

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.В. Фролова

**РЭП КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНО-
ПОЛИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ
КУЛЬТУРЕ (2009–2013 гг.)**

Препринт WP20/2015/02

Серия WP20

Философия и исследования культуры

Москва
2015

УДК 316.74
ББК 60.56
Ф91

Редактор серии WP20
«Философия и исследования культуры»
В.А. Куренной

Ф91 **Фролова, Е. В.**

Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009–2013 гг.) [Текст] : препринт WP20/2015/02 / Е. В. Фролова ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. – (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – 52 с. – 18 экз.

Данная работа раскрывает особенности современной российской культуры в целом и российской рэп-культуры в частности. Исследование показывает развитие одного из наиболее популярных и значимых для современной культуры музыкальных жанров и демонстрирует функционирование российской рэп-культуры как формы участия в современной социально-политической ситуации в стране.

УДК 316.74
ББК 60.56

**Препринты Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики» размещаются по адресу: <http://www.hse.ru/org/hse/wp>**

© Фролова Е. В., 2015
© Оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2015

Введение

С конца первого десятилетия XXI в. в России отмечается рост политизации культуры в целом и искусства в частности. Это проявляется, с одной стороны, в том, что с конца 2000-х интенсифицируется протестное движение. С другой стороны, в это время также увеличивается количество произведений искусства, затрагивающих те или иные общественно-государственные проблемы. Во второй половине 2000 – начале 2010-х годов интерес российских творческих деятелей к политике проявляется во всевозможных формах: литературные, музыкальные, кинематографические и художественные произведения все чаще поднимают социально-политические вопросы.

Считается, что уровень политизации российского искусства в начале XXI в. увеличивался под влиянием нескольких факторов. Искусствовед Андрей Ерофеев замечает, что в начале 2000-х годов российские деятели искусства вступили в очень тесный контакт с властью, искусство стало протестным, и этот протест выражался не отстраненно, а непосредственно. Современные художники, по его мнению, стали ощущать себя частью современного государства и показывать глубокое переживание политической ситуации [Верзилов, 2011]. Поэт, культуролог и литературный критик Дмитрий Голышко-Вольфсон выделяет другую причину политизации: он замечает, что «в начале 2000-х в результате кризиса постмодернистской эстетики возникает и становится чрезвычайно влиятельным феномен “политического искусства”. Под “политическим” здесь подразумевается не спонтанная реакция на сиюминутную новостную ленту, а готовность принять участие в процессах производства Истин... причем не абстрактных, а вполне конкретных, включенных в живые и открытые социальные конфигурации» [Голышко-Вольфсон, 2008].

На протяжении 2000-х годов политизация искусства только растет. Причем заинтересованность в социально-политических проблемах проявляют не только профессиональные авторы и исполнители, но и те, кто не имеет прямого отношения к искусству и не занимается активной общественно-политической деятельностью: они высказывают свою позицию на митингах, в любительских аудио- и видеозаписях, в публикациях в социальных интернет-сообществах, в комментариях к новостям

на интернет-ресурсах, что является проявлением новой формы участия в социально-политической ситуации, которая «не имеет ни постоянно действующих субъектов-лидеров, ни вертикальной структуры управления <...>. В русскоязычном Интернете возникли миллионы новых общественных ячеек – групп, сообществ, кружков, объединений. Эти сообщества и группы совершенно по-новому структурируют российское общество: обычный городской интернет-пользователь теперь добровольно состоит по меньшей мере в 2–3 сообществах (имеются в виду группы для пользователей в социальных сетях. – *Прим. авт.*), но при этом не является и никогда не являлся участником никакого общественного объединения или группы в реальности» [Бунин, 2010].

В современном российском обществе практически все направления искусства с середины 2000-х годов становятся политизированными. В данной работе внимание будет уделено современным российским рэп-композициям. Гипотезой исследования является предположение о том, что в российском рэпе есть направление, которое отличается высоким уровнем политизации рэп-исполнителей и выделяется из российской рэп-культуры особыми средствами выразительности. Под «политизацией» в данной работе подразумевается интерес к социально-политическим проблемам, вне зависимости от того, выражает ли автор протестные или провластные настроения.

Становление и развитие рэп-культуры неотрывно связано с контркультурным движением. Она зародилась в 1960-е годы как средство самовыражения афроамериканцев, которые писали тексты о своей жизни в неблагоприятных социально-политических условиях и о вынужденных атрибутах этой жизни (например, наркотики, криминал и т.д.). Более подробно особенности возникновения и распространения рэп-культуры в Америке и России будут рассмотрены в основной части работы, но на данный момент важно отметить, что российская рэп-культура изначально отличалась от западных образцов – в текстах композиций первых российских рэп-артистов («Мальчишник», «Bad Balance») социально-политическая рефлексия отсутствует, их творчество носит скорее развлекательный характер.

Проникновение критических настроений в российский рэп постепенно начинается с 2000-х, но широкое распространение этой тенденции наблюдается лишь к концу первого десятилетия XXI – в начале 2010-х годов. Во второй половине 2000-х, с одной стороны, уже известные рэп-исполнители в текстах песен поднимают социально-политические проб-

лемы: например, альбомы Басты 2007 г. «Баста 2» и 2010 г. «Баста 3», альбом Noize MC 2010 г. «Последний альбом», некоторые композиции из альбома Ассаи 2010 г. «ОМ». С другой стороны, появляются новые исполнители и коллективы, интересом которых изначально являются эти темы: например, Dino MC 47 выпускает первые сольные альбомы в 2008 г. «Вне номинаций» и в 2009 г. «Нефть», получает известность группа «25/17» с альбомом 2009 г. «Только для своих», распространяется творчество группы «Макулатура». В 2009 и 2010 гг. выходят их альбомы «Детский психиатр» и «Девять рассказов». Основные мотивы этих альбомов – недовольство социально-политической ситуацией, недоверие к представителям власти, критика представителей правоохранительных органов и т.д.

Такая политизация обусловлена, помимо вышеперечисленных причин (вступление художников в тесный контакт с властью, с одной стороны, и кризис эстетических форм – с другой), ростом недовольства социально-политической ситуацией в российском обществе, начавшимся с 2009 г. Так, по данным исследований Аналитического центра Юрия Левады, с конца 2008 г. начинается период падения популярности президента Владимира Путина, постепенно увеличивается количество граждан России, недовольных деятельностью властей [Волков, 2013]. Особенно важно и то, что в последующие годы в российском обществе активно растет общее недовольство социально-политической ситуацией, интерес к важным государственным проблемам, таким как, например, миграция, бюрократия и др. [Соколов, 2014; Чачко, 2013]. Количество людей, не одобряющих политику Владимира Путина, резко уменьшается с начала 2014 г.¹, следовательно, выбранный в исследовании временной промежуток (2009–2013 гг.) является тем периодом, когда недовольство представителями власти значительно увеличилось по сравнению с предыдущим и последующим этапами. Такое изменение на общем социокультурном фоне страны также рассматривается в работе как возможный источник развития политизированного направления в российском рэпе.

Таким образом, именно в конце 2000-х усиливается неодобрение обществом государства, что отражается в увеличении внимания российских рэп-исполнителей к политическим темам. В данной работе особое

¹ Ноябрьские рейтинги одобрения и доверия (2014) // Аналитический центр Юрия Левады. 26 ноября <<http://www.levada.ru/26-11-2014/noyabrskie-reitingi-odobreniya-i-doveriya>>.

внимание будет уделено творчеству российских рэперов в период с 2009 по 2013 г., поскольку именно в это время их лирический герой часто выступает как участник социально-политического процесса, глубоко переживающий социально-политические проблемы.

В центре внимания в данном исследовании – социально-политическая рефлексия в современных российских рэп-композициях и средства ее выражения. Под «социально-политической рефлексией» понимается отражение общественно значимых событий и явлений в интимных переживаниях человека.

В современном российском словесном искусстве социально-политическая рефлексия занимает важное место. Как замечает Мария Майофис в исследовании о современной российской поэзии, политические переживания для лирического героя часто бывают «не менее важны, чем реакции и переживания на события социальной, культурной, а главное – его частной жизни» [Майофис, 2003]. В данной работе творчество рэп-исполнителей будет рассматриваться в контексте этой тенденции к проникновению общественных событий в область интимной жизни лирического героя. Интерес представляют в первую очередь те общественные события или явления, которые напрямую связаны с политикой (т.е. с представителями власти, их действиями, законами, происшествиями с их участием и т.д.).

В данной работе, во-первых, будет изучено становление рэп-культуры в России и за рубежом. Во-вторых, будет проведен анализ текстов рэп-композиций (предметами исследования станут топосы, используемые российскими рэп-исполнителями, а также образы лирических героев, которые конструируются в их композициях). В-третьих, будут выделены характеристики медийного позиционирования творчества исполнителей. Объединение результатов этих анализов позволит выделить особенности российской рэп-культуры и определить ее функции в современном российском обществе.

На данный момент рэп-культура в российских гуманитарных науках представляется недостаточно исследованной, проблема политизированного рэпа, соответственно, еще менее разработанной. В качестве теоретической основы данной работы будут использованы работы англоязычных исследователей о рэп-культуре и о ее политизации (например, работы Дэвида Тупа, Рональда Дж. Стивенса, Ральфа М. Роузена). Больше число западных исследований является во многом следствием того, что первые рэп-исполнители появились в Америке в 1960-е годы, в то

время как в России становление рэпа происходило лишь в последние годы XX в. Тем не менее в российской культуре существуют научные работы о рэп-культуре (например, статьи Александра Макарова, Марии Завьяловой), они также будут изучены. Аналитическая часть работы основывается на работах российских литературоведов (например, Анны Булгаковой, Лидии Гинзбург) и на исследованиях зарубежных авторов (например, Роберта Курциуса, Джона Кавелти). Объединение результатов работы российских и зарубежных авторов с анализом текстов рэп-композиций и практик саморепрезентации рэперов позволит создать комплексную картину современной российской рэп-культуры и объяснить специфику ее политизации.

Появление российской рэп-культуры и ее развитие как средства социально-политической рефлексии

Формирование российской рэп-культуры происходило в поздне- и постсоветское время, с конца 80-х годов XX столетия, изначально она строилась на заимствовании западных образцов. Чтобы лучше понять специфику российской рэп-культуры, необходимо сначала рассмотреть ситуацию появления этого движения за рубежом и обозначить его особенности к тому моменту, когда данная субкультура начала проникать в СССР.

Развитие рэп-культуры за рубежом происходило во второй половине XX в., она появилась как одна из форм самовыражения афроамериканцев в рамках их протестного движения. В это время в США афроамериканцы боролись с дискриминацией по расовому признаку. Оппозиционные идеи выражались не только в революционных лозунгах, но и в различных формах искусства. В 60–70-е годы XX в. протестные идеи проникали в американскую прозу и поэзию [Завьялова, 2003], распространялся блюз – музыкальный жанр, который сохранял «дух африканского прошлого», но приспособлял его к западному миру, используя схожие средства выразительности [Baraka, 1991, p. 101–109]. Так называемое «искусство черных» (англ. *Black art*) [Baraka, 1987, p. 23–30] было не только средством выражения революционных идей, но и объединяло афроамериканцев, создавая их особую культуру.

В конце 1960-х в Бронксе (США) начинает развиваться хип-хоп движение, состоящее из нескольких элементов: «граффити, брейк-данс, диджей и рэп» [Завьялова, 2003]. Многие афроамериканцы в то время проводили свободное время на вечеринках, где танцевали брейк-данс под музыку, которую переключал диджей, иногда собирались просто, чтобы послушать музыку [Туп, 2012]. Чтобы развлечь публику в перерывах между выступлениями танцоров и во время смены музыкальных пластинок, сам диджей или другой человек (MC, от англ. Master of ceremony – мастер церемонии, человек, развлекающий аудиторию) произносил какой-то текст. Постепенно значимость речевой составляющей этих вечеринок увеличивалась, MC уже читали свои тексты под музыку, их содержание не только росло в объеме, но и становилось более информативным. Со временем появлялось все больше новых MC, начали проводиться рэп-баттлы (соревнования между двумя и более MC), в 80-е годы XX в. между MC развилась конкуренция [Туп, 2012]. Хип-хоп культура постепенно коммерциализировалась: MC все чаще давали платные концерты в клубах, а иногда и продавали свои записи.

Рэп был формой рассказа афроамериканцев об их жизни и переживаниях. Не все рэп-исполнители затрагивали остросоциальные проблемы, однако тех, кто в рэп-текстах критиковал социально-политическую ситуацию в США, было достаточно много, вследствие чего выделилось направление «гангста-рэп» [Quinn, 2005]. Его представителями были, например, Айс Кьюб (*Ice Cube*), Тупак Шакур (2Pac), Доктор Дре (*Dr. Dre*). «Гангста-рэперы» в своих композициях говорили о расовой дискриминации, бедности, преступности, наркотиках, проблемах с законом и о других негативных сторонах жизни афроамериканцев в США. Исследователь Мария Завьялова в статье, посвященной протестному искусству афроамериканцев во второй половине XX в., замечает, что «целью рэперов был не моралистический пафос, а выражение экзистенциально подлинных переживаний, в том числе и связанных с нарушением закона» [Завьялова, 2003]. Уже в 1990-е годы гангста-рэп стал широко популярен в США, альбомы «гангста-рэперов» тиражировались миллионами². Также в эти годы записи американских исполнителей начали распространяться не только внутри США, но и за пределами государства, что повлекло за собой развитие международной хип-хоп куль-

² Альбом Тупака Шакура «Все взоры на меня» (All Eyes On Me) по всему миру разошелся тиражом 8 млн экземпляров, а американская ассоциация звукозаписывающих компаний RIAA присвоила альбому 9-платиновый статус.

туры и появление рэп-исполнителей в разных странах, в том числе и в России.

