

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОСОФИИ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК
Кафедра социальной коммуникации**

РОСТОВЦЕВА
Дарья Андреевна

**ТРАНСФОРМАЦИЯ КОММУНИКАЦИИ
В СОЦИАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКИ:
НА ПРИМЕРЕ РУССКОЯЗЫЧНОГО РЭПА**

Дипломная работа

Научный руководитель:
кандидат философских наук,
доцент Ю. Ю. Гафарова

Допущена к защите

«__» _____ 2019 г.

Зав. кафедрой социальной коммуникации

_____ И. И. Калачёва

доктор исторических наук, доцент

Минск, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕФЕРАТ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ.....	3
ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1 СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ	
КАК МЕСТО КОММУНИКАЦИИ	8
1.1 Музыка как средство коммуникации: общая характеристика	8
1.2 Музыка как интеракция и её социальные функции.....	11
1.3 Понятие социального пространства музыки	16
ГЛАВА 2 СПЕЦИФИКА РЭПА	
КАК ФЕНОМЕНА ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ	26
2.1 Общая характеристика рэпа как музыкального жанра.....	26
2.2 История зарождения и особенности англоязычного рэпа.....	28
2.3 Возникновение, социокультурный контекст и особенности русскоязычного рэпа	33
ГЛАВА 3 ТРАНСФОРМАЦИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ КОММУНИКАЦИИ	
ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РЭП-КУЛЬТУРЫ	37
3.1 Понятия идентичности и идентификации	37
3.2 Идентификация посредством принадлежности к субкультуре	41
3.3 Формирование идентичности посредством рэпа и групповая коммуникация рэперов на постсоветском пространстве 90-х гг.....	44
3.4 Идентификация и коммуникация современных участников рэп-культуры ..	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	68
ПРИЛОЖЕНИЕ А	73
ПРИЛОЖЕНИЕ Б.....	77
ПРИЛОЖЕНИЕ В	83
ПРИЛОЖЕНИЕ Г	93

РЕФЕРАТ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ

Объем дипломной работы составляет 67 страниц и включает 4 приложения и 54 использованных источника.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ, СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКИ, СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ, РЭП, РЭП-КУЛЬТУРА, ИДЕНТИЧНОСТЬ, ИДЕНТИФИКАЦИЯ, КОММУНИКАЦИЯ, СУБКУЛЬТУРА.

Объект исследования дипломной работы – социальное пространство музыки русскоязычного рэпа. Предмет исследования дипломной работы – процесс коммуникации и идентификации в этом пространстве. Целью данной работы будет выявление трансформации коммуникации участников социальной группы рэперов. Методологическую основу дипломной работы составили общенаучные методы: метод анализа и синтеза, метод индукции и дедукции, историко-генетический и компаративный методы, а также частнонаучные методы, используемые при проведении социальных исследований (метод фокус-группы и метод полуструктурированных интервью).

В процессе написания дипломной работы были получены следующие результаты: были выявлены основные функции музыки как интеракции, дано определение понятия социального пространства музыки, охарактеризована специфика идентичности участников группы рэп-культуры, а также собраны и проанализированы данные о современном состоянии идентификации и коммуникации носителей рэп-культуры.

Новизна полученных результатов обусловлена отсутствием данных о нынешнем состоянии социальной группы рэперов и особенностями их коммуникации. Полученные результаты характеризуются широкими возможностями теоретического и практического применения. Материалы дипломной работы могут применяться в учебном процессе, в процессе продвижения деятельности рэп-групп, при налаживании коммуникации с аудиторией, которая позитивно относится к рэпу.

Материалы и результаты дипломной работы были получены на основании достоверных источников и самостоятельно проведенных теоретических и практических исследований.

РЭФЕРАТ ДЫПЛОМНОЙ РАБОТЫ

Аб'ём дыпломнай работы складае 67 старонак і ўключае 4 прыкладанні і 54 выкарыстаных крыніцы.

КЛЮЧАВЫЯ СЛОВЫ: УСПРЫМАННЕ МУЗЫКІ, САЦЫЯЛЬНЫЯ ФУНКЦЫІ МУЗЫКІ, САЦЫЯЛЬНАЯ ПРАСТОРА МУЗЫКІ, РЭП, РЭП-КУЛЬТУРА, ІДЭНТЫЧНАСЦЬ, ІДЭНТЫФІКАЦЫЯ, КАМУНІКАЦЫЯ, СУБКУЛЬТУРА.

Аб'ект даследавання дыпломнай працы – сацыяльная прастора музыкі рускамоўнага рэпу. Прадмет даследавання дыпломнай працы – працэс камунікацыі і ідэнтыфікацыі ў гэтай прасторы. Мэтай дадзенай працы будзе выяўленне трансфармацыі камунікацыі удзельнікаў сацыяльнай групы рэпераў. Метадалагічную аснову дыпломнай работы склалі агульнанавуковыя метады: метады аналізу і сінтэзу, метады індукцыі і дэдукцыі, гісторыка-генетычны і кампаратыўны метады, а таксама частнанавуковыя метады, якія выкарыстоўваюцца пры правядзенні сацыяльных даследаванняў (метады фокус-групы і метады паўструктураваных інтэрв'ю).

У працэсе напісання дыпломнай працы былі атрыманы наступныя вынікі: былі выяўлены асноўныя функцыі музыкі як інтэракцыі, дадзена азначэнне паняцця сацыяльнага прастору музыкі, ахарактарызаваў спецыфіка ідэнтычнасці удзельнікаў групы рэп-культуры, а таксама сабраны і прааналізаваны дадзеныя аб сучасным стане ідэнтыфікацыі і камунікацыі носьбітаў рэп-культуры.

Навіна атрыманых вынікаў абумоўлена адсутнасцю дадзеных пра сённяшні стан сацыяльнай групы рэпераў і асаблівасцяў іх камунікацыі. Атрыманыя вынікі характарызуюцца шырокімі магчымасцямі тэарэтычнага і практычнага выкарыстання. Матэрыялы дыпломнай працы могуць прымяняцца ў навучальным працэсе, у працэсе прасоўвання дзейнасці рэп-гуртоў, пры наладжванні камунікацыі з аўдыторыяй, якая пазітыўна ставіцца да рэпу.

Матэрыялы і вынікі дыпломнай працы былі атрыманыя на падставе дакладных крыніц і самастойна праведзеных тэарэтычных і практычных даследаванняў.

GRADUATE THESIS SUMMARY

This thesis consists of 67 pages and includes 4 appendixes and 54 sources.

KEYWORDS: SUBCULTURE, RAP, RAP CULTURE, MUSIC, SOCIAL FUNCTION OF MUSIC, SPACE OF MUSIC, IDENTIFICATION, IDENTITY, COMMUNICATION, PERCEPTION OF MUSIC.

The object of the research work is a social space of music of Russian-language rap. The subject of the research paper is the process and changes of communication in this space. The purpose of the thesis is to find how communication in music space are changed. The methodological basis of the thesis is based on general scientific methods: the method of analysis and synthesis, the method of induction and deduction, the historical genetic and comparative methods, as well as the particular scientific methods used in social sciences (focus-group method, semi-structured interviews).

In the process of writing the thesis, the following results were obtained: the main functions of music as an interaction were described, the concept of the social space of music was defined, the specific identity of rap culture group participants was described, and data on the current state of identification and communication of rap culture media was collected and analyzed.

In the process of writing the thesis, the following results were obtained: the main functions of music as interactions were identified, the definition of the social space of music was defined, the specific identity of rap culture group participants was described, and data on the current state of identification and communication of rap culture media was collected and analyzed.

The novelty of the results is due to the poorly understood specifics of the communication between members of rap groups. The obtained results are characterized by wide possibilities of theoretical and practical application. Materials of the thesis work can be applied in the educational process, as well as in the process of promoting the activities of rap groups and the formation of the strategy of communication with audience, which loves and listen rap.

The materials and results of the thesis were obtained on the basis of reliable materials and independently conducted theoretical and practical studies.

ВВЕДЕНИЕ

В XXI веке, благодаря глобализации, техническому прогрессу и информационной революции у любого человека появился выбор: с чем или с кем он может себя идентифицировать и в каком окружении ему быть. Когда человек ищет себя и пытается понять, кто он, чаще всего это происходит через попытки идентификации себя с определенной социальной группой. В настоящее время для самоидентификации на постсоветском пространстве молодежь всё чаще обращается к социальным группам, сформировавшимся на основе приверженности к определённым музыкальным жанрам. Особой популярностью пользуется русскоязычный рэп. С каждым годом он привлекает к себе всё больше внимания, и все больше молодых людей находит себя на социальном пространстве музыки рэпа. На данный момент наблюдается вторая волна распространения и популяризации рэпа в русскоговорящих странах. Если успехи первой волны, которая проходила в 90-е годы в СССР и России, специалисты-музыковеды и любители рэпа смогли объяснить, а также смогли ответить на вопросы, что было характерно для людей, идентифицировавших себя с данным направлением в музыке, какими были их ценности, установки, мировоззрение, как они выглядели, и почему именно эту одежду носили, зачем им были нужны кланы, как можно было попасть в категорию «своих», то вторая волна распространения рэпа, которая началась с 2008 г., пока недостаточно полно описана и объяснена. До сих пор нет авторитетных мнений о том, как можно стать частью рэперской культуры «новой школы», есть ли какие-либо внешние атрибуты, используемые рэперами и приверженцами данного направления, а также каковы особенности коммуникации между сценой и аудиторией на социальном пространстве рэп-музыки.

Для того, чтобы получить ответы на эти вопросы, в данной работе мы опишем музыку как коммуникацию и интеракцию и проблематизируем термин, который следует использовать для описания социальной группы рэперов в настоящее время, поскольку термин *субкультура* в своем традиционном значении не описывает нынешней ситуации и не подходит для самоидентификации участников. Кроме того, мы рассмотрим коммуникацию между рэп-сценой и аудиторией; охарактеризуем специфику коммуникации между слушателями рэп-музыки; выделим критерии такого явления, как идентификация и соотнесем их с идентификацией путём приобщения к рэпу современной аудитории.

Таким образом *целью* данной работы будет обнаружение трансформации коммуникации на социальном пространстве современной рэп-музыки. Чтобы достичь цели работы, необходимо выполнить следующие исследовательские *задачи*:

- дать общую характеристику музыки как средства коммуникации;
- выявить основные функции музыки как интеракции;
- определить понятие социального пространства музыки;
- дать общую характеристику рэпа как музыкального жанра;
- выявить особенности англоязычного и русскоязычного рэпа;
- определить понятия идентичности и идентификации;
- проанализировать особенности идентификации посредством принадлежности к субкультуре;
- охарактеризовать формирование идентичности посредством рэпа и групповую коммуникацию рэперов на постсоветском пространстве 90-х гг.;
- выявить специфику идентификации и коммуникации современных участников рэп-культуры.

Объектом данной работы является социальное пространство музыки русскоязычного рэпа.

Предмет работы – процесс коммуникации и идентификации в этом пространстве.

Теоретической базой для написания работы стали статья Н. Кроссли и В. Боттеро «Социальное пространство музыки: введение», программная работа британского специалиста в области медиа Д. Хебдиджа «Субкультура: значение стиля», книга Андрея Eyal «White Smoke Clan», посвященная истории формирования рэпа в Москве в 90-е гг. XX в., статьи М. Кастельса, Р. Брубейкера и Ф. Купера по проблемам конструирования идентичности, работы С. Левиковой «Молодежная субкультура», Я. Кросса «Музыка и коммуникация в музыкальной психологии», Р. Шевко «Функции музыки в социокультурной среде молодежи: социологический анализ», а также другие русскоязычные и англоязычные источники по проблемам рэпа, идентичности, субкультур, музыки и музыкального пространства.

Методологическую основу дипломной работы составили общенаучные методы: метод анализа и синтеза, метод индукции и дедукции, историко-генетический и компаративный методы, а также частнонаучные методы, используемые при проведении социальных исследований (метод фокус-группы и метод полуструктурированных интервью).

ГЛАВА 1

СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ КАК МЕСТО КОММУНИКАЦИИ

1.1 Музыка как средство коммуникации: общая характеристика

Обмен информацией о себе или окружающем мире в жизни человека является одной из основной функций коммуникации. Коммуникация как обмен информацией происходит благодаря связи языка и мышления, обуславливает то или иное языковое (речевое) самовыражение и поведение людей. Однако обмен информацией может происходить не только с помощью речи, но и с помощью других способов неречевого самовыражения, поведения и использования артефактов. К средствам невербального общения относятся жест, поза, взгляд, мимика, пространственная композиция, кинокадр, музыкальное произведение и другие.

Сама музыка, кроме вокальных жанров, которые являются синтезом слов и музыки, является способом невербальной коммуникации. Она схожа с другими художественными практиками тем, что для передачи и осмысления информации, которую она несёт, необязательно использовать языковую систему. У музыки есть своя структура, в которую входят звуковые последовательности, мотивы, ритмические рисунки, мелодические и динамические оттенки, темп, штрих и т. д.

Музыка оказывает на человека комплексное непосредственное воздействие. Исторически сложилось так, что музыка всегда являлась частью человеческой культуры. Уже на заре человеческой истории музыка использовалась при проведении различных ритуалов, сопровождавшихся организованными звуковыми последовательностями и ритмическими движениями. Музыка особым образом влияет на физиологию и психику человека, успокаивая либо, напротив, возбуждая и воодушевляя его.

Рождение понятия «музыкальный язык» тесно связано с мыслью о сходстве средств музыки со средствами языка. В XVIII в. на смену прежним концепциям происхождения музыки из звучания планет и пения птиц (которым подражала Ева) пришло осознание музыки как средства общения между людьми при помощи специальной системы интонационных символов.

Согласно предположению австрийского музыковеда Рихарда Валлашека, музыка как вид искусства и коммуникации зародилась в связи со становлением танца на основе ритма. В подтверждении этого взгляда Валлашек исследовал

музыкальные культуры Африки, Азии и Латинской Америки, в которых доминирующая роль принадлежит телодвижениям, ритму, ударности и преобладают ударные музыкальные инструменты [25].

Гипотеза эволюциониста Карла Бюхера также основана на идее первенства ритма, который лежал в основе появления музыки. Она сформировалась в результате трудовой деятельности человека, в коллективе, во время согласованных физических действий в процессе совместного труда [25].

Кроме того, существует «лингвистическая» теория происхождения музыки. В ней рассматриваются интонационные основания музыки и её связь с речью. Схожая мысль об истоках музыки в эмоциональной речи высказывалась Гербертом Спенсером и Жан-Жаком Руссо: необходимость выразить торжество или скорбь приводила речь в состояние возбуждения, аффекта, и речь начинала звучать; спустя некоторое время музыка речи была переложена на инструментальную основу [41].

Если опираться на идеи более современных авторов, таких как немецкий музыкальный теоретик Фридрих Карл Штумпф, украинский этномузыколог Владимир Гошовский, можно утверждать, что музыка могла возникнуть даже ранее, чем речь – из неформившейся речевой артикуляции, которая состояла из глиссандирующих подъемов, подвываний. Необходимость подачи звуковых сигналов привела человека к тому, что из неблагозвучных, неустойчивых по высоте звуков голос стал фиксировать тон на одной и той же высоте, затем закреплять определенные интервалы между различными тонами (различать интервалы более благозвучные, в первую очередь, октаву, которая воспринималась как слияние) и повторять короткие мотивы [42].

Однако специфика музыкальной коммуникации заключается в том, что музыка не просто информирует нас посредством речи и языка, но использует другие каналы: наши эмоции и ассоциации. Это видно на примере того, как мы понимаем музыку. Мы с легкостью можем понять, слушаем ли мы грустную мелодию или мелодию, описывающую рассвет. Наше восприятие музыки строится на нашем музыкальном опыте и на том, в каком контексте мы слышали ту или иную мелодию.

Восприятие музыки изучает такая дисциплина, как психология музыки. Психология музыки как наука обязана своему появлению работе немецкого физика и физиолога Германа Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки». В своей работе Гельмгольц исследовал не только то, как работает музыкальный слух, и что на него влияет, но и закономерности музыкального мышления, а также объяснял, как воспринимается творчество. Его размышления подтолкнули музыковедов и

психологов к формированию проблемного поля музыкальной психологии как науки, изучающей восприятие музыки.

Психология восприятия музыки исследует то, как мы слушаем музыку, каковы психологические предпосылки для восприятия музыки и как музыка взаимодействует с нашей действительностью.

Существует несколько моделей восприятия музыки, одну из которых, предложил известный украинский музыковед Владимир Остроменский [28]. По Остроменскому, существует несколько этапов восприятия музыки, так как для полноценного восприятия музыки и создания целостного образа мелодии слушатель должен многократно прослушать произведение и пройти все этапы слушания музыки. Первый этап – общее «ознакомление» в процессе простого охвата всего произведения. Во время второго этапа «просветления», когда слушатель знакомится с произведением не в первый раз, он начинает сопоставлять свои ощущения от музыки со своими стандартами и субъективной оценкой на уровне «нравится – не нравится». Третий этап восприятия заключается в эмоциональном переживании музыки и прочтении посыла, который передавал автор – он называется «озарение».

Болгарский специалист по теле- и радиокommunikациям Звезделина Казанджиева-Велинова обосновала свою модель восприятия музыки [39], отличительной чертой которой является выделение этапа, связанного с готовностью слушать. Его она называет «докоммуникативным». На этом этапе формируется установка, выстраиваются ожидания от музыкальной композиции. На установки и ожидания могут влиять среда, в которой происходит процесс знакомства с произведением, а также личные предпочтения, персональный опыт и эмоциональное состояние слушателя. Вслед за «докоммуникативной» идёт «коммуникативная» фаза, на которой происходит процесс восприятия музыки, а затем – «посткоммуникативная», связанная с осмыслением содержания произведения после прослушивания. На посткоммуникативном этапе важны ассоциации, которые возникают у слушателя. Именно они помогают понять и прочувствовать музыку, таким образом происходит визуализация музыки и процесс декодирования смысла сообщения исполнителя.

Восприятие музыки заключается в том чтобы понять и расшифровать специфическую форму сообщения музыки, но не через наглядное представление, а через ассоциации и эмоции.

1.2 Музыка как интеракция и её социальные функции

Музыка достаточно сложный и относительно малоизученный объект социальных наук. Эмоциональную сторону музыки изучают от Платона до наших дней, музыка изучается также как объект слушания, но музыка как коммуникационный интерактивный процесс изучена крайне мало. В своей программной статье «Музыка и коммуникация в музыкальной психологии» музыковед, профессор Кембриджского университета Ян Кросс пытается рассмотреть музыку как коммуникацию и выявить взаимосвязь между музыкой и языком.

Кросс он объясняет малоизученность музыки как коммуникации тем, что в западной школе музыкальной психологии изучают только западную музыку и западных слушателей, которые, в свою очередь, воспринимают музыку как звуковой товар.

Для определения музыки как явления, он предлагает использовать суждения этномузыколога и музыковеда Бруно Неттла о том, что музыка поддерживает целостность отдельных социальных групп [47]. Музыка является обязательным атрибутом определенных событий, например, свадеб, обрядов жизненного цикла, указывающих на изменение социального статуса, похорон, встреч. Все эти ситуации обладают общей чертой – они являются ситуациями социальной неопределённости, т. е. ситуациями, результат которых на момент их ситуации будет неизвестным, благодаря чему вся ситуация может быть описана как ситуация риска. При этом музыка не только занимает центральное место в публичном представлении социальной неопределенности, но может быть оптимальным средством управления ситуациями социальной неопределенности.

Хотя для разрешений социально неопределённых ситуаций, конечно же, может быть использована речевая коммуникация, к музыке могут обращаться как к инструменту разрешения или даже создания социально неопределённой ситуации. К примеру, на похоронах или свадьбе, где музыка является неотъемлемой частью неопределённых ситуаций, музыка может доминировать над языком и иметь большую смысловую нагрузку.

Музыка обеспечивает среду для вовлеченного взаимодействия, и эта среда помогает поддерживать чувство коллективного сплочения. Когда люди совместно слушают или исполняют музыку, они воспринимают её как значимую – как воплощение или передачу значений, которые могут быть более или менее конкретными. Но даже при том, что процесс слушания или воспроизводства музыки коллективен, участники процесса не могут

договориться между собой, что именно означает музыка. Специалист по проблемам музыкального языка и музыкальной синтаксики Джозеф Суэйн отмечает, что музыка кажется слушателям наполненной смыслом, обычным либо необычным, но ни одно сообщество слушателей не может договориться между собой с какой-либо точностью о природе этого смысла [47]. Этот атрибут музыки Кросс называет «плавающей интенциональностью». Плавающая интенциональность проявляется в том, что каждый взаимодействующий индивид может интерпретировать музыкальные значения более или менее индивидуально, не вступая в конфликт с интерпретациями других.

Следовательно, музыку можно рассматривать как оптимальную среду для управления ситуациями социальной неопределенности. Усиливая чувство взаимной принадлежности между участниками, она позволяет им переживать значимость совместного события как глубоко личного, но общего. Ситуации социальной неопределенности могут варьироваться от монологических к диадическим, как при взаимодействии воспитателя с младенцем.

Взаимодействие в музыке кажется совершенно непохожим на взаимодействие в языке, хотя оба могут быть описаны как «коммуникативные». Взаимодействие посредством языка-речи обычно показывается как процесс информационного обмена, который требует от участников установления коллективного консенсуса относительно информационного содержания взаимодействия; собеседники должны установить общую основу, эксплицировать «общие знание, убеждения и взаимные предположения», которые позволяют участникам коммуникативного лингвистического акта «координировать содержание» [32]. Это даёт возможность собеседникам использовать способность языка к однозначным ссылкам при осуществлении коммуникативных транзакций, касающихся положения дел в мире.

Музыка не может передавать информацию о положении дел в мире. Но интерактивное взаимодействие с другими людьми через музыку обеспечивает пространство для возникновения чувства, что отношения и мотивы каждого участника коммуникации сообщаются друг другу и понимаются каждым.

Такой взгляд на музыку как на коммуникативное взаимодействие предполагает, что музыку и язык не следует рассматривать как отдельные области человеческого поведения. Речь позволяет участникам акта обмениваться информацией и координировать целенаправленное поведение. Но речь опирается на реляционное измерение для установления и поддержания социальных отношений между участниками коммуникации, которые формируют обмен информацией и координацию действий.

Музыка имеет преимущество перед языком в том, что способна интегрировать одновременный опыт нескольких участников в коллективное коммуникативное взаимодействие (например, возможно использование музыки для координации групповых действий, как в рабочих песнях, или в артикуляции групповой идентичности в пении футбольных болельщиков). В совокупности речь и музыка могут рассматриваться как основные компоненты коммуникативного инструментария человека, оптимизированные для различных целей.

Музыка как коммуникация для выполнения определенных социальных целей, в свою очередь, выполняет и определённые функции. В то время как общество развивается, устанавливает свои традиции и формирует социальные институты, музыка создаёт свои традиции как искусство, формирует образ человека и – как было написано ранее – может становится фактором создания новых социальных групп.

В социальной сущности музыки различные исследователи представляют свои классификации функций музыки. Теодор В. Адорно в своей классификации акцент делает на развлекательной функции как основной, а коммуникативная, защитная, воспитательная и рекламная функции рассматриваются как вспомогательные [25]. Известный социолог музыки Арнольд Сохор, выделяет следующие социальные функции музыки: познавательная, воспитательная, эстетическая, агитационно-политическая и инструментально-прикладная [42]. В качестве основополагающих функций музыки специалист по эстетике Юрий Бычков называет познавательную, организующую, мобилизующую, воспитательную, коммуникативную, эстетическую и компенсирующую [42].

Для целей анализа, предпринимаемого в данной работе, подробнее рассмотрим функции, которые выделяет социолог Роман Шевко в своей работе «Функции музыки в социокультурной среде молодежи: социологический анализ»: эстетическая, познавательная, коммуникативная, социализирующая, социально-преобразующая, идеологическая, инструментально-прикладная и функция разгрузки психоэмоциональной [42]. Эти функции в полной мере реализуются в музыкальной коммуникации молодежи.

Эстетическая функция является важной функцией в искусстве в целом. В молодежной культуре данная функция в настоящее время больше всего проявляется через влияние популярной музыки на её слушателей. Популярная музыка доставляет людям удовольствие. Она не предполагает глубинного осмысления произведения, наоборот, помогает расслабиться и не думать. Текст песен также избавлен от двусмысленности и ориентирован на самую простую

интерпретацию. Благодаря этим характеристикам популярную музыку часто используют, к примеру, в рекламе и маркетинге.

Как и любое другое искусство, музыкальное искусство является творческим отображением осмысления человеком окружающего мира. По данной причине можно сказать, что музыка выполняет и познавательную функцию. Музыка передает слушателям ценностные и эмоциональные знания, повествует про общественную жизнь, может выражать национальное мироощущение. Особенность музыки в том, что она может продемонстрировать человеческое отношение к тому или иному явлению посредством ассоциаций, которые формируются у слушателя. Обычно данные ассоциативные образы являются частью социокультурной среды, в которой человек находится. Благодаря музыкальному контексту молодежь может познавать и перенимать образы поведения, стиль жизни, а в дальнейшем и самоопределяться.

Инструментально-прикладная музыки функция заключается в том, чтобы призывать человека к определённом действию. К примеру, музыка ещё в средние века поддерживала ритм рабочего процесса, до сих пор военные используют марш для поддержания общего темпа строя. Так же музыка оказывается поддержку в духовных практиках – медитации, йоге. Музыка может стимулировать к покупке или потреблению услуги. Очень часто в маркетинге используют популярные музыкальные композиции, чтобы внушить покупателю мысль, что товар – популярный и хороший.

Так как музыка часто бывает связана с выражением идеологической позиции той или иной социальной группы, то можно утверждать, что музыка обладает идеологической функцией. Она проявляется чаще всего в мотивах и представлена в театральных постановках. Но при этом музыка может выполнять свою идеологическую функцию и в молодёжных неформальных группировках, так как музыка там является не только источником взглядов и мировоззрений, но и символом единства и сплоченности субкультуры.

Социализирующая функция является одной из основных функций музыки. Воздействие музыки на человека возникает не императивно, а с помощью развития в человеке чувства прекрасного. Музыка формирует картину мира человека и его мировоззрение. Музыка может оказывать социализирующее влияние посредством формирования эмоционального и культурного контекста. Как писал Роман Шевко, «В этом смысле можно рассмотреть и феномен музыкальных субкультур, которые, благодаря способности музыки конструировать иную культурную реальность, существуют как результат ответной реакции социокультурной системы на императивное влияние массового общества» [42].

Музыка выражает свою социализирующую функции через опосредованное отношение «музыка-общество-личность». Музыкальная культура транслирует свои ценности не напрямую, а через общество, оказывая влияние на большинство сфер и институтов.

Еще одной важной функцией музыки в наше время является функция психоэмоциональной разгрузки. Она проявляется в способности музыки к снятию негативного и психоэмоционального состояния. Происходит это благодаря двум механизмам: компенсации и эскапизма.

С помощью музыки слушатели могут компенсировать нехватку впечатлений и переживаний, кроме того, возможна и компенсация «живого» и группового общения. Музыка может приносить ощущение принадлежности к коллективу и сопричастности, тем самым понижая чувство социальной изолированности и эмоционального одиночества, которое распространено в век информационных технологий.

Второй составляющей психоэмоциональной функции является эскапизм. Эскапизм – это стремление личности уйти от действительности в мир иллюзий, фантазий; он культивируется популярной культурой, формирует социальную пассивность и конформизм по отношению к существующему общественному устройству [48]. Как было отмечено ранее, музыка может создавать свои эмоциональные и культурные контексты, и именно эти конструкторы являются миром фантазий, куда человек попадает при прослушивании музыкального произведения. Наиболее отчетливо это видно на примерах субкультур, которые сформированы «вокруг» приверженности к определённому жанру – рокеров, готов, рэперов и т.д. Эти субкультуры и есть иные культурные реальности, попасть в них можно через музыку.

Тесно связана с психоэмоциональной функцией коммуникативная функция музыки. Данная функция проявляется в том, что музыка может транслировать слушателям эмоции, чувства, нормы и ценности. Впоследствии для интерпретации музыки слушатель вступает во внутриличностный диалог, основанный на рефлексии. В этот момент он «переживает» музыку и входит в стадию самопознания. Кроме того, музыка является предлогом для межличностного и межгруппового общения, создавая таким образом общее поле интересов, что в дальнейшем может стать ядром субкультуры.

Синтезом коммуникативной и психоэмоциональной функции является функция социально-преобразующая. Как упоминалось ранее, музыка, а точнее эмоциональный и культурный контекст, который она производит, становится основой для формирования множества разнообразных культурных образцов. Подобная вариативность культурных образцов приводит к появлению большого

количества взаимодействующих зон культурных интересов со свойственными им стилями жизни и ценностями. Схожие культурные образцы и музыкальные интересы, как правило, имеют тенденцию к сближению и взаимодействуют более активно, чем те, которые имеют меньше общего. Это хорошо проявляется во взаимодействии субкультур. Так, в момент зарождения рэпа антагонистами рэперов стали рокеры, при этом у рокеров и панков противоречий было меньше, так как их музыкальные пристрастия относились к родственным жанрам музыки.

Таким образом, можно сделать вывод от том, что музыка обладает значимым преобразующим потенциалом, поскольку способна в контексте молодежной культуры как ценностно связывать слушателей тех или иных музыкальных жанров в неформальные сообщества, так и очерчивать границы музыкальных интересов данных неформальных сообществ, дифференцируя таким образом социальное пространство.

1.3 Понятие социального пространства музыки

Как уже было упомянуто в предыдущем разделе, одна из основных функций музыки – это функция социализации. Благодаря ей люди могут объединяться, находить единомышленников, которые разделяют их ценностные и нравственные установки, и развивать свои социальные навыки. В результате реализации данной функции в обществе появляются музыкальные субкультуры или иные социальные группы и общности, которых связывает музыка.

В статье, проблематизирующей понятие *социального пространства музыки*, известный английский исследователь музыкальной коммуникации Ник Кроссли указал на то, что современная социология музыки изучает три взаимосвязанных процесса. Первый процесс – процесс интерактивности между аудиторией и исполнителями и их деятельность (слушание и создание музыки). Второй процесс – это процесс создания музыки, протекающий в форме диалога, описанного Мидом как взаимодействие между Я и Меня (Me), результатом которого является «самость» человека. Третий процесс обусловлен тем, что в современном западном культурном контексте различные взаимосвязи соответствуют разным музыкальным стилям, которые образуют отдельные анклавов посреди социума. И именно эти анклавов, которые создаются благодаря наличию аудитории, исполнителя а так же процессу создание музыки, Ник Кроссли называет «пространством» [45].

Для того, чтобы описать музыкальное пространство, Кроссли использовал четыре концепции: концепцию сцены, концепцию художественного поля (Бурдые), концепцию творческого музыкального мира и концепцию социальных связей.

В концепции музыкальных миров Кроссли и Боттеро рассматривали музыкальный мир через призму удовольствия, которое получает слушатель при контакте с музыкой. При этом делается акцент на том моменте, что удовольствие надо воспринимать как вещь, которую еще нужно объяснить.

Участие аудитории в музыкальном произведении подразумевает учёт авторами негласных ожиданий того, что услышит аудитория. Композиторы и исполнители играют с ожиданиями, дразнят аудиторию, манипулируя условностями, чтобы создать и затем снять приятное напряжение у слушателя. Воплощенный эмоциональный эффект прототипов возможен только благодаря общим для композитора и зрителя условностям, связанным с привычными представлениями стиля. Поскольку удовольствие происходит как от настройки на условности, так и от отклонения от условностей и манипулирования ожиданиями, это создает внутреннюю динамику в музыкальных мирах.

