



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2021 г. Ю. А. Кузовенкова  
г. Самара, Россия

## ПАРАДИГМАЛЬНЫЙ ПОДХОД В АНАЛИЗЕ РОССИЙСКИХ И ЕВРОПЕЙСКИХ МОЛОДЕЖНЫХ СУБКУЛЬТУР

**Аннотация:** В европейской научной традиции принято выделять современную и постсовременную парадигмы молодежных субкультур. В отечественном поле исследований вопрос о парадигмах молодежных субкультур остается открытым. Особенность субкультур в России заключается в том, что большинство из них возникло в европейской культуре. В связи с этим представляют интерес особенности функционирования западных культурных образцов в российском культурном пространстве. Европейский парадигмальный подход представлен в трудах Д. Хэбдиджа и Д. Магглтона. Парадигмальные характеристики анализа субкультур, предложенные данными авторами, положены в основу анализа отечественного эмпирического материала. В частности, в исследовании учитываются такие характеристики, как наличие/отсутствие границы между субкультурами, наличие/отсутствие идеологии субкультуры, фиксированность/текучесть субкультурной идентичности, наличие/отсутствие влияния масс-медиа на субкультурную идентичность, наличие/отсутствие капиталистических ценностей в субкультуре, наличие/отсутствие протестного потенциала у субкультур. Эмпирическим материалом стали интервью, взятые у представителей первой и второй волны субкультуры граффити Самары. Мы выявили парадигмальные характеристики у субкультуры первой и второй волны и сравнили их. Результаты позволяют говорить о том, что российское субкультурное пространство обладает своей спецификой, а субкультурные парадигмы как первой, так и второй волны носят гибридный характер, заключая в себе черты одновременно современной и постсовременной парадигм.

**Ключевые слова:** современная парадигма, постсовременная парадигма, субкультура, постсубкультура, граффити, молодежь.

**Информация об авторе:** Юлия Александровна Кузовенкова — кандидат культурологии, доцент, Самарский государственный медицинский университет Минздрава России, ул. Чапаевская, д. 89, 443099 г. Самара, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0085-6103>. E-mail: [mirta-80@mail.ru](mailto:mirta-80@mail.ru)

**Дата поступления статьи:** 10.02.2020

**Дата публикации:** 28.06.2021

**Для цитирования:** Кузовенкова Ю. А. Парадигмальный подход в анализе российских и европейских молодежных субкультур // Вестник славянских культур. 2021. Т. 60. С. 42–54. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-42-54>

Сегодня на повестке дня социо-гуманитарных исследований, посвященных молодежи, стоят те изменения, которые молодежные субкультуры претерпели под влиянием

янием постмодерновых трансформаций современного общества. С целью комплексного представления и изучения субкультур исследователи обращаются к парадигме как методологическому инструментарию. Парадигмальная модель позволяет выявить специфику определенного исторического этапа субкультуры, национальные особенности субкультур и проследить их динамику во времени через смену парадигм.

В данной статье мы рассмотрим опыт конструирования субкультурных парадигм на эмпирическом материале Великобритании и применим парадигмальный подход для анализа отечественного эмпирического субкультурного материала. Цель исследования — выявить особенности развития западных субкультур в современном культурном пространстве России. Эмпирическим материалом по российским субкультурам служат тридцать интервью, взятых автором исследования у представителей субкультуры граффити в 2015–2018 гг. в г. Самара.

### Субкультурные парадигмы Запада

Исследователи выделяют модерновую и постмодерновую парадигмы молодежных субкультур. Модерновая структурированность проявляется в таких чертах, как протестный характер, наличие четкого противопоставления массовой культуре, буржуазным ценностям, официальной власти. Такая парадигма субкультуры хорошо представлена в работе Д. Хэбдиджа “Subculture. Meaning of style” [17]. На материале Великобритании 1970-х гг. исследователь описывает субкультуры панков, тэдди бойз, модов, хипстеров и др. В его интерпретации субкультуры стали для молодежи инструментом символического сопротивления массовой культуре, капиталистической системе или официальной власти. Сопротивление осуществлялось через стиль внешнего вида и поведения, который интерпретировался Хэбдиджем как строго организованная символическая система. Разрушение стиля, принятого в обществе, — символическое разрушение самого порядка этого общества, уклада его жизни, его ценностей. Через следование стилю можно было легко определить своего и чужого. Свой тот, кто использует атрибутику и разделяет идеологию субкультуры, связанную с противостоянием выше означенному. Границы четко проводились между одной субкультурой и другой.

