

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиЯК
_____ И.В. Евсева

« ____ » _____ 2017 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

РЭП КАК ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН
(на материале творчества АТЛ)

Выпускник

Н.А. Корнева

Научный руководитель

канд. филол. наук, доц. Л.З. Подберёзкина

Нормоконтролер

Красноярск 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. РЭП КАК КУЛЬТУРНЫЙ И ПОЭТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН XXI ВЕКА	9
1.1. Рэп в национальной лингвокультуре	9
1.2. Рэп как синтетический текст.....	12
1.3. Феномен комплексности рэпа.....	18
1.3.1. Рэп-культура	18
1.3.2. Рэп-музыка	22
1.3.3. Рэп-поэзия	29
1.3.4. Рэп-дискурс.....	38
ГЛАВА 2. РЭП-ДИСКУРС КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВОКУЛЬТУРОГОЛИЧЕСКОГО АНАЛИЗА	42
2.1. Исторические корреляты рэп-дискурса.....	42
2.2. Жанровое своеобразие рэп-дискурса	46
2.3. Тематическое разнообразие рэп-дискурса	51
2.4. Индивидуально-авторский стиль ATL.....	53
2.4.1. Сюжетно-мотивная организация рэп-текстов.....	53
2.4.2. Система изобразительно-выразительных средств.....	57
2.4.3. Лексические особенности	62
2.4.4. Приемы языковой игры	68
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	76
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	80
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СЛОВАРЬ РЭП-ТЕРМИНОЛОГИИ	89
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. РЭП-ТЕКСТЫ ATL.....	92
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ЛОГОТИПЫ ATL.....	93

ВВЕДЕНИЕ

Рэп (англ. rap – резко говорить, выкрикивать) является музыкально-песенным выражением хип-хоп культуры, выступает инструментом ее глобализации в культурном и языковом измерениях и представляет собой «речитативное исполнение стихов под ритмическую музыку» [Ожегов, 2015: 556]; «ритмический речитатив рифмованного текста на остроактуальную тему» [Прохоров, 2000]. Т.В. Шмелёва отмечает, что возможна и такая трактовка: «RAP – это аббревиатура от выражения Ритмическая, а то и Радикальная американская поэзия» [Шмелева, 2010: 14].

По мнению М.В. Вершинина и Е.В. Макаровой, формальный элемент рэпа обусловлен тем, что «он изначально формировался как субкультура протеста» и принимал лозунговые формы. Исследователи говорят о том, что рэп близок к мелодекламации – «соединение выразительного произнесения текста (главным образом стихотворного) и музыки». Ритм слов, звукопись, подбор рифм и интонаций – всё это создает эффект мелодичности проговариваемого текста [Вершинин, Макарова, 2007]. В настоящее время с точки зрения содержания для рэпа характерен постепенный переход от формы выражения протеста к форме поэтического текста любой направленности. «В российском рэпе произошли те же процессы, что и в американском: из музыки андеграундной и протестной, далеко не массовой, он превратился в еще один развлекательный музыкальный стиль для широкого потребления» [Козлов, 2009: 74].

Рэп-культура долгое время находилась за границей научного знания, воспринимаясь как новомодное явление, порожденное англоязычной средой. Однако за последнее время произошло значительное переосмысление современного песенного дискурса, что мы наблюдаем и в областях смежных наук общегуманитарного плана.

Культурологические и социологические основания изучения рэпа выдвинуты, например, в статье Д.А. Садыковой «Хип-хоп в пространстве

современной культуры», где рассматривается танцевальная сторона направления и дается представление о хип-хопе как особом социокультурном феномене [Садыкова, 2013]. В.А. Луков в своей работе «Хип-хоп культура» подробно описывает графическое, музыкальное и танцевальное бытование молодежной субкультуры [Луков, 2005].

Философия рассматривает рэп с позиций неопрагматической эстетики, поднимая проблему переоценки ценностной ориентации современной культуры и понятия «высокого» искусства. Данные тезисы раскрыты в статьях Г.Г. Коломиец «К вопросу о новых тенденциях прагматической эстетики» [Коломиец, 2014] и Н.Л. Соколовой «Популярная культура в парадигме Cultural Studies и философской эстетике» [Соколова, 2010], которые апеллируют к трудам американского эстетика Ричарда Шустермана «Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства» [Шустерман, 2012] и «Форма и «фанк»: эстетический вызов популярного искусства» [Шустерман, 2009].

С 2000-х годов явление рэп-культуры и в частности рэп-дискурса все чаще оказывается в фокусе внимания ученых-филологов. Исследования проводятся с позиций различных аспектов лингвистики и литературоведения. Т.В. Шмелёва в статьях «Рэп как отражение жизни», «Рэп-текст как новая реальность русской словесной культуры» и многих других выступает в защиту рэпа: «в русском рэпе текст трека воспринимается как поэтический: культивируется высокий уровень качества текста и языковое мастерство, в том числе произносительное, где важны скорость и ритмичность; ценятся неожиданные рифмы, оригинальные языковые находки» [Шмелёва, 2010: 163].

В статье Е.С. Гриценко и Л.Г. Дуняшевой «Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации» рассматриваются лингвокультурные и социолингвистические особенности рэпа как инструмента глобальной популярной культуры, сопоставляются жанровые и лингвистические особенности афроамериканского и российского рэпа

[Гриценко, Дуняшева, 2013]. Е.В. Алешинская и Е.С. Гриценко в работе «Английский язык как средство конструирования глобальной и локальной идентичности в российской популярной музыке» анализируют различные формы взаимодействия глобального английского с русским, а именно англоязычные заимствования [Алешинская, Дуняшева, 2014]. В.К. Андреев в статье «Лингвистические параметры типологизации современных молодежных субкультур» делает попытку описать молодежные субкультуры с учетом особенностей их языка [Андреев, 2011].

А.А. Колесников в работе «Особенности использования прецедентных имён в рэп-дискурсе» освещает вопрос о причинах и особенностях использования прецедентных имён как частного случая интертекстуальности [Колесников, 2014]. В статье О.В. Шевченко «Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса» определяется тематическое своеобразие песенных текстов каждого жанра, в том числе рэпа, как способа реализации его функций [Шевченко, 2009]. Работа Е.В. Фроловой «Функционирование топосов в российской политизированной рэп-культуре» указывает на различия между политизированной и неполитизированной современной российской рэп-культурой на топологическом уровне [Фролова, 2014].

Через призму социолингвистики рэп рассмотрен в статье Т.П. Кожелупенко «Рэп как язык конфликта в субкультуре хип-хопа» [Кожелупенко, 2008]. В диссертации «Сленг как средство субкультурного кодирования в современных американских и русских рэп-текстах» она утверждает, что «современное представление о языке нельзя сводить к его литературному варианту (стандарту). Таким образом, именно те тексты, в которых использован потенциал так называемой сниженной лексики (или нон-стандарта), являются наиболее богатыми, экспрессивными, особенно ярко передающими мысли и эмоции автора, и, соответственно, наиболее интересующими и волнующими читателя. Современное развитие лингвистической мысли требует углубленного изучения рэп-текстов как

репрезентации современной субкультуры хип-хопа в свете новых лингвокультурологических, социолингвистических и лингвокогнитивных подходов и направлений» [Кожелупенко, 2009: 3].

Актуальность настоящего исследования обусловлена беспрецедентной и всевозрастающей популярностью такого культурного явления, как рэп. Сообщества социальной сети ВКонтакте «Рифмы и Панчи», «Versus Battle» насчитывают более двух миллионов подписчиков, а количество просмотров роликов рэп-исполнителей на видеосервисе «YouTube» достигают 40 миллионов. По словам музыкального обозревателя «New York Times», рэп – «самый быстрорастущий жанр народной музыки и излюбленный саундтрек миллионов слушателей» [Шустерман, 2012: 329]. Хип-хоп уже стал стилем жизни тысяч людей по всему миру, и число адептов этой культуры продолжает неуклонно расти.

В России расцвет музыкального направления начинается примерно с 2010-х годов. Рэп приобретает более сложную и разнообразную манеру исполнения, рифмовку, обилие вокальных вставок, свежие и необычные по звучанию биты (музыка, под которую читается рэп-текст). Тексты становятся более сложными, насыщенными аллюзиями, тропами, поэтическим синтаксисом и интонационными фигурами – всем, чем он привлекателен для филологического анализа. По наблюдениям исследователей, рэп в России стал новой формой языкового существования, в которой активность, креативность выступает как культуuroобразующий момент [Карпушкин, 2009: 437].

Объект исследования – тексты современного русского рэпа.

Предметом исследования является рэп-дискурс в лингвокультурологическом аспекте.

Материалом исследования стали более ста рэп-текстов русскоязычного исполнителя – одного из лидеров новой школы отечественного рэпа – Сергея Круппова, имеющего псевдоним ATL (ЭйТиЭл). Обозначенный им творческий вектор не имеет аналогов на

русской хип-хоп сцене. Такие популярные интернет-издания как «Rap.ru» и «The Flow» выделяют его среди более чем сотни рэп-исполнителей и называют наиболее перспективным представителем новой волны русского рэпа [Вот что я люблю: ATL, 2013]. Нью-скул, или Новая школа характеризуется наличием сложных битов с меняющимся ритмом, разнообразной перемежающейся скоростью и манерой чтения (флоу), обилием вокальных вставок, сложными рифмоконструкциями и использованием автотюна (коррекция голоса). Большое количество статей, интервью, анонсов и рецензий подтверждают, что творческий рост Сергея Крупнова, будь то выход нового альбома или микстейпа, действительно значимое явление. Тексты выбраны из альбомов и микстейпов 2012-2018 годов. Микстейп – вид звукозаписи, представляющий собой сборник треков, записанных на заимствованные биты. Тексты треков ATL размещены на нескольких сайтах: <http://genius.com/artists/Atl>; <https://www.rapgeek.ru/artists/atl#>; <http://www.g15.ru/a/atl/atl.html>. Объем проанализированных текстов составляет более ста единиц.

Новизна исследования состоит в том, что впервые в научный оборот вводится лингвистический анализ рэп-текстов отдельного исполнителя ATL в лингвокультурном аспекте, а также в комплексном анализе четырех выделяемых явлений: рэп-культура, рэп-музыка, рэп-поэзия и рэп-дискурс.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в курсе стилистики и поэтики современного русского языка, а также в теории и практике современных гуманитарных исследований поликодового текста.

Цель – описать рэп как образец синтетического искусства с позиций лингвокультурологии.

Достижение цели осуществлялось решением основных задач:

1) представить описание рэпа в контексте современных лингвистических и общегуманитарных исследований;

2) выявить специфику российского рэп-дискурса и поэтического рэп-текста в лингвокультурологическом аспекте.

В ходе работы использовались следующие **методы**:

- структурно-типологический;
- метод лингвистического описания и контекстуального анализа;
- синтетический (соответствует описанию синтетического типа текста).

Сформулированные задачи и цели определили **структуру работы**, состоящую из введения, в котором обосновываются актуальность и новизна исследования, формулируются цели и задачи, и двух глав: «Рэп как культурный и поэтический феномен XXI века», в которой описываются характерные особенности рэпа в контексте общегуманитарных наук, и «Рэп-дискурс как объект лингвокультурологического анализа», включающую подробные описания текстов рэп-культуры с позиций лингвокультурологии, заключения, списка использованной литературы (100 наименований) и трех приложений: «Словарь рэп-терминологии», в котором раскрываются значения специфических терминов рэп-культуры, «Рэп-тексты АТЛ», где приводятся поэтические тексты рэп-композиций АТЛ (20 единиц), «Логотипы АТЛ», содержащий изображения графических знаков АТЛ.

Результаты четырехлетнего исследования автора были представлены в следующих работах: «Тексты русского рэпа в зеркале языковой игры (на материале творчества Оксимирона)» [Корнева, 2016], «Рэп как лингвокультурный феномен (на материале творчества АТЛ)» [Корнева, Подберёзкина, 2017], «Рифма как источник смыслопорождения в текстах русского рэпа (на материале творчества АТЛ)» [Корнева, 2017].

ГЛАВА 1. РЭП КАК КУЛЬТУРНЫЙ И ПОЭТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН XXI ВЕКА

1.1. Рэп в национальной лингвокультуре

В настоящем исследовании мы опираемся на определение Н.Ф. Алефиренко, предложенное им в монографии «Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка»: «Лингвокультурология – научная дисциплина, предметом изучения которой является репрезентация в языке фактов культуры, своеобразным продуктом которой является так называемая лингвокультура» [Алефиренко, 2010: 14].

Одно из первых исследований российской лингвистики, содержащее теоретико-методологические основания лингвокультурологии, монография В.В. Воробьева «Лингвокультурология». Согласно ей, лингвокультурология – «комплексная научная дисциплина синтезирующего типа, изучающая взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в его функционировании и отражающая этот процесс как целостную структуру единиц в единстве языкового и внеязыкового содержания при помощи системных методов и с ориентацией на современные приоритеты и культурные установления» [Воробьев, 2006: 36-37]. Объектом науки является языковая/дискурсивная деятельность, рассматриваемая с ценностно-смысловой точки зрения; предметом – ценностно-смысловое пространство языка. Также в круг изучения этой науки входят разноаспектные проблемы, связанные с пониманием этноязыковой картины мира, образа мира и языкового сознания.

С точки зрения лингвокультурологии «объяснение самобытности этнокультуры следует искать в словах, которыми фиксируются образы познаваемых предметов и явлений. Почему в словах? Потому что такое слово вырастает из действия и несет в себе его скрытую энергию (потенциальную модель культурного действия). С помощью культурно маркированного слова как раз и задается та система координат, в которой человек живет, в которой

формируется образ мира как основополагающий элемент этнокультуры [Лурье 1997: 221; цит. по: Алефиренко, 2010: 14].

В свою очередь, слова, переработанные в художественный текст, выступают вербальным компонентом, литературной составляющей рэп-культуры. Художественные тексты – одно из самых выразительных проявлений национальной идентичности, именно посредством них происходит выражение основных идей и концептов. «Мыслители прошлого понимали, что естественная жизнь всякой самобытной культуры заключается в постоянном создании для выражения своего духа новых форм, возвращенных на почве родной культуры (в сфере архитектуры, живописи, музыки и, прежде всего, новых форм родного языка)» [Алефиренко, 2010: 12].

Русский рэп, существующий около тридцати лет, успел полностью адаптироваться в национальной лингвокультуре и вобрать в себя традиции русского поэтического слова. По мнению Михаила Визеля, «поэтический язык непрестанно меняется; каждое поколение, входя в мир и открывая его для себя, стремится перевыразить извечные темы – любовь, дружба, социальное неравенство, предательство, – своим собственным уникальным способом, непривычным порой поколению предыдущему» [Визель, 2016].

Тексты русского рэпа соответствуют характеристикам художественного текста, которые выделяет М.Б. Шинкаренкова. Во-первых, это цельные, связанные и завершенные структуры. Во-вторых, они являются собой причины, процесс и результат языковой деятельности. В-третьих, аккумулируют не только индивидуально-авторские, но и общекультурные, эстетические и духовные черты. В-четвертых, являются антропоцентрической системой. В-пятых, полноценно существуют только при восприятии адресатом (читателем, слушателем) [Шинкаренкова, 2005: 28-30].

С точки зрения психологии, уникальность этнокультуры обуславливается тем, что «в основе мировидения и мировосприятия каждого народа лежит своя система предметных значений, социальных стереотипов,

когнитивных схем. Поэтому сознание человека всегда этнически обусловлено, видение мира одним народом нельзя простым «перекодированием» перевести на язык культуры другого народа» [Леонтьев 1993: 20; цит. по: Алефиренко, 2010: 14].