Для описания музыкального пространства Кроссли используется и концепция социальных сетей. Она основана на представлении о том, что музыка – это коллективное изобретение, и создается оно в результате взаимодействия и сотрудничества.

Шивон МакЭндрю и Мартин Эверетт анализируют работу британских композиторов классической музыки в социальных сетях, исследуют структуру социальных связей между композиторами (через обучение и консерваторию, дружбу, семейные связи или наставничество, переписку и сотрудничество), чтобы понять, как структура таких связей могла бы способствовать обмену или возникновению новых музыкальных идей и созданию пространства для инноваций – «горячих точек творчества» [45].

Используя биографические данные о композиторах Великобритании (1870–1969 гг.), содержащиеся в музыкальных словарях и словарях оперы *New Grove*, МакЭндрю и Эверетт исследуют, как социальные связи (и проблемы централизации сети, плотности, посреднической деятельности и изоляции) связаны с отдельными музыкальными «школами» (такими как английская пасторская школа), а также с использованием отдельных пьес в качестве средства достижения успеха.

Анализ МакЭндрю и Эверетта позволяет предположить, что центральная роль сети связана с эстетическими различиями, центральные фигуры составляют более «серьезные» произведения, в то время как успех отдельных

людей в сетях, скорее всего, был связан с их специализацией в более легких и популярных работах.

Анализ социальных сетей опирается на идею расстояния в социальных сетях для изучения одних и тех же вопросов, фокусируясь на реляционности в рамках социального, а не географического пространства. Однако, как отмечают МакЭндрю и Эверетт, как пространственный, так и сетевой подход разделяет заинтересованность в важности контекста для социальных действий, при этом ближайшее в контексте место – географическое или социальное – влияет на передачу информации и имеет социальное влияние на субъектов.

Такой же фокус на контексте музыкального сотрудничества, хотя на этот раз социально-географического, можно найти в подробном этнографическом исследовании Ника Приора, посвященном музыкальному творчеству в Исландии, в котором он отвечает на вопрос: «Какой музыкальный вес у Исландии», при этом рассматривая игру (социально-географического) «пространственного» в социальном пространстве музыки [45].

Исландия (в частности, Рейкьявик) часто рассматривается музыкальными журналистами как страна, предлагающая «альтернативную» и «аутентичную» музыкальную культуру мирового масштаба, которая радикально несоразмерна ее небольшому размеру. Иногда этот успех связывают с окружающей средой и географией Исландии – как с ее географической изоляцией и суровым климатом, так и с ее «ледниковым», «пустынным», но удивительным и «возбуждающим» природным ландшафтом.

Исследуя значение места в социальном пространстве, Приор настаивает на важности восприятия таких «социальных пространств», которые создаются в рамках материальных и воплощенных отношений, и поэтому подчеркивает необходимость изучения того, как и где происходят музыкальные практики. Используя эклектичный набор концепций («мир», «сцена», «поле» и «сеть»), Приор утверждает, что влияние места можно наблюдать по-разному, поскольку пространственная конфигурация Рейкьявика (с его переполненной и шумной центральной частью, магазинами записи и лейблами) помогает группировать музыкальные мероприятия, создавать культурную плотность и сплоченность социального мира. Однако такая изоляция также способствует конфликтам и внутрислоевому позиционированию, при этом решения о разграничении накладываются друг на друга и наносятся на различные зоны и места в городе.

Ранее отмечалось, что такие различия также показывают, как конфигурация города влияет на повседневную музыкальную практику. Нехватка доступных мест означает, что группы часто вынуждены делить репетиционное

пространство и репетировать бок о бок, и поэтому чувствовать себя под давлением, чтобы звучать по-разному и превосходить друг друга.

В статье не только прослеживается игра «пространственного» (социально-географического) в концептуальной архитектуре «миров», «сцен», «полей» и «сетей», но и исследуется, что может быть достигнуто в объединении того, что часто рассматривается как конкурирующие концепции.

Аналогичный акцент на важности места, пространства и контекста в социальных пространствах музыки, но на этот раз с большим вниманием к физическому участию сцены, можно найти в работе Кристофера Драйвера и Энди Беннетта «Музыкальные сцены, пространство и тело». Расширяя различие между местными, транслокальными и виртуальными сценами, проведенное Петерсоном и Беннетом (2004), Драйвер и Беннетт утверждают, что хотя концепция «сцены» была полезна для изучения пространственных и ассоциативных элементов музыки, в исследованиях сцены часто отсутствует важный элемент – надлежащее рассмотрение музыкальных сцен как воплощенных явлений. Воплощение, однако, имеет решающее значение для того, как музыкальные сцены строятся, воспроизводятся и поддерживаются участниками, и Драйвер и Беннетт пытаются переосмыслить концепцию сцены таким образом, чтобы признать важность тела, основываясь на эмпирическом примере хардкорной сцены (то есть совокупности исполнителей «тяжёлых» жанров) Юго-Восточного Квинсленда, Австралия. Драйвер и Беннетт отмечают, что развитие концепции «сцены» привело к отходу от представления сцен как субкультурных сообществ, основанных на общем опыте классовых и вкусовых предрасположенностей, и фокусированию на сценах как «эмоциональных сообществах», в которых популярная музыка сама рассматривается как способная управлять и преобразовывать эстетизированные ответы. Однако Драйвер и Беннетт подчеркивают важность признания того, что тело является не только конечной целью музыкальной сцены, но и средством, с помощью которого сцены постоянно воспроизводятся, а также средством «аффективного обмена в совместном творчестве себя и места» [45].

Драйвер и Беннетт проводят сравнение с исследованиями, посвященными занятиям спортом, ориентированным на стиль жизни (например, серфингом), которые показали реальное воздействие субкультурного участия на практикующих спортсменов, поскольку для того, чтобы они могли принимать участие, необходимо развивать «эмоциональную настройку» (которая включает телесное поведение, эмоциональную предрасположенность и формы желаний) и метаморфозу восприятия местной экологической практики. Драйвер и Беннетт используют кейс сцены Юго-Восточной Квинсленда для исследования того, как

долгосрочное участие в таких музыкальных сценах характеризуется более широким воздействием на общее поведение участников, делая акцент на развитие физических знаний как отличительной формы ловкости, когда участники «приходят к пониманию» обстановки на сцене.

В случае с хардкорной сценой, Драйвер и Беннетт утверждают, что приход к (воплощенному) захвату среды влечет за собой не только приобретение эстетической склонности к хардкорной музыке, но и многочисленные практики. Ключом к их аргументации является процесс, посредством которого создается «эмоциональное богатство» сцены (как культурного феномена). Для квинслендской хардкорной сцены «осознание» хардкора как внутреннего опыта зависит от компетентной материальной практики (способности одновременно управлять и создавать среду сцены), а значит – и от коллективной способности присутствующих в конкретном пространстве вызывать особое чувство. Драйвер и Беннетт утверждают, что слишком часто понятие сцены не оставляет места для телесности, или же обращается к телам в ограниченном смысле, как к «сосудам», через которые идентичности сцены действуют в частичном пространстве, как простые продукты физического пространства и времени – в клубах, местах проведения концертов, фестивалей и т. д. Драйвер и Беннетт обращаются к телу не только как к продукту физических воздействий музыкальных сцен, но и как их составляющей, создающей и поддерживающей сцену. Аффективный «успех» сцены, согласно этому аргументу, зависит от уникальной конфигурации участников (и их воплощенных компетенций), которые коллективно создают сцену в любой момент времени [27].

Концепция «поля искусства» Бурдьё, используемая для описания музыкального пространства, базируется на идее о том, что при создании произведения искусства (в нашем случае – музыкального произведения), на автора действуют специфические механизмы власти, которые действительно только в поле искусства, и существует авторское понимание символического капитала. Когда музыкант пишет свою музыку, на него не влияют внешние обстоятельства, но при этом он и не является автономной личностью, действующей согласно внутренним побуждениям. Его побуждения являются, по Бурдьё, элементом габитуса, определяемого существующей и постоянно изменяющейся структурой данного поля [33]. Само по себе поле искусства можно назвать ареной, на которой происходит битва за сохранение или трансформацию существующего отношения силы. Данная битва часто становится заметной, когда приходит новое поколение и ставит под сомнение всё, что было сделано раньше, подвергает критике прежние ценности, стремясь к новизне и желая преодолеть консервативные ограничения.

Каждая из концепций обращена к процессу социальной дифференциации, обусловленной субкультурой, и связывает с ней как более широкие маркеры музыкального вкуса, так и межсубъектную идентичность и вклад участников в её развитие. Однако в более поздних концепциях отмечается различный уровень и формы участия субъектов в культуре, и всё в меньшей степени проявляется тенденция рассматривать музыкальную идентичность как преимущественную, даже если речь идет о фанатах музыкального жанра. К примеру, не отрицая влияние панк-культуры на формирование личности и образа жизни, акцент делается не столько на социальных типах деятельности, сколько на комплекс действий и отношений, которые акторы совершают и завязывают в особых пространствах, отделяя их порой от других аспектов своей жизни.

Само понятие *музыкальное социальное пространство* включает в себя и социальное деление, и социальную дистанцию, и более широкое понятие социального пространства.

Представления о социальном делении связываются с понятием музыкального пространства, как минимум, тремя путями. Первый – это признание наличия в музыкальном мире определенных ниш. К примеру, существует возрастная музыка, которую слушают только люди определенного возраста. Сохраняется и такое понятие, как «музыка чёрных». Все эти деления хорошо прослеживаются на примере жанра рэп – его слушает в основном молодежь, при этом есть деление на «чёрный» и «белый» рэп. Другой момент проявления социального деления в музыкальном пространстве связан с неравными возможностями выхода участника сцены на рынок. К примеру, женщине-рэперу гораздо сложнее организовать выступления и добиться признания, чем мужчине, потому что до сих пор существует стереотипный взгляд на рэп как на мужской музыкальный жанр. И это создает третий пункт неравенства – а именно существование определённой монополизации мест и ресурсов одной социальной группой [27].

Существует социальное разделение не только музыкального пространства в целом, но и различных музыкальных пространств. Так, можно различить «мэйнстрим» и андеграунд сцены. Оба этих мира ярко представлены практически в каждом музыкальном жанре. Отличия этих миров обусловлены тем, кто финансово поддерживает их, какие именно у них есть слушатели, и что именно вещают сцены, на какие темы пишутся тексты представителями мэйнстрима и андеграунда.

Говоря о музыкальном пространстве, нужно говорить не только про социальные аспекты данного термина, но и про материальное его измерение, а именно – про физическое географическое место. Раньше за каждой

субкультурой закреплялись особые места, в которых они чувствовали себя комфортно, и где были только «свои». Сейчас же можно выделить три вида локаций: местные, транслокальные и виртуальные. К местным относятся локации типа кофейен, клубов «на районе», определенных стадионов или студий звукозаписи, где собираются местные представители субкультур. Места превращаются в транслокальные, если они соединяют людей из разных местностей. Например, когда российский исполнитель приезжает в минский клуб, то клуб становится площадкой встреч местной аудитории с неместной сценой. Кроме того, в эпоху цифровых технологий все более популярными становятся виртуальные площадки для встреч. Ими могут быть паблики в соцсетях, тематические онлайн издания и сайты по продаже битов.

Резюмируя, можно сказать, что музыкальное пространство – это коллективно созданное явление, которое не может существовать без исполнителей и слушателей. Находясь в данном пространстве, слушатель заранее предполагает, что получит удовольствие и наслаждение, а исполнитель понимает, что подразумевается под удовольствием слушателя и старается быть с ним на одной волне. Кроме этого, музыкальное пространство не исключает социального деления внутри самого пространства и включает в себя материальное место, или «сцену», где может формироваться ценностно-коммуникативное ядро группы, и при этом в данном пространстве на создателей музыки не действуют внешние факторы, но все ещё влияет габитус, который формируется в пространстве.

Именно термином *музыкальное пространство* я бы описывала молодежную форму социальности, которая создаётся вокруг музыкального жанра рэпа. Использование этого термина позволило бы отказаться от устаревшего термина «субкультура рэперов».

Субкультура в её традиционном виде – это частичная культурная подсистема внутри системы «официальной», внутри базовой культуры общества, определяющая стиль жизни, ценностную иерархию и менталитет её носителей [14]. Молодёжная субкультура – это модели поведения, стили одежды, музыкальные предпочтения, язык (сленг), специфические ценности и их символические выражения, характерные для групп молодых людей (16–25 лет).

Рассмотрев рэп-субкультуру 90-х, характерными чертами, которыми обладают представители данной субкультуры, мы можем назвать спортивный стиль одежды, свой сленг и жаргон, ярко выраженное мужское самолюбование, самовыражение, открытость, креативность и состязательность.

Следовательно, основной чертой, которая определяла участников субкультуры, кроме определенных жизненных установок, был еще и своей *уникальный стиль*. В своей программной книге «Субкультуры, значения стиля», оказавшей определяющее влияние на исследования субкультур 70–90-х гг. XX в., Дик Хебдидж писал, что как только у субкультуры появляется свой стиль, это означает, что процесс идентификации произошёл, ведь человек сам понимает и осознает, зачем и почему он так одевается, поскольку чувствует связь и общность с другими людьми, точно также выражающими себя через одежду и другие элементы [51].

С формированием стиля появляется разделение на «своих», тех, кто принадлежит группе, и на «чужих», отличающих себя от представителей субкультур. Таким образом, стиль создает в обществе *категории*. Для того, чтобы стать идентифицируемой субкультурой, необходимо сформировать свой уникальный стиль и следовать ему. Именно это можно наблюдать в субкультуре хип-хопа двух последних десятилетий XX в., когда его действительно можно было называть субкультурой.

Сейчас же молодежные формирования имеют смешанную природу, размыты границы между различными социальными группами, а, следовательно, и социальными ролями, группы могут иметь событийный характер, а самое главное – происходит отказ от обязательных стилевых или/и идеологических обязательств, которые раньше характеризовали и выделяли группу из массы.

Молодежные группы могут формироваться теперь для совместного времяпрепровождения, они становятся досуговыми, представляют собой часть повседневности, не выступая как протестные движения, как это было с субкультурами. Музыкальное пространство не предполагает идеологического противостояния и требует от своих участников стать чьим-то антагонистом. Оно создается совместно представителями сцены и аудитории для получения эстетического удовольствия, совместного слушания и сопереживания.

Беннет и Петерсон в своей статье отмечали, что субкультура бросает вызов культуре мейнстрима, что воспринимается как «девиация». Но в современной культурной ситуации само существование мейнстрима давно ставится под сомнение. Скорее, можно говорить о сосуществовании множества культурных сцен [45].

Кроме того, концепция субкультур не описывает явление буферных групп. В рамках этой концепции человек рассматривается либо как полностью принадлежащий субкультуре и разделяющий все её ценности, либо как не принадлежащий ни к какой субкультуре вовсе. Понятие *музыкального пространства* позволяет нам предполагать наличие групп людей, которые не

идентифицируют себя с «массой», но при этом не полностью описываются концептом субкультуры идентичности. По нашему предположению, такую ситуацию можно наблюдать сейчас в группах, слушающих хип-хоп. Суть гипотезы, подтверждением которой будет наше исследование, заключается в том, что молодые люди, слушающие хип-хоп, чувствующие принадлежность к миру хип-хопа и заданность его культурными нормами, воспринимают термин «субкультура» как термин с негативными коннотациями и категорически отказываются считать себя носителями какой-либо субкультуры. Таким образом, *социальное пространство музыки* является, с нашей точки зрения, универсальным термином для описания идентификации и коммуникации музыкальных молодежных групп.

Музыкальное пространство не изолировано физическими границами, и имеет несколько театральный характер, поскольку в этом пространстве человек демонстрирует себя, а за ним наблюдают и оценивают его в рамках определённого дискурса. Поведение, которое принято в социальной группе, (1) превращается в «представление, (2) становится «свидетельством», говорящим «другим» о его культурной принадлежности. Данная модель поведения влияет и на повседневный опыт человека.

Входя в социальное пространство музыки, человек начинает знакомиться с правилами, которые существуют в нём. Он усваивает представления о том, что считается красивым/некрасивым, что правильно, а что нет. Формируется особый «моральный режим». Так, для рэперов, это подчёркнутая маскулинность – превознесение роли мужчины, значимость понятий чести и достоинства, преданность «братьям» и т. д.

Говоря о субкультурах, в частности о субкультуре рэперов, отметим, что на ранних этапах её развития участники субкультуры делились на тех, кто действительно разделяет мировоззрение культуры, и тех, кто находится в ней только ради прибыли и коммерции. Однако, на данный момент разделить «коммерческий рэп» и «рэпа для души» практически невозможно. Тяжело представить себе современную рэп-культуру без лейблов, коммерции, рэперов, выпускающих треки только ради «хайпа» и денег. Коммерческий рэп стал полноправной частью культуры, и это ещё одна причина, по которой мы считаем термин «субкультура» неподходящим для описания нынешней ситуации в культуре рэпа. В отличие от него, термин *социальное пространство музыки* хорошо описывает существование как коммерческого, так и «тру» (настоящего, подлинного) рэпа.

Таким образом, необходимо отметить, что в настоящее время субкультура может быть частью музыкального пространства, однако сам термин

«субкультура» слишком узок, чтобы использовать его для описания современной культурной ситуации, в том числе и ситуации молодежной группы рэперов.

ГЛАВА 2

СПЕЦИФИКА РЭПА КАК ФЕНОМЕНА ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1 Общая характеристика рэпа как музыкального жанра

Музыкальное направление, называемое в настоящее время рэпом и вышедшее из хип-хоп культуры, получило свое название только в 1970-х гг. XX в. Само слово «гар» скандинавского происхождения [53] и связано со звуковым восприятием «тяжелого удара оружием» и «нанесением тяжелого удара».

Музыкальное направление рэп (англ. *rap, rapping*) – это ритмичный речитатив, обычно читающийся под музыку с тяжёлым битом и с чётко обозначенными рифмами, и музыкальный ритм, задаваемый DJ. Исполнителя рэпа называется рэпером, используется также более общий термин MC. Рэп может встречаться не только в хип-хоп музыке, но и в других музыкальных направлениях таких, как R'n'B, драм-н-бэйс, альтернативный рок или поп-музыка.

Рэп – это одно из основных направлений культуры хип-хопа. Другие направления хип-хоп культуры – это танцевальный стиль брейк-данс (уличный, пластичный и ритмичный танец), граффити как вид живописи и дизайна, и экстремальные виды спорта такие, как скейтбординг, катание на роликах.

«Хип-хоп» («hip hop») представляет из себя культурный феномен уличного искусства или искусства мегаполиса. Само слово хип-хоп подразумевает под собой ритм музыки, когда рэп – это именно читка под музыку, поэтому нельзя считать, что хип-хоп и рэп взаимозаменяемые термены.

Рэп имеет три основных разновидности [23]:

- «быстрый рэп» (один рэпер разговаривает с другим);
- «жизненный» рэп (часто содержит общественную лексику);
- «коммерческий рэп» (r'n'b и танцевальный рэп).

В рэпе есть определенные роли – это «DJ» – «диск жокей» или «ди-джей», который программирует ритм на драм-машине, сэмплирует, осуществляет манипуляции с виниловыми пластинками и в итоге создает музыкальный фон, и «MC» – «Microphone Controller» или «Master of Ceremony» он непосредственно и читает рифмы.

Основное значение в рэпе отдается не скорости читки или музыкальному сопровождению, а ритму и смыслу текста, который исполняется рэпером. Рэп с

самого начала формировался как субкультура протеста обществу и большинство текстов классического рэпа несут определённую смысловую нагрузку. Ритм создает правильное настроение и аранжировку тексту рэпа, он может быть мелодичным, но при этом четким и запоминающимся. По существующим правилам читки ритм задается двумя битами, и на втором ставится акцент.

Несмотря на то, что рэп и хип-хоп культура появились относительно недавно, за небольшой промежуток времени рэп успел реформироваться и появились новые стили и течения рэпа. К основным и самым известным стилям можно отнести:

1. Alternative Rap, в котором с рэпом смешиваются другие музыкальные жанры, такие, как фанк, фолк, поп, рок;

2. British Rap, встречающийся в основном в Великобритании и Европе. Он не похож на американский рэп, его считают более тяжелым, чем рэп в американской традиции;

3. Comedy Rap, предназначенный для развлечения и веселья. Чаще всего текст наполнен шутками, а музыка забавная;

4. Dirty Rap, тексты которого посвящены отношениям между полами, а треки пользуются популярностью преимущественно на вечеринках;

5. East Coast Rap, который принято считать первым направлением рэпа. Он зародился в Нью-Йорке, характеризуется агрессивными битами, комбинацией сэмплов;

6. Foreign Rap, к которому относят хип-хоп с рэп вставками на любом языке, кроме английского и испанского;

7. Gangsta Rap, развивавшийся в 80-е годы XX в. Тексты посвящены городским непорядкам, горькой урбанистической реальности, в музыке преобладают шумные и жёсткие звуки. Именно это направление, в отличие от всех остальных, начиная с конца 80-х, стало успешным в коммерческом плане;

8. Pop-Rap, известный как смесь хип-хопа, бита и рэпа, который читается как стандартная мелодичная часть припева. В отличие от остальных стилей, в нём меньше агрессии и подчёркивания каких-либо социальных проблем, а акцент делается на лиричности и легкости музыки в целом.

С самого начала возникновения и распространения хип-хоп культуры и рэпа, стиль одежды и специфика поведения выделяли участников данной культуры среди большинства и представителей других субкультур. Рэперы носили большие майки, байки, использовали и элементы спортивного стиля, а именно спортивные куртки и бейсболки, развернутые козырьком на затылок, рюкзаки, кроссовки, цепочки и ювелирные украшения, которые, как и в обычной культуре, показывают статусность человека. Самый выделяющийся

элемент одежды рэпера, который был распространен не только в Америке, но и на постсоветском пространстве в 90-е гг., – это широкие трубчатые штаны на несколько размеров больше. Принято считать, что ношение этого элемента одежды связано с тем, что как рэп, так и стиль одежды рэперов зародились в бедных районах США, где донашивание младшими одежды старших было обычным явлением.

Кроме того, для рэперов характерен здоровый образ жизни, они занимаются спортом, следят за своим телом, не употребляют наркотических веществ. К окружающим они относятся с иронией и деланным презрением, но при этом всегда готовы постоять за себя и свою честь.

Таким образом рэп стал стилем жизни, он диктует своим сторонникам, как одеваться, как вести себя в обществе и каким должно быть мировоззрение, вкусы и ценности.

2.2 История зарождения и особенности англоязычного рэпа

Рэп в том виде, котором мы сейчас его наблюдаем, зародился в 70-е годы XX в. в Бронксе, однако предысторию и предпосылки возникновения ритмичного речитатива как специфической культурной формы можно проследить с древности.

В разных культурах в том или ином виде рэп как словесная перебранка под ритм, существовал давно. В древней Греции один из таких примеров можно считать так называемый «ямб», который проходили на праздниках в честь Диониса и Деметры. В доисламском арабском мире подобный жанр можно было встретить на ярмарках. В древнескандинавской культуре форма рэпа была известна как обязательный элемент святочных игр – «*mannjafbr*» («тяжбы мужей»), в скандинавской литературе в эддической «Песне о Харбарде» также упоминается бранной поединок Одина и Тора в манере, присущей рэпу, и в песне «*Lokasenna*», которая полностью была посвящена подобной словесной перебранке. В русской культуре схожим с рэпом явлением были скороговорки, которые учились говорить быстро и четко, как и рэп, а тот, кто умел правильно произносить их, считался умельцем. Русские частушки и их исполнение тоже схожи с рэпом и рэп-батлами. Стихотворные тексты частушек накладывались на определенную музыку и ритм, их содержание обычно было сатирическим. А поскольку частушки часто высмеивали определенные пороки, их могли сочинять на ходу и «вычитывать» по очереди как ответы на частушку оппонента.

Формат рэпа – наложение стихотворного текста на музыку – не нов. Такое явление как мелодекламация (художественная декламация стихов или прозы с использованием музыки) [22] существовало в оперном искусстве, а с середины XVIII века в Европе переросло в самостоятельный концертный жанр. Отличием мелодекламации от декламации (чтения стихов под фоновую музыку) является манера исполнения – читающий соблюдает ритм музыки, под которую он произносит текст.

Рэп как музыкальное направление афроамериканской культуры США берет начало в культуре африканской. На праздниках плодородия народов Тропической Африки дети соревновались в ритмичности и быстроте чтения текстов с ироничным смыслом, в дальнейшем это стало важным элементом карнавальных действий, а тексты приобрели иной смысл.

Рэп и рэп-батлы в Южном Бронксе и Гарлеме были описаны исследователями в 30-е годы XX в. На улицу выходили подростки, которые соревновались в импровизационном прочтении стихотворного текста по каноническим правилам. Текст состоял из трёх четверостиший, читался чётко, быстро и ритмично. Ход речевого поединка был прост: участвовало два соперника, по очереди зачитывавшие свои четверостишия, которые должны были оскорбить и унизить противника. Обычно первое четверостишие – его называли – посвящалось преувеличению достоинств соперника. Второе четверостишие восхваляло самого исполнителя, в нём задавался вопрос: как сопернику хватило смелости и наглости соревноваться с ним. Темы следующих четверостиший могли быть различны: жизнь квартала или района соперника и самого исполнителя, личная жизнь и недостатки оппонента, размышления о жизни. Могла подниматься и тема «Black Power». Поединок с каждым кругом набирал скорость и динамику, и участникам нужно было подстраиваться под заданный ритм. Состязание заканчивалось, когда один из участников сбивался с ритма, либо когда риторическое превосходство одного из оппонентов становилось очевидным для толпы, которая наблюдала за поединком. Поединки не имели временных рамок, они могли длиться часами, а окончание не всегда было мирным: состязание могло просто перерасти в драку не только между исполнителями, но и между слушателями.

Началом эпохи рэпа принято считать 1970-е гг XX в. На становления рэпа как жанра музыки повлияли трое исполнителей. Первый из них – ямайский диджей Кул Герк (Kool Herc), который начал привносить в американские вечеринки традиции ямайских тусовок и способов «зажигания» толпы [15]. Под минус регги он исполнял стихотворный рассказ, который сочинял на ходу, под ритм музыки. Для необычного звучания и создания нового ритма он сводил два

трека вместе на виниловой установке. Данная деятельность на тот момент еще не называлась «рэпом», а была известна как «MCing», а людей, которым нравился «MCing» Кул Герк назвал «b-boys» (бибойс), сокращение от «break boys». В след за ним многие диджеи Нью-Йорка стали выкрикивать «фразочки», короткие речёвки, стихотворные тексты для зажигания толпы и поддержания внимания. Если раньше диджеи просто сводили трек за треком и иногда проигрывали несколько раз лучшие моменты, то после нововведений Герка они начали использовать биты, басы из разнообразных источников (джаза, фанка, диско, соула) и миксовали их. Так появилось основное ядро хип-хоп музыки – сэмплирование, а сам стиль приобрел свою самобытность [38].

Второй исполнитель, много сделавший для становления рэп музыки и хип-хоп культуры, – это американский диджей Грэндмастер Флэш (Grandmaster Flash). Сам Флэш уделял много внимания битам, благодаря нему появились скрейтчи и бэкспины, в итоге он изменил диджейство в целом и вывел его на новый уровень. Вместе с Герком он организовывал первые опен-эйр в Нью-Йорке. И именно он организовал первую в мире рэп-группу «Grand Master Flash & The Furious 5», исполнявшую свои композиции при помощи драм-машины, микшера и вертушек.

Третий исполнитель, Африка Бамбата (Afrika Bambaataa) внёс особый вклад в развитие рэпа. Он ввёл термин «хип-хоп» для обозначения всей культуры, а брейк-данс, диджейинг, рэп, стиль жизни и идеологии объединил в одну культуру. После просмотра фильма «Зулусы» Бамбата проникся любовью к Африке, а после посещения материка создал свою полурелигиозную организацию «Zula Nation», целью которой было воспитание в чёрных парнях национальной гордости и отвлечение их от бессмысленной агрессии, преступности и кокаина. Бамбата мотивировал их выплёскивать свою агрессию в рэпе [44].

До 1979 года исполнительская деятельность рэперов была любительской, они записывали миксы на кассеты дома и продавали публике на вечеринках. После выхода сингла «Rapper's Delight» в исполнении The Sugarhill Gang, произведшего сенсацию на американском рынке популярной музыки, ситуация изменилась. Принято считать, что именно этот одиннадцатиминутный сингл является первым популярным рэп-треком. Благодаря ему американский потребитель познакомился с рэп музыкой. Сингл имел большой тираж, было распродано более 8 миллионов экземпляров. Сингл The Sugarhill Gang уже тогда содержал в себе основные приметы рэпа: в нем были типичные рифмы, и поднимались такие темы, как детали бытовой жизни, соперничество эм-си, секс

и показное тщеславие. После успеха и принятия сингла аудиторией, появилось еще три рэп-группы «The funky 4+1», «The Treacherous», «Funk You Up» [52].

Ранний рэп считается маскулинным жанром, девушек не воспринимали всерьез ни как исполнителей, ни как фанатов и слушателей. Однако и они помогали продвигать данную культуру. В 1977 году была создана первая женская рэп-группа «The Mercedes Ladies». В её состав входило семь девушек из Бронкса, которые были в этом районе диджеями или MC. Тексты этого женского коллектива, ворвавшегося в индустрию, посвящались преимущественно сексистскому отношению к женщинам в рэпе, и были вполне предсказуемо встречены в штыки.

Благодаря активному участию «троицы» – Кула Герка, Грэндмастера Флэша и Африки Бамбата – в развитии рэпа и хип-хоп культуры в целом, в 1980-е рэп развивался и модернизировался с большой скоростью, ему покорялись новые звучания, а сам рэп выходил на новый уровень.

В самом начале 1980-х новые звучания появились, потому что рэперы заинтересовались европейским электронным попом, из которого битмейкеры подчеркнули новые ритмы, и таким образом хип-хоп уже не был зависим от ритма диско или фанка.

Один из троицы основателей хип-хоп культуры, а именно Грэндмастер Флэш и его группа, сделали демозапись своего трека «The Message», и более чем через месяц запись была продана в количестве более миллиона копий. Данный трек можно считать первой рэп записью, которая «сломала» типичную рэп-лирику, ведь трек говорил о том, как круто быть «большим» и «самым плохим» и о безнадежности жизни в американском черном гетто.

Вслед за Флэшем и его группой создавались другие коллективы, которые приносили в рэп и хип-хоп нечто новое и способствовали развитию направления. К примеру, Run DMC играли минимальный драм-машинный брейкбит, а Beastie Boys сочетали элементы панк-рока и рэпа и стали первым белым рэп-коллективом, добившимся коммерческого успеха.

Кроме того, считается, развитию и популяризации рэпа способствовали негритянские рэп-радиостанции, которые «крутили» рэп синглы и помогали раскручиваться новым коллективам.

В 1984 произошло много событий, которые вошли в историю развития хип-хопа и рэпа. Во-первых, балетный театр Сан-Франциско открывал свой сезон гала-концертом сорока шести брейков. Во-вторых, сотня бибоев участвовала в закрытии олимпиады в Лос-Анджелесе. В-третьих, в США был проведен первый коммерческий хип-хоп тур. В-четвертых, открылось радио KDAY, которое вещало только хип-хоп музыку.

1985 год вошел в истории рэпа, как год, когда впервые на рэп-исполнителей подали в суд из-за трека. Группа из Майями «2 Live Crew» обвинялась в том, что использовала в своем альбоме ненормативную лексику и поднимала непристойные темы. Выступая в свою защиту, исполнители утверждали, что живут в стране, где существует свобода слова, и имеют полное право выражать свое мнение в любой форме на любые темы.

