

УДК 81'42

**Колесников А.А.***Московский государственный областной университет***РЕАЛИЗАЦИЯ ДИАЛОГА ИСПОЛНИТЕЛЯ И АУДИТОРИИ  
В РАМКАХ ДИСКУРСА ХИП-ХОП КУЛЬТУРЫ**

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению форм и особенностей реализации диалога исполнителя и слушателя в языке хип-хоп культуры. В связи с тем, что указанная разновидность языка характеризуется отчётливо выраженным социальным содержанием, для её определения предлагается использовать понятие «дискурс». Объект исследования – тексты рэп-композиций. Основным теоретическим положением настоящей работы является идея интерактивности и диалогической природы любой речевой коммуникации, наиболее точно сформулированная М.М. Бахтиным и Е.В. Сидоровым.

*Ключевые слова:* дискурс, хип-хоп культура, диалог, коммуникация, интерактивность.

**A. Kolesnikov***Moscow State Regional University***REALIZATION OF THE PERFORMER – AUDIENCE DIALOG  
IN THE HIP-HOP CULTURE DISCOURSE**

*Abstract.* The article is devoted to the forms and peculiarities of realization of the performer and audience dialogue in the language of hip-hop culture. As the above-mentioned language variety demonstrates a clear social content it is defined as “discourse”. The object of the research is rap lyrics. The basic theoretical thesis of the article is the idea of interactivity and dialogical nature of oral communication formulated by M.M. Bakhtin and E.V. Sidorov.

*Key words:* discourse, hip-hop culture, dialogue, communication, interactivity.

Начиная со второй половины XX века в связи с ростом фактов, которым не представлялось возможности дать объяснение в рамках существовавшей до этого времени научной парадигмы, рассматривавшей язык, как абстрактную систему, начался процесс постепенной смены этой парадигмы. Этот период был ознаменован повышением исследовательского интереса к широкому кругу явлений, связанных с передачей и восприятием информации в современном сообществе. В центр новой парадигмы был помещён человек,

© Колесников А.А., 2014.

осуществляющий продуктивную коммуникативную деятельность. Лингвистами был сделан вывод о том, что эта деятельность строится не только на основе индивидуальных лингвистических особенностей личности носителя языка, но и с учётом экстралингвистических факторов, оказывающих влияние на эту деятельность и, в некоторой степени, делающих её уникальной в каждом отдельно взятом случае.

Закономерно, что вместе со сменой научных ориентиров изменился и понятийный аппарат. В результате указанных выше процессов в научный

обиход прочно входит понятие дискурса [7, с. 13]. В лингвистике до сих пор не выработано единого мнения относительно определения этого понятия. По мнению А.А. Кибрика, наиболее отчётливо можно выделить три основных подхода к определению дискурса:

– Первый подход объединяет собственно лингвистические употребления этого термина, так или иначе уточняющие и развивающие традиционные понятия диалога, текста и речи. При этом дискурс характеризуется отчётливо выраженным социальным содержанием. Указанный подход очень точно сформулирован Н.Д. Арутюновой в её определении дискурса как «речи, погружённой в жизнь» [1, с. 137–139].

– Второй подход связан с французским структурализмом и постструктурализмом, в первую очередь, с идеями философа и теоретика культуры Мишеля Фуко. В рамках этого подхода определение дискурса уточняет традиционные понятия индивидуального языка, идиолекта. Здесь дискурс почти всегда соотносится со сферой употребления (напр., политический дискурс, военный дискурс) или с субъектом (напр., дискурс Пушкина).

– Третий подход к определению понятия дискурса был сформулирован социологом Ю. Хабермасом. Учёный связал это явление с теорией социального действия. Основным положением его концепции стало рассмотрение дискурса как диалога, в процессе которого происходит согласование спорных притязаний на значимость с целью достижения согласия [3, с. 110–114].