Рэп, построенный на принципе игры со звуковой и лексической материальностью слова, был перенесен в языковое пространство русской речи, впитав этнокультуру и обретя характерные ей черты. Вместе с тем он остался включенным в мировой контекст хип-хоп культуры, что выражается использованием английского языка как особого глобального кода, который свободно распознается носителями рэп-культуры. Опираясь на вышесказанное, можно сделать вывод о том, что стиль локального хип-хоп языка представляет собой «особый глобализованный лингвистический и культурно-стилистический сплав» [Blommaert 2003: 610; цит. по: Алешинская, Дуняшева, 2014: 191].

Отметим, что рэп-текстам присущ разговорный стиль речи, включающий слова сниженного стилистического тона, а также обценную лексику, что, безусловно, позволяет полнее отразить истинную картину функционирования языка как системы, охватывающей все стороны жизни говорящих на нем людей. Рэп-дискурс насыщен аллюзиями, обращенными к национальному опыту русского народа, выраженному с помощью таких единиц лексики, как фразеологизмы, паремии и афоризмы. Согласно Н.Ф. Алефиренко, «самобытная природа языка как предмет лингвокультурологии определяется исключительной способностью слова: проникать в скрытые от внешнего мира глубины человеческого сознания; создавать неповторимый образ духовно значимых реалий; обуславливать интимную архитектуру речемышления; своеобразно интерпретировать самобытный характер человека как носителя той или иной культуры» [Алефиренко, 2010: 51].

Анализ литературы, посвященной лингвокультурологическим аспектам текста, позволяет нам выделить следующие особенности вербального компонента рэп-дискурса:

- тематика рэп-текстов;
- жанровая природа;
- сюжетно-мотивная организация;
- система изобразительно-выразительных средств;
- лексический уровень;
- индивидуальность авторского стиля.

1.2. Рэп как синтетический текст

В.Е. Чернявская в своей монографии «Текст в медиальном пространстве» раскрывая новые подходы к анализу текста, представляет его как поликодовую структуру, в которой слово взаимодействует с иными семиотическими кодами. Она утверждает, что «вербальное существует, а также сосуществует в поликодовом пространстве, наряду с аудиальным, визуальным, кинетическим компонентами» [Чернявская, 2013: 9]. Вследствие этого возникает проблема определения границ собственно текста и отделения его от других невербальных составляющих, которая однако отпадает, если воспринимать «материю» текста как слияние различных элементов, влияющих на рецепцию текстового целого. Такие термины как «креолизованный текст, гибридный текст, супертекст; бимедиальный, полимедиальный, мультимедиальный текст; полимодальный вербально-визуальный текст, поликодовый текст <...> вошли в научный оборот, подчеркивая, что текст как коммуникативная величина не ограничивается лишь языковой составляющей [Чернявская, 2013: 10].

Для терминологического аппарата настоящего исследования нами был выбран термин «синтетический текст». С.В. Свиридов в своей работе «Рок-искусство и проблема синтетического текста» утверждает, что синтез

различных видов искусств «составляет одну из эстетических и практических проблем творчества в подобных жанрах (песня, опера, балет, шоу и т.п.), поэтому термин “синтетический”, производный от слова “синтез” (от греческого “synthesis” – соединение, сочетание, составление) является самым уместным для обозначения особой природы рока и авторской песни» [Свиридов, 2002: 12].

Рэп, в свою очередь, принадлежит к синтетическому типу текста, так как является поэзией, слитой с музыкой и другими выразительными рядами, органично сосуществующими в звуковом обликии. Текстом здесь выступает единый синтагматический ряд, который объединяет музыку, слово и пластику. Музыкальный, вербальный и пластический ряды относятся к единому тексту как структуры низшего порядка к структуре высшего, и определяются как субтексты.

Так как существующие исследования рэпа затрагивают в основном вербальный ряд, результаты их являются «верными, но ограниченными, простирающимися не далее тех рамок, за которыми начинается область корреляции, эстетического взаимодействия и синтеза» [Свиридов, 2002: 12]. Утверждая, что рэп является целостной структурой, в своей работе мы, используя системный подход, предприняли попытку комплексного анализа синтетического текста. Для этого нами были выделены следующие субтексты, к которым мы применили средства соответствующих научных дисциплин:

- 1) вербальный субтекст (языковая составляющая);
- 2) музыкальный субтекст (мелодия, бит, вокальные вставки);
- 3) пластический субтекст (пластика голоса, жесты и мимика).

Подобный анализ был проведен Томом Крафтом в работе о «Сентиментальном боксере» В.С. Высоцкого, где исследователь выделил три подсистемы: музыкальную подгруппу (такт, мелодия и аккомпанемент); паралингвистическую подгруппу (все, что можно выразить голосом, – такие аффекты, как агрессия, угроза, восторг, радость и другие); текст (все, что

можно сделать с ним: обработка формы слов и предложений, рифмы, ритмы, размер <...>, а также работа над смыслом текста, его содержанием) [Крафт 1999: 161-162; цит. по: Свиридов, 2002: 12-13].

Важнейшее свойство звучащего текста – **корреляция** субтекстов, то есть взаимная обусловленность, связь разнородных рядов. Это особая внутренняя функция синтетического текста, которая направлена на то, чтобы субтексты конструировали единый план содержания. Ритм, композиция и звук являются теми связями, которые делают звучащий поэтический текст целостным. Рассмотрим данные связи подробнее.

1. Наиболее удачным в рассмотрении **ритмической корреляции** является наглядное изображение схемы флоу, которая показывает, каким образом текст соотносится с музыкальным сопровождением. Подача, или «флоу» (от англ. flow – течь, литься) вмещает в себя совокупность манеры исполнения, скорости читки, мелодики голоса, вокала, ритмики и рифмовки. Правильно подобранный флоу в большей мере определяет общее звучание композиции, так как позволяет наилучшим способом изложить текстовую составляющую. Как правило, чтобы захватить внимание слушателя и удержать его до конца трека, опытные эмси (рэп-исполнители) прибегают к различным типам флоу, используя в том числе разнообразные ритмические рисунки.

Так как рэп-музыка преимущественно обладает четырехдольным размером (см. об этом подробно 1.3.2), один ее такт (единица музыкального метра) равен четырём долям. Цифры верхней строки таблицы обозначают четвертные доли, а каждая новая строка – новый такт. Поскольку слова в русском языке, как правило, длиннее, чем в английском, изобилующим односложными словами, для более детального рассмотрения механики флоу мы разделили их на слоги. На каждый слог, выделенный полужирным шрифтом, падает та ударная ритмическая доля, которая располагается в строке над ним. Это значит, что исполнитель акцентирует нужные ему слоги в соответствии со спецификой музыкального сопровождения. Цифрами в

скобках обозначено количество слогов в такте, что позволяет увидеть ритмический рисунок флоу. Рассмотрим схему флоу на характерном примере текста трека «Не беда» (Таблица 1).

Таблица 1. Схема флоу рэп-композиции

1	2	3	4
«Вы (1)	слышите (3)	скрежет (2)	братцы? (2)
Мы не- (2)	семся (2)	на пепе- (3)	лаце. (2)
Что нам (2)	эти кило- (4)	метры прос- (3)	транства? (2)
Мы гига- (3)	байты (2)	инфор- (2)	мации. (3)
Мы пос- (2)	ледние (3)	из моги- (3)	кан, но (2)
мы еще (3)	голос (2)	молодня- (3)	ка. И (2)
мы стопу- (3)	дово (2)	против вой- (3)	ны, но (2)
мы по обе (3)	сторо- (2)	ны барри- (3)	кад» (1)

Сочетаясь друг с другом, текст и музыка находятся в одинаково подчиненном положении: музыкальный такт может вызывать деформацию стиха, или наоборот. Такие изменения не ощущаются слушателем, так как не нарушают общего ритма произведения, компенсированного музыкой, поэтому требования к строгости метрики стиха сильно снижаются. «Метрические вольности обусловлены именно необходимостью особого соположения сильных мест стихотворного и музыкального метра» [Свиридов, 2002: 26].

2. Область **аудиальной корреляции** оказывается возможной, поскольку и речь, и музыка имеют звуковую природу. Однако в фокусе анализа остается исключительно фонетический облик слова, тогда как его лексическое значение рассматривается на вербальном уровне. В качестве примера приведем трек «Дисторшн», в котором кульминация музыкального ряда усиливается звуковой организацией поэтического текста. АТЛ использует аллитерацию на звуки [з] и [в]-[в`], определяемую А.П. Сковородниковым как «один из видов Звукописи (см.), заключающийся в симметричном повторении одинаковых или однородных согласных звуков

или звуко сочетаний для придания тексту (особенно и чаще всего – поэтическому, т.е. ритмически организованному) особой выразительности – звуковой и интонационной» [Сковородников, 2011: 19]. См. характерный пример:

*«Зажигалкой зависнем, как звездолёт,
Над звездными травами сорными. (х3)
Зажигалка зависнет, как звездолет,
И мы звездными травами взорваны (х3)».*

3. **«Корреляция в плане композиции** – это функциональное соположение субтекстов и корреляция композиционных принципов каждого из них» [Свиридов, 2002: 28]. От того, каким образом скоординированы синтагматические ряды, зависит характер звучания трека. Обратимся к композиции «Священный рейв» (Таблица 2), которой присуща простая куплетная форма, содержащая запев и припев. Такая форма характеризуется периодичной музыкальной структурой, которая соединяется с постоянным обновлением текста, меняющимся в запеве и остающимся прежним в припеве [Музыкальная энциклопедия, 1982].

Таблица 2. Композиционная схема рэп-композиции

Элемент композиции	Вербальный ряд
<p align="center">[Интро]</p> <p>Интродукция (от лат. <i>introductio</i> – введение) – краткое вступление, предшествующее основной части композиции.</p> <p align="center">8 тактов</p>	<p align="center">Данный трек не содержит текста в интродукции.</p>
<p align="center">[Запев 1]</p> <p>Запев как структурный элемент композиции представляет собой тематическое ядро, наиболее семантически нагруженное.</p> <p align="center">32 такта</p>	<p align="center"><i>«Свет туши на притоне, Где души обертоны Станут памфлетом бредовым, Что самому себе адресован. В тридцать две строки спрессованы Рифм великие сонмы Да мат мой непристойный, На котором я свой рэп пистонил. Здравый смысл – <i>rest in peace</i>,</i></p>

	<p><i>Этот мир – Generation «П». Вот я и хочу донести Хоть каплю того, что во мне кипит. Тихо спой мне, куда идешь ты, Свою новую демку тошную, Облаченную в стильную ветошь. Копаем тоннель оловянными ложками. Да, мы – почвы мягкой дрожь, Да, мы – с неба кислотный дождь. Мы навечно рядом и сплошь. Сега, что за х*рь ты тут несешь? А я несу свои позжитки, Эту раковину свою по жизни. Мы вместе еще с тех времен, Когда я угарал по жести Где-то там за гранью нормы, Но на это мой сакральнй пох*й. Смешав героев цифровой эпохи Со стилем предков, что содран неплохо. Мы в этом механизме – брак, Мы в этой системе – тромб, Ведь продолжаем сажать тюльпаны Под тенью павших атомных бомб»</i></p>
<p>[Бридж]</p> <p>Бридж (от англ. bridge – мост) – своеобразный переход между куплетом и припевом, обусловленный сменой музыки.</p> <p>8 тактов</p>	<p><i>«Это нудное-нудное интро Прямиком с орбиты, Ракетной турбины софиты Освещают зал забитый. Двигай телом своим первобытным, Двигай тектонические плиты. Руки выше, мне вас не видно!»</i></p>
<p>[Припев x2]</p> <p>Припев, или хук (от англ. hook – крючок) призван увлечь («зацепить») слушателя и задержаться в его памяти.</p> <p>16 тактов</p>	<p><i>«Этот священный рейв Требует чудовищных треб, Во имя добра этот гнев, Во славу космоса на грех Меня толкнет священный рэп, Этот священный рэп, Этот священный рейв, Я – неопознанный объект»</i></p>
<p>[Запев 2]</p> <p>Второй запев является продолжением авторской линии текста.</p> <p>16 тактов</p>	<p><i>«Да, что мне скверные виды Этого города мертвых, Ведь из садов Семирамиды Я вынес что-то неземного сорта. Мы бродим вокруг пирамиды Акустического поролона. И ты у нас будешь грызть гранит Да лобызать вселенной лоно. Если башка твоя отличная призма – Отличный признак.</i></p>

	<p><i>Значит, я буду облучать ее искренне Отныне и присно. Так что заткнись и слушай! Ты слышишь? Заткнись и слушай! Просто на всякий случай Мы все здесь за проволокой колючей»</i></p>
<p>[Бридж] 8 тактов</p>	<p>Текст бриджа повторяется.</p>
<p>[Припев x2] 16 тактов</p>	<p>Текст припева повторяется.</p>
<p>[Аутро] Аутро (от англ. outro – сокр. от out + intro) – завершающая часть композиции, оставляющая в сознании ключевую эхо-фразу. 8 тактов</p>	<p><i>«Я – неопознанный объект, Я – неопознанный объект»</i></p>

1.3. Феномен комплексности рэпа

1.3.1. Рэп-культура

Рассматривая рэп как самостоятельный социокультурный феномен, необходимо определить его статус в системе культуры. Рэп, прежде всего, субкультурное образование. «Молодежная субкультура (peer group subculture) представляет собой сообщество людей, имеющих определенный стиль жизни, идеи, нормы и ценности, а также элементы материальной и духовной культуры как произведенные внутри нее (песни, символика), так и за ее пределами (музыкальные инструменты, философские и религиозные учения), отличается своей концептосферой и способами ее вербализации в различных специфических типах дискурса» [Шевченко, 2009: 244].

Субкультура являет собой отражение молодежного бунта, дистанцированности и отказа от привычных ценностей, что в сфере молодежного дискурса выражается в ряде поведенческих концептов. Например, «лингвистически **концепт “нонконформизм”** на синтаксическом

уровне выражается через различные эллиптические и ненормативные экспрессивные синтаксические конструкции» [Шевченко, 2009: 245]. См. характерный пример АТЛ: *«Ты гонишь! Ты не читаешь рэп – ты стонешь, гомик! Ты гонишь! Ты не читаешь рэп – ты соршишь, помни!»* («Корень Мандрагоры»).

В силу того, что субкультура выражает общепринятые в ней нормы, определяющие стиль жизни и мышление ее носителей, в качестве ключевого можно назвать **концепт «уподобления»**. Ярче всего он проявляется в невербальной составляющей: прическе, цветах, одежде, обуви, символике и атрибутах. Несомненна «приверженность к свободной одежде спортивного стиля: кроссовки и бейсболки, футболки и баскетбольные майки, куртки и толстовки с капюшонами, мешковатые штаны», как правило, известных марок (Reebok, Adidas, Nike и др.) [Козлов, 2009: 76]. См. характерные примеры АТЛ: *«На толстовочке пара кистей придушит меня средь ободранных стен»* («Паранойя»); *«Сега, брось, но мне бы еще пару кросс»* («По кругу»).

Маргинальный статус молодежной субкультуры обуславливает третий **концепт – «агрессивность»**, которая находит языковое отражение в использовании обценной лексики и эстетики бахвальства. См. характерный пример АТЛ: *«На меня наплевал весь свет, но я еб*л ваш свэг. И буду еб*ть, пока самый последний куплет не будет спет»* («Вирши»).

«Поначалу хип-хоп считался «звуковым» компонентом новой городской уличной культуры, в которую, кроме него, входили «пластическая» составляющая – брейк-дансинг – и «визуальная» – граффити. Но постепенно музыка стала самодостаточной» [Козлов, 2009: 71]. Первые рэперы появляются в негритянских кварталах Нью-Йорка в 1970-е годы, в России эта субкультура оформляется только через десять лет. В роли специфических канонов коммуникации между членами субкультуры выступают: прослушивание музыки (присутствие на концертах и

фестивалях), особый стиль и манеры (внешний вид, одежда, жесты, поведение) [Лисица, Чернобров, 2014: 10].

