

Scopus

EBSCO

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ *
Science Index

RSCI

ProQuest



 **ULRICHSWEB™**
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

ЛОГОС-

ФИЛОСОФСКО-

ЛИТЕРАТУРНЫЕ

ЖУРНАЛ

Содержание

113

Главный редактор
Валерий Анисимов

Редактор-составитель
Артем Рондарев

Редакционная
коллегия:

Александр Биков
Вячеслав Данилов

Дмитрий Крапачкин
Выпущенный редактор)
Ирина Кушнарева

Михаил Маяцкий
Яков Охонько (ответственный
секретарь)

Александр Павлов
Артем Смирнов
Руслан Хестанов
Игорь Чубаров

Редакционный совет:

Петар Воинич (Белград)
Максим Викторов (Москва)
Борис Фройд (Нью-Йорк)
Пасан Гусейнов (Базаель)
Георгий Дерзугян (Нью-Йорк, Абу-Даби)
Славой Жижек (Люблина)

Сергей Эвев (Москва)
Леонид Ионин (Москва)
Борис Канустин (Нью-Хейвен)
Владимир Мату (президентский совет,
Москва)

Кристиан Меккель (Берлин)
Виктор Мотынов (Москва)
Фритцхоф Руди (Бохум)

Бизар Руби (Вашингтон)
Сергей Синельников-Мурьяев (Москва)
Кларе Хельд (Вуршпергаль)
Михаил Ямполский (Нью-Йорк)

Издается с 1991 года, выходит 6 раз в год
Учредитель — Фонд «Институт
экономической политики им. Е. Т. Гайдара»

ТОМ 26

#4

2016

Е-мэйл редакции: logosjournal@gmx.com
Сайт: www.logosjournal.ru
Facebook: www.facebook.com/logosjournal
Twitter: twitter.com/logos_journal

Выпускающий редактор *Елена Павлова*
Дизайн, верстка *Сергей Зиновьев*
Обложка *Владимир Вертинский*
Редактор *Ксения Заманская*
Корректор *Любовь Агабулина*
Руководитель проектов *Кирилл Мартьянов*
Редактор сайта *Егор Соколов*
Редактор английских текстов
Ольга Зевелева

Свидетельство о регистрации
ПИ № Ф 77-46739 от 23.09.2011
Подписной индекс в Общероссийском
каталоге «Пресса России» — 44761

Публикуемые материалы прошли процедуру
рецензирования и экспертного отбора.
Журнал входит в перечень рецензируемых
научных изданий ВАК по специальности
09.00.00 (философские науки)
24.00.00 (культурология)
08.00.00 (экономические науки)

© Издательство Института Гайдара, 2016
<http://www.iar.ru>



ДРУГАЯ ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

- 1 От редакции. Другая философия музыки
- 7 Руслан Хестанов. Хип-хоп: культура молодежной контрреволюции
- 27 Иван Гололовов, Ингвар Стейнхольдт, Хиллари Пилкинттон. Панк в России: краткая история эволюции
- 63 Марк Симон. Голос субалтернов: репрезентации инакости в музыкальных практиках «Черной Атлантики»
- 95 Михаил Куратов. Поподлице. Опыт этногеологического прочтения поп-музыки
- 119 Артем Рондарев. Страх повтора. Философские, метафизические и методологические воззрения Владимира Мартьянова
- IN MEMORIAM
- 151 Одо Марквард. В защиту способности к одиночеству
- 165 Мария Румянцева. Одо Марквард: скепсис и согласие КРИТИКА
- 180 Полина Аракчеева. Исповедь ретромана (Саймон Рейнольдс. Ретроmania. Поп-культура в плену собственного прошлого)
- 189 Анастасия Выскувина. Музыка в сердце шума (Алекс Росс. Дальше — шум. Сгушая XX век)
- 196 Мария Черновоская. Дети одного видеоряда (Феликс Сандалов. Формейшен. История одной сцены)
- 205 Максим Мирошниченко. Политический жаргон новой музыки (Ханс Ульрих Обрист. Краткая история новой музыки)