В это же время рэп и хип-хоп перестал ориентироваться только на развлечение аудитории, и новое поколение рэперов стало писать агрессивный рэп на остросоциальные темы. Так, к примеру, Public Enemy и их рэп-тексты про тяжелую жизнь афроамериканцев содержали призыв к формированию активной гражданской позиции.

Уже к концу 80-х рэп стал так же популярен, как и рок, кантри и эстрада, а в 1988 Американская академия грамзаписи учредила отдельную категорию для рэпа на «American music awards» и «Грэмми». Таким образом видно, что за двадцать лет рэп смог заявить о себе, как о музыкальном направлении, и стать интересным для аудитории.

Начало 90-х связано с зарождением одного из самых агрессивных стилей в рэпе, а именно «гангста-рэп». Тексты рэпа вещали про криминальный быт негритянских гетто, а в 1992 в содержание рэпа появилась тема марихуаны и поощрение к ее использования вместо алкоголя. Cypress Hill, как и Dr. Dre организовали кампанию «NORMAL – The Organisation For The Reform Of Marijuana Laws», которая пропагандировала легализацию марихуаны. В дальнейшем филиалы данной организация появились и в других странах: Новой Зеландии, Ирландии, Великобритании, Франции.

Происшествие 1990-х годов можно считать показателем того, что рэп точно вышел за пределами Бронкса Нью-Йорка, обосновался и в других штатах Америки, а так же стал коммерческим. Происходил конфликт между западным и восточным побережьем. Представители каждого побережья считали, что их рэп качественнее и лучше. У каждого лагеря был свой лидер – Тупак Шакур (Tupac Amaru Shakur) и Кристофер Уоллес (Christopher Wallace), выступавший под псевдонимом Notorious B.I.G. соответственно. В конечном итоге оба были убиты, по мнению полиции и общественности, представителями враждующих группировок. Тексты в это время состояли из диссов (ругань и выражение негативного отношения к оппоненту) на представителей определённого побережья. После гибели двух лидеров побережий, произошло примирение двух сторон, была произведена встреча, на которой два побережья договорились о совместном туре и альбоме [31].

В это время рэп интенсивно коммерциализировался – война побережий привлекала внимание СМИ, о ней писали достаточно долго и рэп треки держались в хит парадах постоянно [4].

В 1997 был также создан самый продаваемый рэп альбом всех времен, получивший премию Грэмми в номинации «Best Rap Album» – The Score группы The Fugees. В их текстах часто упоминались проблемы гаитянских иммигрантов, они продвигали положительные идеалы, развивали умный стиль игры слов.

XX век заканчивался для культуры рэпа появлением такого исполнителя, как Эминем, который хотел возродить в рэпе социальный протест и провокации.

2.3 Возникновение, социокультурный контекст и особенности русскоязычного рэпа

В СССР, который долгое время находился за железным занавесом, культура хип-хопа долгое время проникала дозированно. Продукция американского рэпа завозилась немногочисленными «выездными» людьми, которые имели возможность выезда за границу. Первое упоминание рэпа в СССР произошло в Куйбышеве (нынешняя Самара), где в 1984 году диджей Александр Астров с местной группой «Час Пик» сделали 25-минутную запись, которая в дальнейшем разошлась по всей стране в виде магнитоальбома «Рэп». В это же время узкая группа людей узнала про брейк-данс [13].

Одна из первых рэп-групп, которая в итоге стала пионером рэп-культуры, – это питерская группа «Bad Balance». Основателями группы были студенты из Питера, которые в 1991 году выиграли гран-при Всероссийского рэп-фестиваля. Их тексты были посвящены проблемам социальной критики и социального протеста, несогласия с общепринятыми нормами, которые в итоге приведут человека в тупик. Рэп «Bad Balance» можно назвать «рэпом для рэпперов», то есть для людей, которые не могут существовать без рэпа и кто начал слушать его еще в начале 90-х.

Второй альбом, который был представлен слушателям, назывался «Вне закона». Название было придумано, когда группа хотела выехать в Америку, но МИД постоянно отказывал им в выезде. Данный альбом можно назвать первым рэп-альбомом на русском языке.

В 1992 году прошел первый большой концерт группа «Bad Balance» в спортивном комплексе «Лужники», а в 1993 вышел в свет второй альбом

группы «Налетчики Bad'В», в котором уже чувствовался настоящий русский рэп, без малейшего американского влияния.

«Bad Balance» продвинула не только рэп как направление музыки, но и саму культуру хип-хопа. После поездки в США и Германию группа, чтобы развивать уличную культуру, открыла в Москве «Центр Хип-Хоп культуры», организовавший в 1995 году фестиваль Rap Music, который проходит до сих пор. Кроме того, группа создала первую радиопрограмму про рэп-культуру – «Hip-hop info». Позже это же название носили журнал про хип-хоп культуру и звукозаписывающая студия.

Формирование рэп-культуры в России происходило в 90-е годы, центрами развития культуры были мегаполисы (Москва, Питер), а лидерами, которые продвигали эту культуру, были представители групп «Bad Balance», ШеFF и Михей (MC).

Коммерческий рэп в России смог сформироваться только к концу 90-х, в это время было создано много коллективов в жанре рэпа, самые известные из них – «Каста», «Легальный бизнес», «Многоточие».

Добиться успеха и вывести рэп на один уровень с роком было, сложно, но шоу-мены понимали, что после распада СССР российская аудитория интересовалась западной культурой и во многом копировала её. Было решено сделать ставку на «новаторов», людей, которые могут позволить себе частые выезды за границы, которым интересно все новое, и у которых есть на это деньги. В России таких людей было немного, но именно они формировали предпочтения у остальных. Среди молодежи такими новаторами была «золотая молодежь», дети богатых людей, которые часто устраивали и посещали вечеринки и тусовки. Для «новаторов» в шоу-бизнесе стали появляться отечественные коллективы, которые выступают в стиле R'n'B и читают рэп [1].

Однако процесс коммерциализации рэпа в России сформировал рэп не как жанр музыки, а как стиль и образ жизни, и это передалось и субкультуре, которая сформировалась в дальнейшем.

Рэп, в котором поднимаются остро социальные темы, проблемы неравенства людей, расизм, бытовые и политические проблемы, не подходил для российских клубов, куда люди приходят продемонстрировать свой статус и показать себя. Поэтому появились новые представители рэпа, которые позиционировали его не как музыку представителей улиц, а как развлечение. К таким артистам относятся Тимати, Лигалайз, Банд'Эрос, Бьянка. Именно они выступали в клубах и продвигали рэп для клубной аудитории.

Для сторонников «грязного рэпа» и интеллектуального рэпа тоже были созданы рэп-коллективы, однако они были менее популярны, к примеру группа

«Кровосток», «Кач», «Трэш-Шапито». Любители социально-протестных тем (нищета, криминал, драки, любовь) и новое поколение слушали такие команды, как «Каста», «Крестная семья», «Ю.Г.».

Русский рэп, несмотря на то, что поздно начал свое существование из-за железного занавеса и цензуры, быстро догнал американский и вышел на один уровень с ним. За время своего развития рэп приобрел собственную тематику, свое звучание, свою аудиторию и сформировал целую субкультуру, которая активно продвигает рэп и ведёт особый образ жизни. Кроме того, рэп успел разделиться как минимум на два вида: на рэп коммерческий и на «рэп для рэпперов».

Из истории рэпа как Америки, так и России видно, что рэп возник как протест обществу, социальным нормам и устоям: в Америке выражали несогласие с положением афроамериканцев в структуре общества и с дискриминацией в их сторону, а в России рэп использовали как протест против нищеты и неравенства классов. Рэп помог объединить людей, которых не устраивало данное положение дел и с помощью новой формы преподносить эту информацию всему обществу, отдать огласке то, о чем СМИ боялось или не могло говорить, сказать о проблеме простым и понятным для всех языком. Именно по этим причинам рэп смог популяризироваться как в Америке, так и в России и других постсоветских странах

Субкультуры как таковые были не новы для СССР. Их формирование в СССР началось еще в 50-60 года. Причины возникновения субкультур Запада и Америки схожи с причинами возникновения их в СССР, однако есть все-таки ряд факторов, которые отличают формирование отечественных субкультур от западных. К таким факторам относят: географическое расположение, политичность и многоконфессиональность, сложная демографическая ситуация из-за двух мировых войн, массовые репрессии. Молодежные субкультуры начали образовываться в строгом идеологизированном обществе.

В СССР индустриализация ориентировалась на воспроизведение средств производства, а не на производство предметов потребления, проблема потребителя стояла очень остро. В результате дисбаланс между производством и потреблением не исчезает, для молодежи материальное положение всегда было сложным и оно не зависело от результатов труда, уровня образования и квалификации. Сдерживание потребления привело СССР в 70-е годы к гиперпотребительству и вещизму, а низкий уровень жизни привел к фетишизму западного образа жизни, в результате чего стали возникать целые субкультуры, которые на первый план ставили материальное благополучие, к примеру «мажоры», «хайлайфисты», «флюгера» и другие.

Развитию западного фетишизма помогли средства массовой информации. В результате произошла информационная революция, благодаря которой у молодежи теперь был разнообразный доступ к информации начиная с радио и заканчивая интернетом. В данных условиях они могли уже не просто придерживаться определённой культуры, но и сами выбирать её.

Во времена СССР субкультуры появлялись как протест против унификации, которая господствовала в СССР: создание монокультуры для всех, отсутствие выбора и невозможность проявления себя как индивидуальность, созданная система ценностей. Первым примером субкультуры, которая начала протестовать была субкультура «стиляги» [35].

Еще одной причиной для возникновения субкультур была защита национальных прав, к примеру, в Слониме была создана студенческая молодежная оппозиция «Чайка», которая защищала национальные права, свободу, боролась за сохранение и развитие белорусской культуры, языка и истории [40].

Но как видно из истории, субкультурам тяжело было ужиться с советской культурой и существовали они недолго. Это происходило потому, что любая альтернативная культура создает целостное мировоззрение, отвергает фрагментацию жизни на подлинное и неподлинное, а для самоутверждения требует репрезентации обществу. Все эти действия были нереальны в советское время [12].

Классификация советских субкультур, выработанная С. И. Левиковой, показывает, на основании чего формируется та или иная субкультура [18]:

- группы, объединяющие приверженцев музыкальных течений и стилей;
- группы, ценностные ориентации которых имеют некоторые политический и идеологический оттенок;
- группы аполитичного, эскапистского характера;
- эстетствующие группы;
- группировки, исповедующие «культ мускулов» и физической силы;
- криминогенные группировки, объединяющиеся по признакам агрессии.

ГЛАВА 3

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ КОММУНИКАЦИИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РЭП-КУЛЬТУРЫ

3.1 Понятия идентичности и идентификации

Для того чтобы рассмотреть трансформацию коммуникации в музыкальном пространстве русскоязычного рэпа, определим, что конструирует особенности коммуникации между участниками культуры на различных уровнях. Коммуникация между участниками определенной субкультуры будет отличаться от коммуникации тех же участников, но без субкультурного контекста. Коммуникация участников напрямую зависит от того, как они определяют себя, присутствует ли у них идентификация, заданная принадлежностью к определенной субкультуре. Следовательно, коммуникация будет зависеть от уровня идентификации участники культуры. Чтобы понять этот уровень, разберемся, что же такое идентичность и идентификация.

Впервые проблему идентичности – хотя и не используя этого термина – затронул Зигмунд Фрейд, поскольку фактически психоанализ направлен на выявление скрытой и от самой личности идентичности. Сам же термин *идентичность*, как известно, ввёл американский психолог Эрик Эриксон, который в своей работе «Кризис идентичности» впервые исследовал данный социально-культурный феномен [8]. Кроме нового термина *идентичность* Эриксон ввёл в употребление понятия «кризис идентичности» и «эго-идентичность». Под идентичностью Эриксон понимал «нечто совершенно определенное, но крайне неуловимое». Идентичность трудно уловить, потому что «мы имеем дело с процессом “локализованным” в ядре индивидуальной, но так же и общественной культуры, с процессом, который в действительности устанавливает идентичность этих двух идентичностей» [24], т. е. речь должна идти не только о личностной, но и о коллективной идентичности, и о позитивной и негативной идентичности.

После выхода работ Эриксона понятие «идентичность» стало популярным не только в научных кругах, но и в кругах журналистских и политических, вследствие чего оно превратилось в клише и стало употребляться без понимания, что именно оно значит. Появление разнообразных теорий идентичности привело к терминологической путанице и заставило Эриксона еще раз проговорить свою точку зрения. Он указал на то, что идентичность –

это не то же самое, что исполнение ролей, это не просто самопонимание или наличие образа самого себя и не просто ответ на вопрос «кто я» [24].

Термин *идентичность* очень быстро проник и в социологию. Это проникновение началось с работы Гордона Олпорта «Природа предрассудка», в которой он определяет идентификацию как процесс, тесно связанный с теорией ролей и теорией референтной группы. Благодаря идентификации личность узнаёт, какая группа для неё значима, какие установки она должна принять и какое поведение считается приемлемым. В этом значении термин *идентичность* распространился в социологии [24].

В социологии в то время была популярна теория ролей, в рамках которой Н. Фут объяснял идентификацию как «освоение и внутреннее принятие индивидом особой идентичности или серии идентичностей». В теории символического интеракционизма идентичность также изучалась, правда, в начале развития направления использовался термин «самость», но в дальнейшем интеракционисты обратились к изучению идентичности. При этом социологический подход к пониманию идентичности отличался от подхода Эриксона [24].

Главное различие в этих двух подходах заключалось в вопросе: как должна пониматься идентичность – как нечто внутреннее, сохраняющееся при всех изменениях, или как нечто предписанное и меняющееся в соответствии с обстоятельствами? Эриксон считал, что идентичность связана с глубокими психологическими структурами индивида. Она формируется и меняется только в ходе взаимодействия личностей с внешней средой. Идентичность остается постоянной, независимо от изменений и стадий жизненного цикла. Социологи утверждали, что идентичность социальна по происхождению, социально поддерживается, связана со следствиями поступков индивидов, а личность является не устойчивым объектом, а процессом непрерывного творчества в каждой социальной ситуации [8].

Как говорилось ранее, после популяризации работы Эриксона появилось множество подходов к пониманию идентичности. В данной работе мы рассмотрим пять определений идентичности, которые выделяются Роджерсом Брубейкером и Фредериком Купером в статье «За пределами “идентичности”» для того, чтобы остановиться на подходе, опираясь на который можно объяснить процесс идентификацию посредством принадлежности к субкультуре [16].

1. Идентичность может пониматься как базис политического или социального действия. Данный термин часто используется политиками для того, чтобы показать, что индивидуальные или коллективные действия могут

регулироваться индивидуальным самопониманием, а не предполагаемым универсальным личным интересом.

2. Идентичность может пониматься как специфический коллективный феномен, под которым подразумевается закономерное сходство между членами группы, проявляемое в солидарности, в самопознании, в коллективном действии.

3. Идентичность может пониматься как фундаментальная сторона «я» или как основное состояние социального организма. Идентичность понимается как нечто глубинное, ценное, что необходимо поддерживать, культивировать, сохранять и поощрять.

4. Идентичность может пониматься как продукт социального и политического действия, которое побуждает выявить интерактивное развитие того рода коллективное самопонимания, солидарности или групповой сплоченности, которое делает возможным коллективное действие.

5. Идентичность может пониматься как случайный продукт многочисленных и соревнующихся дискурсов, который призван показать неустойчивость, многогранность, изменчивость природы современного «я».

Как видно, определения широкие и отличаются друг от друга, поэтому хоть и второе определение будет основным для данной работы, оно, тем не менее, не является достаточно полным и четким. Для его уточнения обратимся к идее Брубейкера и Купера, которая заключается в разбивание термина на менее многозначные термины, а именно на три группы терминов [16].

К первой группе относятся активные термины: идентификация и категоризация. Идентификация является фундаментальной, ситуационной и контекстуальной. Есть два пути идентификации себя и других: первый – это релятивистский, можно идентифицировать себя путем позиционирования в сети различных взаимоотношений, второй – категориальный, можно идентифицировать себя по принадлежности к классу людей с общими категориальными атрибутами.

Для процесса идентификации необходимы идентификаторы, одним из важным является государство, но не потому, что создает «идентичности» в значении об общем, а потому что у него имеются материальные и символические ресурсы для создания и навязывания категориальных схем, и способов социологического учета. Однако против данного процесса выступают социальные движения, которые оспаривают официальные идентификации и предлагают альтернативы. Для идентификации не всегда нужны идентификаторы, идентификация может происходить и без известных личностей или институтов.

Вторая группа терминов, которая поможет более детально рассмотреть идентичность – это самопонимание и социальная ориентация. Под самопонимание понимается чувство того, кто ты есть, осознание социальной принадлежности и готовности к определенного рода действиям. Самопонимание имеет свойство меняться с течением времени, но может в некоторых случаях оставаться стабильным. Самопонимание может также обозначать только то, как человек видит себя, но не то, как его видят другие.

Третья группа терминов – это общность, связанность и групповая принадлежность. Общность определяется сходством какого-то атрибута, связанность предполагает сеть отношений, связывающих людей между собой. Вместе сходство и связанность могут сформировать групповую принадлежность – чувство принадлежности к определенной сплоченной группе. Чувство групповой принадлежности может основываться на категориальной общности и на соответствующем чувстве принадлежности при минимальной или совсем отсутствующей сети взаимоотношений.

Благодаря данным терминам можно проанализировать идентичность и выявлять идентифицируют ли себя люди как часть некой определенной группы.

Идентичность может формироваться господствующими институтами, но становится она идентичностью только тогда, когда социальные акторы интернализируют установки и создадут свой смысл, исходя из этой интернализации. Мануэль Кастельс определяет идентичность с помощью сравнения: идентичность – более сильный источник смысла, чем роль, вследствие процессов самоконструирования и индивидуализации, с которой роль связана. Под смыслом Кастельс понимает символическую идентификацию с целью действий индивида. По его мнению, идентичность конструируется при использовании материалов истории, биологии, географии, коллективной памяти и воображения, при помощи аппаратов власти и религиозных мыслей. Но индивиды переосмысливают данные материалы и перестраивают их в соответствии со своей социальной и культурной структурой. Кастельс предлагает три источника формирования социальной идентичности [46]:

1. легитимирующая идентичность: вводится господствующими институтами обществ для расширения своего господства над индивидами;
2. идентичность сопротивления: формируется индивидами, которые недовольны логикой государства, они строят принципы, которые отличаются от общепринятых в обществе;
3. проективная идентичность: социальные акторы на основе доступного им культурного материала строят новую идентичность, которая переопределяет

их положение в обществе и в ходе этого стремится преобразовать всю социальную структуру.

3.2 Идентификация посредством принадлежности к субкультуре

Предпосылками для конструирования идентичности молодежи и появления надобности в существовании такого процесса, можно назвать то, что в индустриально развитых и постиндустриальных обществах молодежь занимает промежуточное положение между детьми и взрослыми, и на этом этапе жизни молодые люди сами решают проблему самоидентификации, выстраивают ценностную иерархию и сценарии разрешения будущих проблемных ситуаций. Но новизна и недолговечность установок, норм и ценностей, которые существуют в индустриальных и постиндустриальных обществах, создают ряд проблем, поскольку молодой человек стремится к самоидентификации и установлению прочных социальных связей, но все это происходит в изменчивой среде. Таким образом, ему приходится выбирать среди меняющихся ценностей и целей, число которых к тому же постоянно растет. Различные социальные институты несут свои ценности отличные друг от друга, поэтому выбор и определение своих ценностей становится всё сложнее для человека, ищущего себя и свою индивидуальность в ситуации изобилия выбора вариантов, которым присущ динамизм и новизна.

Кроме того, в современном обществе институт семьи утратил свои традиционные функции, и процесс абсолютной социализации проходит преимущественно вне рамок семьи. У молодежи появляется необходимость в новой ориентации, которая удовлетворяется за счет образования гомогенных групп, и часть социализирующих функций переходит к этим группам. Таким образом, субкультура во многом становится таким механизмом, который компенсирует молодым людям то, что им уже не может дать семья.

Психолог Дэвид Аусубель пришел к выводу, что субкультуры выполняют следующие функции [16]:

- 1) адаптация молодых людей к обществу;
- 2) предоставление возможности молодому человеку выработать собственный первичный статус;
- 3) помощь молодым людям в освобождении от родительской зависимости и опеки;
- 4) передача специфических ценностных представлений тому или иному социальному слою;

5) помощь молодым людям сплотиться, чтобы противостоять авторитету взрослых;

6) помощь молодым людям удовлетворять потребности в сексуальных контактах;

7) работа в качестве важнейшего социального подготовительного института – «переходного поля для юношеского возраста».

Если описать функции, которые выполняют субкультуры в обществе, терминами, которые мы выделили, анализируя понятие идентичность, можно заметить, что субкультура помогает молодежи категоризовать себя и приобрести определённые установки и ценности; поддержать их самопонимание; дать им возможность почувствовать общность с другими, связанность основанную на разных критериях, то есть, в результате – осознать собственную групповую принадлежность.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что субкультуры выполняют роль идентификаторов и занимаются идентификацией молодежи.

Молодежная субкультура заняла промежуточное положение между детской и взрослой жизнью, выпадающей из традиционного социокультурного процесса. Молодой человек оказывается вынужденным покидать детское поле, но не готов к взрослому, поэтому находится в промежуточном состоянии, испытывая чувство социальной неуверенности. В таком состоянии молодежи необходима «своя» группа людей.

Необходимость в молодежных субкультурах как средстве социализации возникает не у всех. Если семья смогла справиться с социализацией ребенка: вовремя признала в нем молодого человека, поддержала его в сложных решениях, а в формальных группах молодой человек смог занять надлежащие и соответствующие его потребностям место, то у молодого человека не возникает потребности приобщаться и самоидентифицироваться с субкультурами [24].

Субкультурная идентичность отличается от всякой иной тем, что имеет для личности временный характер. В определённый момент социализации личности субкультурные институты могут быть вытеснены другими социальными институтами. Кроме того субкультурная идентичность не отрицает и наличия другой формы идентичности у молодого человека.

Рассмотрим субкультурную идентификацию на примере субкультуры хип-хопа, а именно «рэперов». Возникновение идентификации данной субкультуры в Америке и в постсоветских странах отличается. Как было показано выше, источником возникновения данной субкультуры в Америке стало сопротивление афроамериканцев установившемуся нормам расовой принадлежности, в соответствии с которыми афроамериканцев

дискриминировали. Сама культура хип-хопа появилась как протест против системы и общества, как «крик улицы», а скорее даже «афроамериканского гетто», обо всем, что не устраивает жителей гетто в данном обществе. В постсоветских странах, в частности в России, идентичность сформировалась с помощью проекции: субкультура рэпа возникла не как протест, она была создана просто потому, что людям нравилось культурное достояние афроамериканцев. В дальнейшем, однако, когда русские носители культуры сами стали писать рэп, они смогли адаптировать афроамериканский расовый протест к своей культуре и своим проблемам с государством и обществом, а именно – к проблемам бедности и всё усиливающегося социального неравенства.

Как мы помним, идентичность в данной работе понимается как специфический коллективный феномен, который подразумевает под собой закономерное сходство между членами группы, проявляется оно в солидарности, в самосознании и в коллективном действии. И все эти составляющиеся проявляются в субкультуре рэперов: у них формируется особый стиль, который помогает отличать своих и чужих, свои правила, которые гласят, что своих нельзя «кидать» и надо стоять до конца вместе в любых ситуациях, что выражается в специфике общих мероприятий таких, как батлы, драки, вечеринки.

Если рассматривать субкультуру рэперов сквозь призму набора терминов, с помощью которых мы описываем идентичность, можно сделать вывод, что рэперы создали определённую социальную группу как в Америке, так и в постсоветских странах. У них сложилось понимание, кто они такие и чем отличаются от других, сформировалась ярко выражена групповая принадлежность, зачастую дававшая представителям субкультур воспринимать друг друга как «братьев», «вторую семью».

Сам процесс формирования идентичности посредством любой культурной формы последовательно описан Леонидом Иониным в статье «Идентификация и инсценировка» [12]. Процесс идентификации человека с субкультурой (или другой альтернативной культурной формой) начинается с поведенческой и предметной презентации и заканчивается социальным интересом. Здесь Ионин следует идеям Хебдиджа, утверждавшего, что ядром идентификации в субкультурах является собственный стиль.

Ионин объясняет желание людей приобрести новые внешние отличия тем, что в поиске выхода из неустойчивого положения обретение новых внешних признаков идентификации является для человека сигналом, что прошлое преодолено.

К внешним признакам идентификации относятся:

- усвоение поведенческого кода и символики одежды;
- появление своего сленга;
- освоение пространства, где происходит презентация культуры.

Вторым этапом в освоение идентичности посредством культурной, или в нашем случае субкультурной, формы является принятие теоретической базы и выработка эмоционально-устоявшегося настроения. Как только человек усваивает теорию субкультуры, он рационально принимает её и обретает свое место в мире. На данном этапе участник субкультуры понимает мир, разделяет его на своих и чужих, у него формируются устойчивые нормы поведения, отношение к своим и чужим, к государству, партиям. Свои и чужие поступки он разделяет на достойные и недостойные. Во время данного этапа он прекращает искать альтернативную форму, а сформировавшаяся у него идеология отвечает на вопросы об устройстве мира, помогает ему интерпретировать факты и события самого разного рода.

3.3 Формирование идентичности посредством рэпа и групповая коммуникация рэперов на постсоветском пространстве 90-х гг.

В данной работе мы более подробно рассмотрим субкультуру, объединяющую приверженцев музыкального течения, а именно – субкультуру рэпа. Данное музыкальное направление пришло в СССР позже, чем в Америку, на двадцать лет.

Рэп начал обретать популярность в СССР во времена перестройки и во времена, когда идеология и советская культура постепенно разрушалась. Как указывает Леонид Ионин в упоминавшейся выше статье «Идентификация и инсценировка», СССР имел всего лишь одну культурную модель – советскую, и после распада Советского Союза его бывшие граждане остались в состоянии культурной опустошенности [12]. При этом в Советском Союзе наблюдалось возникновение определенных «зародышей» альтернативных культур. Говоря о рэп-культуре, вспомним, что таким «зародышем» была первая русскоязычная рэп-группа, которая появилась в 1989 г., в дальнейшем быстро набрала популярность и познакомила население СССР с рэпом. Одной из причин того, почему рэп-культура смогла возникнуть только после распада СССР, является появление возможности сформировать цельное мировоззрение участников, отсутствие разделения на подлинную и неподлинную жизнь, и самое главное,

появление возможности проводить публичную репрезентацию и выделение с помощью стиля.

Модель развития культурной идентичности, представленная у Ионина, можно применить к анализу того, как развивалась групповая коммуникация рэперов и идентификация с культурой рэпа в 90-е годы, а в дальнейшем рассмотреть, как идут эти процессы сейчас.

Начало идентификации можно отнести к 1991 г., когда в Ленинграде прошел первый российский рэп-фестиваль. Впервые представители субкультуры рэпа появились на улицах российских городов в 1994 г. Все они были либо участниками рэп-команд, либо людьми из их близкого окружения, идентифицировали они себя как рэперы и выделялись внешне – носили широкие штаны, бейсболки и т. д. Это были первые шаги к первому этапу идентификации с субкультурой, а именно – приобретение внешних атрибутов [3]. Начиная с 1995 г. российские кооператоры начали копировать и производить заграничные постеры, делать или закупать футболки с принтами определенной тематики, толстовки и балахоны с изображениями рэп-исполнителей и продавать другие аксессуары, относящиеся к рэп-культуре.

На примере книги Андрея Еуал «White smoke – вся правда об уличных войнах от первых лиц легендарного клана» можно выявить характерные черты субкультуры рэперов, понять, какими были правила групповой коммуникации, как развивалась данная субкультура [49]. Книга рассказывает про самый известный рэп-клан на постсоветском пространстве, про предпосылки его возникновения и деятельности. Повествование ведётся от лица самих участников-рэперов, содержит их мысли и установки, поэтому на основе анализа данной книги можно вывести общие черты субкультуры.

Итак, опираясь на «White smoke – вся правда об уличных войнах от первых лиц легендарного клана», мы можем сказать, что субкультура рэперов динамично развивалась по циклической модели, первая фазой которой является первичный синтез. Он проявляется в том, что в группе проходит процесс «притирки», участники еще не знают друг друга и только начинают выстраивать отношения.

В российской рэп-культуре данный этап начался в 1995 г., основой групп были школьники от четырнадцати лет и старше, данная субкультура – как и в Америке – была маскулинной, и девушки не являлись «рэперами». Они могли лишь находиться в компании парней-рэперов, но не становились представителями этой субкультуры. Первые российские рэперы были, в основном парнями из малообеспеченных семей, которые воспитывались улицей. Послушав рэп-записи команд того времени, можно заметить

агрессивные флюиды, исходящие от исполнителей. И как раз эти флюиды цепляли «уличных», заводили их, так как были им близки.

Первый год был самым сложным для субкультуры, в то время на улицах городов уже были свои субкультуры: гопники, «кислотники», «скинхеды» – и приходилось бороться с ними и «выбивать» себе место на улицах. Главной задачей в тот год было заявить о себе, как о субкультуре, и найти «своих». В то время рэперов было мало, и они всегда держались вместе. Как только они видели кого-то с внешними атрибутами, символизирующими причастность к субкультуре, могли подходить и общаться как со знакомым, просто потому что чувствовали себя одним целым. Чтобы стать рэпером в то время, нужно было осознать, что рэп – это твоё, что идеи рэпа, стиль жизни – это то, кем ты являешься. Так проходил первый этап идентификации личности с субкультурой.

В 1996 году движение начало набирать популярность, всё больше людей ходило в безразмерной одежде, и если раньше люди просто не знали, как относиться к таким ребятам, то с ростом популярности движения росло и количество информации про рэп в средствах массовой информации. Теперь на рэперов смотрели косо, и они столкнулись с проблемой прессинга со стороны других субкультур улиц. Все субкультуры считали, что рэперы ведут себя не как должны, неправильно, и своей агрессией навязывали им свое мнение, о том как надо правильно выглядеть, как правильно себя вести, какую музыку слушать. Поскольку рэперы никогда не позиционировали себя как агрессивную субкультуру и не идентифицировались с агрессией, они столкнулись с поражениями в уличных драках [7]. Какое-то время в драках они проигрывали, появились первые жертвы. Однако данная ситуация и принесла свой плюс: из-за постоянного прессинга ушли люди, которые не являлись истинными рэперами, не вступали в данную субкультуру, и остались только те, кто действительно верит в рэп, в эту культуру и кто считает, что рэп – это неотъемлемая часть его жизни.

Первыми сознательно поставленными целями, которые помогли рэперам объединиться, стали освобождение улиц от такой субкультуры как сатанисты и завоевание себе территории, на которой рэперы могли бы «тусоваться» и называть «своим районом».

1996 год стал началом длительной борьбы между двумя субкультурами: рэпом и скинхедами. Скинхеды проявляли агрессию к рэперам в связи с тем, что считали, что рэперы прославляют афроамериканцев, а это противоречило их главной цели – чистоте нации и расы. В сленге рэперов часто слово «скинхеды» заменялось словом «фашисты». Это было только начало зарождения субкультур как рэперов, так и скинхедов, а у начала формирования

субкультур обычно стоят люди, которые фанатично преданы движению, и данный фанатизм несет агрессию и крайности. Именно поэтому борьба двух субкультур стала смыслом всего их существования на 1996 год.

