

Кирилл Молоков

РЭП КАК АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Во второй половине XX века почти все главные музыкальные рейтинги пестрели «гитарными» альбомами. Рок был едва ли не движущей силой мировой культуры, оказывая колоссальное влияние не только на остальные жанры поп-музыки, но и на другие виды искусства, в частности на литературу (например, творчество битников). Однако сегодня ситуация кардинально изменилась — если раньше американские рэперы Beastie Boys в клипе «No Sleep Brooklyn» были вынуждены переодеваться в рокеров, надевая длинные парики, чтобы заинтересовать продюсера с большим карманом, то сегодня поп-артисты и даже рок-музыканты приглашают на записи своих альбомов рэп-звезд, а порой и вовсе сами осваивают тонкости речитатива. Для любителей музыки, которые живут сегодняшним днем, уже давно не секрет, что рэп стал доминирующим на поп-арене.

Здесь уместно задать резонный вопрос: «А какое отношение это имеет к поэзии?»

Чтобы ответить на него, следует обозреть ряд любопытных исторических фактов, взглянув на явление рэпа с отдаленной дистанции — не музыкальной, а культурной. Для этого необходимо обрисовать четкую картину появления самого рэпа. Удивительно, но многие черты современной хип-хоп культуры подспудно складывались на протяжении нескольких веков, и уже в начале 1970-х, под влиянием различных общественных движений и культурных тенденций соединились в то, что теперь некоторые американские ученые называют современной формой бытования поэзии.

БИТ АФРОАМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Как это ни странно, истоки американской хип-хоп культуры находятся на другом континенте — Африке. Согласно «Эпосу о Сундиате»

(XIV-XVI вв.) народа мандика, на территории западной Африки как минимум с XII века существовала крайне интересная каста людей, прозванная гриотами (*guiriot*. — *фр.*). Они имели немало сходств с древнегреческими рапсодами, ирландскими бардами и скандинавскими скальдами. Гриоты странствовали по селениям, где веселили людей песнями и рассказами, которые часто основывались на актуальных слухах и новостях. Их главными музыкальными инструментами, как правило, были кора, лютня и барабан, причем последний играл едва ли не ключевую роль.

Главными элементами исполнительской манеры гриотов можно назвать нередко импровизационный характер (даже несмотря на событийную основу), артистичность и четкий танцевальный ритмический рисунок. Эти черты в дальнейшем прижились в среде невольников, вывезенных в XVII-XIX вв. в Новый Свет, где, под влиянием тогда еще формально западноевропейской цивилизации, традиции и обычаи темнокожих рабов из разных уголков Африки стали синтезироваться в принципиально новую культуру — афроамериканскую.

Американские переселенцы свято верили в свою избранность, посему огромное количество невольников было обращено в христианство. Спустя несколько поколений многие темнокожие американцы были христианами, однако представители белого населения в то время были категорически против совместного церковного богослужения с потомками африканских рабов, из-за чего для последних были созданы отдельные церкви, где они, не скованные взглядами европейских священников, начали исполнять духовные гимны на свой манер. Это дало толчок к возникновению спиричуэлс (*spirituals*, *spiritual music*. — *англ.*).

Через два с половиной века окончательно сформировавшийся спиричуэлс представлял собой соединение афроамериканских традиций, обычаев и фольклора с европейскими культурными ценностями и христианством. Почти все песни базировались на книгах Моисея и Даниила из Ветхого Завета, где особенно отчетливо выражена тема освобождения. В то же время афроамериканцы адаптировали многие песни под свою окружающую действительность, изменяя их форму посредством африканских исполнительских традиций. Пение часто носило импровизационную форму, сопровождалось хлопаньем в ладоши и даже танцами (здесь явно прослеживаются африканские традиции гриотов). Однако главной отличительной

чертой спиричуэлс была респонсерная структура пения, то есть диалог между проповедником и прихожанами по принципу вопрос-ответ. Эта особенность в дальнейшем оказала огромное влияние на афроамериканскую культуру — в том числе и на хип-хоп.

В 1865 году рабство было официально запрещено на территории США, а темнокожее население начало проходить естественный процесс социализации и интегрироваться с белыми американцами. Так называемые «рабочие песни», или хóлеры, сопровождавшие работу в поле, спиричуэлс в начале XX века начинают эволюционировать в принципиально новый музыкальный жанр — блюз (blues. — *англ.*), пик которого пришел на 1920-е годы.