В российской музыкальной культуре во второй половине XX в. функция отражения негативных сторон действительности принадлежала рок-музыке. Само понятие «рэп» также возникает благодаря рок-исполнителям: в 1984 г. у группы «Час Пик» выходит альбом «Рэп», а группа «Алиса» записывает композицию «Тоталитарный рэп». В то же время в таких случаях исполнители понимали рэп исключительно как речитатив, не уделяя внимания специфическим темам афроамериканского рэпа. Например, композиция «Рэп» из вышеупомянутого альбома группы «Час Пик» представляла собой рассуждения о возможности рэпа на русском языке и чтение алфавита и таблицы умножения в стиле американского рэпа.

Формирование хип-хоп культуры в СССР в той же форме, как в США, началось с развития танцевальной культуры. В конце 1980 – начале 1990-х годов в СССР развивается культура брейк-данса. основополагающим моментом в ее развитии можно считать 1984 г., когда в страну проникают видеокассеты с западными фильмами «Breakin'» и «Beat Street», в которых представлены элементы американской хип-хоп культуры, вдохновившие советскую молодежь. В 1985 и 1986 гг. появляются советские фильмы «Танцы на крыше» и «Курьер», в эпизодах которых запечатлены молодые люди, танцующие брейк-данс. Также в 1986 г. впервые проходит фестиваль этого танцевального направления «Папуга-86». Постепенно в страну начали проникать и аудиозаписи американских исполнителей. Основным «проводником» западной хип-хоп культуры на территорию СССР служили люди, которые имели возможность выехать за границу (например, солист группы «Big Black Boots», известный под сценическим именем Джи Вилкс, рассказывал, что он был одним из тех людей, которые привозили аудио- и видеокассеты с творчеством американских рэперов [Джи Вилкс, 2011]).

Далее субкультура разрастается, советская, а затем и российская молодежь все активнее увлекается брейк-дансом, граффити и рэп-музыкой – элементами хип-хоп культуры. В 1990-е годы появляются первые российские рэп-группы «Bad Balance» и «Мальчишник», а также исполнители Мистер Малой и Богдан Титомир. Позже один из участников группы «Мальчишник» начинает сольную карьеру под сценическим псевдонимом Дельфин – его самостоятельное творчество также было важным для российской рэп-культуры. В 1991 г. проходит первый фестиваль рэп-музыки «Рэп Пик-91» [Chibis, 2012]. Также уже в 2000-х го-

дах начинает записывать композиции Децл – один из наиболее популярных российских рэп-артистов начала XXI в. Подобно ситуации с развитием рок-культуры в СССР, рэп-музыка изначально также представляет собой подражание американским образцам. Так, один из солистов группы «Big Black Boots», Джи Вилкс, рассказывая о своем рэп-творчестве в 90-е годы XX в., отмечал, что первые рэп-тексты он записывал на английском языке, так как «это круто, рэп вообще должен быть на английском, рэп на русском языке не существует» [Джи Вилкс, 2011].

Сначала хип-хоп субкультура возникает в крупных городах, таких как Москва и Санкт-Петербург, но уже в конце XX и начале XXI в. появляется множество провинциальных артистов. В 2000-х годах новые рэп-исполнители в поисках способа самовыражения трансформируют рэп-культуру. Так, например, ряд артистов объединяет жанры R'n'B³ и рэпа (рэперы Тимаги, Лигалайз). Некоторые создают проекты, пародирующие «гангста-рэп» (группы «Кровосток», «Красное Дерево»). Также появляются коллективы, работающие одновременно с жанрами рэпа и IDM⁴, сформировавшие направление так называемого интеллектуального хип-хопа (группы «2H Company», «Самое большое простое число»). Многие рэп-артисты противопоставляются коммерциализированной рэп-культуре и в некоторой степени сближаются с традицией русского шансона, но уделяют внимание не столько криминальным темам, сколько уличной жизни провинциальной молодежи, проблемам нищеты и т.д. (группы «Каста», «Ю.Г.»). Также появляются проекты, в которых исполнитель стремится выделиться благодаря использованию сложных фонетических, лексических и стилистических структур текста (рэпер Oxxxymiron). Важно также заметить, что с развитием рэп-культуры некоторые исполнители создают сразу несколько проектов, отличающихся по тематике и, соответственно, манере исполнения. Например, Баста, для которого характерны темы провинциальной уличной жизни, также записывает тре-

³ В данном случае имеется в виду стиль, который появился благодаря трансформации жанра *rhythm-and-blues* под влиянием хип-хоп культуры. Если первоначально этот стиль был ближе к джазовой традиции, то R'n'B в современном понимании предполагает эстетику танцевальной культуры и демонстрирует атрибуты богатой жизни.

⁴ *Intelligent Dance Music* – направление в электронной музыке, которое заимствует техники танцевальной музыки, но подразумевает использование более сложных композиционных и технических решений.

ки⁵ под псевдонимами Ноггано (которому свойственно хулиганское и отчасти аморальное поведение) и N1NT3ND0 (который представляет пародию на «гангста-рэп»), но помимо откровенно шуточных хулиганских композиций он записывает треки, в которых поднимаются серьезные социально-политические темы).

В середине 2000-х годов на волне усиления протестных настроений в российском обществе формируется еще одно направление рэп-культуры, сторонники которого уделяют большое внимание социальным и политическим проблемам общества. Распространение такой специфической рэп-музыки начинается с 2009 г., что совпадает с ростом протестного движения. К числу политизированных рэп-исполнителей можно отнести Noize MC, Dino MC 47, ST (важно, что не все творчество этих исполнителей посвящено социально-политическим проблемам, однако некоторые их композиции, которые будут рассмотрены далее, являются неотъемлемыми элементами российской политизированной рэп-культуры), а также группы «Макулатура» и «Iamempty».

Политизация российской рэп-культуры проявляется и в том, что форма этого музыкального жанра начинает использоваться в политических проектах. Например, появляется артист Вася Обломов, творчество которого можно рассматривать как политический проект, так как он записывает композиции совместно с деятелями оппозиции [Обломов, Собчак, Парфенов, 2012], а также сам выступает на политических митингах [Обломов, 2011]. В 2011 г. информационно-аналитическое агентство «РИА Новости» начинает проект «RapInfo»⁶ – чтение новостей в стиле рэп. Таким образом, можно говорить о том, что рэп-музыка в современной российской культуре становится востребованной формой разговора на социально-политические темы.

Итак, российская рэп-культура формируется, заимствуя образцы американской рэп-культуры. В конце XX в. рэп-музыка становится популярной в стране, возникает большое количество рэп-коллективов и самостоятельных артистов, которые работают в разных направлениях рэп-музыки. В 2000-х годах рэп в России берет на себя функцию выражения протестных настроений общества (которая раньше принадлежала

⁵ Трек – это единица творчества рэп-исполнителя. Под треком понимается композиция, в которой текст принадлежит самому исполнителю, а музыка заимствована из чужого творчества.

⁶ RapInfo vol.1: о Ходорковском, ГЛОНАСС и Михалкове с мигалкой // Ты – репортер. 3 июня 2011 г. <http://www.youreporter.ru/ugc_rap/20110603/392186042.html>.

рок-музыке) [Макаров, 2012]. Далее в работе будет проведен анализ современной российской политизированной рэп-музыки: будут рассмотрены средства выразительности, используемые артистами, и способы их саморепрезентации в медиа. Таким образом, мы покажем отличительные характеристики российской рэп-культуры, выступающей как средство социально-политической рефлексии.

Топологический анализ российской политизированной рэп-культуры

Топологический анализ произведения предполагает поиск основообразующих компонентов текста. Категория топоса в современных гуманитарных науках не является однозначной – существуют различные версии трактовки данного понятия. В частности, филолог Анна Булгакова в своей работе «Топика в литературном процессе» [Булгакова, 2008] выделяет два основных определения топоса: во-первых, это трактовка, пришедшая из сферы логики и риторики, где под топосом понимаются стандартные схемы мышления, например, для аргументации какого-либо тезиса. Во-вторых, в литературоведческой традиции топос зачастую определяется как «общее место», архетипический образ в произведениях авторов «конкретного литературно-культурного стиля» [Там же, с. 13].

В нашем исследовании предпочтение отдается второму варианту трактовки данного понятия. Это определение разрабатывал немецкий филолог Эрнст Роберт Курциус, который понимал под топосами базовые категории мышления авторов, общие способы повествования о чем-либо [Curtius, 2013], «твёрдые клише или схемы мысли и выражения, запечатлевающие формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы» [Тамарченко, 2001, с. 118].

В данной работе понятие «топос» определяется несколько шире, чем в работах Э.Р. Курциуса. Мы понимаем «топосы» как базовые понятия, универсальные категории и общие, воспроизводящиеся проблемы, которые поднимаются в высказываниях авторов-исполнителей. Топос в исследовании рассматривается как коммуникативная категория, т.е. он является способом раскрытия мысли, закрепляет некоторые стереотипы действий в отношении определенной проблемы. Рэп-текст в данном случае будет рассматриваться в отрыве от других важнейших компонентов

рэп-композиции – музыки и элементов шоу, что позволит выделить особенности политизированной рэп-культуры на нарративном уровне.

Выделение базовых понятий и универсальных категорий в тексте произведения позволяет обнаружить специфику какого-либо направления искусства. Общие топосы в работах нескольких авторов свидетельствуют о формировании особой культуры, представителям которой присуще особое мировосприятие.

Такие категории передаются от автора к автору, они воспринимаются как традиционные для определенного жанра или какого-либо направления искусства. Топосы – это коллективные представления, которые проявляются в личном опыте конкретного автора [Булгакова, 2008, с. 16]. Филолог Александр Махов, рассуждая об определении топоса, отмечает, что топос – это «точки моментального сходства, разбросанные по текстам разных культур», это общие пути аргументации мысли у авторов, «это точки, в которых сходятся и расходятся далее линии аргументации» [Махов, 2011]. Таким образом, топос не является некоторой тематической категорией, которая вызывает в качестве ассоциаций ряд связанных с данным понятием вещей и явлений, топос является способом говорения в том или ином контексте, выражением отношения к той или иной вещи.

Американский историк и литературовед Джон Кавелти в исследовании, посвященном литературным формулам, говорит о том, что их изучение позволяет увидеть, во-первых, насколько авторы «используют или не используют заложенные в жанре возможности и, соответственно, достигают или не достигают максимального художественного эффекта, возможного для данного типа литературной конструкции». Во-вторых, литературные формулы показывают отклонения конкретного произведения от жанровых стандартов и демонстрируют способы самовыражения автора [Кавелти, 1996, с. 33–65]. Топологический анализ рэп-культуры, таким образом, помогает увидеть место и функцию рэп-музыки в современной российской культуре и демонстрирует многообразие и специфику различных направлений рэп-культуры.

Первой американской социально-критической рэп-композицией, получившей широкую известность, можно считать «The Message», записанную в 1982 г. «Grandmaster Flash» совместно с «The Furious Five». В ее тексте исполнители поднимают такие проблемы, как жизнь в гетто, наркотики, невозможность выйти из гетто, бедность, инфляция, безра-

ботица, преступность. В дальнейшем представители «гангста-рэпа» опирались на предложенные «Grandmaster Flash» и «The Furious Five» темы. Общими топосами рэп-артистов в 1960–1970-е годы стали борьба «черных» и «белых», жестокий город, употребление наркотиков, доступные женщины, мать-одиночка [Stephens, 2000, p. 28]. К этому перечню можно также добавить топос «единое сообщество»: большинство рэп-артистов в своих текстах рассказывают о группе людей, которых объединяет интерес к хип-хоп культуре, которые вместе участвуют в записи музыки и выступлениях, вместе ходят на вечеринки сообщества и т.д. С развитием рэп-культуры некоторые темы немного видоизменялись, некоторые становились более или менее популярными, ключевыми топосами американской рэп-культуры в 1980–1990-е годы, когда в СССР происходило заимствование американских образцов, можно считать следующие общие и повторяющиеся топосы и мотивы: «город-западня», внутрисемейные конфликты, употребление наркотиков, единое сообщество, опасность на улице, неограниченная власть полиции.

Как отмечалось ранее, первые упоминания слова «рэп» в СССР встречались в творчестве рок-артистов, но первые эксперименты с этой музыкальной формой выглядели лишь как речитатив под музыку, в тексте которого рассказывается, что такое «рэп» и возможен ли он в России («Алиса» – «Тоталитарный рэп», «Час Пик» – «Рэп»). Рэп-музыка со своеобразными тематическими категориями и общими для артистов идеями на территории СССР начинает формироваться с 1990-х годов. О том, что в этот период рэп-культура в значительной степени опиралась на американскую традицию, говорит то, что у одной из первых рэп-групп, «Bad Balance», в первом альбоме «Выше закона» (1991 г.) две композиции записаны на английском языке. Также у группы «Мальчишник» композиция «Майк Тайсон» («Поговорим о сексе», 1991 г.) представляет собой рассказ о жизни М. Тайсона: описание жизни в гетто, рассказ о незаслуженном осуждении, о тюрьме, т.е. исполнители показывают те реалии жизни, которые характерны для афроамериканского общества, но не для советского. В творчестве первых русскоязычных рэп-групп и самостоятельных исполнителей до 2000-х годов можно выделить следующие топосы: единое сообщество («Bad Balance» – «Нам&Вам», альбом «Город джунглей», 1996 г.), город-западня («Bad Balance» – «Город джунглей», одноименный альбом 1998 г.), доступные женщины (примером употребления этого топоса служит большая часть композиций группы «Мальчишник»), уличные разборки («Bad Balance» – «По закону»,

альбом «Налётчики Bad B», 1994 г.), употребление наркотиков («Bad Balance» – «Плохой баланс», альбом «Налётчики Bad B», 1994 г.), неограниченная власть милиции («Bad Balance» – «Антиполис», альбом «Налётчики Bad B», 1994 г.). Данные категории являются основными в творчестве большинства российских рэп-исполнителей в 2000-е годы.

