восприятия ребетико в греческом обществе является португальская музыка фаду и трансформация отношения к ней в Португалии в течение XX века.

---

ные архивные фотоматериалы и тексты песен. Тем не менее И. Петропулос включил в свою антологию множество песен, которые не относятся ребетико. Он был одним из первых, кто пытался исследовать ребетико с марксистских позиций. Считал ребетико музыкой самого низшего социоэкономического класса. И. Петропулос является одним из создателей мифа о ребетико как противостоянии «системе»: «Хотя трудно дать определение ребетису или мангасу, можно сказать, что он был человеком, который жил вне принятых стандартов традиционного греческого общества и который проявлял презрение к системе (establishment) во всех ее формах: он не женился, например, он не гулял за руку со своей девушкой; он не носил воротник и галстук и отказывался носить зонтик; он презирал работу, помогал обездоленным (underdog), курил гашиш, жестоко ненавидел полицию и считал быть заключенным в тюрьму за честь» (Petropoulos, 1975, p. 14).

<sup>11</sup> См., например: Koglin, 2016, p. 92, Zaimakis, 2010, p. 2.

«Так же, как и ребетико, фаду родился в маргинализованной социальной среде и имеет длинную историю больших перемен и трансформаций. Фаду стал предметом жаростных дебатов, касающихся национальной идентичности и политической принадлежности. Многие интеллектуалы связывали фаду с мифическим прошлым, этот жанр выражает “вечную национальную душу”, в то время как другие присоединяли его к катартическому выражению стремлений португальского рабочего класса» (Zaimakis, 2010, p. 5).

Кроме того, жанр фаду так же, как ребетико, появился в межнациональной среде, отторгаемой обществом, где португальцы жили бок о бок с бразильцами и африканцами из Анголы и Мозамбика.

Можно говорить не только о сходстве истории развития ребетико и фаду, но и об аналогиях в том, как понимаются эти жанры сегодня внутри соответствующих национальных государств. Структурная ностальгия – понятие, при помощи которого можно описать часть современных разговоров о фаду и ребетико. Оно принадлежит Майклу Херцфельду (2005, p. 147) и обозначает ностальгию по «времени до времени», в котором уравновешенное совершенство социальных отношений еще не претерпело разрушения, настаивающего все человеческое, ностальгию по идеальному устройству общественных отношений – «структурному балансу вечности». Согласно логике структурной ностальгии, когда-то идеальные взаимоотношения были разрушены современным эгоизмом и корыстью. Кроме того, именно иностранное влияние разрушило гармоничные взаимоотношения и, таким образом, запустило движение времени – разрушителя равным образом и тела, и нравственности (Ibid., p. 177). Структурная ностальгия легитимизирует поступки как государства, так и тех, кто действует противозаконно или противостоит государственной идеологии. Если национальное государство исчезнет, структурная ностальгия исчезнет вместе с ним, потому что она является его частью одновременно на микроуровне отношений между конкретными людьми и на макроуровне официальной государственной идеологии. Так и в случае ребетико – мы можем наблюдать структурную ностальгию по эпохе ребетико как в логике государственной – музыка как символ национального, так и в логике небольшого воображаемого сообщества, которое себя отчасти ассоциирует с протестными настроениями.

Примером того, как структурная ностальгия по более непосредственным отношениям между людьми повторяется у разных поколений в контексте исполнения ребетико, является текст-описание посещения музыкального вечера в таверне журналистом Петросом Фотиносом в 1948 году, который приводит в своей работе Д. Коглин:

«После третьего стакана мы как будто бы оставили нашу эпоху с ее машинами и пропагандой, как будто отправились в далекую родину, которую мы забыли немного, но в ней наши загубленные души» (Koglin, 2016, p. 7).

М. Херцфельд пишет о том, что структурная ностальгия по до-модерному – общее место историографии национализма и религи-

озного нарратива. В случае же с ребетико следует говорить об идеализации современного городского. В основе современного понимания жанра ребетико лежит город как идеальное прошлое, город, в котором присутствовало тесное соседство, отношения между людьми были более непосредственными, в отличие от сегодняшнего, пост-модерного города.

Для исполнителей ребетико объектом структурной ностальгии является тесное соседство. С одной стороны, это воображаемое тесное соседство с более непосредственными отношениями между людьми, которое существовало в эпоху ребетико, в 20-х, 30-х, с другой – тесное соседство в их собственной жизни в родном городе на улице, где выросли мои информанты. В том, как конструируется жанр ребетико сегодня, эти два представления – о реальном и воображаемом тесном соседстве – нередко пересекаются.

