

Хип-хоп: культура молодежной контрреволюции

РУСЛАН ХЕСТАНОВ

Профессор, заместитель руководителя, Школа культурологии, факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ). Адрес: 105066, Москва, ул. Старая Басманная, 21/4. E-mail: khestanov@hse.ru.

Ключевые слова: хип-хоп; андеграунд; мейнстрим; молодежь; протест.

В центре внимания статьи — хип-хоп как движение популярной культуры. Автор решает две главные задачи. Первая — обзорная и дискурсивно-аналитическая: показать основные тропы и общие места, с помощью которых исследователи и критики популярной культуры конструируют единство своего аналитического нарратива и предмета. Утверждается, что достигнутое дискурсивное единство (единство концептов, предмета или тем) не позволяет исследователям схватить данное движение в популярной культуре в его многообразии и гетерогенности. Кроме того, академические исследователи и критики хип-хоп культуры оказались в ловушке представлений о фундаментальности различия мейнстрима и андеграунда. Ему довлеет сложившийся в послевоенные десятилетия нарратив о субкультуре, которая вырастает в культурное движение, заряженное прогрессивно-освободительным потенциалом.

Вторая задача статьи — прагматическая: показать, чем в актуальной политической ситуации может быть интересен хип-хоп. Решение этой задачи позволило сформулировать следующие тезисы: 1) ценностный, стилистический эклектизм мейнстрима и андеграунда делает бесполезным само это различие; 2) культура хип-хопа с его аурой местного, или районного, представляет собой одно из проявлений антимодернизма; 3) маскулинность хип-хопа, его пафос расовой идентичности и романтизация бандитизма являются проявлениями консервативной реакции молодежи на скорость перемен; 4) протестная культура хип-хопа радикальным образом отличается от молодежных протестов против капитализма и бюрократии 1960–1970-х годов с пафосом равенства полов и рас, с проповедью любви и ненасилия.

В АКАДЕМИЧЕСКИХ работах по гуманитарным дисциплинам встречается странная претензия к предмету исследования. Ввиду частого повторения ее можно назвать речевым оборотом. «Претензия к предмету» сводится к жалобе на его расплывчатость, гетерогенность или дивергентность. Какие бы субъективные соображения за этой жалобой ни стояли — опережающая попытка создать алиби или взвешенная оценка собственных возможностей, — в ее основании лежит нормативное требование «писать и говорить установленными способами»¹. Подавляющее большинство исследователей хип-хопа едины в одном: хип-хоп пластичен, далек от монолитности, разнороден и не поддается однозначной идентификации. Любое его определение — как культурно-политического или протестного движения, молодежной субкультуры или музыкального стиля — не может претендовать на исчерпанность. Безысходность, связанная с невозможностью определить «как следует», приводит к довольно курьезным определениям вроде следующего:

Хип-хоп — текучее (*fluid*) культурное пространство, зона, границы которой являются предметом внутренних и внешних дискуссий².

Столь прискорбная расплывчатость предмета, однако, контрастирует с монолитным исследовательским сценарием, которому следуют академические исследователи и музыкальные критики. Монолитности этого сценария не препятствует даже то обстоятельство, что литература о хип-хопе создается представителями разных академических департаментов: социологами, литературоведами, этнографами, музыковедами и т. п. И несмотря на то, что в их распоряжении богатый ассортимент методологических подходов, существует принудительный нарратив, которому большинство из них следует в изучении и описании такого гетерогенного предмета, как хип-хоп.

1. Иглтон Т. Теория литературы. Введение. М.: Территория будущего, 2010. С. 238.
2. Rivera Z. R. New York Ricans from the Hip Hop Zone. N.Y.: Palgrave MacMillan, 2003. P. 15.

В данной статье ставятся две цели. Первая — указать на те события, которые помогают исследователям и специалистам по хип-хопу преодолеть гетерогенность своего предмета, то есть показать, каким образом достигается консистентность или фикция предметного единства. Вторая цель прагматическая и политическая одновременно, которую можно свести к ответу на вопрос: почему нам может быть интересен хип-хоп? Или иначе: чем в сложившейся практической ситуации исследование хип-хопа может быть полезным?

1. Сценарий принудительного нарратива

Современное исследование практически любого музыкального движения популярной культуры так или иначе начинается с обязательного клише: оно усматривает в музыке выражение некоей субкультуры, а затем, с фатальной неотвратимостью, проходит цикл других столь же обязательных общих мест. Во-первых, исток движения открывается в гибридной среде городских *аутсайдеров*. Во-вторых, этнографический экскурс обнаруживает глубокие корни современного культурного тренда в *архаичных ритуалах* и символических играх отдаленных (колонизированных) территорий, островов или континентов. В-третьих, делается попытка дать *определение* субкультуре или музыкальному движению, однако обнаруживается, что движение лишено консистенции и четких границ (географических и исторических, культурных), что оно жанрово многообразно и социально гетерогенно. Поэтому от окончательных определений либо отказываются, либо предлагают предельно общие. В-пятых, в той или иной форме возникает вопрос об *аутентичности* форм культурного самовыражения и о факторах, искажающих аутентичность. Отчасти появление проблемы «аутентичности» закономерно, поскольку она компенсирует неудовлетворенность данными дефинициями, а предмет исследования сохраняется в обозначенных с умеренной строгостью границах. Но самое главное, троп аутентичности позволяет исследователю достичь точки катарсиса — произвести окончательное ценностное суждение.