Постмодерновая парадигма описана в работе Д. Магглтона “Inside Subculture. Postmodern meaning of Style” [18]. Ярко выражен критический характер данного исследования, направленного на коренное переформатирование теории субкультур. Выстраивая свою работу как полную оппозицию труда Хэбдиджа, Магглтон утверждает, что модерновая парадигма субкультуры на практике не существовала никогда. Строго говоря, Магглтон указывает, что модерновой парадигмы не было в субкультурном пространстве Великобритании. Согласно исследователю, любая субкультура изначально была постмодерновой. То, в чем Хэбдидж видел символическое сопротивление, с точки зрения Магглтона, не более чем следование моде на стиль. Идея протеста против массовой культуры, по мнению исследователя, несостоятельна в силу того, что известные широкой публике черты конкретных субкультур возникли не в процессе их естественного развития, а как результат социальной реакции СМИ на них, т. е. известная широким слоям общества идентичность той или иной субкультуры была порождена инструментарием массовой культуры, поэтому не может ей противостоять. А протест капиталистическим ценностям не состоялся в силу того, что субкультуры изначально включали их в себя. В частности, Магглтон указывает, что социальной базой ряда постмодерновых изменений является молодежь, участвовавшая в контркультурных движениях 1960-х гг. На примере хиппи (эта субкультура представлена в его работе как частный

случай контркультуры) исследователь особо подчеркивает значение таких черт контркультуры, как стремление к удовольствию, творческому самовыражению и новизне, выросших на базе ценностей, продвигаемых капиталистической культурой. Согласно его концепции, эти черты из контркультуры перекочевали в постмодерновую культуру и молодежные субкультуры, сделав последние изначально постмодернистскими.

Упомянутые выше черты постмодерновой культуры, такие, как стремление к удовольствию, творческому самовыражению и новизне на фоне исчезновения какой-либо области социального, на которую субкультурные стили могут быть культурным ответом, сформировали следующие черты субкультур: потеря базовой идеологии субкультур, легкой проницаемости границ между ними, множественность и текучесть субкультурной идентичности. Другой исследователь Т. Полхемус, чтобы подчеркнуть текучесть субкультурной идентичности, вводит термин «стилевой серфинг» [19], указывающий на то, что субкультурная символика стала простым объектом потребления и потеряла свою связь с идеологией, возникла возможность быстро и свободно переходить от одного стиля к другому по своему желанию. Эта мобильность является источником удовольствия, полученного в результате потребления субкультурного продукта.

В такой ситуации встает вопрос, как отделить «своих» от «чужих»? Магглтон полагает, что ответить на этот вопрос трудно, так как субкультуралисты (термин Магглтона) характеризуются неполной и временной принадлежностью своим субкультурам, регулярно нарушают субкультурные границы. Исследователь считает, что имеет место противопоставление себя не другим субкультурам, а стереотипному и гомогенизированному субкультурному «Другому», имеющему некий обобщенный образ [18, р. 158]. Никаких точных характеристик субкультурному «Другому» Магглтон не дает, однако выделяет ряд условий, при которых субкультуралист может считаться своим: надо разделять идеологию субкультуры и получить знание о ней непосредственно от ее представителя, а не через масс-медиа, как это часто бывает. Получение знаний о субкультуре непосредственно из рук ее представителя делает нового субкультуралиста аутентичным. Поэтому в постмодерновой парадигме проблема свой/чужой меняется на проблему аутентичный/неаутентичный.

Постмодерновые черты к концу XX в. проявлялись в субкультурах все сильнее. На этом основании исследователь предлагает новый термин «постсубкультура», который должен прийти на смену термину «субкультура». Магглтон определяет постсубкультуру через такие понятия, как гибридность, открытость сознания, диверсификация, диффузия, вариативность и др.

Интересующая нас субкультура граффити зарождается в США в начале 1970-х гг. и связана с нанесением на стены зданий и вагоны метро своего никнейма. Субкультура граффити, так же как субкультуры Великобритании, в научной литературе начинает трактоваться как форма символического сопротивления доминирующей культуре. В поле внимания Д. Хэбдиджа и Д. Магглтона данная субкультура не попала, но оказалась востребованной в среде американских исследователей, которые объясняли зарождение субкультуры граффити политическими, социально-экономическими и культурными факторами. Эта субкультура породила новый способ для афроамериканской молодежи обратить на себя внимание общественности, поднять публично беспокоящие их вопросы [11; 13 и др.]. Как отметила П. Деннант, «граффити создало коммуникационную среду, стало визуальным обсуждением социальных, экономических и политических проблем» [14]. Немаловажным фактором, повлиявшим на развитие граффити, стало положение афро- и латиноамериканцев в США [15]. Параллельно выдвигались

и другие гипотезы, объясняющие причины возникновения и распространения этой субкультуры: свойственная молодежи жажда адреналина, желание творческой самореализации, продвижение в сферу официальных институций мира искусства и др. [1]. Возникнув в США, эта субкультура заимствуется европейской молодежью в 1970-х гг., а в 1980-х она появляется в СССР, придя из Восточной Европы.

