

**Санкт-Петербургский общественный фонд
«Музей Галины Васильевны Старовойтовой»**

при участии

Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики – Санкт-Петербург», Санкт-Петербургского Союза ученых,
Санкт-Петербургской ассоциации социологов, Института региональной прессы,
Центра независимых социальных исследований,
Европейского университета в Санкт-Петербурге,
при поддержке Правительства Санкт-Петербурга

**Политика и культура
в современном мире**

*Сборник статей участников
Двадцатого международного конкурса научных работ
студентов и молодых ученых
памяти Галины Васильевны Старовойтовой «Галатей»*

**Под редакцией О.В. Старовойтовой
и Д.М. Капитонова**

НОРМА

**Санкт-Петербург
2019**

УДК 32
ББК 66
П50

П50 **Политика и культура в современном мире** / Под ред. О.В. Старовойтовой и Д.М. Капитонова. – СПб.: Норма, 2019. – 202 с., илл.

ISBN 978-5-87857-290-3

УДК 32
ББК 66

**Выражаем глубокую благодарность
Галине и Витольду Залесским
за помощь в издании сборника**

© СПб общественный фонд
«Музей Галины Васильевны Старовойтовой», 2019
© Норма, 2019

Оглавление

Предисловие	5
ВАТУЛИНА Александра Конструирование национальной идентичности через культуру: случай хип-хопа в Кении	8
ЛЮСТРОВ Андрей Животная риторика в повести Дж. Оруэлла «Скотный двор»	20
ЗМИТРАКОВИЧ Стефания Когнитивно-языковые и коммуникативно-прагматические характеристики комического в массовой культуре общества как отражение состояний социосреды (на примере х/ф «11 друзей Оушена» 1960 и 2001 годов)	38
СИНЕЛЬНИКОВА Анна Трансформация образа американской хип-хоп-исполнительницы	51
ЕРЕМЕНКО Юлия Право выбирать экологию: конфликт интересов в городах Всемирного наследия (на примере города Штральзунда)	68
ПОВСТЬЕВА Карина «ВсеЯСветная Грамота»: стратегии привлечения сторонников	78
БАРТФЕЛЬД Ирина Государство как фасилитатор культуры потребления: современные наджинг-технологии и экологическая политика	88
ЗЕНИНА Маргарита НКО как политическая площадка нашего времени	99
ЗЫКОВА Наталья Ценность принятия Другого в массовой культуре (на примере научно-фантастического сериала «Мир Дикого Запада»)	110

КЕДРОВСКИЙ Игорь Экспансия комических форм в современную политическую коммуникацию	120
КЕНЖЕГУЛОВА Асемгул Анализ ценностей поколения Y	135
ПЕРОВА Анастасия Религиозно-политические «войны» в современной Европе: кризис «пути на Север» и конфликт идентичностей	148
ПОШЕЛОВ Павел Культура и государство: правовые практики, конфликты, стратегии	157
ПУНГИНА Анна Образ В.В. Путина в отечественном кинематографе.....	170
РАМЕЙКИН Олег, ВАГАНОВ Денис, АЛИЕВ Рамиль Историческая память в России как часть политической культуры на примере социальной рефлексии геноцида армян	177
ФИРСАНОВА Виктория Функционирование жаргона наркозависимых в социальных сетях	185
Список авторов.....	196
Библиография изданий международного конкурса научных работ молодых ученых и студентов памяти Г.В. Старовойтовой, 2000–2019 гг.	198

Предисловие

Санкт-Петербургский общественный фонд «Музей Г.В. Старовойтовой» в 2019 году провел Двадцатый международный конкурс научных работ студентов и молодых ученых памяти Галины Васильевны Старовойтовой. С 1999 года конкурсы проводились по актуальным научным и политическим проблемам (темы ксенофобии и миграции, нетерпимости и нарушений прав человека, межгосударственных конфликтов и образования и др.). Нынешний конкурс был посвящен теме «Политика и культура в современном мире». В сборнике представлены тексты участников конкурса, оцененные жюри как наиболее удачные творческие работы авторов. Всего на рассмотрение оргкомитета и жюри было представлено более 60 текстов – научные статьи и эссе студентов, магистрантов, аспирантов университетов Санкт-Петербурга, Москвы, Самары, Минска, Владимира, Омска и других городов. В финальный тур оргкомитетом конкурса (председатель оргкомитета – президент общественного фонда «Музей Г.В. Старовойтовой» Ольга Старовойтова) и жюри конкурса (председатель жюри – Дарья Скибо) было отобрано 24 текста.

На Двадцатой Старовойтовской конференции (1 июня 2019 года, НИУ «Высшая школа экономики – Санкт-Петербург») обсуждались доклады участников конкурса, были определены победители конкурса. Авторские доклады стали важным интеллектуальным событием конкурса.