А. Субкультура

Концепт субкультуры, изначально обкатанный Чикагской школой социологии вокруг проблемы девиантности, начинает доминировать в 1970-х годах в исследованиях молодежной культуры.

Книга *Resistance Through Rituals*³ Стюарта Холла и Тони Джефферсона, представителей Бирмингемского центра современных культурных исследований, придала подростковой преступности политические коннотации, изобразив ее как специфическую форму политического активизма молодежи рабочего класса. Тедди, моды, скинхеды стали частью авангарда сопротивления институтам гегемонии британского общества, встав в один строй с родителями-пролетариями. Последующие дискуссии существенно обогатили концепт субкультуры; помимо девиантного и узкополитического значений, в их фокусе оказались стиль, досуг, музыка и контркультурные движения. Субкультуры стали рассматриваться как молодежные группировки, объединенные единством стиля и образа жизни, общими культурными установками⁴. Обретенные таким образом гибкость и многозначность обеспечили «субкультуре» нынешний междисциплинарный статус и присутствие в политическом, культурном, социологическом и правовом дискурсах.

Критика концепта «субкультуры» возникла практически одновременно с рождением термина. Среди наиболее распространенных упреков выделим три наиболее важных. Во-первых, концепт оказался неспособным отразить распределение гендерных ролей, и особенно роль девушек, в субкультурах. Хотя субкультуры характеризуются доминированием молодых мужчин, но специфическую роль в субкультурах играют и молодые женщины. Второй упрек — в том, что сложно отождествить послевоенный молодежный консюмеризм с сопротивлением рабочего класса. Однако самый сильный аргумент против «субкультуры» возник вместе с появлением хип-хопа, который сделал неуместной классовую точку зрения на популярную культуру. Один из первых французских исследователей хип-хопа, Жорж Лапассад, считал подход Бирмингемской школы неадекватным, поскольку выдающуюся роль в этом движении играют этнический, расовый и конфессиональный факторы:

С рождением и развитием культуры хип-хопа этническое измерение стало видимым и существенным. <...> Вместе со второй волной культуры хип-хопа, которая была идентифицирована

3. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* / S. Hall, T. Jefferson (eds). Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1975.
4. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* / A. Bennett, K. Kahn-Harris (eds). N.Y.: Palgrave Macmillan, 2004. P. 1–2.

медиа во Франции к концу 1990-х годов, это этническое измерение стало в еще большей мере зримым, с еще большим размахом связав данное движение с совокупностью молодого населения иммигрантского происхождения⁵.

Несмотря на очевидный распад концепта субкультуры, он по-прежнему остается одним из определяющих по отношению как к отдельным движениям в популярной культуре, так и к хип-хопу. Столь сильная привязанность к данному концепту объясняется, на наш взгляд, тем, что аспект сопротивления (капитализму, гегемонии государства и проч.) является одним из неотъемлемых и обязательных тропов генерального исследовательского нарратива о движениях в популярной культуре. Троп сопротивления не только позволяет удержать хип-хоп в политическом поле, но и дает возможность, сублимировав его как движение борьбы, обнаружить и выделить в нем то, что отсылает к универсальным человеческим ценностям или к «большим трансценденциям» То-маса Лукмана⁶.

Б. Творцы-аутсайдеры

Акцент на субкультуре предопределяет содержание исторической рефлексии современных исследователей популярной музыки и хип-хопа. Оно рельефно контрастирует при сопоставлении с социологией музыки Макса Вебера. Приоритетным предметом в историческом анализе Вебера было развитие материальных оснований музыки, прежде всего инструментов. Именно технологическое усовершенствование инструментов стимулировало музыкальный «прогресс», то есть рационализацию музыки и гармонического мышления. Так, сложившееся классическое трио смычковых инструментов — скрипка, альт и виолончель — было результатом усилий ремесленников и музыкантов по рационализации, стандартизации и селекции в процессе многочисленных и разнообразных экспериментов со струнами и формами инструментов, а также с выработкой техник игры в XVII–XVIII веках. Появление современных смычковых привело к созданию современного классического оркестра, окончательно оформившегося у Йозефа Гайдна, к созданию спроса на придворную музыку,

5. *Lapassade G.* Le rap comme culture juvenile // *Média et information*. 1995. № 3. Р. 61.

6. *Лукман Т.* Дополнение к третьему немецкому изданию «Невидимой религии» // *Социологическое обозрение*. 2014. Т. 13. № 1. С. 139–154.

к планировке замкнутых музыкальных пространств, формированию определенной аудитории⁷.

Хотя хип-хоп изобрел очевидно уникальные технологии производства звука, превратив в музыкальный инструмент устройство воспроизводства записей, но именно этот аспект остается за пределами внимания современного исследователя⁸, внимание которого сфокусировано на субкультурном субстрате и его генезисе. Педалирование социальной истории продиктовано императивом сложившегося среди специалистов по популярной музыке нарратива. Как правило, история практически любого движения популярной культуры — танго, панка, рока или хип-хопа — начинается с клише: его изобретателями были городские маргиналы, представляющие собой смесь мигрантов, пролетариев и меньшинств. Эта история расскажет нам, что данная разновидность популярной культуры была создана случайной констелляцией городских маргиналов вроде сутенеров, воров, рабов, евреев или мусульман, слепых попрошаек, шахтеров, контрабандистов, негров или цыган.