Гитаристы Манулис (40 лет) и Василис (45 лет) чувствуют себя *displaced* (англ. «насильственно перемещенными») в своем родном Пирее – одном из портовых городов, где развивалось ребетико в начале XX века. По их словам, еще в 60-70-х там существовало тесное соседство и более непосредственные отношения между людьми – соседи вместе ходили по вечерам в таверны, тогда как сейчас «правдивый», «настоящий» мир безвозвратно утрачен, уничтожен капитализмом.

Можно сказать, что Манулис и Василис оказываются вытесненными, смещенными новой культурой, которая им не по душе. Термин *displaced* («насильственно перемещенный») обычно применяют по отношению к мигрантам, однако А. Гапта и Дж. Фергюсон (1992, р. 6) предлагают использовать его для описания ситуаций, подобных этой, поскольку нежеланная замена близкой культуры другой, неродной и не принимаемой, оказывается сродни эмиграции, которая, как известно, в нашу эпоху может происходить без реального перемещения тела на большие расстояния. «Даже те, кто остается в знакомых местах и в местах предков, обнаруживают, что природа их отношения к месту неотвратимо изменилась, что иллюзия естественной и неременной связи между местом и культурой разрушена».

Важен в данном случае также и следующий шаг, который делают в своих рассуждениях исследователи: «Однако ирония этих времен в том, что, в то время как реальные места становятся более размытыми и неопределенными, чем когда бы то ни было, идеи культурно и этнически отличающихся мест становятся, возможно, даже более ярко выраженными» (Ibid.).

Структурная ностальгия по утраченному соседству Пирея как раз является одной из таких идей. По словам информантов, в это время существовали «настоящие» люди, отношения между которыми были более непосредственными, а пели они искренне о правдивых вещах, в отличие от исполнителей современной популярной песни.



Различные идеологические значения, связанные с историей ребетико, участвуют в воображении/конструировании настоящего также непосредственно в том, как исполняется ребетико. На практике структурная ностальгия осуществляется в том, что наиболее подходящими для ребетико считаются небольшие заведения на несколько столиков без звукоусиления, где возможно сформировать более непосредственные отношения между людьми, а музыканты сидят за соседним столом – никак не отделены от публики. Считается, что люди, которые ходят в подобные места, – более настоящие, чаще – левого толка. Практикам исполнения ребетико я планирую посвятить отдельную статью, так как эта часть современного конструирования жанра ребетико требует детального рассмотрения.

#### **4. Революционный потенциал «правдивости» ребетико. Музыка рабочего класса в прошлом и в современности**

Информанты часто говорят о том, что «песни ребетико простые и правдивые». Так, песни о наркотиках могут презентоваться как противостояние системе, потому что они честно и просто говорят об этой части жизни (Koglin, 2016, p. 24). Многие мои собеседники утверждают, что ребетико обладает духовной силой, что оно «настоящее» и «говорит правду» о реальных проблемах бедных, мигрантов, рабочих честно, ведь ребетико сочиняли именно музыканты из этой среды. На самом деле это представление соответствует действительности лишь отчасти, поскольку некоторые исполнители ребетико писали песни о своих личных бедах, а некоторые были профессиональными композиторами (Gauntlett, 2005).

Категории «правдивости» и «искренности» также возникают в разговоре о ребетико как о музыке рабочего класса. Ребетико сегодня часто понимают как музыку в некотором смысле коммунистическую. Так жанр конструируется в связи с насущными общественными проблемами при помощи противопоставления его капитализму. Поэтому интересно выяснить, является ли сообщество «настоящих людей» частью воображения современного коммунистического идеала.

Ребетико долго являлось важной частью медийных дебатов о греческом, в которые коммунисты включились практически с самого начала распространения этой музыки. Как уже отмечалось выше, интеллектуалы левого толка долго не принимали ребетико, но пытались найти с ним точки соприкосновения и по-разному приспособить ребетико для своих нужд, например, очистить от «дурных» влияний. Либо они утверждали, что ребетико важно, потому что представляет собой правдивое высказывание о страданиях рабочего класса.

