

С. В. Иванов

Феномен российской хип-хоп культуры: теоретическая рефлексия и художественные практики

Аннотация: в статье рассмотрен феномен российской хип-хоп культуры. Проведен анализ теоретических концепций субкультур в зарубежном и отечественном гуманитарном знании, а также рассмотрены постсубкультурные исследования в контексте постмодернистской культуры. Хип-хоп анализируется как субкультурное сообщество и как культурная форма, возникшая в результате межкультурного взаимодействия и получившая специфические характеристики, связанные с российской социокультурной реальностью.

Ключевые слова: культурология, субкультура, гибридность, глокализация, аутентичность, мода, дискурс, стиль, постсубкультура, культура.

Субкультурное пространство начала XXI в. характеризуется сложностью и разнородностью. В нем соседствуют различные культурные формы, художественные практики, социальные сообщества, дискурсы и межкультурные взаимодействия. Для субкультур характерны многие черты динамических процессов культуры в целом, а многие их проявления становятся частью того, что нередко называется посткультурой. Мы рассмотрим одну из важных составляющих современной постсубкультурной сцены, в которой соединяются многие признаки (пост)современной культурной ситуации, — российскую хип-хоп культуру.

В исследовательском дискурсе хип-хоп обычно рассматривается как одна из субкультур, что, на наш взгляд, не позволяет выявить все многообразие его смыслов и проявлений в культурной панораме наших дней. В таком подходе не учитываются ни возможность изменения статуса субкультур в результате процессов деконструкции традиционных бинаризов, ни интенсивные процессы межкультурного взаимодействия, ведущие к образованию множественных гибридных форм культуры.

Термин «гибридность», весьма распространенный в современной исследовательской литературе, используется «для обозначения... и описания широкого диапазона социальных и культурных феноменов, включающих в себя смешение двух или более культур»¹. Для понимания таких форм необходимо рассмотреть их функционирование в глобальном и локальных контекстах. Адекватному описанию ситуации сосуществования универсального и локального призван послужить термин «глокализация» — «комбинированный термин, объединяющий две противоположные и взаимодополнительные тенденции социокультурного развития — глобализацию и локализацию»².

Многие современные практики на данный момент функционируют именно в глокализированной среде,

где самобытные локальные культурные проявления перемешиваются с элементами глобализационного поля. Хип-хоп культура и является ярким примером такого смешения. Появившись в начале 1970-х гг. на восточном побережье США как набор слабо связанных художественных практик, она прошла большой путь, ныне претендуя на обладание цельной жизненной философией. Стоит отметить, что основоположники этой культурной формации в США уже в конце 1990-х гг. обратились к проблемам самопознания и саморазвития, обозначив появление нового «элемента» — «знания». По словам лидера наиболее авторитетной хип-хоп организации «Зулу Нейшн» Африка Бамбата, знание — это «смысл и основа всех существующих вещей. Знание бесконечно. Знание — это то, что помогает понять себя и окружающих»³. Внутри хип-хопа (иначе говоря, практически автономно, без влияния других социальных и культурных формаций) реализовалась попытка глубинной внутренней рефлексии, и одно это может свидетельствовать о том, что хип-хоп представляет собой сложную культурную систему, стремительно развивающуюся в современном глобализационном контексте.

В связи с этим и встает вопрос о том, является ли хип-хоп одной из множества субкультур или же он перерос во что-то большее. Повсеместная коммерциализация результатов творчества приводит также к вопросу о разграничении аутентичного и потребительского восприятия сущности культурных форм. В хип-хоп культуре с момента ее зарождения наблюдались взаимосвязанные и параллельные процессы — культурной самоидентификации, с поиском смыслового наполнения, и развитие коммерческого направления. Первое течение в конечном итоге вылилось в создание нескольких авторитетных некоммерческих общественных организаций, разрабатывающих идеи распространения гуманистических принципов через стиль жизни и его осознанный выбор. Второе же направление превратилось в многомиллиардную индустрию развлечения, нашедшую миллионы поклон-

¹ Соловьева А. Н. Этничность и культура. Архангельск, 2009. С. 54.

² Шеманов А. Ю. Антропология и мир современной коммуникации: Сб. статей. М., 2010. С. 137.