В числе заслушанных и обсужденных докладов: «Конструирование национальной идентичности через культуру: случай хип-хопа в Кении» (Александра Ватулина, РАНХиГС, СПб, 1-е место, стипендия Правительства Санкт-Петербурга им. Г.В. Старовойтовой), «Животная риторика в повести Дж. Оруэлла «Скотный двор» (Андрей Люстров, НИУ ВШЭ, Москва, 2-е место, премия им. А.Н. Алексеева), «Когнитивно-языковые и коммуникативно-прагматические характеристики комического в массовой культуре общества как отражение состояний социосреды» (Стефания Змитракович, Белорусский ГУ, Минск, 3-е место), «Трансформация образа американской хип-хоп-исполнительницы» (Анна Синельникова, НИУ ВШЭ, Москва, 3-е место), «Право выбирать экологию: конфликт интересов в городах Всемирного наследия» (Юлия Еременко, СПбГУ, премия им. Н.М. Гиренко), «“ВсеЯСветная Грамота”: стратегии привлечения сторонников» (Карина Повствева, НИУ ВШЭ, СПб, стипендия

Правительства Санкт-Петербурга им. Г.В. Старовойтовой), «НКО как политическая площадка нашего времени» (Маргарита Зенина, СПбГУ), «Функционирование жаргона наркозависимых в социальных сетях» (Виктория Фирсанова, НИУ ВШЭ, СПб), «Культура и государство: правовые практики, конфликты, стратегии» (Павел Пошелов, Омская юридическая академия), «Правовое поле культуры России: новый вызов отечественному законодателю» (Иван Котов, Владимирский ГУ), «Современное искусство: вне зоны комфорта» (Елизавета Мищишина, Самарский НИУ) и др.

Председатель оргкомитета конкурса О.В. Старовойтова вручила авторам премии, призы и дипломы.

Каждый текст оценивался членами жюри анонимно – без указания имени, университета, статуса автора. В жюри 2019 года были известные специалисты в области политических и социальных наук, научные сотрудники исследовательских институтов и преподаватели университетов Сергей Акопов, Александр Балаян, Елена Белокурова, Виктор Воронков, Владимир Гельман, Дмитрий Дубровский, Владимир Костюшев, Ольга Крокинская, Мария Мацкевич, Александр Сунгуров, Григорий Тульчинский, Анна Шароградская. Лучшие работы жюри рекомендовало к публикации – эти тексты представлены в настоящем сборнике.

С 1999 года председателями жюри конкурса были известные российские ученые В.М. Воронков, В.Я. Гельман, Н.М. Гиренко, Я.А. Гордин, Д.В. Дубровский, В.В. Костюшев, А.Ю. Сунгуров, Г.Л. Тульчинский, Б.М. Фирсов, В.А. Ядов, членами и экспертами жюри – М.Б. Горный, Н.В. Гришина, О.В. Попова, Н.Г. Скворцов, М.М. Соколов, Д.Я. Травин, Ю.М. Шмидт и другие коллеги. Многие участники конкурсов в настоящее время являются известными специалистами в гуманитарных и социальных науках. В разные годы конкурс поддерживался различными благотворительными фондами и образовательными организациями (фонд «Открытая Россия», фонд Конрада Аденауэра, Библиотека Конгресса США, Международный республиканский институт (IRI), Санкт-Петербургская ассоциация социологов, Санкт-Петербургский союз ученых, Европейский университет в СПб, НИУ ВШЭ СПб, Центр независимых социологических исследований, Институт региональной прессы и др.), а также частными лицами, за что фонд «Музей Г.В. Старовойтовой» выражает всем глубокую благодарность.

В 2011–2019 годах в связи с нежелательностью статуса «иностранный агент» общественный фонд «Музей Г.В. Старовойтовой»

не обращался за поддержкой в международные фонды, что ограничило возможности организации конкурса.

Материалы конкурсов 1999—2019 годов представлены в ежегодных изданиях, в которых опубликовано около 300 научных статей и исследовательских эссе. Тексты победителей за первые 10 лет конкурса (2000—2009 годы) опубликованы отдельным изданием. Данные тексты могут стать предметом специального историко-научного исследования.

Конкурс «Галатей» всегда был для его организаторов мемориальным событием, таким же мемориальным является и Двадцатый конкурс — он организован через 20 лет после злодейского убийства Галины Васильевны Старовойтовой, произошедшего 20 ноября 1998 года. Расследование убийства — с целью определения заказчика — продолжается до сих пор.

**Владимир Костюшев,
кандидат философских наук, член жюри конкурса «Галатей»**

Трансформация образа американской хип-хоп-исполнительницы¹

Abstract

Hip-hop culture is a conservative movement, which are constructed on sexism and homophobia. For this reason, it is poor environment for women creativity. However, hip-hop stage in USA have many popular women-artists. I try understand in this research how women came to hip-hop culture and became successful despite some limitations of this genre of music such as misogyny and as an result the sexual objectification of women.

В своем исследовании я планирую показать, как трансформировался образ хип-хоп-исполнительницы в США начиная с 1980-х годов. Эта сфера выбрана не случайно. Прежде всего она важна потому, что хип-хоп был и остается мизогинным жанром музыки, поэтому для достижения коммерческого успеха в этой сфере женщинам необходимо преодолеть гендерную дискриминацию. Женщины-исполнительницы в хип-хопе часто подвергаются сексуальной объективации. В этом контексте принципиально важно рассмотреть, как некоторым исполнительницам удается избежать самообъективации и транслировать феминистский нарратив.

В своей работе я буду рассматривать ситуацию на американской хип-хоп-сцене с помощью гендерной теории. Превосходство мужского гендера в искусстве выражается в ограничениях на затрагивание определенных тем и/или образов, которые традиционно связываются с женским гендером (например, образы женских половых органов или родов). И некоторые женщины для достижения профессиональных успехов принимают подобные условия. Как пишет Л. Брехидина о ситуации в искусстве в 1990-х годах, «женское искусство не желало усматривать в себе ничего особенно “женского”» [2: 7]. В этом случае художницы не пытались отказаться от традиционных гендерных стереотипов, а лишь приобщали себя к мужскому гендеру.