Сегодня, однако, среди исполнителей ребетико редко встречается прямое утверждение, что ребетико – коммунистическая музыка, мои собеседники редко именно так определяют этот жанр. Часто приводят в пример тот факт, что М. Вамвакарис – символ,

а для некоторых моих информантов и создатель всего ребетико, – вообще был правый<sup>12</sup>. Тем не менее многие информанты говорят о том, что ребетико – музыка рабочего класса. Таким образом, попытки левых интеллектуалов в 70-80-х исследовать ребетико как музыку классовую увенчались успехом. Любопытно рассуждение Макиса о классовости ребетико:

*«Послушай, что я тебе скажу. Народная песня... является классовой. Знаешь, что такое классовый? [...] Музыка в целом классовая. Она происходит из какого-то класса. Либо из рабочего, либо из буржуазии. [...] Песня ребетико пела о бедных, о рабочих, о любви, боли и горе, эмиграции... В этом смысле мы называем его классовым. Ребетико не хотели. Оно<sup>13</sup> им немного мешает, понимаешь? Мешает».*

Ребетико как народная музыка противопоставляется власти, правительству и поэтому называется классовой. В действительности ребетико во многом создавали образованные музыканты из Малой Азии, поэтому невозможно говорить о четкой классовой принадлежности этой музыки. Однако народность, классовость ребетико как конструкт необходимы моим информантам, чтобы противопоставить ребетисов правительству и истеблишменту и, таким образом, противопоставить «настоящих людей» капиталистическому большинству.

Любопытен случай Сотириса (40 лет, играет на багламе). Он считает появление жанра ребетико «культурной революцией рабочего класса» только потому, что ребетисы, по его мнению, писали правдиво о своей жизни: «когда я работаю на тяжелой работе, прихожу домой расстроенный и пишу об этом песню – это очень важно». Однако Сотирис не рассматривает ребетико как противостояние сегодня<sup>14</sup>, так как воспринимает его как часть *world music*, то есть экзотизированного европейского продукта, который вклю-

<sup>12</sup> Он был скорее аполитичным конформистом, у него было «strong wish to conform» (Koglin, 2016, p. 43). Маркос Вамвакарис (1905–1972), или, как его иногда еще называют, просто Маркос – эмблема ребетико. Он вырос в рабочей семье на острове Сирос, в 12 лет сбежал в Пирей, где был грузчиком в порту, а позже стал работать мясником. Подробнее см. Vamvakaris, 1978.

<sup>13</sup> В греческом языке слово «ребетико» – среднего рода.

<sup>14</sup> Для Сотириса ребетико подобно хип-хопу, потому что представители хип-хоп культуры тоже являются экономическими и социально необеспеченными представителями городской периферии, непрофессионалами, которые выражают «свою собственную боль», то есть хип-хоп тоже является классовой музыкой. Сотирис считает символическим недавнее убийство рабочего из порта в Пирее, который пел хип-хоп о фашизме представителями ультраправой организации «Хриси Авги» («Золотой рассвет»): Павлос Фиссас, рэпер-антифашист, был убит 17 сентября 2013 года. По мнению Сотириса, ребетико сегодня уже не имеет никакого политического влияния и поэтому ничего не теряет, если его представляют как «фолк-арт». Он понимает ребетико как политическое действие в прошлом, сегодня же жанром подобной политической силы для него является хип-хоп.

чает всю неевропейскую, неклассическую музыку и, таким образом, репрезентирует ее как одно целое<sup>15</sup>.

Манулис говорит, что сегодняшняя эпоха очень похожа на то время, когда сочиняли ребетико: войны, бедность, мигранты, беженцы. Он считает ребетико музыкой бедных. Она честно описывает «страдания рабочего класса» и поэтому является «политическим действием». Так считали левые интеллектуалы прошлого, и Манулис повторяет их мнение о том, что исполнители ребетико не были коммунистами, не боролись с властью и системой, но их музыка в силу своей правдивости становилась борьбой (Zaimakis, 2010, p. 19). До сих пор это мнение воспроизводят многие мои информанты, повторяя интерпретацию жанра тех, кто возрождал ребетико в 70-е. Наличие этого общего места в интерпретациях информантов позволяет понять, что они применяют эту рамку интерпретации и к себе самим: они не борются открыто, но «свободны в мыслях».