В.К. Андреев в статье «Лингвистические параметры типологизации современных молодежных субкультур» констатирует в субкультуре рэперов «наивысшую степень лингвоцентризма», так как она ориентирована на создание текста [Андреев, 2011: 93]. В отличие от лингворепродуцирующих субкультур, которые воспроизводят «отдельные элементы какого-либо языка: “языка животных”, художественного произведения, определенной культурной сферы», рэперы названы субкультурой лингвопродуцирующей.

С одной стороны, хип-хоп как и любая субкультура несколько закрыт для других слоев населения, с другой, его всемирная экспансия говорит, наоборот, об открытости и гибкости. Культурный обмен, происходящий во многом с помощью информационных технологий, позволил рэпу захватить мировое молодежное сообщество и стать глобальным коммерческим продуктом. Высокие темпы производства, распространения и потребления культурных ценностей за последние десятилетия помогли этому феномену уличного искусства совершить огромный скачок в развитии.

Феномен глобализационной популярной культуры сложен и динамичен. Американский эстетик Ричард Шустерман выступает защитником легитимности современного хип-хопа, эстетики повседневности, новых форм художественного выражения, не принимаемых сторонниками классических, традиционных форм искусства. По его мнению, эстетика больше не может определять себя через противопоставление популярной культуре. Более того, считает он, сама дихотомия «высокое/низкое искусство» носит исторический характер и исчерпала себя. «Искусство и эстетическое – это не универсальные, вечные сущности, а культурные продукты, самым тесным образом связанные с изменяющимися социально-историческими условиями» [Соколова, 2010: 66].

Анализируя рэп и рок, он показывает, что популярное искусство не только может соответствовать важнейшим стандартам традиционной

эстетики, но способно обогатить и даже наполнить новым смыслом понятие эстетического. В рэпе Шустерман выделяет характеристики «высокого» искусства: органическое единство, интертекстуальность, открытая текстовая полисемия, экспериментальность и внимание к выразительным средствам [Соколова, 2010: 66].

Американская неопрагматическая эстетика, ориентированная на демократическое переосмысление искусства, призывает прислушиваться к рэпу, чья эстетическая ценность заключается в сильном социокультурном воздействии. «Даже если мы не любим рэп сам по себе, – пишет Р. Шустерман, – то мы должны принимать его инструментальное значение в сохранении традиции инновационной черной музыки, которая создала ритм, блюз и рок – музыкальные жанры, чья популярность среди белого населения абсолютно бесспорна» [Шустерман, 2012: 331].

Рэп-культура, рожденная в афроамериканской среде и несущая в себе негативное отношение к белому населению, легко прижилась со своими воззрениями, например, во Франции, где расовый вопрос стоит довольно остро. Однако в России для появления рэпа не существовало подобных социальных причин и заимствованными оказались традиционные характеристики жанра: стиль, манера исполнения, форма звучащего текста. Содержательный элемент, в свою очередь, стал органичным национальным воплощением мировой рэп-культуры. Произошел процесс культурного интегрирования, при котором молодежь перевела формы самовыражения афроамериканцев в систему российских ценностей.

«В настоящее время хип-хоп культура в России не воспринимается как контркультурное образование. Первоначально оно рассматривалось как прямое свидетельство американизации общественного сознания российской молодежи, но теперь более ясна адаптивность хип-хопа в отношении различных социокультурных систем, в частности менталитета россиян» [Луков, 2005: 149]. М.А. Тульнова в своей статье «О способах локализации текстов глобальной культуры» пишет о двух тенденциях в отношении к

русскому рэпу как результату глобализации: «тенденция сопротивления, выражающаяся в аргументе о его противоречии русским традициям и действительности; тенденция адаптации – говорят о том, что русский рэп своеобразен и аутентичен, он вполне отделился от американского хип-хопа» [Тульнова, 2013: 5].

Рэп-культура – это особое видение сегодняшнего дня, выраженное в остром чувстве современности, ощущении жизни и молодости. «Мы можем определить хип-хоп как социокультурный феномен, в котором находят свое выражение особо значимые психопластические интонации общества, отражаются социальные мотивы. Как явление западной культуры он подчеркивает важные ценности западной цивилизации – это, прежде всего, высокая ценность достижений и успеха» [Садыкова, 2013: 237].

1.3.2. Рэп-музыка

Неоспоримым фактом является то, что доминантой рэп-культуры является рэп-музыка. Она настолько интегрирована в систему рэп-культуры, что часто эти понятия не дифференцируются в сознании. Однако, несмотря на центральную позицию, рэп-музыка – составная часть этой культуры.

В настоящем исследовании нами предпринята попытка провести анализ, основанный на сравнении музыкальной составляющей рэпа с вокальной музыкой. В нижеследующей таблице представлены параметры и краткие тезисы сопоставления (Таблица 3). Более подробное описание, определение терминов и выводы даны ниже.

Таблица 3. Сравнение вокальной музыки и рэп-музыки

№	параметры	вокальная музыка	рэп-музыка
1	последовательность написания целостной композиции	преимущественно первичен текст, музыка вторична	вначале создается бит, содержащий как основу ритм, на который пишет текст
2	логика построения композиции	музыкальная логика / музыкальная форма	логика построения следует из структуры текста
3	масштаб единицы композиции	любой размер куплета/строфы; любое	один куплет – 16 тактов; 2-3 куплета в треке

		количество куплетов/строф	
4	музыкальный размер	любой музыкальный размер	только четырехдольный размер (4/4)
5	значение ритма	одно из средств музыкальной выразительности	основа бита
6	темп	разнообразный (может меняться на протяжении произведения)	единый темп
7	динамика (громкость)	разнообразная	одинаковая
8	гармония (сопровождение мелодии в тональности)	важная роль	отсутствует
9	аккомпанемент	любые музыкальные инструменты	ударная группа
10	артикуляция (штрихи)	легато (связано), стакатто (отрывисто), портаменто (подчеркнуто), маркато (акцентируя)	преобладает портаменто (подчеркнуто), распевы в припеве
11	звукорисование	точная звукорисование – пропевание мелодии	неточная звукорисование – проговаривание текста
12	исполнение	точное следование авторскому музыкальному и стихотворному тексту	импровизация автора-исполнителя, индивидуальная манера исполнения – флоу

Рассмотрим специфику рэп-музыки на каждом уровне. В отличие от вокальной музыки, в которой при создании композиции первичным преимущественно оказывается текстовый, а вторичным – музыкальный ряд, эмси за основу берет написание или выбор бита, содержащего как основу ритм. **Бит** (от англ. beat – ритм, такт) – барабанно-басовая партия минуса. В широком значении любое музыкальное сопровождение, под которое читают рэп, называется битом. «Бит – это пульс. Без бита нет жизни, без пульса нет жизни – бит необходим» [Эдвардс, 2009: 54]. Изначально это слово употреблялось в значении такта в рэп-музыке. BPM (от англ. beats per minute – удары в минуту) – показатель, определяющий скорость исполнения или воспроизведения композиции (количество четвертных нот в минуту). Например, 120 BPM означает, что в минуту играет 120 четвертных нот, следовательно, 2 четверти в секунду. Чем больше это значение, тем выше темп музыки. «Разные жанры современной музыки подразумевают разный

диапазон BPM. Например, музыкальные стили рок и хип-хоп предполагают использование 60-120 BPM, поп-музыка – 120-150 BPM, транс и техно-музыка – 140-160 BPM» [Термины сэмплинга, 2013].

Большинство рэперов предпочитает сочинять текст под тот бит, который будет звучать в готовой версии трека, так как темп, тональность, мелодия или лад музыкального сопровождения могут стать источником вдохновения. См. также высказывание рэп-исполнителя Bishop Lamont: «Писать нужно под бит, иначе не получится синхронной ритмики. Можно и так, но всегда лучше, когда текст написан конкретно под бит. Он даёт энергетику, основу для того, что ты собираешься зачитать» [Эдвардс, 2009: 122].

В силу того, что рэп-музыка существует в танцевальной, рейверской традиции, «где танец – универсальная панацея против всех бед мира» [Редькин, Аладьин, Недашковский, 2015], она имеет предсказуемый **метроритм**, а именно четырехдольный размер. Поэтому каждая строка текста равна четырем долям или одному музыкальному такту (наименьшей метрической единице, содержащей одну сильную долю), а стандартный куплет, в свою очередь, составляет шестнадцать тактов, что равняется шестнадцати строкам. См. характерные примеры ATL: «*В моем гребанном королевстве я диктатор – вся моя свобода в 16-ти тактах*» («Кислород»), «*Эти строки, как шестнадцать ронинов, они будут со мной похоронены*» («No matter»). В вокальной музыке размер куплета или строфы, а также их количество может быть любым, рэп-композиция, как правило, содержит 2-3 куплета.

Такие характеристики бита как квадратность, повторяемость и предсказуемость дают эмси возможность менять музыкальное сопровождение на любом этапе написания трека. Альтернативный бит может сообщить композиции совершенно иной стиль, так как он напрямую влияет на ритмику и фразировку текста. Рэперы пользуются переменной бита для создания ремиксов. «**Ремикс** (от англ. remix, где re – приставка,

обозначающая повтор действия и mix – смешивать, мешать) – повторная запись песни с отличающимися от оригинала ритм-партией, темпом и т.п., сделанная после появления оригинальной песни другими исполнителями, а также самим исполнителем через несколько лет после выхода песни» [Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия, 2008]. Например, в 2016 году ATL выпустил альбом «Karma x Koma», используя в качестве материалов треков тексты фитов ранних лет. **Фит** (от англ. feat – сокращенная производная от featuring – участвовать, с участием) употребляется в случае привлечения одного музыкального коллектива или исполнителя к подготовке записи другой группы или певца. Подобный тандем в шоу-бизнесе называется гостевым участием или фичерингом [Feat., 2017].

Одним из самых распространенных методов создания рэп-музыки является «**сэмплирование**». Сэмплинг (от англ. sampling – отбор, выборка) – заимствование фрагмента звукозаписи (сэмпла) какого-либо произведения и использование его в качестве отдельной части собственной композиции. **Сэмпл** (от англ. sample – образец) – небольшой аудиофрагмент в цифровом формате, который представляет собой отрезок музыкальной фразы или отдельно взятый звук. Сэмплы можно транспонировать в другие тональности, фильтровать, обрабатывать и соединять [Термины сэмплинга, 2013].

Существует два вида сэмплирования: простое и сложное. **Битмейкер** (от англ. beatmaker – создающий бит: от beat – ритм и maker – изготовитель) – в рэп-музыке человек, выполняющий функции композитора и аранжировщика – в процессе простого сэмплирования вырезает фрагмент композиции, обрабатывает его и создает бит, добавляя к нему бас и производя сведение – обработку звука с помощью компрессоров, эквалайзеров и эффектов. См. характерный пример ATL: «*Многорукый битмейкер-мясник хоронит меня среди сэмплов резни*» («Фудзи»).

Сложное сэмплирование требует большего мастерства: в его основе может лежать как один сэмпл, так и несколько отрывков разных песен. Кроме того, сэмпл часто «закручивают в луп». **Луп** (от англ. loop – петля, кольцо) – звуковая запись, представляющая собой короткую, зацикленную и непрерывно проигрывающуюся музыкальную фразу. См. характерные примеры ATL и других рэп-исполнителей: *«Я, как этот луп в петле, как винил на игле»* («Grind or Die»); *«Да, мы все знаем, что такое жизнь в петле»* (DOPECLVBWORLD – «Дорогая, кажется, я больше не хочу делать рэп»); *«Висну на петле бита, за окном копошится абсурдный урбан»* (Луперкаль feat. ATL – «Фудзи»). Разнообразные оцифрованные фрагменты, будь то вокальные или инструментальные сэмплы, соединяют между собой, получая мелодию, которую также накладывают на бит и бас и сводят в готовый минус [Сэмплы для FL Studio, 2016]. Полученная композиция используется энси для записи полноценного трека. См. характерный пример ATL: *«Я залечу на этот бит и бас»* («Бисер»).

Как и любой жанр постмодернизма рэп интертекстуален. Это проявляется не только на языковом, но и на музыкальном уровне, ведь сэмпл выступает как инструмент цитирования чужого слова в собственном тексте. Например, во вступлении трека «Демоны» звучит духовой инструмент, напоминающий флейту пана. Его мелодия, подобная японским попевкам, содержит характерные мелизмы – **форшлаги**. Такие украшения являются чертой не только японской, но и ориентальной музыки в целом. Звукоряд начального сэмпла мы определяем как **пентатонику** – пятиступенный ангемитоновый (безполутоновый) звукоряд, лежащий в основе традиционной восточной музыки. Затем в треке слышны выкрики японских самураев. В тексте представлены следующие слова: *«Крутим-вертим жернова. Ты от души лабай, лечи косоого, жирного. В себе в души раба, найдут насквозь прошитого в районе живота в конце лета паршивого. Ты от души лабай!»*. По всей видимости, ATL намекает на ритуал харакири, о чем нам говорят сэмплы, имеющие определенную связь с текстом.

Другим примером интертекстуальности может служить трек «Божественный флю», стилизованный под духовный стих. Вокальные распевы сэмпла – аллюзия на молитву «Ave Maria», слова которой были положены на музыку такими известными композиторами, как Бах-Гуно, Д. Каччини и Ф. Шуберт. Гармонический оборот, использованный в сэмпле, часто применялся в музыке эпохи барокко или выдержанной в ее стиле. Мы характеризуем его как «фригийский оборот»: T – T2 – S6 – D с задержанием.

Однако зачастую текст не связывается с музыкальной логикой сэмпла, который звучит скорее как эмоциональный фон. Сэмплы треков ATL заимствуются из различных стилей электронной музыки: **эмбиента** (от англ. ambient – окружающее), **дабстепа** (от англ. dubstep), **транса** (от англ. trance). Приведем примеры некоторых композиций, из которых вырезаны фрагменты, использованные в треках ATL.

Telepopmusik – «Breathe» (2001) → «Yin x Yang»;

Christian Loeffler x Mohna – Eleven (2012) → «Прирожденные убийцы»;

Kito feat. Reija Lee – «Sweet Talk» (2011) → «Малолетняя мр*зь»;

Игорь Бриль – «Утро Земли» (1978) → «Туман»;

Ni-Fi – «Ты прости» (1999) → «Удобрением»;

Daughter – «Run» (2015) → «Паранойя»;

James Vincent McMorrow – «Cavalier» (2014) → «Доспехи»;

Die Antwoord – «Enter the Ninja» (2009) → «Каратэ Чоп»;

Essáy feat. Ida Dillan – «Find You» (2012) → «МТТН»;

Gigi D'Agostino – «The Riddle» (1999) → «Астронавт».

Важнейшую роль в общем звучании композиции играет исполнительское искусство эмси. «Интересные ритмические рисунки – это именно то, что привлекает слушателей в рэпе. Рэп – чрезвычайно ритмичная форма вокала» [Эдвардс, 2009: 84]. В отличие от вокальной музыки, которая представляет собой пение под аккомпанемент с точно прописанной звуковысотностью и текстом под каждой нотой, в рэпе слова не поются, а

проговариваются, что выражено различием между певческим и речевым звуком. В вокальной музыке определенная высота звука длится в соответствии с нотами (частота колебаний измеряется в герцах, например, ля первой октавы – 440 Гц), в речи высота звука меняется в зависимости от интонации. Кроме того, в вокальной музыке певец обязан следовать музыкальному и стихотворному тексту композитора, тогда как рэп, являясь не исполнительской, а авторской музыкой, представляет собой импровизационное выражение эмси согласно его индивидуальной манере – уникальному флоу.