³ www.zulunation.com

ников по всему миру. Таким образом, хип-хоп, существуя в двух ипостасях, в рамках самого сообщества столкнулся с вопросом собственной аутентичности.

Художественные практики хип-хопа и его культура постепенно вошли в современную российскую реальность. Безусловно, большая заслуга в этом принадлежит средствам массовой информации, поспешившим разрекламировать новые веяния, популярные в молодежной среде. Однако повсеместное распространение именно хип-хопа и, как одного из его основных проявлений, рэп-музыки, после тотального увлечения роком, безусловно, должно привлекать внимание исследователей. На вопрос о том, почему именно хип-хоп стал так популярен в России, существует множество ответов. Одно из объяснений строится на сближении условий, в которых возникла культура в США, и ситуации ее появления в России в конце 1980–1990-х гг.

Крайне нестабильная социально-экономическая обстановка и идеологический кризис породили потребность поиска новых форм самовыражения в молодежной среде. Сама хип-хоп культура является мощным носителем той энергетики, которой так не хватает в молодежной среде: дух соревновательности в сочетании с мастерством художественного самовыражения в качестве яркой обертки явно заставляли российскую молодежную аудиторию обратить на себя внимание⁴.

Но основной, на наш взгляд, момент — это именно те смыслы, которые транслируются основными практиками культуры: танцем, музыкой, изобразительным искусством и поэзией. С одной стороны, в США существует устойчивое понятие о хип-хоп культуре как феномене творчества афро- и латиноамериканского городского населения. При этом само творчество зачастую служит художественным отражением социальной реальности и ее проблемных ситуаций. Так, довольно часто в рэпе можно услышать «черноцентристскую», «феминистическую», «гангстерскую» лирику. С другой стороны, основные идеологические принципы хип-хопа: мир, любовь, единение, которые были сформулированы еще в самом начале становления культуры, — обладают яркой гуманистической направленностью и имеют тенденцию к повсеместному распространению. Такие универсальные категории, безусловно, находят отражение и в российских реалиях, но основной вопрос заключатся в том, как и каким образом эти смыслы адаптируются россиянами.

К тому же, если приглядеться внимательнее, то можно увидеть, что как само хип-хоп сообщество, так и уровень развития каждого элемента (мастерство представителей) довольно разнородны по качеству. Следует иметь в виду, говоря о художественных практиках хип-

хопа, что американские «стили» и модели исполнения обладают всеми чертами если не канона, то шаблона. Чтобы овладеть необходимым уровнем исполнения, требуется посвятить немало времени изучению «школы» того или иного элемента американского хип-хопа; очевидно, речь в этом случае может идти лишь о слепом копировании уже готовых моделей поведения, исполнения и техники и о полном отрыве от идеологических основ. Такой разнородной смыслов дополняется различиями в базовых национальных культурных ценностях. Здесь-то и возникает вопрос о природе феномена российской хип-хоп культуры.

Хип-хоп как объект изучения довольно удобен в том смысле, что он представляет собой автономную культурную формацию. Носители этой культуры обитают в практически закрытом и четко очерченном сообществе, разделяя особые культурные нормы и ценности. «Эзотеризм» сообществ выражается не только в особом «тайном» языке и непривычных формах поведения, но и в их отношении к общепринятым нормам и ценностям. Можно даже предположить, что хип-хоп сообщество функционирует в рамках иной, отличной от общепринятой мировоззренческой парадигмы. Хип-хоп культура культивируется в основном интеллектуалами, способными оценить и превращение обыденного смысла в нечто большее — в духовное переживание, и те средства ритмической, поэтической, танцевальной и в целом художественной импровизации, с помощью которых этот процесс совершается.

Хип-хоп культура интересна также своей внутренней системной организацией, которая не просто включает в себя отдельных людей с их личными мыслями, взглядами, идеями, но является глобальной универсальной интернациональной коммуникационной системой. Так, многие слова из американского рэпа понимает большинство членов хип-хоп сообществ в любой стране мира. А такие понятия, как Groove, Beat, Can, Microphone, Vinyl, Dance, знакомы всем, кто имеет хоть какое-то отношение к хип-хопу, и знание английского языка при этом вовсе не обязательно. Впрочем, основным языком интернациональной коммуникации в сфере хип-хопа остается все-таки английский.