В конце XX в. и начале XXI в. в российском рэпе начинают звучать политические темы. Впервые политические события находят отражение в композиции группы «Мальчишник», записанной в 1996 г. как часть предвыборной кампании кандидата в президенты Бориса Ельцина [Мальчишник, 1996]. Обращение политических деятелей к рэп-группе свидетельствует о том, что уже в конце XX в. рэп в России воспринимался как способ участия в политической жизни страны. Постепенно политические темы проникают и в творчество других исполнителей. В 1998 г. группа «Bad Balance» записывает композицию «F*** da politicians» (альбом «Город Джунглей»), однако в тексте нет реакции на конкретное событие и как таковых переживаний лирического героя – есть лишь констатация: «В любой стране, в любом месте и в любое время / Все, что они делают – совершают преступление / Против меня и вас, сестры и братья. / Они могут объединяться, / Могут заключать соглашения, / Они обещают и клянутся, но вы знаете, что им нужно – / Деньги, сила и власть». Миссия рэпера в данной композиции понимается лирическим героем как донесение информации до слушателя, разоблачение.

В 2000 г. Децл записывает свой первый альбом «Кто? ты», в его текстах появляются топосы «внутрисемейные конфликты» и «обществозападня» («Слезы»), а также сохраняются вышеперечисленные топосы русскоязычного рэпа. Отдельно стоит выделить композицию из этого альбома Децла «Надежда на завтра», в которой появляются топосы «герой, который все видит и понимает» и «политики, которым необходимы только деньги», – далее такие образы будут чаще встречаться в творчестве политизированных рэп-исполнителей. В 2002 г. группа «Многоточие» записывает композицию «Время России» (альбом «Атомы сознания»), в которой снова встречается топос «политики, которым необходимы только деньги», и звучат призывы к объединению населения в борьбе за будущее страны. Постепенно в тексты рэп-композиций, поднимающих социально-политические проблемы, проникает топос «лживые и идеологизированные СМИ» (наиболее ярко это выражено в композиции «СМИ» группы «Иезекииль 25:17» (которая в дальнейшем была переименована в «25/17»)) в альбоме «Честное слово третьего под-

земелья» 2004 г.). Далее на протяжении нескольких лет социально-политические события не находят яркого отражения в творчестве российских рэп-артистов. Большинство рэп-композиций строится на вышеперечисленных топосах: «единое сообщество», «доступные девушки», «город-западня», «уличные разборки», «употребление наркотиков», «опасность на улице», «неограниченная власть милиции», реже – «внутрисемейные конфликты».

В 2007 г. выходит альбом Басты «Баста-2», содержащий композицию «Война», посвященную чеченской войне, в ней, соответственно, появляется топос «старая война ведется по-новому»: лирический герой рассказывает о жестокости конкретных событий, но отмечает: «Моя страна как одна большая казарма, / Видимо это наша карма». Далее исполнители достаточно часто будут рассматривать общественные события как войну (например, «Темная вода» «Ассаи», «Нефть» Dino MC 47 и т.д.). С 2008 г. интерес рэп-исполнителей к социально-политическим событиям стремительно возрастает. В 2008 г. начинают сольную карьеру сразу несколько исполнителей (все они до этого были участниками каких-либо музыкальных групп и участвовали в записи композиций с другими исполнителями, не выпуская при этом своих альбомов), которые в дальнейшем станут одними из главных представителей политизированного рэпа – это Dino MC 47, Noize MC, ST.

В 2008 г. выходит первый сольный альбом Dino MC 47 «Вне номинаций», в композициях «Вдохновение», «Багдад», «Никому не сломить нашу веру» звучат топосы «лживые и идеологизированные СМИ», «старая война ведется по-новому», появляется топос «народ ничего не видит», из топосов неполитизированной рэп-культуры в этих композициях остается «единое сообщество». В том же году Noize MC в тексте композиции «Наше движение» («The Greatest Hits Vol. 1») также использует топос «политики, которым необходимы только деньги».

В 2009 г. количество композиций на социально-политические темы увеличивается. Во-первых, уже существующие и известные рэп-артисты, ранее уделявшие таким вопросам мало внимания (или не уделявшие вообще), начинают записывать больше остросоциальных текстов. Так, социально-критические тексты записывают Карандаш («Все любят Родину» (при участии Lenin)), «25/17» («Место под солнцем», «Линия фронта» (при участии «МСК»), «Мы победим!»), Dino MC 47 («Мастера трагедии», «Москва город Грозный», «Нефть»), «Нам говорят», «Поколение Pepsi» (при участии Жигана), «Триада» («Паранойя»), Ноггано («Мент»,

«Демократия»). У Ноггано звучит новый топос, ставший в дальнейшем распространенным, – «есть менты, а есть мусора» (исполнители начинают разделять представителей правоохранительных органов на тех, кто просто является инструментом в руках государства, и тех, кто злоупотребляет своим положением). Появляются и новые исполнители, затрагивающие эти топосы: Типси Тип – «У земляков», «Макулатура» – «Милиционер будущего». В этих композициях звучат топосы «политики, которым необходимы только деньги», «старая война ведется по-новому», «неограниченная власть милиции», «герой, который все видит и понимает», «единое сообщество», «уличные разборки».

В 2010 г. количество исполнителей, затрагивающих социально-политические темы, возрастает еще сильнее. Те же топосы звучат в композициях «Здесь даже солнца не видно», «Россия» (Баста совместно с «Бумбокс»), «Мент» (RP aka Rap Pro совместно с Жиганом), «Г. Москва», «Кафка», «Справка» («Макулатура»). В творчестве последней упомянутой группы появляется топос «добропорядочный гражданин», снова звучит топос «общество-западня». Также в 2010 г. выходят в формате отдельных интернет-релизов две композиции Noize MC: «Мерседес S666 (Дорогу колеснице)» и «10 суток (Сталинград)» – обе посвящены громким инцидентам, вызвавшим широкий резонанс в обществе. «Мерседес S666 (Дорогу колеснице)» [Noize MC, 2010] посвящена автомобильной аварии, в которой «Публикации о Noize MC вышли во многих зарубежных изданиях: от Wallstreet Journal до Sueddeutsche Zeitung»⁷. Через некоторое время после этого инцидента артиста задержали на концерте в Волгограде за оскорбление сотрудников милиции [РИА Новости, 2010]. Во время отбывания в спецприемнике административного ареста он записал композицию «10 суток (Сталинград)», в которой извинялся перед сотрудниками правоохранительных органов [Noize MC, 2010]. Это событие также привлекло внимание к артисту, клип на этот трек был показан в эфире местных телеканалов [РИА Новости, 2010]. Данные примеры показывают, что рэп-артисты в 2010 г. начинают выступать как яркие социально-политические деятели, а рэп-композиции, в свою очередь, воспринимаются как полноценное публичное политическое высказывание.

В 2011 г. тенденция рэп-артистов к выражению социально-политической критики в своем творчестве сохраняется. С топосами «политики, кото-

⁷ Такие данные приведены на официальном сайте артиста <www.noizemc.ru> в разделе «Биография».

рым необходимы только деньги», «старая война ведется по-новому», «неограниченная власть милиции», «общество-западня», «добропорядочный гражданин», «опасность на улице», «лживые и идеологизированные СМИ», «герой, который все видит и понимает», «единое сообщество», «народ ничего не видит» работают следующие исполнители: Типси Тип («Пружина выстрелит»), ST («Завяжи мои глаза»), Лос-Dog совместно с Mc Miles («Господин Полицейский»), «Ассаи» («Темная вода»), «Макулатура» («Смердяков», «Вся вселенная», «Отцы и дети»), «Iamempty» («Нефть»), Slim совместно с «Mesg» и «Скин» («Имени Ленина»). В этот период появляются и становятся популярными исполнители, которые поднимают топосы «русский дух», «нашествие мигрантов», они призывают людей бороться с миграцией и мигрантами в частности («Проект увечье» – «О чем я печалюсь», «Не молчи», «Маршрутка», «На улицах будущего»), или – в менее радикальных случаях – объединять русский народ (Миша Маваша – «О насущном» и совместный с Pra(KillaGramm) трек «Выгребем»). В таких случаях у исполнителей сохраняются и другие топосы политизированного и неполитизированного рэпа. Также в 2011 г. некоторые артисты записывают композиции, посвященные определенным событиям, вызвавшим широкий резонанс в обществе. Так, «Ассаи» записывает композицию «Столько жизни» (альбом «ОМ»), посвященную терактам в московском метрополитене 29 марта 2010 г., после исполнения которой на концерте в Минске группе запретили выступать в Республике Беларусь [Хартия'97, 2012]. В 2011 г. группа «Проект Увечье» в композиции «Тут не Франция» говорит о функции рэп-музыки в современной культуре: «Рэп – это не жанр – / Это протест, что в рамки не зажат».

Социально-политическая рефлексия в текстах рэп-композиций в 2012 г. встречается в творчестве следующих исполнителей: Guf («Начало конца»), Влади («Теплые впечатления»), Кравц при участии «5Плюх» («Без вранья»), ST1M («Будущее наступило»), «Проект увечье» («Глас народа», «Протест»), «25/17» при участии Карандаша («Стена»), Миша Маваша («Мы сами заслужили это» (при участии «25/17»), «Вокруг тебя» (при участии D-Man 55)), Dino MC 47 («Игры с огнем»), Noize MC («Yes Future»), «Болт» (при участии Ляписа Трубецкого)).

В 2013 г. в творчестве политизированных российских рэп-исполнителей набор базовых тем остался прежним. В этом году среди наиболее известных в России исполнителей, говоривших о социально-политических проблемах, можно выделить «25/17» («Жду чуда 2»), Мишу Маваша («Грань»,

«Все хорошо»), Noize MC («Заговор», «Тёмную сторону силы» (совместно с «7000\$»), «Влиятельные покровители»), «Макулатура» («Юность», «Анатомия труса»).

Таким образом, общими топосами политизированного российского рэпа и американского «гангста-рэпа» являются «единое сообщество», «общество-западня», «неограниченная власть милиции», «опасность на улице». Более редкие топосы – «внутрисемейные конфликты», «употребление наркотиков», «русский дух», «нашествие мигрантов». В политизированной российской рэп-культуре звучат практически все топосы американского «гангста-рэпа», исключение составляют топосы «доступные женщины» и «употребление наркотиков». В то же время российские артисты добавляют ряд категорий: «есть менты, а есть мусора», «герой, который все видит и понимает», «народ ничего не видит», «лживые и идеологизированные СМИ», «старая война ведется по-новому», «добропорядочный гражданин». Если же говорить о неполитизированной русской культуре, то она обычно базируется исключительно на тех топосах, что и американская: «единое сообщество», «общество-западня»; «неограниченная власть милиции»; «опасность на улице»; «доступные женщины», «употребление наркотиков». Далее рассмотрим, как эти общие проблемы для политизированных и неполитизированных авторов соотносятся друг с другом и функционируют в тексте.

Категория «единое сообщество» включает в себя описание друзей артиста, других рэперов, хип-хоп вечеринок, конфликтов внутри этого сообщества, процессов записи альбомов, выступлений и т.д. Например, композиция группы «Bad Balance» «Бит стучит» описывает, как участники этого музыкального коллектива знакомились с хип-хоп культурой и чем занимались, чтобы стать теми, кем стали. Если же мы посмотрим на сообщество, которое конструируется в творчестве политизированных рэперов, то заметим, что этот топос разворачивается несколько в другой плоскости. Они также создают общество людей, которым посвящено их творчество и которые могут испытывать те же чувства, что и лирический герой. Однако конструируемую ими группу людей объединяет не принадлежность к хип-хоп движению, а принадлежность к одному государству. Членов этого общества объединяет «единый ВВП, инфляция» (Dino MC 47 – «Мастера трагедии»), общие взгляды на жизнь и жизненная позиция: «Мы не хаваем то, что подают в новостях, / И в наших часах кое-что другое вместо песка, / А раз так – готовы рисковать» (Баста при участии Бумбокс – «Здесь даже солнца не видно»).

Конфликты лирического героя с милицией в творчестве политизированных рэп-артистов практически всегда происходят со значительными превышениями полномочий сотрудниками правоохранительных органов (Ноггано – «Демократия», «Макулатура» – «Г. Москва», Лос-Dog – «Господин полицейский»). Герои таких композиций четко разделяют защитников закона («менты») и коррумпированных сотрудников государственных структур («мусора») (Жиган совместно с Rap Pro – «Есть мент, а есть мусор», Баста – «Мент»). В творчестве тоpos «неограниченная власть милиции» выражается в рассказах о преступной деятельности героя и о том, как герой скрывается от милиции («Красное дерево» при участии «6-й отряд» – «Мусора б... п...»).

Топос «общество-западня» также меняет свое звучание в творчестве политизированных рэп-артистов. Если в рэп-культуре вообще описание города представляет собой рассказ о жизни района, перечисление каких-либо названий округов или улиц, описание стандартных городских практик (Баста – «Урбана»), то в политизированной рэп-культуре это описание расширяется до описания нравов и ценностей людей, описания городского духа: город выступает как сосредоточение пороков, сгущение жадных, жаждущих власти людей (Dino MC 47 – «Москва город Грозный»), город – это «Тачки, пробки, люди из песка, / Всё это бесит! Какое-то адское месиво!» (Dino MC 47 – «Мастера трагедии»).

Несмотря на то, что тоpos «доступные женщины» в творчестве политизированных авторов исчезает, а образ женщины вообще редко возникает, все же важно заметить, что в тех редких случаях, когда образ женщины появляется в тексте композиции, он звучит по-новому. В рэп-культуре вообще есть два варианта образа девушки: во-первых, это проститутка («Bad Balance» – «Жабы»), во-вторых, это предмет гордости или даже потребления, то, чем хвастаются и выставляют напоказ («Centr» – «Вот она какая»). В политизированной же рэп-культуре девушка – это полноправный член общества, стоящий на одном уровне с мужчиной. Иногда женщина также является образом безопасного, спокойного места: «Я бы хотел жить с девочкой в черном ящике / И не соприкасаться с непонятным миром окружающим» («Макулатура» – «Альбатрос»).