LOGOS

PHILOSOPHICAL AND LITERARY JOURNAL

Volume 26 · # 4 · 2016

Published since 1991, frequency—six issues per year
Establisher—Gaidar Institute for Economic Policy

EDITOR-IN-CHIEF *Valery Anashvili*

GUEST EDITOR *Artem Rondarev*

EDITORIAL BOARD: *Alexander Bikhov, Vyacheslav Danilov, Dmitry Kravchkin, Vitaly Kurennyy* (science editor), *Inna Kushnarova, Mikhail Maitskiy, Yakov Okhonko* (executive secretary), *Alexander Pavlov, Artem Smitinov, Rouslan Khestanov, Igor Chubarov*

EDITORIAL COUNCIL: *Petar Bojanić* (Belgrade), *Georgi Derlugian* (New York, Abu-Dhabi), *Boris Groys* (New York), *Gasan Guseynov* (Basel), *Klaus Held* (Wuppertal), *Leonid Ionin* (Moscow), *Boris Kapustin* (New Haven), *Vladimir Mau* (Council Chair, Moscow), *Christian Möckel* (Berlin), *Victor Malchanov* (Moscow), *Fritjof Rudi* (Bochum), *Blair Rubie* (Washington, D.C.), *Sergey Sinehnikov-Murylev* (Moscow), *Maxim Viktorov* (Moscow), *Mikhail Yampolsky* (New York), *Slavoj Žižek* (Ljubljana), *Sergey Zuev* (Moscow)

Executive editor *Elena Popova*; Design & layout *Sergey Zinoviev*; Cover *Vladimir Vertinsky*; Editor *Kseniya Zamanskaya*; Proofreader *Lyubov Agadulina*; Project manager *Kirill Martynov*; Website editor *Egor Sokolov*; English language editor *Olga Zaveleva*

E-mail: logosjournal@gmx.com

Website: <http://www.logosjournal.ru>

Facebook: <https://www.facebook.com/logosjournal>

Twitter: https://twitter.com/logos_journal

Certificate of registration ПИ № ФС77-46739 of 23.09.2011

Subscription number in the unified catalogue “Pressa Rossi” — 44761

All published materials passed review and expert selection procedure

© Gaidar Institute Press, 2016 (<http://www.iiep.ru>)

Print run 1000 copies

Contents

A DIFFERENT PHILOSOPHY OF MUSIC

1 A Different Philosophy of Music

7 Rouslan Khestanov: Hip-Hop: Youth Counter-Revolution Culture

27 Ivan Golobov, Yngvar Steinhol, Hilary Pilkington. Punk in Russia: A Short History of the Evolution

63 Mark Simon. Voice of the Subaltern: Representations of Otherness in Musical

Practices of the “Black Atlantic”

95 Michael Kurtov. Popodicy. A Technothological Reading of Popular Music

119 Artem Rondarev. Fear of Repetition. Vladimir Martynov’s Philosophy, Meta-

physics, and Methodology

IN MEMORIAM

151 Odo Marquard. In Defense of the Power of Solitude

165 Mary Rummyantzeva. Odo Marquard: the Scepticism and Agreement

CRITIQUE

180 Poline Arakcheeva. Confessions of a Retromaniac

189 Anastasia Vyskubina. Music at the Heart of Noise

196 Maria Chernovskaya. Children of One Video Sequence

205 Maxim Miroshnichenko. The Political Slang of New Music

ОБЪЕДИНЕННЫЙ
КАТАЛОГ
«ПРЕССА РОССИИ»
ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС
44761

Хип-хоп: культура молодежной контрреволюции

РУСЛАН ХЕСТАНОВ

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

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

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

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



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

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

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

1. *Илтон Т.* Теория литературы. Введение. М.: Территория будущего, 2010. С. 238.

2. *Rivera Z. R.* New York Ricans from the Hip Hop Zone. N.Y.: Palgrave MacMillan, 2003. P. 15.

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

1. Сценарий принудительного нарратива

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

А. Субкультура

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

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

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

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

3. Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain / S. Hall, T. Jefferson (eds). Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1975.