Костис применяет такой взгляд на ребетико к современному контексту и считает, что ребетико – политическая песня, потому что в ней говорится о реальных нуждах «настоящих людей» сегодня, о нуждах, которые за семьдесят лет не исчезли и не изменились, и в этом, по его мнению, виновата власть. Он противопоставляет музыку ребетико как говорящую о реальных общественных проблемах популярной музыке, которую пишут сейчас, ведь она «не говорит ни о чем». Ребетико касается тем, которые сегодня так же, как и в эпоху появления и развития этого жанра, являются проблемными для общества:

*«Более настоящее, то, что я тебе сказал о темах, о которых оно говорит. Включая наркотики. Ноу проблем (англ. «это нетрудно»). Все проблемы, которых оно касается, – действительная жизнь. Сейчас во время кризиса другая тема – у нас очень сильная эмиграция. Греки уезжают full (англ. «полностью»). Дети 26-27-28 лет все едут в Голландию, Германию». В современной музыке нет «соучастия», по мнению Костиса: «Полицейскость, фашизм – тяжелые вещи, плохие вещи. Как вид человек не идет к лучшему. Не идет к лучшему. Взяли неверный путь». «Соучастие», о котором говорит Костис, являет собой часть структурной ностальгии по более непосредственным взаимоотношениям, которые существовали между «настоящими» людьми в прошлом и воображаются моими собеседниками как то, к чему стремятся «настоящие» люди сейчас.*

Аккордеонистка Харула (27 лет) считает, что проблемы греческого общества не остались неизменными, а заново появились после сорока лет относительного достатка, и теперь современные музыканты должны «перенять традицию ребетико», которая была этим достатком прервана. Так или иначе, ребетико понимается как музыка, говорящая о современных проблемах бедности, миграции и т.д.: *«Конечно, не так, как это было тогда, но в подобной ситуации. Точно существует бедность. Точно существуют люди, ко-*

<sup>15</sup> Об этом подробно см. Bohlman, 1988.

*торым нечего есть. Которые не могут жить так, как жили. Которые не могут жить так, как хотят. У которых нет работы. Это то, что было тогда... То есть бедность – это что-то, что возвращается».*

Харула говорит, что в связи с экономическим кризисом ее поколение «переживает ребетико», в отличие от родителей, которым достаток не позволил этого сделать: *«После гражданской войны у нас было приблизительно 40 лет относительного восстановления Греции, ситуации, когда есть развитие [...] Наши родители не пережили ребетико за этих сорок лет [достатка], поэтому мы пытаемся это взять у предыдущих поколений»<sup>16</sup>.*

Таким образом, ребетико представляет собой способ преодолеть трудности, говоря о них честно. Остались ли они неизменными по прошествии 70 лет, как считает Костис, или снова вернулись в связи с современным экономическим положением в Греции, согласно мнению Харулы. Как считает бузукист Адонис (40 лет), люди приходят послушать ребетико, чтобы «не быть одинокими в своих проблемах» и совместно противостоять трудностям современной эпохи, времени долгового кризиса.

Не все информанты считают, что экономический кризис является причиной нового витка популярности ребетико. Но многие утверждают, что в музыке ребетико современные проблемы выражены так же хорошо, как когда-то говорилось о проблемах столетней давности. Созданная левыми идеологами «правдивость» ребетико – как способ скрытой борьбы, позволяющий представить ребетико как музыку пролетариата, сегодня тоже позволяет моим собеседникам наделить ребетико значением противостояния, протеста: его исполнители несвободны, но зато свободны в мыслях. Мои собеседники называют появление ребетико «культурной революцией рабочего класса» именно потому, что оно правдиво говорит о его бедах. Кроме того, структурная ностальгия в разговорах о ребетико как о музыке рабочего класса присутствует как изображение более непосредственных отношений между «настоящими» людьми эпохи развития музыки ребетико, отношений соучастия.

## **5. Воображаемое сообщество «настоящих людей»**

Одна из ключевых ассоциаций со словом «ребетико», которая возникла у моих информантов в процессе интервью, – это образ жизни ребетисов. Несмотря на то что эта музыка, начиная с середины 1930-х гг., стала популярной среди разных слоев населения, образ ребетиса как маргинального городского жителя со своим собственным кодексом поведения для сегодняшних исполнителей неразрывно связан с ребетико. Д. Коглин, основываясь на 36 интервью с исполнителями и слушателями ребетико, которые он взял во время полевой работы в Афинах (осень 2004 – лето 2005

<sup>16</sup> В контексте рассказа о том, что ребетико – это *παραδοσιακή μουσική*, традиционная музыка, «παραδῶσω» дословно значит «передавать».

года), выделяет следующие основные черты образа ребетиса: цельность – гордый человек, имеет чувство собственного достоинства, щедрый, преданный, отзывчивый, честный; простота – он прямой, непосредственный, спонтанный, наивный; гедонизм – ребетис беззаботный, немногословный, расточительный, берет все от каждого момента жизни; нонконформизм – он бунтарский, независимый, агрессивный, свободный (Koglin, 2016, p. 28).