Типичным примером такого нарратива является замечательная книга Тимоти Митчелла о фламенко⁹. Прежде всего, это книга по социальной истории и психологии испанского песенного стиля. Хотя Митчелл пытается преодолеть расовые, классовые, религиозные или националистические подходы, характерные для зараженной местечковым духом испанской науки, он тем не менее воспроизводит клише, характерные для нашей эпохи мультикультурной духовности. Культура фламенко рождается, как и положено легенде, из катастрофы. Ее изобретателями были члены стигматизированной, социально и этнически пестрой группы испанских люмпенов с сильным компонентом выходцев из мирового цыганского племени и спустившихся с гор деклассированных крестьян. Эта гибридизированная группа городского люмпен-пролетариата сформировала собственную «этничность», содержанием которой являлись сексуальная невоздержанность, эротизм, злоупотребление алкоголем, этос фатализма, катартические ритуальные практики, семейная неустроенность и «неопределенная» занятость.

7. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 538–541.

8. Besnard A. Hip-Hop et DJing: une pratique musicale technique dans «l'arène sociale» // Volume! 2004. Vol. 3. № 2. P. 93–108.

9. Mitchell T. Flamenco Deep Song. New Haven: Yale University Press, 1994.

Многие города мира и населяющая их интеллигенция могут рассказать похожие легенды: например, это будут истории о тбилисских кинто, воспетых кистью Пиросмани добродушных мошенниках и ворах, промышлявших мелкой торговлей, создавших как оригинальную танцевальную культуру, неповторимый песенный стиль, ритуалы веселого грузинского застолья, так и воровские законы, быстро распространившиеся в российских тюрьмах, и о детях ливерпульских и манчестерских рабочих, добродушных подростках-алкоголиках и драчунах, заставивших молодежь мира играть рок, петь на английском языке и превративших наркоту в модное занятие молодежи.

Мультикультуралистическая реальность современных городов (этническое и конфессиональное разнообразие, социальное исключение и сегрегация и т. п.) определенным образом организует содержание исторических экскурсов, помогая разглядеть в прошлом то, что ранее казалось нерелевантным. Мультикультурную среду французского хип-хопа, согласно Жоржу Лапассаду, сформировали дети выходцев из стран Магриба, Черной Африки и Антильских островов. В 1990-е годы ее состав обогащается за счет притока в движение итальянской, испанской молодежи французских городских окраин:

...это были уже не младшие братья молодых английских пролетариев культуры рока; это была молодежь, родители которых, без сомнения, являлись пролетариями, однако здесь следует уточнить, что пролетариями они сделались благодаря иммиграции, и именно эта черта стала определяющей¹⁰.

Вместе с тем некоторые дотошные исследователи сегодня указывают, что «нет никаких статистических свидетельств того, что рэперы и их аудитория вышли из крупных периферийных анклавов»¹¹.

Баттлы французских рэперов возводятся к архаическим традициям народов мира, к практикам ритуального оскорбления, которые были частью поэтических состязаний. Сначала джаз, а затем в особенности рэп вывели эти фольклорные практики за пределы локального фольклора на уровень глобальной популярной культуры. Хотя главным объектом оскорблений является мать противника, соучастие в спектакле зрителей, оце-

10. *Lapassade G.* Op. cit. P. 61.

11. *Pecqueux A.* La violence du rap comme katharsis: vers une interprétation politique // Volume! 2004. Vol. 3. № 2. P. 59.

нивающих изысканность матерных оскорблений, позволяет не драматизировать то, за что некогда могли лишиться жизни. Главная тема ритуального оскорбления нашла отражение в названии известной группы французских рэперов *Nique Ta Mère!*¹², которую в публичных медиа и на афишах ради приличия дают через аббревиатуру *NTM*.

Источником рэпа в народной устной поэзии, согласно Лапассад, является фигура маждуба (*majdub*), неперменного персонажа городских площадей и базаров (*souk*) Магриба. Это древний эквивалент «пацана» арабо-африканских пригородов Франции. Самый известный маждуб — Сиди Абдерахман Маждуб — принадлежал к народной суфийской мистической культуре маламата (*malamata*): в этой традиции мистик должен привлекать к себе проклятия людей, чтобы обрести небеса. Маждуб — фольклорная разновидность поэта, просветленного, очарованного, устремленного к трансу и экстазу. Он импровизировал на публике, вступающей с ним в диалог, полный провокаций, насмешек и оскорблений. Предметом его поэзии были нищета и бренность мира, повседневный морализм и иногда политика — с точки зрения угнетенных и лишенных. Один из излюбленных предметов поэтических импровизаций маждуба — его собственная личность, гротескная преувеличенность ее значимости (ср. «Я — номер один», как часто провозглашают современные рэперы). В фигуре маждуба Лапассад, таким образом, разглядел жанровые истоки рэперских баттлов, его протестную энергетику, обценный ритуализм и шаблоны коммуникации с публикой¹³.

В какой мере оправданы подобного рода исторические экскурсы — вопрос в нашем случае второстепенный. Чаще всего отсылка к фольклорным традициям и ритуалам используется для того, чтобы риторическим образом смягчить и амортизировать потенциал насилия, содержащийся в поэзии рэперов, редуцировать его к символическим или вербальным проявлениям:

Хип-хоп производит эстетическое поле, благодаря которому насилие и физическая агрессия символически преобразуются¹⁴.