¹ Работа удостоена третьего места на конкурсе «Галатей».

Но вместе с этим появляется феминистское искусство. Оно связано с попыткой реабилитации женственного, которое традиционно приравнивается к слабому.

Я попытаюсь проанализировать ситуацию на американской хип-хоп-сцене в свете властных отношений между женским и мужским гендером и борьбой за перераспределение власти.

Конечно, среди хип-хоп-исполнителей женщин значительно меньше, чем мужчин. За этим стоит огромный пласт культурных норм, которые препятствуют успеху женщин наравне с мужчинами. Например, мизогинный характер хип-хоп-музыки задает восприятие артисток в этой сфере как автоматически неравных мужчинам, поэтому для успеха в хип-хоп-культуре женщинам нужно как-либо преодолеть эту маргинализацию. Кроме того, в современном западном обществе до сих пор существует представление, что женщины менее склонны к креативности. Эти представления мешают женщинам развиваться в творческой сфере. Представления о креативной личности не соотносятся с традиционными представлениями о женственности, поэтому начиная с детского возраста креативность девочек институционально подавляется [10: 116]. В этом случае в любой творческой сфере женщинам приходится отстаивать свое право заниматься искусством, что создает дополнительный барьер для их выхода на рынок продукции.

Объектом моего исследования являются женщины-исполнительницы на американской хип-хоп-сцене, а предметом — их саморепрезентация как хип-хоп-артиста. Я проведу сравнительное исследование, в ходе которого сначала выявлю, как репрезентируют себя женщины-исполнительницы на американской хип-хоп-сцене на этапе зарождения жанра, то есть в 1980—1990-х годах. Затем я посмотрю, как изменилась репрезентация артисток с начала 2000-х годов. И после этого сравню эти два вида саморепрезентации. На мой взгляд, различие в них помогло современным исполнительницам преодолеть гендерную дискриминацию в хип-хопе.

Мой анализ будет фокусироваться на репертуаре американских хип-хоп-исполнительниц. Триша Роуз в своей книге говорит, что репертуар женщин-исполнительниц в хип-хопе сильно отличается от репертуара мужчин. Мужчины преимущественно фокусируются на дискриминации темнокожего населения со стороны органов государственной власти. Темы женщин-исполнительниц в большинстве случаев затрагивают гетеросексуальные отношения. Их позицию в творчестве можно назвать феминистской, но сами они предпочитают

называть ее проженской, потому что слово «феминизм» отсылает к движению за права белых женщин. Американские хип-хоп-исполнительницы в основном темнокожие, и вопрос о расовой дискриминации для них более важный, чем вопрос о дискриминации по гендеру. Слово «феминизм» разделяет их с темнокожими мужчинами, которые, несмотря на мизогинию, ближе им, чем белые женщины [13: 163–166].

Алиса Вудс отмечает, что, несмотря на явный феминистский посыл в треках американских хип-хоп-исполнительниц, они во многом продолжают патриархальные традиции [14: 168–192]. Исследовательница рассматривает внешней вид исполнительниц, после чего делает вывод о том, что большинство из них намеренно подчеркивают свою сексуальность, обнажая на фотографиях и в клипах части своего тела. Подобным внешним видом женщины-исполнительницы объективируют себя.

Мне кажется, что исследовательница выделила несколько важных проблем, но логическая связка между ними неверна. Я не согласна с тем, что обнажение каких-либо частей тела сразу указывает на самообъективацию. Многое зависит от степени обнажения и визуальной репрезентации своего тела. Френсис Апарсио, исследуя гендер в латиноамериканской музыке, пришла к выводу, что у латиноамериканских исполнительниц другое понимание феминизма и борьбы с дискриминацией со стороны мужчин. Если белые американки для этого предпочитают андрогинный стиль, максимально скрывающий внешние различия между полами, то латиноамериканки, наоборот, эротизируют свое тело. Эта эротизация выходит за рамки принятых в обществе норм обнажения для женщин. Например, они надевают не просто короткую юбку, а юбку, которая открывает нижнее белье. Тем самым танцовщицы доказывают контроль над собственной сексуальностью. В патриархальной культуре женщины должны скрывать свое тело, чтобы не возбуждать сексуальное желание у мужчин. Латиноамериканские исполнительницы сальсы борются именно с этой традицией [11: 151]. Марта Рослер, описывая Дом женщин в Калифорнии, который был создан для покровительства феминистского искусства, отмечает, что «утопическая риторика «сообщества всех женщин», в котором сексизм представляется чем-то не имеющим никакого отношения к социальным данностям, более популярна среди (белых) женщин среднего класса, чем среди представительниц рабочего класса, для которых, как правило, существует иной порядок приоритетов в исправлении общества» [6: 91].

В случае с темнокожими женщинами это избавление от расовой дискриминации и только потом от дискриминации по гендеру.

Я думаю, что похожую оптику можно применить и к хип-хоп-исполнительницам. Их внешний вид не противоречит тому, о чем они говорят в своих треках. Это может быть иное понимание независимости женщины.