Отметим, что все вышеуказанные подходы к определению дискурса утверждают в качестве основных положений ориентацию на социальные

факторы и деятельностный характер коммуникации, в рамках которой он реализуется. Наиболее подходящей для настоящего исследования позицией, на наш взгляд, является собственно лингвистическая трактовка.

Один из ключевых пунктов любого исследования – определение объекта и спектра теоретических положений, наиболее точно и объективно его характеризующих. Объект нашей работы – дискурс представителей хип-хоп культуры. Он представляет собой языковое явление, зародившееся в замкнутой, социально и этнически детерминированной группе. Его лингвистической основой выступает афроамериканский вариант английского языка, который был распространён в так называемых «гетто» и «жилищных проектах» – районах и кварталах, населённых выходцами из стран Африки, Латинской Америки и их потомками. Здесь активно процветала преступность, наркомания, бандитизм и полицейский произвол. Все эти явления объясняют широкое использование сленгизмов, неформальной лексики, в речи жителей этих районов, и создание языковой коммуникативной среды, доступной только представителям этого сообщества.

Долгое время в американской лингвистической литературе для определения указанного языкового явления использовался термин *социолект*, обозначающий «групповые речевые (в первую очередь лексические и стилистические) особенности, характерные для какой-либо социальной профессиональной, возрастной группы или субкультуры» [5, с. 134]. Несправедливо было бы утверждать, что язык представителей хип-хоп культуры не обладает указанными выше особен-

ностями. Эта точка зрения обоснована многими американскими лингвистами как теоретически, так и на конкретных примерах [10; 11; 12].

Мы предлагаем использовать в данном случае термин *дискурс*, как более ёмкое понятие, в большей мере характеризующее все особенности объекта нашего исследования. На обоснованность подобного вывода указывают результаты анализа текстов рэп-композиций. В соответствии с определением Ю.С. Степанова, «дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встаёт особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счёте – особый мир» [9, с. 40–42]. Это явление нам удалось проследить в исследуемом материале.

Переходя к объекту нашего исследования, хотелось бы заметить, что одной из ключевых особенностей афроамериканской музыки вообще и хип-хоп культуры, как продолжения этой традиции, является использование органического сочетания текста, музыки и ритма как способа коммуникации в рамках этого сообщества. Как отмечает Триша Роуз, все известные музыкальные стили, выросшие из афроамериканской традиции, развивались в условиях, при которых прямые атаки на правящий класс были стратегически неразумны и безуспешны. По мнению социолингвиста, посредством дискурса создаётся особенная среда коммуникации, где представления, противоположенные общим, и неофициальная правда развиваются, уточняются и повторяются [12, с. 99].

Возможно, основное отличие дискурса хип-хоп культуры, характери-

зующее его как особую коммуникационную среду, проявляется в связи исполнителя и публики. Сложные и неоднозначные отношения между артистом и слушателем лежат в основе афроамериканской музыкальной традиции и способствуют приданию им роли первоочередного дискурсивного образования в среде афроамериканцев [12, с. 106]. Исследования так называемого «сознательного хип-хопа», проводимые американскими лингвистами, и непосредственный анализ соответствующих текстов подтверждает, что эти исполнители остаются «артистами, выражающими социальное, культурное и политическое мышление подавляющего большинства афроамериканского сообщества» [12, с. 107].

Связь исполнителя и аудитории реализуется в текстах в рамках дискурса, который представлен в форме речевой коммуникации. Именно такую трактовку дискурса предлагает Э. Бенвенист, определяя его как «всякое высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определённым образом воздействовать на второго» [2, с. 279]. Об интерактивности и вытекающем из неё бинарном принципе построения речевой коммуникации пишет Е.В. Сидоров. Он также указывает на направленность речи на слушателя, причём содержание и структура деятельности последнего зависит от организации текста. Характеризуя отдельно взятый акт речевой коммуникации, Е.В. Сидоров выделяет две деятельностные фазы: а) коммуникативная деятельность отправителя сообщения; б) коммуникативная деятельность реципиента (адресата) [8, с. 11–13]. Учёный отмечает: «Не только фигу-

ра инициатора, но и фигура адресата коммуникативного акта осознаётся в качестве действенного фактора организации коммуникативного процесса, учитывать который необходимо в их органической связи» [8, с. 54]. Обязательное присутствие двух субъектов коммуникации отмечает и В.П. Конечкая, комментируя интеракционную модель речевого акта: «интерпретация смыслов происходит в процессе постоянных «переговоров», гибкой диалектики коллективного осмысления социальной действительности на пути к достижению интересубъективности, трактуемой как психологическое или феноменологическое переживание общности интересов, действий и т. п.» [4, с. 57].