Ни для кого не секрет, что блюз в свою очередь сыграл огромную роль в возникновении всей поп-культуры. Именно из блюза к середине XX века рождается джаз (а за ним и рок). Он не только во многом отодвинул классическую музыку на задний план, но и стал неотъемлемой частью жизни всего американского общества. Неслучайно в культуре США даже появилось такое понятие, как «век джаза», которое говорило об абсолютной джазовой гегемонии на территории всей страны.

В 1930-40-е годы джаз был настолько популярен, что такие фигуры, как Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси или Коулмен Хокинс, стали едва ли не первыми мировыми звездами поп-музыки. Джаз оказывал огромное влияние на всю музыку в целом, выйдя далеко за границы Соединенных Штатов, однако для самих американцев главное было совсем другое: впервые у черной культуры появились «белые носители», в частности знаменитые Джордж Гершвин, Бенни Гудмен и Фрэнк Синатра. Именно носители, а не сторонники, которые в какой-то мере у афроамериканцев уже были еще в XIX веке в лице тех же аболиционистов.

Во второй половине XX века джаз и блюз стали фундаментом для возникновения таких жанров, как рок-н-ролл, ритм-энд-блюз, соул и фанк. Последние три в дальнейшем в какой-то мере стали основой для всего хип-хопа. Ритм-энд-блюз и соул сильно повлияли на становление современного ар-н-би, который является частью хип-хоп культуры, а альбомы таких музыкантов, как Рэй Чарльз, Джеймс Браун и Стиви Уандер были не просто культовыми для ранних и некоторых современных рэп-исполнителей, но также прямо или косвенно повлияли на их лирику. Что касается фанка, то он был и

остается главным источником для сэмплов (музыкальных отрывков, на которые рэперы накладывают бит и используют в своих песнях) многих известных хип-хоп артистов. Это связано с тем, что первые рэп-диджеи, в частности Кул Герк, стоявшие у истоков этой музыки, проигрывали на дискотеках и других вечеринках именно фанк, поскольку он по своей сущности был танцевальным. Эта особенность, следует отметить, вообще пришлась очень кстати для рэп-музыки, поскольку определявшие фанк яркие эмоциональные повторы коротких фраз, четкий ритмический рисунок, синкопированность инструментов и акцентированный вокал не просто удачно ложились на сильный бит, но влияли в целом на характер и тональность ранних танцевальных рэп-композиций, часть из которых в свою очередь стала образцом для подражания у более современных хип-хоп исполнителей.

Финальными стадиями в рождении хип-хоп культуры являются общественно-политические сдвиги 1950-70-х г.г. в жизни афроамериканского населения — появление агрессивно настроенной партии черных пантер, боровавшейся с дискриминацией темнокожих, и Мартина Лютера Kinga, который также отстаивал права своей этнической группы, однако более мирным путем, возглавив «Движение за гражданские права чернокожих в США». На фоне этих социальных волнений, в 1960-70-х г.г. в США появляется поэзия социального протеста, главной фигурой которого стал Лерой Джонс. Представители этого направления поэзии стремились к максимально хаотичной форме, абстрактному нагромождению образов, употребляли довольно грубый сленг и использовали «восклицательный», местами патетичный, тон. Джонс по сути хотел создать своего рода новый искусственный язык, который могли бы понимать исключительно темнокожие.

Именно эти социально-политические и культурные «взрывы» в афроамериканском обществе подготовили почву для возникновения леворадикальной музыкальной группы The Last Poets, которая, схожая по своему бунтарскому духу с ранними панк-рок музыкантами, в начале 1970-х, наряду с ямайскими диджеями, дает начало рэп-музыке. The Last Poets, вдохновленные поэзией социального протеста и афроамериканскими общественными движениями второй половины XX века, стали фактически первыми читать стихи под тяжелый бит и музыкальное сопровождение.

РЭП КАК ПОЭЗИЯ И ГЛАВНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ АМЕРИКИ

Существует несколько причин, почему хип-хоп стал доминирующим в культуре США. Во-первых, рэп впитал в себя практически весь многолетний опыт афроамериканской культуры, которая, как уже отмечалось ранее, является частью американской в целом. Во-вторых, именно в рэпе главная американская ценность — американская мечта — прижилась лучше всего. В-третьих, рэп появился в эпоху становления постмодернизма и постиндустриального общества и по своей сути не просто идеально соответствует духу времени и ярко отражает общественные тенденции, но даже является в какой-то мере продуктом этого культурного этапа.

Рассмотрим все эти моменты непосредственно на самих текстах. При этом не стоит забывать, что рэп все-таки остается музыкальным жанром, поэтому иногда обращение к его музыкальной составляющей будет просто неизбежно.