12. «...твою мать!» (фр.). — Прим. ред.

13. Lapassade G. Op. cit. P. 58–59.

14. Shusterman R. L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire. P.: Minuit, 1991. P. 194. См. также: Lapassade G., Rousselot P. Le rap ou la fureur de dire. P.: Loris Talmart, 1998. P. 85.

Тезис о сублимирующей силе принимается и воспроизводится как не требующий доказательств, хотя вряд ли можно считать доказанным, что катарсис как общий принцип является действенным инструментом понижения уровня насилия во всех ситуациях¹⁵. Напротив, насилие играет роль аттрактора публичного внимания, что рождает соблазн его интенсификации и воспроизводства:

Чем чаще рэперов паковали как черных преступников, тем больше становилась их белая аудитория¹⁶.

В. Волшебная сказка о хип-хопе

Тем не менее похожие легенды обширная американская литература рассказывает о рождении хип-хопа. Правда, истории американских исследователей отличаются репортажностью, краеведческой пытливостью и лиричностью — характерная черта представителей кафедр *Postcolonial* и *Afro-American Studies*. Хип-хоп, разумеется, родился в 1970-х годах в самом неблагополучном районе Нью-Йорка — Южном Бронксе. Здесь свой набор городских маргиналов: гангстеры, сутенеры, наркодилеры, представители колониальных небелых рас, негры и латинос. Но социальные обстоятельства столь же драматичны и катастрофичны: на велфэре сидит 40% населения Бронкса, часто встречаются десятилетние мамы и семилетние алкоголики, ежедневно случаются пожары (около 30 тыс. за год), детская смертность на 60% выше, чем в среднем по стране и т. д.¹⁷

В таких условиях и появляется хип-хоп, родоначальником которого легенда считает выходца с Ямайки, будущего популярного диджея Кула Херка (*DJ Kool Herc*, урожд. Клайв Кэмпбелл). Летом 1973 года его сестра Синди хочет организовать вечеринку, чтобы собрать денег на стильную школьную одежду. Вход на вечеринку стоит 25 центов для девушек и 50 для парней. За это гостям обещают новые записи фанка, соула и рока, озвученные современной стереосистемой, взятой на время у папочки. Так Херк впервые выступил в роли диджея 11 августа 1973 года. Многоквартирный

15. Pecqueux A. Op. cit. P. 59.

16. Samuels D. The Rap on Rap: The «Black Music» that Isn't Either // That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader / M. Forman, M. A. Neal (eds). N.Y.: Routledge, 2004. P. 147.

17. Katz M. Groove Music: the Art and Culture of the Hip-Hop DJ. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2012. P. 17.

дом по адресу Седжвик-авеню, 1520, сегодня считается местом рождения хип-хопа. Вечеринка имела большой успех. Пришло около сотни человек. Подобные мероприятия, жанр которых стал именоваться *block party* («вечеринка на районе»), с тех пор стали регулярными. Херк, которого называют крестным отцом хип-хопа, продолжил собирать молодежь Бронкса, обращаясь к ней с единственной просьбой: не пускать в ход кулаки и не создавать проблем. Другой культовый герой хип-хопа, *Grandmaster Flash*, вспоминает, насколько странно было видеть на вечеринках членов шести враждующих банд.

В этом рассказе о рождении хип-хопа, который мы часто находим в исторических обзорах специальной литературы, легко узнаваемы черты жития и проповеди, характерные для агиографии. Есть катастрофа, благое дело, святой, запутавшийся в жизненных обстоятельствах народ, раскаявшиеся насильники и вдруг открывшаяся для района надежда. Важной частью легенды является свободный метаморфоз гангстерского сообщества в нацию хип-хопа, разрыв с миром насилия и выбор в пользу музыки как формы социального движения:

Радикальные преобразования социальной жизни Бронкса, инспирированные хип-хопом, распространились за пределы культурной алхимии, обратившей товарный консюмеризм в сырой материал коллективного творчества, а публичные пространства — в приюты сообществ. Этот музыкальный феномен был связан с ошеломляющей трансформацией гангстерской культуры Бронкса. Заслугу обычно приписывают Африке Бамбата, импозантному, лишенному страха бывшему гангстеру с экуменической чувствительностью, визионеру, знавшему, как направить энергию хип-хопа в русло подлинного социального движения молодежи Бронкса¹⁸.

Подводя предварительные итоги, отметим, что историческая нарративация о хип-хопе в той или иной мере подчеркивает следующие обязательные элементы:

- 1) катастрофические социальные условия, порождающие определенное движение популярной культуры;

18. Wayne M. Hip-Hop's Irrepressible Refashionability: Phases in the Cultural Production of Black Youth // The Cultural Matrix: Understanding Black / O. Patterson, E. Fosse (eds). Cambridge; L.: Harvard University Press, 2015. P. 171.

- 2) пеструю мультикультурную, маргинальную и даже криминальную субкультуру как репродуктивную среду, находящуюся в поисках самовыражения;
- 3) архаичные культурные традиции колонизированных народов, перенесенные в современный мегаполис;
- 4) молодежный и протестный характер субкультуры, который выходит на первый план в исследованиях в 1960–1970-е годы.