Некоторые из этих черт прослеживаются в том, как мои собеседники – современные исполнители ребетико – описывают жизнь ребетисов в прошлом. Однако информанты отбирают эти черты в соответствии с тем, являются ли они значимыми для их собственного образа жизни, и реализуют их в повседневности и посредством исполнения ребетико.

Гитарист Василис считает, что во времена ребетико жили «настоящие» люди: *«Ностальгия по эпохе, когда существовали настоящие люди. 1930-е, 1940-е, 1950-е, 1960-е были еще хорошими временами»*. Василис родился в Пирее в 1970 г., где и живет до сих пор. Он говорит, что народную музыку играл всегда, а ребетико начал играть и слушать только в 28 лет. По словам Василиса, сегодня мало знают о ребетико: *«Наша эпоха глупая, она не имеет культуры, чтобы написать хорошую песню. И вообще, чтобы создавать искусство»*. В ответ на вопрос о том, считает ли он себя андеграундом, Василис смеется: *«Не могу сказать наверняка, да или нет. Но также не могу сказать, что я мейнстрим. [...] Я не люблю телевизор. Не могу сказать, что люблю кока-колу. Кока-кола значит “сделано в США”. Вот это я имею в виду»*. *«Мне нравятся немногие человеческие вещи»*.

По мнению Василиса, ребетико «создает мораль», то есть достойный и честный характер. Он говорит, что ребетико прямое (αμεσῆ – immediate, direct), «учит быть человеком», не хотеть многого. Василис считает, что ребетисы были андеграундом, их не заботила власть. Они были бедными и честными, немногословными: «одно, два, три слова». Да и люди были более «настоящие», потому что у них не было «электрического тока»<sup>17</sup>.

Интересно, что Василис себя, свое сообщество считает частью «настоящего» мира в противовес капитализму и кока-коле. Но при этом он утверждает, что «настоящих людей» не существует сегодня, и поэтому свою личность Василис относит к сообществу, которое, я предполагаю, можно назвать воображаемым андеграундом.

В отличие от Василиса, Костис (37 лет, гитарист) считает, что «настоящие люди» есть и сейчас, однако если в эпоху ребетико они имели доступ к самовыражению, их выбирали звукозаписывающие

<sup>17</sup> Начиная с 50-х используют звукоусиление, которое некоторыми информантами понимается как что-то несовместимое с ребетико. Мои собеседники описывают звук без усиления как более настоящий. «Настоящность», так же как и в описании «настоящих» людей, подразумевает прямоту, непосредственность, а настоящий звук означает непосредственность человеческих отношений.

компании, то сегодня их голос не слышен. По его словам, у «настоящих людей» эпохи ребетико была возможность выразиться, а сейчас «настоящие люди сами по себе».

Многие исполнители ребетико говорят о ребетисах как о «настоящих людях». Эту «настоящность» они описывают как искренность в самовыражении. Считая себя маргинальными или нет, воспроизводя ностальгию по тесному соседству и более непосредственным, искренним отношениям между людьми в городе, мои собеседники тем или иным образом стремятся соответствовать идеальному образу ребетиса. Это «настоящий», то есть искренний и непосредственный человек. Информанты причисляют себя и своих единомышленников к сообществу настоящих людей сегодня, которое противопоставляется эпохе разрознности, индивидуализма, эпохе цифрового звука и кока-колы.

### Заключение

В основе этой статьи лежит определение жанра как продукта социального взаимодействия – я исследую то, как ребетико конструируется по отношению к актуальной социально-политической ситуации.

Жанр ребетико был создан бедными рабочими совместно с репатриантами, «нежелательными» стратами общества. Поэтому дебаты об этом жанре строились вокруг двух вопросов – вопрос о национальной идентичности греков, в связи с которым «восточную» составляющую ребетико старались исключить, и вопрос о том, может ли ребетико защищать интересы пролетариата, вследствие которого данный жанр стал восприниматься в первую очередь как музыка, говорящая «правду» о жизни бедных рабочих.