Рассказы о семейных отношениях возникают в творчестве политизированных рэп-артистов чаще всего, когда лирической герой говорит о своем детстве, жалуясь на то, что его учили «в моральные принципы верить» («Макулатура» – «Отцы и дети») и не научили выживать в современном мире («Lamempty» – «Нефть»). В неполитизированной же рэп-

культуре семейные отношения показаны как сфера конфликтов и недопониманий: «Дома скандалы – родители меня не понимают, / делают вид, будто бы меня воспитывают» (Децл – «Слезы»). Иногда описание членов семьи связано с рассказом о творчестве и описанием отношения родственников к увлечению артиста: «Зато помнит всех моих знакомых по именам, / Знает, кто из пацанов рэпер, бандит или наркоман, / Особо подозрительных иногда даже шмонает при входе, / Но рэперы почему-то всегда у неё были в почёте. / Помню давно, когда я жил в Китае, / Я отправлял ей письма, в них названия рэп-групп писал ей. / Представьте, 95-й год, Горбушка, / «Me Against the World», пытается прозвонить старушка» (Guf – «Ориджинал Ба»). Также часто рассказ о семье появляется как часть дидактического обращения к слушателю (Карандаш – «Помогай») или просто как проявление теплых ностальгических воспоминаний исполнителя о детстве: «Мать для меня останется женщиной-эталоном. / Отца со временем стал понимать острее я, / Поняв, как в этом мире мужчиной быть на самом деле» (Лигалайз – «Жизнь»).

Топос «употребление наркотиков» в творчестве авторов, не поднимающих социально-политические темы, занимает важное место – практически все неполитизированные артисты описывают ситуацию употребления наркотиков лирическим героем. Наркотики воспринимаются как одна из частей жизни представителя хип-хоп движения: «Я честно скажу – Много чего пробовал, / И большинство из этого мне нравилось» (Guf – «Вождь»), «Курят дома, курят на районах. / Курят в машинах, курят на перронах. / Курит дядя Ваня, курит тётя Соня. / Курят даже и друзья из Эстонии. / Курят там, где можно, курят, где нельзя. / Никого не парят, чисто улыбаются. / Никого не бьют, не пьют и не ругаются. / Так почему можно бухать, а курить нельзя?» (Децл – «Легалайз»). В то же время рэп-исполнители говорят и об опасности употребления наркотиков (Дельфин – «Один на один») и осознают свою зависимость от них (Noize MC – «Жизнь без наркотиков»). В творчестве же авторов, затрагивающих социально-политические темы, эта категория встречается достаточно редко. В тех же случаях, когда такие исполнители говорят о наркотиках, они воспринимаются рэперами как нечто чужое и ненормальное: «Героями стали пидоры и наркоманы, / И все смотрят и думают, что это нормально» (Dino MC 47 и Жиган – «Поколение Pepsi»).

Топос «лживые и идеологизированные СМИ» является одной из наиболее употребляемых категорий в творчестве авторов, рефлексиирующих

по поводу социально-политических проблем. О несвободной прессе говорят «Иезекииль 25:17» («СМИ»), Dino MC 47 («Вдохновение»), Карандаш при участии Lenin («Все любят родину») и многие другие. Эти исполнители выражают недоверие тому, что показывают по телевизору, размышляют о продажных журналистах. С этим топосом тесно связан топос «народ ничего не видит». Политизированные исполнители часто в рассказах о лживых СМИ говорят и о том, что они «льют помой» в людей («Триада» – «Паранойя») и затуманивают умы («Ноггано» – «Демократия»). Политизированные исполнители часто упоминают и о слепоте народа не только перед лживыми СМИ, но и перед общественно-политической ситуацией вообще: «Люди слепы» («Ассаи» – «Темная вода»), Типси Тип – «У земляков».

Топос «герой, который все видит и все понимает» часто помогает лирическому герою противопоставить себя этому слепому народу, этот топос также связан с категорией «лживые и идеологизированные СМИ»: «Но я не верю словам тем, что говорят с экрана» (ST – «Завяжи мои глаза»), «Но я не вижу ничего в глазах моих сограждан, / Они пусты. Вместо их душ – выжженный пустырь» (ST1M – «Будущее наступило»). Лирический герой может выступать как человек, который существует как будто над обществом, описывая его со стороны: «Эй, гражданин начальник, как же печально / Видеть державу, погружённую в отчаянье» (Баста – «Здесь даже солнца не видно»).

Категория «опасность на улице» в рэп-культуре обычно используется для рассказа о криминальной деятельности лирического героя (Децл совместно с «Bad В. Альянс» – «Надежда на завтра»), у политизированных авторов она также оказывается тесно связанной с политическими событиями. Если такая категория и встречается в творчестве политизированных авторов, то опасность в этом случае исходит от высокопоставленных чиновников (Noize MC – «Мерседес S666» (Дорогу колеснице)), представителей милиции (Ноггано – «Мент»), политиков (Guf – «Начало конца») и сотрудников государственных структур вообще (Миша Маваша – «Грань»).

Топос «старая война ведется по-новому» в случаях, когда речь идет о реальных войнах, в творчестве политизированных рэп-артистов выражается не только в сожалениях по поводу многочисленных смертей, но и в обвинении политиков в этих «невинных смертях»: Вожди точат ножи, запуская дезу, / Власть в руках опричников-головорезов. / Жизнь, смерть по решению императора. / Несчастливая Фемида, да ты давно отравлена»

(Баста – «Война»). Иногда же общественная ситуация в стране сравнивается с состоянием войны: «Задачи первостепенны мои стали прорываться: / Сражаться, драться, влиять на ситуацию, / Не стоять в стороне, тупо соглашаться / С тем чем нас постоянно грузят» (Dino MC 47 – «Никому не сломить нашу веру»), «Война в тебе, во мне война, во вне, / В моей голове, в моей стране» («25/17» – «Мы победим!»).

Топос «добропорядочный гражданин» иллюстрируется политизированными авторами как человек работающий, ничего не делающий против государства и даже боящийся его («Макулатура» – «Милиционер будущего»). Он выступает как жертва сотрудников государственных органов, злоупотребляющих полномочиями (Ноггано – «Мент»), противопоставляется людям, у которых в руках сосредоточена власть: «В этом мире нет ни морей, ни океанов – есть камеры / Тюремные и рабочие – выбирай, за рабов или вертухаев» («Макулатура» – «Кафка»).

Топологический анализ российской рэп-культуры показывает, что творчество авторов, затрагивающих социально-политические темы, опирается на те же базовые категории, что и творчество неполитизированных исполнителей (с одним исключением – первые крайне редко говорят о наркотиках и о легкодоступных женщинах). В то же время эти универсальные топосы трансформируются и становятся связанными с социально-политическими проблемами. Также российские рэп-артисты, поднимая социально-политические вопросы, используют больше разнообразных топосов, тем самым расширяя границы и возможности рэп-музыки.

В следующей части работы мы рассмотрим влияние тематических категорий композиций на способы выражения позиции лирического героя.

Образ повествователя в рэп-текстах

Рэп-культура с момента своего зарождения является способом повествования артиста о своей жизни и своих чувствах, рэп-музыка, таким образом, является выражением взглядов исполнителя. Рэп-композиции на социально-политические темы представляют собой не просто рассказ рэпера о себе, своем творчестве и своих друзьях, а оценку социально-политической ситуации, разговор о важности тех или иных проблем. В следующей части исследования будут изучены способы выражения

личности рэп-артиста в текстах рэп-композиций, что поможет выделить особенности российской политизированной рэп-культуры и сопоставить ее с другими вариантами существования рэп-культуры.

Образ повествователя является важной литературной категорией, его изучение помогает исследователям литературы обнаружить своеобразие творчества того или иного автора или литературного направления в целом. В частности, российский литературовед и писательница Лидия Гинзбург показывает, что в отличие от классической лирики с 1820-х годов в лирике русских литераторов происходят изменения: лирическое «я» начинает выражаться не только в форме лирического монолога, но и посредством зашифрованного сообщения – «пейзажем, предметом, другими персонажами, эпизодом, диалогом, сценой, размышлением, скрепленным с частным участком жизни» [Гинзбург, 1974]. Автор может проявлять себя не только через прямое высказывание своего мнения, но и через какие-либо лирические отступления и зарисовки.

Образ лирического героя может раскрываться через описание природы или какой-то вещи, через ироническое или пародийное высказывание, полное контрастов и противоречий, через противопоставление какому-то герою или же группе (например, «поэт – толпа»), через описание каких-либо исторических событий. В произведении может вовсе отсутствовать местоимение «я» и какое-либо указание на говорящего субъекта, однако его портрет в этом случае проявляется через его речь. Также произведение может строиться в форме обращения к человеку (читателю или слушателю), что позволяет автору выйти за границы отдельного стихотворения и обратиться к «высшим философским интересам человека» [Там же]. Лирический герой может выступать как «один из...», ничем не выделяющийся из общества, при этом он говорит от лица этого общества. Образ лирического героя в произведении может предстать в своей целостности или же в развитии во времени. Также речь лирического героя может представлять откровенный монолог, в котором высказано его отношение к тем или иным вещам, в котором непосредственно раскрывается его личность.

В исследованиях музыкальной культуры изучение образа повествователя также является важной проблемой. В частности, исследовательница рэп-культуры Аннет Саддик рассматривает способы самовыражения американских «гангста-рэперов». Как замечает А. Саддик, артисты используют множество различных способов повествования, чтобы создать у слушателя доверительное отношение к исполнителю и заставить

верить в его искренность. «Гангста-рэперы» в своем творчестве чаще всего используют методы пародии и иронии, также они могут строить текст в форме вопросов к воображаемому собеседнику (или слушателю), повествование может строиться в форме рассказа о жизни этого собеседника (субъект высказывания в данном случае обращается к собеседнику и сам рассказывает о его жизни).

Советские, а позже и первые российские рэперы сначала записывали свои композиции под влиянием американских. Рэп-композиция понималась тогда как способ рассказа о своей жизни и об окружающих реалиях. В большинстве случаев в творчестве российских рэп-исполнителей лирический герой всех песен был человеком с одними и теми же моральными ценностями, с теми же интересами и страхами, он мог изменяться со временем, однако это не было коренной сменой мировосприятия – это было развитием одного и того же человека.

Лирический герой в творчестве российских рэп-исполнителей обычно был ничем не выделяющимся человеком, который «вырос в хрущевке» (Децл – «Надежда на завтра») и осознает себя частью хип-хоп движения («Bad Balance» – «Хип-хоп в районах бедных»). У него обязательно есть враги, с которыми периодически происходят криминальные разборки, есть друзья, которые также являются представителями хип-хоп движения, есть какие-то любовные отношения. Высшей ценностью для такого человека является хип-хоп культура и ее продвижение: «Это наша миссия, как представляется мне. / На экране, широкой сцене всё ещё мертвые движения, / И мы будем исправлять положение. / Пацаны приходят к нам всё чаще и чаще, / Но остаются с нами только настоящие. / Дальше, стремимся дальше» («Каста» – «Как создавался стиль»). Типичными моральными нормами и ценностями для лирического героя неполитизированных российских рэп-артистов являются верность своим корням и уважение к семье и старым друзьям («Каста» – «Под одним небом...»), искренность в творчестве («Каста» – «Фальшивые MC»), верность своим идеалам («Bad Balance» – «Отсос»).

В творчестве первых русскоязычных рэперов, не рефлексирующих по поводу социально-политических проблем, портрет лирического героя может создаваться несколькими способами. Субъект высказывания может представлять монолог о себе и своих чувствах. Это может быть также рассказ об одном событии из его жизни (вечеринке, криминальном происшествии и т.д.): Децл – «Вечеринка», «Bad Balance» – «По закону». Лирический герой может говорить от своего лица или от лица участни-

ков рэп-группы и хип-хоп-движения в целом: например, в композиции «К солнцу» группа «Каста» и исполнитель Злой Дух поочередно рассказывают о своем рэп-творчестве и о своей роли в российском хип-хоп движении.

Также исполнитель может в тексте трека обращаться к слушателю: «Как дела, южане? / Вот и наступила эта дата. / Продолжайте, не затишайте! / Каста с Вами!» («Каста» и Злой Дух – «К солнцу»), «Наши люди, поднимите руки, / Если вы слышите эти звуки» («Каста» – «Наши люди»). Такие обращения служат для того, чтобы создать у слушателя ощущение близости с исполнителями, причастности к творчеству. Обращение к слушателю может использоваться в дидактических целях. Так, исполнитель может рассказывать о себе, своей жизни, своем творчестве и одновременно обращаться к человеку, транслируя определенную систему ценностей: «Оставайся тем, кто ты есть по жизни, / При поддержке здоровья и запасом смысла, / С идеей в голове и упрямством в душе» («Каста» – «Оставайся тем...»). Также примером может служить трек Дельфина «Один на один», в котором он рассказывает слушателю об опасности употребления наркотиков.

Композиция может представлять собой безличный рассказ о жизни какого-либо человека («Каста» – «Поэт») или о каком-то событии (месте) («Centr» – «Жара 77»). Несмотря на то, что рассказчик не говорит сам о себе, те ценности, которые транслируются в композиции, совпадают со взглядами на жизнь и ценностями лирических героев из других композиций исполнителя. В эту же категорию можно отнести композиции, в которых лирический герой размышляет о вечных ценностях, при этом не рассказывая о своем личном опыте («Каста» – «Под одним небом»). Несмотря на то, что в таких случаях субъект высказывания не обозначен напрямую, за этим безличным рассказом с легкостью угадывается лирический герой из других текстов исполнителей.

Также среди российских рэперов, которые в своем творчестве не затрагивают социально-политических тем, существуют артисты, которые создают другой образ лирического героя, например, это рэп-проекты «Кровосток», Ноггано и Сява, рэпер Noize MC. Лирические герои их творчества отличаются от тех, что характерны для большинства российских рэп-артистов. Тем не менее в их текстах мы также всегда видим одного и того же человека – «гангста-рэпера», хулигана, «гопника» или популярного рэп-исполнителя – который в каждой композиции рассказывает о своей жизни и своих нравственных идеалах. Несмотря на

используемые ими методы иронии и пародии, лирический герой остается неизменным в их творчестве. Немаловажно и то, что для высказывания мыслей лирического героя они используют те же приемы, что и другие российские рэп-артисты, не затрагивающие социально-политических тем.