Чтобы выявить влияние поэзии социального протеста в рэпе, далеко ходить не приходится — конечно, рэп, как и любой другой жанр, многогранен, однако большинство исполнителей, не говоря уже о культовых остросоциальных группах вроде N.W.A. или Public Enemy, написали немало негативных строк в адрес правительства и его ключевых институтов, в первую очередь полиции. Так, например, Тупак Шакур в своей знаменитой песне «Changes» («Перемены») читает следующее:

I see no changes, wake up in the morning and I ask myself

Я не вижу перемен, просыпаюсь утром и спрашиваю себя
Is life worth livin'? Should I blast myself?

Стоит ли игра свеч или лучше пристрелить себя?
I'm tired of bein' poor and, even worse, I'm black

Я так устал от нищеты, но что еще хуже, я черный
My stomach hurts so I'm lookin' for a purse to snatch

Мой живот кричит от боли,

что я ищу какой бы кошелек мне сдернуть

Cops give a damn about a negro

Копам наплевать на негра, он всегда плохой

Pull the trigger, kill a nigga, he's a hero

Спустил курок, пристрелил ниггера, и ты уже герой

«Give the crack to the kids, who the hell cares?»

«Толкай крэк детям, кого это беспокоит?»

On less hungry mouth on the welfare!»

Одни ртом меньше, что о пособии воеет!»¹

Вообще, рэп по своей сути — жанр протестующий даже там, где, казалось бы, на первый взгляд нет никакого повода для протеста. Связано это с тем, что многие рэп-исполнители являются выходцами из неблагополучных семей гетто, и кому как не им знать о проблемах дискриминации, нищеты, криминала и пр. Именно поэтому многие рэп-песни имеют довольно агрессивный и грубый язык, а также экспрессивный восклицательный тон, даже если сама песня при этом относительно асоциальна и развлекательна. Ярко выраженная эмоциональность и артистичность вообще присущи жанру. Причем это прослеживается не только в музыке (например, пародирующих интонациях или мини-диалогах), но и в стихах.

Как уже отмечалось, рэп не ограничивается рамками бумажного или цифрового листа. И хотя рэп рассматривается здесь в первую очередь с точки зрения поэзии, все же говоря о влиянии афроамериканской культуры, в особенности музыки, сэмплы которой используют практически все рэперы, невозможно не упомянуть спиричуэлс и обойти музыкальную составляющую рэпа.

Понятие спиричуэлс в случае с рэпом довольно растяжимо. Если говорить о ярких примерах, то стоит вновь обратиться к тексту Эми-нема «White America»:

White America, I could be one of your kids

Белая Америка! Я мог бы быть твоим сыном

White America, little Eric looks just like this

Белая Америка, маленький Эрик выглядит точно также, как я

¹Здесь и далее перевод мой. — К. М.

White America, Erica loves my shit

Белая Америка, Эрика любит мои песни
I go to TRL, look how many hugs I get!

Я иду на TRL, посмотри,
 как много объятий я соберу, оставаясь на месте!

Хотя здесь мы не видим вопросительных знаков, данная строфа очень четко передают респонсорную структуру спиричуэлса, которая развивается не только за счет интонаций Эминема, но также видна текстуально за счет ритма. В качестве другого, более классического примера можно привести песню американского рэпера Канье Уэста с актером Джейми Фоксом «Gold Digger» («Охотница за деньгами»), где обыгрывается песня Рэя Чарльза «I Got a Woman» («У меня есть женщина»):

(She give me money) Now, I ain't sayin' she a gold digger

(Она дает мне деньги) Теперь я не говорю,
 что она охотится за деньгами

(When I'm in need) But she ain't messin' with no broke niggas

(Когда я на мели) Но она и не водится с банкротами

Реплики, помещенные здесь в скобки, представляют собой не только повторы, о которых говорилось выше, но музыкально очень сильно напоминают спиричуэлс, чья структура чувствуется также в ритме. При этом в куплетах реплики, исполняемые Фоксом, становятся музыкальной аккомпанирующей мелодией.

Как можно видеть, многие черты, характерные для афроамериканской культуры, прослеживаются в рэп-песнях не только музыкально, но и на текстах композиций. Однако, чтобы понять законы рэп-поэзии и причины, по которым она так стала популярна в США, а затем и во всем мире, следует обратиться к содержанию рэп-текстов, а точнее, к их фундаментальной основе.