Вместе с тем для текстов АТЛ характерным оказывается распевание припева, что позволяет разнообразить читку. Если в куплетах он преимущественно использует штрих **портаменто** (подчеркнуто), то в припевах преобладает **легато** (связано). Ведущей музыкальной интонацией является интонация терции (большой и малой) в объеме квинты: ступени I-III-II-IV-III-V («Ангелы»), ступени I-V-IV-III, I-III-IV-V («Шаман»), ступени V-IV-III-I («Пока молодой»).

Вокальная музыка имеет разнообразные темп и динамику, которые могут меняться на протяжении всего произведения, тогда как рэп-музыка – это единая пульсация, своим ритмом вводящая в особый транс: «вероятно, в праснове ритма как эстетического феномена (в самом широком понимании) лежит ритм биологический. Человек восприимчив к ритмам, потому что ритмы есть в нем самом (работа сердца, дыхание и т.п.)» [Свиридов, 2002: 24]. Ритмы композиций АТЛ представляют собой соединение ударных таких стилей электронной музыки, как **джангл** (от англ. Jungle: темп 150-170 BPM, синкопированные ударные лупы, использование низких частот), **хаус** (от англ. House: темп 118-132 BPM, стандартный размер 4/4, на вторую и четвертую четверть падает имитированное звучание малого барабана или хлопок) и **трэпа** (от англ. Trap: темп около 140 BPM, агрессивный бит, продолжительная бас-линия, различные хай-хэты – тип тарелок со стойкой).

Таким образом, сравнив рэп-музыку с вокальной по двенадцати параметрам, мы выявили достаточные различия для того, чтобы признать этот жанр уникальным проявлением культуры, не имеющим аналогов в истории. В отличие от вокальной музыки, в которой первоосновой оказывается авторский текст, задающий художественный образ, масштаб единицы композиции, музыкальный размер, ритм, темп, динамику и артикуляцию, в рэп-музыке первостепенным является бит, содержащий ритм как основу, на которую эми накладывает рифмованный речитатив.

1.3.3. Рэп-поэзия

Рэп как синтетический вид искусства принципиально отличен от чисто литературных видов по качеству материала, который при рассмотрении оказывается более сложным и многослойным. Поскольку русский рэп выступает как частный случай **звучащей поэзии**, мы предприняли попытку его сравнения с печатной поэзией по нескольким критериям, предложенным С.В. Свиридовым (Таблица 4).

Таблица 4. Сравнение печатной и звучащей поэзии

№	параметры	печатная поэзия	звучащая поэзия
1	форма существования	печатный текст	певческое исполнение
2	вербальный ряд	литературная составляющая	литературная составляющая синтетического текста, имеющая устную природу
3	звуковой ряд	существует виртуально, в воображении читателя	фонический строй литературного текста
4	музыкальный ряд	отсутствует	аккомпанемент, мелодия, вокал
5	пластический ряд	отсутствует	пластика голоса, поэтические средства, материалом которых служит человеческое тело
6	визуальный ряд	присутствует в литературном тексте, так как тот воспринимается зрением	зрительная составляющая пластического ряда, гораздо богаче развит в метатекстовом пространстве «шоу»

Вслед за Полом Эдвардсом, автором книги «Как читать рэп», которая знаменует наступление культурной зрелости хип-хопа, мы утверждаем, что

«рэп это не просто декламация стихов, потому что в отличие от стихотворения, рэп должен гармонировать с музыкальным сопровождением, ритмика текста должна сочетаться с его базовым ритмом» [Эдвардс, 2009: 50]. Поэтическое бытование рэп-текста дает ему огромное преимущество: «Если мы воспринимаем прозу как бы в одном измерении, «горизонтальном», то стих в двух – «горизонтальном» и «вертикальном»; это разом расширяет сеть связей, в которые вступает каждое слово, и тем повышает смысловую ёмкость стиха» [Гаспаров, 2001: 7].

В силу того, что естественной формой звучащей поэзии является речитативное/певческое исполнение, звук в ней присутствует физически и связан непосредственно с фоническим строем поэтического текста, тогда как в печатной поэзии, зафиксированной в печатном виде, он выступает лишь как звук речи. Тем самым звуковой ряд печатной поэзии имплицитен, ведь «фоническая аранжировка обязательна при любом литературном творчестве и считается важной составляющей писательского мастерства» [Свиридов, 2002: 18].

Важнейшее различие между двумя типами поэзии прослеживается в вербальном ряде, который в печатной поэзии в качестве литературной составляющей выражен графически, а в звучащей имеет устную природу, где «любая литеральная запись, в том числе книжное издание, есть ее вторичная проекция» [Свиридов, 2002: 19]. Проблема печатного издания рэп-текстов возникает вследствие того, что реципиент, никогда не слышавший оригинального исполнения эмси, прочитает текст, не соответствующий треку, а слышавший его вряд ли сможет воспроизвести сложные ритмические рисунки исполнителя.

Музыкальный ряд, описанный выше (см. об этом подробно 1.3.2), полностью отсутствует в печатной поэзии. Выражением пластического ряда звучащей поэзии является театральная составляющая синтетического текста: пластика голоса, жесты и мимика исполнителя, которые в свою очередь не присутствуют в классическом типе поэзии. Не выражаясь в отдельный

субтекст, визуальный ряд в рэпе сводится к зрительной составляющей пластического ряда. Благодаря тому, что эпси дает концерты, несущие установку на живое шоу, рэп во многом театрален, а его пластический ряд подчинен звуку. Печатная поэзия, воспринимаемая зрением, также содержит визуальный ряд.

Важнейшим элементом рэп-поэзии является **рифма**. Обратимся к ее анализу в текстах русского рэпа. Рэперы постоянно повышают свои «скиллзы» (от англ. skill – «мастерство, искусность, навык») «Сна ни в одном глазу, *точу скиллзы*, как косу» («Маяком»). Под скиллзами подразумевается, в том числе, и умение оригинально рифмовать, что увеличивает частоту использования рифм и их разнообразие. Рифма – каркас рэп-текста, она является инструментом, который служит для поддержания четкой ритмики и мелодичности флоу. Мы придерживаемся ёмкого определения, данного В.В. Онуфриевым: «Рифма (греч. «rhythmos» – стройность, соразмерность) – разновидность эпифоры; созвучие концов стихотворных строк, создающее ощущение их единства и родства; регулярный звуковой повтор, несущий организационную функцию в метрической, строфической и смысловой композиции стихотворного произведения; один из основных элементов художественного стиля в системе выразительных средств поэзии; важнейший приём инструментовки стиха» [Онуфриев, 2002]. Рифма, являясь элементом смысловой кульминации стиха, выполняет следующие функции: смысловую, ритмическую, эвфоническую, мнемоническую и эвристическую. Главными особенностями рифм в рэп-тексте является звучность (акустический вес), плотность (частота использования) и расстановка (место расположения).

Для того чтобы постоянно удерживать внимание слушателя, АТЛ использует такие приемы как **полиритмия** (меняющаяся структура и темп флоу) и **полирифмия** (способность слова рифмоваться несколькими способами). Полирифмия стирает границы между строками и придаёт тексту особую звуковую текучесть. «Полирифмия базируется на словах связующего рифмотипа (оох, ооох), где о – гласный, х – согласный. Слова,

рифмующиеся с основным словом и не рифмующиеся между собой, – главный признак полирифмии» [Онуфриев, 2002]. Приведем характерные примеры: «Вода, как **вино**, из проволоки **венок** колючий самый. А я такой, как в **кино** вынимаю медленно свой **клинок** лучезарный. Всему я **виной**, эта Химера может спорить часами» («Ареола»), где рифмующиеся по цепочке слова: **вино** – **венок** – **кино** – **клинок** – **виной**.

«Пять литров моторного **масла**, в небеса – порцию угарного **газа**. Этот железобетонный **пазл** я заценю новеньким сканером-**глазом**. Солнце лупит, как **лазер**, так, что плавится под моей гусеницей **пластик**» («Искра»), где по цепочке рифмуются слова **масла** – **газа** – **пазл** – **глазом** – **лазер** – **пластик**.

«Меня закрутили бы **запросто** эти бары вьюгой **запоздно** в кольцо Садовое **замкнутое** – моя кали-юга **западная**. Этот клуб – **западня**, ловушка, яма, трэп, как скажешь. У входа молодежь **заводная**, сканируют пешки **фэйсеры-стража**» («Пчелки»), где аналогично рифмуются слова **запросто** – **запоздно** – **замкнутое** – **западная** – **западня** – **заводная**. Такая рифмосхема чисто музыкальна, мы видим, что в приоритете у исполнителя стоит не массивность и сложность рифмы, а ее звучание.

При проведении анализа рэп-текстов АТЛ мы выявили, что на мелодику стиха особое влияние оказывает прием **парономазии**. А.П. Сковородников определяет ее следующим образом: «Парономазия (от греч. *paronomasia* – игра близкими по звучанию словами) – стилистический прием, состоящий в преднамеренном смысловом сближении, соположении, а иногда и противопоставлении однокоренных слов – паронимов, а также в установлении окказиональных (случайных, не соответствующих принятому употреблению) смысловых связей между близкозвучными словами, не обнаруживающими этимологического сходства» [Сковородников, 2011: 214].

Благодаря тому, что «фонетическое сходство воспринимается как какая-то семантическая связь» [Якобсон, 1978] паронимические сочетания, являясь звуковыми ассоциациями, образуют базу рифм рэп-текста.

Паронимические повторения образуют от «ключевых» слов «слова-мотивы», что соотносимо с определениями пассивного и активного слова [Дивеева, Грудева, 2016: 41]. «Первое слово в рифме – пассивное, второе – активное. Пассивное слово, идущее во временном отрезке первым, вносит в стих момент незавершённости, оставляя после себя напряжение, связанное с ожиданием гармоничной развязки. Это напряжение снимает активное слово, которое своим появлением заставляет вспомнить пассивное, и уже вместе они создают то ощущение законченности, гармонии и родства, которое и называется рифмой» [Онуфриев, 2002].

Звуковое уподобление слов в текстах АТЛ достигается с помощью **фонемного повтора**: «Мы все здесь на фабриках **осы**, девайсы, андройды, **iOS'ы**. Эта человеческая **особь** разлетится на твиты **вроссыпь**. А завтра на работу в **восемь** к самому злобному **боссу**, но рядом девчата **босые**, и их языки заплетаются в **косы**» («Пчелки»). Здесь выделяется следующее «паронимическое гнездо» с общей квазикорневой морфемой «ос»: **осы** – **особь** – **вроссыпь** – **восемь** – **боссу** – **босые** – **косы**.

Аналогичный пример из трека «Корень Мандрагоры»: «Мне говорят, **обалдуй** не **балуй**, но я закручу ведьму на **балу**, качнусь неуклюжим медведем **Балу**, прикрою глаза – очнусь на полу» («Корень Мандрагоры»). В этой строчке выделяется «паронимическое гнездо» с общей квазикорневой морфемой «бал»: **обалдуй** – **балуй** – **балу** – **Балу**. Такой механизм является связующим для разных уровней текста и обеспечивает смысловую и образную целостность. «В связи с этим можно говорить также о том, что паронимазия поддерживает различные смысловые ассоциации, то есть выполняет смысловую функцию» [Дивеева, Грудева, 2016: 41].

Кроме того, гармония звуковой организации стиха может достигаться созвучием не самих слов, а слогов в этих словах, или **слогори́фм**. «Слогори́фма – созвучие слогов в различных словах в стихе или соседних стихах; совпадение частей слов как первый признак звукового тождества. “Слог – единица низшей рифмы” (Б. Томашевский)» [Онуфриев, 2002].

Рассмотрим характерные примеры: «*Коли снятся мне под небо лестница, колесницей несись околесница» («Гетто-гопник»), где рифмуются слоги ко – лис/лес – сн^и/си – ца/це – не; «*Муравейник загазованный закат затянет органзой*» («Summerjam»), где рифмуются за/зо – га; «*Капай капли, кабы акабы не сцапали*» («Метаморфоз»), где рифмуются каб/кап/ап – ли. Здесь АТЛ применил прием аллитерации, при этом расширив звуковой повтор отдельных звуков до повтора этих звуков в слогах. Этим он создал звуковые ассоциации, которые, по нашему мнению, являются художественным синтезом звука и смысла. Частотная акустическая иллюзия создает ассоциативные образы в сознании реципиента.*

Характерным для творчества АТЛ является **высокая плотность рифмовки**. Такая частота использования разных видов рифм на единицу текста обеспечивает непрерывное звучание, т.к. сразу за одной группой рифм начинается другая, а за ней следующая. Каждая группа рифм обозначена соответствующими цифрами, например, под номером один представлены рифмующиеся слова «рутина» и «паутина» и т.д. Приведем пример текста, который содержит 62% зарифмованных слогов:

*«Пусть рутин¹а тин¹ой¹ закрутит вёсла²,
Мы не пророним крокодилов³ слёзы².
Проходили³ зимы, приходили³ вёсна²,
Впереди еще непроходимые³ вёрсты²!
Спугнем ламантинов стадо⁴,
Дымят, как кадило³, крокодилы³ свято⁴»*

(«Крокодил»)

Плавное перетекание достигается в основном использованием внутренней рифмы, которая продолжается, пока сменяется группа конечных рифм. См. характерные фрагменты:

65% зарифмованных слогов

«Сумасшедших умов¹ палата²
Страшнее зубов¹ Тринидада²,
Я поднесу³ галантно⁴ ствол к виску³,
Не дрогнет фаланга⁴»

(«Гетто гопник»)

67% зарифмованных слогов

«Крутим¹-вертим¹ жернова².
Ты от души³ лабай⁴, лечи косога⁵, жирного².
В себе в души³ раба⁴, найдут насквозь⁵ прошитога⁶
В районе живота⁶ в конце лета паршивога⁶.
Ты от души³ лабай⁴!»

(«Демоны»)

50% зарифмованных слогов

«Пуст¹ился в трип² – это мой deer² dream²,
Совсем один² среди тысяч этих² доктрин².
Восстаньте³, как мёртвые⁴! Вы, вставайте³, лодыри⁵!
Пусть¹ этот чёртов⁴ папирус трёт на пальцах волдыри⁵»

(«Марабу»)

45% зарифмованных слогов

«Меня закрутили бы запросто¹ эти бары вьюгой² запоздно¹,
В кольцо Садовое замкнутое¹ – моя³ кали-юга² западная¹.
Этот клуб – западня¹, ловушка⁴, яма³, трэп, как скажешь⁵,
У входа молодежь заводная¹, сканируют пешки⁴, фэйсеры стража⁵.
Там вольфрамовой нити накал⁶.
Ночные бабочки, бегом⁷ на бал⁶!
Это страх⁸ и ненависть⁹ в Лас⁸-Вегасе⁹,
Ведь рептилий тут полный⁷ бар¹⁰.
Бык быка не перелакал⁶, слово за слово – закипят потраха¹⁰,
Как¹¹ включил¹² дурака¹⁰, так¹¹ и получил¹² по рогам¹⁰»

(«Пчелки»)

Безусловно русского рэпа коснулись результаты процесса деканонизации рифмы, о которых В.М. Жирмунский говорит следующее: «Деканонизация точной рифмы в современной поэзии имеет разные причины. Из них важнейшая – желание нарушить однообразное и уже переставшее быть действенным возвращение одинаковых звуков на заранее предугазанных местах, т.е. нечто сходное с развитием синтаксического переноса (enjambement) в романтизме на фоне строгого и гармонического членения предложения по стихам и полустихиям у поэтов-классиков или с употреблением неразрешенных диссонансов в современной музыке» [Жирмунский, 1977].