Разнообразие в форме подачи материала и в образах лирических героев появляется, когда рэп-артисты начинают поднимать острые социально-политические проблемы. Так, вышеупомянутый рэпер Ноггано в треках «Криминал», «Мент» и «Демократия» изменяет роль лирического героя: в композиции «Криминал» лирический герой выступает как сотрудник милиции, который берет взятки, употребляет наркотики и злоупотребляет полномочиями. В других двух композициях лирический герой уже не указывает на свою принадлежность к криминальной среде (соответственно, не указывая на свои хулиганские поступки) и произносит монолог о коррупции и несоблюдении закона в стране, сам же лирический герой ощущает себя одной из жертв этого режима: «Мы стали пленниками мутных стратегов» (Ноггано – «Демократия»). В творчестве исполнителя Noize MC при появлении социально-политической рефлексии также изменяются роли, в которых может выступать лирический герой. Так, в композиции «Мерседес S666» субъектом высказывания является высокопоставленный чиновник, участник аварии, о которой идет речь в тексте трека.

Появление в текстах рэп-композиций новых приемов во многом связано с широким развитием рэп-культуры и желанием отдельных артистов выделиться из общей массы. С появления рэп-культуры и до второй половины 2000-х годов в России артисты в своем творчестве практически всегда рассказывали о жизни такого лирического героя, с которым слушатель мог бы себя идентифицировать. Как уже было показано выше, в целом лирические герои в творчестве разных групп и исполнителей были практически неотличимы друг от друга. Новые рэп-артисты во второй половине 2000-х годов начинают менять устоявшиеся традиции рэп-культуры, используя методы пародии и более агрессивно подавая материал. Такую тенденцию в рэп-культуре описали исследователи Ральф М. Роузен и Дональд Р. Маркс [Rosen. Marks, 1999, p. 897–928]. Р.М. Роузен и Д.Р. Маркс показывают, что «гангста-рэп» в Америке отказывался от устоявшихся норм рэп-музыки, вводя в рэп-культуру инструменты пародии, речевой агрессии, а также метафоричного выражения собственных мыслей. Представителям такого «трансгрессивного» направления,

по мнению исследователей, свойственно стремление к скандалу и желание привлечь к себе внимание аудитории.

В российской рэп-культуре приемы пародирования и иронии в редких случаях встречались и в творчестве авторов до второй половины 2000-х годов. Например, в композиции группы «Каста» «Дух продюсера» лирический герой иронизирует над коммерческой музыкальной индустрией, а в треке «Дилер» Дельфина лирический герой предстает перед слушателем как наркоторговец, рассказывающий о своей работе. Активно «трансгрессивное» направление развивается в 2007–2008 гг., когда все больше рэп-артистов используют вышеупомянутые приемы (в 2007 г. появляется пародийный проект Ноггано, в 2008 г. записывает первый альбом Noize MC, для которого характерна агрессивная манера подачи). Стремление артистов к более агрессивной подаче материала и к шокированию слушателей заставляет исполнителей искать новые способы самовыражения, а период развития этой тенденции совпадает с ростом протестных направлений в обществе. Таким образом, социально-политические темы проникают в творчество российских рэперов вместе с желанием усложнить свое творчество и сделать его более необычным на общем фоне. В контексте разговора о «трансгрессивном» направлении рэп-музыки фраза Dino MC 47 в композиции «Вдохновение» (альбом «Вне номинаций» 2008 г.) «Я пинаю ногами ваши прежние устои» обретает новое звучание – она может быть понята не только как обращение лирического героя к правящей власти, которая пытается его «строить», но и как обозначение позиции рэпера по отношению к сложившимся нормам российской рэп-культуры (в данной композиции позиция лирического героя является резко агрессивной, а выступает он как активный представитель политической оппозиции).

Представление в рэп-композициях чужой речи и небольших диалогов встречалось и в творчестве рэп-артистов, не затрагивающих социально-политические темы (Децл – «Письмо», «Bad Balance» – «Игры», «Centr» – «Вождь»), но для российской рэп-культуры до 2008 г. такая форма подачи текста была скорее исключением из общего правила. То же самое можно сказать и о пародировании и иронии. С 2008 г. такие способы сделать свою композицию более оригинальной стали все чаще использоваться исполнителями для выражения переживаний по поводу социально-политических проблем.

Рэп-артисты, затрагивающие в своем творчестве социально-политические темы и использующие соответствующие топосы, часто

изображают нетипичного для российской рэп-культуры лирического героя. Так, повествование в композиции может идти от лица сотрудника правоохранительных органов (Noize MC – «Кури бамбук», Ноггано – «Криминал»), управляющего крупной компании (Noize MC – «Мерседес S666»), политика («Макулатура» – «Председатель», Типси Тип – «Пружина выстрелит»). Иногда текст композиции построен в форме диалога («Макулатура» – «Г. Москва»). Часто рэп-артисты, рассказывая о социально-политических проблемах, используют иронию, которая угадывается слушателем, если он знаком с другим творчеством исполнителя или же знает факты его биографии («Макулатура» – «Это не моя жизнь», «Милиционер будущего», Noize MC – «Болт»).

Кроме того, рэп-артисты, работающие с социально-политическими топосами, используют и все вышеперечисленные способы изображения лирического героя и построения текста композиции. Субъект высказывания в их творчестве также может быть человеком из толпы, не выделяющимся из общества, а сама композиция может быть построена в форме монолога («25/17» – «Жду чуда 2»). Лирический герой может обращаться к слушателю («Dino MC 47» – «Москва город Грозный»), однако в некоторых случаях композиция бывает адресована не простому слушателю, а к политику, богу («Макулатура» – «Справка») или к самой стране (Баста – «Россия»). Композиция также может быть безличным рассказом о каком-либо человеке или событии («Dress Code» – «А Вова рулит»). Таким образом, способы выражения позиции лирического героя в творчестве авторов как заинтересованных, так и не заинтересованных в социально-политической ситуации, совпадают. Те и другие авторы используют все вышеперечисленные варианты.

Если говорить о позициях лирического героя в творчестве различных исполнителей, то можно заметить, что чаще всего в творчестве российских рэп-артистов (вне зависимости от их интереса к социально-политической тематике) лирический герой выступает как «один из...», человек из толпы, ничем не выделяющийся человек, с которым слушателю было бы легче себя идентифицировать. Такой лирический герой может определять себя как часть хип-хоп движения (что больше характерно для неполитизированных исполнителей) или же как гражданин России, не принадлежащий какому-то отдельному кругу – последняя позиция чаще встречается в творчестве авторов, поднимающих социально-политические проблемы в своем творчестве, однако обе категории российских рэп-исполнителей используют тот и другой портрет

лирического героя. Чтобы разнообразить образ лирического героя некоторые исполнители используют иронию и пародию, такие средства выразительности чаще используются политизированными авторами, чем неполитизированными. Однако нельзя сказать, что большая часть (или даже половина) авторов, заинтересованных в социально-политической тематике, чаще строит портрет лирического героя через иронию и пародию, чем использует тот же вышеописанный типичный образ лирического героя. Также есть и немалое количество рэперов, которые, не рефлексируя по поводу социально-политической ситуации, представляют лирического героя не как обычного человека из толпы. Все же подавляющее большинство современных российских рэп-артистов показывают такого лирического героя, с которым смогла бы себя идентифицировать большая часть слушателей рэп-музыки, т.е. такой лирический герой должен как можно меньше выделяться из толпы и обладать какими-то специфическими чертами.

Если говорить о формах построения высказывания в композиции, то можно также выделить более или менее популярные варианты. Наиболее часто рэп-исполнители (как заинтересованные в социально-политической ситуации, так и неполитизированные) строят текст в форме монолога лирического героя, в котором он может рассказывать о своей жизни и о своем отношении к каким-то событиям. Также нередко композиция содержит в себе обращение лирического героя к кому-либо, реже рэп-артисты представляют текст композиции в форме безличного рассказа или диалога. В этом случае, опять же, сложно говорить о том, что социально-политическая тематика текстов коренным образом изменяет форму подачи мыслей автора, большинство политизированных авторов все же строят композицию в форме монолога лирического героя, однако использование других вариантов дает исполнителям больше возможностей для выражения критических настроений. Также они практически никогда не используют форму безличного рассказа, так как социально-политическая тематика текстов предполагает рефлексию по поводу различных ярких событий или серьезных проблем общества.

Таким образом, нельзя сказать, что добавление способов выразительности в рэп-культуре является исключительно заслугой рэперов, заинтересованных в социально-политической ситуации. Несомненно, включение социально-политической тематики в рэп-культуру оказало влияние на появление новых приемов и способов построения высказывания.

В то же время в целом политизированные российские рэп-исполнители в данном случае слабо выделяются на общем фоне субкультуры.

Тем не менее использование пародии, иронии и представление текстов в виде диалогов и чужой речи позволяет сделать композицию более интересной и привлекательной для слушателя. Социально-политические темы во второй половине 2000-х годов способствовали расширению диапазона ролей лирического героя и способов подачи материала в рэп-культуре. Это дало исполнителям новые возможности для самовыражения не только в рамках отдельной композиции, но и в рамках сценического образа, артистического имиджа и даже – более глобально – в рамках социально-политической позиции человека. Влияние таких изменений на способы саморепрезентации артиста будет подробно рассмотрено в следующей части исследования.

Практики саморепрезентации рэп-артистов

Рэп-музыка сама по себе является совокупностью трех категорий. Во-первых, это музыка: обычно рэп-исполнители используют фонограммы от каких-то музыкальных композиций, так называемые «биты». Во-вторых, это текст композиции. В-третьих, это сам имидж артиста, в который входят элементы шоу, используемые во время исполнения работ, способы подачи текста, способы продвижения своего творчества, т.е. все то, что создает образ артиста в обществе. Музыкальная составляющая рэп-музыки в данном исследовании опускается, так как в большинстве случаев она не принадлежит авторству рэп-артиста. Особенности текстовой категории были рассмотрены в предыдущих двух частях, в данной части буду рассмотрены способы продвижения и саморепрезентации рэп-артистов. Объединение результатов данных исследований поможет лучше понять специфику российской политизированной рэп-культуры.

Изначально в афроамериканском сообществе рэп звучал исключительно на вечеринках, в качестве дополнения к музыке, которую ставил DJ. В 1960-е годы эти вечеринки проходили преимущественно на улицах, позже встречи устраивались в небольших клубах. По воспоминаниям английского музыканта, писателя и музыкального критика Дэвида Тупа, такие мероприятия были «относительно закрытыми» [Туп, 2012], не каждый мог на них попасть и, более того, не каждый знал об их су-

ществовании. Тем не менее, если мы говорим о первых годах развития рэп-культуры в Америке, то важно учитывать то, что в 60–70-е годы XX в. рэп-музыка базировалась в гетто, жители которых имели представление о субкультурах, которыми увлекаются их соседи. Нельзя сказать, что в этот период рэп-музыка и хип-хоп движение в целом нуждались в какой бы то ни было рекламе – они распространялись стихийно благодаря общению людей друг с другом.

До второй половины 1970-х годов небольшие вечеринки с сольными выступлениями были единственным способом MC проявить себя. В конце 70-х, когда появлялись первые группы, начали проводиться «баттлы» (от англ. «battle» – битва). Рэп-культура постепенно становилась популярнее, начинала создаваться рэп-индустрия. По воспоминаниям участника группы «Double Trouble» Лила Родни Си, небольшие вечеринки постепенно отходили на задний план, артисты выходили за границы родных гетто, новой формой продвижения рэп-музыки становились платные выступления MC. Чтобы на них попасть, уже не нужно было получать приглашения от кого-то из команды, – нужно было заплатить один-два доллара за вход в клуб: «Если ты не приходил на вечеринку Флэша (имеется в виду американский рэпер Grandmaster Flash. – *Примеч. авт.*), то ты что-то упустил. Если ты там не был, ты чувствовал себя лохом – тебе нужно было быть там, даже если это было и против воли отца или матери. Потом, спустя некоторое время, начали создаваться команды – это действительно было время, лет семь-восемь назад, когда они стали появляться» [Туп, 2012]. Выступления были открыты для всех, кто мог позволить себе оплатить стоимость входа, постепенно в рэп-культуре возрастало количество как групп, так и поклонников. Рэп-культура коммерциализировалась, выступления рэп-команд заказывались и оплачивались.

Помимо вечеринок в конце 1970-х способом распространения рэп-культуры были кассеты с записями творчества – это могли быть как нелегальные «бутлеги» (записи выступлений), так и «кассеты, записанные самими группами и разошедшиеся среди друзей, таксистов или детей с огромными кассетными магнитофонами, просто, чтобы музыка была услышана» [Там же]. Постепенно опыт с бесплатным распространением записей уходил в прошлое – развивалась коммерческая индустрия их выпуска. В то же время – в конце 1970-х – появляются и развиваются первые лейблы (компании, ответственные за производство и распространение звукозаписей). Например, первые официальные пластинки

рэп-исполнителей были выпущены лейблами «Spring» и «Sugarhill Records» [Туп, 2012].

В тот же период существовал еще один способ обрести новых поклонников и познакомиться со своим творчеством сразу большое число людей – это было радио. «Рэп, хип-хоп стиль, пришли на радио благодаря Мистеру Мэджику (Mr. Magic), чье шоу “Mr. Magic’s Rap Attack” впервые вышло в эфир в 1979 г. на радио WHNВ маленькой станции в Нью-Джерси, на которой можно было купить время и продавать собственную рекламу» [Там же]. Попасть на радио для рэп-артиста означало своего рода признание актуальности его творчества и мастерства его самого как рэпера. Позже появилась возможность и записей видеоклипов к композициям. Видео помогало артисту не просто познакомиться зрителей со своим творчеством, но и создать себе стиль, показать поклонникам атрибуты своей жизни, познакомить их с реалиями хип-хоп сообщества.