2. Национальное строительство

Феномен Африки Бамбата, одного из первых апостолов хип-хопа, не является уникальным примером взаимопроникновения криминальных и культурных практик (хореографических, музыкальных, художественных). Он также не уникален с точки зрения его стремления придать криминальной активности романтический флер социального протеста. Нет оригинальности и в его призывах к «любви и миру», обращенных к собратьям — черным гангстерам. Он типичен даже в своем утопическом порыве созидания новой нации внутри существующей. Африка Бамбата необычен тем, что ему удалось не только стать выдающимся музыкантом хип-хопа, но и обрести репутацию Учителя, гуру целого движения популярной культуры. Его пионерская роль заключается в том, что он создал синтетическую поведенческую модель, которая до него была необычна как для популярной, так и для религиозной культуры, — проповедника, политического активиста, музыканта и учителя жизни. Равных по своему масштабу и универсальности авторитета учителей не знало, например, движение хиппи, внутри которого столь же трудно было отделить культурные практики от политического протеста и утопии — от духовных и эзотерических доктрин. Репутации в среде хиппи создавались все-таки, прежде всего, на поприще музыкальном. Другой пример — движение «ню-эйдж»: для него музыка является важной составляющей, но не играет в этом культурно-религиозном феномене центральной роли. Хотя у участников движения и есть любимые музыканты вроде Карунеша или Георга Дойтера, эти последние все же автономны по отношению к религиозным практикам и учению ню-эйдж.

Многие герои хип-хопа последовали по стопам Африки Бамбата в этом причудливом синтезе религиозного поиска, музыкального творчества и активизма, что нередко ставит в тупик современных исследователей. Хип-хоп демонстрирует возмож-

ность того, что можно назвать автономной молодежной религиозностью. Можно предположить, что хип-хоп является предвестником возникновения специфически молодежных религиозных идентичностей и, возможно, конфессий, что религиозные отличия в его рамках приобретут отчетливые генерационные характеристики. В предисловии к своей книге Моника Миллер исповедуется, что обнаружила в хип-хопе некий религиозный поиск и смысл, но скрупулезный анализ приводит ее к следующему заключению:

То, что мы, как исследователи, называем религией, не является столь уж религиозным. Нам надо начинать все заново. Мы должны заново продумать религиозное¹⁹.

Некоторые критики утверждают, что официальной религией хип-хопа является ислам²⁰. Исламский элемент представлен в особой маскулинной культуре, дискриминирующей женщин, в миссионерстве самого Бамбата или, например, *Chuck D* — фронтмена *Public Enemy*, проповедующего ислам на улице, в тюрьмах и школах. Для рэпера *Mos Def*, члена Сообщества суннитских мусульман, существует очевидное тождество между поэтикой хип-хопа и текстом Корана:

...хип-хоп — это посредник (*medium*): в очень маленьком пространстве заключено много информации. И она легко запоминается людьми. Просто это радикальная форма передачи информации. <...> С Кораном то же самое. Люди могут стать хафизами [теми, кто помнит наизусть Коран. — Р. Х.], потому что весь Коран рифмуется²¹.

Сильное влияние ислама на хип-хоп не означает, однако, что он является религиозной доктриной этого движения. Интенсивный, но эклектичный религиозный поиск проявил себя с 2009 года во взрывном развитии литературы хип-хопа. Активные участники движения вышли на литературные рынки. Рэпер *50 Cent* издал книгу *The 50th Law*, которая хотя и оформлена, как Библия, однако имеет далеко не христианское содержание. Свои морально-религиозные императивы — «ничего не боять-

19. Miller M. R. Religion and Hip Hop. N.Y.: Routledge, 2013. P. 2.

20. Alim H. S. A New Research Agenda. Exploring the Transglobal Hip Hop Umma // Muslim Networks from Hajj to Hip Hop / M. Cooke, B. B. Lawrence (eds). Chapel Hill; L.: The University of North Carolina Press, 2005. P. 264.

21. Ibid. P. 267.

ся», «верить в себя, а не в высшую силу» — он вынес из чрезвычайно продуктивного бандитского опыта. Из-под пера KRS-One вышла книга объемом более 800 страниц — *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*, которая претендует на синтез христианства и ислама и провозглашает хип-хоп новой религией. Внешне — шелковой красной закладкой и золотыми буквами — книга напоминает Библию. Ризза из группы *Wu-Tang Clan* также издал автобиографическую по жанру книгу религиозного содержания — *Tao of Wu*. В ней доминируют философия и эстетика дзен, хотя и провозглашается некий синтез индуизма, буддизма, христианства и ислама. Чрезвычайно эклектичная, использующая метафоры шахмат и кунг-фу книга формулирует правила, тактику и стратегию жизни как войны. Основным его учителем, пишет Ризза, была улица:

Проекты — это уроки по математике и экономике в каждом квартале. Ты изучаешь гражданскую жизнь, правительство, закон и науку каждый день — особенно науку. Ведь быть внутри проектов, как в тюрьме, — это и есть научный проект²².

Разумеется, не только в книгах, но и в многочисленных интервью активистов чувствуется рефлексивная напряженность поиска религиозного пути и исторической миссии хип-хопа. Рэпер *Nas* провозгласил в 2006-м: «Хип-хоп умер». Несколько позже в интервью он объяснился:

Когда я говорю «хип-хоп умер», то имею в виду то, что по большому счету умерла Америка. Нет политического голоса. Музыка мертва... Наш образ мысли умер, как и торговля. Все в этом обществе уже состоялось... Под смертью хип-хопа я имею в виду наше уязвимое состояние. Если мы не изменимся, мы исчезнем, как Рим. Давайте уменьшим масштаб. Хип-хоп — это Рим братьев (*hood*). Думаю, если у хип-хоперов есть собственный хип-хоп, то это поможет восстановить Америку. Мы сами себе политики, собственное правительство, нам есть что сказать. Мы — воины. Солдаты²³.