Однако я склонна согласиться с Алисой Вудс в том, что на начальном этапе развития хип-хоп-культуры в США женщины-исполнительницы объективировали себя. Но в этом случае мне кажется, что никакого феминистского посыла в их песнях не было. Они «играли по мужским правилам» как на вербальном, так и на визуальном уровне. В песнях американских хип-хоп-исполнительниц феминистский посыл появился сравнительно недавно, примерно в последние 10–15 лет. До этого периода женщины в хип-хопе все равно оставались в рамках мужского нарратива. Одним из вариантов завоевания популярности на традиционно «мужском» поле является самообъективация.

Подобная самообъективация женщин-исполнительниц присутствует в хеви-метал. Кроме того, она имеет схожие с ситуацией в хип-хопе причины. В хеви-метал пропагандировались идеалы чисто «мужского» мира, поэтому женщинам-исполнительницам крайне сложно было прорваться в этот жанр музыки. А те, кому удалось это сделать, вынуждены заниматься самообъективацией, чтобы быть хоть как-то замеченными среди мужской аудитории.

Таким образом, тезис Алисы Вудс мне кажется верным лишь отчасти. Я предполагаю, что на раннем этапе американские хип-хоп-исполнительницы действительно занимались самообъективацией для достижения коммерческого успеха. Но в этот период тексты их песен нельзя назвать феминистскими. На более позднем этапе, который условно можно датировать серединой 2000-х годов, появились исполнительницы, которые смогли преодолеть самообъективацию и создать феминистский нарратив. Преодоление объективации не всегда заключается в андрогинном внешнем виде, хотя традиционно принято считать, что это так. Наталия Ходырева в своей статье, анализируя представление об андрогинности, пишет, что «с психическим здоровьем — как мужчин, так и женщин — связывали именно *андрогинную* личность» [9: 163]. Но андрогинный внешний вид женщины связан с ношением мужской одежды и подражанием мужчинам. В этом случае женственность опять оказывается в неравном положении с мужественностью. Это отсылает, скорее, к тому,

что в отличиях женщин от мужчин нет ничего существенного. Различия как бы нивелируются, вместо того чтобы уравниваться. Юлия Кристева пишет, что подобная повестка была в тоталитарных странах, когда женщин просто приравнивали к мужчинам, выдавая это за эмансипацию [3: 130]. Таким образом, андрогинный внешний вид не всегда отсылает к эмансипации женщин, а часто даже, наоборот, может говорить о попытке подражать мужчинам.

Американские хип-хоп-исполнительницы «новой волны» выбрали вариант нарочитой гиперболизации собственной сексуальности. В обнажении своего тела они выходят за грани принятых в обществе норм, в отличие от своих предшественниц, которые, несмотря на подчеркивание сексуальности, всегда четко определяли грань, до которой можно обнажить свое тело. В этом случае феминистский нарратив транслируется именно на уровне телесности. Гайятри Спивак показала, что для женщин в некоторых случаях единственным возможным языком остается язык тела. Вербальная повестка со стороны угнетенных групп не воспринимается серьезно и может быть прочитана совершенно иначе, поэтому им остается выражать свои идеи на уровне телесности [8]. Я думаю, визуальное преодоление самообъективации в хип-хопе стало ключом к тому, чтобы и на уровне текстов песен задавать феминистский нарратив.

Исполнительницы «второй волны» создали собственный образ как в визуальном плане, так и на уровне затрагиваемых тем. Аннмари Созо-Боэти в статье «Способность отрицания как практика женского искусства» говорит, что для появления женского искусства необходимо вырваться из старых нарративов, которые были заданы мужчинами [7: 61].

В 1980-х годах женщины-исполнительницы в хип-хопе подражали мужчинам, рассказывая в песнях про криминальные разборки, про свою уличную банду. И только в контексте таких традиционно «мужских» тем появляются небольшие вставки, которые говорят о женской идентичности исполнительницы. Это могло проявляться в замене слов, которые означают мужские половые органы, на слова, которые означают женские половые органы. Такая замена, конечно, присутствует на протяжении не всей песни, но даже в одном месте подчеркивает пол исполнителя. Например, MC Lyte в песне “10% Dis” в одном моменте вместо фразы «я с братом» говорит «я с сестрой». Причем до и после этого момента она все равно использует фразу «я с братом». Это попытка через мужской нарратив показать свою идентичность как женщины.

В 1980-х и 1990-х годах встречаются песни женщин-исполнительниц в хип-хопе, которые обращены исключительно на женскую аудиторию, но нарративы, которые они выстраивают, едва ли можно назвать феминистскими. Одна из самых популярных женщин в американском хип-хопе Queen Latifah в 1991 году выпустила альбом “Nature of a Sista”. В нем она рассказывает про «женскую долю», призывая девушек быть более гордыми и самодостаточными. Вместе с этим лирическая героиня ее песен сетует на то, что не может найти мужчину, который был бы не просто любовником, но и другом. Она призывает девушек искать именно такие отношения. То есть подобным посылом ограничивается сексуальная свобода женщин: они не могут довольствоваться отношениями, которые выстроены только на сексе, девушки должны искать что-то большее, свою «любовь». Таким образом, основной нарратив полностью соответствует патриархальным стандартам поведения женщины: она должна искать свою единственную любовь, избегая множество мужчин, которые хотят от нее только секса.