4. After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture / A. Bennett, K. Kahn-Harris (eds). N.Y.: Palgrave MacMillan, 2004. P. 1–2.

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

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

Б. Творцы-аутсайдеры

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

5. *Lapassade G. Le rap comme culture juvénile // Média et Information. 1995. № 3. P. 61.*

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

к планировке замкнутых музыкальных пространств, формируванио определенной аудиторией⁷.

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

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

7. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. С. 538–541.
8. *Besnard A. Hip-Hop et DJing: une pratique musicale technique dans «l'arène sociale»* // Volume! 2004. Vol. 3. № 2. P. 93–108.
9. *Mitchell T. Flamenco Deep Song*. New Haven: Yale University Press, 1994.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Хип-хоп приводит эстетическое поле, благодаря которому насилгие и физическая агрессия символически преобразуются¹⁴.

12. «...твоею матер!» (*frf*). — *Прим. ред.*

13. *Lapassade G.* Op. cit. P. 58–59.

14. *Shusterman R.* *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.*

P. Minuit, 1991. P. 194. См. также: *Lapassade G., Rousselot P.* *Le rap ou la figure de dire.* P. Lotis Talmart, 1998. P. 85.

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

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

В. Волшебная сказка о хип-хопе

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

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

15. *Resqueux A.* Op. cit. P. 59.

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

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

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

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

Радикальные преобразования социальной жизни Бронкса, инспирированные хип-хопом, распространились за пределы культурной алхимии, обратившей товарный консюмеризм в сырой материал коллективного творчества, а публичные пространства — в приюты сообществ. Этот музыкальный феномен был связан с ошеломляющей трансформацией гангстерской культуры Бронкса. Заслугу обычно приписывают Африке Бамбата, импозантному, лишенному страха бывшему гангстеру с экзотической чувствительностью, визионеру, знавшему, как направить энергию хип-хопа в русло подлинного социального движения молодежи Бронкса.¹⁸

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

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

18. *Wahne M. Lubiano's Inexpressible Refashionability: Phases in the Cultural Production of Black Youth // The Cultural Matrix: Understanding Black / O. Patterson, E. Fosse (eds). Cambridge: L.: Harvard University Press, 2015. P. 171.*

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

2. Национальное строительство

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

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

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

То, что мы, как исследователи, называем религией, не является столь уж религиозным. Нам надо начинать все заново. Мы должны заново продумать религиозное.¹⁹

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

...хип-хоп — это посредник (*mediant*): в очень маленьком пространстве заключено много информации. И она легко передается людям. Просто это радикальная форма передачи информации. <...> С Кораном то же самое. Люди могут стать хафизами [геми, кто помнит наизусть Коран. — Р. Х.], потому что весь Коран рифмуется.²¹

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

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

Проекты — это уроки по математике и экономике в каждом квартале. Ты изучаешь гражданскую жизнь, правительств, закон и науку каждый день — особенно науку. Ведь быть внутри проектов, как в тюрьме, — это и есть научный проект.²²

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

Когда я говорю «хип-хоп умер», то имею в виду то, что по большому счету умерла Америка. Нет политического голоса. Музыка мертва... Наш образ мысли умер, как и торговли. Все в этом обществе уже состоялось... Под смертью хип-хопа я имею в виду наше уязвимое состояние. Если мы не изменимся, мы исчезнем, как Рим. Давайте уменьшим масштаб. Хип-хоп — это Рим братьев (*brood*). Думаю, если у хип-хоперов есть собственный хип-хоп, то это поможет восстановить Америку. Мы сами себе поэтники, собственное правительство, нам есть что сказать. Мы — воины. Солдаты.²³

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

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

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

21. Ibid. P. 267.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Молодежная антимодернизация

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

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

25. *Ibidem*.

26. *Ibid.* P. 102-103.

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

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

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

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

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

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

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

Библиография

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

28. Rafterson O. Op. cit. P. 44.

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

HIP-HOP: YOUTH COUNTER-REVOLUTION CULTURE

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

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

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

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

References

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

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