Зачастую многих людей рэп-музыка отталкивает даже не столько своей агрессией, нецензурной лексикой и определенной музыкальной монотонностью, сколько своими текстами. Конечно, в рэпе существует масса трогательных сюжетов и даже философских раз-

мышлений, однако вряд ли кто-то станет отрицать тот факт, что подавляющее большинство успешных рэп-песен посвящено атрибутам материального благосостояния и самолюбованию самого рэп-исполнителя. Объяснение столь непонятной для русской аудитории одержимости рэперов деньгами кроется в ключевой ценности многих американцев — американской мечте.

Американская мечта — это одновременно материальное, но в тоже время довольно абстрактное понятие. Если говорить кратко, то ее основная суть заключается в материальном благополучии. Однако изначально это материальное благополучие создавалось исключительно за счет честных навыков и умений американцев, которые во многом посвящали свое богатство богу. Но, как часто бывает даже с самыми благими идеями, это явление в конечном итоге превратилась в простую потребительскую гонку, где главным топливом стали деньги.

Хотя рэп во многом заслуживает в этом отношении критики, необходимо отметить, что подобная любовь к деньгам и надоедливое хвастовство часто обоснованно. В тексте Кендрика Ламара «Black Boy Fly» («Черный парень достиг») имеются следующие строки:

Three niggas making it out? That's mission impossible

Три ниггера, добившиеся успеха? Эта миссия невыполнима
So I never believed the type of performance that I could do

Поэтому я никогда не верил в свои силы
I wasn't jealous 'cause of the talents they got

Я не завидовал талантам, которые они имели
I was terrified they'd be the last black boys to fly out of Compton

Я лишь боялся, что они станут последними,

кто улетели из Комптона

По ходу текста Ламар упоминает трех успешных афроамериканцев — Аррона Агустина Афффало, Джейсона Террелла Тэйлора, Майкла Джеффри Джордона, — которым удалось «выбраться» из его родного Комптона, погрязшего в бедности и преступности. Кендрик Ламар (очень часто в рэпе лирический герой отождествляется с самим исполнителем) радуется своему успеху, поскольку ему, как

и некоторым другим афроамериканцам удалось выбраться из криминальных районов, где такие слова, как «наркотики», «оружие», «тюрьма», «аборт», знакомы детям не понаслышке.

В тексте «Gangsta's Paradise» («Гангстерский рай») Артиса Лейона Айви (более известного как Coolio) отражена типичная суровая жизнь бедного афроамериканца:

Death ain't nothing but a heartbeat away

Смерть — это не более, чем остановка сердцебиения

I'm living life, do or die, what can I say?

Я живу по принципу «делай или умри»,

что тут еще сказать? Таковы убеждения

I'm 23 now, but will I live to see 24?

Мне 23 сейчас, но доживу ли до 24 я?

The way things are going I don't know

Я не знаю, что впереди ждет меня

Сама жизнь в неблагоприятных районах очень часто толкает людей на путь преступлений. Немаловажную роль здесь играет и проблема расизма, она продолжает быть актуальной для многих американцев и по сей день. В американской культуре нередко можно встретить шутки о том, что у темнокожих всего несколько путей — играть в баскетбол, читать рэп и заниматься преступностью. Заниматься первым и вторым, к сожалению, может не каждый, а продавать наркотики — занятие хоть преступное, но зато простое и прибыльное. При этом любопытно, что многие белые рэп-исполнители проводят свою молодость в аналогичных условиях и очень часто, живя в окрестностях с преобладающим афроамериканским населением, они также сталкиваются с расовой дискриминацией.

Анализируя любовь рэп-исполнителей к хвастовству, следует принять в расчет обрисованную выше картину — многие из них вырастают в кошмарных условиях. Если, к примеру, Джек Лондон достигал американской мечты, поднимаясь со дна, то многим рэп-поэтам зачастую приходится сначала пробивать это дно, поскольку их существование находится глубоко под ним. Сама причина, почему рэперы появляются именно из неблагополучных семей и бедных

криминальных районов также очевидна: рэп-поэзия по своей сути являясь эмоциональный и экспрессивной, предоставляет больше «пространства» для социального протеста. Американская мечта для людей, которые не живут, а выживают, становится единственной существенной ценностью в жизни. Отсюда вытекает и желание заявить о своем успехе на весь мир — человеческая черта, присущая многим, кто выбирается из критического положения.