Интерес к хип-хопу в России имеет корни в национальной культуре. Это становится заметнее, если посмотреть к фольклорному творчеству: некоторые движения уличных танцоров брейка были позаимствованы напрямую у русских народных танцев. Так, Ансамбль народного танца И. Моисеева, однажды приехав в США на гастроли, сам того не ведая внес свой вклад в развитие одного из элементов брейка. С другой стороны, именно танцы стали первой художественной практикой, широко распространившейся в России в конце 1980-х гг.

Для хип-хопа в целом свойственна трансформация фрагментов культур разных стран и народов. При этом сама культура способна органично вклю-

⁴ См.: <http://nefor-mal.ru/subkultury-2/rep-subkultura/#more-301>

чать в себя совершенно разные художественные стили. Эта «всеядность» особенно заметна в так называемой «уличной моде», где могут ужиться, например, «узкая» и «широкая» одежда.

Итак, хип-хоп, представляя собой мощную культурную формацию, распространил свое влияние и на современных россиян. Отсюда и возникает необходимость в его детальном изучении с целью расширения научного знания о современном культурном поле жизнедеятельности человека.

На наш взгляд, важным условием серьезного изучения хип-хоп культуры является прямая или косвенная включенность исследователя в сообщество, поскольку только знание принятых в нем законов, правил, языка, обычаев, традиций позволяет в полной мере объяснить тот истинный смысл и значение текстов, который в них заложен. Такой стратегии и следовал автор данной статьи, в течение многих лет занимавшийся различными художественными практиками хип-хопа. Чтобы получить наиболее полную картину происходящего в современной российской хип-хоп культуре, а также доступ к максимально объективной интерпретации различных аспектов ее визуальных, музыкальных и танцевальных практик, мы использовали метод включенного наблюдения.

Само название «хип-хоп культура» считается устоявшимся в англоязычной литературе, в России же более привычно причисление хип-хопа к субкультурным течениям, что связано, по-видимому, с традициями советского периода. Образование субкультуры происходит вследствие локализации некоторой социальной группы по отношению к власти, авторитету, доминирующим структурам и культивированию собственного ощущения идентичности — этнической, профессиональной и др. Функция любой субкультуры — поддержание безопасности и идентичности определенной группы и порождение набора значений, помогающих ей справляться с проблемными ситуациями.

Понятие субкультуры будет пониматься нами также в узком смысле — для определения видимого или символического сопротивления реальной или кажущейся субординации. Большинство американских исследований хип-хоп культуры следуют именно такому направлению, рассматривая хип-хоп как одно из протестных движений США, основанное преимущественно на афроцентристском подходе. Как в советской, так и постсоветской России исследования субкультур велись в несколько ином направлении: акцент делался на противостоянии субкультурных практик культуре мейнстрима. Так, для обозначения молодежных субкультур в СССР использовался термин «неформальные молодежные объединения».

На сегодняшний момент в России существует всего несколько исследований хип-хоп культуры. Прове-

денные в рамках изучения субкультурных явлений, они изначально ограничивают предмет исследования, не давая выявить все богатство культурных смыслов. Единственным убедительным ориентиром в изучении этого явления на сегодняшний день могут считаться только исследования американских специалистов. В США накоплен большой опыт изучения хип-хоп культуры с разных сторон и с использованием различных методик (социокультурные и семантические исследования, исторический анализ, кросс-культурный и компаративный подходы). В достаточной мере полно внутреннюю сущность хип-хоп культуры раскрывают работы Tricia Rose («Black Noise»), Josef Glenn Schloss («Making Beats: The Art of Sample Based Hip-Hop»), Craig Castleman («Getting up: Subway Graffiti in New York»), David Toop («Rap Attack»). Работы этих исследователей, считающиеся наиболее авторитетными в современных исследованиях хип-хопа, касаются таких насущных проблем, как поиск идентичности в современном мире, самореализация, расовые предрассудки, культурная интеракция, творческое осмысление окружающего мира. Кроме того, за рубежом существует огромное количество исследований африканской устной речевой культуры, в которых выявляются ее явные и скрытые связи и тем самым — возможные истоки возникновения хип-хопа.