### Субкультурные парадигмы в России

В рамках своего исследования мы поставили вопрос: о каких субкультурных парадигмах можно говорить применительно к отечественным социокультурным реалиям? Чтобы ответить на этот вопрос, мы обратились к материалам полуструктурированных интервью, взятых у представителей субкультуры граффити г. Самары. Интервью описывают период со второй половины 1990-х гг. по наше время. Граффити со второй половины 1990-х по конец 2000-х гг. было частью субкультуры хип-хопа, поэтому невозможно отделить восприятие подростками граффити от других ее составляющих — рэп-музыки, брейк-данса, диджеинга и экстремальных видов спорта. Заметим, что современное граффити-сообщество города рассматривает этот период как зарю граффити-культуры в Самаре. С начала 2010-х гг. граффити отделилось от хип-хопа и существует как самостоятельная субкультура.

Наши материалы позволяют говорить о том, что в пространстве российской молодежной субкультуры можно выделить черты как модерновой, так и постмодерновой парадигм. Обозначим еще раз те показатели, по которым проводился анализ парадигм западными исследователями:

- наличие/отсутствие границы между субкультурами;
- наличие/отсутствие идеологии субкультуры;
- фиксированность/текучесть субкультурной идентичности;
- наличие/отсутствие влияния масс-медиа на субкультурную идентичность;
- наличие/отсутствие капиталистических ценностей в субкультуре;
- наличие/отсутствие протестного потенциала у субкультур.

Рассмотрим каждый из выше обозначенных пунктов.

#### *Границы между субкультурами*

Граффитчики 1990-х – начала 2000-х гг. мыслят себя через разграничение с другими субкультурами. О наличии субкультурных или стилевых границ в молодежной культурной среде свидетельствуют результаты не только наших исследований. Так, исследование, проведенное в начале 2000-х гг. ульяновским НИЦ «Регион» в Самаре, указывает на наличие делений в молодежной среде по стилевым различиям: «Самарские тусовки отличались друг от друга не по субкультурным стилям, а по музыкальным вкусам и предпочтениям, в первую очередь по отношению к року и электронной танцевальной музыке... Тусовочные и клубные пространства переходили “из рук в руки”, поэтому самарские респонденты были более чувствительны к стилевым различиям» [6].

Наши исследования также указывают на значимость музыкальных предпочтений: по ним проходили границы между субкультурами. В частности, через приверженность рэпу представители субкультуры хип-хопа формировали свою отличную от других субкультур идентичность. Пример из воспоминаний одного из интервьюентов: «Тогда, в девяностых, была школьная война рэперов и металлистов. Вся безымянская школотка ходила в майках ONYX и Naugty By Nature». Отражение культурной идентичности наблюдалось в одежде: представители хип-хопа носили широкие штаны, толстовки с капюшонами, кепки с козырьками. В материалах интервью, касающихся

сравнения своей и чужой субкультур, можно выделить такие дихотомии, как самосохранение/саморазрушение, саморазвитие/деградация, позитивные составляющие которых относились к субкультуре хип-хопа, негативные — к иным, среди которых назывались панки, рокеры, растаманы, скинхэды: «...эта субкультура (*хип-хоп*. — Ю. К.) несла ценности здорового образа жизни, заниматься спортом, самосовершенствоваться в каких-то областях <...>. Выгодно отличались от панков, скинхэдов, рокеров <...>. Если ты занимаешься хип-хопом, ты кто-то, ты не грязный панк». Материалы интервью позволяют говорить, что представители субкультур мыслили себя другими, не как все. Ярко видна проведенная граница между своим и чужим субкультурным пространством.

Однако в 2010-х гг. граница ослабевает. В этот период граффити отделяется от хип-хопа и начинает существовать самостоятельно. У граффитчиков наблюдается смешение субкультурных интересов (к примеру, могут рисовать граффити и слушать рок, в то время как раньше обязательным был рэп). Больше нет типичного для граффитчиков стиля одежды. Единственное отличие — следы краски из баллончиков на руках и одежде, которые появляются в процессе создания работ. В своих интервью граффитчики 2010-х гг. не противопоставляют свою субкультуру каким-либо другим, в то время как противопоставления у граффитчиков второй половины 1990-х гг. в интервью встречались достаточно часто.

#### *Идеология субкультуры*

Согласно одному из интервьюентов хип-хоп в 1990-х гг. выполнял очень важную функцию в жизни подростка: «Единственное, что я могу сказать, — у нашей молодежи не было альтернатив, потому что было очень много грязного и плохого на улицах, а рэп-музыка дает понять, что это плохое <...> это путеводитель в нашем жестоком мире». Хип-хоп со всеми его составляющими (рэп, брейк-данс, диджеинг, экстремальные виды спорта, граффити) предлагал подросткам ту среду, которая соответствовала их ценностям и целям — здоровый образ жизни, возможность творческого развития и самовыражения [2].