Наконец, последний и, пожалуй, самый примечательный фактор, который позволил стать рэпу господствующим жанром — это его тесная связь с постмодернизмом. Рэп утвердил свое «официальное» существование практически в одно и тоже время, что и постмодернизм. Формальной исходной точкой постмодернизма принято считать статью Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», опубликованная в 1969 г. в журнале «Playboy». Именно в начале 70-х рэп стал развиваться как музыкальный жанр. Что же объединяет рэп и постмодернизм? С музыкальной точки зрения, рэп — самый настоящий продукт постмодернизма, поскольку он как жанр вырос на готовых музыкальных композициях, которые битмейкеры и диджеи буквально склеивали для рэп-песен. Музыканты, отвечающие за создание рэп-музыки, в большинстве своем не более, чем музыкальные конструкторы, пусть и очень грамотные. При этом иногда рэперы даже не синтезируют отдельные музыкальные отрывки, а просто берут готовый аккомпанемент известных хитов, лишь слегка изменяя его звучание. В качестве примера можно привести песню американского рэпера Шона Комбса «I'll Be Missing You» («Я буду скучать по тебе»), в котором звучит известная мелодия культовой рок-группы The Police «Every Breath You Take» («За каждым твоим вздохом»).

С текстуальной точки зрения рэп также близок к постмодернизму, поскольку ему присущи многие постмодернистские черты. Об игре в театральность уже шла речь, поэтому сейчас мы поподробнее остановимся на других фундаментальных особенностях постмодернизма, а именно: интертекстуальности, аллюзиях, синтезе жанров и стилей и идейном плюрализме.

Начнем с интертекстуальности и аллюзий, поскольку они присущи если не каждому рэп-тексту, то практически каждому рэп-поэту. Довольно занимательный пример в этом случае — «самоцитирование» Кендрика Ламара в его тексте «Sing About Me, I'm Dying of

Thirst» («Спойте обо мне / Я умираю от жажды») из альбома «good kid, m.A.A.d city» («хороший ребенок, безумный город»). Главной примечательностью здесь является второй куплет, представляющий обращение сестры девушки, трагичную историю которой Ламар рассказал на предыдущем альбоме «Section. 80» («Район.80») в тексте «Keisha's Song» («Песня Кейши»). Она в бешенстве негодует на Кендрика Ламара за то, что он использовал эту трагедию для своих текстов, не имея на это никаких прав:

You wrote a song about my sister on your tape

Ты написал песню о моей сестре на своем диске,
And called it «Section.80», the message resembled

«Brenda's Got a Baby»

Который назвал «Район.80»,

посыл очень напомнил «У Бренды есть ребенок»

What's crazy was, I was hearin' about it

Это было ужасно, я слышала об этом

But doubted your ignorance

Но не могла поверить в твое невежество

How could you ever just put her on blast and shit?

Как ты вообще, бл**ь, посмел выставить ее жизнь

на всеобщее посмешище?

Judging her past and shit?

Осуждать ее, бл**ь, прошлое?

Well, it's completely my future

Знаешь, меня ждет в точности такое же будущее

При этом аллюзия к собственной песне делается не напрямую, а через упоминание первого альбома исполнителя и отсылку на песню Тупака Шакура «Brenda's Got a Baby» («У Бренды есть ребенок»), которая действительно очень напоминает текст Ламара «Keisha's Song». Стоит также отметить, что в отличие от литературы постмодернизма, в которой коды существуют для массового и эрудированного читателей, рэперы очень часто добавляют третий уровень

организации текста, строящийся не столько на интеллектуальном образовании читателя/слушателя в целом, сколько в какой-то мере на его этнической и региональной принадлежности — например, в случае с Кендриком Ламаром, его многие аллюзии понятны исключительно носителям афроамериканской культуры, в первую очередь жителям Комптона. В качестве примера можно привести аллюзию из текста «m.A.A.d city» («Безумный город»): «It got ugly, wavin' yo' hand out the window, check yourself!» («Ты лучше не маши рукой из окна, следи за собой!») — отсылка к песне американского рэпера Ice Cube «Check Yo Self» («Следи за собой»).

Что касается синтеза жанров и стилей, то стоит заметить, что для поп-культуры вообще характерно смешивание искусств. Сегодняшний поп-артист — это видеоролики (кинематограф), непосредственно сами песни (музыка), выступления (в какой-то степени театр), лирика (литература). Рэп как один из представителей сегодняшней поп-культуры не является в этом случае исключением; напротив, он идет несколько дальше. В рэпе очень органично могут сочетаться совершенно разные жанровые формы и стили. Так, например, песня американских рэперов Канье Уэста и Шона Картера (Jay-Z) начинается с довольно высокопарных строк:

Tears on the mausoleum floor,

Слезы на полу мавзолея

Blood stains the Colosseum doors

Окрашенные кровью двери Колизея

Lies on the lips of a priest,

На губах священника ложь

Thanksgiving disguised as a feast

День благодарения, но под маской праздника нож

Однако уже к середине первого куплета песня приобретает более «уличный характер» за счет использования менее высокопарной, нейтрально-разговорной и сленговой лексики. При этом по ходу песни рэп-исполнители начинают играть со стилями, упоминая в одной строчке греческих философов и используя неформальные разговорные сокращения вроде «y'all» (с англ. you all — вы все).