Современные исполнители конструируют ребетико заново, используя для этого различные элементы дебатов об этом жанре. «Правдивость» – свойство, которое было необходимо левым интеллектуалам для оправдания ребетико и наделения его политическим значением, часто возникает в описании данного жанра. И хотя мои информанты не считают ребетико коммунистическим, они определяют этот жанр как музыку рабочего класса, «правдиво» говорящую о его проблемах, а также как музыку «настоящих» людей, которая противостоит капиталистическому большинству. Ребетико понимается как настоящее, говорящее о реальных проблемах тех, кто его исполняет, – это также следствие недооцененной профессиональности и роли звукозаписывающих компаний, ведь ребетико во многом создавалось профессиональными музыкантами.

Ностальгия по тесному соседству, по более непосредственным отношениям между людьми являет собой часть конструирования национальной идентичности в противовес «западу». Но в то же время современные исполнители ребетико, о которых идет речь, сами нередко происходят из рабочих кварталов, из небогатых семей и живут довольно скромно (кроме того, в связи с кризисом,

тем, кто раньше выступал на телевидении, пришлось вернуться в маленькие таверны «на три столика» – именно такие места часто понимаются как наиболее аутентичные, потому что они располагают к более непосредственным отношениям между людьми). Экономический и социальный кризис формирует условия, в которых греки переживают ребетико заново – эта музыка создается как место неблагополучия, разрыва и в то же время близости между людьми, структурной ностальгии по тесному соседству, непосредственным отношениям, которые возникают в тот момент, когда рушится благосостояние. Растет потребность в сообществе единомышленников, а еще – в утешении.

В понятии «настоящие люди» пересекаются воображаемые сообщества прошлого и настоящего: это часть структурной ностальгии и коммунистического воображения, а также – современные исполнители ребетико сами себя относят к этому воображаемому сообществу. При помощи воображения сообщества «настоящих людей» конструируется одновременно прошлое и настоящее, в то время как исполнители ребетико осознают себя и свою жизнь через историческое прошлое и по отношению к сегодняшнему дню. Мы видим, как потребность в настоящем, домашнем, честном, тесном сообществе взаимосвязана с большими политическими и общественными вопросами, такими как бедность, миграция, кризис и т.д. Кроме того, воображение сообщества «настоящих» людей сопутствует конструированию нации, а вернее, является одной из его составляющих, так как ребетико моими информантами понимается как важная часть греческого. В нынешних кризисных обстоятельствах у граждан Греции есть необходимость укреплять воображаемое национальное, заново актуализируя все значения ребетико, которые могут этому помочь. Я предполагаю, что воображаемое сообщество «настоящих людей» является одной из форм такой актуализации.

Миф о чистом, честном, прямом, единственно настоящем ребетико остается важным и в современной среде исполнителей данного жанра. Вопрос о положении Греции остается (или заново становится) большим, неоднозначным, нерешенным. Ребетико создается при помощи противопоставления качеств, которыми наделяется этот жанр, западным ценностям и капитализму. Но что же ребетико предлагает взамен западных ценностей? Не Восток, не Турцию, не коммунистический рай, а опыт репатриантов и маргинальных жителей окраин современного города, который сегодня заново оказывается тем, что выражает «наше, греческое». Посредством структурной ностальгии по более непосредственным отношениям между людьми, при помощи представления о «правдивости» ребетико и образа ребетисов прошлого – маргинальных городских жителей исполнители ребетико ищут в воображаемом сообществе «настоящих» людей основу для национального единства во времена кризиса.

