Татьяна Л. Пырова
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

# Эксцесс настоящего: социальная история американского рэпа

*Рецензия на книгу:* Ogbar J.O.G. (2007) Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap, Lawrence: University Press of Kansas

doi: 10.22394/2074-0492-2017-2-253-258



**Вплоть до конца 1990-х годов изучение хип-хопа в американских университетах институционально относилось к африканским исследованиям (*african studies*) или исследованиям афроамериканской культуры (*black studies*). К 2000-м годам *hip-hop studies* складываются как отдельная научная область. Опубликованная десять лет назад небольшая книга Джеффри Огбара представляет собой удачное введение в проблематику исследований хип-хопа, которые в настоящее время быстро утверждаются в США и Великобритании в качестве независимой академической дисциплины. Формирование актуальных направлений внутри этого научного поля происходит под непосредственным влиянием работ Огбара и его организаторской деятельности в качестве основателя Центра изучения популярной музыки в Университете Коннектикута. Ценность рецензируемой работы определяется широтой тематического охвата, вниманием к ключевым элементам языка (само)описания хип-хопа, а также богатством привлеченного фактического материала по социальной истории США последней четверти XX столетия и более ранних эпох. Поскольку на русском языке имеются пока лишь отдельные примеры аналитической работы с хип-хопом как музыкальным течением**

Пырова Татьяна Леонидовна — аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Научные интересы: хип-хоп культура, рэп музыка, новая черная эстетика, социальный протест, культурный транзит. E-mail: pyrova-tatyana@yandex.ru
Tatyana L. Pyrova — PhD student, Department of Philosophy, Moscow State University. Research interests: hip-hop culture, rap music, new black aesthetic, social protest, cultural transfer. E-mail: pyrova-tatyana@yandex.ru

и/или исполнительским феноменом [Августис, 2017; Хестанов, 2016], знакомство с монографией американского ученого может быть полезно и интересно для отечественного читателя.

Структура книги Огбара, разделенной на пять глав, устроена таким образом, чтобы сначала вписать хип-хоп в диалектику расовых конфликтов на американской почве, а затем продемонстрировать его потенциал как выразительной формы социального протеста угнетенного населения. Согласно автору, стихийные формы защиты собственной самобытности со стороны расового меньшинства после Гражданской войны в США развились на фоне субверсивных практик захвата и присвоения негритянской идентичности со стороны белых. Характерной чертой американского быта вплоть до Первой мировой войны оставались так называемые минстрел-шоу, ярмарочные театральные представления из негритянской жизни в исполнении загримированных под негров белых артистов. Рассуждая о противоречивом единстве удовольствия и страха, обеспечивавшегося заведомо карикатурным изображением негритянского быта, Огбар стремится показать, как острые вопросы расового неравенства и расовой идентичности оттеснялись в сферу комического, переводились в сугубо развлекательный регистр.



Самостоятельная афроамериканская культура развивалась в стремлении противопоставить такому снижению пафос высокой интеллектуальной и нравственной насыщенности [Rose, 1994]. На протяжении межвоенного периода и далее афроамериканским населением предпринимались целенаправленные попытки создания собственного литературного и художественного канона, связанные, в частности, с деятельностью движения *Black Arts* [Ellis, 2017]. Коротко характеризуя указанные явления, Огбар сосредотачивается на рецепции идеи подлинности, самобытности в культуре хип-хопа с конца 1970-х годов. Автор показывает, как черты натуральности, естественности, первоначально связанные с образом негра в пародийной передаче белого актера минстрел-шоу, трансформируются в осознанное требование подлинности, внимание к собственной идентичности, характерное для хип-хопа.

Примеры из творчества Jay-Z, Ice Cube и других исполнителей хип-хопа, содержащиеся в рецензируемой книге, хорошо показывают сочетание политической программы защиты прав угнетенного меньшинства с эстетическим требованием «настоящести» (*realness*) на уровне лексики и мелодического строения рэп-композиций, публичного поведения рэперов и стратегий самопрезентации (p. 43ff.). Не случайно, что Центр изучения популярной музыки уделяет особое внимание осознанному, политически чувствительному хип-хопу. Важным достоинством работы, опирающейся преимущественно на литературу о хип-хопе, созданную учеными

афроамериканского происхождения [Neal, 1968; Westbrook, 2002; Kitwana, 2003], является критическое отношение к принимающему гипертрофированные формы дискурсу аутентичности в творчестве многих рэп-исполнителей. Огбар показывает, что отождествление хип-хоп-культуры исключительно афроамериканским сообществом, упрощает реальную картину сложного взаимовлияния культурных течений латиноамериканского, африканского и восточноазиатского происхождения. Доминирование образа хип-хопа как формы творческого самовыражения черного населения, согласно Огбару, служит примером успешной коммодификации музыкального течения, претендующего на обращение к важным общественным проблемам.