Итак, в качестве основных каналов распространения американской рэп-музыки до 1990-х годов можно выделить: уличные вечеринки (открытые для всех, бесплатные), вечеринки в небольших клубах (бесплатные, но только «для своих»), концерты в клубах (платные, открытые для всех), рэп-баттлы (соревнования между артистами, могли проводиться в тех же условиях, что и обычные вечеринки), распространение записей на пластинках, кассетах или дисках (бесплатно или за деньги), трансляция треков на радио и видеоклипов на телевидении. Данными способами пользовалось большинство афроамериканских исполнителей. Когда рэп-культура начала заимствоваться в СССР, рэп-культура в США проходила процесс коммерциализации, т.е. все бесплатные практики распространения творчества отходили на второй план и использовались только начинающими артистами, которые не обладали достаточным мастерством, чтобы продавать свою работу.

В СССР в то время (1980–1990-е годы) уже давно существовала музыкальная культура рока, которая также имела свои устоявшиеся каналы распространения и формы участия артистов не только в музыкальных, но и в других общественных событиях. На развитие рэп-музыки в СССР влияли одновременно как американская традиция, так и унаследованная советская. Таким образом, способы продвижения рэп-культуры складывались из взаимодействия двух этих традиций. Далее будет показано влияние советской рок-культуры на эту сторону рэп-движения, а также выделены варианты медийного позиционирования современных российских рэп-исполнителей.

Способы распространения творчества советских рок-артистов во многом совпадают с вышеописанными способами американских рэперов. Исследователи рок-культуры Илья Кормильцев и Ольга Сурова выделяют следующие каналы распространения рок-субкультуры: записи на кассетах (которые могли как передаваться бесплатно с целью ознакомления большего количества людей с музыкой, так и продаваться), концерты с платным входом («были эпизодичны и случайны»), бесплатные концерты «для своих» (так называемые «квартирники»), «рок-самиздат» (напечатанные тексты к рок-музыке), с конца 80-х годов XX в. этот список пополняют трансляция песен по радио и видеоклипов по телевидению [Кормильцев, Сурова, 1998]. Также в этот список можно добавить масштабные рок-фестивали, которые объединяли артистов и поклонников со всей страны, например «Весенние ритмы. Тбилиси-80» (Тбилиси, 1980 г.), «Закрытая зона» (Ростов-на-Дону, 1989 г.).

В СССР рэп-культура начала формироваться благодаря развивающемуся направлению брейкданса, записи американских рэп-исполнителей можно было услышать на состязаниях танцоров и фестивалях. Самостоятельные рэп-артисты и рэп-группы появляются в 1990-е годы. В первое время у молодых артистов было крайне мало вариантов, как заявить о себе. Как и в американском варианте развития субкультуры, некоторые начинающие российские рэперы выступали не в клубах, а на улицах. Мистер Малой – один из первых русскоязычных рэперов (известный, в первую очередь, по треку «Буду пагубать молодым») – вспоминает, что они с группой «Bad Balance» выступали в переходе у Гостиного двора в Санкт-Петербурге и собирали деньги на развитие хип-хопа [Мистер Малой, 2011]. Однако такая практика не была распространенной среди первых российских рэперов – репетиции они чаще проводили дома, а выступления – на сцене (поначалу достижением считалось выступление в Домах культуры, а только в конце 1990-х появилась возможность выступать в музыкальных клубах). Таким образом, несмотря на то, что многие из первых российских рэперов позиционируют себя как «уличных героев» (например, трек Децла «Уличный боец», герой говорит о себе именно в таком контексте), подавляющее большинство рэп-артистов выступает исключительно на специально оборудованных концертных площадках.

Первые концертные выступления проводились еще до 1994 г., по воспоминаниям Мистера Малого, они выступали на различных никак не связанных с хип-хоп движением вечеринках: первый концерт был в Театре Эстрады на «гей-вечеринке», дальше они выступали на Дне

Медика, на Белых Ночах Санкт-Петербурга [Мистер Малой, 2011]. Масштабные концерты были для российских артистов объектом мечтаний. Как рассказывает Василий Вакуленко (более известный как Баста, Ноггано и N1NT3ND0), после таких выступлений артист «просыпался знаменитым», это было важнейшим событием в творческом развитии рэпера [Баста/Ноггано/N1NT3ND0, 2012]. В то же время практика бесплатных выступлений «для своих» не была распространенной среди российских рэперов. То есть как аналогичная американская традиция, так и традиция «квартирников» российских рок-артистов, оказываются чуждыми для современных российских исполнителей. Если концерты российских рэперов и были бесплатными, то причиной этого было то, что мероприятие, на котором они выступают, организуется каким-либо предприятием и, скорее всего, не имеет никакого отношения к хип-хопу.

Уже к середине 90-х, когда рэп-культура стала известной и популярной (как среди слушателей, так и среди желающих попробовать себя в роли MC), рэп-артисты начали давать платные концерты. Рэп-творчество воспринималось уже не только как увлечение, но и как источник дохода. Одним из проявлений такой переоценки функции рэп-музыки является ситуация с изменением состава группы «Bad Balance» в 1999 г.: по рассказу Влада Валова – основателя группы – Михай покинул группу, обосновав свое решение тем, что он хочет зарабатывать деньги на своем творчестве и хочет заниматься более коммерчески успешным проектом: «Помню, он тогда сказал, что сыт этим андеграундом по горло и хочет зарабатывать деньги» [Валов, 2007, с. 51].

В рамках концертов и любых других «живых» выступлений иногда устраиваются состязания рэп-исполнителей. Такие мероприятия можно выделить в отдельную категорию способов продвижения творчества. Во время «баттлов» рэперы по очереди читают тексты под бит, цель каждого участника – во-первых, вызвать эмоции у аудитории, во-вторых, унижить соперника. Победитель «баттла» определяется зрительским голосованием или решением жюри. Первое состязание российских рэп-артистов проводилось в самом конце 1990-х, это мероприятие получило название «Бит Битва». Как говорит музыкальный продюсер Александр Толмацкий, «после этого хип-хоп загремел» [Толмацкий, 2012]. Именно это событие можно считать точкой отсчета коммерциализации рэп-культуры – в том же интервью Александр Толмацкий отмечает, что после «баттла» компания «Pepsi» заключила контракт с Децлом и сделала его своим рекламным лицом. Увеличение значения «баттлов» для рэп-

культуры в 2000-х годах связано с упомянутым в предыдущей части исследования развитием «трансгрессивного» направления рэп-культуры. Из-за появления большого числа рэп-артистов исполнителям приходится прибегать к поиску новых способов выделиться и разнообразить свое творчество. Рэперы все чаще используют приемы пародии и иронии, иногда делают свои тексты и манеру их подачи более агрессивной. «Рэп-баттлы» являются наиболее удобным способом проявления этих приемов, так как участник должен за ограниченный промежуток времени максимально ярко выступить и в то же время унизить своего соперника.

«Рэп-баттлы» продолжают существовать в российской традиции аналогично американской. Они и в настоящее время используются артистами, чтобы выделиться, показать свое превосходство. Единственным изменением в этой практике продвижения является ситуация с перемещением «баттлов» в сферу Интернета, о чем пойдет речь ниже.

Еще одной формой демонстрации творчества для рэп-артистов с начала 1990-х становятся музыкальные фестивали: в 1991 г. проводится первый рэп-фестиваль «Рэп Пик-91», а с 1994 г. ежегодно организуется фестиваль «Rap Music». Такие мероприятия, аналогично рок-фестивалям СССР, были способом начинающих исполнителей заявить о себе на всю страну. В. Валов, генеральный продюсер фестиваля «Rap Music», говорит об этом мероприятии: «Я Rap Music делаю не ради денег. Тут другая задача: открытие новых имен» [Валов, 2007, с. 51]. Этот фестиваль проводится ежегодно в настоящее время, но такой способ распространения творчества не является очень востребованным в современной рэп-культуре, опять же, по причине развития Интернета, о влиянии которого на рэп-музыку речь пойдет далее.

Возможностью проявить себя и стать более известным во второй половине 1990-х годов стали также печатные СМИ. Альберт Краснов (более известный как рэпер Al Solo) в своем интервью рассказывает, что в это время у него, как и у других рэперов, иногда брали интервью газетные издания. Также в газетах и журналах публиковались статьи об их творчестве и о мероприятиях с участием рэп-исполнителей. Первым печатным изданием, посвященным исключительно хип-хоп движению, стал журнал «Hip-Hop Info», издававшийся с 1997 по 2000 г. под руководством солиста «Bad Balance» В. Валова. Он изначально распространялся бесплатно с целью популяризации хип-хоп культуры, но со временем стал продаваться поклонникам по фиксированной стоимости.

В отличие от советских рок-музыкантов, для российских рэп-музыкантов не характерно издание текстов в формате сборников без музыкального сопровождения. Российские рок-музыканты могли помещать свою поэзию в различные печатные материалы, такой практики в российской рэп-культуре не было вообще. Несомненно, на данный момент существуют интернет-порталы, где собраны тексты композиций рэперов, также иногда исполнители вместе с альбомами распространяют буклеты, в которых написаны тексты треков. Однако в этих случаях печатный текст выступает как дополнение к аудиофайлу, который можно прослушать на сайте или на альбоме. Таким образом, в рэп-культуре самостоятельная значимость текста существенно снижается.

Уже в середине – второй половине 1990-х рэп начал звучать на радио. Например, В. Вакуленко вспоминает, что в 1996 г. он с его первой группой «Black Top» ходил со своими записями на радио, чтобы их включили в программу [Баста/Ноггано/N1NT3NDO, 2012]. Альберт Краснов (Al Solo), в свою очередь, рассказывает, что первые записи треков, исполненных его группой «Белые Братья», звучали на радиостанциях еще до 1995 г., также на радио звучали интервью с участниками группы и просто рассказы о них [Al Solo, 2013]. Рэпер «Карандаш» вспоминает, что в середине 90-х по радио звучала передача «Рэп Канал», которую вел нынешний рэпер Lenin, и российские исполнители стремились попасть именно в нее [Карандаш, 2011]. В этом случае российские рэп-исполнители сближаются с представителями американской рэп-культуры и советской рок-культуры: для всех них радио было возможностью быть услышанными одновременно очень большим количеством людей.

Видеоклипы, как и в случае с советской рок-культурой и американской рэп-культурой, долгое время являлись востребованным способом продвижения творчества. Видеозаписи начали создаваться российскими рэперами еще в первой половине 90-х годов XX в. Андрей Цыганов (более известный как Мистер Малой) в своем интервью сообщает, что его первый клип (на композицию «Буду пагивать молодым») был записан еще до одноименного альбома, т.е. до 1995 г. [Мистер Малой, 2011]. Первым же заметным появлением рэп-артистов на телевидении стал клип «Bad Balance» на трек «Городская тоска». Сам Влад Валов так вспоминает историю этого видеоклипа: «Его показывают всего один раз по РТР в конкурсе видео-клипов, но этого достаточно, что бы нас начали активно зазывать на гастроли» [Валов, 2007, с. 48–55].

Одним из наиболее важных способов рэп-исполнителей и музыкантов вообще заявить о себе всегда был выпуск музыкальных альбомов. Альбомы, как раньше, так и сейчас, обозначают этапы творчества исполнителей. Распространение альбомов, как и в американской рэп-культуре (и в советской рок-культуре тоже), изначально велось бесплатно, так как целью исполнителей было продвижение творчества. Когда рэп-культура в России становится популярной, такая практика перестает существовать, так как у молодых исполнителей во второй половине 2000-х появляется более удобный и выгодный вариант распространения своих работ – интернет-порталы, а уже известные артисты имеют представление об аудитории своих слушателей и могут продавать свою работу.

В 2000-х годах рэп-культура в России коммерциализируется. Появление рэпа на «большой сцене» произошло во многом благодаря усилиям продюсера Влада Валова, продюсера Александра Толмацкого и его сына Кирилла Толмацкого (более известного как Децл). Именно Децл первым из российских рэп-артистов стал популярным по всей стране: «Его треки крутили на телеканалах и радио, его снимали в рекламе Пепси, он был нормальной поп-звездой» [Никитин, 2007, с. 32]. Таким образом, с 2000-х годов рэп-артисты могут выступать не только как независимые исполнители, но и как представители каких-либо организаций.

В 2000-х же годах происходят глобальные изменения в рэп-культуре. В конце XX столетия в России появляется Интернет, с начала XXI в. все больше и больше жителей страны получают возможность доступа к его ресурсам. В 2000 г. появляется сайт hip-hop.ru, который до сих пор существует в виде форума, на котором обсуждаются новинки хип-хоп культуры и развитие этого движения. Постепенно развивается система обмена аудиозаписями посредством размещения их на сайтах-файлообменниках, наиболее известным является rutracker.org (появился в 2004 г., долгое время располагался по адресу torrents.ru). На таких сайтах пользователи получали возможность неограниченного обмена файлами, что значительно облегчало распространение творчества. В это же время начинают появляться первые социальные сети, в 2006 г. создается социальная сеть «ВКонтакте», которая на данный момент может считаться одним из наиболее обширных открытых источников аудио- и видеозаписей.

Интернет во второй половине 2000-х годов значительно трансформирует рэп-культуру. Например, загружать треки на сайты-файлообменники и в социальные сети можно в любых количествах, в то время как до середины 2000-х для записи одного альбома артисту приходилось отбирать

материал, выбирать лучшее для распространения. Сама идея выпуска альбомов на специальных носителях имеет смысл только для уже известных и популярных артистов, которые уверены в том, что они будут востребованы у покупателей. Начинающим же артистам достаточно загрузить аудиофайл в сеть, чтобы познакомить слушателей со своим творчеством.

Далее, меняется ситуация и с рэп-«баттлами». Они начинают проводиться в Интернете (наиболее известным является «Баттл Hip-Hop.ru»), что значительно облегчает доступ артистов к участию в них. Практика «живых» «баттлов» на сцене концертных площадок практически исчезает.

Также в современном варианте развития субкультуры фестивали не являются востребованными среди большинства исполнителей в связи с интенсивным развитием Интернета. Фестивали рэп-музыки не являются столь же знаковыми, какими были аналогичные мероприятия для первых рэп-артистов или же для советских рок-исполнителей. Интернет дает артистам больше возможностей проявить себя, а слушателям – больше свободы выбора.