Отдельно стоит обратить внимание на упомянутый Е.В. Сидоровым фактор адресата, истинный смысл которого, по его мнению, содержится именно в принципиальной бинарности общей структуры речевого общения: «Когда нечто произносится или пишется, это делается не просто так, как бы безадресно, а всегда для кого-то, чьё ответное понимание, по словам М.М. Бахтина, «ищется и предвосхищается говорящим» [8, с. 11–13].

Отмечая наличие в тексте как автора, так и адресата, Е.С. Кубрякова выделяет в качестве основной категории текста

его понимание, «как информационно самодостаточного речевого сообщения с ясно оформленным целеполаганием и ориентированного по своему замыслу на своего адресата» [6, с. 123–124].

Всё вышеизложенное приводит к выводу о том, что текст, как дискурсивное пространство, пронизан диалогическими отношениями. Подобный подход предполагает акцент на собственно диалогическом моменте речевого общения, на тех совместных усилиях коммуникантов, которые ведут к общему пониманию, расширению сознания и изменению идеологии. Так, в качестве исходной установки при анализе текстов песен, входящих в дискурсивное пространство хип-хоп культуры, нами было выбрано положение о диалогичности любого дискурса. Далее приведены некоторые результаты анализа.

Подчеркнём, что в подавляющем большинстве текстов очевидно присутствие субъектов диалога: адресанта и адресата. Адресант, роль которого выполняет исполнитель, присутствует непосредственно – он транслирует смыслы. Что касается адресата, то в этом отношении всё не так однозначно.

Немногочисленны, но всё же существуют примеры, когда в тексте или живой коммуникации реализуется привычный для нас диалог:

- (1) Эй, тихоня, за тобой пришёл полный оторва.
- (2) Иди, угощу собачьим кормом.
- (1) Вот бы твой рот прикрылся, как бизнес игорный.
- (2) Ты Женя Петросян, или Миша Задорнов?
- (1) Я пятый элемент, мультипас Даллас Корбан.
- (2) Ты или мент, или Вася – продавец попкорна.
- (1) Пора запомнить, что я стопроцентный форвард.
- (2) Ага, окончил Гарвард, купил огромный форд.

- (1) На всех парах с бухты-барахты, Немцам уже пора кричать: “ахтунг!”
- (2) Ах, ты знаешь немецкий?
- (1) Учил полгода.
- (2) Так ты человек светский.
- (1) Я такой, да. Ферштейн, Эйнштейн...
- (2) Ништяк, бифштекс... или что?
- (1) Или что?
- (2) Спасибо.
- (1) Не за что.

При этом в тексте одновременно присутствуют два субъекта. Тем не менее, оба они – исполнители, и диалога с публикой не происходит. Аудитория в этом случае выполняет функцию пассивного наблюдателя и способна лишь оценить находчивость и виртуозность использования языка исполнителями. Такая же пассивная роль отводится аудитории и в так называемых “rap battles”, во время которых коммуникация между исполнителями происходит попеременно. При этом диалог частично сохраняется. Диалог сохраняется, так как первый исполнитель создаёт стимул, второй исполнитель реагирует на этот стимул, обычно отвечая на посылы оппонента.