Socrates asked whose bias do y'all seek?

Сократ спрашивал к какому преубеждению вы все склоняетесь?
All for Plato, screech,

Все Платону, скрип,
I'm out here balling, I know y'all hear my sneaks

Я закидываю шары, я знаю вы все слышите кроссы мои
Jesus was a carpenter, Yeezy laid beats

Иисус был плотником, Yeezy кладет биты

Вообще, сама форма рэп-поэзии довольно многогранна во многом за счет своего «уличного» и протестующего характера. Для рэп-исполнителя гораздо важнее понятие самого стиля и оригинальности, чем следование какой-нибудь системе стихосложения. Именно поэтому на просторах рэп-поэзии появляются необычные тексты вроде «Stan» («Стэн») Эминема, который очень сильно напоминает короткий рассказ в форме эпистолярной прозы, имеющий сюжет и развитие героя, или же альбом «The Life Of Pablo» («Жизнь Пабло») Канье Уэста, который представляет собой поток сознания на грани абсурда, где переплетаются религия и поп-культура. Именно поэтому в рэпе, как ни в одном другом жанре, стерта граница между стилями и жанрами: в одной песне вы можете услышать и быстрый речитатив, и рок-н-рольную гитару, и классический госпел, и, что самое главное, текст, наполненный нецензурной лексикой и многочисленными отсылками к Библии, персонажи которой внезапно могут превратиться в комедийных героев (как это порой бывает у Уэста).

Если говорить об идейном плюрализме, то здесь вновь будет очень уместно обратиться к творчеству Кендрика Ламара, а точнее к его песне «HUMBLE» («СКРОМНОСТЬ»). Данный текст любопытен тем, что он ярко отражает всю ту условность и шаткость границ между, казалось бы, вполне устоявшимися понятиями. В рэпе скромность по вполне понятным причинам является слабостью, однако в своем тексте Ламар переворачивает это понятие так, что оно превращается в разрушительную силу. При этом сам рэпер, который считает себя довольно скромным, буквально хвастается этим и при-

зывает других следовать его примеру опять-таки в не совсем скромной манере:

Bitch, be humble (hol' up, bitch)

С**а, будь скромнее (спокойней, с**ка)

Sit down (hol' up, lil', hol' up, lil' bitch)

Присядь (спокойней, с**ка, спокойней, с**ка)

Возможно, что именно за счет идейного плюрализма и удастся рэп-поэзии во многих моментах идти в ногу со временем.

ПОЧЕМУ ИМЕННО РЭП?

Несмотря на проделанный ознакомительный обзор рэпа с точки зрения поэзии, наверняка многие зададутся вопросом, почему именно рэп, а не, например, рок? И насколько правомерно видеть в рэпе альтернативную форму развития нынешней «традиционной» (в первую очередь книжной) поэзии?

Во-первых, никто не отменял заслуг многих рок-лириков, о чем свидетельствует врученная в 2016 г. Нобелевская премия Бобу Дилану. Среди рок-музыкантов (да и вообще среди других поп-жанров) имеется немало хороших поэтов, однако между рэпом и всей остальной поп-культурой есть существенная разница. Как правило, текст в любом поп-жанре работает на музыку и ее восприятие. В рэпе, напротив, музыкальная составляющая работает на текст, создает для него особую атмосферу, настроение, тональность и ритм. Не стоит приводить исключения — они есть всегда. Однако общая тенденция именно такова. Для рэпера куда важнее удачная строчка, чем мощный и запоминающийся гитарный пассаж или яркая вокальная мелодия. Иными словами, формально средний рэпер более натренирован в текстуральной основе и потенциально должен создавать более удачные тексты, чем, например, исполнители электронной музыки.

Во-вторых, исключительно важный момент при попытке отграничить рэп от иных форм художественной деятельности — сама декламация. Несмотря на то, что рэп очень сильно изменился за последние годы, приобретя большую мелодичность и сложность в

звучании, его форма — речитатив — имеет гораздо больший контакт с обычным чтением стихов, чем пение, где первоочередную функцию играет голос, а не подача текста. Да и тот же утяжеленный бит опять-таки помогает рэперу читать текст более эмоционально, «вдавливая» его в головы слушателей.