Другая исполнительница, MC Lyte, в песне “Poog Georgie” выстраивает нарратив, похожий на тот, что есть в песнях Queen Latifah. Основной посыл песни — уберечь девушек от некоего Джорджи, который разбивает сердца и бросает любовниц после первой ночи. Исполнительница исходит из того же традиционного патриархального представления, согласно которому девушке не могут понравиться отношения «на одну ночь», поэтому нужно предупредить всех остальных женщин. В конце песни Джорджи умирает от рака, который как бы наказывает его за всех обманутых женщин. Во всей этой песне женщина ни разу не выступает в качестве субъекта. Сначала она невинная жертва, затем происходит возмездие, но это не дело рук обманутых женщин, за них мстит «природа». То есть в песне женщинам отказывают в субъектности.

На фотосессии в 1989 году MC Lyte явно стремится скопировать образ мужчин-исполнителей (*фото 1*). На ней широкая толстовка, спортивные штаны и кроссовки, которые вполне мог бы надеть и мужчина. На шее MC Lyte висит цепочка, которая тоже отсылает к золотым цепям мужчин-исполнителей. Несмотря на то что у нее еще длинные волосы, на фотографии они практически полностью скрыты головным убором. Даже ее поза схожа с теми, какие обычно принимают на фотографиях мужчины. И только серьги могут указать на то, что на фотографии изображена женщина. В официальном клипе к песне “Cold Rock a Party”, который снят в 1996 году, MC Lyte

появляется уже с короткой стрижкой, в широкой куртке и спортивных штанах. Движения, которые она совершает под музыку, больше соответствуют мужскому гендеру. Например, она широко раздвигает колени, когда присаживается в танце. Свою гендерную принадлежность женщина подчеркивает только большими серьгами и ярким макияжем. И в этом случае особенно сильно заметен контраст между андрогинной одеждой и яркими маркерами принадлежности к женскому гендеру. Похожая ситуация, например, у Roxanne Shante. На официальной обложке к альбому “Roxanne’s Revenge” в 1985 году (*фото 2*) исполнительница тоже копирует мужской стиль одежды и скрывает свои длинные волосы, закалывая их сзади. В клипах Roxanne Shante совершает движения, которые похожи на движения мужчин-исполнителей в клипах. Как и в случаях с треками, это попытка «сыграть на мужском поле». С одной стороны — соответствовать стандартам мужчин-исполнителей: носить похожую одежду, совершать похожие движения и принимать похожие позы. Но с другой — показать свою идентичность как женщины с помощью косметики и женских аксессуаров. Похожую ситуацию описывает Л. Нохлин. Она отмечает, что в XIX веке художницы, которые хотели преуспеть в живописи, были вынуждены копировать мужской стиль одежды. Вместе с тем они испытывали стыд за свой неженственный образ, поэтому иногда добавляли к традиционным маркерам женственные (например, макияж), чтобы откеститься от маскулинного образа [5: 43]. Такую же оптику можно применить и к хип-хоп-исполнительницам «первой волны». Устойчивые представления о том, как должна выглядеть женщина, могли оказывать на них влияние. Но также подчеркивание женственности могло быть связано с попыткой через мужской нарратив транслировать протофеминистские ценности и избежать сексуальной объективации при более феминном внешнем виде, как это происходило с другими исполнительницами.

В 1980—1990-е годы в американском хип-хопе существовали женщины, которые во внешнем виде подчеркивали свою сексуальность. Но это приводило лишь к тому, что как на уровне текстов песен, так и на уровне внешности они существовали в традиционном патриархальном дискурсе хип-хоп-культуры. Даже попытки выйти за него, как в случае с группой “Salt ‘N’ Pea”, все равно приводили к самообъективации женщин.

Например, Lauryn Hill на фотосессии 1998 года (*фото 3*) намеренно подчеркивает свой большой вырез на майке. Слегка приоткрытые губы и пальцы рядом с ними призваны показать ее сексуальность.

В официальном клипе к песне “Everything Is Everything” она появляется на высоких каблуках и в короткой юбке. В 1998 году исполнительница выпустила альбом “The Miseducation of Lauryn Hill”. В песнях она обращается к мужчине, рассказывая, как нуждается в нем, как готова быть терпеливой и доброй рядом с ним, собирается усмирить свою гордость. То есть речь идет о качествах, которые традиционно приписываются женскому гендеру. Таким образом, Lauryn Hill вписывается в традиционный патриархальный дискурс и на уровне нарративов в песнях, и на уровне внешнего вида, стараясь выглядеть сексуально привлекательно для мужчин.

Похожая ситуация была и у женского рэп-коллектива “Salt ‘N’ Pea” на фотосессии в 1986 году (*фото 4*). Девушки подчеркивали свою сексуальность: одежда плотно обтягивала их тело. А сами исполнительницы запечатлены в женственной позе: одна нога выдвинута немного вперед и стоит на носке — примерно такую позу часто занимают модели на обложках гламурных журналов. Хотя нарративы в их песнях транслируются от лица женщины и часто связаны с сексуальной свободой, на уровне языка они все равно связаны с самообъективацией женщины. Например, в песне “Shoop” героиня предлагает станцевать интимный танец мужчине в обмен на марихуану, то есть женское тело напрямую обменивается на товар. В клипе к этой же песне девушки обступают появившегося на сцене мужчину, борясь за то, чтобы завоевать его внимание. Для этого они соревнуются в демонстрации своей сексуальности, что снова представляет девушку только как сексуальный объект для мужчины. Джудит Барри и Сэнди Флиттерман-Льюис, анализируя творчество Ханны Уилке, указывают на то, что она преподносит собственное тело, держа в голове мужчину-наблюдателя, поэтому ее позы становятся неотличимы от позы моделей на обложках журналов [1: 151]. Примерно то же самое делают и участницы группы “Salt ‘N’ Pea”. Пытаясь на уровне текста выйти за рамки патриархальной культуры, они на самом деле только подкрепляют традиционные представления о женской роли в обществе.