1997 год стал годом укрепления позиции рэп-движения в России. С этого года у движения были четкие цели и курс развития. Стали появляться тусовки и группы по территориальному признаку, свой район они обозначали граффити. Молодежь начала образовывать кланы (*clan*, семья или потомство, у кельтских и позже других народов – наименование рода или племени; позже – группы кровных родственников). У каждого из кланов в субкультуре рэпа были свои отличительные признаки: какой-то клан носил кроссовки определенной марки, у кого-то отличительной чертой было заворачивание только одной штанины, *White Smoke Clan* носил кепки английской швейной компании «Kangol», именно по ним те же скинхеды могли опознать рэпера, а сами рэперы благодаря таким элементам чувствовали себя единым целым с культурой.

В это время начала формироваться теоретическая и эмоциональная база для идентификации индивида с субкультурой. Каждый понимал, для чего он здесь, существовал негласный кодекс поведения, и всё большее количество участников субкультуры не делило свою жизнь на подлинную и не подлинную. Данную динамику подтверждает большое количество кланов и группировок, которые начали организовываться в движение.

В кланах существовали плотные и тёплые отношения между участниками, клан был пропитан общей идеологией, и участники были близки друг к другу по духу и жизненной позиции. Они следили за своей территорией и временами «чистили» её от гостей (представителей других субкультур). Численность участников в кланах была обычно небольшой: чаще всего до 40–50 человек, по причине того, что при большем количестве человек в клане появлялись внутренние конфликты и расхождения во взглядах как на структуру клана, так и его на нормы и ценности.

Лидером клана чаще всего был человек, который обладал харизмой, бесстрашием, умел показать себя в бою. Слово лидера не являлось беспрекословным, оно просто весило больше, чем слова других.

В *White Smoke Clan* лидера как такового не было. Рэперы *WS* считали, что в их клане собрались лучшие из лучших, самые проверенные, самые бесстрашные и самые колоритные фигуры московских улиц. В клане не нужно никого никуда «подталкивать» или «подтягивать», каждый из *White Smoke Clan* в некотором роде сам себе лидер, действующий в союзе с такими же лидерами, как и он.

Временами вспыхивала вражда и между кланами, в таких случаях, кланы переклювались со своих врагов (скинхеды) на другие рэп кланы.

К концу 1997 года произошел окончательный разлом в рэп-движении: субкультура рэпа поделилась на «старичков», тех людей, которые были в движении с начала и принадлежат ему, потому что идентифицируют себя с рэпом, и «пионеров» – молодых людей, которые приходили в субкультуру, потому что она стала модной. Конфликты между двумя группами возникали из-за того что пионеры без должного уважения относились к старичкам и самой культуре, и её идеям, и установкам, а пионеры не со всеми взглядами старичков соглашались. В результате произошел разлад внутри самого движения, благодаря чему начали проясняться нормы поведения рэперов, внутренние установленные правила движения, представления о том, кто может вступить в рэп-движение, что надо делать и как себя вести, чтобы тебя приняли за «своего».

Таким образом, мы видим, как за два года субкультура прошла фазу дифференциации, появилась иерархия, выделились видные личности и лидеры. Во время третьей фазы первичной интеграции проявлялись свои нормы и правила поведения: рэперы не вступали в драку со скинхедами или другими представителями субкультур, если с ним была девушка; чтобы в движении приняли за «своего», нужно было показать себя в бою; нельзя было уходить от драки, даже если перевес в силе был на стороне противника, нужно было стоять в бою до конца; основным времяпрепровождением становится сбор «на районе» и распивание пива.

В 1998 году московские рэперы отбили себе место обитание – им стала «Манежка». Манежка включает в себя центр Москвы, и данное место всегда было желанным для любой субкультуры, таким образом рэперы показали, что они главные и самые «крутые» в Москве. Рэп-культура прочно заняла свое место в московской субкультурной жизни. Показателями этого является, кроме того, появление коммерческого рэпа, использование российскими исполнителями речитатива в других направлениях музыки; увеличение на ТВ числа передач про данную культуру; появление клубов, в которых звучал только рэп. В этом же году произошел окончательный «разлом» движения на две части: первые представители слушали рэп, носили атрибуты рэперов, но не идентифицировали себя с рэпером, не разделяли взглядов рэперов и были далеки от них по духу; вторые же жили уличным рэпом и старались олицетворять «правильное» движение. В данный год субкультура рэпа прошла вторичную интеграцию, участники стали друг для другом семьей, появились известные своими достижениями личности, в «старой» части субкультуры

установилась теплота и единство. Субкультура приобрела и собственное социальное пространство для публичной саморепрезентации.

Следующий год стал переломным для всего движения. Власти взялись за представителей всех субкультур, начались первые аресты активных деятелей, а борьба между скинхедами и рэперами подходила к точке кульминации. При этом в движении уже не было того единства как раньше, даже в критических ситуациях группировки могли не вступить за своих единомышленников. Участники WSC тоже изменились – теперь они ничего и никого не боялись, они были обижены, и идея, с которой зарождался клан – давать отпор тем, кто обидел как-либо рэперов, была забыта. Инициаторами многих драк и беспорядков становились сами рэперы. Это время можно охарактеризовать как «Манежка в огне».

Заключительным этапом, после которого группировки рэперов, кланы, борьба за территория резко прекратилась, стала битва на Манежке, в которой, по словам очевидцев, приняло участие около 300 человек.

Данная битва имела жертвы не только со сторон рэперов и скинхедов, но и со стороны мирных жителей. Она продлилась недолго, но стала самой массовой дракой в истории субкультур России, после которой события вошли в последние фазы развития, а именно – произошло дробление и распад субкультуры. Разлад случился не только в самом движении, но и в его отдельных группировках, в результате чего по ряду причин люди после битвы просто начали выходить из субкультуры, а многих ярких личностей рэп-движения отправили за решетку.

Из истории развития данной субкультуры в России можно выявить, как молодёжью понималась идентификация с рэпом и субкультурой в целом. Начиная с 90-х до 2000-х рэперы были отдельной группой в обществе, о них были сформированы стереотипные суждения, были нормы и правила, которые определяли относится ли человек к данной категории или нет. Даже внутри категории «рэперы» возникло разделение на «старичков» и «пионеров». Каждый член группы отдавал себе отчет в том, что он входит в данную группу, что он любит рэп, что он принимает правила группы, и что рэп и группа стали для него частью жизни. Вне зависимости от местонахождения и компании индивид придерживался норм поведения, которые были установлены в группе. Всех участников группы связывало нечто общее, а именно – рэп и борьба, которую они сами навязали себе.

Опираясь на Леонида Ионина, выделившего этапы конструирования идентичности с субкультурой, отметим, что в 90-е гг. XX в. субкультура рэперов

прошла оба основных этапа жизненного цикла: приобретение внешних атрибутов и построение теоретической и эмоциональной базы [12].

3.4 Идентификация и коммуникация современных участников рэп-культуры

Выше было рассмотрено, как проходил процесс становления рэп-культуры и идентификация с ней в 90-е годы, после распада СССР. В настоящее время мы можем констатировать наличие совершенно иной политической и культурной ситуации: у молодых людей есть выбор вариантов построения мировоззрения, можно выражать себя через одежду и индивидуальный стиль в целом, есть доступ к неограниченно большому количеству информации. Кроме того, после упадка субкультуры рэперов в начале 2000-х, её возрождение произошло только в начале 2010-х годов, когда подросла новая аудитория, которая не слышала рэп 90-х, и появились авторы так называемой «новой школы», которые, в отличие от исполнителей 90-х гг., не копируют американский стиль, а создают в данном жанре нечто новое. В связи с этими процессами идентификации посредством рэпа проходит иначе.

Для того, чтобы получить информацию о нынешней ситуации в рэп-культуре непосредственно от её носителей и сравнить, как проходит коммуникация и идентификация посредством рэпа сейчас по сравнению с идентификацией и коммуникацией между участниками культуры в 90-е годы XX в., была проведено два исследования: фокус-группа, на которой обсуждалась тема рэпа, внешних атрибутов представителей субкультуры, проявления агрессии к рэпу, групповой принадлежности и связанности участников субкультуры; а также серия полуструктурированных интервью со слушателями и исполнителями рэпа.

Фокус-группа выступила как пилотное исследование, необходимое для того, чтобы сформировать гайд полуструктурированного интервью и получить бэкграунд для более детализированного общения с участниками культуры рэпа.

Перед проведением фокус-группы сформулированная в разделе 1.3 гипотеза была детализирована следующим образом: молодые люди, которые идентифицируют себя посредством рэпа и коммуницируют с другими такими же членами группы, считают, что внешний вид не столь важен для самоопределения и для нахождения «в теме»; они не чувствуют острой потребности в единении и связанности с другими участниками данной субкультуры; считают, что агрессия, которая проявляется физически, сейчас

неприемлема; не испытывают негативных чувств к представителям других музыкальных культур и мирно сосуществуют с ними на одной территории; относят себя к культуре рэперов только, потому что чувствуют единство с музыкой и текстом, однако, как и раньше, считают, что в рэпе есть «не свои», т.е. те, кто пришли в культуру только из-за моды.

В фокус-группе принимали участие молодые люди, обучающиеся в минских вузах. Гендерный состав участников объясняется тем, что рэп в 90-е годы был маскулинной субкультурой, и девушек, которые идентифицировали бы себя посредством рэпа, не воспринимали всерьез. В силу этого для сравнительного анализа использовались высказывания и оценки молодых людей 90-х и нынешнего времени.

С помощью проведения фокус-группы с молодыми людьми, которые слушают рэп и считают себя причастными к нему, было выяснено, что если раньше обязательной чертой принадлежности к группе, без которой нельзя было считаться рэпером, были внешние атрибуты, такие как кроссовки, широкие штаны, бейсболки, майки с принтами рэперов, цепочки, то сейчас вся эта внешняя атрибутика присуща, скорее, *«нерэперам»* – *«они просто ловят хайп и считают, что одеваться так модно»* (см. Приложение В).

Таким образом, одно из основных свойств, которое определяет субкультуру, по мнению Дика Хебдиджа, – стиль и внешний вид – сейчас не считается любителями рэпа столь важным. Однако до сих пор остался стиль в общении [51]. Участники фокус-группы часто используют обсценную лексику, сленговые слова, специальные термины, которые относятся к тематике (см. Приложение В). И хотя внешний вид теперь не является показателем принадлежности к субкультуре, такие рэперы всё ещё есть, они вызывают неприязнь «обывателей» к людям, которые слушают рэп. Таким образом, в рэпе всё ещё присутствует разделение на «своих» и «чужих», хотя сейчас агрессию в большей степени проявляют «чужие».

Само по себе проявление агрессия и поддержание хорошей физической формы раньше считались нормой для рэперов. Постоянная агрессия и борьба с другими субкультурами стали неотъемлемыми факторами формирования образа рэпера. Каждый носитель субкультуры понимал, для чего он дерётся со скинхедами или готами. Сейчас же агрессия, по мнению участников фокус-группы, ушла и считается неприемлемой: *«агрессия вовсе переросла с улиц и драк на батлы»* (см. Приложение В). Теперь все вопросы надо решать не кулаками, а речитативом на батле, агрессия осталась только в тексте трека.

Составные части идентификации – самопонимание и социальное ориентирование – всё ещё существуют, как и в 90-е годы. Все участники фокус-

группы понимали, почему они слушают рэп, высказывались в защиту данного направления и активно принимали участие в дискуссии, так как данное направление им было не безразлично: *«А тру слушатель – это тот, кто слушает рэп, потому что ему нравится, а не потому что это модно»* (см. Приложение В).

Третья группа качеств, из которых состоит идентификация, – общность, связность, групповая принадлежность – менее всего проявляется сейчас. Анализируя ответы на вопрос о том, будут ли участники группы ощущать близость с парнем, который слушает громкую музыку в колонках в одном из районов Минска, отметим, что никто из них не почувствовал бы связи с данным человеком. Как мы помним, в 90-е годы данное действие, напротив, было поводом для знакомства и общения. Этот вывод подтверждают ответы на вопросы про друзей, слушающих рэп, и частоту встреч с ними. Для участников фокус-группы любовь к определённой музыке не является поводом для общения, тогда как в 90-е только это и объединяло ребят (*«Да, конечно я знаю таких ребят, которые часто слушают рэп, но мы ради этого специально не собираемся. Я не считаю себя тем человеком, которые общается с кем-то только из-за того, что мы все любим рэп»*, см. Приложение В).

Благодаря проведенной фокус-группе, прояснились тенденции динамики и трансформации коммуникации и идентификации в культуре рэпа. Для того, чтобы выяснить, почему участники рэп-культуры не считают стиль важным атрибутом рэпера и не воспринимают рэп как субкультуру, была проведена серия полуструктурированных интервью.

В интервьюировании принимало участие восемь респондентов (четыре представителя сцены, четыре слушателя и участника рэп-культуры). Это были молодые люди в возрасте от 16 до 25 лет, которые открыто заявляют, что им нравится рэп и которые хоть как-то «замешаны в рэперской минской тусовке».

В гайде полуструктурированного интервью было четыре основных блока, каждый из которых затрагивал определенную тему и заполнял пробелы в информационном пространстве, касающемся русскоязычного рэпа.

Первый блок был общим и был направлен на размышление о рэпе в целом. Он давал респондентам возможность почувствовать себя комфортно и разговориться. Интервью начиналось с выяснения того, как респондент понимает термин *субкультура*, при этом субкультура и рэп намеренно не ставились в один ряд. Данные вопросы были заданы с целью анализа исследователем соотношения того, как респондент определяет субкультуру, идентифицирует ли себя, как участника какой-либо субкультуры, и что думает о рэпе, как о субкультуре. В результате анализа и интерпретации транскриптов

интервью был получен вывод о том, что участники определяли субкультуру как «группу людей, представляющих свой круг интересов, и зачастую являющихся меньшинством» (см. Приложение Г). Субкультура – это «люди, которые отличаются чем-то от других, у которых одни интересы». На вопрос, является ли рэп субкультурой ответы были таковы: *рэп – это не кучка людей, это каждый сам по себе; раньше была неформальная группа людей, но сейчас она стала полноценной культурой; может, я дилетант, но считаю, что со временем субкультура превращается в культуру; теперь нет, рэп, ну, смотря кто, массовый рэп – не субкультура. Рэп сложно воспринимать как субкультуру. Он обрел самую большую популярность, которой мог достичь. Раньше вот да, была какая-то идея, и не было массовости* (см. Приложение Г). Только один респондент смог с уверенностью сказать, что рэп – это субкультура, и он принадлежит к ней.

Очевидно, что к самому термину *субкультура* участники относятся негативно, ориентированы на стереотипное представление о субкультурах, и не хотят себя идентифицировать с ними. Однако, весьма интересно, что при этом интервьюируемые не могут подобрать термина, который бы описывал их групповую, опирающуюся на увлечённостью рэпом, идентификацию. По их невербалике – жестам, мимике и интонациям – было понятно, что респонденты чувствуют дискомфорт от того, что кто-то считает их носителями субкультуры. Объясняется это, на наш взгляд, тем, что в обществе прочно установился образ человека, принадлежащего к субкультуре, как некоего девианта. В пример нашими респондентами приводились готы, рокеры, панки. Ассоциация «субкультура – против массовости» приводила опрашиваемых к тому, что они не хотели признавать себя субъектами девиантного поведения. Поэтому на вопрос «рэперы – это субкультура?» ответ был таков: раньше так и было, но сейчас называть причастных к культуре рэпа участниками субкультуры нельзя. При этом и дать точный ответ на вопрос «А кто же такие рэперы сейчас?», респондентам тоже было сложно. Все это говорит о том, что термин *субкультура* является не самым подходящим для описания нынешней ситуации в рэп-движении.

Второй блок был направлен на выяснение того, как же респондент видит культуру рэпа и сам рэп. Ещё на этапе фокус-группы было отмечено, что даже определение самого рэпа у каждого участника было разным (*«рэп, первое – это посыл и мысль, которые доносит артист, второе – это рифма. Третье – это бит, звучание и музыка сама по себе, ну, и все, наверное; Рэп – это речитатив под музыку или под бит; по сути рэп – это просто слова, со смыслом желательно, наложенные на музыку»*, см. Приложение В). Это навело нас на

мысль, что участники группы сами не до конца понимают, в какой группе они находятся, и есть ли в ней какие-либо правила, устои. Интересно, что участники по-разному описывают главную ценность рэпа и определяют, для чего вообще нужен рэп (*«Сейчас рэп не субкультура и в разных сферах рассматривать. Ты можешь читать ни о чем, а можешь, как тот же Хаски, о том г**** пишет, которое происходит в стране или о какой-то х****; Но рэп в самом начале была больше свобода, чем та же попса; У рэпа есть свобода слова, они выражают свои мысли на простом языке, рэп ближе к людям; ... в рэпе нет границ даже в плане музыки; с помощью рэпа, кем бы ты не был, ты мог донести свою мысль»*, см. Приложение Г), но при этом все участники хорошо понимали, как видится рэп глазами «Других», чётко осознавали наличие стереотипов по поводу рэпа, и их утверждения подтверждали друг друга. К примеру, каждый респондент отметил в качестве самого распространённого стереотипа утверждение: *«рэп – это музыка для черных»*. Выделяя этот стереотип, участники самым фактом несогласия с данным высказыванием, показывали, что русскоязычный рэп тоже существует, что это определённый пласт культуры и он котируется на мировом рынке слушателей. Это безусловно говорит об определённой групповой сплоченности, которая присутствует в культуре русскоязычного рэпа. Однако, очевидно, что произошла трансформация репрезентации этой сплоченности. Если раньше она выражалась в стремлении защитить «своих», физических действиях и агрессии по отношению к «чужим», то сейчас со стороны участников группы нет агрессии по отношению к «другому». Они понимают, что у всех разные музыкальные вкусы, но при этом готовы защищать рэп в теоретических дискуссиях, если того потребует ситуация, и аргументированно доказывать наличие у русскоязычного рэпа специфической аудитории.

В процессе обсуждения вопросов из второго блока, выяснилось, что респонденты не считают, что сейчас существуют какие-либо определенные уставы, нормы и правила поведения рэперов (*«Если тебе нравится рэп, и ты причисляешь себя к рэп-культуре, то просто быть свободным и самовыражаться. Это все»*, см. Приложение Г). Чаще всего у респондентов, когда они говорили о рэпе, о его характеристиках и ценностях, проскальзывало слово «свобода», к примеру: *«рэп – это свобода и это протест»* (см. Приложение Г). И если в 90-е рэперы могли говорить, что рэп – это свобода, но при этом никак не применяли это слово к описанию своего стиля и образа жизни, то теперь участники группы утверждают, что в рэпе не должно быть никаких правил: *«в рэпе нет никаких правил, и это правило»*.

И так как в рэп-культуре нет особых правил вхождения в группу, а также каких-то действий, после которых группа считала бы новичка членом группы, большую роль в его самоидентификации и идентификации другими играет персональный опыт. На основе собранных данных можно сказать, что человек считает себя частью группы, если у него есть собственная история и связь с рэпом. Их он и использует для идентификации других как участников группы. Каждый респондент и на фокус-группе, и во время интервью давал собственные определения как рэпа, так и рэперов, и выстраивал он эти определения только на своём персональном опыте. Во время интервью выяснялось, что респонденты начинали чувствовать привязанность к рэпу еще с детства (*«Я помню в лет так 11 или 10, я увидел клип Эминема «Loose Yourself», и после этого у меня все отпало и всё понесло»*, см. Приложение Г), потому что их брат слушал рэп дома, либо рэп слушали ребята во дворе, либо все одноклассники интересовались им. У всех респондентов находились истории, которые они рассказывали, чтобы показать свою «трушность», привязанность к жанру, доказать, что они слушают рэп и находятся в этой культуре не просто потому, что это модно. В основном эти истории связаны с коммуникацией с «чужими» (*«Обычно, когда я дальше продолжаю общаться с человеком, то, что я слушаю рэп не становится основной моей характеристикой»*, см. Приложение Г) с людьми, стереотипизирующими рэп (*«Да, я сталкивался с неодобрением, что слушаю рэп, и это всё из-за стереотипов „как можно слушать рэп, это не интересно“, они думают, что это классическая музыка по типу „я проснулся покурил травку, ограбил какую-то бабушку“. Нет, это не так. Такой рэп тоже есть, но это не значит, что я хожу и слушаю именно этот рэп»*, см. Приложение Г). Респондентам приходилось защищать жанр или избегать конфликтов на данную тему. Через эти неприятные процессы участники группы доказывают себе и другим, что являются членами сообщества и таким образом идентифицируют себя с данной культурой.

Третий блок вопрос зависел от того, кем был респондент: слушателем или представителем сцены, и был посвящён прояснению специфики их коммуникации.

Описывая аудиторию русского рэпа, можно сказать, что в большинстве своем это молодые люди, то есть юноши в возрасте от 16 до 25 лет.

На данный момент, несмотря на популярность понятия «молодежь», точного определения этого явления нет. Принято считать, что молодежь – это социально-демографическая группа, которая не имеет жизненного опыта, но обладает большим энергетическим потенциалом, максимализмом и определённой долей радикализма [34].

Следуя различным подходам, молодежь можно отличить от других социальных групп. С. О. Елишев выделяет три основных подхода к определению молодежи [14]:

– первый подход опирается на определение молодежи как возрастной группы, проходящей определённый этап в жизни человека. Сторонников данного подхода можно разделить на два направления. Первое направление понимает молодость как определённый жизненный этап, во время которого формируются особые знания, опыт и навыки. Второе направление абсолютизирует возраст, не учитывая факторов, влияющих на развитие личности – культуры, экономики и политических условий;

– второй подход оперирует понятием социальной культуры и рассматривает молодежь как носителей особых ценностей, идеалов и – в результате – собственной культуры;

– третий подход в качестве основной характеристики группы рассматривает нестабильность её положения, так как у молодежи нет социального статуса, который бы определялся возрастом.

Данные подходы и теории определения сущности молодежи взаимосвязаны между собой и органично дополняют друг друга.

Для идентификации молодежи как особой социальной группы используют определённые критерии: возраст, социально-психологические установки и положение в обществе.

По первому критерию, возрасту, на основании данных общественных организаций, таких как ООН, ЮНЕСКО, к молодёжи относят группу лиц от 17 до 25 лет. В 1970–1980-е гг. границы выделения молодежи раздвинулись, так как усложнились процессы производства, что повлекло за собой увеличение времени обучения молодежи. Нижними границами стали называть возраст 14–16 лет, верхними – 25–30, в некоторых странах – 30–35. В Беларуси верхняя граница молодости – это 31 год, а нижняя – 14 лет [6].

Вторым критерием является психологическое развитие человека. Психологи считают, что человек начинает осознавать свое место в жизни только к 14 годам, к 18 годам заканчивается формирование его основных психофизиологических особенностей, а изменения в психике заканчиваются к 24 годам. Если рассматривать молодость с психологической точки зрения, то для молодого человека характерно формирование характера, самосознания, мировоззрения, чувства ответственности. С этой точки зрения, молодость – это период обретения своего Я, приобретение собственного жизненного опыта, и в конечном итоге – самоидентификации.

Третьим критерием выделения молодёжи как социальной группы является положение в обществе молодых людей, напрямую зависящее от их включенности в трудовую деятельность и производство. Социальное положение в данный период определяется как промежуточное, поскольку связано с неполной экономической активностью и отсутствием социального определения статуса в обществе. Кроме того, с позиции права, молодость наступает, когда гражданин становится совершеннолетним, т. е. с 18 лет по закону Республики Беларусь. Одновременно молодой человек принимает на себя определенные обязанности, среди которых – соблюдение законов, уплата налогов, забота о нетрудоспособных членах семьи, защита Отечества.

Особенностями социального положения молодежи выступают следующие характеристики:

- его переходный характер,
- высокий уровень мобильности,
- освоение новых социальных ролей (работник, студент, гражданин, семьянин), связанных с изменением статуса,
- активный поиск своего места в жизни,
- благоприятные перспективы в профессиональном и карьерном плане.

Как видно из выявленных характеристик молодежи, основная аудитория рэпа – это молодые люди, которые находятся в процессе формирования своего Я, примеряют на себя характеристики различных социальных группы, но при этом общество уже наделяет их какой-то ответственностью за себя и других.

Представители сцены могут как относиться к социальной группе «молодежь», так по возрастным меркам и выходить за её пределы. При этом они также находятся в поиске своего «Я» и процессе самоидентификации, только делают это не через слушание музыки определённого жанра и включение в группу, а с помощью написания текстов в определенной манере и на определенные темы. В эти тексты они «вкладывают себя» и с их помощью могут создавать себя и свою «самость».

Если рассмотреть музыкальную коммуникацию согласно широкоизвестной модели Юрия Лотмана, в ней можно выделить следующие элементы: отправителем будет являться исполнитель, с помощью своего кода он отправляет сообщение в виде текста получателю, т. е. слушателю, который, в свою очередь с помощью своего кода декодирует сообщение и получает смысл, которые, по идее, в него закладывал исполнитель. Стоит, однако, отметить, что, по Лотману, коды адресата и адресанта не могут быть одинаковыми, поскольку на формирование кодов всегда влияет персональный опыт и контекст, в котором находятся адресат и адресант.

Данная особенность музыкальной коммуникации ярко выражается в рэп-культуре, что видно при анализе транскриптов. Респондентам был задан вопрос, всегда ли они адекватно понимают текст исполнителя. Все респонденты отвечали сходным образом. Смысл их ответов может быть сведен к следующему: «качественный рэп нужно слушать больше одного раза». В подтверждение этой точки зрения следовали истории о том, как слушатели находят текст в сети Интернет, читают и перечитывают его, осмысляют, ищут непонятные слова, разбираются в аллегориях и других риторических фигурах автора. Таким образом они узнают мир и получают новую информацию, а также приближаются к пониманию кода и идиолекта автора сообщения.

Так выявляется ещё один критерий, по которому слушатели делят рэп на настоящий и массовый: если текст сложен и несёт глубокую смысловую нагрузку, то его относят к настоящему рэпу, если же он не имеет особого смысла, не несет каких-либо знаний и из него даже посыл не удастся «выловить», то его относят к массовому рэпу (*«Еще могу поделить на настоящий и массовый – да. Делю иногда, т. к. считаю, что есть песни, которые пишутся для того, чтобы "хайпануть", а есть песни для настоящего изливания чувств; Я бы делил на андеграунд и массовый рэп. Массовый, понятно, слушают все, андеграундный не то чтобы слушают не все, но это как стёб. И он искренний. Его сложно объяснить»*, см. Приложение Г).

Для того, чтобы понять особенность стилистики звука и текста русскоязычного рэпа, вновь обратимся к истории его возникновения. Основной характеристикой американского рэпа при его возникновении, как мы помним, было его самопозиционирование как музыки протеста, которая должна вызывать эмоцию гнева, раздражения для того, чтобы сподвигнуть людей менять ситуацию в лучшую сторону, т. е. мотивировать их к переменам. Таким образом, рэп нес одну из изначальных функций музыки – функцию поддержки ритуальных действий. Данная функция выполнялась и постсоветским рэпом в 90-е гг. К примеру, в рассказах о жизни членов субкультуры в Минске, есть информация, что перед тем, как идти на «стенку», участники группы ставили определенные треки, музыка которых их заряжала энергией и помогала скопившейся агрессии выйти на телесный уровень.

Как американский, так и русскоязычный рэп в дальнейшем своем развитии развивались в сторону коммерциализации, что и актуализировало его деление на «трушный» и массовый. Для того чтобы понять, какие критерии деления используют сами участники группы, в гайде интервью данному вопросу был посвящен отдельный блок. Основным критерием для

классификации рэпа на данные группы стал текст и оригинальность звучания. Разберёмся с каждым критерием отдельно.

В понятие текста респонденты вкладывают понимание тематик, которые поднимаются автором. При перечислении исполнителей (*«Я не говорю о всех рэперах, да есть определенные (Окси, Хаски, Локи Минт, Эминем и Кендрик Ломан, Мигас, Фьючер), которые не работают по принципу „о том, что вижу, о том и читаю“*. Да, может, они читают о том, что видят, но они это видят под другим углом, который не могут увидеть их большое количество не слушателей, а хейтеров», см. Приложение Г), которые они считают настоящими рэперами, между ними прослеживается одна общая черта. Все они поднимают остросоциальные для своей страны темы, при этом, как отмечают респонденты, делают это в своей уникальной манере: используя необычную читку, крутые и чёткие биты, добавляя в текст метафоры и цитаты. Подтверждается выявленный ранее критерий – тексты рэперов, относимых к настоящим, респонденты не всегда могут понять с первого раза и для полного осмысления текста перечитывают, а не переслушивают его. То есть можно сделать вывод, что одним из критериев «истинности» рэпера будут сложные и уникальные тексты на важную для общества тему.

Оригинальное звучание – это то, что респонденты наравне с текстом называли важным критерием для оценки рэпа. Сам по себе звук – это волнообразные колебания воспринимаемые ухом, в форме особого ощущения. В характеристики звука входят такие компоненты, как тембровая окраска, тона, динамика – все эти составляющие при разных комбинациях формируют мелодию и оцениваются слушателями.

Истоки русскоязычного рэпа – это американский рэп. Анализ истории русского рэпа, предпринятый нами выше, доказывает, что он начинался с калькирования английских текстов. Спустя тридцать лет развития жанра на русскоязычном пространстве слушатели оценивают тенденцию калькирования трека как негативную. Респонденты, относящие себя к ценителям рэпа, отрицательно оценивают такой подход и указывают на необходимость уходить от него. Со своей стороны, слушатели активно поддерживают всё новое и высоко оценивают новации разных исполнителей. В этом плане слушатели рэпа «новаторы», они хорошо воспринимают новую подачу, расценивают её как развитие культуры рэпа, то, что помогает русскому рэпу выйти на мировой уровень и добиться признания.

Вторым отличием русского рэпа от американского является отсутствие деления на стили. Вышеописанное конвенциональное деление на стили американского рэпа для русскоязычного рэпа неактуально. Респонденты моего

исследования – как слушатели, так и исполнители – в ответ на просьбу классифицировать русский рэп проводили деление, основываясь на тексте и его смысловой нагрузке, используя при этом термин «стиль музыки». Подытоживая все ответы, можно сказать, что в русскоязычном рэпе выделяются такие стили как:

- 1) «рэп для хайпа»;
- 2) рэп про рэп;
- 3) клауд --рэп;
- 4) рэп про хайп, шмотки и деньги;
- 5) клубный рэп;
- 6) батл рэп;
- 7) бэд барс – банальные рифмы и панчи;

8) андеграудный рэп – весь рэп, который можно назвать «трушным», который уважается участниками группы.

Все вышеперечисленные пункты, кроме восьмого, можно объединить в одно понятие, которым респонденты чаще всего и пользовались – массовый рэп. Таким образом, можно сказать, что основные стили русского рэпа – это андеграудный и массовый (*«Много рэперов позиционирует себя как трушный андеграуд, но это не так, они массовые рэперы. А вот, например, MF Doot, он король андеграудного рэпа в мире»*, см. Приложение Г).

Ещё один аспект коммуникации между автором и зрителем на социальном пространстве рэп-музыки связан с проблемой их иерархичности их отношений. Между исполнителем и слушателем всегда была и будет определенная иерархия, как бы исполнитель не пытался создать сценический образ такого же «простого парня», как его зритель. Позиция исполнителя в музыкальной коммуникации – это всегда позиция адресанта, а его авторитет всегда выше, как минимум потому, что именно автор сообщает зрителю о том, что такое мир, как он устроен, как в нём нужно жить и вести себя. Молодежь, слушающая рэп, только формирует свою картину мира и ценностные установки, она ищет своих кумиров, людей, модель поведения которых можно использовать в качестве образца. Находя такого человека в рэп-исполнителе, молодые люди начинают имитировать стиль его одежды, его походку, манеру поведения, а самое главное – воспринимать посылы его текстов как побуждение к действию. Именно поэтому в настоящее время в дискуссиях о рэп-культуре остро стоит вопрос о том, должен ли исполнитель нести ответственность за свое творчество и свой посыл. Участники таких дискуссий исходят из того, что рэп-исполнителей слушают, в основном, люди внушаемые, могущие неадекватно декодировать его сообщение.