Обратимся к характерным видам рифм в творчестве АТЛ. Самой распространенной является **двойная рифма**, или даблрайм (от англ. double – двойной и rhyme – рифма). Это рифма из двух слов в строфе. Например, «*Пирамида-высотка блеснет, родненький Нил соткан из снов. Здесь перекусил столько судов, у меня на них сотня зубов*» («Крокодил»); «*Это не Серёга грустный, это язык такой суровый русский. Медовые реки с сиропным вкусом, кисельные берега завалит мусор*» («Пчелки»).

Авторская, или **каламбурная рифма** – это, как правило, оригинальная составная рифма, к которой стремится каждый исполнитель. Например, «*Тут в пустоту выход искомый, но синты разрядом дефибриллятора вытянут из комы*» («Демоны»); «*Здесь коты с окраины, здесь смысл сакральный*» («ККК»); «*Это как тектоник – зло природы, танцуют те, кто не сдох при родах*» («Корень Мандрагоры»).

Панторифма – редкая разновидность рифмы по взаимному расположению в стихе: все слова рифмуются между собой. Например, «*От кача заблеет скука. Отскочит куплет от зуба*» («Фудзи»), где попарно рифмуются: *от кача – отскочит, заблеет – куплет, скука – от зуба*; «*СЛОВ, как трупов, груди. Мочишь, Крупнов, круто!*» («Пурпурный Будда»), где попарно рифмуются: *слов – мочишь, как трупов – Крупнов, груди – круто*; «*НА РЕШЕТКУ пацы нагрябят, НЕ НА ШУТКУ танцы на граблях*» («Гетто

гопник»), где попарно рифмуются: *на решетку – не на шутку, пацы – танцы, нагрябят – на граблях.*

Омонимическая рифма – рифма, состоящая из омонимов. Например, «Сплетения **солнечного** метко пронзят копы **солнечного** света» («Подснежник»); «Путь не из **легких** – был бы шире шаг, были бы **легкие** – было бы нечем дышать» («Искра»); «Засынай-**засынай**, засынай, родимый край. Снегом, градом **засынай**, в небе лишь вороний грай» («Вороний грай»).

Кроме того, для русского рэпа характерен **анжабеман**, то есть пересечение строфой тактовой черты (пересечение ритмического и синтаксического разделов). Например, «И с намерениями только добрыми / Эта крупица хаоса кристаллизирует нам мир новый» («Удобрением»), «Выйду утречком пободрее / Зарядить солнечные батареи» («Искра»), «Под шелест бортовой рации / Мы застрянем в этой липкой субстанции» («Ареола»).

В свою очередь, специфическая стихотворная форма, называемая «рифмованным фразовиком» реализует **полиритмию** (меняющуюся структуру и темп флоу). Юрий Орлицкий в статье «Раёк – это райский стих...» пишет о том, что в таком стихе «единственным конструктивным (стихообразующим) признаком выступает рифма, обычно – смежная, связывающая концы строк более или менее точным созвучием. При этом по длине – и по количеству слогов, и по количеству ударений – строки могут быть очень разными, более того, контраст их размера нередко оказывается тут важным выразительным средством, которым не располагают другие системы стихосложения» [Орлицкий, 2016]. Автор намечает линию преемственности народного рифменного стиха в поэзии последующих десятилетий и в качестве поля, на котором в последние годы воцарился раешный стих, называет рэп. См. характерный пример в треке «Жабры»:

*«Рёбра обхватят нутро тесным **корсетом**,*

*Похмелье будет держать, пока голод даст под дых **кастетом**».*

Таким образом, для творчества АТЛ характерны самые разные виды и типы рифм, в том числе, полирифмия, прием параномазии, слогорифма, высокая плотность рифмовки, двойная рифма, авторская, или каламбурная рифма, панторифма и многие другие. Рифма во многом определяет рецепцию и формирует своим звучанием структуру образа. Как базовый инструмент создания рэп-текста она является источником смыслопорождения.

1.3.4. Рэп-дискурс

В своем исследовании мы опираемся на определение, данное Н.Д. Арутюновой: «Диску́рс – (от франц. discours – речь) – связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Дискурс – это речь, погружённая в жизнь» [Арутюнова, 1990: 136-137].

Исходя из того, что рэп – феномен, основанный на коммуникации, «т.е. совместной деятельности людей, которые пытаются выразить свои чувства, обменяться идеями и опытом или повлиять друг на друга» [Карасик, 2004: 343], В.Е. Чернявская выделяет два типа дискурса. Во-первых, «конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определенном когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном пространстве». Во-вторых, «совокупность тематически соотнесенных текстов» [Чернявская 2001: 14-16; цит. по: Карасик, 2004: 344].

Исходя из того, что дискурс функционирует в качестве «смысловой цельности текстуально-речевого оформления актов сознания, ориентированных на адресата», а также содержит лингвистические и экстралингвистические компоненты [Лисица, Чернобров, 2014: 34], мы

определяем **рэп-дискурс** как сложный продукт рэп-культуры, который включает как собственно *поэтический текст*, так и *метатекст*. Такие исследователи, как Г.А. Антипов, О.А. Донских, И.Ю. Марковина и Ю.А. Сорокин считают, что изучать культуру можно лишь через текст, посредством текстов и как текст [Антипов, 1989]. Текстом в рэп-дискурсе является вербальный компонент рэп-композиции, который будет подробно рассмотрен в следующей главе.

Важнейшим метатекстовым элементом рэп-дискурса выступает **песенный видеоклип** – медиажанр сценической визуальной образности. Видеоклип является выражением театральной составляющей синтетического текста, его пластического ряда. Основа клипа – синтез изобразительных и звуковых слоёв с песенным первоисточником. Рэп-композиция может вступать с изображением в различные типы отношений: видео может отображать вербальную составляющую трека буквально или опосредованно через определенные визуальные образы.

Например, на видеоряд клипа ATL, снятого для трека «Прирожденные убийцы», наложен эффект помех VHS-кассет, который символизирует мировидение лирического героя рэп-композиции. Реальность, представленная его глазами, искажается из-за приема легких наркотиков. См. характерные примеры: «*Под чернильно-чёрным флагом пиратским забью косога насмерть*» (*косой* – сленговое название самокрутки с марихуаной; имеется в виду курение травы); «*Ведь этот кайф уже так себе, себя поставил сам к стене*» (лирический герой осознает зависимость от наркотического вещества); «*Но я на деле начал **подвисать**, и на самом деле надо бы **подвязать***» (*подвисать* – медленно соображать; *подвязать* – бросить употребление наркотика); «*Клик-клак, puff-puff, pass, я убью себя медленно*» (от англ. *puff* – курить, *pass* – передавать; подразумевается курение самокрутки по очереди).

Наряду с видеоклипом мы выделяем **оформление обложки альбома/микстейпа**, который является «главным материальным продуктом

и средством презентации художественной рефлексии» рэп-исполнителя и представляет собой жанровое образование, напоминающее лирический цикл [Радке, 2008: 260]. Как целостная иллюстративно-графическая система обложка содержит вербальный (сценическое имя рэп-исполнителя и название музыкального сборника) и невербальный компоненты (фотография, коллаж или картинка). Художественное оформление текста обложки несомненно коррелирует со звуковым рядом альбома, формируя целостность восприятия посредством леттеринга (от англ. *lettering* – надпись, исполненная в авторской стилистике), цвета и языка. Фотография или картинка, выражающая визуальную эстетику сборника рэп-композиций, является элементом концептуального дизайна. Она призвана визуализировать ключевой образ художественного пространства альбома, а также задавать особое эмоциональное состояние.

Например, обложка микстейпа «#FCKSWG x За упокой» представляет собой фотографию трех крошечных белых гробов с мертвыми мышами, что отсылает не только к названию сборника, но и к альтернативному никнейму ATL (от англ. *nickname* – прозвище) *Suicide Mouse* (от англ. *suicide* – самоубийца, *mouse* – мышь). См. характерный пример: «АКА *ATL*, АКА *Suicide Mouse*» («Неймдроппинг») (АКА – аббревиатура от англ. выражения «*also known as*» – также известен как). Кроме того, три гробика символизируют римскую цифру III – заключительный микстейп в трилогии «#FCKSWG».

Мы также рассматриваем **ЛОГОТИП** как графический знак или эмблему музыкального объединения, который размещается не только на концертных афишах, но и на официальной продукции ATL. **Мерч** (сокращенное от англ. *merchandise* – товар) – это, как правило, предметы одежды, а также другие сувенирные товары, выполненные в фирменном стиле рэп-исполнителя: свитшоты (от англ. *sweatshirt* – толстовка), футболки, кепки, носки, стикеры (от англ. *sticker* – наклейка). Ниже представлены примеры логотипов ATL (Рисунок 1 и Рисунок 2).

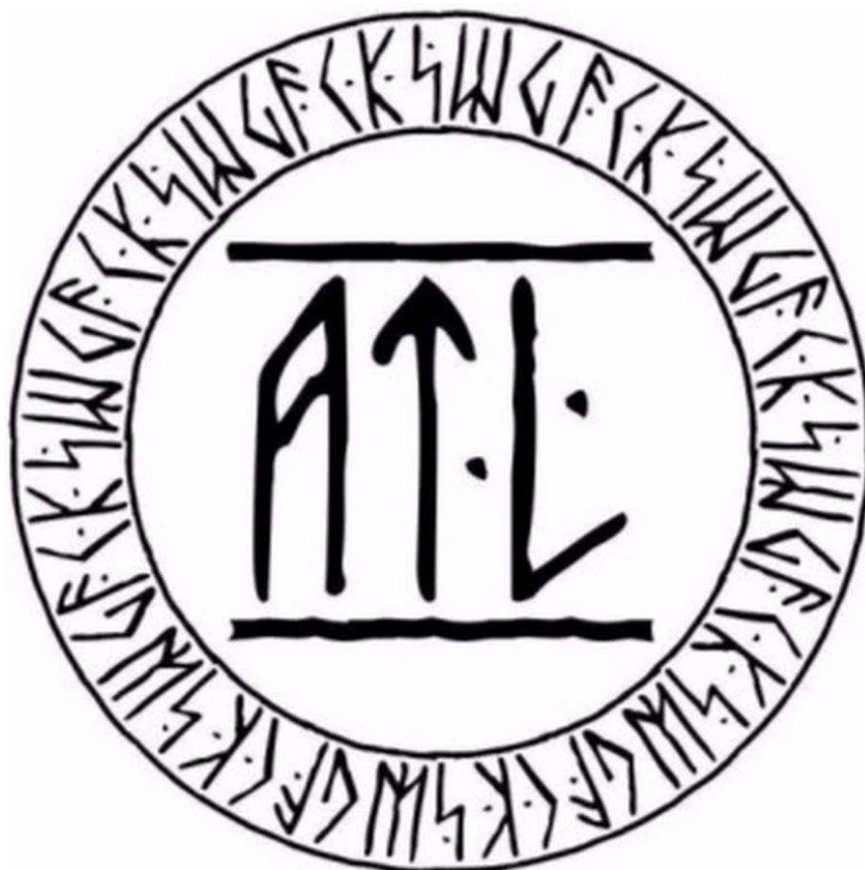


Рисунок 1. Логотип ATL, стилизованный под рунический круг



Рисунок 2. Логотип творческого объединения «ACIDHOUSE», в котором состоит ATL

ГЛАВА 2. РЭП-ДИСКУРС КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВОКУЛЬТУРОГОЛИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

2.1. Исторические корреляты рэп-дискурса

Рассмотрев взаимную обусловленность вербального, музыкального и пластического субтекстов, мы обнаружили, что их корреляции соотносимы с двумя основными видами рэп-дискурса. **Песенное бытование** рэпа характеризуется объединением музыки, слова и пластики, **батловая форма** – только слова и пластики. Столь значимое расхождение заставляет нас говорить о диаметрально противоположных областях исторических коррелятов современного рэпа. Мы не беремся утверждать, что в нашем исследовании представлены истоки формирования рэпа, но продемонстрируем существовавшие в европейской культуре исторические аналоги (корреляции) макрожанров, которые мы условно обозначили как **«ритмизированный разговор под музыку»** и **«словесный поединок»**.

В таблице (Таблица 5) представлены исторические корреляты рэп-дискурса, описанные по следующим параметрам: вид мелодической речитации, время, территория и среда бытования, тематика, особенности интонирования и ритма. Более подробное описание, определение терминов и выводы даны ниже.

Важнейшими терминами в истории песенного бытования рэпа являются понятия *речитатива* и *музыкальной декламации*. «Речитатив (итал. recitativo, от recitare – декламировать; франц. recitatif, нем. rezitativ, англ. recitative) – род вокальной музыки, основанной на стремлении приблизиться к естественной речи» [Музыкальная энциклопедия, 1982]. «Декламация музыкальная (от лат. declamatio – упражнение в красноречии) – способ музыкального воплощения словесной речи в вокальном произведении» [Музыкальный энциклопедический словарь, 1990].

Таблица 5. Исторические корреляты рэп-дискурса

Вид мелодической речитации	Время	Территория бытования	Среда бытования	Тематика	Особенность и интонирования и ритма	Примеры
Псалмодия	V–VI в.в.	Западная Европа	Католический храм	Церковная	Речитация на одном звуке в середине псалма	Григорианский псалом 146 с антифоном «Laudabo Deum Meum»
Былинный напев речитативного склада (старина)	До XVII–XVIII в.в.	Русский север	Фольклор	Историческая	Неторопливая, размеренная декламация – сказывание	Присказка и былина о Вольге и Микуле «Жил Святослав девяносто лет»
Речитатив сессо	Опера с середины XVII в.	Италия, Европа, Россия	Профессионалы и любители музыки	Светская	Род вокальной музыки, приближающийся к естественной речи и исполняющийся под аккомпанемент клавесина	Речитатив Сюзанны из оперы «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта
Sprechstimme, Sprechgesang	XX в.	Австрия Германия	Профессионалы	Светская	Обозначив указанную высоту звука, интонация начинает скользить, падая или взлетая	«Лунный Пьеро» А. Шёнберга

Ранние корреляты ритмизированного разговора под музыку возможно проследить уже с V–VI веков, когда западноевропейские монахи начинают петь псалмы в форме мелодической декламации – *псалмодии*. «Псалмодия (греч. *Palmodia* – псалмопение) – термин, который в византийской

письменности 5-6 вв. обозначал правила пения монахами Псалтири. Типическим для псалмодии являются мерное и плавное восхождение в начале напева (initium), речитация на одном звуке в середине (tenor), нередко прерываемая своего рода “кульминацией” на ещё более высоких звуках, и плавное же нисхождение в конце (finalis)» [Музыкальная энциклопедия, 1982].

Фольклорный коррелят рэпа обнаруживается в XII веке в жанре русских эпических песен-сказаний – **былинных напевах** речитативного склада. «Былины, были, старины – эпический жанр русского музыкально-поэтического фольклора. Согласно общепринятой типологии, былины относятся к героическому эпосу эпохи феодализма, отражают в художественных обобщениях историческую действительность и исторические идеалы народа. Для северных былин характерны преимущественно одиночное (сольное) исполнение, детализированный сюжет, речитативный напев одностиховой или строфичной формы» [Музыкальный энциклопедический словарь, 1990].

С конца XVII века в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы начинает распространяться **речитатив secco** (сухой). Такой речитатив, поддержанный протянутыми аккордами чембало (клавесина), исполняется «говорком, в свободном ритме, схематически записывается равными длительностями, в тесном диапазоне, в сценическом исполнении обретает выразительность живой речи (о чём свидетельствует итальянская исполнительская традиция)» [Васина-Гроссман, 2011].

«**Речепение**», или Sprechstimme – новая манера вокальной интонации, предложенная в начале XX века австрийским композитором Арнольдом Шёнбергом. Исполнитель, представляя слушателю «речевую» мелодию, «точно понимает различие между певческим и речевым звуком: вокальный звук неизменно твердо удерживает точную высоту, а речевой, едва ее обозначив, тут же покидает, повышаясь или понижаясь» [Шёнберг, 1974: 2].