Если смотреть на оба примера внешнего вида исполнительниц, то можно отметить, что их демонстрация собственной сексуальности не переходит за допустимые границы общественной нормы. То есть они не обнажаются полностью, а лишь подчеркивают какие-то части своего тела. Женщин в подобной одежде вполне можно увидеть в ночных клубах или на пляжах, поэтому хип-хоп-исполнительницы не показывают публике то, что она еще не видела. Они существуют

на грани допустимого обнажения для женщин в западноевропейском патриархальном обществе, но эту грань не переступают. Примерно так же вели себя исполнительницы в жанре хеви-метал. Будучи маргинализированными в этом жанре музыки, который пропагандировал идеалы мужского мира, они включались туда посредством самообъективации. Например, эротизировали свое тело до определенного уровня, чтобы выглядеть на сцене сексуально привлекательно. Люси Липпард отмечает, что в патриархальном обществе даже женщинам, которые пытаются транслировать феминистские мотивы в своем творчестве, порой бывает тяжело избежать самообъективации: «...существует множество различных способов использования собственного тела, и женщинам не всегда удается избежать самоэксплуатации» [4: 71].

Можно сделать следующий предварительный вывод. На начальном этапе появления на американской хип-хоп-сцене женщины-исполнительницы должны были вписаться в традиционный нарратив. В этом случае было два варианта. Первый — ганста-рэп, который был нацелен на прямое подражание исполнителям-мужчинам. Второй вариант — принятие тех ролей, которые требует от женщин патриархальное общество. Это приводило к сексуальной самообъективации, что не позволяло воспринимать исполнительницу всерьез среди традиционной аудитории рэп-музыки. Рэп-артистки этой волны не пользовались популярностью среди хип-хоп-сообщества, как показывает Рэйланд Рабака. Они считались фальшивыми, потому что, с одной стороны, использовали язык мужчин, а с другой — хвастались своими сексуализированными телами [12: 86–87].

На втором этапе развития американской хип-хоп-культуры, который условно начинается с середины 2000-х годов, преобладают более эмансипированные женщины-исполнительницы. Они уже не пытаются соответствовать созданному образу мужчины-артиста, а разрабатывают свой собственный, в рамках которого продвигают феминистский дискурс.

Никки Минаж, одна из самых знаменитых женщин-исполнительниц в хип-хопе, пропагандирует в своих песнях сексуальную свободу. Например, в песне “Bed” исполнительница предлагает мужчине переспать с ней за тысячу долларов. То есть, в отличие от предыдущего поколения женщин-артисток, которые в своих песнях требовали деньги от мужчин, Никки Минаж предлагает мужчине выступить в роли сексуального объекта и взять деньги за возможность заняться с ним сексом. После этого исполнительница ставит

этого мужчину в «пятерку лучших», таким образом снова разрушая стереотип о необходимости для девушки иметь только одного сексуального партнера. Примерно то же самое утверждает в своем творчестве Cardi В. Например, в песне “Bodak Yellow” исполнительница говорит о том, что она будет у всех уводить парней. Это прямо соотносится с текстами мужчин-исполнителей, которые для утверждения собственного статуса рассказывают в песнях о том, как увели у кого-то девушку. Таким образом, Cardi В преодолевает патриархальный характер хип-хоп-культуры, показывая, что для подтверждения собственного превосходства женщина может пользоваться теми же приемами, что и мужчина.

Если смотреть на внешний вид исполнительниц, то можно заметить, что они намеренно нарушают принятые в обществе нормы обнажения женского тела, из-за чего часто вызывают скандалы в СМИ.

Никки Минаж появилась на неделе моды в Париже в 2017 году с обнаженной грудью (*фото 5*). Подобный образ сильно идет вразрез с тем, как обнажали свое тело хип-хоп-исполнительницы в 1980-е и 1990-е годы. Глубокое декольте не открывает ничего запрещенного, оно лишь «намекает» на то, что скрывается под одеждой. В случае с Никки Минаж — это открытая провокация. Ее внешний вид может прочитываться как противостояние объективации путем доведения ее до абсурда. Если девушки привлекают к себе внимание, обнажая определенные части тела, то Никки Минаж решила пойти дальше и обнажить те части тела, которые традиционно принято скрывать. Исполнительница не один раз использовала подобный прием. Например, на концерте в 2018 году она снова обнажила свою грудь во время выступления (*фото 6*). Изначально Никки Минаж вышла в мини-платье, которое похоже на те, что носили хип-хоп-исполнительницы в более раннее время. Но затем снова довела ситуацию до абсурда, сняв верхнюю часть платья.