В блоке вопросов о текстовом содержании песен нами обсуждалась тема ответственности автора за свои слова и за свои тексты. Поскольку в основном аудитория рэпа – это несформировавшиеся личности, представление о том, что рэп-тексты негативно влияют на складывание установок и целей молодежи, является причиной неприятия рэпа некоторой категорией людей. Исполнители отвечали на вопрос об ответственности за свои слова достаточно размыто, апеллируя к тому, что у любого человека должна быть своя голова на плечах, и только он в ответе за свои действия. Для подтверждения этой идеи приводились цитаты из трека рэпера Noize MC: «Твой поступок – это твой поступок и перекладывать ответственность глупо на чувака из какой-то там группы». Представители аудитории тоже не смогли прийти к консенсусу по данному вопросу. Анализ ответов даёт возможность предположить, что для социального пространства рэп-музыки эта проблема не является актуальной.

Это явление, на наш взгляд, может быть связано с такой особенностью коммуникации на пространстве рэп-музыки, как возможность быстрой смены ролей исполнителя и слушателя рэпа. Благодаря тому, что в рэп-культуре возникло новое и значимое явление, которого не было в 90-е годы, – рэп-батлы, ставшие средством разрешения конфликтов мирным путём, каждый ярый фанат и слушатель рэпа при желании может стать на какое-то время исполнителем, а исполнитель рэпа всегда является фанатом и слушателем, но уже другого исполнителя.

Рэп-батлы – это особое коммуникационное пространство, которое в корне отличается от обычной коммуникации исполнителя и зрителя. Во-первых, на «сцене» присутствует два исполнителя, что делит и зрителей на две группы, каждая из которых поддерживает одного из них. Таким образом, утрачивается то единство и сплочённость, которые всегда есть на концертах, представляющих собой коммуникацию исполнитель–зритель. Во-вторых, обратная связь со зрителем здесь заметна гораздо больше, поскольку специфика батла заключается в том, что на его исход влияют зрители. Если на обычном концерте исполнитель получает обратную связь, в основном, через жесты, выражающие одобрение, то на рэп-батлах зритель может выразить и негодование с помощью звуков. В-третьих, модель коммуникации батла сложнее, чем обычная модель коммуникации исполнитель–зритель, поскольку получателями сообщения одновременно выступают два различных субъекта: коллективный субъект группы слушателей, и индивидуальный субъект – оппонент. Цель коммуникации усложняется. Исполнитель должен «унизить» своего оппонента и выиграть словесный спор, при этом доставив удовольствие зрителям и дав им возможность получить эстетическое удовлетворение от зрелища.

Несколько иной аспект батлов обсуждался в рамках вопросов четвертого блока. Здесь был сделан акцент на массовости мероприятий, на которых может осуществляться коммуникация представителей культуры рэпа. Практически все респонденты сказали, что на данный момент они не чувствуют себя в опасности из-за того, что слушают рэп (*«Да, теперь спокойно можно говорить, теперь к тебе не пристанут и не в***** за это»*, см. Приложение Г). На вопрос о пространстве, где можно встретить единомышленников, все респонденты согласно отвечали, что таким пространством являются рэп-батлы. Общая оценка рэп-батлов сводится к тому, что это – замена агрессивного физического решения конфликта словесной перепалкой, но при этом рэп-батлы – это возможность заявить о себе и показать все, на что способен исполнитель (*«Тот же Версус вывел батл рэпы на новый уровень в России. И тот же рэп популяризовали»*, см. Приложение Г). На вопрос о внешнем виде респондента, идущего на какое-либо рэп-мероприятие, многие отвечали, что у них нет какого-то определенного стиля (*«Раньше был стайл – теперь нет, поэтому не субкультура, нет стиля сейчас у рэперов»*, см. Приложение Г). Возможно, это происходит по причине большого числа разновидностей рэпа «новой школы». Исполнители «новой школы» довольно разные, и каждый из них продвигает определённый стиль: спортивный – спортивные штаны, байка; «лакшери» стиль с шубами и цепями, повседневный – черные джинсы, объемные майки, кроссы. Однако смещение акцента с субкультурной идентификации на коммуникацию рэперов в рамках музыкального пространства приводит к тому, что идентифицировать себя с культурой рэпа становится возможным, не придерживаясь определенного стиля в одежде.

При этом, как и при анализе транскрипта фокус-группы, отметим, сохранение единого стиля речевой коммуникации. Все участники интервью использовали профессиональную лексику, специальные термины, которые относятся к тематике рэпа и одинаковые сленговые слова.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод о том, что культура рэпа, как и многие другие современные музыкальные культуры, утрачивает эмоциональную базу, которая обычно характерна для субкультур: участники демонстрируют определённое единство, но не придерживаются единых моральных норм, правил поведения и стандартов оформления внешнего вида. Большинство участников культуры рэпа живёт как минимум в двух культурных формах, разделяя жизнь на подлинное и неподлинное – иногда они существуют в дискурсе рэп-культуры, а иногда выходят из него.

При этом нынешняя культура новой школы рэпа имеет свой сленг, не утрачивает разделения на «своих» и «чужих», у неё есть социальные

пространства, где проходит публичная репрезентация: для слушателей рэпа – это клубы и вечеринки, для исполнителей таким пространством может служить и Интернет. Проводятся версус-батлы, на которых есть возможность репрезентировать себя не только при помощи внешних атрибутов, но и при помощи текста и своего таланта, а слушатели могут презентировать себя при помощи внешнего вида. В этом социальном пространстве музыки и живёт современный рэп.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для достижения целей работы – обнаружения трансформации коммуникации на социальном пространстве современной рэп-музыки – были собраны теоретические данные и проведены эмпирические исследования. Дав определение понятию *музыки* и обобщив подходы к исследованию восприятия музыки и её социальных функций, мы пришли к выводу о продуктивности и аналитической новизне понятия *социального пространства музыки*, которое вводит в научный оборот британский исследователь музыкальной коммуникации Ник Кроссли. Социальное пространство музыки – это собирательный термин, использование которого базируется на синтезе четырёх подходов к пониманию социального музыкального пространства: концепции сцены, концепции художественного поля, концепции творческого музыкального мира и концепции социальных связей.

Наша работа строилась на историко-генетическом и компаративном анализе материала о культуре рэпа как сцене, художественном поле, музыкальном мире и мире социальных связей. Это позволило нам прийти к выводу о том, что понятие *социального пространства музыки рэпа* позволяет адекватно описать коммуникацию, идентификацию и социальные интеракции группировок, сформировавшихся вокруг рэп-культуры. Если ранее эти социальные группы, объединенные пристрастием к музыкальному жанру, относили к субкультуре, то сейчас, на наш взгляд, *субкультура* является термином, не дающим возможности для обозначения, описания и характеристики данных групп. Произошел ряд изменений, выраженных в трансформации их коммуникации, что даёт возможность заменить термин «субкультура» понятием «социальное пространство музыки».

Поскольку экспертных оценок и научных данных о современном состоянии русскоязычной рэп-культуры нет, нами были проведены социальные исследования, направленные на выявление специфики сцены, художественного поля, музыкального мира и социальных связей рэп-культуры. В качестве пилотажа была проведена фокус-группа, ставшая базисом для создания гайда полуструктурированных интервью, которые были взяты у исполнителей и слушателей русскоязычного рэпа. В интервью, состоящем из четырёх основных блоков, обсуждались темы определения субкультуры; соотношения рэп-культуры с этим определением; стереотипов и ассоциаций, связанных с данной культурой; персонального – жизненного и экзистенциального – опыта респондентов, связанного с рэпом; того, как рэп повлиял на их формирование

как личностей. С исполнителями обсуждалась тема ответственности за текст, понятие целевой аудитории и воображаемого адресата, то есть того, для кого и как пишутся тексты. Со слушателями обсуждалось, как они понимают текст исполнителя, и какой классификацией рэпа они пользуются для себя. Рассмотрен был такой феномен рэп-культуры, как рэп-батлы и другие альтернативные (реальные и виртуальные) площадки, где коммуницируют представители данной культуры. Завершалось интервью обсуждением перспектив жанра и прогнозированием отношений, которые будут складываться у государства и исполнителей и слушателей рэпа.

Собранная информация помогла сконструировать цельную картину коммуникации в рэп-культуре на данный момент, что дало возможность сравнить коммуникацию в субкультуре рэпа (реконструированную по материалам теоретических исследований и мемуаров) и коммуникацию в социальном пространстве рэп-музыки.

Мы пришли к выводам о том, что трансформация коммуникации происходит на разных уровнях общения.

К примеру, коммуникация между представителями культуры и теми, кто не принадлежит к ней, в корне изменилась. В 90-е гг. рэперы чётко делили людей на «своих» и «чужих»; как и носители других субкультур, они выражали свой социальный протест посредством рэпа и противопоставляли себя «другим», отличающимся от них. Об этом свидетельствует, к примеру, обязательность драк как вида коммуникации участников субкультур; презентация себя обществу посредством определённого стиля в одежде. Своей одеждой участники группы сообщали чужим, что они другие и разительно отличаются от всех. Именно внешний вид говорил обществу, к какой субкультуре относит себя молодой человек. Коммуникация с ним выстраивалась автоматически – на основе прошлого опыта, сформировавшихся стереотипов о рэперах и ярлыков, которые навешивались на них. Эти предсуппозиции влияли на то, как общество выстраивало образ собеседника, что, безусловно, определяло характер коммуникации. К примеру, большинство предпочитало обходить стороной компании рэперов, не заводить с ними лишних разговоров, и могло, не разбираясь в ситуации, просто вызвать милицию, видя их подозрительную компанию.

В настоящее время мы наблюдаем ряд изменений в коммуникации между обществом и участниками рэп-культуры. Во-первых, в связи с тем, что сообщество не считает нужным и обязательным презентировать свою принадлежность к культуре через одежду, представители большинства могут быть в неведение о том, что они ведут коммуникацию с представителем рэп-

культуры до тех пор, пока сам рэпер не посчитает нужным сообщить об этом. Так стирается грань между своими и чужими, подкрепляемая тем, что увлечение рэпом перетекает в область досуговых практик и носители рэп-культуры могут одновременно выполнять различные социальные роли и свободно переходить от «своих» к «чужим» (если использовать терминологию 90-х).

Коммуникация между участниками и исполнителями также трансформировалась со временем. В 90-е, когда рэп стал распространяться на русскоязычном пространстве, американская сцена была удалена как территориально, так и культурно. Молодые люди слушали американский рэп, не всегда имея возможность просто понимать, о чем говорится в текстах. Русские исполнители рэпа появились быстро, но сразу перешли в сферу коммерческого рэпа и отделились от слушателей. Возможности прямого контакта вживую с ними практически не было. Рэп «новой школы» не уничтожил иерархию и не сократил расстояние между исполнителем и слушателем, но ввел принципиально новый способ коммуникации – развитые рэп-батлы. Рэп-батлы дают возможность слушателю стать исполнителем, возможность вступить в прямой межличностный контакт с другим исполнителем. Кроме этого, возникает возможность коммуникации исполнителя и исполнителя с элементами шоу, но при этом на виду у всех и ориентацией не только на оффлайн, но и на онлайн аудиторию. Уникальность этого явления в быстрой смене ролей и сокращении дистанции между сценой и аудиторией: на каком-нибудь батле ты можешь быть слушателем, а на другом – уже исполнителем.

В коммуникации между самими участниками рэп-культуры также произошли значительные изменения. В то время, когда рэперы считались субкультурой, главными их характеристиками были сплоченность и осознание групповой принадлежности. Они открыто заявляли, что они – рэперы и идентифицировались с рэп-культурой. Не было никаких коммуникативных барьеров, дистанций и препятствий межличностной коммуникации. Нормой поведения было просто подойти к человеку, который одет как рэпер, и начать с ним диалог, потому что все приверженцы одной культуры по определению были заочно друг с другом знакомы. Коммуникация выстраивалась на ощущениях сплоченности, и в ней присутствовал высокий уровень доверия. Участники группы активно использовали сленг и имели определенные места для коммуникации и знакомств, к примеру, определённые районы, улицы, дворы.

В настоящее время коммуникация между участниками не так свободна, как раньше. У участников нет общей социальной цели (выражения протеста против системы; противостояния другим субкультурам; защиты «своих» от

нападок чужих). Но и в настоящее время рэп связан с определённым мировоззрением – он предполагает свободу самовыражения и отказ от насилия. Идея рэпа как свободы трансформирует и коммуникацию между участниками. Нет каких-либо общих правил и установок по поводу того, как вести диалог, как вступить в группу или выйти из нее. Для того, чтобы продемонстрировать другим участникам культуры уважение к рэпу и приверженность его ценностям, не надо носить широкие штаны и цепи. Кроме того, несколько уменьшилось использование сленга в речи участников рэп-культуры (хотя, в целом, особенности речевой коммуникации сохраняются), а места для общего сбора и коммуникации, и знакомств и вовсе практически исчезли из реального мира и переместились в виртуальное пространство.

Таким образом, проведённый нами сравнительный анализ позволяет утверждать, что коммуникация в культуре русскоязычного рэпа трансформировалась на всех уровнях: слушатель-общество, слушатель-слушатель, слушатель-исполнитель. Изменились характеристики коммуникации, группы и самоидентификация их членов стали другими, а сам рэп всё больше становится театрализованным и занимает всё больше социального пространства; он живет не только на улицах и в узких группах, но становится массовым явлением.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аске, Д. Плохой баланс [Электронный ресурс] / Д. Аске, К. По // Vltramarin е. – 2013. – Режим доступа: <http://www.vltramarine.ru/mag/culture/music/1614>. – Дата доступа: 07.03.2018.
2. Белановский, С. А. Метод фокус-групп / С. А. Белановский. – М.: Магистр, 1996. – 272 с.
3. Веришин, М. Современные молодежные субкультуры: рэперы [Электронный ресурс] / М. Веришин, Е. Макаров // PsyfactorOrg. – 2007. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/rap2.htm>. – Дата доступа: 06.03.2018.
4. Веришин, М. Современные молодежные субкультуры: рэперы [Электронный ресурс] / М. Веришин, Е. Макаров // PsyfactorOrg. – 2007. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/rap2.htm>. – Дата доступа: 06.03.2018.
5. Война побережий [Электронный ресурс] / Wikipedia. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D0%B9_\(%D1%85%D0%B8%D0%BF-%D1%85%D0%BE%D0%BF\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D0%B9_(%D1%85%D0%B8%D0%BF-%D1%85%D0%BE%D0%BF)). – Дата доступа: 07.03.2018.
6. Гнойный и Хан Замай о рэп-баттлах в программе «Агора» телеканала Культура – Россия 24 [Электронный ресурс] / YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=pE0skC2tq-A>. – Дата доступа: 10.04.2018.
7. Горева, О. М. Молодежь как социальная группа: определение, социально-демографические характеристики и перспективные направления исследования [Электронный ресурс] / О. Горева, Т. Кононова, О. Плугарь // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=22074>. – Дата доступа: 24.04.2018.
8. Горелов, А. И. Молодежная субкультура Рэпер [Электронный ресурс] / А. И. Горелов // Cinref. – Йошкар-Ола, 2010. – Режим доступа: <http://cinref.ru/razdel/04900sociologia/13/237060.htm>. – Дата доступа: 07.03.2018.
9. Губогло, М. Н. Идентификация идентичности. Этносоциологические очерки. – М.: Наука, 2003. – С. 326–344.
10. Деминова, М. А. Медийная коммуникация: преодоление времени и пространства в диалоге с аудиторией [Электронный ресурс] / М. А. Деминова // Cyberleninka. – 2013. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/mediynaya-kommunikatsiya-preodolenie-vremeni-i-prostranstva-v-dialoge-s-auditoriey>. – Дата доступа: 14.03.2019.

11. Евдокимов, В. А. Аудитория массмедиа как объект и субъект коммуникации [Электронный ресурс] / В. Евдокимов // Cyberleninka. – 2010. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/auditoriya-mass-media-kak-obekt-i-subekt-kommunikatsii>. – Дата доступа: 02.03.2019.
12. Зацепкина, В. В. Театр как особый тип коммуникации [Электронный ресурс] / В. В. Зацепкина // Cyberleninka. – 2012. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/teatr-kak-osobyiy-tip-kommunikatsii>. – Дата доступа: 11.02.2019.
13. Ионин, Л. Г. Идентичность и инсценировка [Электронный ресурс] / Л. Г. Ионин // Социологические исследования. – 1995. – №4. – Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/socis/msg/271895.html>. – Дата доступа: 02.03.2018.
14. История рэп-музыки [Электронный ресурс] / Rap style. – Режим доступа: <http://rapstyle.su/encyclopedia/istoriya-rap-muzyki.php>. – Дата доступа: 07.03.2018.
15. Каравкин, В. И. Молодежная культура: (Теоретический анализ) / В. И. Каравкин. – Витебск: Издательство ВГУ им. П. М. Машерова, 2002. – 168 с.
16. Кул Герк [Электронный ресурс] / Wikipedia. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB_%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BA. – Дата доступа: 07.03.2018.
17. Купер, Ф. За пределами «идентичности» / Ф. Купер, Р. Брубейкер // Ab Imperio. – 2002. – № 3. – С. 1–47.
18. Левикова, С. И. Молодежная культура / С. И. Левикова. – М: Фаир-пресс, 2007. – 360 с.
19. Левикова, С. И. Молодежная субкультура: учебное пособие / С. И. Левикова. – М.: Фаир-пресс, 2004. – 608 с.
20. Лысенко, О. Ю. Качественные методы социально-психологических исследований: учебное пособие / О. Ю. Лысенко, И. М. Марковская. – Челябинск: ЮУрГУ, 2001. – 106 с.
21. Мазаник, М. Н. Методология и методы исследования коммуникации: учебно-методический комплекс / М. Н. Мазаник, И. Ф. Бурина, Н. В. Ефимова. – Минск: БГУ, 2016. – 159 с.
22. Маликов, Е. В. Молодежь как объект социологических исследований [Электронный ресурс] / Е. В. Маликова // Международный журнал экспериментального образования. – 2015. – № 5. – С. 74–75. – Режим доступа: <http://www.expeducation.ru/ru/article/view?id=7489>. – Дата доступа: 23.04.2018.
23. Мелодекламация [Электронный ресурс] / Wikipedia. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0>

%B5%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F. – Дата доступа: 08.03.2018.

24. Мельник, Л. И. Особенности молодежных субкультур на примере хип-хопа [Электронный ресурс] / Л. И. Мельник // disserCat. – 2007. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/osobennosti-molodezhnykh-subkultur-na-primere-khip-khopa>. – Дата доступа: 02.02.2019.

25. Миненков, Г. Я. Концепт идентичности: перспективы определения / Г. Я. Миненков // Belintellectuals. Интеллектуальное сообщество Беларуси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belintellectuals.eu/publications/169/>. – Дата доступа: 18.03.2018.

26. Михайлов, А. В. Избранное: Социология музыки / А. В. Михайлов // СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 11–54.

27. Нилов, С. Face: «Люди хотят, чтобы я сдох в 27» [Электронный ресурс] / С. Нилов // The Village. – 2017. – Режим доступа: <https://www.the-village.ru/village/weekend/weeknd-interview/284326-face>. – Дата доступа: 26.03.2019.

28. Омельченко, Е. Концепт культурной сцены как теоретическая перспектива и инструмент анализа городских молодежных сообществ [Электронный ресурс] / Е. Омельченко, С. Поляков // Социологическое обозрение. – 2017. – Т. 16. – № 2. – С. 111–132.

29. Остроменский, В. Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема / В. Д. Остроменский // Киев: Музыкальная Украина, 1975. – С. 110–137.

30. Петракова, А. С. Исследование проблемы идентификации и самоидентификации личности в коммуникативном подходе [Электронный ресурс] / А. С. Петракова // Cyberleninka. – 2017. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/issledovanie-problemy-identifikatsii-i-samoidentifikatsii-lichnosti-v-kommunikativnom-podhode>. – Дата доступа: 11.05.2019.

31. Рабочая книга социолога / под общ. ред. и с предисл. Г. В. Осипова. – Изд. 3-е. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 480 с.

32. Рэп [Электронный ресурс] / Wikipedia. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8D%D0%BF>. – Дата доступа: 07.03.2018.

33. Сергеева, И. В. Особенности коммуникативных процессов массовой музыкальной культуры / И. В. Сергеева. // Человек и наука. – 2004. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/osobennosti-kommunikatsionnyh-protsessov-massovoy-muzykalnoy-kultury>. – Дата доступа: 15.04.2019.

34. Сидорская, И. В. О понятиях «пространство», «поле», «среда» и «сфера» применительно к массовой коммуникации [Электронный ресурс] / И. В. Сидорская // elib.bsu. – 2016. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/160353/1/140-143.pdf>. Дата доступа: – 26.03.2019.
35. Социология молодежи: учебник / под ред. проф. В. Т. Литовского. – СПб.: СПбГУ, 1996. – 128 с.
36. Токова, Н. Ю. Молодежная субкультура: учеб.-метод. пособие / Н. Ю. Токова. – Могилев: МГУ им. А. А. Кулешова, 2003. – 76 с.
37. Труфанова, Е. О. Роль коммуникации в построении личностной идентичности [Электронный ресурс] / Е. О. Труфанова // Cyberleninka. – 2012. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/rol-kommunikatsii-v-postroenii-lichnostnoy-identichnosti>. – Дата доступа: 17.05.2019.
38. Улановский, А. М. Качественные исследования: подходы, стратегии, методы / А. М. Улановский // Психологический журнал. – 2009. – Т. 30. – № 2. – С. 18–28.
39. Хип-хоп культура. Возникновение хип-хопа [Электронный ресурс] / Km. – 2008. – Режим доступа: <http://www.km.ru/referats/55A08B2104DC4E9A8C11656C7032B043>. – Дата доступа: 06.03.2018.
40. Черемисин, А. М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса [Электронный ресурс] / А. М. Черемисин // Человек и наука. – 2004. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/muzykalno-kommunikativnoe-sobytie-factory-formirovaniya-muzykalnogo-diskursa>. – Дата доступа: 25.03.2019.
41. Чибисова, О. В. Коммуникация молодежных субкультур: актуальность исследования [Электронный ресурс] / О. В. Чибисова // Cyberleninka. – 2010. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kommunikatsiya-molodezhnyh-subkultur-aktualnost-issledovaniya>. – Дата доступа: 12.03.2019.
42. Шевко, Р. В. Музыка как фактор формирования молодежных субкультур [Электронный ресурс] / Р. В. Шевко // Academia. – 2016. – Режим доступа: <https://www.academia.edu/37435902>. – Дата доступа: 14.04.2019.
43. Шевко, Р. В. Функции музыки в социокультурной среде молодежи: социологический анализ [Электронный ресурс] / Р. В. Шевко // Academia. – 2015. – Режим доступа: <https://www.academia.edu/37435906>. – Дата доступа: 31.05.2019.
44. Ядов, В. А. Стратегия социологического исследования: Описание, объяснение, понимание социальной реальности / В. А. Ядов // Институт

социологии РАН. – М.: Добросвет, 2000 [Электронный источник]. – Режим доступа: <http://www.socd.univ.kiev.ua/sites/default/files/library/elopen/strat2.pdf/>. – Дата доступа: 06.02.2019.

45. Afrika Bambaataa [Электронный ресурс] / Wikipedia. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Afrika_Bambaataa. – Дата доступа: 07.03.2018.

46. Bottero, W. Social Spaces of Music: Introduction / W. Bottero, N. Crossley // journals.sagepub. – Mode of access: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1749975514546236>. – Date of access: 11.01.2019.

47. Castells, M. The Information Age: Economy, Society and Culture / M. Castells. – Volume II: The Power of Identity. – Oxford: Blackwell, 1997. – 461 p. [Реферат на русском языке].

48. Cross, I. Music and Communication in Music Psychology / I. Cross // Core. – Mode of access: <https://core.ac.uk/download/pdf/42337671.pdf> – Date of access: 03.05.2019.

49. Cross, I. Music as a communicative medium / I. Cross, G. E. Woodruff // Oxfordscholarship. – Mode of access: <https://www.music.org/pdf/summit/2014medium.pdf>. – Date of access: 04.05.2019.

50. Eyal, A. White Smoke: «Статус свободы – голос твоих улиц» / A. Eyal. – М.: Кислород, 2009. – 320 с.

51. Feld, S. Communication, Music, and Speech about Music / S. Feld // Jstor. – Mode of access: https://www.jstor.org/stable/768199?seq=1#page_scan_tab_contents. – Date of access: 21.04.2019.

52. Hebdige, D Subculture: the Meaning of Style / D. Hebdige. – Hoboken: Taylor and Francis, 2012. – P. 1–59.

53. McCoy, A. Rap Music / A. McCoy // Oxford Research Encyclopedias. Cultural History Online Publication. Date: Sep 2017. – Mode of access: <http://americanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-287>. – Date of access: 09.02.2018.

54. Rap [Электронный ресурс] / English Oxford living dictionary. – Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/rap>. – Дата доступа: 08.03.2018.

ПРОГРАММА СОЦИАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1 МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 Социальная и исследовательская проблема

Социальная проблема

В XXI веке благодаря глобализации, техническому прогрессу и информационной революции у любого человека есть выбор: с чем или с кем он может себя идентифицировать и в каком окружении ему быть. Когда человек ищет себя и пытается понять, кто он, чаще всего это происходит через попытки идентификации себя с определенной социальной группой. В настоящее время для самоидентификации на постсоветском пространстве молодежь обращается к социальным группам, сформировавшимся на основе приверженности к определённому музыкальному жанру. Особой популярностью пользуется русскоязычный рэп. С каждым годом он привлекает к себе всё больше внимания, и все больше молодых людей постоянно находят себя на социальном пространстве музыки рэпа. На данный момент наблюдается вторая волна распространения и популяризации рэпа в русскоговорящих странах. Если успехи первой волны, которая проходила в 90-е годы в СССР и России, специалисты-музыковеды и любители рэпа смогли объяснить, а также смогли ответить на вопросы, что было характерно для людей, идентифицировавших себя с данным направлением в музыке, какими были их ценности, установки, мировоззрение, как они выглядели, и почему именно эту одежду носили, зачем им были нужны кланы, как можно было попасть в категорию «своих», то вторая волна распространения рэпа, которая началась с 2008 г., пока недостаточно полно описана и объяснена. До сих пор нет авторитетных мнений о том, как можно стать частью рэперской культуры «новой школы», есть ли какие-либо внешние атрибуты, используемые сейчас рэперами и приверженцами данного направления, а также каковы особенности коммуникации между сценой и аудиторией на социальном пространстве рэп-музыки.

Исследовательская проблема

Исследовательская проблема состоит в противоречии между потребностью в информации о культуре рэпа «новой волны» и отсутствии информации по этой теме.

1.2 Объект и предмет исследования

Объектом исследования является молодежь, которая идентифицирует себя с культурой рэпа.

Предмет исследования – идентификация молодежи посредством культуры рэпа.

1.3 Системный анализ объекта

Пол – мужской;

город обучения – Минск;

возраст – 14–31 г.;

предпочтения в музыке – американский и/или русский рэп.

1.4 Цель и задачи исследования

Цель – Выявить критерии и причины, по которым молодежь идентифицирует себя с культурой рэпа.

Задачи:

- выявить, что понимается под рэпом молодыми людьми;
- выявить, существует ли у современных рэперов единый стиль поведения и самопрезентации;
- выявить причины, по которым молодежь идентифицирует себя с рэпом.

1.5 Гипотезы исследования

1) Большинство молодежи, которая идентифицирует себя через приверженность рэпу, считает, что внешний вид не важен для самоопределения и для нахождения «в теме».

2) Большинство молодых людей, идентифицирующих себя через слушание рэп-музыки, не чувствует острой необходимости в единении и связанности с другими членами аудитории.

3) Большинство рэперов считает, что агрессия, которая проявляется физически, сейчас не приемлема.

4) Большинство рэперов не испытывает сейчас негативных чувств к представителям других музыкальных движений и мирно сосуществует с ними на одной территории.

5) Большинство рэперов считает, что они относятся к культуре рэпа только потому, что чувствует единство с музыкой и текстом.

6) Большинство рэперов считает, что, что, как и раньше, в субкультуре есть «не свои», т. е. те кто пришли в нее только из-за моды.

1.6 Операционализация и интерпретация основных понятий

Принадлежность к музыкальной культуре – осознание себя как части группы, слушающей музыку определённого жанра, идентификация с данной группой [36].

Информированность – уровень знания человека о каком-либо явлении или объекте [30].

Структурная операционализация:

Принадлежность к музыкальной культуре:

1) активное участие в деятельности группы и разделение ее мировоззрения;

2) неактивное участие в деятельности группы, но разделение ее мировоззрения;

3) активное участие в деятельности группы, но не разделение ее мировоззрения.

Информированность:

1) хорошая информированность о деятельности группы;

2) средняя информированность о деятельности группы;

3) низкая информированность о деятельности группы.

2 МЕТОДИКО-ПРОЦЕДУРНЫЙ РАЗДЕЛ

2.1 Обоснование выбора метода сбора информации

Основным методом сбора первичной информации в исследовании будет являться метод фокус-группы, так как он позволяет получить наиболее полную и современную информацию об установках, мнениях и оценках респондентов по заданную тему. В рамках диалога, можно уточнить спорные моменты, узнать разные точки зрения по поводу одного и того же утверждения. Данный метод относится к числу так называемых «гибких», качественных методов социального исследования и базируется на использовании эффекта групповой динамики [2].

2.2 Описание выборочной совокупности

Генеральная совокупность – студенты мужского пола минских высших учебных заведений.

В соответствии со спецификой метода важно помнить, что:

1) респонденты не должны быть знакомы друг с другом;

2) не должны иметь опыт участия в фокус-группах.

Для проведения фокус-группы необходимо пять-шесть молодых людей, которые слушают рэп и могут про себя сказать, что они рэперы или относятся к культуре рэпа и хип-хопа [30].

2.3 Инструментарий исследования

Сценарий проведения фокус-группы.

ВСТУПЛЕНИЕ 5 МИНУТ

1. Представиться. Тема дискуссии: Что такое рэп?
2. Правила дискуссии: говорить искренне, раскованно, откровенно. Нет правильных и не правильных мнений. Следует говорить, не перебивая собеседников. Конфиденциальность.
3. Знакомство участников. Имя, возраст, место обучение, интересы и как давно слушают рэп.

ЧАСТЬ 1. ЗНАНИЕ

1. Как вы понимаете, что такое рэп?
2. Как выглядит настоящий рэпер?
3. Кто такой вообще тру рэпер?
4. Как им стать?

ЧАСТЬ 2. ОЦЕНКА И ТЕСТИРОВАНИЕ

1. Если я надену широкие штаны, цепи и шубу, я буду считаться тру рэпером?
2. О чем должен быть настоящий рэп?
3. А о чем сейчас пишется в рэпе?
4. Скриптонит, Бакей, Макс Корж рэперы? Почему?

ЧАСТЬ 3. ПОВЕДЕНЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ

1. Знаете ли вы еще ребят, которые слушают рэп и любят его так же, как вы? Как часто вы видите?
2. Если вы увидите, что парень на Розочке слушает рэп в колонках, будете ли вы чувствовать с ним какую-то связь? Почему?
3. Как вы считаете, есть ли сейчас агрессия в рэпе? Какая?

ЗАВЕРШЕНИЕ ДИСКУССИИ

(Поблагодарить участников).