Граффитчики 2010-х гг. с этой идеологией расстаются полностью. Сегодня граффити связывается не со здоровым образом жизни, а, скорее, с возможностью развлечься, занимаясь незаконным нанесением рисунков на стены. Суть данной практики именно в ее нелегальности. С ней связана новая идеология, призывающая граффитчиков к вандальным действиям через нарушение социальных конвенций по использованию городского пространства и городских объектов. На первом месте — гедонизм и самовыражение через возможность доказать свою маскулинность. Граффитчики занимаются своей практикой ради адреналина, только с ним связаны наиболее яркие эмоции, получаемые в процессе рисования: «...для меня рисование — это невероятный всплеск эмоций, своеобразная разрядка, удовольствие, чистый кайф». Очень большую роль играет эмоциональная составляющая этой практики: «Может, это их более первобытное желание выбросить свои эмоции, такое грубое, как, например, драка, только вот вандализм, нелегальное граффити». Субкультура граффити приобретает развлекательный характер: «...сейчас это просто тренд, через который должна пройти молодежь». Таким образом, можно говорить о том, что идеология как элемент субкультуры продолжает свое существование, но коренным образом меняет свое содержание.

#### *Границы субкультурной идентичности*

Из вышесказанного становится очевидным, что субкультурная идентичность граффитчиков 1990–2000-х гг. и граффитчиков 2010-х гг. будет качественно различаться. Главное отличие заключается в том, что идентичность становится неполной или

временной. Так, идентичность граффитчиков первого этапа была сплавлена с образом жизни, их ценностными ориентациями и базировалась на причастности к субкультурной практике и принятии идеологии. Хип-хоп предлагал подросткам несколько видов спортивной или творческой активности, через которые подростки себя реализовывали. Часто бывало, что они занимались несколькими активностями сразу, например, читали рэп, танцевали брейк-данс, рисовали граффити.

Идентичность второго периода становится временной, т. е. далеко не всегда находит свое отражение в образе и целях жизни человека. Нелегальность как главный принцип граффитчиков не становится их жизненным кредо, они совмещают нелегальную активность с соблюдением конвенциональных установлений в своей повседневной жизни. Как выше отмечалось, закрепление идентичности через одежду, как это было в период сплавленности граффити с хип-хоп культурой, исчезает. Эта практика не связана с конкретными музыкальными или иными интересами граффитчика. Существовавшая четкая сцепка творческих практик в хип-хопе распалась, граффитчик может быть вовлечен в различные области искусства и музыки. Он даже может быть вовлечен в легальные коммерческие проекты по росписи стен и все равно считаться своим в граффити-сообществе, если выполняется следующее условие: постоянное и активное занятие нелегальной граффити-практикой. Еще одно непроектируемое, но проявляющееся на практике правило: граффитчик должен быть мужского пола. Настоящими граффитчиками девушки не считаются, отношение к ним со стороны граффитчиков мужского пола снисходительное.

Таким образом, субкультурная идентичность сохраняется, базируется, как и раньше, на идеологии и причастности к практике граффити, но при этом становится гибкой — допускает выход за свои пределы в иные субкультуры (например, в рок-культуру) и коммерциализирование наработанных в рамках субкультуры навыков.

#### *Влияние масс-медиа на субкультурную идентичность*

Вопрос о влиянии масс-медиа на субкультуру — это вопрос об аутентичности ее представителя. Как западные [18], так и отечественные [7] исследователи выдвигают идею о том, что субкультуры в том виде, в котором мы их знаем, есть конструкт масс-медиа, сплавленного с рыночными механизмами: «С помощью рыночных механизмов аутентичность наделяется брендом и становится субкультурой, а потом — и новым трендом мейнстрима» [7, с. 168]. Д. Маглтон полагает, что аутентичным считается только то, что сформировалось в рамках непосредственной коммуникации между молодыми людьми без влияния на их представления масс-медиа.

Казалось бы, про аутентичность субкультур можно говорить только применительно к западной ситуации, так как основной объем информации о западных субкультурах пришел в Россию через масс-медиа. К тому же в начале XXI в. сложно представить себе какие-либо процессы в культуре, не затронутые их влиянием. К примеру, Е. Л. Омельченко указывает на то, что идентичность молодежной субкультуры нацболов формировалась под влиянием транслируемой через масс-медиа поэзии и музыки Егора Летова, Натальи Медведевой, Сергея Курехина и др. [7, с. 153]. Согласно нашим материалам интервью, источниками знаний о граффити для самарских подростков конца 1990-х – начала 2000-х гг. были журналы “Hip Hop Info”, «Улицы», “Code Red”, «400 мл», “Good Morning”, “Concrete”, “Street and more” и др., музыкальные клипы на канале MTV, интервьюенты вспоминают о клипах Децла, Da Boogie Crew, B-People и др., действие в которых часто происходило на фоне стен с граффити-рисунками. Возможность непосредственного общения с граффитчиками самарцы получали на фести-

валях уличной культуры, куда приезжали люди из других городов. С конца 1990-х до середины 2000-х гг. в городе проводилось в среднем три фестиваля хип-хоп культуры в год.