Другим макрожанром бытования рэпа является **рэп-батл** – современный аналог «словесного поединка». Данный жанр существовал еще в Древней Греции, где устраивались знаменитые поэтические состязания, получившие название *«агоны»*. «Дух агона “panta agonon plere” проникал всюду, так что весь мир греческой культуры был пронизан соревнованиями, которые распространялись если не на все, то, бесспорно, на наиболее важные, основные и доминирующие сферы духовной, интеллектуальной и художественной активности» [Самойлов, 1998].

Михаил Швыдкой на канале «Культура» в эфире ток-шоу «Агора» приводит пример комедии Аристофана «Лягушки», в которой поединок между Еврипидом и Эсхилом судит Дионисий, решающий, кого из них забрать из царства мертвых. «Надо сказать, что это достаточно жесткая перебранка, и не случайно ее любили смотреть жители Афин» [Рэп-баттл на «Агоре», 2017]. В преддверии агона хор исполняет следующие строки: *«Если вышли состязаться, / Говорите, спорьте, ссорьтесь / Об искусстве старом, новом. / Постарайтесь поэзиящей, помудрее говорить»*. Приведем реплику Еврипида: *«Когда из рук твоих поэзию я принял, / Распухшую от пышных слов, надутую от бредней, / Сперва ее я подсушил, от тучности избавил / Пилюлями истертых слов, слабительным из мыслей / И кислым соком болтовни, настоящим на книжках»*. На что Эсхил отвечает: *«Сколько зла и пороков пошло от него: / Это он показал и народ научил, / Как в священнейших храмах младенцев рожать, / Как сестрицам с родимыми братьями спать, / Как про жизнь говорить очень дерзко – не-жизнь»* [Аристофан, 2008].

Дмитрий Быков в статье «Пареная рэпа. О баттле Oxxxumiron vs. Гнойный», называя рэп главной тропой современной поэзии, обратил внимание на традиции поэтических состязаний в Европе и Азии. «Самая знаменитая баллада Франсуа Вийона написана на поэтическом состязании в Блуа: Карл Орлеанский давал десяти поэтам тему (или строчку) и выбирал лучшую вариацию. Состязания миннезингеров, ашугов и русских народных

гениев (одно как раз описано у Тургенева в рассказе “Певцы”) были не менее популярным зрелищем, чем рыцарские турниры или битвы стенка на стенку» [Быков, 2017]. Тогда как двор герцога был занят тем, как с помощью привычной аллегории передать в стихах страдания неудовлетворенного влюбленного, поэт вызвал к жизни образ человека, столкнувшегося с глубоким ощущением безысходности.

Французский исследователь Жан Фавье отмечает, что «целью состязания для Карла Орлеанского является словесное искусство: лишь чистая форма и чистая лирика. Здесь не сражаются, как при Дворе Любви Карла VI, за или против идеального образа. Главное – это играть словами, ритмами, звуками, составляющими мелодию стиха» [Фавье, 1991]. Приведем первые строки «Баллады поэтического состязания в Блуа»: *«От жажды умираю над ручьём. / Смеюсь сквозь слёзы и тружусь, играя. / Куда бы ни пошёл, везде мой дом, / Чужбина мне – страна моя родная. / Я знаю всё, я ничего не знаю. / Мне из людей всего понятней тот, / Кто лебедицу вороном зовёт. / Я сомневаюсь в явном, верю чуду. / Нагой, как червь, пышней я всех господ. / Я всеми принят, изгнан отовсюду».*

Таким образом, проведенный анализ исторических корреляты рэп-дискурса на уровне музыкального разговора и словесного состязания показал, что рэп имеет множество предшествующих ему традиций в различных странах и эпохах. Такая культурная платформа, несомненно, создает объем и глубину яркому феномену поэтического творчества XXI века.

2.2. Жанровое своеобразие рэп-дискурса

О.В. Шевченко в статье «Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса» определяет жанр как «исторически оформленный, культурно обусловленный, закрепившийся, узнаваемый и перенимаемый набор инвариантных

произведений-моделей, специфичных по форме и содержанию, направленных на реализацию некоторых функций» [Шевченко, 2009: 243]. М.М. Бахтин говорит следующее: «Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные ступени широты охвата и глубины проникновения» [Медведев 1993: 178; цит. по: Лейдерман, 2010: 110-111].

В силу того, что рэп-дискурс представляет собой пространство лирического мира автора-исполнителя, названного В.Г. Белинским «царством субъективности» [Белинский, 1948], «спектр переживаний лирического субъекта безграничен, а точнее – всеобъемлющий» [Лейдерман, 2010: 305]. Центром поэтического текста всегда является мировосприятие и мироощущение лирического героя (прототип – биографический автор) или ролевого героя (носитель чужого сознания). Кроме того, доминирующей тональностью в лирике выступает исповедальность, а переживание как особый момент кульминации формирует структуру текста, тяготеющего к минимализму. Однако, по словам Н.Л. Лейдермана, именно «лирический жанр оказывается дифференциальным механизмом, дающим возможность искусству превратить конгломерат чувств в духовно-эмоциональную систему» [Лейдерман, 2010: 311].

В настоящем исследовании мы опираемся на разработанную С.И. Ермоленко теоретическую модель лирического жанра [Ермоленко, 2008], структура которого определяется следующими носителями:

- 1) тип субъектной организации (определенный характер героя);
- 2) интонационно-мелодическая организация текста;
- 3) ассоциативный фон (особые мотивы, образы, топосы).

Совокупность носителей жанра создает доминирующий эмоциональный модус, согласно которому возможно выделить типологию

лирических жанров. «Из всех аспектов жанрового содержания в лирических произведениях именно эмоциональный пафос является семантической доминантой» [Лейдерман, 2010: 316]. Исходя из вышесказанного, мы произвели жанровую дифференциацию, выделив семь разновидностей жанров. Однако некоторые из них, образуемые на основе жанровой контаминации, представлены в творчестве АТЛ фрагментарно: один трек может содержать в себе несколько жанровых форм одновременно.

Одним из характерных жанров в творчестве АТЛ является **«репрезент»** (от англ. represent – представлять себя) – форма поэтического текста, обращенная к эстетике бахвальства. Характеристиками лирического героя данного жанра выступают такие черты, как бравада, наглость и хвастовство, его цель – возвысить фигуру автора-исполнителя посредством описания достоинств. Доминирующий эмоциональный пафос самовосхваления обусловлен тем, что идеалом в рэп-дискурсе является «самоценная личность – индивидуализм, противопоставляющий себя внешнему миру и вынуждающий искать опору в самом себе» [Садыкова, 2013: 238]. См. характерные примеры: *«Мой рэп, как дуло у лица, как тёрн в листьях Его венца. Мне рэп вдохнула улица, и не тебе, мр*зь, его порицать»* («Божественный флоу»); *«Ты думаешь, что это просто слова, но ты не поймешь, откуда я их доставал, где готовил и как донес до твоего стола»* («Hasta la vista»); *«Оставит тебя зубами у паранета рэп мой – плотоядная сколопендра. Он вряд ли модный, как маска Бейна, но рвет тебя, как мозг Кобейна»* («Корень Мандрагоры»).

Кроме того, в рэп-текстах АТЛ мы выделили жанр, который получил название **«дисс»** (от англ. disrespect – неуважение) – стихотворный текст, направленный на уничижение достоинства реального или воображаемого оппонента. Лирического героя данного жанра отличают агрессивность, саркастичность и претенциозность. Доминирующий эмоциональный пафос грубого нападения и жесткой атаки несомненно притягивает реципиента правдивостью выражаемых исполнителем эмоций. Тексты данного жанра

насыщены неподдельной уверенностью, смешанной с агрессией, что является выражением свободы личных взглядов эмси. Приведем характерный пример: *«Русский рэпер пусть подавится русским рэпом. Это будет копрофаг!»* («Корень Мандрагоры»).

В отличие от остальных жанров рэп-дискурса дисс функционирует как в песенном бытовании, так и в формате словесного поединка – **батл-рэпа** (см. об этом подробно 2.1). Рэп-батл соревнователен по своей природе, ведь в качестве характеристик такого шоу выступают напористость, выдержка и смелость. «Есть в том, что два человека высказывают друг другу в лицо всё, что обычно озвучивать не принято, что-то первобытное, нецивилизованное, что-то на уровне инстинктов» [Рэп батл как культурное событие, 2017: 12]. В России словесные состязания имеют огромную популярность, что подтверждает количество просмотров рэп-батлов, достигающее десятков миллионов. Известный лингвист Т.В. Шмелева настаивает на том, что «словесное нападение на противника зажигает страсть не только в нём, но и в зрителях. Это же борьба, борьба настоящая» [Рэп батл как культурное событие, 2017: 13].

Однако дисс предполагает наличие неэстетичных и некорректных высказываний, направленных в сторону противника. Так, для текстов данного жанра характерно использование дисфемизмов, обценной лексики, а также, по выражению М.М. Бахтина, образов материально-телесного низа [Бахтин, 1990]. Приведем характерный пример текстовой составляющей рэп-батла ATL, адресованной его оппоненту Энди Картрайту: *«Видимо со скуки из отверстия в башке извлекаешь ты звуки. Спрошу с тебя, как с пацана за угги. А мне нужно лишь минусок залу́пить, прийти сюда, пару строк залу́пить и ты в зал*не»; «Открыла личико Гюльчатой, рэпчик свой тут причитает. Ну, что ты там жуешь, Энди? Нам непонятно ни черта! Ты мямлишь скотски. И что бы тебе там ни мешало, вынимай это из глотки. Но Му-му уже летит из лодки! Ты на дне раком, я, как спрут, кракен. От такого д*ръмеца тут даже мухи мрут нах*р»*. Также ATL использует панч

(см. об этом подробно 2.4.4): *«Ты самый крупный из сексуальных меньшинств»*.

Формой передачи любовного или эротического переживания служит жанр, который мы условно назвали «**лирикс**» (от англ. lyrics – лирика). Такой текст, во всей полноте отражающий движения чувств героя, воплощает локальную коллизию, которая приобретает масштабы «миропереживания». Экстатическое впечатление становится источником грандиозного поэтического обобщения, наполненного священным смыслом [Лейдерман, 2010: 308]. Так, в треке «Птицы» лирический герой АТЛ уподобляет свою возлюбленную всемогущей природе, находя ее во всех свойствах естества: *«Ногами босыми-босыми у нас тут до осени злилась теплыми грозами, напрягаясь до просины. Ударить гнилью по носу, смеясь раззадористо. Ты – те водоросли, вплетенные утопленнице в волосы. Ты – пение тех птиц, что сэмплом на этом бите заставит мириады частиц цикад нам петь в темноте»*.

В жанре лирикс доминирует эмоциональный модус откровенности и чистосердечия выражения подлинных чувств автора-исполнителя. Лирический герой данного жанра характеризуется преувеличенным восприятием событий: восторженный и упоенный любовью, опьяненный и распаленный страстью или сломленный и угнетенный расставанием. Например, в треке «Ареола» эрос реализован через метафору галактического странствия, где космос – единственное пространство, способное вместить чувство лирического героя. См. характерный пример: *«Вселенная, дай шанс пацану, выпить до дна твой поцелуй. Мой кислородный баллон на исходе, но не переживай, я протяну. Тут звезды ткнут гобелены бесконечным небосводом червивым. Мы бродили по болотам Венеры, затыкая пальцами эти черные дыры. В четырехмерном лабиринте проклятом между нами рвется нить Ариадны. В тысячах тысяч жизней разных мы проходили уже это тысячекратно. Ты сладко уснула на заднем сидении шаттла, что нес нас до Луны и обратно»*.

Приведем также пример эротического переживания в треке «Доспехи»:
«Многомегатонный стон ее ракетами пронзит поднебесье, резиночка трусиков треснет, и мы свяжемся в узел вместе. Ядерный гриб из спальни нашей увидят все на местности. Ее контузит даже, это я шепчу ей мерзости. Заряжен рожок и снова опустошен. Штык-нож обнажен – лезу на рожон».

Характерным примером сожаления лирического героя АТЛ по утраченной любви служит трек «Мисс Ю» (от англ. miss – скучать, you – ты):
«Вальс “Бостон”, но мы уже не жаждем по сто. Как ты была морем моим, там я был твоим Жаком Кусто. Оборваны тросы, корпуса нашего судна коррозия. Ты – моя вечная молодость. Ты – моя сладкая амброзия».

Таким образом, в рэп-дискурсе АТЛ мы выделили такие жанры, как репрезент, дисс (батл-рэп) и лирикс. Однако, как показал анализ, большинство рэп-композиций исполнителя не укладываются в строгие жанровые структуры. Для творчества АТЛ характерным оказывается неповторимость жанровой формы, возникающей в процессе синтеза нескольких образов миропереживания. Тем самым жанровая природа, свойственная определенному треку, в каждом отдельном случае должна определяться индивидуально.

2.3. Тематическое разнообразие рэп-дискурса

«Основными функциями, реализующимися в рэп-жанре песенного дискурса, являются нарративная и конвинсивная функции, т. е. функции изложения и убеждения, направленные на освещение явлений реальности и убеждение слушателя в истинности взглядов автора» [Шевченко, 2009: 246]. Тематическое разнообразие рэп-дискурса АТЛ, способствующее реализации данных функций, представлено несколькими группами основных тем.

1. Социальные проблемы. **Бедность и жизнь в гетто:** *«Пусть уродиться мне выпал билет где-то там на задворках еб*ней»* («Вороний

грай»). **Ограничение прав граждан:** «*Время подумать будет над чем, свой век доживая под пальмой, но вместо этого лишь палево, вокруг лишь палево*» («Ной»). **Проблема увеличения численности населения:** «*По синей-синей планете себя размазывает жирным слоем безобразная биомасса*» («1000»). **Загрязнение окружающей среды:** «*Кто-нибудь нас да помянет, мегаполис до небес воняет*» («Ласточки»); «*Видеть в пластиковое окно, как заводы плавят углепластиковое волокно, озоновые дыры тучами заволокло*» («Стробоскоп»); «*Это столбы дымящихся заводов держат небосвод*» («Дисторшн»); «*И мы все потонем, вверх ладони. И мы все потонем в этом железобетоне*» («Ной»). **Алкоголизм и наркомания:** «*Мистер и миссис каннабинол в крови – наемный убийца травы я*» («Карате Чоп»); «*К черту ваш ср*ный ЗОЖ, ведь этой ночью снова упорюсь я*» («Мисс Ю»); «*Так что чёрт с ним! Бармен неси стопарь по-шустрой!*» («Пчелки»).

2. Чувства и эмоциональные состояния. **Любовь:** «*Порхая ресницами распрекрасными, пришла с концами с нами расквитаться ты. Послушать это сказками сказки, но под твоим взглядом даже звезды гасли*» («Птицы»). **Преодоление:** «*Мы взлетим над развалинами, жабры будут дышать, перепонки будут расправленными*» («Жабры»); «*Тихо ползем из ямы по склону Фудзиямы*» («Фудзи»). **Наслаждение молодостью:** «*Эмоции, как на дрожжах, эликсир молодости натошак. Не отставай ни на шаг, пусть хата стоит на ушах. Мы гравитацию нарушаем – от земли тапочки рево. Тараканы в бошках шуршат, копошатся бабочки в чреслах*» («Summerjam»). **Пессимизм и эскапизм:** «*Всему будет цена одна, ведь выход есть всегда из этого пластикового окна*» («Стробоскоп»); «*Я что-то сделал неправильно, снова что-то сделал неправильно. Этот х*ров эффект бабочки подскажет, что нам пора сваливать*» («Ной»).