Примечательно, что тяга к литературному творчеству хронологически совпала с ростом влияния гангстерского рэпа, романтизирующего криминал и американский блатной мир. Также в эти

22. *The RZA, Norris C. Tao of Wu*. N.Y.: Penguin Group, 2009. P. VI.

23. *Dyson G. Between God and Gangsta Rap: Bearing Witness to Black Culture*. N.Y.: Oxford University Press, 1996. P. 45–46.

годы хип-хоп глубоко вовлекается в многомиллиардную порнографическую индустрию. Неотъемлемой частью музыкального и видеопроизводства хип-хопа стали стрип-клубы. В начале 2000-х годов целый ряд исполнителей вливается в порнографическую индустрию; такие звезды, как Снуп Догг, Мистикал, Лил Джон и Истсайд Бойз, участвуют в съемках хардкорной порнографии:

Сцены подобного рода производства с обязательным музыкальным фоном хип-хопа содержат невообразимо унижительные и обидные для женщин образы²⁴.

Унижающий взгляд на женщин широко распространяется в культуре хип-хопа. Тексты песен зачастую представляют собой вербальную версию порнографии, в которой разыгрываются жесткие сексуальные фантазии коллективного изнасилования, снаффа и грубых, принудительных абортот: «Один удар в живот — и она обмочилась»²⁵.

Романтизация сутенерства имеет свои образцы в культуре афроамериканцев. Оливер Паттерсон прослеживает процесс ее мифологизации в блюзовых балладах о сутенере Ли Шелтоне, известном как *Stagolee*, *Stagger Lee*, *Stack-O-Lee* и т. д. и убитом в далеком 1890 году. Более семи десятилетий Стаголи преподносился музыкальным фольклором как символ сопротивления, оппозиционности, неповиновения и андеграунда. Его образ оказал прямое влияние на хип-хоп, который усвоил его специфическим образом:

Существует большая разница между мифологизацией Стаголи в первой половине XX века и прославлением насилия и женоненавистничества в гангста-рэпе сегодня: в те времена, когда сам Стаголи здравствовал, действовала строгая система сдержек и противовесов, компенсировавших друг друга моральных сил внутри черного сообщества, которое распознавало и безжалостно карало «музыку дьявола», когда ее слышало. У черных не было необходимости, как в наши дни, сражаться с могущественными тяжеловесами мейнстрима корпоративной системы, цинично пропитывая молодежь неразборчивым прославлени-

24. Patterson O. The Social and Cultural Matrix of Black Youth // The Cultural Matrix: Understanding Black / O. Patterson, E. Fosse (eds). Cambridge; L.: Harvard University Press, 2015. P. 101.

25. Ibidem.

ем изнасилований, проституции, наркомании и убийств во имя прибыли²⁶.

Большинство исследователей настаивает, что причиной криминализации культуры хип-хопа является корпоративный капитализм, уничтоживший ценности афроамериканских сообществ и заменивший их нормами коммерциализации. Инвектива Кэти Коэн показательна тотальностью критики, которая искусным образом выводит черную молодежь из-под удара, потому что найден самый главный виновник существующего порядка вещей — господствующая потребительская культура:

Актами открытого неповиновения эти молодые люди создают альтернативные пространства производства прибыли — «подпольную экономику», — однако они поступают так не для того, чтобы бросить вызов господствующим нормам труда, но во имя нормативной установки потребления. Они желают участвовать в потребительской культуре, которая определяет их статус и достоинство, а не перестраивать ее²⁷.

Пожалуй, есть доля истины в том взгляде на вещи, который демонстрирует Коэн. Она обращает внимание на известный изоморфизм, существующий между мейнстримом и «подземкой». Они в одинаковой мере эклектичны. И там, и там можно обнаружить схожие по идеологическому содержанию, ценностям и стилю фигуры речи, образы мысли, клише и нормы, сосуществующие друг с другом, несмотря на противоречивость. Достаточно трудно, если вообще возможно, провести отличие между мейнстримом и андеграундом. Однако этим различием оперируют как академические исследователи и критики, так и те, кто относит себя к сопротивлению, к людям андеграунда. Современники живут в «очевидности» и фундаментально-сти принятого различия.

3. Молодежная антимодернизация

И вот здесь-то и начинается самое интересное в связи с историей хип-хопа. В 1970-е годы прошлого века, как раз тогда, когда рождается хип-хоп, обозначился один из самых примечательных

26. Ibid. P. 102–103.

27. *Cohen K. J. Democracy Remixed: Black Youth and the Future of American Politics.* N.Y.: Oxford University Press, 2012. P. 90.