Появление у молодежи новых форм художественного самовыражения потребовало новых методов их изучения и новых теорий, в достаточной мере описывающих и объясняющих происходящие в культуре процессы. Примером могут служить постсубкультурные исследования, которые на данный момент активно развиваются на Западе. В отличие от Школы культурных исследований, внесшей большой вклад в изучение субкультур в 1970–1980-х гг., авторы новых подходов предлагают осознание современных субкультурных форм как динамических объектов, не связанных четкими линейными взаимодействиями ни друг с другом, ни с доминантной культурой. В рамках этой методологии предлагается исходить из их частичной «растворенности» в общем культурном поле.

В процессе поиска факторов, играющих решающую роль в размежевании доминантной культуры и субкультур, в постсубкультурной теории возникло ключевое для нее понятие «стиль жизни», в основу которого зачастую кладется стиль потребления. М. Мафесолли, например, вводит в свою теорию особую предметную область — «неоплемена» (новые типы социальных формирований, основанные на индивидуальном выборе стилей потребления)⁵. Если в традиционных исследованиях субкультуры определялись через их стилевое

⁵ См.: Muggleton D., Weinzierl R. The Post-Subcultures Reader. Oxford: Berg, 2003.

противостояние мейнстриму, то в теории Мафессолли акцент сдвинулся на потребительское приобретение новых стилей. Групповая идентичность «неоплемена» стремится к «множественным, текучим и временным» характеристикам, и индивид, включенный в такое условное образование, может с легкостью менять свои «знаки идентификации»⁶.

Другая характерная черта постсубкультурных исследований — концептуальное отрицание роли политики в жизнедеятельности современных субкультур. Одни исследователи объясняют аполитичность сообществ крайним индивидуализмом их членов, вынужденных, правда, считаться с некоторой внутренней микрополитикой самой субкультуры, обязанной следить за своим состоянием. Вместе с тем, после коммерциализации исходных стилей, так или иначе причастных сопротивлению, сам протест перешел в убеждения участников субкультур. И если для Школы культурных исследований было характерно отмечать трансформацию политической активности в культурную, то у американского исследователя Д. Кларка, например, «последняя аутентичность проявляется в политической активности»⁷. Это же в полной мере применимо и к явному противостоянию в хип-хоп культуре стилистической коммерциализации и политической активизации как ответа на нее.

Таким образом, в хип-хопе происходит частичное стирание барьеров, отделяющих его от мейнстрима. Противостояние коммерческого и некоммерческого хип-хопа отчасти актуализирует проблему аутентичности — как смыслового наполнения (зачастую политизированного), отделяющего внутреннее содержание от достаточно внешнего ему стиля.

Д. Кларк приводит описание адаптированной рынком субкультуры, ориентированной исключительно на «внешний» стиль. Он рассматривает ее как «временное средство, с помощью которого молодежь находит свою идентичность, отделенную от родительской, и таким образом обретает свою индивидуальность», однако в целом лишь для того, чтобы «в дальнейшем вернуться в качестве взрослых к своим предопределенным ролям в доминантной культуре»⁸. Такое понимание субкультуры нивелирует смысловые составляющие, входящие в ее ценностное ядро. В случае хип-хоп культуры такое упрощение применимо лишь к тем, кто во всем и всегда привык следовать за модой. Молодежь, воспринимающая один только стиль, оторванный от своих мировоззренческих оснований, подвергается воздействию ложных ценностей, которые создаются в качестве маркетинговой поддержки для продвижения культурного продукта.

⁶ Ibid. P. 12.

⁷ Ibid. P. 235.

⁸ Ibid. P. 227.

В самом хип-хопе (в его аутентичной форме) отношении к художественной практике как к продукту тоже существует, однако на ином уровне: зачастую продукт воспринимается здесь как уникальная вещь, произведение искусства в единичном экземпляре, созданное мастером, впитавшим огромный опыт своих предшественников. Такой подход во многом направлен на сопротивление коммерциализации исходных стилей — с тем, чтобы ядро культурной формации, основанное на аутентичном восприятии художественных стилей, могло репродуцироваться.