ПРОГРАММА СОЦИАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1 МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 Социальная и исследовательская проблемы

Социальная проблема

На данный момент представители молодежи с легкостью могут позволить себе самовыражение и им не составляет труда найти единомышленников в различных сферах. Сейчас человек не является членом одной социальной группы, он исполняет больше социальных ролей, чем в 90-х годах прошлого века.

Одна из таких групп по интересам, которая сейчас набирает новые обороты и становится почти массовой – это рэперы. В литературе 90-х гг. XX века данную группу относят к разновидностям субкультур, выделяемых на основании предпочтений музыкального жанра. Однако новая волна рэпа и её новые представители ставят это деление под сомнение.

Так возникает одно из главных исследовательских противоречий: критерии, по которым описывают субкультуры и по которым определенные группы относят к субкультурам, устарели. Это касается, к примеру, такого критерия, как размер группы. Субкультура – это культура меньшинства, но сейчас мы наблюдаем, что рэп как жанр приобретает массовый характер. К тому же происходит деформация других основных критериев субкультуры (таких, как самоидентификация, принадлежность к группе, сленг и стиль в одежде). Следовательно, как у общества, так и у представителей данной культуры, возникает недопонимание в идентификации и терминологии.

Исследовательская проблема

Существует много иноязычной литературы на темы субкультур, но она не являются репрезентативной для русскоговорящего сообщества из-за разницы в культуре, а вся русскоязычная литература устарела, поскольку опирается на стандартное понимание субкультуры. Кроме того, нет современных и актуальных данных изнутри о том, как живёт данная группа сейчас.

1.2 Объект и предмет исследования

Объектом исследования является молодежь, которая идентифицирует себя с культурой «рэперов», а также авторы и исполнители текстов – представитель сцены.

Предмет исследования – представление участников культуры рэпа о данной культуре, взгляд на культуру изнутри.

1.3 Системный анализ объекта

1. Пол – мужской;
2. город проживания – Минск;
3. возраст – от 16-25 лет;
4. предпочтения в музыке – американский и/или русский рэп;
5. роль в культуре – слушатель; исполнитель.

1.4 Цель и задачи исследования

Цель – выявить актуальные характеристики и особенности культуры рэперов.

Задачи:

- 1) выявить специфику восприятия термина *субкультура* и отношения имеет к нему;
- 2) выяснить, какой термин используется для описания культуры и принадлежности к группе рэперов;
- 3) выявить основные характеристики рэпа как культуры, актуальные для самих рэперов (сцены и аудитории);
- 4) выявить наличие / отсутствие стиля в одежде и оформлении внешнего вида у представителей рэп-культуры;
- 5) познакомиться с персональным опытом участников, связанный с рэпом и коммуникацией с представителями данной культуры;
- 6) выяснить, с какими представлениями о культуре рэпа сталкивались её носители за её пределами;
- 6) выяснить, как представители сцены видят свою роль в данной культуре;
- 7) выяснить, как носитель культуры видит её структуру;
- 8) определить, существуют ли пространственные локации, которые носители культуры рэпа считают «своими».

1.5 Гипотезы исследования

1. Большинство респондентов негативно относится к термину *субкультура*.
2. Большинство респондентов описывает культуру рэпа как что-то близкое к массовой культуре.
3. Основная характеристика рэпа как культуры – это его свобода.
4. Большинство респондентов считает, что стиль не является показателем принадлежности к культуре рэпа.

5. У всех респондентов есть персональный опыт, связанный с рэпом, который повлиял на их формирование как личностей.

6. Большинство респондентов считает, что общество до сих пор может негативно относиться к культуре рэпа и порождать необоснованные стереотипы, связанные с ней.

7. Представители сцены в большинстве своем видят себя «просто людьми», которые делятся своими мыслями и создают тексты скорее для себя, нежели для других.

8. Большинство участников интервью делит рэп на «массовый» и «настоящий».

9. Большинство респондентов считает, что большая часть слушающих рэп не до конца понимает посыл авторов.

10. Большинство респондентов называли тусовки и вечеринки местом самых частых встреч с такими же людьми, как они.

1.6 Операционализация и интерпретация основных понятий

Музыкальное направление рэп (англ. rap, rapping) – это ритмичный речитатив, обычно читающийся под музыку с тяжёлым битом и с чётко обозначенными рифмами, и музыкальный ритм, задаваемый DJ. [53]

Субкультура – это частичная культурная подсистема внутри системы «официальной», базовой культуры общества, определяющая стиль жизни, ценностную иерархию и менталитет ее носителей. [18]

Молодёжная субкультура – это эзотерическая, эскапистическая, урбанистическая культура, созданная молодыми людьми для себя; это элитарная культура, нацеленная на включение молодых людей в общество [21].

Идентификация – это позиционирование себя по отношению к известным людям, определение своего места в жизни, помещение себя в категорию любого контекста [16].

Принадлежность к субкультуре – ощущение себя частью группы, осознание этого и идентификация себя с данной группой [36].

Структурная операционализация:

Включенность в субкультуру

Поведенческие установки:

- 1) активная позиция;
- 2) пассивная позиция;
- 3) нейтральная позиция.

Информированность:

- 1) хорошая;

- 2) средняя;
- 3) низкая.

2 МЕТОДИКО-ПРОЦЕДУРНЫЙ РАЗДЕЛ

2.1 Обоснование выбора метода сбора информации

Основным методом сбора первичной информации в исследовании будет являться метод полуструктурированного интервью, так как он позволяет получить наиболее полную и современную информацию об установках, мнениях и оценках респондентов на заданную тему, а также позволяет построить с ними доверительные отношения. В рамках диалога можно уточнить спорные моменты, узнать больше о личном опыте респондентов. Данный метод относится к числу так называемых «гибких», качественных методов социального исследования [19].

2.2 Описание выборочной совокупности

Генеральная совокупность – минчане 16–25 лет.

Для проведения полуструктурированного интервью необходимо восемь респондентов, четверо из которых слушают рэп и могут про себя сказать, что они – рэперы или относятся к культуре рэпа, четверо – являются представителями сцены данного музыкального жанра, пишут и читают собственные тексты. Для подбора таких людей будет использован метод «снежного кома», так как данная группа относительно закрытая [20].

2.3 Инструментарий исследования

(Сценарий проведения полуструктурированного интервью)

Знакомство.

1 блок: Общее понимание

1. Как ты понимаешь смысл термина «субкультура»?
2. Как ты считаешь, популярны ли сейчас субкультуры среди молодежи и живы ли они?
3. Как думаешь, почему молодые люди – тинейджеры – вступают в субкультуры?
4. Как на твой взгляд, субкультуры могут повлиять на молодёжь положительно или отрицательно?
5. Есть ли положительные моменты принадлежности к субкультуре? (какие?)

6. А есть ли отрицательные моменты принадлежности к субкультуре? (какие?)

7. Относишь ли ты себя к какой-либо субкультуре? Почему?

2 блок: Конкретное представление о культуре

8. Ты можешь согласиться с утверждением что рэперы – это субкультура? Почему?

9. В чём заключается главный смысл рэпа как культуры для тебя?

10. Какие ассоциации у тебя возникают при слове рэп?

11. Как думаешь, почему молодежь приходит к рэпу? А как ты принял рэп и пришел к данной культуре, что повлияло на твой выбор?

12. Если рэп повлиял на твою жизнь в целом, то как именно?

13. Как ты думаешь, есть ли что-то типа кодекса в культуре рэпа, существуют ли правила или негласные договоренности?

14. Существуют ли в обществе какие-либо стереотипы касательно рэпа? Если да, то какие?

15. Сталкивался ли ты с непониманием со стороны окружающих?

3 блок: Ролевые функции в культуре

16. Почему рэп популярен именно сейчас?

17. Когда ты пишешь свои тексты, для кого они?

18. Как бы ты описал слушателей рэпа (их возраст, стиль жизни)?

19. С какой целью ты пишешь свои тексты / с какой целью исполнители пишут свои тексты?

20. Чувствуешь ли ты ответственность за свой посыл?

21. Всегда ли ты понимаешь смысл текста исполнителей?

22. Как думаешь, много ли твоих слушателей действительно понимают, какой смысл ты вложил в текст?

23. Делишь ли ты рэп на настоящий и массовый?

24. Как ты думаешь, о чем должен быть настоящий рэп?

4 блок: Место в обществе

25. Как твои родственники отнеслись к тому, что ты стал частью рэпа?

26. Есть ли места, в которых ты чувствуешь себя небезопасно?

27. Есть ли места, где ты чувствуешь себя в своей тарелке?

28. Есть ли какие-нибудь массовые мероприятия, где можно встретиться и познакомиться с представителями рэп-культуры? Какие?

29. Чем тебя привлекают рэп-батлы?

30. Есть ли у тебя какой-то определённый стиль в одежде?
31. Бывали ли у тебя перепалки/драки, которые провоцировались твоей принадлежностью к рэп-культуре?

5 блок: Прогнозы

32. Как ты думаешь, куда сейчас движется рэп? Будет ли он таким же массовым, как раньше или как американский?
33. Как думаешь, какие будут дальнейшие взаимоотношения рэпа и представителей госорганов (Минкульт и т. д.)

ПРИЛОЖЕНИЕ В

ТРАНСКРИПТ ФОКУС-ГРУППЫ

Фокус-группа была проведена 19.04.2018 на тему: «Что такое современный рэп?» Данная фокус-группа продлилась полтора часа. Целью фокус-группы было получение достоверной информации о том, посредством чего современная молодежь идентифицирует себя с рэпом, на какой стадии развития сейчас находится данная субкультура, какова оценка ситуации у носителей культуры.

Модератором фокус-группы являлся автор работы. Участниками фокус-группы были студенты минских вузов, которые слушают хип-хоп и рэп и являются включенными в музыкальную культуру:

- Михаил: 21 год, студент третьего курса БГУ – Участник 1;
- Дмитрий: 18 лет, студент первого курса БГУ – Участник 2;
- Александр: 19 лет, студент второго курса БГУ – Участник 3;
- Артем: 20 лет, студент третьего курса БГМУ – Участник 4;
- Александр: 19 лет, студент второго курса МЛГУ – Участник 5;
- Дарья: 20 лет, студентка третьего курса БГУ – Модератор.

Модератор: Всем добрый день. Меня зовут Дарья и я очень рада, что вы все смогли прийти на мою фокус-группу, которая посвящена такой теме как рэп. Для начала хочу рассказать некоторые правила, которых надо придерживаться. Во-первых, постарайтесь не перебивать друг друга, а во-вторых, высказывайте все, что думаете по поводу вопроса, потому что тут нет правильных и неправильных ответов. А начнем нашу фокус-группу с небольшого рассказа о себе: как вас зовут, где вы учитесь, чем увлекаетесь и как давно слушаете рэп?

Участник 1: Всем привет, меня зовут Миша и сейчас я обучаюсь на третьем курсе ФФСН. Мне 21 год и я люблю гулять с друзьями, петь в караоке, общаться с разными людьми и забывать про дедлайны. Рэп слушаю наверное с того момента, как поступил в лицей и встретил новых ребят, которые и показали мне данную музыку.

Участник 2: Добрый день, я Дима и учусь на первом курсе факультете международных отношений БГУ. Люблю гулять по городу и играть в футбол, а рэп, мне кажется, стал слушать может как два года тому назад, друг дал послушать несколько треков и пошло-поехало, стало интересно, что ещё есть, и как вообще устроена данная культура.

Участник 3: Всем привет, меня зовут Саша, сейчас я учусь на втором курсе ФМО и мне 19 лет. Увлекаюсь спортом, люблю читать и смотреть «Игру престолов», гулять с друзьями, в общем, очень простые интересы. Сложно сказать, как долго я слушаю рэп, иногда мне кажется, что он был частью моей жизни почти всегда, но вот прям интересоваться и углубляться в данную культуру я, наверное, начал в классе так десятом.

Участник 4: Я Артем и сейчас обучаюсь на лечфаке в меде, мне 20 лет. Одно из моих основных увлечений – это слушать музыку, я хорошо разбираюсь в рэпе, давно его слушаю, и мне просто нравится, какая у него подача, но при этом люблю еще и рок, фанк, инди и другие жанры.

Участник 5: Я Саша и учусь в Инязе на втором курсе. Из интересов могу выделить, что люблю путешествовать с друзьями, ходить на тусовки и просто слушать рэп.

Модератор: Спасибо за ваши рассказы о себе, а теперь давайте перейдем к первому вопросу: как вы понимаете, что такое рэп?

Участник 3: Для меня рэп, первое, это посыл и мысль, которые доносит артист, второе это рифма. Третье это бит, звучание и музыка сама по себе, ну и все, наверное. Трудно вообще сказать, что такое рэп, в принципе это музыкальный жанр, основанный на рифме. В целом, вот эти три составляющие самые важные для меня, которые я выделил.

Участник 4: Рэп – это речитатив в под музыку или под бит.

Участник 2: Я бы мог придумать какое-нибудь определение для рэпа, которое звучало бы очень умно, но по сути рэп – это просто слова, со смыслом желательно, наложенные на музыку.

Участник 1: Хм-м, ну я бы сказал, что рэп для меня – это стихи под бит.

Участник 5: Ну для меня вот рэп – это направление музыки отличающееся от других жанров простотой, чаще всего это простой бит с четкой поверх, четка, естественно, бывает разная, и если появляется новая, как правило артист взлетает, т.к. инновация в жанре и всем интересно же услышать, что-то новое.

Модератор: Хорошо, а как вы считаете, как выглядит настоящий рэпер?

Участник 3: Ну вообще я не считаю, что рэпер должен выделять как-то в принципе, в обществе, по идее есть некоторые аспекты, которые присущи рэперу, к примеру, татуировки, связанные с их прошлым или еще что-нибудь, но в принципе, большинство рэперов, которые я знаю на пространстве СНГ вообще не выделяются среди других людей, и по сути можно было и не сказать, что это рэп-исполнитель. Ну, сейчас новая школа рэпа в большинстве выделяется этом плане: в одежде, в стиле – там могут быть дреды разных

цветов, татуировки на лице, шмотки женские, юбки, Yung вообще одевался в женскую одежду в клипах, и для него это было типа круто вообще.

Участник 1: Ну я тоже не считаю, что рэпер должен вообще как-то особенно выглядеть, ведь рэп – это ведь как писать стихи, готовить, что ли. Я не считаю, что рэпер должен как-то одеваться или что это должна быть какая-то субкультура особенная, ведь если ты любишь рэп и ты рэпер, то ты не должен носить майки, байки. Чё хочешь то и носи, если ты рэпер, то просто пиши тексты.

Участник 4: Ну вообще рэп – это как инструмент, поэтому ты же не можешь сказать, как выглядит настоящий гитарист или скрипач – никак. Любой человек будь он во фраке или в широких штанах или хоть голый, который начнёт читать речитатив под что угодно станет рэпером.

Участник 2: Многие рэперы, как я заметил, делают очень экстраординарные прически и носят дорогие брендовые вещи, но это необязательно для того, что быть реальным рэпером, нужно просто выглядеть красиво и свежо и писать хорошие треки.

Участник 5: Вот у меня в голове сразу идет представление рэпера в приспущенных штанах, байке, может быть даже в шубе, на шеи много золотых цепей, на голове кепка или вообще дреды, как-то так выходит.

Модератор: А если я так оденусь, то можно ли будет меня назвать вообще рэпером?

Участник 3: Я считаю, что как бы ты не оделась, ты не станешь рэпером, пока у тебя нет таланта и навыков, которые тебе позволяют делать рэп, и ты не станешь ни рэпером, ни кем-то еще, в принципе, можно подражать своим кумирам, если ты рэп-исполнитель и ничего не менять.

Участник 5: По моему мнению, нет, если ты оденешься как рэпер, но при этом не будешь чувствовать какое-то отношение или единство с рэпом, это не сделает тебя рэпером, ты просто будешь тупо копировать чей-то стиль.

Участник 2: Соглашусь с прежними высказываниями, что внешний вид на тру-рэперство не влияет.

Участник 1: Не-е, как я уже говорил, одежда и стиль вообще не показатель, рэпер ты или нет.

Модератор: А кто вообще в нашем понимаем может быть настоящим рэпером? Я тут спрашиваю про исполнителей и слушателей данного жанра.

Участник 2: Для меня тру рэперы-исполнители отлично доносят слушателям свои мысли в текстах, а в альбоме могут даже провести целую сюжетную линию из треков. Ну, и я считаю, что рил рэперы не полезут в

конфликты с другими представителями своей индустрии, ведь они работают над одним делом.

Участник 3: Для меня тру рэпер – это артист, который не противоречит самому себе, пишет только правдивые, в принципе, хотя не обязательно только правдивые, но правдивый текст, который связан с его жизнью, чтобы ощущалась важность какая-то для человека, который рассказывает про это. И не эти вот новые фейсы «как я е*** твою телку, у-у» и это круто, нет, ну, для меня в хип-хопе обязательно должен быть смысл, посыл, который несет рэпер и если он просматривается и ты веришь артисту, который это рассказывает, то это здорово, это круто, вот это тру рэпер. А тру рэпер как слушатель должен просто любить и уважать музыкантов и сам рэп.

Участник 4: Ну, нет такого понятия, комон. Субкультура мертвая, нет ничего такого, да и все субкультуры сейчас мертвые, нету какие-то явных панков или металлистов и тому подобного, по крайней мере, их не видно. Я уверен, что субкультуры – это больше замашки, если про нашу страну говорить, то это года 7,8, 10, потом вся эта штука пошла на нет.

Участник 1: Ну тру исполнитель, это тот, кто пишет текст, не про моду и то что сейчас на хайпе, и не пытается словить волну на том, что сейчас модно, и не тот, кто снимает там клипы с блогерами. А тот, кто несмотря ни на что, пишет про то, что его волнует, про то, что у него на душе, про то, что он хочет писать, и не потому, что это люди посчитают съедобным или крутым, а просто потому, что так хочется ему самому.

А тру слушатель – это тот, кто слушает рэп, потому что ему нравится, а не потому что это модно. Ну, это сложно, потому что выявить тру репера, потому что рэп стал очень модным, и его все начали слушать, вот. Тру рэперы – это скорее те, кто ещё до новой волны популярности рэпа слушали его, потому что он им был реально интересен и теперь им наверное не нравится, что почти каждый второй слушает рэп, только потому что модно, а не потому что им это нравится, и наверное вот тру слушателя эта ситуация задевает.

Участник 5: Я вот считаю, что тру рэпер, это только тот, который пишет о своей жизни, о своих пережитых эмоциях или о том что знает, что чувствовал, в чем уверен и чем хочет поделиться с обществом. Рэп не должен быть непонятно про что, он должен быть от сердца и делаться не для хайпа, а даже больше для себя.

Модератор: Как думаете, а что вообще надо делать, чтобы общество посчитало тебя настоящим рэпером и начало уважать тебя как исполнителя?

Участник 3: Не знаю, как им стать, говорить правду свои слушателям, любить свое дело, тренироваться, отличаться от других, нести свой стиль, как-то двигаться, не сдаваться, а-ха-ха.

Участник 4: Ну, он не должен одеваться как-то по-особенному, что вполне очевидно. Канье Уэст ходил в начале своей карьеры в довольно гейских розовых штанах, хотя он и не был рэпером. И рэпер ли он сейчас – тоже сложный вопрос, у него не совсем хип-хоп биты, ну бог с ним, ладно. Стать им никак нельзя, но можно стать как выглядит, принадлежит субкультуре хип-хоп... Но какая-то очень старая версия, если новая, то я не шарю и не интересовался. Ну, можно напялить на себя баскетбольную майку, футболку джерси, широкие штаны и кроссовки и ходить по району и хаслить о том, как ты хаслишь или про то, как сложно хаслить на районе.

Участник 5: Здесь все просто – если хочешь стать реально крутым рэпером, чтоб тебя уважали и слушали, то надо просто работать, делать, делать и делать музыку.

Участник 1: Ну, сложный вопрос, если исполнителем, то тебе нужен талант либо просто очень долго работать и писать тексты про то, что тебя волнует. А если тру слушателем, то тебе скорее всего надо полностью погрузиться в культуру, изучить, понять ее, изучить историю там, слушать рэп, найти свой вил и просто его слушать и не обращать внимание на других, которые говорят, что рэп г****, а просто продолжать любить и уважать рэп, несмотря на мнение общества.

Модератор: Как думаете, какие темы затрагивает рэп, вызывающий уважение?

Участник 3: Настоящий рэп может быть все обо всем угодно, т. е. есть такой чувак на самом деле, Джон Рабукас, вот это очень мощный такой рэп-исполнитель зарубежный, который поднимает почти во всех своих работах какие-то социально значимые процессы: пьяное вождение, насилие и все такое, расизм, да, у него он тоже частенько появлялся, и это очень круто потому что там смыслы доносятся в такой форме, что там очень мощный посыл, очень классный бит, исполнение и это всё очень здорово и гармонично смотрится. Вообще настоящий рэп может быть. Может быть о котках, о собачках, о радуге, о облаках, о жизни, о 90-х, о убийстве, не знаю, о новой школе, о чем угодно, главное, чтобы он шел изнутри артиста, это самое главное.

Участник 4: Да, о чем угодно, начиная, как я сходил в туалет, заканчивая, есть ли бог.

Участник 2: Я бы тоже сказал, что он может быть о чем угодно, нет никаких ограничений в темах для рэпа.

Участник 1: Исторически пошло, что настоящий рэп о бедности и неравенстве, и я придерживаюсь данного мнения. Рэп же писали ниггеры о своем гетто и своей жизни в то время, про то, что полиция перешла границы, про то, что друга застрелили. Рэп – это низкосоциально слой общества и поется о бедности. Это вот как знаешь говорят, что хороший стендапер – это либо бедный, либо тот, у кого произошла какая то трагедия, так вот рэп – это то же самое.

Вообще рэп должен быть написан очень простым языком, ведь рэп для всех, и изначально он писался для социально низкого класса, поэтому вот если классическую музыку не все понимают, то рэп должен быть понятен всем.

Участник 5: Ну, тут я соглашусь с Артёмом и Димой, нет вообще такого понятия, о чем должен быть рэп, он может быть о чем угодно, если идет от души.

Модератор: А о чем сейчас пишется в рэпе?

Участник 3: Ну, сейчас новый рэп очень варьируется, очень сильно. Есть такие люди, как Флэш, Лизер, Фэйс, ну, эти люди пишут непонятно о чем, для меня, по крайней мере, и я не верю в их творчество, что они проходили через это или что им нравится то, что они пишут. По-моему, это уже какой-то излишний пафос и попытка заработка, лёгкого заработка за счёт школьников, вот. А есть такие люди, как Локи Мин, Хаски, ну тот же Фараон, ладно, допустим, которые пытаются что-то классное принести, вот это вот новая школа действительно иногда заставляет задуматься, и это здорово видно, что они проживают то, что они пишут. А вообще, как правило о е***, наркоте, шлюхах, тачках, я не знаю, ну вот о таких незамысловатых вещах рэп, как в принципе и раньше было, рэп – это уличная культура.

Участник 4: Опять же и сейчас пишут, о чем угодно.

Участник 1: Сейчас в рэп пишется обо всем: о политике, о смехе, о моде. Рэп-исполнителей так много, что каждый пишет, о чем хочет и выходит, что рэп – это обо всем. Кто-то пишет специально съедобно для людей, чтобы людям зашло, а кто-то продолжает гнуть свою линию старого рэпа про страшные социальные неравенства и будни.

Участник 2: Сейчас, конечно, можно как-то классифицировать темы рэпа, но нет смысла, ведь и сейчас рэперы пишут обо всем, ведь каждый пишет о чем-то своем.

Участник 5: Да, сейчас обо всем пишется, рэп стал самым слушаемым жанром в этом или том году, так что теперь ограничений вообще нет в темах, каждый пишет о чем хочет.

Модератор: Каких рэп-исполнителей вы бы выделили, назвали настоящими?

Участник 2: Ой, ну сложный вопрос. Вообще много исполнителей, которые рипал делают хорошую музыку, к примеру, Оксимирон, ATL, Bumble Beezy, Kendrick Lamar, 21 Savage, Хххtentation, Noize Mc, Thomas Mraz и еще Loqiemean. Да вообще их много очень.

Участник 4: Никогда не заикливался по поводу настоящности, не вижу никаких границ между рэпом. Рэп – он везде рэп.

Участник 1: Да кто его знает, ну, скорее всего, для меня – это старики рэпа. Снуп дог, Эминем, Джей Зи, Лок Дог. Ещё мне очень нравится Оксимирон. И я вот думаю, что они вот самые именитые старички, и, думаю каждый знает о них, а значит, чем-то они заслужили уважение и свою популярность в обществе.

Модератор: А можете ли вы сказать, что Скриптонит, Бакей, Макс Корж рэперы и почему?

Участник 3: Сочный и хороший вопрос для меня, потому что все три этих исполнителя близки для меня. Скриптонит – это что-то очень-очень важное в моей жизни, потому что я проживал с ним многие моменты, и это очень классно. Бакей, он мне близок все-таки из-за того, что он белорусский исполнитель, как и Макс Корж, которые пытаются поднимать хип-хоп культуру в принципе и им не на***** на это. Бакея выделяет то, что видно, что чувак не особо трясется за фейм или бабки, ему просто нравится то, что он делает, у него позитивный настрой. Ну, это очень круто. А Макс Корж – тут все понятно, чувак-красавчик. Откуда он там, из Лунинца? Ну, поднялся он, ну, очень классно. Я бы не назвал их рэперами как таковыми, может только Бакея выделил – у него прикольный флоу. А Макса Коржа и Скриптонита я бы выделил больше как музыкантов, один сейчас вообще ушел как бы из рэпа. Ну, заявил, по крайней мере, что уходит из рэпа и предается больше музыке. Ну, ладно, посмотрим, что это будет, но, по-моему, последнее творчество и так было сложно назвать рэпом, даже как первый исполнитель на СНГ, который дает концерты в жанре рэпа, у него у единственного был такой классной инструментал на концертах: то есть там не было каких-то диджейских пультов, электроники, там было все на инструментале и очень круто, звучало это очень... И я один раз был на концертах. За это я его уважаю. Поэтому мне кажется, что один больше как музыкант, для него это музыка, а не рэп. Макс Корж в своём творчестве тоже как-то использовал гитарное творчество под шашлычок (послушать «Небо поможет нам»), потом у него были какие-то доставки с дастепом, и какой-то электро-мюзикл пошел и фьюжен. И не знаю,

рэпа в его последних исполнениях я не слышал. Бакей да, Бакей да. Знаешь, представитель такой крутой новой школы, которая отличается от других. У него есть свой стиль и посыл классный и позитивный настрой, это очень здорово.

Участник 2: Я вот считаю, что если они сами себя считают рэперами, то да, почему они таковы не должны являться.

Участник 4: И да, и нет, все три раза. Разве что Бакей, у него есть около-грайм треки. Грайм считается не совсем рэпом, хотя комон, он все же тоже рэп, ну, тип, разницы никакой, тот же речитатив, только под другой бит, грайм – это просто не хип-хоп.

Участник 1: Ну Скриптонит – да, рэпер, он же пишет-читает, хотя, может, он даже больше хип-хоп, чем рэп. Макс Корж... Ну, вначале был рэп, а сейчас ну, больше хип-хоповские песни и под гитарку подпевать.

Участник 5: М-хм-м, специфичный вопрос. Я бы вот лично Коржа уже вообще отнес не к рэпу, а к категории попсы, а вот Бакей и Скриптонит... Ну, тут сложно. Как бы и рэперы, но уже как бы и попса, такое вот переходное состояние.

Модератор: Знаете ли вы еще ребят, которые слушают рэп и любят его так же как вы. Если да, то как часто вы видите?

Участник 1: Да, конечно, я знаю таких ребят, которые часто слушают рэп. Но мы ради этого специально не собираемся. Я не считаю себя тем человеком, которые общается с кем-то только из-за того, что мы все любим рэп.

Участник 2: У меня очень много знакомых, которые слушают рэп, с некоторыми мои вкусы совпадают, с некоторыми расходятся, но можно найти любителей почти любого направления в рэпе.

Участник 3: Да я знаю таких ребят, их не сильно много, которые прям горят этим, у кого в плейлисте хип-хопа будет столько же или даже больше, чем у меня. Полина, наверное, больная на всю голову, ещё пару ребят, с которыми я знаком. Ну вот с ними довольно частенько, когда я встречаюсь, бывают разговоры именно о рэпе. О русском рэпе мне нравится поговорить, потому что это интересно для меня.

Участник 4: Да, конечно, знаю, но видимся мы по-разному.

Участник 5: Знаю таких ребят, и видимся мы с ними часто-часто, я бы даже сказал, что они мои друзья.

Модератор: Если вы увидите, что парень на Розочке слушает рэп в колонках, будете ли вы чувствовать с ним какую-то связь? Почему?

Участник 5: Я буду думать, что парень дурачок, поэтому ничего общего. Не люблю людей, которые слушают громко музыку в общественных местах.

Участник 4: Если это что-то узконаправленное, что я и слушаю, то, если я услышу композицию, которую, я думал, никто не слушает, и я думал, что только я знал о ней, и я услышу, как она у кого-то валит из колонок, то я подойду такой, тип: «О, прикольно, чувак, ты шаришь за этого артиста». Если это будет что-то максимально общее что-то типа Макса Коржа, ну, комон, все его слушают, какая связь. Почему так? Да потому, что люди любят г****, которое их объединяет.

Участник 3: В любом случае, у людей есть какие-то связи друг с другом. Если чувак будет слушать Кизару, то у меня будет с ним связь такая негативная, мне захочется пройти мимо или дать по лицу, потому что это не мое, и я не понимаю такого. Если в колонках у него будет Макс Корж, Хаски, Бакей или Скриптонит, то я пойду, руку пожму, потому что это здорово и это все-таки приятно, когда люди разделяют с тобой что-то. Приятно, когда люди переживали, наверное, тоже самое что и ты, это сближает и, да, я буду с ним чувствовать какую-то связь.

Участник 1: Если встречу парня на улице, который слушает в колонках рэп, то честно, не знаю. Меня раздражают вообще любые ребята, которые слушают музыку в колонках, мне сразу хочется им вломить, как будто они из деревни приехали. Ну какой нормальный человек слушает на улице в колонках музыку? Ладно, если ты на велике едешь, они никому не мешают. Когда ты идёшь компанией людей, у тебя е***** колонка, то ты дебил. Хочешь слушать музыку, одень наушники, не зря же их придумали. Колонки для тусы или под мостом, где туса, а на улице это вообще не круто.

Участник 2: А по поводу парня и колонки, у меня схожее мнение с Мишей. Я плохо отношусь к людям, которые слушают на улице музыку в колонках, даже если там будут песни из моего плейлиста. Мне кажется, это не только некультурным, но и навязывающим своё мнение, хотя их никто не просит об этом.

Модератор: Как ты считаешь, есть ли сейчас агрессия в рэпе, и была ли она раньше?

Участник 3: Агрессия в рэпе всегда была и всегда будет. Это нормально, это здорово и это круто. Они же должны как-то избавляться от неё, и вот рэп предоставляет такую возможность. Ну, сейчас есть такая штука как батл-рэп, ну, все уже знают. И вот там, как правило, агрессия на всех этих батлах и рэп-площадках лучше всего проявляется. Она там самая напыщенная, самая яркая, ну, я не вижу ничего в этом плохого. Это здорово тоже. Агрессия, она же, она выходит, и после неё остается пустота, и остается только позитив. Когда люди послушают агрессию в наушниках, может быть, им не захочется выносить всю

агрессию, может, она уйдет вместе с музыкой, которую они послушали. Много агрессии выходит на негатив в плане жизни, которая сейчас, много агрессии на современные уставы, госполитику, на государство, на управление, много агрессии между жанрами рэпа, новая школа со старой бодается, грай артисты часто показывают новые стили и между собой пытаются агрессивировать. Агрессия выражается в бифах, к примеру, в твиттере, стрелку кто-то какие-то мутит, как правило, агрессия работает как промо, пытаются выделиться среди других исполнителей, привлечь к себе внимание громким скандалом и больше просмотров и прослушек поднять, как-то так.