В клипе к песне “Chun-Li” Никки Минаж, помимо того что одета примерно так же, как описано выше, принимает откровенно неженственные позы. Например, она довольно часто появляется в кадре с раздвинутыми ногами. Исполнительница намеренно использует образ эротизированного женского тела и абсолютно несовместимые с этим образом позы, чтобы снова довести до абсурда принятые в патриархальном обществе нормы и поставить под сомнение оппозицию женственного/мужественного.

На обложке одного из своих альбомов Cardi В поместила фотографию с мужчиной в позе, которая намекает на занятие оральным

сексом (*фото 7*). При этом в доминирующем положении находится сама исполнительница. Ее поза соответствует позам, которые обычно принимают мужчины в этом случае: она держит партнера за волосы, при этом употребляет алкоголь. Если судить по фону на фотографии, то все эти действия происходят на заднем сиденье машины, то есть с определенной долей публичности. Можно было бы сказать, что в этом случае Cardi B пытается подражать мужчинам, как и хип-хоп-исполнительницы «первой волны», если бы не ее явное подчеркивание своей феминности на уровне внешности. На фотографии артистка явно демонстрирует свою грудь. Кроме того, у нее длинные волосы и яркий макияж, что представляет собой традиционную репрезентацию феминности. Как и в случае с Никки Минаж, акцент сделан на несоответствии внешнего вида и той позы, которую занимает Cardi B на фотографии. Ее действия явно отсылают к маскулинным чертам, тогда как образ абсолютно феминный.

В официальном клипе к песне “Money” Cardi B использует примерно те же образы, что и Никки Минаж. Она обнажает соски, при этом в остальном — полностью одета. Кроме того, исполнительница часто появляется в клипе в неженственных позах (например, сидит с широко расставленными ногами), но при этом в одежде, которая подчеркивает ее сексуальность (она либо одета в платье с глубоким вырезом, либо остается в одном нижнем белье). В этом клипе практически не появляются мужчины. Есть всего одно исключение — пожилой мужчина в качестве сотрудника банка. Но и здесь ему достается только обслуживающая роль, тогда как потребителями и владельцами денег являются исключительно женщины. Это идет вразрез с тем, как внедряли в свои клипы мужчин хип-хоп-исполнительницы более раннего времени. Там появление в кадре мужчин указывало на их доминирующую позицию по отношению к женщинам. Иная репрезентация мужских и женских образов в клипе снова подчеркивает стремление Cardi B выйти из традиционного патриархального нарратива. Еще один характерный аспект — появление в кадре грудного ребенка, которого кормит исполнительница. Это связано как со снятием табу на темы, которые касаются исключительно женщин (например, вскармливание детей), так и со стремлением бороться со стереотипом о том, что женщина не может самостоятельно воспитать и прокормить ребенка. Как уже говорилось чуть выше, в клипе почти нет мужчин, поэтому ребенок полностью находится во власти женщин, фигура отца никак не проявляется. Юлия Кристева отмечает, что в «первую волну» феминизм считался несовместимым с функцией

матери, поэтому был связан с отказом от материнства. Но подобная позиция связана с попыткой приблизить женщин к мужскому опыту, то есть с отторжением всего, что присуще исключительно женщинам. Поэтому представители следующего поколения феминисток утверждают собственную самодостаточность не через отказ от материнства, а через отрицание необходимости отца для того, чтобы полноценно воспитать ребенка [3: 139]. Cardi В занимает именно такую позицию, когда появляется в клипе с грудным ребенком, но при этом полностью исключает фигуру отца.

Люси Липпард, анализируя женское искусство, пишет: «Используя свое лицо или тело, женщина имеет право делать с ним все, что ей заблагорассудится. Однако существует тонкая грань, разделяющая использование женщин мужчинами, чтобы пощекотать свои сексуальные желания, и использование женщин женщинами ради разоблачения подобных оскорблений» [4: 72]. Я считаю, что эта грань проходит как раз там, где женщины выходят за рамки дозволенных в обществе норм обнажений, когда сочетают эротизированный внешний вид и неженственные позы, тем самым насмехаясь над общественными нормами. Американские хип-хоп-исполнительницы «второй волны» сделали именно это.

После анализа творчества женщин в американском хоп-хопе, начиная с 1980-х годов и заканчивая современностью, можно сделать вывод, что отчетливо проявляются два этапа. Первый связан с попыткой подстроиться под мужской нарратив. И два пути, которые здесь проявляются (подражание мужчинам и принятие роли женщины в патриархальной культуре), оказываются провальными, так как не позволяют исполнительницам преодолеть маргинализацию. Вторым этапом начинается примерно с середины 2000-х годов, и он связан с попыткой выработать свой собственный стиль, который не копирует стиль мужчин и одновременно порывает с патриархальной традицией репрезентации женщин. В этом случае исполнительницы ставят под сомнение само понятие женственности, сочетая в своем виде как феминные, так и маскулинные черты. Они часто доводят до абсурда принятые в патриархальном обществе правила и таким образом преодолевают их, избегая самообъективации.

Рэйланд Рабака считает, что академический феминизм часто включает «низовые» слои афроамериканской культуры, автоматически считая, что в этой среде процветает только патриархат. По его мнению, это связано с тем, что они не оставляют после себя письменных источников, с которыми привыкли работать теоретики

феминизма. Но их позиция проявляется в оральной культуре, частью которой и является хип-хоп. Изучая его, можно выявить, какие представления о феминизме лежат в основе «низовой» афроамериканской культуры [12: 40]. И по-моему, хип-хоп-артистки «второй волны» рассказывают об этом.