Теперь посмотрим, какую альтернативу рэп может предложить поэзии, — сравнив его с текстами нескольких американских классиков (поскольку речь идет в первую очередь об американском рэпе). В качестве образцов были отобраны следующие тексты: один из главных поэтических шедевров американской поэзии XIX века — стихотворение Эдгара Аллана По «The Raven» («Ворон»); стихотворение Уолта Уитмена «Song of Myself» («Песнь о себе») как яркий образец ставшего популярным в XX веке свободного стиха; поэма Аллена Гинзберга «Howl» («Вопль»), перевернувшая в 1960-х годах представление о многих ценностях американского общества, и рэп-текст Эминема «Lose Yourself» («Растворись»), признанный одним из лучших образцов жанра. Для удобства в сравнении все отрывки представлены в оригинале и переводе:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,

Как-то в полночь, в час унылый, я вникал, устав, без силы,

Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,

Меж томов старинных, в строки рассуждения одного

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,

По отвергнутой науке и расслышал смутно звуки,

As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.

Вдруг у двери словно стуки — стук у входа моего.

«Tis some visitor», I muttered, «tapping at my chamber door —

«Это — гость, — пробормотал я, — там, у входа моего,

Only this and nothing more».

Гость, — и больше ничего!»

(отрывок из стихотворения Эдгара Аллана По «The Raven», перевод В. Брюсова)

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
Мой язык, каждый атом моей крови созданы
из этой почвы, из этого воздуха;
Born here of parents born here from parents the same,
и их родителей тоже,
Рожденный здесь от родителей, рожденных здесь
от родителей, тоже рожденных здесь,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Я теперь, тридцати семи лет, в полном здоровье,
начинаю эту песню
Hoping to cease not till death.
И надеюсь не кончить до смерти.

(отрывок из стихотворения Уолта Уитмена «Song of Myself», перевод К. Чуковского)

I saw the best minds of my generation destroyed by madness,
starving hysterical naked,
Я видел лучшие умы моего поколения сокрушенными
безумием, подыхающими с голоду, бьющимися
в истериках нагими,
dragging themselves through the negro streets
at dawn looking for an angry fix,
влачащимися через негритянские улицы на заре
в поисках гневного кайфа,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery of night,
ангелоголовые хипстеры смерть как жаждущие возобновить
древнюю небесную связь с искрящейся звездами
динамо-машиной среди механизмов ночи,

(отрывок из поэмы Алана Гинзберга «Howl»)

Yo, his palms are sweaty, knees weak, arms are heavy

Его ладони вспотели, колени слабеют, руки тяжелеют

There's vomit on his sweater already: Mom's spaghetti

Мамины спагетти на жилете, лицо бледнеет

He's nervous, but on the surface he looks calm and ready

Его мышцы напряжены, но снаружи он спокоен, не робеет

To drop bombs, but he keeps on forgetting

Готов взорвать, гнать, но он забыл вновь, опять

What he wrote down, the whole crowd goes so loud

Что написал он, вся толпа кричит «Вон!»

He opens his mouth, but the words won't come out

Он открывает рот, но его язык сковал лед

(отрывок из рэп-текста Эминема «Lose Yourself»)

Итак, проведем краткий анализ каждого стихотворения. Произведение Эдгара По состоит из 18 строф, каждая из которых включает в себя 6 строк. Нами была выбрана первая строфа стихотворения. Форма «Ворона» является образцом классической лирики: восьми-стопный хорей, силлабо-тоническая система стихосложения, строгая схема рифмовки ABCBVB, наличие слова-рефрена «nevermore», создающего своего рода тематический ритм всего стихотворения. Лексика произведения преимущественно поэтическая и книжная, иногда нейтральная. Все это говорит о том, что форма данного стихотворения создавалась Эдгаром По согласно принятым в его время поэтическим канонам — четкий ритмический рисунок, мелодичность, обилие риторических фигур и стилистических средств (в данном случае эпитетов), строгий размер и рифма.

Произведение Уолта Уитмена является характерным примером свободного стиха. Фрагмент не имеет жесткую рифмо-метрическую «сетку», как это было у По, в нем отсутствует строгий метр, строфика и рифма. При этом сам стиль все же скорее возвышенный и патетичный, нежели сниженный до прозаического нарратива, даже несмотря на более нейтральный отбор слов поэтом.

Поэма Аллена Гинзберга, в частности выбранный нами отрывок, также близки по своей структуре к верлибру. Здесь можно наблю-

дать еще более свободную экспрессию, отсутствие классического поэтического языка, а также более «сниженное» тематическое содержание — сами темы поэмы в целом более приземленные, пусть и местами несколько патетичные, как это было у предшественников американского битника.