Также с появлением Интернета печатные СМИ о хип-хоп движении отходят на второй план. Редактор портала Rap.Ru так объясняет эту ситуацию: «Для своего времени это было круто. Журнал Hip-Hop Info оказался рупором рэп-культуры того времени: они были первыми, а значит, лучшими. Потом, после того, как пути Валова и Александра Толмацкого разошлись, возник журнал «100%», который не получился столь же удачным. На дворе было начало нового тысячелетия, информационный голод уже можно стало утолять в Интернете, не дремали и конкуренты. На этом фоне журнал выглядел слабым, отставшим от времени и долго не просуществовал» [Буц, 2007, с. 22]. С середины 2000-х годов функции периодических изданий стали выполнять социальные сети или интернет-порталы, посвященные хип-хоп культуре.

Уровень востребованности рэп-музыки на радио также изменяется. Если в первые годы существования рэп-культуры в России радио было практически единственным способом исполнителей заявить о себе на всю страну, то сейчас таким рупором стал, опять же, Интернет. Со второй половины 2000-х годов рэп-музыка продолжает звучать на радио, однако транслируется творчество в основном тех музыкантов, которые сближают рэп-музыку с танцевальной и со стилем R'n'B, представителей так называемого «мейнстрима» (от англ. mainstream – основное течение) российской рэп-музыки [Там же].

Ситуация с трансляцией клипов музыкантов на телевидении также меняется. На данный момент видеоклипы российских рэперов также можно увидеть на телевидении, однако, как и в случае с радио, с середины 2000-х годов востребованными на телеканалах являются представители «мейнстрима» [Буц, 2007, с. 22].

Появление Интернета влияет не только на практики распространения творчества, но и на содержание рэп-текстов. Джи Вилкс (солист «Big Black Boots») в интервью отмечает, что из-за развития Интернета «появляются текста экстремальные, скандальные, фривольные» [Джи Вилкс, 2011]. Это связано с тем, что контролировать всю рэп-культуру сейчас значительно сложнее. Если до развития Интернета, чтобы контролировать содержание текстов композиций, нужно было прослушивать отдельные альбомы исполнителей и их выступления на различных концертах и фестивалях, то сейчас творчество рэп-артиста редко бывает упорядочено по сборникам. Более того, авторам «экстремальных, скандальных, фривольных» текстов не нужно публично заявлять о себе на фестивалях – достаточно просто написать несколько сообщений на интернет-страницах, посвященных рэп-культуре. Этот пример показывает, что тематическое содержание рэп-текстов накладывает отпечаток на способы распространения творчества, используемые авторами. В следующей части работы будет подробно рассмотрен вопрос о влиянии социально-политической рефлексии на те варианты, которые используют рэперы для продвижения своего творчества и на формы саморепрезентации рэперов в медиа вообще.

Взаимовлияние смысловой составляющей композиций и практик саморепрезентации артиста

Итак, на момент начала исследуемого периода (2009 г.) российские рэп-артисты использовали следующие каналы распространения творчества: выпуск альбомов на дисках (и их продажа), концертные выступления (платные), «Рэп-баттлы» (используются преимущественно начинающими артистами для продвижения творчества, организуются интернет-порталами), фестивали (мало востребованы), трансляция видео- и аудиозаписей по телевидению и радио, социальные сети и интернет-порталы (на них – размещение новостей рэп-культуры, помещение аудио- и видеозаписей для прослушивания, просмотра и скачивания,

обсуждение чего-либо с поклонниками или другими рэперами). В то же время заинтересованность в социально-политической ситуации в стране накладывает отпечаток на способы продвижения рэп-артистов.

Выпуск и продажа альбомов является общей практикой для всех рэперов, вне зависимости от топов, которые они используют. Как политизированные, так и неполитизированные артисты зарабатывают деньги на своем творчестве. Однако важно заметить, что те авторы, у которых основной массив творчества не посвящен социально-политической тематике, если записывают единичные остросоциальные треки, то выпускают их отдельными интернет-релизами, т.е. ставят особняком во всем творчестве. Примером может служить Noize MC, треки которого «Мерседес S666 (Дорогу колеснице)» и «10 суток (Сталинград)», посвященные ярким общественно-политическим инцидентам, выходили как отдельные интернет-релизы (видеоклипы на треки загружались в сеть самим исполнителем). В то же время «10 суток (Сталинград)» вообще не входит ни в один альбом исполнителя, а «Мерседес S666 (Дорогу колеснице)» входит в «Последний альбом» как скрытый трек⁸. Треки Ноггано «Мент» и «Демократия» также выходили как интернет-релизы и не фигурируют ни на одном сборнике композиций артиста. Такая же ситуация с треком Loc-Dog совместно с Mc Miles «Господин Полицейский». Нельзя сказать, что во всех подобных случаях авторы выпускают остросоциальные треки как интернет-релизы и не включают их в альбомы, однако данная практика широко используется современными российскими рэп-исполнителями.

Концертные выступления используются всеми российскими рэп-артистами для распространения своего творчества и получения прибыли от своей работы, за исключением начинающих исполнителей, которые предпочитают сначала убедиться в востребованности их творчества в Интернете. В данном случае важно заметить, что в современной российской рэп-культуре нет таких исполнителей, чье творчество было бы целиком посвящено социально-политическим проблемам. Концерты же являются

⁸ Скрытый трек – это композиция, которая может не фигурировать в списке песен на обложке. Достаточно часто его скрывают следующим путем: после окончания звучания одной из композиций воспроизведение этого аудиофайла продолжается, звучит тишина. Слушатель обычно может переключить в этом месте трек, предположив, что все дело в технических неполадках. Тем не менее через некоторое время эта тишина прерывается началом скрытого трека. Исполнители могут использовать и другие способы шифрования, цель их в том, чтобы заинтриговать слушателей и создать ощущение того, что с ними делятся секретом.

презентацией как минимум одного альбома исполнителя, что практически исключает возможность того, что весь концерт будет состоять из исполнения композиций, содержащих социально-политическую рефлексию. Следовательно, формальные вопросы по организации концертов редко зависят от того, насколько исполнитель заинтересован в социально-политических вопросах. Тем не менее у всех исполнителей, которые так или иначе заинтересованы в социально-политической тематике, наблюдается особый подход к исполнению политизированных треков.

Отличие манеры исполнения артистом остросоциальных композиций от его обычного поведения замечает исследователь американской рэп-культуры Аннет Саддик. Она рассматривает особенности саморепрезентации «гангста-рэперов» и демонстрирует, что для тех исполнителей, которые пишут остросоциальные тексты, характерна очень агрессивная подача во время выступлений. Аннет Саддик показывает, что они чаще используют бурную жестикуляцию, что позволяет не только добавить больше выразительности в речь артиста, но и сделать его слова более убедительными, показать его взволнованность какими-либо социально-политическими проблемами, показать его «реальные» переживания. Исследовательница замечает, что на концертах «гангста-рэперы» зачастую выступают без футболок, они громко кричат и демонстрируют свое спортивное тело [Saddik, 2003, p. 120]. Аннет Саддик приходит к заключению, что язык тела на концертах и в видеоклипах помогает рэперам выразить то, что не способна выразить одна лишь текстовая составляющая.

В российской рэп-культуре такое правило несколько изменяется. Среди российских рэп-исполнителей можно выделить две категории: с одной стороны, активных и даже иногда агрессивных рэперов, с другой стороны, спокойных. К первой категории относятся те рэперы, которые во время выступлений часто кричат, обращаются к залу, активно перемещаются по сцене, бурно жестикулируют и двигаются в такт музыке. Среди тех исполнителей, которые были рассмотрены во второй главе (использующих топоры политизированного рэпа и активно выступающих в период с 2009 по 2013 г.), к категории активных рэперов можно отнести следующих исполнителей: Noize MC, ST, Баста, Влади, Карандаш, Типси Тип и ST1M. Ко второй категории относятся те исполнители, для которых, соответственно, не свойственна такая активная и даже в некоторых случаях агрессивная манера подачи: Dino MC 47, «Макулатура», «25/17», «Ассаи». Активные и агрессивные рэп-артисты, исполняя ком-

позиции, посвященные социально-политическим проблемам, меняют манеру подачи на спокойную и сдержанную. В творчестве вышеперечисленных рэп-артистов наблюдается такая закономерность. Такое изменение в поведении артиста привлекает внимание слушателей и заставляет поверить в его искренность и серьезность данной композиции. Исключением является трек Типси Типа «Пружина выстрелит» и все творчество Noize MC, у которого манера подачи всегда резкая, вне зависимости от тематики композиций. Тем не менее в первом случае текст композиции содержит пародию на министра, эксплуатирующего людей, а потом ответ этого «народа» ему. У Noize MC же композиции, содержащие социально-политическую рефлексию, чаще всего представляют собой тоже пародийное и ироничное высказывание, т.е. исполнители в данном случае не нуждаются в более серьезной и сдержанной подаче материала, так как лирический герой не высказывает напрямую свою точку зрения. С другой стороны, те артисты, которые предпочитают более спокойную и сдержанную подачу, наоборот, представляют остросоциальные треки более активно и резко. Это создает у слушателей и зрителей концерта ощущение острой заинтересованности артиста ситуацией, его взволнованности по поводу проблем общества. Из этой тенденции можно исключить концертные выступления группы «Макулатура», что объясняется тем, что абсолютное большинство их композиций посвящено социально-политическим проблемам, и отдельные треки не нуждаются в выделении жестами, интонациями, движениями и т.д.

«Рэп-баттлы», как отмечалось выше, чаще являются способами продвижения начинающих артистов. Сами по себе хип-хоп фестивали – тоже, однако последствием коммерциализации рэп-культуры стало то, что рэперов начали приглашать на выступления на культурных мероприятиях, организуемых правительственными учреждениями. В то же время на масштабных мероприятиях выступают в большинстве случаев авторы, чье творчество не посвящено социально-политической тематике. Среди перечисленных ранее российских рэперов, которые пишут тексты о социально-политических проблемах общества, участниками различных фестивалей часто являются Noize MC, Баста, «Ассаи», Loc-Dog. Однако эти артисты на таких мероприятиях исполняют только те композиции, которые построены на топосах неполитизированного рэпа. Исключением снова является рэпер Noize MC, что, опять же, может быть объяснено тем фактом, что он часто использует иронию и пародию, которые может понять и расшифровать не каждый слушатель.

Если говорить о таких каналах распространения творчества рэп-артистов, как радио и телевидение, то важно заметить, что рэперы, поднимающие острые социально-политические проблемы, редко их используют, в особенности это касается телевидения. То же самое свойственно американским «гангста-рэперам». Американские социологи Дэвид Р. Крото и Вильям Д. Хойс объясняют это не с точки зрения выбора и интереса рэперов, а через описание специфики современных медиа. Социологи отмечают, что американский «гангста-рэп» является критикой господствующей в обществе идеологии, а рэп-артисты стараются создать ощущение достоверного отображения окружающей действительности. Рэп-музыка – это «музыкальная форма, критикующая социальные институты с позиции человека, который имеет сравнительно небольшую власть в современном обществе». Исследователи замечают, что проблемы с выражением социально-политических идей у рэперов начинаются с того момента, когда рэп-музыка начинает продаваться и, соответственно, ее создатели начинают ориентироваться на потребителей для получения большей прибыли. Коммерциализация современных медиа превращает рэп-музыку из инструмента социально-политической критики в атрибут моды. Ориентация исполнителей меняется: если до участия в производстве медиа рэперы стремились правдиво отразить их жизнь и проблемы общества, то после включения в процесс этого производства они ориентируются на то, что лучше продается, за что заплатят больше. Дэвид Р. Крото и Вильям Д. Хойс показывают, что современные средства массовой информации пронизаны идеологией, и государственный контроль позволяет создать массового потребителя, который не заинтересован в социально-политической критике в той же мере, что и «гангста-рэперы». Коммерциализация и идеологичность современных медиа, таким образом, подчиняют рэп-музыку и лишают ее резкой критической направленности [Croteau, Hoynes, 2000, p. 184].

Если же говорить о российских рэперах, то можно заметить те же особенности: треки, посвященные социально-политическим проблемам, не звучат на телевидении или радио, даже если другие (неполитизированные) работы автора там транслируются. Российский рэпер Джи Вилкс (солист группы «Big Black Boots»), рассказывая о периоде коммерциализации российского рэпа, замечает, что в России с развитием медиа и формированием представления о массовом потребителе «стали просто имитировать плохих мальчиков» [Джи Вилкс, 2011]. Таким образом, рэп-культура, которая звучит на радио и на телевидении, воспринимается как

коммерческая, которая делается для продажи, а не как искренняя и «настоящая».

Телевидение и радио были и продолжают оставаться для неполитизированных рэп-артистов способом заявить о себе на всю страну. Сейчас же их функцию во многом берет на себя Интернет. Рэп-артисты, записывая треки на социально-политические темы, могут точно также записывать на них клипы, только распространять их не на телевидении, а в социальных сетях, на форумах и на файлообменных порталах. Это позволяет сделать свое творчество открытым для всех, публичным, но чтобы найти политизированных артистов или их отдельные остросоциальные треки, слушателю необходимо знать многое о биографии артиста, быть заинтересованным в таких темах самому или же общаться с людьми, которые заинтересованы в таких темах и знают о существовании таких артистов или отдельных треков у популярных артистов.

Итак, те перемены, которые случаются с артистами на концертах во время исполнения остросоциальных треков, а также тот факт, что остросоциальные треки не звучат на крупных фестивалях, говорит о том, что композиции, затрагивающие социально-политические темы, выделяются из всего творчества рэп-артистов. Исполнители уделяют больше внимания таким работам и, если и исполняют их (например, Ноггано и Лос-Дог вообще не включают в концертную программу аналогичные композиции), то только для своих постоянных поклонников, пришедших на концерт. Отказ от трансляции по радио и телевидению остросоциальных композиций также подтверждает мысль о том, что композиции с социально-политической рефлексией создаются для такого сообщества слушателей, которые сами заинтересованы в социально-политических проблемах страны. Творчество политизированных авторов, таким образом, не скрывается ни от кого, но и не выставляется напоказ, противопоставляя таких исполнителей популярным представителям «мейн-стрима».