Участник 2: Сейчас агрессия до сих пор есть. К примеру, многие рэперы сейчас используют в своем вокале приёмы, которые делают звук грубее, неговоря уже о самом тексте. Тем более, сейчас в рэпе много конфликтов между исполнителями, и артисты пишут друг на друга диссы и так далее, хотя раньше этого было куда меньше в индустрии.

Участник 4: Если брать хип-хоп культуру изначально, то да конечно, рэп же изначально был про чёрных, которым плохо живётся на районе, на чёрных-чёрных улицах, йоу. Вот. Если сейчас... Блин, в хип-хопе да, в каких-нибудь рэп-корах тоже отчасти, но не везде. Но агрессия, в принципе, есть в любой музыке, т.е. Это не какая то привилегия русского хип-хопа. Если, наверное, сильно покопаться, то можно и в классической музыке найти исполнителей, в которых есть в музыке агрессия. Т. е. это не прерогатива рэпчика или хип-хопа. А вообще агрессия вообще переросла с улиц и драк на батлы и версусы.

Агрессия к женщине, мужчине, к себе, как в некоторых треках Эминема, к жизни, к правительству, к гетто, банде, бутерброду, богу, агрессия может быть разной, как и рэпчик.

Участник 5: Агрессия в рэпе – это что-то постоянное, без агрессии нет и рэпа, поэтому агрессия всегда была там, есть и будет. Именно агрессия к чему-либо отличает рэп от других жанров.

Участник 1: Сейчас её стали меньше делать, потому что рэп стал более ванильный. Потому что он стал модным, и поэтому он стал ванильным, и чтобы его больше слушали, его стали делать шёлковым и приглаженным. Такой рэп без яиц. А вот раньше да, рэп был п*****, даже одни из первых треков, к примеру, *Fuck the Police*, и там жёсткая песня, и полиция же за это их била. И вот раньше да, рэп был жесткий. Т. е. песни Эминема старые тоже жёсткие. Было точно жёстче, потому что был это рэп из трущоб. Сейчас же пацаны разбогатели и не такое актуальное, а больше пишут про бабки, бабки, йе-е.

Модератор: Спасибо, ребята, за ваши ответы и ваше активное участие, на этом наша фокус-группа подходит к концу.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

ТРАНСКРИПТЫ ПОЛУСТРУКТУРИРОВАННЫХ ИНТЕРВЬЮ

Д: Дима, 20 лет, студент БГУ, активный слушатель рэпа.

И: интервьюер

И: Как ты понимаешь термин *субкультура*?

Д: Это, как по мне, есть массовая культура и это что-то общее за ней движется молодежь, масса, они в тренде. Субкультура – это некий такой зародыш, который идет перед стадией массовой культуры и в процессе его действия непонятно дойдет он до стадии массовой культуры или нет. Как тот же самый рэп, когда-то его можно было назвать субкультурой, сейчас же это самый главный жанр. Самый популярный жанр из музыки. Когда рок-н-ролл был субкультурой, и они были субкультурой, и они стали массовой культурой, но все равно же есть какие-то стили или поджанры, которые были субкультурой так ей и остались. И они не вышли в свет. Для меня субкультура – это андеграунд, и есть андеграунд, который выходит в свет, а есть который нет по разным причинам.

И: А как ты считаешь, сейчас есть субкультуры, и популярны ли они?

Д: В узких кругах. Популярна среди ребят, которые позиционируют себя как нонконформисты. Тот же самый рэп. Есть ребята, которые за эволюцию субкультуры. Ребята, которые считают себя субкультурой, они больше консерваторы. Субкультурщики сейчас для меня, это как знаешь, сейчас есть субкультуры и массовая культура, и вот субкультурщики для меня консерваторы. А если в каком-то даже нет массовой культуры, а только субкультура, то их нельзя назвать консерваторами они скорее новаторы. Тут неоднозначный ответ. Могут быть консерваторы и новаторы, зависит от того какая культура.

И: Как ты думаешь, почему молодежь идет в субкультуры?

Д: Потому что это модно.

И: Как ты считаешь положительно или отрицательно субкультура влияет на участников?

Д: Скорее положительно, потому что она зарождается в узких кругах и это идет как такое отвлечение от нормы правил и это всегда хорошо и ведет к чему-то новому, это новаторство, расширение и выход за рамки. Т. е., по-моему, субкультура – это выход за рамки и это хорошо.

И: А относишь ли ты себя к какой-либо субкультуре?

Д: Вообще не отношу себя в рамках массовой культуры или субкультуры никуда.

И: А рэп – это субкультура?

Д: Теперь нет, рэп, ну, смотря кто. Массовый рэп не субкультура. Рэп сложно воспринимать как субкультуру. Она обрела самую большую популярность, которой могла достичь. Раньше вот да, была какая-то идея и не было массовости. Раньше, к примеру, за широкие штаны, за кроссы под статус рэперскому можно получить по е****, типа, поясни мне за него, я не говорю, что это хорошо, просто в этом была какая-то идея. Были какие-то отличия от всех, теперь можно сказать, нет определенного стиля. Один из элементов субкультуры – это то, как ты одеваешься, как ты выделяешься, а сейчас же нет, рэпер может одеваться как, к примеру, западные рэперы. Есть какая-то фигня типа цепи гризли и все это выставляется напоказ. К примеру, отличие русских рэперов в том, что деньги любят тишину и в основном не выделяются. Да можно одеваться как МСМ и еще кто-то. И там реально дорогие шмотки которые видно, что дорогие, а можно как Оксимирон обычный рибок, шорты, майка из его же окси-шопа, потому что это не имеет никакого стайла. Раньше был стайл – теперь нет, поэтому не субкультура.

И: Ты считаешь, что сейчас вообще нет стиля в одежде принятого или хотя бы немного ребят осталось в широких штанах?

Д: Это не субкультура и это ностальгия по-старому и не принятие нового. А так это уже не субкультура

И: В чем раньше заключался смысл рэпа как субкультуры?

Д: Изначально рэп как культура, рэп как что-то новое, тупо музыка для чёрных, о чёрных. Рэп нес в себе, в период своего расцвета, нес социальный подтекст, те же ребята легендарные, хэнуэй маней были крестными отцами ганста рэпа.

И: в чем ты видишь смысл рэпа как культуры сейчас?

Д: Для меня ганста рэп – это хасл, разговоры про то что ты барыжишь наркотой, вот это тема ганста рэпа. Но тем не менее, их основная тема, которую писал Эскью, он реально был недоволен ситуацией в стране, потому что, чтобы ты не сделал, тебя могут задержать, потому что ты чёрный. И вот в самом начале в нём имелся социальный подтекст, потому что это была музыка для чёрных. То чёрных угнетают... Сейчас рэп не субкультура, и в разных сферах рассматривать. Ты можешь читать ни о чем, а можешь как тот же Хаски, о том г**** пишет, которое происходит в стране или о какой-то х****. И это типа поэтично. Вот почему в начале XIX и XX века всякие поэты пользовались литературными образами, потому что они боялись получить п****. Если

напрямую будешь говорить – получишь, если через литературные образы, мало кто поймет, что ты что-то описываешь. Тот же Хаски он берет литературные образы, или Локи Минт, он вообще самый а***** релиз выпустил на девятнадцатый год. Локи Минт делает это напрямую и не боится получать за это.

И: Можешь озвучить ассоциации со словом рэп, которые у тебя возникают?

Д: Свобода. Любая музыка и искусство – это свобода. Но рэп в самом начале была больше свобода, чем та же попса. Рок-музыка да, несла свободу, но она несла ее в своей сути, потому что была запрещена. Пофиг какой текст, как поет, просто рок-музыка в самом начале тупо как что-то под запретом и что-то иное. И на своей сути как протест. Просто другая и протест. А рэп – это свобода и это протест. Он выражается в своей сути в своих текстах протесты.

И: Как ты считаешь, повлиял ли рэп на как-нибудь на формирование тебя или твоей жизни?

Д: Да, очень повлиял, в том плане, что с рэпа я начал слушать музыку не просто как это музыка, как что-то более ценное. Я помню в лет так 11 или 10, я увидел клип Эминема «Loose yourself» и после этого у меня все отпало и все понесло. Начался интерес к Эминему, которого я до сих пор считаю, лично для меня, иконой рэпа, потом дальше-дальше. Сначала по американскому рэпу и когда все в моем классе 7-8 слушали русский рэп, я слушал американский. И я говорил, что русский рэп г****, сейчас я уже так не скажу, не про нынешний, не про тот, что раньше. На меня он очень сильно повлиял, и он начал развивать музыкальные вкусы. Теперь музыка – это часть жизни и это то, что поднимает настроение, она связана с воспоминаниями, позволяет посмотреть в будущее через тексты. С рэпа начался интерес к музыке, к тексту и смыслу.

И: С какими стереотипами о рэпе ты сталкивался?

Д: Ну, рэпер – это чёрный. Главный стереотип: реперы – это больше что-то непонятное и тупо текст читают, однообразный какой-то, и самое главное: «что вижу, о том и читаю». И все. На самом деле, в русском рэпе так может и было до того же самого Оксимирона. Я считаю, что Каста как крестные отцы русского рэпа больше всего вложили за все время. Каста вынесла рэп в массу. Я понимаю, с кого начался хайп по рэпу в России. С Касты. Баста вышел с Касты, и он предложил, кстати, название Кастой. Х**** в том, что главный стереотип: «что вижу, о том и читаю». Самый главный и тупой стереотип. Я не говорю о всех рэперах, да есть определенные (Окси, Хаски, Локи Минт, Эминем и Кендрик Ломан, Мигас, Фьючер), которые не работают по принципу «что вижу, о том и читаю». Да, может, они читают о том, что видят, но они это видят под

другим углом, который не могут увидеть их большее количество не слушателей, а хейтеров. Те же самые хардрокеры, которые говорят, что это х****.

И: Сталкивался ты с непонимание окружающих, когда они узнавали, что тебе нравится рэп?

Д: В седьмом классе я говорил что слушаю Эминема, а все слушали Гуфа. Он-то сейчас п*****, но тогда я его тупо ненавидел. Сейчас у меня виденье поменялось, и когда я перестал быть нонконформистом и когда пошел на компромиссы с вещами, которые мне не нравятся, и если мне что-то не нравится я возьму и послушаю, то раньше я бы сказал, что мне на*** это не надо. Теперь послушаю и выношу вердикт норм или нет. А бывает, что внешнее отвращение есть, но вот что-то цепляет в ней и дальше, дальше буду слушать и выношу вердикт. И в этом что-то есть. И непонимание, с которым сталкивался я, что я слушал американский рэп и не слушал русский рэп. Мне говорили, что я д*****, потому что не слушал Первый класс, сейчас я понимаю, что на то время он реально был п*****, но я видел, кто его слушает, и не хотел его слушать. А сейчас послушав его треки и понимая, что это было десять лет, и это было новаторство. Раньше мама была святое, а они внесли фразы, типа, «я маму твою е***». И я в этом ничего зазорного не вижу, я не Рома Жиган, чтобы за это в морду бить.

И: Как думаешь почему рэп популярен сейчас?

Д: Вообще не могу ответить. Пропускаем, я по нулям.

И: Пробовал ли ты писать тексты?

Д: Чисто по приколу писал. Если уж разоткровенничаться, то я очень ревнивый, и как-то моя девушка уехала в тур по Европе на три недели в Испанию, а я в Барановичах сидел. И чтобы вот свою ревность куда-то деть, я решил написать что-то под гитарку. Показал потом другу, он поржал так знатно. А рэп... Может, когда смогу найти себя, но сейчас я в таком моменте, что я не понимаю, о чём мне писать сейчас, какой подтекст, какой смысл. О политике. О хасле. О жизни своей и чужой, о разной такой фигне. Есть какие-то иконы рэпа, которые в принципе писали в полной полярности в смысловом ориентире.

И: Как ты считаешь, с какой целью исполнители пишут свои тексты?

Д: Самовыражение. Вообще, кто как. Кто-то гонится за хайпом, а кто за уникальностью, не то чтобы гонятся, а они просто уже уникальны. К примеру, тот же самый Фара, в самом начале он косил под Боугса, потом он что-то свое делать начал и у него стало получаться.

Бывают вообще три категории, для чего пишет текст: для хайпа, для аудитории и для себя. Для хайпа они просто повторяют, ничего нового не

делают и почему-то вырываются. Слава богу, таких не много в индустрии. Для себя пишут как способ самовыражения, а те кто для аудитории – это способ призвать аудитории к чему либо. Если говорить о примерах, то для хайпа это Лим Пап или тот же Элджей, типа, он сначала писал пацанский рэп и потом он перешел на другую стезю, и это полярности, блин. Что это вообще... Тупо как рэп для телок и для пацанов. Он делает это для хайпа, но он не может быть идейным. Для себя делает Оксимирон. Он рассказывает о себе, делает это круто, и это нравится публике. Но первоначально его – поднять русский рэп и рассказать о себе, что проявляется в его текстах. Третий пример – это Хаски и Локи Минт, я их отношу к одной стезе. Они пишут для того, чтобы призвать аудитории к чему-либо. Тот самый Локи Минт сам говорил, что его текста ориентированы на людей, и чтобы люди поумнели, осознали х****, которая творится в их стране. Хаски же никогда это не выражал, он это делает как-то в своей манере, и он это делает своеобразно. К примеру, тот же Фейс, в самом начале он может и делал в погоне за хайпом, потом он осознал. Но в этом есть какой-то хайп. Протест – это хайп, но сейчас он начал делать прямой тест, после которых начались огромные проблемы. И вот сейчас он выпустил новый сингл и он нашел ту нишу, в которой он не говорит прямым текстом, что хорошо, что плохо, он это делает в более отстраненной теме. Он нашел эту тему, и он это делает, чтобы призвать людей к чему. Он показывает правду.

И: Есть ли какая-то классификация рэпа?

Д: Я бы делил на андеграунд и массовый рэп. Массовый, понятно, слушают все, андеграундный не то, чтобы слушают не все, но это как стёб. И он искренний. Его сложно объяснить. Много рэперов позиционируют себя как трушный андеграунд, но это не так. Как пример, MF Doom, он король андеграундного рэпа в мире. Он ходит всегда в маске и не дает никому интервью. Он тупо выступает и проводит шоу. Все. И он имеет свою популярность, не из-за того, что он светится где-то, а из-за своих текстов, которые нравятся людям. И сейчас мне сложно разделять массовый рэп и андеграундный. Это человеческая натура. Все люди, они в каком-то возрасте... Он больше хочет показать, что он не такой, как все. И вот андеграунд – как раз та ниша, которую можно занять. И, тип, ты не такой, как все, и пошел в андеграунде, а все остальное массовая культура. И ты начнешь слушать андеграунд только потому, что прикидываешь, что это классно, но на самом деле только потому, что не хочешь быть как все.

Рэп можно разделить на поджанры, конечно, но для меня он делится на г****рэп и а***** рэп.

И: Часто ли ты сразу понимаешь послы текста других исполнителей?

Д: Каждый раз, когда мне нравится трек, я стараюсь его понять, я забиваю его в инете, если не понимаю. Перечитываю и пытаюсь вникнуть в этот текст. Если не зацепит песня, то о'кей, я много раз переслушаю трек и подумаю, почему почти всех цепляет, а меня нет. К примеру, Хаски, «Поэма о родине». Тупой человек не поймет его фразы. Типа, «мумия умерла в мавзолее и ела человека». Это что такое, каннибализм? Российские депутаты нашли в этом пропаганду каннибализма. Хотя это просто поэтический прием: помнишь, ты умерла... Поэма о родине, это совок умер, мы мясо ели и пытались выжить хоть как-то на остатках того, что осталось от Советского Союза. Люди просто пытались выжить, вот смысл строчек, а не призыв к каннибализму.

Если взять всех, кто слушает... Отнимем тех, кто не понимает текста сразу. Тех, кто гонится за хайпом, тоже откидываем, так как слушают просто потому что модно. Тех, кто пытается понять, не откидываем, но делим 50/50 – поймут или нет. Т.е. я не скажу, очень много людей понимает и слушает исполнителя.

И: Как ты думаешь, безопасно ли теперь говорить, что ты слушаешь рэп?

Д: Да, теперь спокойно можно говорить, теперь тебя не пристанут и не вы**** за это. Места, где играет рэп, например, для меня места, где играют олдскульный рэп. Это может быть даже на тусовке. Вот, например, в Барановичах летом была туса одна, не то чтобы рэперская, но там читали мы рэп. И какой-то чувак, что он ненавидит батл-рэп и всю твою семью. И я сидел и думал, что за фигня, почему ты ненавидишь батл-рэпы, в каком это подтекст. Батл-рэп – это офигенно, все эти площадки русские и американские ничего плохого не сделали. Смысл их за*****. Они, наоборот, популяризировали батл-рэп. Тот же Версус вывел батл-рэпы на новый уровень в России. И тот же рэп популяризировали. Те же самые рэп-тусовки, кроме какой-то фигни популярной, где слушают, я никогда не участвовал. Типа, где пофрестайлить можно или почитать. Но я бы очень хотел поучаствовать, побыть в этой атмосфере и пофрестайлить. Но трезвым. Как-то по приколу я фрестайлил пьяным на публике, это по угару и пошлости. А потом вспомнил это и попытался наедине с собой придумать что-то. Я бы хотел побыть в этой тусовке, где есть фрестайл и слушать музыку трушную и которой не назовешь массовой сейчас. К примеру, сейчас массовые треки, которые были раньше, сейчас это не хайп, но а***** трек. И если все будут то же испытывать, что и

я, их будет качать и я буду понимать, что я в тусовке, которая не подается на хайп.

И: Как ты думаешь, какие взаимоотношения будут между государством и рэпом?

Д: Для любого искусства государству лучше не взаимодействовать друг с другом. Тогда это будет полная свобода. В той же Рашке, они поддерживают рэп. К примеру, первая батловая площадка в 2000 годах, Каста был в жюри, были старички из индустрии и в финале победил Рома Жиган. И Путин чёт пришел, и Жиган читал за ЗОЖ и говорил, что, Владимир Владимирович, хотим, чтобы вы с нами покачали. И ещё вспомнить тот трек, за которой Окси получил п****, когда упомянул Жигана, сказав про него как дегенеративное искусство и чет такое. Хотя Шок тоже чаще упоминал Жигана, а п**** получили одинаково. И лучше, чтобы государство дало свободу искусству, только не выходить за рамки конституции и уголовного кодекса. Читайте вы правду, что есть наркотики и убийство, но без пропаганды.

И: Есть ли у тебя мысли, куда движется рэп в своем развитии?

Д: Зачахнет, как и рок. Но явление это временное, как и всякая субкультура, которая перерастает в массовую. Зарождается как субкультура превращается массовую и умирает. Возможно, новый стиль... Я, правда, не знаю, какой новый стиль можно создать, ведь уже столько всего есть. Может что-то старое придет и по нему пройдет хайп. Тем не менее хип хоп культура уйдет в упадок. Как и любое явление, как человечка жизнь. Зарождение, взросление и упадок. Как и рок, та же история от андеграунда до самого популярного жанра и упадок и это естественный процесс и этого не стоит бояться.

Е: Егор, 17 лет, студент БГУ, активный слушатель рэпа.

И: интервьюер

И: Как ты понимаешь термин *субкультура*?

Е: Это люди, которые отличаются чем-то от других, у которых одни интересы.

И: А как ты считаешь сейчас есть субкультуры и популярны ли они?

Е: Нет, если живут, то панки.

И: Как ты думаешь, почему молодежь идет в субкультуры?

Е: Это способ самовыражения.

И: Как ты считаешь, положительно или отрицательно субкультура влияет на участников?

Е: Субкультура – это общие интересы. Люди там двигаются вместе, и это способствует выражению их каких-то амбиций, развитию их качеств. Для

человека субкультура влияет положительно, а для общества, смотря в каком направлении она движется.

И: А относишь ли ты себя к какой-либо субкультуре?

Е: Я отношу себя к хоперам.

И: А рэп – это субкультура?

Е: Нет, потому что субкультура – это когда все осознанно в кучке, а рэп – это не кучка людей, это каждый сам по себе. В основном, возможно, субкультурой являются лейблы, а так – нет.

И: В чем заключается смысл рэпа как культуры?

Е: У рэпа есть свобода слова, они выражают свои мысли на простом языке, рэп ближе к людям.

И: Можешь ли ты озвучить ассоциации со словом рэп, которые у тебя возникают?

Е: О белом рэпере, а русский рэп у меня связан с радостью. У меня ассоциируется с Астинраш, русская исполнительница рэпа, которая умерла.

И: Как ты считаешь, почему молодёжь приходит к рэпу?

Е: Потому что в рэпе нет границ даже в плане музыки, то есть к року ты не можешь приписать рэп, и это не может оставаться роком дальше, а к рэпу ты можешь приписать роковое звучание, и это будет оставаться рэпом. В рэпе можно делать всё, что угодно, даже петь, и это всё равно останется рэпом. Он круто со всем сочетается.

И: Как ты считаешь, повлиял ли рэп как-нибудь на формирование тебя или твоей жизни?

Е: Да, он повлиял на мою жизнь, он сформировал во мне личность.

И: Считаешь ли ты, что в рэп-культуре есть какой-нибудь кодекс и свод правил поведения рэперов?

Е: Да, не быть крысой. Это негласные штуки, но как такового устава нету.

И: Какие стереотипы о рэпе ты слышал?

Е: Рэперы – это наркоманы и всякие неуважительные люди. Но это было всё раньше. Сейчас рэп – это не то, что было раньше.

И: Как ты думаешь, есть ли сейчас особый стиль в одежде рэперов?

Е: Стиля в одежде нет.

И: Сталкивался ли ты с непониманием окружающих, когда они узнавали, что тебе нравится рэп?

Е: Да, и это всё из-за стереотипов «как можно слушать рэп, это не интересно». Они думают, что это классическая музыка по типу «я проснулся покурил травку, ограбил какую-то бабушку». Нет, это не так. Такой рэп тоже есть, но это не значит, что я хожу и слушаю именно этот рэп.

И: Есть ли какая-то классификация рэпа?

Е: Нет, нету никакой классификации репа. Есть просто разные исполнители. Единственное, на что можно делить, рэп смысловый и не смысловый.

И: Почему рэп популярен сейчас?

Е: Потому что это новое движение, это стильная музыка. Пришли новые люди, пришла новая музыка, пришел новый стиль. Рэп – это легкодоступная легко понимаемая музыка, когда ты её слушаешь, тебе просто нравится. Это широкая музыка, в рэпе можно найти себя.

И: Как ты считаешь, с какой целью исполнители пишут свои тексты?

Е: В первую очередь, для себя, потому что им это нравится. У всех по-разному. Некоторые пишут, потому что им это нравится, а некоторые, такие, типа, пытаются что-то донести, какой-нибудь смысл.

И: Как ты представляешь себе типичного слушателя рэпа?

Е: Вообще никого не представляю, слушают все. Нельзя сказать, ну, типа, определённый возраст.

И: Часто ли ты сразу понимаешь посылы текста исполнителей?

Е: Нет, не всегда, стараюсь, но не всегда.

И: Знаешь ли ты какие-нибудь мероприятия, где можно было бы встретить только представителей рэп-культуры?

Е: Нет чистых мероприятий.

И: Попадал ли ты в какие-нибудь перепалки или драки из-за рэпа?

Е: Словесные, конечно.

И: Есть ли у тебя мысли, куда движется рэп в своем развитии?

Е: Рэп будет развиваться, это не конец. Вообще, сейчас больше рэпа со смыслом, мне кажется, что он просочится во все сферы нашей жизни.

И: Как ты думаешь, какие взаимоотношения будут между государством и рэпом?

Е: У госорганов просто нет выхода, они должны хотя бы не мешать, они не смогут ввести никакую цензуру, потому что это слишком масштабно. Рэп не запретить!

К: Костя, 18 лет, студент БГУ, активный слушатель рэпа.

И: интервьюер.

И: Как ты понимаешь термин субкультура?

К: Термин субкультура я понимаю, как какое-то, скорее всего, молодёжное общество, которое объединено общей тематикой, например, музыкальной или просто видением жизни.

И: А как ты считаешь, сейчас есть субкультуры и популярны ли они?

К: На данный момент субкультуры не так популярны, как лет десять назад. Тогда фактически вся молодёжь относилась к той или иной субкультуре. Сейчас это уже не так популярно.

И: Как ты думаешь, почему молодежь идет в субкультуры?

К: Тинейджеры вступают в субкультуры для самовыражения, для того чтобы показать, что он(а) не такой как остальные.

И: Как ты считаешь, положительно или отрицательно субкультура влияет на участников?

К: Я не думаю, что у субкультуры есть какое-то положительное или отрицательное влияние. Это просто способ самовыражения и вряд ли он к чему-то может привести.

И: Какие положительные моменты ты можешь привести в пример?

К: Положительные моменты принадлежности к субкультуре возможны, потому что у тебя появляются какие-то новые друзья, новый круг общения, который ты находишь в этой субкультуре. Плюс ты самовыражаешься – это несомненно плюс.

И: А отрицательные?

К: Если говорить об отрицательных моментах, то, возможно, человек принадлежащий к субкультуре, ею себя ограничивает и не приемлет какие-то другие точки зрения.

И: А относишь ли ты себя к какой-либо субкультуре?

К: Я не отношу себя к какой-либо субкультуре по той причине, что, во-первых, это более подростковая вещь, я бы так сказал, а я уже вышел из него. Да и на данный момент не считаю это нужным для меня.

И: А рэп – это субкультура?

К: Я не могу дать точного ответа, что рэп – это субкультура. Рэп – это как отдельный вид музыки, если учитывать, что все субкультуры изначально были привязаны к какому-то определённом жанру, то да, но я все равно не мог бы сказать, что рэп – это субкультура.

И: В чем заключается смысл рэпа как культуры?

К: Я не могу сказать, что рэп – это культура. Рэп – это музыка. Какой смысл музыки?! Чтобы её слушать, чтобы понять, что до тебя донёс исполнитель.

И: Можешь ли ты озвучить ассоциации со словом рэп, которые у тебя возникают?

К: Ассоциации при слове рэп? Не знаю, возможно, в голове сразу возникают какие-то старые клипы 50 cent, Snoop Dog, что-то пафосное с афроамериканцами.

И: Как ты считаешь, почему молодёжь приходит к рэпу?

К: На данный момент молодёжь хватается то, что модно. И как-то так получилось, что за последние лет 5-7 реп стал очень популярным и очень модным. И соответственно то, что популярно и модно, тем и интересуется молодёжь. Я пришел к рэпу тоже лет 5-7 назад, просто начав с таких простых подъездно-пацанских треков и сейчас, дойдя до интересных для меня исполнителей

И: Как ты считаешь, повлиял ли рэп как-нибудь на формирование тебя или твоей жизни?

К: Я бы не сказал, что рэп как-то повлиял на мою жизнь или ее изменил. Просто, в какие-то моменты треки делают мое настроение лучше, ну, это, в принципе, касается людей музыки.

И: Считаешь ли ты, что в рэп-культуре есть какой-нибудь кодекс и свод правил поведения рэперов?

К: Ну да есть, например, негласная договорённость о плагиате. Нельзя брать чужие биты, грубо говоря. Возможно, есть какие-то договорённости в рамках версуса, но я прямо сейчас так не скажу.

И: Какие стереотипы о рэпе ты слышал?

К: Один из популярных стереотипов – это то, что все рэперы тупые, то что они не умеют петь и поэтому пошли петь, и то что сейчас рэпером может стать любой, потому что это просто.

И: Сталкивался ты с непониманием окружающих, когда они узнавали, что тебе нравится рэп?

К: Да, я сталкивался с недопониманием. Например, со стороны родителей, они не понимают такую музыку, некоторые друзья тоже не понимают.

И: Почему рэп популярен сейчас?

К: Реп популярен сейчас, потому что все основные исполнители стали сильно развиваться, материал и подача стали более качественными, то есть, если мы сравним рэп начала 2000-х и тот, который я сейчас слушаю, это абсолютно другой уровень. Возможно, есть ряд исполнителей, которые внесли рэп в массы, их треки стали популярными. Как, например, Баста, Оксимирон, Скриптонит. Их треки стали популярными, ими стали интересоваться, так появилась новая школа, и люди в принципе стали интересоваться рэпом.

И: Как ты представляешь себе типичного слушателя рэпа?

К: Я не знаю, как их описать, они все разные. Возраст от 12 до 20, возможно, 35. Сказать более что-то конкретное я не могу, потому что рэп могут слушать абсолютно разные люди.

И: Как ты считаешь, с какой целью исполнители пишут свои тексты?

К: Исполнитель, когда пишет текст, хочет донести либо то, что творится у него на душе, либо то, что происходит в его жизни. Некоторые исполнители просто пишут то, что понравится аудитории, то, что будет популярно.

И: Часто ли ты сразу понимаешь посылы текста исполнителей?

К: Есть момент, что я не всегда могу понимать смысл текста исполнителя, но если это классно звучит, то все равно могу это слушать. Мы же можем слушать рэп на английском, не понимая половины значения, но звучит это классно, и мы слушаем. Здесь тоже самое.

И: Есть ли какая-то классификация рэпа?

К: Да, для меня существует разделение на настоящий рэп и массовый. Black star – это рэп для широкой аудитории, для молодежи, который будет популярен. Туда бы я отнес Элджея, который пишет больше свои треки, чтобы хайпануть, чтобы это стало популярным. Есть ещё ряд исполнителей. А есть рэп, который действительно... Ребята, которые профессионалы, которые давно этим занимаются, могут развиваться, те которые пишут треки для себя и о себе, то что нравится им, а не то, что будет популярно окружающим. Это Оксимирон, Скриптонит, Слава КПСС, Фараон – эти люди действительно рэперы.

И: Какие темы в рэпе сейчас поднимают?

К: Настоящий рэп может быть о чем угодно. Это не важно, может быть о жизни исполнителя, о том, что он думает. Момент в том, как он преподнесён. Настоящий рэп должен быть с идеальным флоту, с идеальным битом, идеально подобранным, в идеале сделанным самим исполнителем. В тексте должен быть посыл, и это должно быть качественно подано.

И: Можешь назвать места, где ты бы чувствовал себя комфортно и безопасно, когда слушаешь рэп?

К: Нет, мест, где я чувствую себя небезопасно, нету. Аналогично, как и нету мест, где я чувствую себя в своей тарелке.

И: Знаешь ли ты какие-нибудь мероприятия, где можно было бы встретить только представителей рэп-культуры?

К: Самое массовое мероприятие – это концерт рэп-исполнителя, где собираются люди, которым нравится такая же музыка

И: Что ты думаешь по поводу рэп-батлов?

К: Не могу сказать, что меня привлекают рэп-батлы. Я могу посмотреть иногда, но только ради интереса, или если мне интересен какой-то исполнитель

И: Есть ли у тебя какой-то определённый стиль в одежде?

К: Да, у меня есть определённый стиль в одежде, но с рэпом он никак не связан.

И: Есть ли у тебя мысли, куда движется рэп в своем развитии?

К: На данный момент появляется очень много исполнителей, которые считают, что они классные. За счёт того, что все считают, что рэп – это просто и это может любой, сейчас появляется очень много исполнителей, которые не сказать, что делают качественные треки. Не знаю, как это будет выглядеть в будущем, но я думаю, что самые основные реперы, которые делали свою музыку, своё творчество, так они и будут её делать дальше.

И: Как ты думаешь, какие взаимоотношения будут между государством и рэпом?

К: Никаких взаимоотношений не будет, я думаю, как сейчас госорганы не принимают, так и дальше ничего не изменится.