Вытеснение политической повестки черного национализма на периферию хип-хоп-культуры — это один из ключевых сюжетов рецензируемого труда. Огбар прослеживает, как на протяжении 1990-х по мере роста коммерческой популярности хип-хопа радикальная социальная критика в композициях ведущих рэп-артистов уступала место индивидуальным жизненным историям, провокативно подчеркивающим ценность агрессивной мужественности. При этом подлинная, настоящая идентичность афроамериканца начинает трактоваться через призму специфической добродетели стойкости, проверяемой в ходе уличных криминальных конфликтов и так называемой «бандитской жизни» (*thug life*) в целом (p. 105 ff.). Реакцией на изменение стилистических и смыслов приоритетов хип-хоп-культуры стала волна моральной паники, наиболее заметными ее проявлениями стали алармистские выступления кандидата в президенты США в 1996 г. Боба Доула и кандидата в члены Верховного суда США Роберта Борка.



Оправданность риторики нравственного беспокойства опровергается Огбаром несколько неожиданным для культурологического текста способом. Автор оппонирует тенденциозному восприятию хип-хопа с помощью статистических данных. Привлекая материалы федеральных ведомств, он показывает, что на протяжении 1990-х и первой половины 2000-х росло число афроамериканцев, имеющих магистерскую степень, и одновременно среди этой группы населения падало число преступлений со смертельным исходом (p. 131-132). Необходимость включения такой информации в книгу, предназначенную для академического читателя, сама по себе говорит об остроте полемики вокруг места хип-хопа на американской культурной сцене. Однако, справедливо отмечая, что критика хип-хопа как проявления нравственного упадка с ее ностальгическим пафосом, несомненно, претендует на возвратную нормализацию расового неравенства, Огбар уделяет существенно меньше места проблемам гендерной сегрегации.

Уже само по себе понятие «настоящего ниггера» (*real nigga*), которое в концентрированной форме выражает внимание артистов хип-хопа к собственной идентичности, отсылает к практикам маскулинного доминирования. В хип-хопе 1980–1990-х и позднее женщины представлялись в нарочито второстепенной, подчиненной роли для утверждения мужского превосходства. Более того, женщины, исполняющие рэп, вынуждены перенимать мужские стратегии поведения: гипертрофированную сексуальность, насилие, эгоизм для достижения коммерческого успеха. Так, например, исполнительница Queen Bee (Кимберли Джонс) в своих клипах проецирует стратегии сексуального подчинения на мужчин. Многие рэперы в действительности способствовали закреплению практик гендерного неравенства.

Справедливо подчеркивая зависимость хип-хоп- культуры от локальных контекстов и специфических пространств бытования (улица, перекресток, тюрьма), Огбар все же крайне скупо очерчивает урбанистический контекст развития популярной афроамериканской музыки. В какой мере, в частности, трансформация рэпа из милитантного, политически ангажированного искусства в коммерческий продукт может быть соотнесена с частичной джентрификацией гетто, повышением уровня жизни афроамериканского населения на рубеже текущего столетия и его последующей миграцией в пригороды? Как исполнительские техники, сложившиеся в хип-хоп-культуре, зависели от специфических свойств той материальной среды, тех физических пространств, где они впервые исполнялись? [Katz, 2012]. Наконец, как связаны глобальное распространение хип-хопа с углубляющейся урбанизацией?