3. «Творческий путь». **Призвание:** «*Рэп мой – милый Некрополь. Рэп – моя любовь до гроба*» («Вирши»); «*Мне рэп вдохнула улица, и не тебе, мр*зь, его порицать*» («Божественный флоу»); «*Запомни нас четверых, мы, как черепахи-ниндзя мутагеном-рэпом облучены, с музыкой обручены*»

(«Hasta la vista»); «Оставит тебя зубами у паранета рэп мой – плотоядная сколопендра» («Корень Мандрагоры»); «Это музло обезглавит любого, как Дункан Маклауд» («Каратэ чоп»); «И мы везем с собой тяжелые веса, но аудиотеррористов не повязать» («Самолет»); «Этот трек треклятый трактором валит, битосом этим на стройках забивают сваи» («С4»).

4. «Вечные» темы. **Вселенная и Космос:** «Подскажи, как надо жить под небесным колесом» («Подснежник»). **Жизнь и смерть:** «И даже, когда умру я, никогда не умру я» («Как я»); «Здесь с тобой нас станет больше, умрем, восстанем позже» («Божественный флоу»); «В тысячах тысяч жизнях разных мы проходили уже это тысячекратно» («Ареола»). **Добро и зло:** «И рунами будет писано – за светлую сторону биться нам» («Гроздь ярости»).

Тематическое своеобразие рэп-текстов АТЛ обусловлено всеохватывающим характером современного рэп-дискурса, который является отражением языковой и ценностной картины мира современного поколения.

2.4. Индивидуально-авторский стиль АТЛ

2.4.1. Сюжетно-мотивная организация рэп-текстов

Осмысляя рэп-дискурс АТЛ как единый поэтический текст, мы обнаружили в нем повторяющиеся элементы, дающие представление об особенностях индивидуально-авторского стиля исполнителя, под которым мы понимаем «основную категорию стилистики художественной литературы, отражающую своеобразие творческой деятельности художников слова, включая использование выразительных средств и приёмов, специфику художественного метода, принципы отбора и организации материала, жанровые предпочтения и т.д.» [Сковородников, 2014: 175-176]. В качестве особой категории рэп-текста, непосредственно связанной с художественным образом, выделяется мотив, представляющий собой синтез определенных идей и эмоций. Рассмотрим основные мотивы в творчестве АТЛ.

1. **Мотив конца света**, раскрывающийся через понятие большой эсхатологии с реалистическим определением Апокалипсиса, выводится на тематической основе альбома «Марабу». Его кольцевая композиция базируется на концепции цикличности бытия, которая утверждает идею вечного круговорота и обновления мира путем катастрофы. Первый трек альбома «Удобрением» повествует о начале жизни, зарождение которой происходит на плодородной почве погибшей и ставшей удобрением цивилизации. См. характерный пример:

*«Когда с небес упадут ракеты,
И меня не станет вдруг на этом треке.
Отныне будет некому метать гаметы,
Тут даже будет некому сказать об этом.
Вслед за людьми взлетят асфальт и паркетны,
Когда с небес на нас упадут ракеты.
Вырастут на горизонте грибы из пепла,
Цветы из плоти, инферно, пекло.
О, человечества дивный закат!
Радиация оставит аппетитный загар.
Люди несут свои кости в рюкзаках.
Вот это гармония, вот это красота!
Земля по шву порвется, как Пангея,
Когда симфония огня достигнет апогея.
Кончена эпопея, пламя расправит перья.
Маленьким угольком во тьме планета тлеет.
Но где-то там над пепелищем
Из-за дыма облаков солнце покажет прищур.
А снизу жаждет распусться кустом пышным
Конопляное семечко, терпит и дышит.
Земля и корни узами кровными,
Танец медленный насекомых с микробами.
И с намерениями только добрыми
Эта крупница хаоса кристаллизирует нам мир новый.
Вот так по-тихой крепнем и растем.
Все-таки из людей получился отменный чернозем.
Извечные вопросы о смысле жизни бранные отпадут –
Предназначение – быть удобрением
Этой новой планеты, мы – новые компоненты,
Еле заметные, зеленые пятна пигментные.
Сочные листья аплодируют дождю и ветру,
Я их сорву, и забью, и взорву ракету».*

Пройдя абстрактный жизненный цикл, поэтическая вселенная ATL в последнем треке «Подснежник» встречает весну и готовится к новому перерождению. Начальная и финальная композиции музыкально закольцовывают альбом посредством общего эмоционального настроения, который создается мажорным ладом. Символ «подснежника-мертвеца» свидетельствует о смене природных циклов. См. характерный пример: *«Как в стакане таблетка, **растворится с нами планета.** Сплетения солнечного метко пронзят **копья солнечного света.** Мне напечёт башку, и я наверно и вправду съехал, ведь слышу даже из-под снега, как над нами смеются сверху. <...> Овощи выйдут из теплиц, небо затянет косяк из птиц. **За окном скоро будет плюс триста, так что, братец, хватит трястись.** Солнце выпадет из тьмы крошечной, **восстанет из мертвых подснежник**».* Рефреном через весь трек проходит вопрос: *«Подскажи, как надо жить под **небесным колесом**»*, ответ на который будет и уже был дан в первой песне альбома: *«Предназначение – быть удобрением»* («Удобрением»).

Кроме того, эсхатологический мотив находит свое выражение в пределах одной композиции. Например, в треке «Ной», название которого отсылает к эсхатологическому сюжету христианства, окружающая лирического героя действительность предстает как о неуютный и грязный мир, находящийся в преддверии Апокалипсиса. См. характерный пример: *«Под самый мрачный лязг качель мы все здесь знатно попали. Здесь **злой притон и есть ковчег, где каждой твари по паре.** <...> А впереди лишь карма да кома, на бойню это стадо ведомо. С притона **катят на байках всадники Армагеддона**».*

Эсхатология ATL зачастую оказывается интерконфессиональной: в текстах присутствуют упоминания христианства, буддийского перерождения, элементов славянского фольклора и тайных обществ. Например, в треке «Божественный флю»: *«Здесь с тобой нас станет больше. **Умрём – восстанем позже.** Тут чьи-то матери возлягут на **масонском ложе.** Коли*

мне купол, кольчик, вот тебе флоу мой божий. Внимай сестра, внимай брат, пока нас по спирали закрутит коловрат».

2. **Мотив смерти** выражается использованием следующих лексем: «смерть» «насмерть», «до смерти», «мертвый», «сдохнуть», «труп», «скелет», «череп», «кости», «хоронить», «закопать», «земля», «яма», «могила», «ящик», «гроб», «склеп», «катафалк» и др. См. характерные примеры: «**Ящик опустят в землю, как в глазурь. Земля огромная, по ней с другими червями ползу**» («Маяком»); «**Череп, кости, денег горсти, на ящик да гвозди, в яму меня бросьте**» («Череп х кости»); «**Здесь в яме черви станут моими друзьями**» («Яма»); «**И меня схоронят небеса, как рядового блиндажи**» («Подснежник»); «**Эти строки, как шестнадцать ронинов. Они будут со мной похоронены**» («No matter»); «**Нас похоронили – так нужно. В братской могиле так душно**» («С4»); «**У склепа четкого четкая гопота грузится в черный-черный катафалк**» («Корень Мандрагоры»); «**В этом подъезде, как в склепе, поднимите мне веки**» («Метаморфоз»); «**В этом склепе я ди-джей. В танце скверном мы ступим слепо на кости смертных в неглиже**» («MLDB»); «**Я слышу мертвых, я вижу мертвых, я чувствую мертвых, никто не живет в них**», «**Оставаться хладнокровным до самой крышки гроба**», «**Люби меня до седин, люби меня до смерти**» («PussyPower»); «**Ты расскажи нам свои кошмары жуткие, до смерти рассмеши от времени ржавыми шутками**» («Марабу»); «**Я и пара воздушных максов разнесёмся насмерть**» («Кислород»); «**Средь бела дня моя светлая муза что-то напела смерти**» («Гроздь ярости»); «**Здесь так хочется закончиться, но куплет себя не закончит сам. И сдохнуть, когда все песни будут спеты – это самый главный закон чтеца**» («Гетто-гопник»).

3. Для **христианского мотива** характерны следующие лексические единицы: «сестры», «братья», «святой», «божественный», «непорочный», «покайся», «молиться», «эпитафия», «проповедь», «ковчег», «Отче Наш», «Святая Мария», «Голгофа», «распятие», «крест», «терн», «венец», «икона» и др. См. характерные примеры: «**Новый тречок, как эпитафия к жизни**

обреченного» («Туман»); «Да прочтет со мной **молитвы** микрофон, слюной омытый» («Фильтр»); «Ведь над моим цинковым ящичком она читает **проповедь**» («Доспехи»); «И здесь от этого никуда не деться, здесь **икона** – это уже не средство» («Корень Мандрагоры»); «Спугнем ламантинов стадо, дымят, как **кадило**, крокодилы **свято**» («Крокодил»); «А ты привнеси сюда всю свою боль, отныне это **святилище**, а не притон» («MLDB»); «Покинув навсегда эти руины павших **святынь**. Вечер растает тысячью **скорбящих свеч**» («Вернуться домой»); «А пока теснота, я и мой **божественный нектар**» («Как я»); «**Сестры и братья**, весь этот ср*ный мир, как косматый спятил, Микки Маус – на **распятии**», «Пылай, как **гнев божий**», «**Терновый венок**, гвозди в кистях» («Череп х кости»); «Мой рэп, как дуло у лица, как **тёрн** в листьях его **венца**», «Отпусти меня, **святая Мария**, отпусти меня, **полицай**» («Божественный флоу»); «**Войти бы в тело девы непорочной** всей своей цельнометаллической оболочкой» («Искра»); «Она – **запретный плод**, она – вечное **послевкусие**» («Мисс Ю»); «Здесь злой притон и есть **ковчег**, где каждой твари по паре» («Ной»); «С нами **МС Покайся**, на танцполе – **покойся**» («Гроздь ярасти»).

Таким образом, характерными для индивидуально-авторского стиля АТЛ оказываются эсхатологический, мортальный и христианский мотивы, которые реализуются как на мельчайших структурных единицах рэп-композиций, так и на уровне альбомов.

2.4.2. Система изобразительно-выразительных средств

Система изобразительно-выразительных средств в творчестве АТЛ представлена тропами и фигурами, которые имеют качественное различие. Как эмоционально-смысловые компоненты стихотворного текста они «располагаются на разных уровнях речевой структуры: троп – явление лексико-семасиологическое» (содержательное), «фигура – синтаксическое» (формальное)» [Корольков 1973: 84; цит. по: Маклакова, 2010: 94-95].

По мнению Г.Г. Хазагерова и И.Б. Лобанова, «тропы предполагают операции над смыслом, в результате которых у языковых единиц появляются дополнительные значения, тогда как фигуры – это в первую очередь операции над самими словами» [Хазагеров, Лобанов, 2004: 217]. Согласно А.П. Сковородникову, троп представляет собой «стилистический прием (см.), заключающийся в употреблении слова (словосочетания, предложения) не в прямом, а в переносном значении, т.е. в использовании слов (словосочетаний и предложений), называющих один объект (предмет, явление, свойство), для обозначения другого объекта, связанного с первым тем или иным смысловым отношением» [Сковородников, 2011: 333].

Обратимся к характерным разновидностям тропов в рэп-текстах АТЛ. Наиболее распространенным является **эпитет**: «*Тут звезды ткнут гобелены бесконечным небосводом червивым*» («Ареола»); «*Мы ныряли в аквамариновые небеса монохромными касатками*» («Шаман»); «*Медовые реки с сиропным вкусом, кисельные берега завалит мусор*» («Пчёлки»); «*Сизый дым переполнит мое нутро, что сожжено чертовой огненной водой*» («Пока молодой»); *Ты резиновым телом блеклым к пластилиновому миру прилеплен*» («Тоннель»).

АТЛ также использует **метафору** как способ переосмысления значения слова на основе сходства. См. характерные примеры: «*Ведь это колодец жизни – и ты весь утопись здесь*» («Марабу»); «*Рвать этой ярости грозди, пока нас не тронет пепельно-белая проседь*» («Гроздья ярости»); «*Неошаманы топчат грязь небес*» («Шаман»); «*Паутины траурные фестоны, глаза прикрыты блаженной истомой*» («Петля»); «*Вне кондиций валим из города, чье бетонное брюхо вспорото*» («Дисторшн»); «*Ты видишь, там что-то блестит на дне каньона безысходности, это твой голубой вертолет глупости гнет оскал и безрассудства лопасти. Тут вокруг – лишь один солончак, ростки здравомыслия поела саранча*» («Пропасть»); «*Рядом только черни черви*» («Хелта Скелта»).

Замена слова описательным оборотом позволяет констатировать употребление **перифразы** в рэп-текстах АТЛ: «*И пока под это раскачивают кость тазобедренную*» (имеется в виду – танцуют) («Прирожденные убийцы»); «*И пару бокалов зажигательной смеси, вряд ли навредит нам*» (подразумевается алкоголь) («Доспехи»); «*К тебе идет сегодня в гости – рвать этой ярости грозди человек цвета слоновой кости*» (замена выражения «белый человек») («Гроздья ярости»); «*И мне бы в небо стелой, но сплю в земляной постели*» (имеется в виду могила) («Хелта Скелта»).

Кроме того, эпси использует такие приемы, как **метонимия**: «*И сколько стаканов мне уготовано я не считал, я был пьян*» (связь между содержимым и содержащим) («Как я»); «*Лавкрафт и Ирвин Уэли со временем трут мне плешь*» (связь между автором и произведением) («Марабу»); **гипербола**: «*В моей стране холодно так, что стынет нефть в жилах*» («Метаморфоз»); **литота**: «*Маленьким угольком во тьме планета тлеет*» («Удобрением»); **аллегория**: «*Мы все здесь на фабриках осы*» («Пчёлки»); **риторический вопрос**: «*Но что останется внутри кроме внутренних органов?*» («Яма»); «*Что такое жизнь для таких, как я?*» («Как я»); **риторическое восклицание**: «*Люди несут свои кости в рюкзаках, вот это гармония, вот это красота!*» («Удобрением»).

Помимо тропов в рэп-текстах АТЛ зафиксированы различного рода фигуры, определяемые А.П. Сковородниковым как синтагматически типизируемые (относительно формализованные) стилистические приемы [Сковородников, 2011: 317]. Наиболее частотным средством выразительности является **сравнение** (более 200 единиц). Оно может быть выражено сравнительным оборотом с союзом как: «*Теряю под ее взглядом дивным голову, как под гильотиной*» («Доспехи»); «*Ты в этой кручине тихой, как в пучине, не пропади*» («Крокодил»); «*И по жутким поверьям местных, чей ужас растет, как плесень*» («Паранойя»); «*Мой рэп, как дуло у лица, как тёрн в листьях Его венца*» («Божественный флоу»); «*Городские огни заплетают в сети, как арахнид*» («Summerjam»); «*Как в стакане*

таблетка, растворится с нами планета» («Подснежник»); *«И нет на свете печальней повести, когда мозги, как кораллы пористы»* («Пилюли»); *«Спугнем ламантинов стадо, дымят, как кадило, крокодилы свято»* («Крокодил»); *«Вода, как вино, из проволоки венки колючий самый»* («Ареола»); *«В этих глазах бездонных, как в лесах бетонных»* («Мерзлота»).

Кроме того, АТЛ использует творительный сравнения: *«Безысходность загонит гончей, кормит горькой ягодой волчьей»* («Туман»); *«Снова к плечу плечом, переплетемся плутом»* («Вернуться домой»); *«Пеплом разлетайтесь лебеди-гуси»* («Гори ясно»); *«Акулой белой съешь меня Чувашия белоснежная»* («Яма»); *«Черный никотин прищепкой щемит в груди»* («Ангелы»); *«Пусть спичка вспыхнет мириадами звезд»* («Метаморфоз»); *«В груди не так постукивает, нервы бумагой скомканы»* («Вернуться домой»); *«Сыплемся в чёрные дыры горстями космической пыли»* («Марабу»).