А: Артем, 20 лет, студент МГЛУ, любительский исполнитель.

И: интервьюер.

И: Как ты понимаешь термин субкультура?

А: Наверное, типа, подразделение людей, которые объединяет общее критерии, типа речи, социальный класс, культурные штуки, смыка.

И: А как ты считаешь, сейчас живы субкультуры и популярны ли они?

А: Вроде, само понимание как было в 80-х как хиппи или хип-хоп нет, проблема в том, что сейчас они более стали популяризированы и сейчас они больше массовые. И то, что раньше было субкультурой, оно стало более массовой. Именно, чисто прозрачное понятие субкультуры сейчас нет, есть какие-то отдельные проявления.

И: Как ты думаешь, почему тинейджеры вступают в субкультуры?

А: Не думаю, что они просто сидят и думают: «О, я не в субкультуре». А на другой день просыпаются и думают: «Вступаю в субкультуру». Наверное, изначально есть задатки или позывы, чтобы относиться к определенной субкультуре. Или, когда они не могут найти призвание в обществе, ищут себя в субкультуре.

И: Можешь ли ты назвать положительные и отрицательные стороны того, что ты являешься частью субкультуры?

А: Тяжело подумать, наверное, в социальном плане, если долго человек не находит понимание в обществе, а потом находит себе место, то это больше

позитивное. А вот из негативного, в субкультуре есть все-таки такие моменты, особенности в субкультуре прошлого... Они много бухали или они идут против системы и наносят вред.

И: А относишь ли ты себя к какой-либо субкультуре?

А: Нет, наверное, не считаю. Интересно изучать или смотреть субкультуру, но не состоять в ней. Как-то не вижу я себя в этом.

И: Считаешь ли ты, что рэп – это субкультура?

А: Нет, потому что рэп стал мейстримным, он просто как поп-культура.

И: В чем ты видишь смысл рэпа как культуры?

А: Не знаю, типа, как культура улиц изначально, типа голос только у белых и только у мужчин. И с помощью рэпа, кем бы ты ни был, ты мог донести свою мысль.

И: Можешь ли ты озвучить ассоциации со словом рэп, которые у тебя возникают?

А: Не знаю, ассоциация идет с битами и русский рэп, типа, не знаю, Гифа представляю.

И: Можешь ли ты рассказать про свое знакомство с рэпом, и как вообще по жизни он с тобой пересекается?

А: Впервые услышал еще в детстве. Неплохо так прокачивало. Первый рэп, который я услышал... Мне было лет восемь, и я увидел клип, где много матерщины и достаточно агрессивный, и когда тебе восемь, такое очень интересно. Сейчас мне просто нравится звучание или посыл каких-то исполнителей.

И: Как ты считаешь, повлиял ли рэп как-нибудь на формирование тебя или твоей жизни?

А: Фак, сложно... Возможно, типа, знаешь, когда я, типа, слушал каких-то исполнителей, я пытался узнать, кто они и о чем пишут. И, получается, изучая их, я как через призму изучал и сам мир, и личности.

И: Считаешь ли ты, что в рэп-культуре есть какой-нибудь кодекс и свод правил поведения рэперов?

А: Блин, я бы хотел, чтобы его не было. Если тебе нравится рэп, и ты причисляешь себя к рэп-культуре, то просто быть свободным и самовыражаться. Это все.

И: Какие стереотипы о рэпе ты слышал?

А: Мне кажется, особенно их много о русском рэпе. Когда человек слышит, что ты слушаешь русский рэп, он сразу может подумать, что ты отсаженный или debil, тип, реально серьезно. Раньше, когда был младше,

стереотип ходил в моих кругах, что если ты слушаешь рэп, то ты ровный пацанчик, ты молодец, а другие наоборот считали.

И: Сталкивался ты с непониманием окружающих, когда они узнавали, что тебе нравится рэп?

А: Типа да, с неодобрением. Обычно, когда я дальше продолжаю общаться с человеком, то, что я слушаю рэп, не становится основной моей характеристикой. Но, вообще, мне пофиг, это мое право – сказать, от, мне он нравится, а их право сказать, что мне не нравится.

И: Как ты думаешь, почему рэп популярен сейчас?

А: Мне кажется, потому что делается классная музыка, ритм, может. Я вообще об этом ни разу не думал. Может, отчасти это даже случайно или череда событий привела к этому.

И: Когда ты пишешь свои тексты, как ты представляешь свою аудиторию?

А: Знаешь, я больше пишу для себя, поток мыслей, прикольная идея. В будущем, если б я узнал, что они вышли в свет, мне как-то без разницы. Они не подразумеваются, чтобы их увидели, но если увидят, то о'кей. Я могу показать и исполнить их только в своем кругу знакомых, когда попросят.

И: Попробуй описать типичного слушателя рэпа.

А: Наверное, он реально, типа, горит этим. Идет с одеждой стереотип, но при этом я бы сказал, что он односторонний, раз тащится только по рэпу.

И: Часто ли ты сразу понимаешь посылы текста других исполнителей?

А: На самом деле мне норм, я часто могу заходить почитать сам текст и тогда уже понимаю, о чем сам текст, а вообще 50/50 слушателей понимают. Кто-то реально слушает для того, чтобы текст понять, а кто-то просто как музыка фоном.

И: Есть ли какая-то классификация рэпа?

А: Мне кажется, люди пишут рэп с целью написать рэп, а не с целью стать популярным, хотя типа блогерский рэп сделан, чтобы привлечь внимание и для стёбу. Просто под хайп сделан.

И: Какие темы в рэпе сейчас поднимают?

А: Вообще любые, как и в любом жанре. Жанр не ограничен в теме. Как поп, примеру, рок, джаз и рэп тоже. Ограничения не для рэпа.

И: Можешь назвать места, где ты бы чувствовал себя комфортно и безопасно, когда слушаешь рэп?

А: Любое. Но вообще я с друзьями слушаю рэп. И с ними мне комфортно.

И: Как ты относишься к рэп-батлам и принимал ли участие в них?

А: Я как-то фристайлил на кухне в общежитии. Вообще сами эти рэп-балы, сейчас ушли немного, не такие популярные после Оксимирона. Вообще это что-то необычное, но сам Версус набрал популярность на Окси, и оно похоже как-то даже на стендап.

И: Попадал ли ты в какие-нибудь перепалки или драки из-за рэпа?

А: Кажется, нет, вообще мимо прошло меня.

И: Есть ли у тебя мысли, куда движется рэп в своем развитии?

А: Мне кажется, в итоге, популярность рэпа упадет, как и рока, когда рок был популярен в 50-70, и просто придёт после рэпа другой жанр музыки. Кто-то, может, и будет слушать, но не так, как сейчас.

И: Как ты думаешь, какие взаимоотношения будут между государством и рэпом?

А: Мне кажется, у нас всем так всё пофиг, и у нас отменяют концерты просто на волне из-за России.

В: Влад, 16 лет, школьник, активный слушатель рэпа, автор собственных треков, участник минской хип-хоп группы «Дай микрофон».

И: интервьюер.

И: Как ты понимаешь термин *субкультура*?

В: Это отдельный тип поведения, то как ты одеваешься, то как ты себя ведешь, твой круг общения составляет твоя субкультура, в которой ты состоишь. Я, например, занимаюсь хип-хопом и я одеваюсь как хип-хоп.

И: Можешь объяснить, что такое «одеваться как хип-хоп»?

В: Это свободный стиль одежды, ты самовыражаешься ярко. Ты делаешь то, что ты хочешь, хип-хоп позволяет тебе делать, то, что ты хочешь. Остальные субкультуры, как мне кажется, они немножко сковывают тебя. Твои возможности. У них есть какие-то правила, что ты не должен делать это или это, а в хип-хопе ты делаешь все, что хочешь. Посмотри, какой он разносторонний, он начинается с улиц, где чуваки дерутся и убивают друг друга, откуда я (Масюковщина). А кто-то пишет рэп, сидя у себя в особняке.

И: Популярна ли сейчас субкультура у молодежи?

В: Ну смотри, какая в этой стране у молодежи субкультура. Молодежь в свои пятнадцать думает только о том, как бы им одеться и чтобы им сказать, но они не думают, что именно они будут говорить. Это как субкультура в*****, ну, или как русский рэп. Знаешь, если кто-то скажет, что мой рэп русский, он может получить и по роже, я очень на это обижаюсь.

И: Как ты вообще думаешь, почему люди вступают в эти субкультуры?

В: Чтобы найти себя, они пробуют разные субкультуры, а в итоге находят что-то свое. Я подходил к этому описанию, русский рэп, но мне тогда было лет тринадцать. Сейчас я уже изменился, я, вот, знаешь люблю вещи красного цвета, и ношу красное, потому что отношу себя к группировке, банде. В Беларуси ее нет, она американская, Бластин Блидс. И вот бандана, она у меня красная. У каждой банды своя бандана. Почти каждый американский рэпер с улицы в них состоит, и они пишут свой рэп о том, как грабят, убивают и барыжат. У нас тоже, может, могли бы найтись такие рэперы, но это опасно. Ты же знаешь, как у нас: напишешь текст, вырвут строчку и посадят. У нас могут докопаться хоть до штанов, и это наша полиция.

И: А люди обычные могут докопаться? Были драки «за шмот»?

В: Ну, могло быть такое, что докопаться могли, там, где я живу. Это вполне возможно. И честно, не знаю, как я выжил в то время, потому что я носил узкие штанишки и челочку. Но меня не трогали, потому что меня знали. Потом, как видишь я изменил свой стиль [на респонденте была байка, свободные джинсы с цепочкой, кроссы, бандана на голове].

И: Вообще от субкультур есть какой-то положительный или отрицательный толк, когда ты в нее вступаешь?

В: Положительно и отрицательное есть везде, но у каждого оно свое. Например, я совершенно спокойно, нейтрально отношусь к наркотикам, а для кого-то это ужас, тихий ужас. Но когда ты в этом растешь, это становится нормальным для тебя.

И: о'кей, а сам ты себя относишь к субкультуре?

В: Да. К субкультуре хип-хопа.

И: Именно хип-хопа, а не рэпа?

В: Рэп – это направление, а хип-хоп это субкультура. Вообще, я пишу жанэ эдиил рэп и хардкор рэп. Т. е. жесткие жанры, где человек спокойный, который любит тишину и чилл и слушает музыку просто, чтобы послушать... Ему разорвет башку от этого. Там читают чисто как есть, без смазки всякой. Есть рэперы, которые пытаются стилем, напевка... Но в этих треках все прямо. Просто рубишь с плеча.

И: Как ты думаешь, есть какая-то связь между рэпом и поэзией?

В: Да, все рэперы начинались с поэзии. Считай рэп – это как поэзия, но наложенная на бит.

И: Я вот смотрела одну передачу про поэзию и рэп, и там подняли такую тему: должен ли исполнитель чувствовать ответственность за свой текст?

В: Ну как. У каждого посыл свой и каждый воспримет его по-своему, потому что когда кто-то услышит, что я читаю про наркотики, кто-то захочет продавать наркотики, а другой задумается, о том, что это плохо, и я про это читаю, потому что меня это окружало. А другой подумает, что раз его это окружало, то он непременно связан с этим, и мне, если я захочу стать рэпером надо связаться с этим. Но чтобы стать рэпером не обязательно быть гангстером и носить опущенные штаны.

Раз уж мы завели тему про штаны, то меня часто спрашивают за мои штаны. На мне сейчас почти не рэперские штаны, а, скорее, школьные джинсы. А в моих штанах можно было с самолета прыгать.

И: Какие возникают ассоциации, когда я говорю слово *рэп*?

В: Я вижу парня с серьёзным взглядом, у которого в руке микрофон.

И: А можно вопрос? Какого цвета кожа у этого парня?

В: Я не вижу цвета кожи, я слышу. Мне без разницы какого цвета кожи он, главное, чтобы читал с душой. Если он читает выдуманную хрень, а не о себе, это слышно. Потому что он читает это неуверенно, так как он это не жил, есть неуверенность, когда ты просто стесняешься, а есть, когда ты, понимаешь, Юч, то ты читаешь хрени и ты выдумываешь ее. Читаешь ее так, чтобы тебе все поверили, но ты не сможешь этого.

И: Вернемся к теме ответственности. Исполнители могут читать про девиантное поведение, про насилие, наркотики и алкоголь, а слушают их еще несформировавшиеся личности. Нормально ли это?

В: Ну, смотри. Как они читают, что я хожу потребляю наркотики, трахаю сук и могу набить тебе морду. А как со стороны это выглядит? Котенок, который со здоровой сигаретой, как в мультике. А встретишь в жизни, это такой глист в обтягивающих штанишках и с кепочкой можно на голове. И к нему подойдешь и скажешь: продай мне наркотик, вот тебе сука и набей мне морду. А что он в ответ – что-о-о, охрана, и позвонит папе.

И: О'кей, это понятно, но дети ведь не видят этого, они видят образ исполнителя.

В: Да, они не видят, они слышат, они думают, то, что он читает, то они могут говорить. Ты послушай маленьких детей, они просто бегают и кричат. Все. Считай эти рэперы не больше чем дети, которые хотят покричать о себе. Просто они известные дети. Они подрастают и крик становится громче.

И: А почему молодежь приходит к рэпу, а не к другому жанру?

В: Я тебе скажу, что хип-хоп всегда был лидером как субкультура, точнее самая прогрессирующая музыка. Каждый выбирает, то что ближе к нему. Я вот например рос в не самых худших условиях и музыку, которую я постоянно

слышал, был рэп. Первое, что я услышал 50 Cents на MTV и понеслось, я его не стал слушать на плеере (у меня там был Баста).

И: А есть ли у тебя какая-нибудь классификация рэпа?

В: Знаешь, есть рэп, а есть русский рэп.

И: По каким критериям ты так делишь?

В: Достаточно просто послушать, объяснять это сложно. Есть такие вещи, которые я не люблю объяснять, человек сам должен до них дойти. Достаточно просто вслушаться.

И: Ты всегда понимаешь текст рэперов, которых слушаешь?

В: Я слушаю только американский рэп, и я все понимаю. Я не просто слушаю рэп и просто тащусь по хип-хопу. Нет. Я живу хип-хопом, хип-хоп – это часть моей жизни, и хип-хоп – это я. Говорят, Бог там, нет, Бог здесь и хип-хоп здесь [стучит по сердцу]. Все, что меня окружает, я внедрил его во все: моя походка, мой стиль одежды, то как я разговариваю, люди, которые меня окружают – это все хип-хоп.

И: Тогда такой вопрос: а что-нибудь изменится, когда ты станешь взрослее, лет так тридцати, например?

В: Я понимаю, что что-нибудь да изменится, но я стремлюсь к тому, чтобы не думать о том, что будет, и менять то, что есть сейчас. Потому что если ты будешь думать, то что было вчера, то ты это уже сделал и ты ничего не вернешь, и думать, а нахрена же я это сделал, нет. Тебе нужно думать, что ты можешь сделать сейчас, а что же я могу сделать завтра, чтобы изменить, то что было вчера. Вот это самое тупое. Так, а завтра я сделаю то, и тогда то, что было вчера. Все. Не будет этого. Лучше сделай что-нибудь сегодня, а то завтра у тебя нихрена не будет и не из чего будет делать.

И: Как ты думаешь, какие стереотипы крутятся вокруг рэпа?

В: Вообще во всем мире? Что рэперы, что рэперы – это было... По крайней мере, раньше так считали. Говорили, рэп – это не музыка. Вот что для людей рэп – вот это напевание. А то что чувак половину напевает, а половину читает – это не рэп. Рэп – это послушайте Эминема, Айскьюба, Изи ип.

И: А есть в русском рэпе что-то, что тебя привлекает?

В: Нет, вообще не одной. У меня опыт богатый, но мне стыдно и я стараюсь об этом не говорить. Но не слушал бы я его тогда, я бы не сделал тех выводов, что у меня есть сейчас.

И: Сталкивался ли ты с непониманием окружающих людей?

В: Да постоянно. Насмешки, взгляды, например, взять хотя бы недопонимание. Встретила бы ты сейчас, может быть ты бы не обратила внимание, парень, который идет в широких штанах и с банданой. А когда я

выхожу у себя на районе так, кто-то кинет респект, а кто-то подумает, что это нормально, а кто-то, и это большинство, оглядывается и думает, что я мартышка 90-х. И так все. Я в школе как-то пришел в широких джинсах, на меня учителя как будто собак спустили. Говорили, ты откуда вылез, ты кто, у тебя что нет денег себе нормальные штаны купить. А мне эти штаны вообще отдали, друзья. То, откуда я родом – у тебя либо друзья, либо дядя. Отец это редкость. Большая и счастливая редкость. У меня в школе в классе 80% были только матери. И отцов заменяли старшие друзья, дяди и мамы, как моя например.

И: А для чего или кого ты пишешь свои тексты?

В: Знаешь, вот в моей школе искусств есть один парень, певец, и все любят его слушать, потому что он поет о том, как все хорошо. И им просто не хочется слушать правду и о том как все фигово на самом деле. Им лень в этом разбираться и им легче слушать, как все хорошо. Я вот надеюсь, что моя музыка сможет вытащить меня из того дерьма, где я сейчас. Я как бы не жалею о своих проблемах им, я просто повествую об этом. А вот эти люди, у которых всё хорошо, они послушают и начнут насмехаться, и говорит, что никому это нафиг не надо. Но я это никому и не предлагаю.

И: То есть ты пишешь для себя, а не для других?

В: Я пишу это для себя, это как саморефлексия. Но кто-то может это послушать и зацепиться за это и будет дальше вслушиваться. А кто-то подумает, что я это навязываю и скажет мне, что это мое рэп-дерьмо никому не надо. Я вот пишу тексты на русском. И знаешь, что меня очень бесит, когда говорят о рэпе, что привязывают его сразу к чёрным. Говорят, черный народ такой плохой, что они выпендриваются и что их все волнует. Да им плевать, что вы думаете, ты просто белый избалованный ребенок и тебя ничего не волнует. А люди, которые живут там, они читают о своей жизни, они просто делают что-то, чтобы получить что-то, а ты ничего не делаешь, потому что у тебя все есть. И почему людей бесят чёрные исполнители, которые добиваются успеха, потому что эти люди, которых бесят успешные, сами ничего не добились и они говорят, что, ой, ну так каждый может. А ты возьми и сделай.

И: Как ты себе представляешь слушателя рэпа?

В: Ну, есть потенциальный слушатель, который старается соответствовать стандартам этой музыки. К примеру, классический внешний вид рэпера, именно классика, 1990–2000, он просто носит свободную одежду: спортивная майка джерси баскетбольная, широкие джинсы, кепка и кроссовки, и цепочка. Хотя люди не понимают смысла этого, они видят, что он так хочет выделиться, но нет, у человека есть какая-то своя задумка.

И: Куда движется рэп?

В: Я считаю, что будет развиваться дальше. И субкультура тоже будет расти. Раньше в 90-е это были только парни лет 18–20, сейчас это уже лет 14. У меня в районе это не как стиль жизни, в Америки этим занимается все, а у нас нет такого. В Америке это атрибутика бедных кварталов.

И: Как государство относится к рэпу?

В: У нас государство никак не относится к рэпу. Ну вот знаешь, почему у нас запрещают концерты, вспомни наши митинги, у нас там разгоняли людей, считай рэперы – это те люди, которые уже вышли из этих митингов, но уже с более громкими словами. Да, может они не понимают, что именно в стране все плохо, но они поют о проблемах, которые есть везде и у нас: алкоголизм, наркотики. Например, я читаю текста, что эти проблемы у нас так развиты, хотя у нас маленькая страна, и что это уже просто ненормально. Криминал, наркотики, алкоголизм – это все одно и то же, просто это подразделяют. И я просто читаю, о том что это ненормально, и что это с этим надо бороться. Да, я говорю, что нейтрален к наркотикам, но я против чтобы люди убивали себя этим. Все наше государство – это противоречие.

И: Слушай, а для тебя есть понятия тру рэп и массовый?

В: Смотри, вот то, что типа Элджей и то, что можно назвать массовый рэп, он будет развиваться в странах СНГ. У всего хип-хопа будет ухабистая дорога: еще глубже будут ямы, но еще выше будут горы. И покоряющих горы, люди будут способны менять мышление других людей. Я не целюсь изменить весь мир, это тупо, сам Тупак говорил, что я мечтаю зажечь искру, которая сподвигнет других менять. И я с ним согласен.

С: Саша, 20 лет, студент БГУ, слушает рэп и посещает рэп-батлы.

И: Интервьюер

И: Как ты понимаешь термин субкультура?

С: Для меня всегда субкультура – это группа людей, представляющее свой круг интересов, и зачастую являющаяся меньшинством. Так, по крайней мере, мы на обществе учили и принципе я с этим согласен.

И: А как ты думаешь, сейчас жива и популярна ли субкультура?

С: Да, жива. Элементарный пример – байкеры, субкультура на все времена, аниме, различные ролевые по фильмам, играм. До сих пор встречаю таких людей и даже есть знакомые, которые зависают в таких компаниях.

И: Как ты думаешь, почему вообще эти ребята вступают в субкультуры?

С: Потому что именно в этом возрасте люди пытаются найти свою социальную роль, прикрепиться к какому-то статусу. Немаловажно отношение к родителям: как ни крути, родители чаще всего становятся врагами на этот

период. А приткнуться к какой-то группе людей – почувствовать безопасность, которую перестаешь ощущать в родных стенах. Самое главное вообще в этом вопросе – самовыражение. Подросток же и ругается с родителями из-за их «непонимания». Вот это и легкий способ выразить себя, а еще, когда ты понимаешь, что ты не один, опять же начинаешь чувствовать себя безопаснее.

И: Можешь назвать положительные и отрицательные стороны того, что ты являешься частью субкультуры?

С: Не знаю, как что-то может влиять положительно и отрицательно. Везде есть свои плюсы и минусы. Нужно смотреть поличностно, наверное. Из плюсов я бы назвал: ощущение безопасности – личное, самовыражение, опыт, социальное становление, ведь ты ощущаешь себя в кругу своих, начинаешь чувствовать себя увереннее. А из минусов: ну, наверное, не всегда безопасно, ведь субкультуры зачастую неконтролируемы, например, те же готы, которые были ранее, пропагандировали вандализм, эмо – вред самому себе и здоровью. Еще можно потерять общение с людьми извне. А если человек очень помешан прямо на ценностях и идеалах того, что проповедует ему субкультура, он всегда будет под руководством носителя закона культуры что ли. Он будет зависеть от указов «вожака», что не всегда безопасно.

И: А относишь ли ты себя к какой-либо субкультуре?

С: На данный момент нет. Да, есть вещи, которые мне интересны: например, та же мода, аниме – но это все не является значительной частью меня, собственно, потому что это я и не отношу к субкультуре.

И: Считаешь ли ты, что рэп – это субкультура?

С: Ну, вообще во времена зарождения рэпа в 80-е, где-то, думаю, что можно было отнести это к субкультуре, как минимум потому что было заезженное мнение о стереотипах: одежда – это в основном джинсы с рубашками, какой-то оверсайз, жестикуляция особая у них, попытки беспечной и беззаботной жизни, эти выделявания богатством. В общем, это была неформальная группа людей, но сейчас она стала полноценной культурой, может, я дилетант, но считаю, что со временем субкультура превращается в культуру. Ведь сейчас стереотипы разрушены: абсолютно разные по характеру, возрасту и происхождению сейчас есть рэперы. Это то, что стабильно закрутилось среди жанров музыки и представителями могут абсолютно разные люди.

И: В чем ты видишь смысл рэпа как культуры?

С: Хм, главный смысл рэпа. Ну вообще, почему он может нравиться людям? Наверное, потому что в нем самое главное – содержание текста, это что-то достаточно качественное. Не могу сказать, что рэп является чем-то

мелодичным, не могу сказать, что там нужен красивый голос. Думаю, что самое главное для рэпера – ритмичность, которая и вызывает качовость, и актуальность текста. Так что да, я думаю, что текст именно в рэпе важнее всего.

И: Можешь озвучить свои ассоциации со словом *рэп*?

С: Музыка, стихотворения, бандит, любовь.

И: Что лично для тебя значит рэп как культура и музыка?

С: Для меня это дополнительная поддержка: ты понимаешь, что твои переживания могут быть не только у тебя. Еще это вещь, которая заставляет задуматься. И сейчас очень важна читка, тембр голоса, который может мне импонировать. Лично мне нравится рэп, потому что это творчество, это то, что показывает нам человека, его внутренний мир (как и в принципе любое творчество в целом). Это отличный способ «подумать», найти себе что-то подобное.

И: Как ты думаешь, почему ребята приходят именно к рэпу, а не к другому жанру?

С: Потому что это достаточно простой способ выразить свои чувства, эмоции и мысли. Тут не нужны финансы в основном, долгие уроки. Ты просто хочешь творить и стараешься делать это быстро. Но вообще, по-моему, музыка – один из самых быстрых путей к популярности. А рэп – легкий способ на этом подняться, яркий тому пример – Моргенштерн, поэтому тоже может быть причина в этом.

И: Как ты считаешь, есть ли что-то типа кодекса в культуре рэпа, правила или договоренности негласные?

С: Если говорить про рэп в целом, то было восточное и западное побережье, например, которые создали много формальных правил по отношению друг к другу, нигде не прописанных. В рэпе существует много видов объединений различного рода, в каждом свои правила, ценности и манеры. Но мне кажется так было раньше, сейчас я даже не уверен, существует ли это деление на западное и восточное побережье, особенно у нас. У нас его в общем-то и не было даже.

И: Можешь привести в пример какие-нибудь о стереотипы о рэпе и рэперах?

С: Стереотипы касательно рэпа существуют, естественно, что они сейчас развеиваются, т. к. рэп развивается и охватывает абсолютно разные тексты, создается для разных целей. Но говорят, чтоб стать рэпером, достаточно быть брошенным своей девушкой или то, что рэп присущ только бандитским шайкам, гопникам, так называемым, а еще тема феминизма здесь есть. Но

всегда найдутся, вообще-то, и контр-примеры, которые эти стереотипы развеивают.

И: Сталкивался ли ты с непониманием со стороны окружающих, когда они узнавали, что ты слушаешь рэп?

С: Большинство людей понимают меня и мою позицию, они ведь тоже слушают рэп, мы даже с ними обсуждаем новинки и иногда вместе смотрим рэп-батлы, так что не считаю, что я являюсь экстраординарным, чтобы вызывать непонимания со стороны окружающих.

И: Может быть, у тебя есть догадки или мысли о том, популярен рэп именно сейчас?

С: Я думаю, что рэп удобен, потому что опять же это легкий способ выразить свои мысли и необязательно этому учиться. А так, я думаю, что популярны не именно рэп-песни, а то шоу, которое за ними лежит. Эти скандалы, бифы, звезды в модной одежде и постоянно открывающие лейблы. Клипы, которые не несут никакой информационной нагрузки, а просто приятны глазу.

И: Как бы ты описал типичного слушателя рэпа (возраст, стиль жизнь)?

С: Это абсолютно разные люди. Например, разные возрастные группы слушают разные виды рэпа. Мне кажется, рэп не слушают только те, кто не любит музыку в принципе. Так что не могу сказать тебе, кто является именно типичным слушателем.

И: Как ты думаешь, с какой целью исполнители пишут свои тексты?

С: Могу судить и по своему скромному опыту написания рэп-текстов. Я их писал чисто для себя, как рефлексия. Девочки вот ведут дневники, а мы, парни, рэп пишем. Вообще те исполнители, которые нравятся мне, пишут просто чтобы выразить свое мнение, чувства, отношение к некоторым вещам. Кто-то пишет рэп для того, чтобы публично признаться в ошибках: например, буквально недавно Тимати написал текст для того, чтобы попросить прощения у Дэдла. А кто-то пишет рэп для хайпа и привлечения внимания.

И: Как ты думаешь, должны ли исполнители нести ответственность за свой посыл в текстах?

С: Да. Вообще каждый человек должен нести ответственность за все, что им производится, говорится и делается. Знаешь, я вот думаю, что супергерои – люди, которые дают хороший пример обществу. А пропаганда «неправильного» мнения может быть наказуема, даже уголовно, что и есть, пример, несения ответственности за свой посыл.

И: Всегда ли ты понимаешь смысл текста исполнителей?

С: Нет. Я думаю, что я не исключение. Есть песни, которые цепляют своей мелодичностью, качеством. Например, мне кажется, что ценители французского рэпа сами изначально не понимают, что там происходит, но им нравится, а потом уже после прочтения текста в интернете, возникает либо еще большая любовь к треку, либо наоборот. И знаешь, это ведь даже хорошо, что не всегда понимаю, так я узнаю новые слова и пополняю свой словарный запас разными цитатами и фразами, у меня просто память на визуальный текст, лучше работает, чем на аудиальный.

И: Какая вообще классификация рэпа у тебя есть?

С: Есть классификация по народам, которые его поют, по лейблам, группировкам. Большое количество поджанров: гангста-рэп, хип-хоп и т. д. Еще могу поделить на настоящий и массовый – да. Делю иногда, т. к. считаю, что есть песни, которые пишутся для того, чтобы «хайпануть», а есть песни для настоящего изливания чувств.

И: Как ты думаешь, вообще, о чем должен быть настоящий рэп?

С: Как бы банально это ни звучало – чувства, отношение к каким-либо вещам, событиями. Также, может, что-то поучительное, ведь рэп слушает подрастающее поколение, и круто было бы, если бы они что-то почерпывали для себя из данного жанра.

И: Знаешь ли ты какие-нибудь массовые мероприятия, где можно встретиться и познакомиться с представителями рэп-культуры?

С: Честно, не особо силен в таких вещах, но знаю, что есть фестивали, например, Parklife Festival. Ну или те же рэп-батлы, думаю подойдут как ответ на твой вопрос.

И: Можешь рассказать, что для тебя вообще такое рэп-батлы, когда начал смотреть, нравятся ли, замечаешь ли какую-нибудь динамику развития в них?

С: Ну, вообще, пиком современным для нас в рэп-батлах является Оксимирон в Версусе. Одна из самых важных вещей, которая делает баттлы более популярными и востребованными – скандальность. И на самом деле, чем менее скандальный проект, тем более сложно его раскрутить, но баттлы для скандалов, собственно, и созданы. Ну и все же любят последить за конфликтами. Лично мне интересна жизнь людей, и на батлах выливается очень большое количество подробностей о жизни оппонента, так скажем, крутые тексты, вовремя подобранные рифмы – цепляет это всё. Плюс этот специфичный чёрный юмор, не везде такое встретишь.

И: Придерживаешься ли ты какого-то определённого стиля в одежде?

С: Скорее нет, чем да. Одеваюсь только так, как мне нравится, но люблю вещи, которые больше меня.

И: Бывали ли у тебя перепалки/драки, которые были спровоцированы твоей принадлежностью к культуре или любовью к рэпу?

С: Нет, именно таких не было, обычные были, а вот, чтобы рэп защищать или тип того, до такого не доходило.

И: Как ты думаешь, куда движется рэп сейчас? Будет ли он таким же массовым, как раньше?

С: Я думаю, что это перманентная вещь, как отдельный жанр песен, искусства что ли. Так что будут создаваться новые поджанры, новые концепции. А сам по себе он не уйдет. И я думаю, что люди быстрее гонятся за движовыми вещами, нежели за глубокими.

И: Как ты думаешь, какими будут дальнейшие взаимоотношения рэпа и представителей госорганов?

С: Мне хватит примера России: все будет более-менее лояльно, если президентом станет рэпер. А так, свобода слова, которая «дана», очень тонко переходит в преступление. Так что будут пытаться ограничивать. Яркий этому пример – Хаски. Спокойно пел, жил, а теперь один из запрещаемых исполнителей, в том числе и в Беларуси.