В 2000-х и 2010-х гг. все большую роль как источник информации начинает играть Интернет. Теперь сайты и социальные сети становятся источником знаний и площадкой для коммуникаций. И западные, и отечественные исследователи указывают на виртуальный мир как на одно из естественных пространств подростка [8; 16]. Интервьюенты, практиковавшие граффити в указанные периоды, помимо сайтов в качестве причины, подтолкнувшей их заняться граффити, указывали компьютерную игру *Getting Up*, моделирующую уличную среду и предлагающую с помощью главного героя — подростка-граффитчика Трейна — наносить свои теги на поезда и здания в виртуальном городском пространстве. Заметим, что эта игра была запрещена в Австралии из-за того, что, по мнению экспертов, она поощряет нелегальное рисование [10], что и доказывают материалы наших интервью.

Однако утверждение об отсутствии аутентичности у российских субкультур не является правомерным. В данном случае продуктивнее вести речь об иных, отличных от западных основаниях аутентичности российских субкультур. Д. А. Литвина на примере анархической солидарности и дарк-сцены показывает динамику в понимании аутентичности в российской субкультурной среде: «От разбора “правильных” групп и стилей молодые люди постепенно пришли к пониманию того, что абсолютная аутентичность заключается в глубинном понимании “непроизносимой” морали, в неартикулируемых ценностях, которые невозможно купить или продать» [3, с. 339]. Мы также склоняемся в сторону данной позиции. Как видно из выше приведенных материалов интервью, граффитчики пользуются широким кругом источников, поэтому вопрос об аутентичности не связывается с каким-то одним из них. В случае данной субкультуры как в 1990–2000-е гг., так и в 2010-х гг. аутентичность связывалась с принятием идеологии, морали, ценностей и активной вовлеченностью в практику граффити. Признание граффитчика в своей среде зависит от количества выполненных работ, от характеристики мест их нанесения и опасности ситуаций, в которые попадает граффитчик во время своей работы.

#### *Субкультура и капиталистические ценности*

Д. Магглтон в выше упомянутой работе “*Inside Subculture The Postmodern Meaning of Style*” подробно обосновывает свою позицию, согласно которой капиталистическая система и молодежные субкультуры являются близкими по духу в силу того, что им присущи гедонизм, стремление к самореализации и новизне. Втягиваясь все сильнее в рыночные отношения через использование в одежде символики субкультур, выступление на музыкальной арене субкультурных музыкальных команд, например, *The Offspring*, *Sex Pistols*, *Metallica* и др., субкультуры редуцировались, трансформировались, имитировали собственную смерть [20], так как исчезновение протеста против массовой культуры и капиталистических ценностей, на который они когда-то претендовали, позже превратившегося в популярный среди молодежи товар [12], сделало существование этих субкультур бессмысленным, чисто декоративным.

Но при этом до сих пор трудно найти город в России, где на стенах домов не были бы нанесены никнеймы представителей сообщества граффити. Это свидетельствует о том, что субкультура граффити продолжает свое существование, следовательно, она не была поглощена капиталистической системой, несмотря на то что в ней присутствуют все вышеперечисленные черты: гедонизм, стремление к самореализации

и новизне. Мы полагаем, это связано с тем, что данную субкультуру оказалось практически невозможно коммерциализировать, так как субкультурная идентичность требует не определенного стиля в одежде, атрибутики, музыкальных предпочтений и т. п., а нелегального действия на длительной основе. В данном случае мы видим пример того, как культурный фактор (установки субкультуры) позволяет во многом сохранить самобытность субкультуры при постоянном модифицирующем воздействии экономического фактора (капиталистической системы). Широко распространенная на сегодняшний день практика росписи стен баллонами с краской, используемая частными заказчиками или городскими властями для благоустройства общественных или частных пространств, не имеет отношения к субкультуре и даже получила иное название — стрит-арт.

Часть граффитчиков относится негативно к этой практике, называя ее представителей продажными художниками. Однако есть граффитчики, пользующиеся возможностью выставить свои работы (на холстах, в виде инсталляций и т. п.) на галерейных выставках с целью продажи. Из этого мы заключаем, что граффити-среда неоднородна. Поэтому в такой ситуации сформировалось особое понимание «аутентичного» и «неаутентичного», о чем говорилось выше. При сохранении идеологии граффити, ориентированной на нелегальность, граффитчики получили возможность коммерциализировать свои умения, перемещаясь между нормативными пространствами граффити и стрит-арта, поэтому часто граффитчик, нелегально рисующий на улице, и стрит-артист, выставляющийся в галерее, — одно и то же лицо.

С точки зрения самих стрит-артистов, занимающихся только легальным творчеством, и ряда институций мира искусства стрит-арт — новое направление в современном мире искусства и дизайна. Первые подобные явления в Самаре (например, заказы на роспись стен), согласно воспоминаниям интервьюентов, появляются в 1990-х гг., но в небольшом количестве. В настоящее время объемы заказов на роспись стен значительно увеличились, в галереях и музеях начинают проводиться выставки уличных художников. Наиболее активное вхождение стрит-арта в галерейное пространство началось в 2010-х гг. Приведем ряд примеров из самарской практики. За последние пять лет выставки работ уличных художников проводились в галереях «Виктория», «Формограмма», в Самарском областном художественном музее, в Самарском областном историко-краеведческом музее им. П. В. Алабина, в ВЦ «Арт-центр», в ТЦ «Гудок», «Амбар», в выставочном комплексе «Экспо-Волга», в продюсерском центре «Стрелка-Холл». Кроме Самары, большое количество выставок проводится в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Нижнем Новгороде и других городах России.