Важным моментом в постсубкультурном пространстве является сетевой принцип общения. Современные сетевые сообщества обладают специфическими глокальными качествами, где смешиваются личный и общественный контекст. Во многом сетевые взаимодействия происходят на уровне воображения, где роли и статусы являются произвольными фантазиями, порождаемыми включенностью в то или иное виртуальное сообщество. Стоит отметить, что информационная активность нашего времени в большой степени и повлияла на повсеместное развитие хип-хопа как глобального сообщества. Сегодня основное распространения «знания» внутри хип-хоп сообщества осуществляется именно с помощью сети Интернет.

Еще одной темой, рассматриваемой в рамках постсубкультурных исследований, являются проявления телесности в различных современных культурных формациях. Так, в исследованиях панка проявления телесности видятся как символическое сопротивление нормам доминантной культуры. При этом само понятие кожи, телесного покрова человека, сравнивается с «социальной кожей», которая отделяет внутреннее пространство человека от окружающего мира, служит маркером соответствия нормам и наличия определенного статуса⁹.

Современные постсубкультурные исследования постепенно приходят на смену устоявшимся теориям Школы культурных исследований, однако, развиваясь на их основе, являются их логическим развитием. Современная субкультурная картина мира изменяется в соответствии с трансформациями, происходящими в «большом» культурном поле, и в этом контексте для успешного ее изучения необходим поиск новых теоретических моделей. В связи с быстрым развитием хип-хопа при его изучении следует учитывать опыт постсубкультурных исследований и акцентировать внимание на факторах, воздействующих на эту культурную формацию. Частые утверждения об исчезновении субкультур в классическом понимании этого термина заставляют поставить вопрос о том, что представляют собой

⁹ Ibid. P. 57.

современные культурные формации. Размытость границ, отделяющих «родительскую» культуру от субкультуры, присуща и хип-хопу, однако своеобразие художественных практик и устойчивое смысловое наполнение хип-хоп культуры, которое выражается в цельной жизненной философии, разделяемой всеми членами сообщества, выделяет его из общей массы современных постсубкультур. Кроме того, коммуникационная система хип-хопа, обладающая глобальным характером, не только обслуживает потребности в общении и сохранении идентичности, но и имеет смысловое наполнение, альтернативное тому, что присуще доминантной

культуре в контексте отношения к «обществу потребления». В философии хип-хопа рыночные отношения, «слепое потребление» заменяются разумными творческими и человеческими отношениями, основанными на гуманистических принципах. Однако внутри хип-хоп сообщества по-прежнему остро стоит вопрос о собственной аутентичности. Отчасти это объясняется тем, что индустрия развлечений и философское наполнение в этой культурной формации изначально соседствовали. Все перечисленное отчетливо выделяет хип-хоп среди других постсубкультур и обозначает его особое место в культурном поле современности.

Список литературы:

1. Левикова С. И. Молодежная субкультура. М., 2004.
2. Омельченко Е. Молодежные культуры и субкультуры. М., 2000.
3. Слесарева И. В. Современная молодежная клубная культура: значение и перспективы (на примере интеллектуальных клубов) // Вопросы культурологии. 2008. № 2.
4. Шапинская Е. Н. Очерки популярной культуры. М., 2008.
5. Щепанская Т. Система: тексты и традиции субкультуры. СПб., 2004.
6. Cohen S. Folk Devils and Moral Panics. Oxford, 1987.
7. Hebdidge D. Subculture. The meaning of Style. L.; N. Y., 1981.
8. Postsubcultures Reader. Oxford; N. Y., 2004.
9. Resistance Through Rituals. Ed. S. Hall. L., 1976.

References (transliteration):

1. Levikova S.I. Molodezhnaya subkul'tura. M., 2004
2. Shchepanskaya T. Sistema: teksty i traditsii subkul'tury. Spb., 2004
3. Omel'chenko E. Molodezhnye kul'tury i subkul'tury M., 2000.
4. Shapinskaya E.N. Ocherki populyarnoy kul'tury. M., 2008
5. Slesareva, I. V. Sovremennaya molodezhnaya klubnaya kul'tura: znachenie i perspektivy : (na primere intellektual'nykh klubov) / I. V. Slesareva // Voprosy kul'turologii. — 2008. — № 2.
6. Cohen S. Folk Devils and Moral Panics. Oxford, 1987
7. Hebdidge, D. Subculture. The meaning of Style. L.-NY, 1981
8. Resistance Through Rituals. Ed. S.Hall. L., 1976
9. Postsubcultures Reader. Oxford- NY, 2004