Наиболее распространён в дискурсе хип-хоп культуры опосредованный диалог. Если упрощённо представить коммуникацию в виде схемы «**стимул** (реализуется исполнителем) – **реакция** (реализуется отдельным слушателем или аудиторией)», можно наблюдать только одну сторону диалога – исполнителя, обращающегося к аудитории. Несмотря на видимое присутствие только адресанта, использование соответствующих языковых средств подразумевает адресованность коммуникации, другими словами ожидание реакции на стимул.

Проанализируем несколько примеров:

(1)	“Now what <b>you</b> hear is not a test I’m rappin’ to the beat And me, the groove and my friends Are gonna try to move <b>your</b> feet”
(2)	“ <b>Let’s</b> rock, <b>you</b> don’t stop Rock the riddle that will make <b>your</b> body rock”
(3)	“Turn <b>your</b> radios up... <b>You are</b> now <b>allowed</b> to listen to the radio... The REAL niggaz are back, on the radio...”
(4)	“ <b>Ты</b> можешь бегать за шмотьём, и кайфово красить ресницы Потом понять, что <b>ты</b> пуста, и <b>тебе</b> уже тридцать”
(5)	“ <b>Посади</b> дерева два, рошу <b>Воспитай</b> сына, дочь – с Божьей помощью <b>Купи</b> квартиру и <b>построй</b> дачу Иначе если только ловить за хвост удачу”
(6)	“ <b>Ты</b> можешь верить словам, что я говорю В сравнении с тем, что в эфире, они как доллар к рублю”
(7)	“ <b>To all my niggas</b> getting money in the streets Middle fingers up, <b>f*ck the police</b> Light up my trees, and I just breathe”
(8)	“ <b>To all my kike niggers, spic niggers, guinea niggers, chink niggers</b> That’s right, y’all my niggaz, too”
(9)	“That’s <b>for niggas</b> wit’ daughters I call this, shit <b>for niggas</b> wit’ daughters I call it, not sayin’ that our sons are less important”
(10)	“ <b>Это для всех моих фэнов</b> , из разных городов и стран <b>Это для всех</b> , чья любовь – самый надёжный талисман <b>Это для всех</b> , кто верит в мой успех и делает меня сильнее <b>Для всех</b> девочек и парней”

(11)	<p><i>“Когда меня не станет, тут <b>многим</b> станет легче Только глупый может утверждать, что время лечит”</i></p>
(12)	<p><i>“<b>Им</b> всё равно, сколько денег на моём счету И что моё лицо постоянно на виду <b>Они ценят</b> меня не за моё имя И именно поэтому я <b>дорожу ими</b>”</i></p>

В примерах (1) – (6) показатели диалога – обращение, вызов и стимул, направленные к потенциальному слушателю. Глаголы в личной форме, указательные и притяжательные местоимения – все эти средства вводят адресата вербально, способствуя построению диалога в рамках дискурса. Несмотря на опосредованный характер получения информации слушателем (через аудиозаписи), он, очевидно, будет реагировать на стимул, формируя ответ. При этом форма ответа в каждом отдельном случае сугубо индивидуальна и формируется на основе жизненного опыта, мировоззрения и состояния слушателя. Так или иначе, он оказывается вовлечённым в диалог, реализуемый в дискурсе.

В примерах (7) – (12) присутствие адресата не так очевидно. В тексте не содержатся прямые обращения к адресату, однако авторы ссылаются на него, используя выражения ‘для всех ...’, ‘to all my ...’, указательные местоимения в 3-ем лице. Таким образом, в диалог вводится адресат, но прямое обращение к нему, как это прослеживается в примерах, разобранных выше, отсутствует.