Таким образом, граффити-сообщество не является однородным, в его среде есть те, кто делает уличный навык или использование уличной эстетики в своем творчестве источником дохода. Вовлеченность граффитчиков в коммерческие отношения растет вместе с ростом спроса на их творчество. Продолжая тему идеологии, можно сказать, что она становится «нестрогой», т. е. появляется все больше возможностей от нее отступить, выступив в «роли» стрит-артиста, оставаясь при этом аутентичным граффитчиком.

#### *Протестный потенциал субкультуры*

Английские исследователи связывали протестный характер молодежных субкультур с классовым строем западного общества. Субкультуры, согласно их концепциям, порождены рабочим классом, и только хиппи — средним [17]. Исследуя те же субкультуры, развивающиеся на российской почве, отечественные исследователи



1990-х гг. связывали их не с протестом, в силу отсутствия у нас классового общества, а с выбором жизненного стиля [4; 5; 9]. Результаты наших исследований согласуются с этой концепцией. Как отмечалось выше, молодежь 1990–2000-х гг. выбирала хип-хоп в силу того, что его идеология согласовывалась с их интересами и системой ценностей: выбирая хип-хоп, подросток выбирал определенный образ жизни.

Если попробовать описать эту ситуацию через концепцию протеста, то можно сказать, что субкультура хип-хопа противопоставляла себя доминирующей культуре не в силу того, что в последней были идеи или установки, с которыми молодежь была не согласна, а в силу того, чего в ней не было. Часто в воспоминаниях граффитчиков, рисовавших в 1990-х гг., встречается высказывание о пустоте в молодежной культурной среде. Свой выбор субкультуры хип-хопа они объясняли тем, что и выбирать-то было не из чего. Характерное высказывание: «Для молодежи ничего не было». Культурная среда 1990-х гг. рисовалась интервьюентами в негативном ключе: алкоголизм, наркотики, высокий уровень преступности и т. п. Субкультура хип-хопа противопоставлялась этой среде как культурное пространство, в котором возможно творческое развитие и самореализация.

На сегодняшний день культурная среда изменилась, предлагая молодежи широкие возможности для самореализации. Субкультура граффити сменила идеологию, утратив условный протестный потенциал в обозначенном нами выше виде. Возникающий, казалось бы, парадокс, связанный с отсутствием протеста при идеологии, связанной с нарушением установленных в обществе норм и правил поведения, разрешается легко. Протест связан с разрушением старых норм и утверждением новых. Современные граффитчики не стремятся уничтожить имеющиеся в обществе нормы использования городского пространства, они заинтересованы в том, чтобы нормы оставались неизменными. Только при этом условии их субкультура может продолжить свое существование. В их действиях мы выделяем гедонизм и самовыражение.

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что уже в 1990-х гг. не выявляется протестный характер субкультуры, она связывается с гедонизмом и самовыражением, фиксируется пребывание граффитчиков и в нелегальной, и в коммерческой сферах одновременно за счет смены «ролей», что соответствует постмодерновой парадигме. Несмотря на то что в 2010-х гг. в молодежной субкультурной среде наблюдается смешение субкультурных интересов, до сих пор сохраняется бинарная оппозиция «свой–чужой» и идеология субкультуры, хотя и в изменившемся виде. Данное положение дел соответствует модерновой парадигме. Но влияние капиталистической системы не обошло граффити и проявилось в том, что идентичность стала гибкой, а идеология нестройной. Основания аутентичности в российском субкультурном пространстве качественно отличаются от тех, что наблюдаются на Западе. Следовательно, можно говорить о том, что субкультурные парадигмы как Д. Хэбдиджа, так и Д. Магглтона не являются полностью релевантными российской ситуации. Современная российская парадигма субкультуры граффити носит гибридный характер. Причины такой конфигурации особенностей субкультуры лежат как во внутренних процессах самой субкультуры, так и в условиях внешней среды ее существования.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Кузовенкова Ю. А. Граффити и стрит-арт как точки расхождения институций и теоретиков мира искусства // *Художественная культура*. 2015. № 3–4. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4839.html> (дата обращения: 06.02.2020).