Источники

1. *Барри Д., Флиттерман-Льюис С.* Текстуальные стратегии: политика художественного производства // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 146–161.
2. *Бредихина Л.* Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005.
3. *Кристева Ю.* Время женщин // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 122–145.
4. *Липпард Л.* Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 67–85.
5. *Нохлин Л.* Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 15–46.
6. *Рослер М.* Личное и общественное: феминистское искусство в Калифорнии // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 85–111.
7. *Созо-Бозти А.* Способность отрицания как практика женского искусства // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 57–67.
8. *Спивак Г.* Могут ли угнетенные говорить? // Введение в гендерные исследования. 2001. Т. 2. С. 649–670.
9. *Ходырева Н.* Причины физического насилия: сущность рода или дисбаланс власти? // О муже (N) ственности. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 161–185.
10. *Экспорт В.* Женщина и креативность. Размышление на тему // Гендерная теория и искусство. М.: РОССПЭН, 2005. С. 111–121.
11. *Aparicio F.R.* Listening to salsa: Gender, Latin popular music, and Puerto Rican cultures. CT: Wesleyan University Press, 2010. 290 p.
12. *Rabaka R.* Hip Hop's Amnesia: From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement. Maryland: Lexington Books, 2012. 354 p.
13. *Rose T.* Black noise: Rap music and black culture in contemporary America. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994. 239 p.
14. *Woods A.S.* Rap vocality and the construction of identity. Michigan: University of Michigan, 2009. 224 p.



Фото 1. MC Lyte. 1989 год

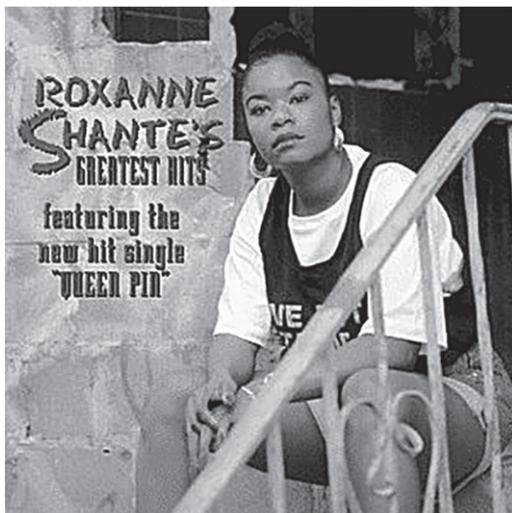


Фото 2. Roxanne Shante. 1985 год

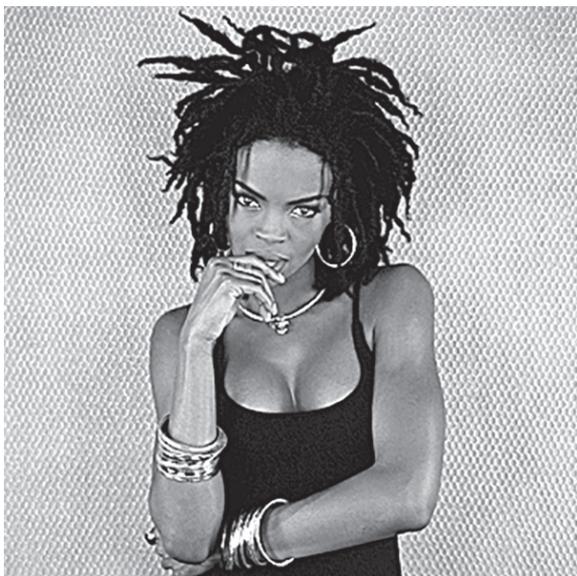


Фото 3. Lauryn Hill. 1998 год



Фото 4. Рэп-группа "Salt 'N' Pea". 1986 год



Фото 5. Никки Минаж. На неделе моды в Париже в 2017 году



Фото 6. Никки Минаж. На концерте в 2018 году

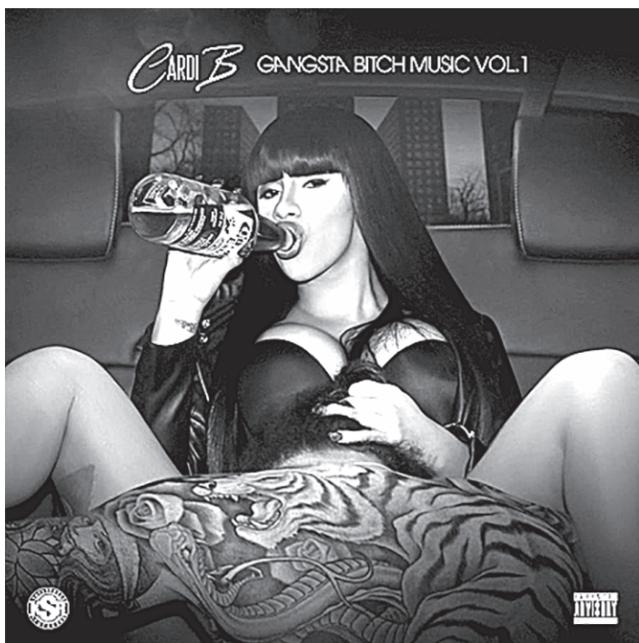


Фото 7. Cardi В на обложке одного из своих альбомов