Рассмотрим ещё один отрывок из диалога. В нём происходит постепенное вовлечение адресата не просто в диалог, но и в контекст композиции. Условно композицию можно разделить на четыре части:

(13)	<p><i>“...Конец эпохи переходит в горячую фазу, Мы несём всю ту же живую весть за пазухой Несём до обывателей, кто плевал на эти басни Припадочно ржёт и фонтанирует кормом из пасти...”</i></p> <p><i>“...Панорама над пламенем до боли ясна: Днём видим в реальности, ночью по ту сторону сна, Видим как нарывы и язвы давно перезрели, Мёртвые ветки слёзно молят о кронах даже в апреле...”</i></p>
(14)	<p><i>“...Вопли о пощаде, пиры, мародёрская сечь, Эту гнойную рану надо промыть и прижечь. <b>Кто</b> не захочет перед смертью надышаться досыта, <b>Кто</b> не прыгнет в огонь, за деньгами и пылесосом, <b>Кто</b> схватит стрелы судьбы, налету, гордясь ожогами, <b>Кто</b> тонущему бросит жизнь свою на подмогу, <b>Тот</b> сохранит род, всякой стихии сильней, И на легендах <b>о себе</b> воспитает новых людей...”</i></p>

(15)	<p>“...Льдом возьмутся города, последняя капля света,  <b>Спроси себя сейчас:</b> «А как <b>ты</b> жил до этого?          Каким героем <b>был</b>? Обитателем каких мест?          На весах добра и зла в какую сторону перевес?          Что <b>сделал</b> на земле? <b>Был</b> ли путником и воином?          Или <b>твоя</b> жалкая туша так ничего и не стоила?...”</p>
(16)	<p>“...<b>Мы должны</b> выжить и построить новый мир детям,          Сквозь ледяные ветра через тысячи ночей,  <b>Нести</b> им свою силу на окрепшем от сражений плече,          На рубеже веков ещё со смертью <b>поспорим</b>  <b>Возьмёмся за руки, впишем</b> легенду в историю...”</p>

Отрывок (13) вводит определённую тему и формулирует мысли и идеи исполнителя (выступающего одновременно и адресантом) о ней. Далее, в диалоге (14), при помощи вопросительного местоимения *кто* условно вводится адресат. В данном случае к адресату предъявляются определённые требования, которым он должен соответствовать. В отрывке (15) используются глаголы в личной форме, притяжательные, личные и возвратные местоимения, вводя адресата в диалог с исполнителем. Наконец, в заключительном отрывке (16) участвуют оба субъекта. На это указывают местоимения во множественном числе и личные окончания глаголов множественного числа.

Мы неслучайно использовали понятия «стимула» и «реакции» при рассмотрении примеров дискурса. Многие лингвисты обращаются к явлению, называемомуся ‘call and response practice’, или «*практика стимула и реакции*», которое реализуется в текстах хип-хоп-композиций. Эта установка характерна для афроамериканской культуры в целом. Она является практической реализацией связи исполнителя и публики.

Таким образом, можно утверждать, что любой текст хип-хоп дискурса – это всегда диалог. Основанием для

подобного заключения можно рассматривать принципиальные положения хип-хоп культуры как явления. Если музыка вообще и популярные жанры призваны пробуждать в слушателе чувства, то задача хип-хоп-исполнителя состоит, в первую очередь, в трансляции смыслов и стимулов, в последствии их вызывающих.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136–139.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 446 с.
3. Кибрик А.А., Плунгян В.А. Функционализм // Фундаментальные направления современной американской лингвистики: сб. обзоров / Под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секериной. – М., 1997. – С. 110–116.
4. Конечкая В.П. Социология коммуникации: учебник. – М.: Международный ун-т бизнеса и управления, 2003. – 288 с.
5. Кравченко А.И. Культурология: учебное пособие для вузов. – М.: Академический Проект, 2001. – 489 с.
6. Кубрякова Е.С. В поисках сущности языка: Когнитивные исследования / Ин-т языкознания РАН. – М.: Знак, 2012. – 208 с.
7. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.

8. Сидоров Е.В. *Онтология дискурса*. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 232 с.
9. Степанов Ю.С. *Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности // Язык и наука XX века*. – М.: РГГУ, 1995. – 432 с.
10. Alim, H. *Samy. Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*. – London & New York: Routledge, 2006. – 208 p.
11. Kitwana, Bakari. *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. – New York: BasicCivitas Books, 2003. – 226 p.
12. Rose, Tricia. *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop*. – New York: Basic Books, 2008. – 293 p.