- 2 *Кузовенкова Ю. А.* Зарождение хип-хоп культуры в России: кейс-стади в Самаре // От фрагмента к целому: парадигмы культурных изменений. Мат. Междунар. научн. конф. (Самара, 2016 г.) / под ред. В. И. Ионесова. Самара: Изд-во СГИК, ЗАО «Сокол-Т», 2016. С. 270–287.
- 3 *Литвина Д. А.* Что значит быть настоящим: молодежные культуры в поисках аутентичности // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2019. № 1. С. 324–341.
- 4 Молодежные движения и субкультуры Санкт-Петербурга: социологический и антропологический анализ / под ред. В. В. Костюшева. СПб.: Норма, 1999. 304 с.
- 5 Молодежные субкультуры / *Исламшина Т. Г., Максимова О. А., Салагаев А. Л.* и др. Казань: Изд-во КНИТУ, 1997. 116 с.
- 6 *Омельченко Е.* Субкультуры и культурные стратегии на молодежной сцене конца XX века: кто кого? // Неприкосновенный запас. 2004. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/4/subkultury-i-kulturnye-strategii-na-molodezhnoj-scene-koncza-hh-veka-kto-kogo.html> (дата обращения: 15.01.2020).
- 7 *Омельченко Е. Л.* Начало молодежной эры или смерть молодежной культуры? «Молодость» в публичном пространстве современности // Журнал исследований социальной политики. 2006. Т. 4, № 2. С. 151–182.
- 8 *Радаев В. В.* Миллениалы на фоне предшествующих поколений: эмпирический анализ // Социс. 2018. № 3. С. 15–33.
- 9 *Щепанская Т. Б.* Символика молодежной субкультуры. СПб.: Наука, 1993. 340 с.
- 10 Australian Government. Classification Review Board. URL: <https://web.archive.org/web/20061008174431/http://www.oflc.gov.au/resource.html?resource=794&filename=794.pdf> (дата обращения: 08.02.2020).
- 11 *Baker H. A. Jr.* Black studies — Rap And The academy. Chicago: The University of Chicago press, 1993. 117 p.
- 12 *Clarke J., Hall S., Jefferson T., Roberts B.* Subcultures, Cultures and Class: A theoretical overview. In: Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain / ed. by S. Hall, T. Jefferson. London: Routledge, 2003. P. 9–74.
- 13 *Crane D.* The Transformation of the Avant-Garde — The New York Art World, 1940–1985. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 248 p.
- 14 *Dennant P.* Urban expression... Urban assault... Urban wildstyle... New york city graffiti. American studies project, 1997 // Graffiti.org. URL: <https://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html> (дата обращения: 18.09.2019).
- 15 *Ferrell J.* Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality. New England: Northeastern University Press, 1996. 256 p.
- 16 *Green B., Reit J.-A., Bigum C.* Teaching the Nintendo Generation? Children, Computer, Culture and the Popular Technologies / ed. by S. Howard. London: UCL Press, 1998. P. 19–41.
- 17 *Hebdige D.* Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen, 1979. 195 p.
- 18 *Muggleton D.* Inside Subculture The Postmodern Meaning of Style. Oxford. New York: Berg, 2002. 198 p.
- 19 *Polhemus T.* Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium. London: Thames & Hudson, 1996. 144 p.
- 20 *Williams J. P.* Authenticity. In: Encyclopedia of Social Deviance / ed. by C. J. Forsyth, H. Copes. Los Angeles, London, Nes Dehli, Singapore, Washington DC: Sage, 2014. P. 42–43.

\*\*\*

© 2021. Yuliya A. Kuzovenkova  
Samara, Russia

## PARADIGM APPROACH IN THE ANALYSIS OF RUSSIAN AND EUROPEAN YOUTH SUBCULTURES

**Abstract:** European scientific tradition distinguishes between modern and postmodern subcultural paradigms. Contrary to that, the issue of youth subcultural paradigms in Russian research tradition is still open. The specificity of the Russian subcultures is that they trace their origin either in Europe or the USA. In view of this, it is important to identify the features of European cultural phenomena that are present in the Russian cultural space. The European paradigm approach is introduced through the works of D. Hebdige and D. Muggleton. Paradigm features of subcultural analysis offered by these scholars provide the basis for analysis of the Russian empirical material. In particular, the study takes into account such characteristics as the presence / absence of a border between subcultures, the presence / absence of the ideology of a subculture, the fixity / fluidity of subcultural identity, the presence / absence of the influence of mass media on subcultural identity, the presence / absence of capitalist values in the subculture, the presence / lack of protest potential in subcultures. Interviews with representatives of the first and second waves of the Samara graffiti subculture became the empirical material of the study. We identified paradigmatic characteristics in the first and second waves of the subculture and compared them. The results obtained allow concluding that the Russian subcultural space has its own specifics, and the subcultural paradigms of both the first and second waves are of a hybrid nature, containing features of both modern and postmodern paradigms.