## Литература

- Ассман, А. (2014) *Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика*. Москва: Новое литературное обозрение, 328 с.
- Андерсон, Б. (2001) *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма*. Москва: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 288 с.
- Adorno, T. (1973) *The Jargon of Authenticity*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 165 p.
- Adorno, T. (1976) *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum, 248 p.
- Bauman, R. and Briggs, C. L. (1990) Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual review of Anthropology*, no. 19, pp. 59-88.
- Bohlmann, P. V. (1988) *The study of folk music in the modern world*. Bloomington: Indiana University Press, xx + 159 p.
- Butterworth, K., and Schneider, S. K., eds. (1975). *Rebetika: songs from the old Greek underworld*. Athens: Komboloi Press.
- Coufoudakis, V. (1983) Greco-Turkish Relations and the Greek Socialists: Ideology, Nationalism and Pragmatism. *Journal of Modern Greek Studies*, no. 1, pp. 373-392.
- Dragoumis, M. (1975) The Music of the Rebetes. In: Butterworth, K. and Schneider, S. K., eds. *Rebetika: songs from the old Greek underworld*. Athens: Komboloi Press.
- Frith, S. (1996) Music and identity. In: Du Gay, P. and Hall, S., eds. *Questions of cultural identity*. London: Sage, pp. 108-127.
- Gauntlett, S. (1985) *Rebetika carmina graeciae recentioris. A contribution to the definition of the term and the genre rebetiko tragoudi through detailed analysis of its verses and the evolution of its performance*. Athens: Denise Harvey & Company, 371 p.
- Gauntlett, S. (2005) Mammon and the Greek Oriental Muse. Rebetika as a Marketing Construct. In: Close, E., Tsianikas, M. and Frazis, G., eds. *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003*. Adelaide, pp. 179-194.
- Gauntlett, Σ. (2001) *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Νικολόπουλος & Σία Ε. Ε., 183 σελ.
- Gray, L. E. (2007) Memories of empire, mythologies of the soul: fado performance and the shaping of saudade. *Ethnomusicology*, no. 51, pp. 106-130.
- Gupta, A. and Ferguson, J. (1992) Beyond «culture»: Space, identity, and the politics of difference. *Cultural anthropology*, no. 7, pp. 6-23.
- Herzfeld, M. (2005) *Cultural intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge, 296 p.
- Holst-Warhaft, G. (1998) Rebetika: the double-descended deep songs of Greece. In: Washabaugh W., ed. *The passion of music and dance: Body, gender and sexuality*. London: Bloomsbury Publishing, pp. 111-126.
- Holton, K. D. (2014) Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers. *Portuguese Cultural Studies*, no. 1, pp. 1-17.
- Koglin, D. (2016) *Greek Rebetiko from a Psychocultural Perspective: Same Songs Changing Minds*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd, 290 p.
- Lena, J. C. and Peterson, A. (2008) Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, no. 73, pp. 697-718.
- Livingston, T. E. (1999) Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, no. 43, pp. 66-85.
- Machaquero, R. R. (2015) Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life by Lila Ellen Gray (review). *Anthropological Quarterly*, no. 88, pp. 219-225.



- O'Connell, C. and Elliott, R. (2011) Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City. *Popular Music*, 30, p. 483-484.
- Pappas, N. G. (1999) Concepts of Greekness: The recorded music of Anatolian Greeks after 1922. *Journal of Modern Greek Studies*, no. 17, pp. 353-373.
- Pennanen, R. P. and Kounadis, P. (1995) Review Essay: A Recent Reissue of Rebetika Recordings. *Asian Music*, no. 26(2), pp. 137-142.
- Petropoulos E. (1975) Rebetika. In: Butterworth, K. and Schneider, S. K., eds. *Rebetika: songs from the old Greek underworld*. Athens: Komboloi Press.
- Schechner, R. (1994) Ritual and performance. In: Ingold, T., ed. *Companion encyclopedia of anthropology*. London; New York: Routledge, pp. 613-647.
- Schorelis, T. (1977-1981) *Ρεμπέτικη ανθολογία*. Vol. 1-4. Athens: Πλέθρον.
- Seeger, A. (1994) Music and Dance. In: Ingold, T., ed. *Companion encyclopedia of anthropology*. London; New York: Routledge, pp. 686-705.
- Shannon J. H. (2003) Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab. *Cultural Anthropology*, no. 18, pp. 72-98.
- Stamatis, Y. (2011) *Rebetiko Nation: Hearing Pavlos Vassiliou's Alternative Greekness Through Rebetiko Song*. (Doctoral dissertation, The University of Michigan).
- Tragaki, D. (2009) *Rebetiko worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 334 p.
- Vamvakaris, M. (2015) *The man and the bouzouki. Autobiography*. London: Greeklines.com, 320 p.
- Zaimakis, Y. (2010) «Forbidden Fruits» and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika. *Music and Politics*, no. 4, pp. 1-25.
- Zografou, M. and Pateraki, M. (2007) The «Invisible» Dimension of Zorba's Dance. *Yearbook for Traditional Music*, no. 39, pp. 117-131.