процессов современности. Его можно описать через оксюморон как процесс «универсализации своеобразия нравов». В отличие от универсальных ценностей, простирающихся поверх границ национальных государств, речь идет о нравах, которые становятся универсальными на уровне нравственных реакций домохозяйств, обывателей, местных сообществ, об использовании схожих словарей моральной рефлексии, представлений о нормальном или чудовищном. Схожие выражения ненависти к полиции. Идентичные проклятия в адрес плохих дорог и коррупции властей. Похожие страхи перед мигрантами. Повсеместная эфемерность семейных связей. Общее недовольство непрерывной перестройкой городов. Одинаковая уязвимость перед изменчивым рынком труда. И неостанавливающийся процесс трансформации общества сверху: сегодня, пожалуй, нет на земле правительства, не проводящего реформ.

Хип-хоп с его местной или районной аурой представляет собой одно из проявлений антимодернизации. Он не похож на протесты против капитализма бюрократии 1960–1970-х годов с пафосом равенства полов и рас, с проповедью любви и ненасилия. Маскулинность и антифеминизм, пафос расовой идентичности, романтизация бандитизма — это консервативная реакция молодежи на скорость перемен. Послевоенные молодежные протесты были мотивированы недовольством медлительностью перемен и требовали революции. Нынешний протестный потенциал молодежи направлен на консервацию или возврат к воображаемому прошлому. Именно консерватизм сближает молодежь Северного Кавказа, демонстрирующую более глубокую религиозность, нежели их родители, с молодежью французских предместий или американских гетто. Рэп на Кавказе читают уже на родных языках.

Едва ли сегодня имеет смысл проводить различие между культурой мейнстрима и андеграунда, как это делает Кэти Коэн. Оно имело смысл, когда молодежь была пропитана духом революции и экспериментирования, когда она двигалась или думала, что движется быстрее предыдущего поколения. Нынешнее молодое поколение живет в условиях, когда многие социальные системы обязательств и связи утратили прежнюю легитимность, когда бывшие социальные или гендерные роли утратили прежнюю стабильность, а потому бунтарство против семьи, отца, сконструированных гендерных отличий оказывается либо неуместным, либо комичным. Многие из старого социального мира уже руинированы отцами-иконоборцами.

То, что мы по привычке причисляем к контркультурным движениям или андеграунду, — не что иное, как попытки приведения в порядок и систематизации местных практик, опыта и знания в условиях, когда прежние социальные авторитеты утратили убедительность и силу. Поэтому хип-хоп отличается гипертрофированным морализмом, интенсивным религиозным поиском и мимикрией под народную мудрость.

Можно научиться читать рэп, танцевать брейк, делать эмсинг или диджеинг, не погружаясь в местный контекст. На этом пути можно достичь коммерческого успеха. Куда сложнее обрести аутентичность и признание со стороны «местных пацанов». Хотите аутентичности? Не общайтесь с белыми, чужими и иностранцами.

В некотором смысле респектабельные академические исследователи и критики хип-хоп-культуры оказались в ловушке представлений о фундаментальных различиях мейнстрима и андеграунда. Их сбивает с толку сложившийся в послевоенные десятилетия нарратив о субкультуре, формирующейся в архаичном прошлом и вырастающей в культурное движение, заряженное потенциалом прогрессивного освобождения. Однако в свете современной эволюции хип-хопа, который «сегодня является общей культурной конфигурацией всей черной молодежи»²⁸, им становится все труднее разглядеть в опыте религиозности блатной культуры, гендерной дискриминации, в пафосе насилия, которые культивируются современным хип-хопом, признаки прогрессивного сопротивления склеротическим институтам корпоративного капитализма.

Библиография

- After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture / A. Bennett, K. Kahn-Harris (eds). N.Y.: Palgrave Macmillan, 2004.
- Alim H. S. A New Research Agenda. Exploring the Transglobal Hip Hop Umma // Muslim Networks from Hajj to Hip Hop / M. Cooke, B. B. Lawrence (eds). Chapel Hill; L.: The University of North Carolina Press, 2005. P. 264–274.
- Besnard A. Hip-Hop et DJing: une pratique musicale technique dans «l'arène sociale» // Volume! 2004. Vol. 3. № 2. P. 93–108.
- Cohen K. J. Democracy Remixed: Black Youth and the Future of American Politics. N.Y.: Oxford University Press, 2012.
- Dyson G. Between God and Gangsta Rap: Bearing Witness to Black Culture. N.Y.: Oxford University Press, 1996.

28. Patterson O. Op. cit. P. 44.

- Katz M. *Groove Music: the Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2012.
- Lapassade G. Le rap comme culture juvenile // *Média et information*. 1995. № 3. P. 57–63.
- Lapassade G., Rousselot P. *Le rap ou la fureur de dire*. P.: Loris Talmart, 1998.
- Miller M. R. *Religion and Hip Hop*. N.Y.: Routledge, 2013.
- Mitchell T. *Flamenco Deep Song*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Patterson O. The Social and Cultural Matrix of Black Youth // *The Cultural Matrix: Understanding Black* / O. Patterson, E. Fosse (eds). Cambridge; L.: Harvard University Press, 2015. P. 45–125.
- Pecqueux A. La violence du rap comme katharsis: vers une interprétation politique // *Volume!* 2004. Vol. 3 (2). P. 55–70.
- Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain / S. Hall, T. Jefferson (eds). Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1975.
- Rivera Z. R. *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. N.Y.: Palgrave MacMillan, 2003.
- Samuels D. The Rap on Rap: The «Black Music» that Isn't Either // *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader* / M. Forman, M. A. Neal (eds). N.Y.: Routledge, 2004. P. 241–252.
- Shusterman R. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. P.: Minuit, 1991.
- The RZA, Norris C. *Tao of Wu*. N.Y.: Penguin Group, 2009.
- Wayne M. Hip-Hop's Irrepressible Refashionability: Phases in the Cultural Production of Black Youth // *The Cultural Matrix: Understanding Black* / O. Patterson, E. Fosse (eds). Cambridge; L.: Harvard University Press, 2015. P. 167–197.
- Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Он же. *Избранное. Образ общества*. М.: Юрист, 1994. С. 538–541.
- Иглтон Т. *Теория литературы. Введение*. М.: Территория будущего, 2010.
- Лукман Т. Дополнение к третьему немецкому изданию «Невидимой религии» // *Социологическое обозрение*. 2014. Т. 13. № 1. С. 139–154.