Заключение

С конца 2000-х годов российская культура вообще и различные формы искусства в частности сильно политизируются – все больший процент населения выражает недовольство представителями власти и интересуется социально-политическими проблемами страны, творческие

деятели также показывают свою заинтересованность в социально-политической ситуации. Данная работа посвящена функционированию социально-политической рефлексии в современной российской рэп-культуре. Проведенное исследование демонстрирует, что в современной российской рэп-культуре с конца 2000-х годов складывается особое направление политизированного рэпа, исполнители которого выделяются на фоне российской рэп-культуры вообще.

Российская политизированная рэп-культура отличается используемыми авторами средствами выразительности и практиками самопрезентации рэп-артистов. Практики самовыражения артистов и средства выразительности в текстах композиций во многом опираются на русский рок и американский рэп. В процессе своего развития в России рэп-культура претерпевает значительные изменения. Изначально появившись в 1980-х годах как развлекательная, в дальнейшем она трансформируется в нескольких направлениях: появляются пародийные рэп-проекты, некоторые рэп-артисты объединяют рэп-музыку с жанром R'n'B, другие приближают ее к традиции русского шансона, создается направление «интеллектуального хип-хопа». Также появляется и направление, рассмотренное в данной работе, – рэп-музыка, в которой лирический герой рефлексировал по поводу социально-политической ситуации в стране. Особенности творчества представителей данной тенденции рассмотрены в настоящем исследовании.

Данная работа демонстрирует, что рэп-культура в современной России является способом участия в социально-политической ситуации, а сама форма рэп-музыки иногда используется в политических и информационных проектах (например, проявлениями этого является творчество Васи Обломова на политическую тематику и проект РИА Новости «Rap Info»). Также в исследовании показано, как социально-политическая рефлексия, проникая в рэп-музыку, трансформирует российскую рэп-культуру.

Выше было рассмотрено творчество наиболее известных в России политизированных рэп-исполнителей и, несмотря на то, что в проведенном анализе могли быть упущены работы некоторых малоизвестных рэперов, исследование все же показывает особенности наиболее влиятельных рэп-артистов и, соответственно, раскрывает основные характеристики российской политизированной рэп-культуры. Сложностью в проведении исследования было то, что на данный момент существует крайне мало теоретических работ о рэп-культуре, в особенности о рос-

сийском рэп-сообществе. Тем не менее данное исследование может считаться важным вкладом в разработку данной темы, поскольку в нем раскрываются особенности политизированной российской рэп-культуры на нарративном уровне, а также на уровне способов репрезентации творчества рэперами, кроме того, в нем показана взаимосвязь между политизированной российской рэп-культурой и проявлениями социально-критического направления в творчестве американских рэперов, советских литераторов и рок-музыкантов.

Данная работа раскрывает особенности современной российской культуры в целом и российской рэп-культуры в частности. Исследование показывает развитие одного из наиболее популярных и значимых для современной культуры музыкальных жанров и демонстрирует функционирование российской рэп-культуры как формы участия в современной социально-политической ситуации в стране.

Аудиовизуальные источники

В Беларуси запретили выступления рэпера Ассаи (Видео) // Пресс-центр Хартии'97. 4 сентября 2012 г. (<http://www.charter97.org/ru/news/2012/9/4/57865/>).

Мальчишник (1996) Голосуй или проиграешь // YouTube. 6 августа 2011 г. (<http://www.youtube.com/watch?v=ZA5Zf0jxX0M>).

Обломов В. (2011) С чего начинается родина [Видеозапись выступления на митинге «За честные выборы!» на проспекте Сахарова 24.12.2011] // YouTube. 24 декабря (www.youtube.com/watch?v=pmICOacyHE8).

Рэпер Noize MC получил десять суток ареста за оскорбление милиции // Информационное агентство РИА Новости. 3 августа 2010 г. (<http://ria.ru/incidents/20100803/261190146.html>).

Noize MC извинился перед милиционерами, прочитав рэп в их честь // Информационное агентство РИА Новости. 5 августа 2010 г. (<http://ria.ru/incidents/20100805/261987268.html>).

Обломов В., Собчак К., Парфенов Л. (2012) Превед, Медвед! // YouTube. 29 февраля (<http://www.youtube.com/watch?v=do0wm-0xTNY>).

Серия 003: Карандаш part 01 (Партия, Район Моей Мечты) – Хип-Хоп в России от первого лица [Интервью с Карандашом] // YouTube 16 октября 2011 г. (<http://www.youtube.com/watch?v=blyQMxTYUN4&list=PLB4B1990F6FC9644F>).

Серия 014: Джи Вилкс (Big Black Boots) – Хип-Хоп в России от первого лица [Интервью с Джи Вилкс] // YouTube 16 октября 2011 г. (<http://www.youtube.com/watch?v=yeTerUbKTas>).

Серия 049: Баста/Ноггано/N1NT3NDO – Хип-Хоп в России от первого лица [Интервью с Бастой] // YouTube 13 апреля 2012 г. (<http://www.youtube.com/watch?v=LTQNofzz4Qo&list=PLB4B1990F6FC9644F>).

Серия 064: Al Solo part 01 (Белые Братья, Vad Balance) – Хип-Хоп в России от первого лица. [Интервью с Al Solo] // YouTube 17 октября 2013 г. (<http://www.youtube.com/watch?v=OeR5x96WLG0&list=PLB4B1990F6FC9644F>).

Серия 071: Мистер Малой – Хип-Хоп в России от первого лица [Интервью с Мистером Малым] // YouTube. 16 октября 2011 г. (<http://www.youtube.com/watch?v=64C9GDY5Q4k&list=PLB4B1990F6FC9644F>).

Серия 108: Александр Толмацкий – Хип-Хоп в России от первого лица [Интервью с А. Толмацким] // YouTube. 19 мая 2012 г. (http://www.youtube.com/watch?v=n1l_jolSv1U&list=PLB4B1990F6FC9644F).

Noize MC (2010) Мерседес S666 (Дорогу Колеснице) // YouTube. 28 февраля (<http://www.youtube.com/watch?v=UyNZUH7267A>).

RapInfo vol.1: о Ходорковском, ГЛОНАСС и Михалкове с мигалкой // Ты – репортер. 3 июня 2011 г. (http://www.youreporter.ru/ugc_rap/20110603/392186042.html).

Литература

Айзенберг М. (1999) К определению подполья // Знамя. № 1.

Белинков А. (2008) Методология изучения русской литературы // Белинков А., Белинкова Н. Распря с веком. В два голоса. М.: НЛЮ. С. 527.

Булгакова А. (2008) Топика в литературном процессе: пособие. Гродно: ГрГУ.

Бунин И. (2010) Новые и старые формы протеста и стратегии власти // Центр политических технологий Политком.ру. 25 мая (<http://politcom.ru/10154.html>).

Буц А. (2007) Ru:rbn ресурсы. Интернет решает проблему информационного года российских поклонников музыки в стиле урбан // Billboard. № 1. С. 22–23.

Валов В. (2007) Лекции по истории российского хип-хопа: «Следите, сейчас я рассказываю историю российского хип-хопа, этого никто не знает!» // Billboard. № 1. С. 48–55.

Верзилов П., Ерофеев А. (2011) У времени в плену // Говорящие головы. 5 декабря (<http://gogol.tv/video/243>).

Волков Д. (2013) Как рос и падал рейтинг Путина // Аналитический центр Юрия Левады. 4 октября (<http://www.levada.ru/04-10-2013/kak-ros-i-padal-reiting-putina>).

Гинзбург Л. (1974) О Лирике. Издание второе, дополненное // Электронная библиотека Александра Белоусенко (http://www.belousenko.com/books/litera/ginzburg_o_lirike.htm).

Голынкин-Вольфсон Д. (2008) По ту сторону иерархии. Опрос редакции «НЛО». Ответ Дмитрия Голынкин-Вольфсона // НЛО. № 91.

Добренко Е. (1999) Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект.

Завьялова М. (2003) Доктор прописал кровопускание: риторика насилия и афроамериканская литература 1960-х годов // НЛО. № 64.

Иванова Н. (2007) Ускользающая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. № 3.

Кавелти Дж. (1996) Изучение литературных формул // НЛО. № 22. С.33–65

Капрусова М. (2000) К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. № 4.

Кацва Л. (2001) Оттепель // История. № 3.

Кормильцев И., Сурова О. (1998) Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. № 1.

Корчагин К. (2013) «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // НЛО. № 124.

Кузьмин Д. (1996) Поэты в поддержку Григория Явлинского: сборник стихов / Сост. Д. Кузьмин. М.: АРГО-РИСК.

Кушнир А. (2003) 60–70-е: начало / 100 магнитоальбомов советского рока. 1977–1991: 15 лет подпольной звукозаписи // Антология советского рока Rockanet (<http://www.rockanet.ru/100/1.phtml>).

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. (2003) Современная русская литература: 1950–1990-е гг.: в 2 т. Т. 1. М.: Академия.

Лещенко Л. (2010) Я часто выступаю перед нефтяниками, знаком не понаслышке с их нелегким трудом... [Письмо Л. Лещенко главному редактору «Новой газеты» Д.А. Муратову] // Новая газета № 25.

Боймерс Б., Липовецкий М. (2012) Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы» // М.: НЛО.

Магун А. (2010) Перестройка как консервативная революция? // Неприкосновенный запас. № 6.

- Майофис М.* (2003) «Не ослабевайте упражняться в мягкосердии»: Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии // НЛО. № 62.
- Макаров А.* (2012) Музыка протеста: перезагрузка // Свободная пресса. 16 июня (<http://svpressa.ru/society/article/56174/>).
- Нежданова Н.* (1998) Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70–80-х годов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. № 1.
- Никитин А.* (2007) Развитие хип-хопа в России // Billboard. № 1. С. 32–35.
- Петрушина А.* (2011) Основные тенденции развития политического протеста в современном российском обществе // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. № 3.
- Румянцев Д.* (2008) Мы равны перед небом. Борис Гребенщиков и Андрей Макаревич // Октябрь. № 5.
- Савицкий С.* (2002) Андеграунд. М.: НЛО.
- Симмонс Э.Дж.* (2008) Политический контроль и советская литература // Политическая лингвистика. Вып. 1 (24). С. 156–163.
- Соколов М.* (2014) Алексей Левинсон: Как спрашивать с власти? [Интервью с А. Левинсоном] // Радио Свобода. 10 января (<http://www.svoboda.org/content/transcript/25223415.html>).
- Тамарченко Н.Д.* (2001) Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов / сост. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ.
- Троицкий А.* (2007) Back in the USSR // Электронная библиотека RoyalLib.ru (http://royallib.ru/read/troitskiy_artemiy/Back_in_the_USSR.html#0).
- Туп Д.* (2012) Рэп атака. От африканского рэпа до глобального хип-хопа / пер. с англ. В. Осовского. Информационный проект VOOKstock (<http://vookstock.narod.ru/rapattack.html>).
- Фрумкина Р.* (2004) Красный квадрат, или Уважайте труд уборщиц! // НЛО. № 65.
- Чачко А.* (2013) Жизнь на окраинах. Социолог Алексей Левинсон о том, чего хотят жители московских окраин [Интервью с А. Левинсоном] // Афиша «Город». 28 ноября (<http://gorod.afisha.ru/changes/sociolog-aleksey-levinson-o-tom-chego-hotyat-zhiteli-moskovskih-okrain/>).
- Чудакова М.* (2007) Возвращение лирики: Булат Окуджава / Новые работы. 2003–2006. М.: Время. С. 62–107.
- Егор Летов. Я не верю в анархию. Сборник статей // Сайт группы «Гражданская оборона» (<http://www.gr-oborona.ru/pub/anarhi/>).

Михаил Борзыкин: Сначала надо быть просто человеком, а потом уже – человеком искусства [Интервью с Михаилом Борзыкиным] // Новая газета. № 69 от 30 июня 2010г. (<http://www.novayagazeta.ru/arts/2906.html>).

Baraka A. (1987) *Black Art* // Paradigm publishers. Vol. 18. No. 1. P. 23–30.

Baraka A. (1991) The «Blues Aesthetic» and the «Black Aesthetic»: Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture // *Black music research journal*. Vol. 11. No. 2. P. 101–109.

Chibis (Сава Чубис) (2012) Первый Rap фестиваль в Советском Союзе «РЭП-ПИК '91» // «Живой журнал» chibis. Запись от 29 февраля (<http://chibis.livejournal.com/1911035.html>)

Croteau D., Hoynes W. (2000) *Media and Ideology* / D. Croteau (ed.). *Media/Society: Industries, Images, and Audience*. Pine Press.

Curtius E.R. (2013) *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.

Noize MC Биография // Сайт исполнителя Noize MC (<http://noizemc.ru/bio/>).

Noize MC (2010) 10 суток (Сталинград) // Сайт исполнителя Noize MC (<http://noizemc.ru/video/noize-mc-10-sutok-stalingrad/>).

Quinn E. (2005) *Nuthin' but a «G» Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*. New York: Columbia UP.

Rosen R.M., Marks D.R. (1999). *Comedies of Transgression in Gangsta Rap and Ancient Classical Poetry*. *New Literary History*. № 30 (4) P. 897–928.

Saddik A.J. (2003). *Rap's Unruly Body. The Postmodern Performance of Black Male Identity on the American Stage* // *The Drama Review*. № 47 (4).

Stephens Ronald J. (2000) *Beyond bitches, niggers, and ho's: some suggestions for including rap music as a qualitative data source* // *Race & Society* 3.

Препринт WP20/2015/02
Серия WP20
Философия и исследования культуры

Фролова Е. В.

**Рэп как форма социально-политической рефлексии
в современной российской культуре (2009–2013 гг.)**

Зав. редакцией оперативного выпуска *А.В. Заиченко*
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

Отпечатано в типографии
Национального исследовательского университета
“Высшая школа экономики” с представленного оригинал-макета

Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Тираж 18 экз. Уч.-изд. л. 3,2

Усл. печ. л. 3,1. Заказ № . Изд. № 1930

Национальный исследовательский университет
“Высшая школа экономики”
125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Типография Национального исследовательского университета
“Высшая школа экономики”