## References

- Assman, A. (2014) *Dlinnaja ten' proshlogo: Memorial'naja kul'tura i istoricheskaja politika* [The Long Shadow of the Past: Memory, Culture and Memory Politics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 328 p.
- Anderson, B. (2001) *Voobrazhaemye soobshhestva. Razmyslenija ob istokakh i rasprostran'enii natsionalizma* [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism]. Moscow: Kanon-press-C, Kuchkovo pole, 288 p.
- Adorno, T. (1973) *The Jargon of Authenticity*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 165 p.
- Adorno, T. (1976) *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum, 248 p.
- Bauman, R. and Briggs, C. L. (1990) Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, no. 19, pp. 59-88.
- Bohlman, P. V. (1988) *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press, 159 p.
- Butterworth, K., and Schneider, S. K., eds. (1975). *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*. Athens: Komboloi Press.
- Coufoudakis, V. (1983) Greco-Turkish Relations and the Greek Socialists: Ideology, Nationalism and Pragmatism. *Journal of Modern Greek Studies*, no. 1, pp. 373-392.
- Dragoumis, M. (1975) The Music of the Rebetes. In: Butterworth, K. and Schneider, S. K., eds. *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*. Athens: Komboloi Press.
- Frith, S. (1996) Music and Identity. In: Du Gay, P. and Hall, S., eds. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, pp. 108-127.

- Gauntlett, S. (1985) *Rebetika Carmina Graeciae Recenioris. A Contribution to the Definition of the Term and the Genre Rebetiko Tragoudi through Detailed Analysis of its Verses and the Evolution of its Performance*. Athens: Denise Harvey & Company, 371 p.
- Gauntlett, S. (2005) Mammon and the Greek Oriental Muse. Rebetika as a Marketing Construct. In: Close, E., Tsianikas, M. and Frazis, G., eds. *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University April 2003*. Adelaide, pp. 179-194.
- Gauntlett, S. (2001) *Rebetiko tragoudi: symvoli stin epistimoniki tou prosengisi* [Contribution to a Scientific Approach to the Rebetiko Song]. Athens: Nikolópoulos & Sía E. E., 183 p.
- Gray, L. E. (2007) Memories of Empire, Mythologies of the Soul: Fado Performance and the Shaping of Saudade. *Ethnomusicology*, no. 51, pp. 106-130.
- Gupta, A. and Ferguson, J. (1992) Beyond «Culture»: Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, no. 7, pp. 6-23.
- Herzfeld, M. (2005) *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge, 296 p.
- Holst-Warhaft, G. (1998) Rebetika: the Double-descended Deep Songs of Greece. In: Washabaugh W., ed. *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. London: Bloomsbury Publishing, pp. 111-126.
- Holton, K. D. (2014) Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers. *Portuguese Cultural Studies*, no. 1, pp. 1-17.
- Koglin, D. (2016) *Greek Rebetiko from a Psychocultural Perspective: Same Songs Changing Minds*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd, 290 p.
- Lena, J. C. and Peterson, A. (2008) Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, no. 73, pp. 697-718.
- Livingston, T. E. (1999) Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, no. 43, pp. 66-85.
- Machaqueiro, R. R. (2015) Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life by Lila Ellen Gray (review). *Anthropological Quarterly*, no. 88, pp. 219-225.
- O'Connell, C. and Elliott, R. (2011) Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City. *Popular Music*, 30, p. 483-484.
- Pappas, N. G. (1999) Concepts of Greekness: The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922. *Journal of Modern Greek Studies*, no. 17, pp. 353-373.
- Pennanen, R. P. and Kounadis, P. (1995) Review Essay: A Recent Reissue of Rebetika Recordings. *Asian Music*, no. 26(2), pp. 137-142.
- Petropoulos E. (1975) Rebetika. In: Butterworth, K. and Schneider, S. K., eds. *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*. Athens: Komboloi Press.
- Schechner, R. (1994) Ritual and Performance. In: Ingold, T., ed. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London; New York: Routledge, pp. 613-647.
- Schorelis, T. (1977-1981) Rempetike anthologia [Anthologia Rebetica]. Vol. 1-4. Athens: Plethron.
- Seeger, A. (1994) Music and Dance. In: Ingold, T., ed. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London; New York: Routledge, pp. 686-705.
- Shannon J. H. (2003) Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab. *Cultural Anthropology*, no. 18, pp. 72-98.
- Stamatis, Y. (2011) *Rebetiko Nation: Hearing Pavlos Vassiliou's Alternative Greekness Through Rebetiko Song*. (Doctoral dissertation, The University of Michigan).
- Tragaki, D. (2009) *Rebetiko worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 334 p.
- Vamvakaris, M. (2015) *The man and the bouzouki. Autobiography*. London: Greeklines.com, 320 p.

- Zaimakis, Y. (2010) «Forbidden Fruits» and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika. *Music and Politics*, no. 4, pp. 1-25.
- Zografou, M. and Pateraki, M. (2007) The «Invisible» Dimension of Zorba's Dance. *Yearbook for Traditional Music*, no. 39, pp. 117-131.