Первоначально замкнутый в бедных гетто для черных американцев хип-хоп поразительно быстро стал средством самовыражения для многих маргинализированных сообществ. Представляется, что хип-хоп-революция, которая вынесена в название книги Джеффри Огбара, является примером коллективной мобилизации без конкретной политической повестки. В условиях коммерциализации рэп-культуры расовая, классовая, гендерная определенность движения постепенно размываются. Представителем хип-хоп-культуры становится Эминем, пример которого подробно обсуждается в работе Огбара, или белый американец-южанин Bubba Sparxxx. Чтобы быть частью рэп-движения, больше не обязательно быть черным, мужчиной, жить в неблагополучном районе города или иметь проблемы с законом. Подлинность художественного высказывания в рамках хип-хопа утрачивает субстанциальную подоплеку: расовая аутентичность утрачивает привилегированный статус решающего критерия. В заключение книги автор показывает панораму мнений, вызванных этой радикальной трансформаций изначального

движения. Они простираются от гнева до одобрения. Кто-то рассматривает глобализацию хип-хопа как свидетельство его упадка и даже внутреннего разложения. Другие приветствуют выход рэпа за пределы афроамериканских сообществ как знак грядущего преодоления застарелой болезни расизма.

*Hip-hop studies* как научная дисциплина находится сейчас на стадии становления. Многие работы имеют отчасти журналистский характер общих исторических обзоров [Туп, 2012]. Книга Джеффри Огбара выделяется на этом фоне системностью подхода и желанием выделить из массива фактов ключевые концептуальные линии. Однако настоящее всегда превосходит образ настоящего в теории. Хип-хоп-культура уже вышла из гетто больших американских городов. Рэп становится универсальным культурным медиумом, который с легкостью реагирует на запросы различных категорий потребителей. Появляется французский, немецкий, русский, казахский рэп. Хип-хоп-музыка распадается на различные жанры: от активистского до христианского, тем самым отражая спектр общественных мнений. Оптика анализа революции в отдельно взятой стране кажется недостаточно пригодной для изучения хип-хопа как глобального феномена. Сформировать программу и методологию транснациональной истории хип-хопа еще предстоит. Но прежде необходимо интеллектуально освоить историю революции совершившейся, и книга Джеффри Огбара помогает здесь как нельзя лучше.



## Библиография

Августис Ю. (2017) Производство порядка в рэп-баттлах: управление паузами и их отсутствие. *Социологическое обозрение,* (3).

Туп Д. (2012) *Рэп атака: от африканского рэпа до глобального хип-хопа*, М.: Альпина нон-фикшн.

Хестанов Р. (2016) Хип-хоп: культура молодежной контрреволюции. *Логос*, (4).

Donaldson J. (2012) AFRICORBA Manifesto? “Ten in Search of a Nation”. *Journal of Contemporary African Arts. Duke University Press*, (30).

Ellis T. (2011) *The New Black Aesthetic Revisited* (http://www.huffingtonpost.com/trey-ellis/whos-afraid-of-me_b_981005.html).

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

Kitwana B. (2003) The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture. New York, N.Y.: Basic Civitas Books.

Neal L. (1968) The Black Arts Movement. *Drama Review*, summer.

Pareles J. (1990) How Rap Moves to Television’s Beat. *New York Times*, 14 Jan.

Rose T. (1994) Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Music Culture series. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.

Westbrook A. (2002) Hip Hoptionary TM. *The Dictionary of Hip Hop Terminology*, New York, N.Y.: Harlem Moon.

## References

Donaldson J. (2012) AFRICORBA Manifesto? "Ten in Search of a Nation". *Journal of Contemporary African Arts. Duke University Press*, (30).

Ellis T. (2011) *The New Black Aesthetic Revisited* (http://www.huffingtonpost.com/trey-ellis/whos-afraid-of-me_b_981005.html).

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

Kitwana B. (2003) The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture. New York, N.Y.: Basic Civitas Books.

Neal L. (1968) The Black Arts Movement. *Drama Review*, summer.

Pareles J. (1990) How Rap Moves to Television's Beat. *New York Times*, 14 Jan.

Rose T. (1994) Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Music Culture series. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.

Westbrook A. (2002) Hip Hoptionary TM. *The Dictionary of Hip Hop Terminology*, New York, N.Y.: Harlem Moon.



**Рекомендация для цитирования/For citations:**

Пырова Т.Л. (2017) Эксцесс настоящего: социальная история американского рэпа. Рецензия на книгу: Ogbar J.O.G. (2007) Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap, Lawrence: University Press of Kansas. *Социология власти*, 29 (2): 253-258.

Pyrova T.L. (2017) Excess of the Real: Social History of American Rap. Review: Ogbar J.O.G. (2007) Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap, Lawrence: University Press of Kansas. *Sociology of power*, 29 (2): 253-258.