Рэп-тексты любопытны тем, что они впитали в себя весь накопленный опыт уже существующей поэзии и взяли от каждого этапа его лучшие стороны. Выбранный отрывок из текста Эминема показывает это со всей наглядностью. Основной акцент здесь сделан на рифме, которая ярко подчеркивает ритм и усиливает музыкальность текста. При этом рифма может быть необычайно разнообразной, начиная от простых повторов и заканчивая сложными составными и внутренними рифмами. Можно сказать, что рифма — это один из краеугольных камней рэп-поэзии, поскольку от ее качества и подачи зачастую зависит успех рэп-исполнителя. Между тем, в тексте отсутствует строгая система рифмовки, метрики и стихосложения, что в какой-степени сближает структуру рэп-текстов с верлибром. Таким образом, рэп-текст, с одной стороны, избегает строго выдержанных правил стихосложения, характерных для классической поэзии, с другой стороны, наличие акцентированного ритма и ярких рифм не позволяет отнести рэп-текст к свободному стиху. Иными словами, рэп-текст представляет собой нечто среднее между верлибром и каноничной европейской лирикой.

Отдельного внимания заслуживает лексика и стилистика рэп-текстов, о которых уже не раз писалось выше. Для рэпа наиболее характерно употребление сленга, нейтральной и значительно реже высоко-литературной лексики (у отдельных исполнителей). Это можно наблюдать даже на примере выбранного нами отрывка, где нет ни одного «книжного» поэтического слова, как и на протяжении всего оставшегося текста. Примечательно также, что рэп-тексты небогаты на инверсию, сложные метафоры и высокий стиль. Традиционные выразительные стилистические средства встречаются лишь у некоторых исполнителей, однако заметим, что во многих рэп-текстах можно встретить немало количество каламбуров и фонетических приемов. Объясняется это тем, что звуковые эффекты работают на музыкальность текста (все-таки рэп — это и музыкальный жанр), а словесные шутки являются достаточно распространенным явлением в массовой культуре в целом.

Отвечая на вопрос, что же представляет собой рэп-текст в рамках поэзии, можно сказать, что рэп в большинстве своем — это синтез классической поэзии и свободного стиха, в котором живой разговорный язык и приземленные злободневные темы доминируют над литературным языком и абстрактными понятиями. Для рэп-текста нехарактерна строгая метро-рифменная структура, устойчивая строфика, какая-либо четко выдержанная от начала и до конца система стихосложения. В тоже время, рэп-текст требует сильных и качественных рифм, а также оригинального музыкального ритма. Сам тип нарратива рэп-текста чем-то напоминает короткий энергичный рассказ. Однако не стоит забывать, что рэп-поэзия довольно многогранна, и если большинство успешных и качественных текстов поддаются предложенному определению, то это не означает, что нельзя натолкнуться на рэпера, который делает ставку на образы, а не рифмы, или не использует настолько высокопарные слова, что слушателю придется обратиться за помощью к толковому словарю. Теоретически подобное возможно.

«Выходит, поэзия в ее классическом понимании должна перестать существовать?» — спросит читатель.

Нет, ни в коем случае.

Во-первых, рэп был предложен в качестве альтернативы, но никак не замены. А, во-вторых, между рэп-поэзией и классической лирикой все-таки имеется немаловажное различие — восприятие. В то время, как, например, стихотворения Т.С. Элиота можно читать по-своему и совершенно по-разному, меняя настроение, то рэп зачастую ограничен одной идеальной формой исполнения — песней, — которая хоть и не исключает другие трактовки, но, так или иначе, бессознательно всегда будет находиться в голове слушателя/читателя, что лишает его своего рода более личной обстановки и отчасти некоего сотворчества.

Что в перспективе рэп может дать поэзии? Сегодня лирика продолжает существовать и активно развиваться, но по социокультурным причинам находится в тени эпоса и драмы. Рэп-поэзия может не только выступить в качестве некоего популяризатора лирики и/или альтернативы для современных поэтов, но также и способствовать ее развитию в целом.

Рэп является частью поп-культуры. Хорошо это или плохо? Об этом можно рассуждать долго, однако здесь есть несомненной плюс — рэп строится на сумасшедшей конкуренции и борьбе за мировые чарты, места на журнальных обложках, продажи, музыкальные награды и т.д. и т.п. Все это заставляет многих рэперов создавать максимально качественные работы (пусть подобное и не всегда удается). Иными словами, рэп может дать поэзии своего рода второе дыхание, вернуть широкий интерес, а также по-своему ее модернизировать и двигать вперед.