**Keywords:** modern paradigm, postmodern paradigm, subculture, postsubculture, graffiti, youth.

**Information about the author:** Yuliya A. Kuzovenkova — PhD in Culturology, Senior Lecturer, Samara State Medical University, Chapaevskaya St., 89, 443099 Samara, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0085-6103>. E-mail: [mirta-80@mail.ru](mailto:mirta-80@mail.ru)

**Received:** February 09, 2020

**Date of publication:** June 28 2021

**For citation:** Kuzovenkova Yu. A. Paradigm approach in the analysis of Russian and European youth subcultures. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 60, pp. 42–54. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-60-42-54>

## REFERENCES

- 1 Kuzovenkova Iu. A. Graffiti i strit-art kak tochki raskhozhdeniia institutsii i teoretikov mira iskusstva [Graffiti and street art as the point of divergence of institutions and theorists in the art world. Artistic culture]. *Khudozhestvennaia kul'tura*, 2015, no 3–4. Available at: <http://artculturestudies.sias.ru/2015-3-4/yazyki/4839.html> (accessed 06 February 2020). (In Russian)
- 2 Kuzovenkova Iu. A. Zarozhdenie khip-khop kul'tury v Rossii: keis-stadi v Samare [The origin of hip-hop culture in Russia: a case study in Samara]. In: *Ot fragmenta k tselomu: paradigmy kul'turnykh izmenenii. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi*

- konferentsii (Samara, 2016 g.)* [From the fragment to the whole: a paradigm of cultural changes. The proceedings of the International Scientific Conference. (Samara, 2016)], edited by V. I. Ionesov. Samara, Izdatel'stvo SGIK, ZAO "Sokol-T" Publ., 2016, pp. 270–287. (In Russian)
- 3 Litvina D. A. Chto znachit byt' nastoiashchim: molodezhnye kul'tury v poiskakh autentichnosti [What it means to be "true": youth cultures in search of authenticity]. *Monitoring obshchestvennogo mneniia: Ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny*, 2019, no 1, pp. 324–341. (In Russian)
- 4 *Molodezhnye dvizheniia i subkul'tury Sankt-Peterburga: sotsiologicheskii i antropologicheskii analiz* [Youth Movements and Subcultures of St. Petersburg: a Sociological and Anthropological Analysis], edited by V. V. Kostiushev. St. Petersburg, Norma Publ., 1999. 304 p. (In Russian)
- 5 *Molodezhnye subkul'tury* [Youth subcultures], Islamshina T. G., Maksimova O. A., Salagaev A. L. at al. Kazan', Izdatel'stvo KNITU Publ., 1997. 116 p. (In Russian)
- 6 Omel'chenko E. Subkul'tury i kul'turnye strategii na molodezhnoi stsene kontsa XX veka: kto kogo? [Subcultures and cultural strategies on the youth scene of the late twentieth century: who will win?]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2004, no 4. Available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/4/subkul'tury-i-kul'turnye-strategii-na-molodezhnoj-scene-koncza-hh-veka-kto-kogo.html> (accessed 15 January 2020). (In Russian)
- 7 Omel'chenko E. L. Nachalo molodezhnoi ery ili smert' molodezhnoi kul'tury? "Molodost'" v publichnom prostranstve sovremennosti [The beginning of the youth era or the death of youth culture? "Youth" in the public space of our times]. *Zhurnal issledovaniia sotsial'noi politiki*, 2006, vol. 4, no 2, pp. 151–182. (In Russian)
- 8 Radaev V. V. Millenialy na fone predshestvuiushchikh pokolenii: empiricheskii analiz [Millennials against the background of passing generations]. *Sotsis*, 2018, no 3, pp. 15–33. (In Russian)
- 9 Shechepanskaia T. B. *Simvolika molodezhnoi subkul'tury* [Symbolism of the Youth Subculture]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993. 340 p. (In Russian)
- 10 *Australian Government. Classification Review Board*. Available at: <https://web.archive.org/web/20061008174431/http://www.oflc.gov.au/resource.html?resource=794&filename=794.pdf> (accessed 08 February 2020). (In English)
- 11 Baker H. A. Jr. *Black studies — Rap And The academy*. Chicago, The University of Chicago press, 1993. 117 p. (In English)
- 12 Clarke J., Hall S., Jefferson T., Roberts B. *Subcultures, Cultures and Class: A theoretical overview*. In: *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*, eds. by S. Hall, T. Jefferson. London, Routledge Publ., 2003, pp. 9–74. (In English)
- 13 Crane D. *The Transformation of the Avant-Garde — The New York Art World, 1940–1985*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1987. 248 p. (In English)
- 14 Dennant P. Urban expression... Urban assault... Urban wildstyle... New york city graffiti. American studies project, 1997. *Graffiti.org*. Available at: <https://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html> (accessed 18 September 2020). (In English)
- 15 Ferrell J. *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*. New England, Northeastern University Press Publ., 1996. 256 p. (In English)
- 16 Green B., Reit J.-A., Bigum C. *Teaching the Nintendo Generation? Children, Computer, Culture and the Popular Technologies*, ed. by S. Howard. London, UCL Press Publ., 1998, pp. 19–41. (In English)

- 17 Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. London, Methuen Publ., 1979. 195 p. (In English)
- 18 Muggleton D. *Inside Subculture The Postmodern Meaning of Style*. Oxford. New York, Berg Publ., 2002. 198 p. (In English)
- 19 Polhemus T. *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium*. London, Thames & Hudson Publ., 1996. 144 p. (In English)
- 20 Williams J. P. *Authenticity*. In: *Encyclopedia of Social Deviance*, ed. by C. J. Forsyth, H. Copes. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Sage Publ., 2014, pp. 42–43. (In English)