HIP-HOP: YOUTH COUNTER-REVOLUTION CULTURE

ROUSLAN KHESTANOV. Professor, Deputy Head, School of Cultural Studies, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics (HSE). Address: 21/4 Staraya Basmannaya str., 105066 Moscow, Russia. E-mail: khestanov@hse.ru.

Keywords: hip-hop; underground; mainstream; youth; protest.

This article focuses on hip-hop as a movement of popular culture. The article has two main aims. First, observation and discourse analysis, which will identify the principal tropes and commonalities through which researchers and critics of popular culture construct the unity of their analytical narration and subjects of research. It is argued that the achieved discursive unity (the unity of concepts, subjects or themes) does not allow researchers to capture hip-hop as movement in popular culture in all its diversity and heterogeneity. It is argued that academic researchers and critics of hip-hop culture are trapped in representations of the fundamental differences between “mainstream” and “underground.” The article shows that research on this topic is dominated by a kind of narrative scenario shaped in the post-war decades that depicts subculture as growing into a cultural movement with potential for progressive liberation.

The second task of the article is pragmatic: to show why hip-hop is interesting in the current political circumstances. This questioning allows the author to formulate the following theses: 1) the eclecticism of values and style in mainstream and underground music renders the difference between them irrelevant; 2) the culture of hip-hop, with its aura of the local or the regional, is one of the manifestations of the antimodernization momentum; 3) the masculinity of hip-hop, its racial identity pathos and romanticizing gangsterism are manifestations of young peoples’ conservative reaction to rapid transformations of their social milieu; 4) the protest culture of hip-hop differs radically from youth protests against capitalism and bureaucracy of the 1960–1970s, with its pathos of gender and race equality, preaching of love and non-violence.

References

- After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (eds A. Bennett, K. Kahn-Harris), New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Alim H. S. A New Research Agenda. Exploring the Transglobal Hip Hop Umma. *Muslim Networks from Hajj to Hip Hop* (eds M. Cooke, B. B. Lawrence), Chapel Hill, London, The University of North Carolina Press, 2005, pp. 264–274.
- Besnard A. Hip-Hop et DJing: une pratique musicale technique dans “l’arène sociale.” *Volume!*, 2004, vol. 3, no. 2, pp. 93–108.
- Cohen K. J. *Democracy Remixed: Black Youth and the Future of American Politics*, New York, Oxford University Press, 2012.
- Dyson G. *Between God and Gangsta Rap: Bearing Witness to Black Culture*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Eagleton T. *Teoriia literatury. Vvedenie* [Literary Theory: An Introduction], Moscow, Territoriia budushchego, 2010.
- Katz M. *Groove Music: the Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2012.
- Lapassade G. Le rap comme culture juvenile. *Média et information*, 1995, no. 3, pp. 57–63.

- Lapassade G., Rousselot P. *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1998.
- Luckmann T. Dopolnienie k tret'emu nemetskomu izdaniuu "Nevidimoi religii" [An Afterword to the German Edition of "The Invisible Religion"]. *Sotsiologicheskoe obozrenie* [The Russian Sociological Review], 2014, vol. 13, no. 1, pp. 139–154.
- Miller M. R. *Religion and Hip Hop*, New York, Routledge, 2013.
- Mitchell T. *Flamenco Deep Song*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Patterson O. The Social and Cultural Matrix of Black Youth. *The Cultural Matrix: Understanding Black* (eds O. Patterson, E. Fosse), Cambridge, London, Harvard University Press, 2015, pp. 45–125.
- Pecqueux A. La violence du rap comme katharsis: vers une interprétation politique. *Volume!*, 2004, vol. 3 (2), pp. 55–70.
- Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (eds S. Hall, T. Jefferson), Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, 1975.
- Rivera Z. R. *New York Ricans from the Hip Hop Zone*, New York, Palgrave MacMillan, 2003.
- Samuels D. The Rap on Rap: The "Black Music" that Isn't Either. *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader* (eds M. Forman, M. A. Neal), New York, Routledge, 2004, pp. 241–252.
- Shusterman R. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.
- The RZA, Norris C. *Tao of Wu*, New York, Penguin Group, 2009.
- Wayne M. Hip-Hop's Irrepressible Refashionability: Phases in the Cultural Production of Black Youth. *The Cultural Matrix: Understanding Black* (eds O. Patterson, E. Fosse), Cambridge, London, Harvard University Press, 2015, pp. 167–197.
- Weber M. Ratsional'nye i sotsiologicheskie osnovaniia muzyki [The Rational and Social Foundations of Music]. *Izbrannoe. Obraz obshchestva* [Selected Works. The Image of Society], Moscow, Iurist, 1994, pp. 538–541.