Синтаксический параллелизм как «конструктивный принцип (релевантная особенность) устройства синтаксических конструкций, в частности стилистических фигур; он является частным случаем симметрии и – шире – повтора и заключается в тождественном (полном или частичном) строении синтаксических конструкций» [Сковородников, 2011: 298] также применяется АТЛ: *«Ты – моя вечная молодость. Ты – моя сладкая амброзия»*, *«Она – запретный плод, она – вечное послевкусие»* («Мисс Ю»); *«Дурман-траву – астронавту во мглу. Чертополох – маленькому муравью»* («Шаман»).

Приведем характерные примеры **анафоры** как повторения тождественных элементов в начале нескольких отрезков речи: *«Пусть мертвый мозг шевелится в коробке, как опарыши, / Пусть мертвый мир качает бедрами под шелками барышни»* («Божественный флюу»); *«Только мухи тут подохнут в экстазе, / Только мухи и никакой эвтаназии»* («1000»); *«Я здесь был типа главный механик, / Я здесь коллекционировал камни»* («Искра»); *«В 4:16 ровно / Я выйду в последний раз вдохнуть кислорода /*

Такого до боли родного, / Такого до дрожи в поджилках земного («Астронавт»). Кроме того, эпси использует такие фигуры, как **антитеза**: *«Оставаться белым во всём черном»* («Fashion TV»); **оксюморон**: *«Тут светлых голов тьма кромешная»* («Яма»).

Проиллюстрируем использование поэтических приемов посредством концептуальной формы, прибегая к которой эпси разрабатывает идею, пронизывающую текстовую составляющую трека от начала и до конца. Как правило, в творчестве АТЛ концепция направлена на обыгрывание номинации отдельного объекта. Например, в треке «Стоунхендж» исполнитель использует устойчивые выражения и паремии с лексемой «камень» и ее производной, а также подбирает к ней ассоциативный ряд в виде элементов поп-культуры и общеизвестных фактов, применяя **аллюзию**. См. характерные примеры.

«Рэп мой – каменоломня, и нет его роднее» (каменоломня – горная разработка); *«Вольный Каменщик ведет себя вольно и странно. Сколько золотых монет начеканить из грамма?»* («Вольный каменщик» – роман М.А. Осоргина о русском масоне-эмигранте Тетёхине); *«Будь **Философским камнем**, будь **Святым Граалем**»* (Философский камень – алхимический реактив; Святой Грааль – священный камень); *«Со мной всегда мои **терракотовые воины**»* (Терракотовые воины – знаменитые древние китайские каменные статуи); *«Истуканы с острова Пасхи тоже ровные пацки»* (статуи-истуканы, или Моаи – каменные монолитные идолы); *«Это **Стоунхендж**, и мы здесь забиваем адски»* (Стоунхендж – каменное мегалитическое сооружение в Англии); *«Это не **ювелирка**, но кидай на стол кэи»* (в ювелирном магазине можно приобрести драгоценные камни); *«Мое **каменное сердце** – это Стоунхендж»* («каменное сердце» в переносном значении – бесчувственный, жестокий человек); *«Это не **танцует**, и под это не **течет вода**»* (отсылка к строке рэпера Джигана «Ты не танцуешь, все потому что ты камень»; паремия – «под лежащий камень вода не течет»); *«**Rolling-rolling Stones**, часики на стол»* (отсылка к названию британской

рок-группы «The Rolling Stones», что в буквальном переводе с английского значит «катящиеся камни»); *«Это каменный век, и я здесь Фред Флинстоун»* (каменный век – первый период в истории человечества; Фред Флинстоун – главный персонаж мультсериала о каменном веке).

Мы предполагаем, что АТЛ отсылает реципиента к стихотворению В.В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии», в которой поэт-футурист приводит следующую строчку: «Поэзия – / та же добыча радия. / В грамм добыча, / в год труды. / Изводишь / единого слова ради / тысячи тонн / словесной руды». Однако в рэп-культуре, открытой к употреблению таких психоактивных веществ, как гашиш, который имеет сленговое название «камень», данный трек распознается как подготовка автора-исполнителя к творческому акту. Согласно тексту припева АТЛ рассказывает о курении гашиша специальным способом: *«Если бутылка – мой корабль, значит, в нем брешь»*.

Рассмотрим разновидности аллюзии в рэп-текстах АТЛ. Аллюзия к афоризму или паремии: *«Пути во истину наши неисповедимы, если вы не подключены к нашей нейросети»* («Ангелы»); *«Дело гиблое, но мы за радость, как могила, исправим горбатых»* («Не беда»). Аллюзия к названию художественного произведения: *«Как ехать до аптеки объясни, мы в багажнике привезем заводные апельсины»* («Заводной апельсин» – роман Энтони Берджесса) («Тамагочи»); *«Это страх и ненависть в Лас-Вегасе, ведь рептилий тут полный бар»* (отсылка к к/ф «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», снятому по мотивам романа Хантера Томпсона «Страх и отвращение в Лас-Вегасе. Дикое путешествие в сердце Американской мечты») («Пчелки»). Аллюзия к песне: *«Ты не торопи меня, чёртов рокот, дай распрощаться мне с родным космодромом. Ну что ж, бывай, трава у дома, ведь я решил слинять»* (отсылка к песне группы «Земляне» «Трава у дома») («Астронавт»); *«Устрой дестрой этой весной. Что мне снег, что мне зной»* (строчка из песни Noize MC – Устрой дестрой; строчка из детской песни «Если с другом вышел в путь») («Как я»).

Таким образом, для творчества АТЛ характерна высокая активность таких средств речевой выразительности, как тропы (эпитет, метафора, перифраза, метонимия, гипербола, литота, аллегория, риторический вопрос, риторическое восклицание) и стилистические фигуры (сравнение, синтаксический параллелизм, анафора, антитеза и оксюморон).

2.4.3. Лексические особенности

Рассматривая взаимодействие языка, культуры и мышления, которое наиболее ярко проявляется на уровне слова, мы обратились к особенностям лексики в рэп-текстах АТЛ. Поскольку в русском языке отсутствуют лексемы, способные точно передавать значение тех или иных культурных явлений, для песенного дискурса наиболее характерным оказывается **использование англоязычной лексики** в русскоязычном фонетическом, морфологическом и синтаксическом варианте. Как отмечают Е.С. Гриценко и А.О. Лалетина, англицизмы указывают на принадлежность к глобальной культуре: «профессиональный музыкальный жаргон – гибридный (суб)язык становится индексом внутригрупповой принадлежности и используется для конструирования профессиональной идентичности» [Гриценко, Лалетина, 2012: 51].

В творчестве АТЛ англицизмы обозначают:

1) жанры современной музыки: «*Этой ночью самый русский трэп младенцем сдохнет на моих руках*» («Корень Мандрагоры»), «*За трэпчик родненький поднимем локти от сердца к солнцу*» (от англ. Trap music – музыкальный хип-хоп жанр) (Трэп-хата);

2) структурные элементы композиции: «*Это нудное-нудное интро прямиком с орбиты*» (от англ. intro – вступление) («Шаман»); «*Отдать тебя в жертву биту и синтам, и только тогда боль будет снята*» (от англ. beat – барабанно-басовая партия минуса; сокращенное от англ. synthesizer – синтезатор, здесь: ‘партия синтезатора’) («Как я»); «*Коли мне купол, кольщик,*

вот тебе **флоу** мой божий» (от англ. flow – течь, литься, здесь: ‘подача’) («Божественный флоу»); «Тут страшные **эдлибы** хлопками Глока» (от англ. ad-lib – импровизировать, здесь: ‘элемент бэк-вокала’) («Сплин»);

3) музыкальные продукты: «На этом **треке** кровавые реки» («Корень Мандрагоры»), «Но гребанный смысл этих **треков** крокодилом-альбиносом съеден» (от англ. track – путь, здесь: ‘звуковая дорожка’) («Гроздь ярости»); «Нашего **микстейпа** прикреплю обертку тебе на могилку маленькой иконкой» (от англ. mixtape – особый вид звукозаписи) («Сплин»); «Все адепты наши взгреты этим нудным **репрезентом**» («Хелта Скелта») (от англ. represent – представлять себя, здесь: ‘жанр рэпа’);

4) виды занятий в современной музыкальной индустрии: «С нами **эмси** Покайся, на танцполе – покойся» (МС – сокращенное от англ. Master of Ceremonies – ведущий мероприятий, здесь: ‘рэп-исполнитель’) («Гроздь ярости»); «Многорукий **битмейкер**-мясник хоронит меня среди сэмплов резни» (от англ. beatmaker – композитор и аранжировщик рэп-музыки) («Фудзи»);

5) элементы танцевальной культуры: «Дикий **слэм** – это наше знамя, толпа честна и с нами топчет славно» (от англ. slam – разгромить, здесь: ‘действия публики на концертах’) («Тяжесть»); «**Флекс**, архаичный наш **флекс**. Нео-шаманы топчат грязь небес» (от англ. flex – сгибать, здесь: ‘особый стиль танца’) («Шаман»);

б) музыкальное оборудование: «Дружище **майк** из дыма смотрит искоса» (от англ. mike – микрофон) («Майк»).

Англицизмы обозначают не только реалии музыкальной терминологии, но обыденные понятия. См. характерные примеры АТЛ: «Ништячный **шутер**, жаль только, нет кнопки **рестарта**» (от англ. shooter – стрелок, здесь: ‘жанр компьютерных игр’; от англ. restart – перезапуск) («Как я»); «Топчет **сникерхэд** босой – сорвать голос, сорвать мозоль» (от англ. sneakers – кроссовки, head – голова, здесь: ‘человек, коллекционирующий кроссовки’) («Summerjam»); «**Фоллов** меня полностью, максимально

репость» (от англ. follow – следовать, здесь: ‘подписаться на кого-либо в социальных сетях’; от англ. repost – переотправка, здесь: ‘возможность поделиться чьей-либо записью в социальных сетях’) («LeGo»); «*Зеленый свуш, как зеленый куш*» (от англ. swoosh – проноситься со свистом, здесь: ‘логотип спортивного бренда «Nike»’; от англ. kush – название группы сортов марихуаны) («По кругу»); «*Здесь сквозь ржавый индастриал их ведет за собой вечно упоротый пастырь*» (от англ. industrial – промышленный: здесь ‘промышленный район города’) («Пропасть»).

Обращаясь к описанию лингвокультурных особенностей рэп-текстов АТЛ, мы рассматриваем **культурно-маркированные единицы**, под которыми подразумеваем «слова и словосочетания, имеющие специфический компонент значения, содержание которого определяется экстралингвистическими факторами» [Лисица, Чернобров, 2014: 102]. Такие единицы обладают как денотативным значением, занесенным в словарь, так и рядом ассоциаций, возникающих в сознании определенной культурной общности. Принципом классификации культурно-маркированных единиц выступает деление на имена нарицательные и собственные.

Нарицательные имена в рэп-текстах АТЛ отражают культурные реалии. Мы выделяем культурно-маркированные единицы, обозначающие ритуалы и обычаи. Например, в треке «Гори ясно» описывается встреча Масленицы: *«Ходуном изба, хоровод из баб, и мне не до сна в пламени костра. А весна, она уже где-то рядом плодородия ради топчет поля. Для неё оделся я так нарядно, пусть тряпки эти со мной сгорят. Принесите хворост да посуше брёвна, на костёр зовите больше народа. Заливайтесь хором нашим церковным, я во весь голос подною вам скромно. Погост плавит людская масса, ритуальный пламень разгорайся ясно, во имя солнца отдам себя сам, запахло мясом. Разгорайся, гори ясно, так, чтобы не погасло».*

Также присутствуют культурно-маркированные единицы с обозначением цвета. Например, трек «VLL BLVCK» («Всё черное») преимущественно состоит из устойчивых выражений с лексемой «черный»:

«Никчемные деньги на **черные деньки**»; «*Black Scale, **черный рынок** – Sale*»; «*О боже, Иисус был черным тоже – **черный юмор***»; «*А где мой **черный пистолет**? На Большом Каретном*». Приведем примеры из других рэп-композиций, в которых используется колоративная лексика: «*Пронзит мне грудь **красной** стрелой, значит, нырнул под поезд*» («Ной»); «*Под глазами **красными** круги больше, чем на полях*» («Summerjam»); «*В кипящий котел с **багровым** борцом смачно упадет души моей харчок*» («Вороний грай»); «*И до самого **багрового** рассвета ту же пленку крутит та же кассета*» («Пока молодой»); «*Скорый поезд везёт кислород, становлюсь на перрон, туда, где **белым-бело***» («Кислород»); «***Белая-белая** кожа под черной-чёрной рясой*» («Вирши»); «*Мы – новые компоненты, еле заметные, **зеленые** пятна пигментные*» («Удобрением»); «*И я достал п*здатый вес, **зеленый**, как мутант*» («Хелта Скелта»); «*По **синей-синей** планете себя размазывает жирным слоем безобразная биомасса*» («1000»); «*Но мне бы в небо цвета **голубого** мета Хайзенберга*» («Фризлайтами»); «*Пусть мокрый, темный, **серый** асфальт нам головоломкой поломает башку*» («Ласточки»).

Имена собственные, связанные с экстралингвистическими объектами, отражают корреляции между языком и культурой. В творчестве АТЛ мы выделили следующие ономастические реалии:

- Антропонимы. Например, трек «Неймдроппинг» содержит 15 прецедентных имен: «*В рэпе я, как **Тим Бертон**, рэп мой – Некрополь*» (Тим Бертон – американский кинорежиссёр); «*Здесь на пару я с хип-хопом, как велосипед и **Хофман***» (Альберт Хофман – швейцарский химик и литератор); «*Убитый, как Усама бен Ладен, легкое дышит на ладан*» (Усама Бен Ладен – основатель «Аль-Каиды»); «*Странно, я не Рианна, но теперь меня хотят все*» (Рианна – псевдоним американской певицы); «*Аминь, достучаться до небес, как Яо Минь*» (Яо Минь – китайский баскетболист).

- Топонимы. См. характерные примеры АТЛ: «*В какой-то белоснежной **Чувашии**, где-то на белом свете*» («Гроздья ярости»); «*С глазами мутными, как воды **Волги***» («Ангелы»); «*Ведь **Новочебоксарск***

далеко не **Версаль**» («Петля»); «*Азиатская Москва поднимает русский стяг, и ты тут разбери теперь, кто из них у кого в гостях*» («Череп х кости»).

- Персонажи античной мифологии и библеизмы. См. характерные примеры АТЛ: «*Гипнотически завиваясь в кудри Горгоны*» («Петля»); «*Ночь моя длинная, рядом Мария Магдалина*» («Пьяный мастер»); «*Слышишь, Серафим, дай погонять мне нимб*» («Ангелы»);

- Теонимы. См. характерные примеры АТЛ: «*Как Шива – разрушитель, закручу-верчу коловорот*» («Неймдроппинг»); «*Я, как Иисус, подкован, зависаем – это Голгофа*» («Неймдроппинг»); «*Я пурпурный Будда, меня лечит от рэпа током только бес попутал*» («Пурпурный Будда»).

- Фиктонимы. См. характерные примеры АТЛ: «*Здесь что-то запахнет тухлым, это нас призывает Ктулху*» (Ктулху – вымышленное мифическое существо американского писателя Говарда Лавкрафта) («Фудзи»); «*Режем на сэмплы винил, как Крокодила Гену на ремни*» («Неймдроппинг»); «*Времени трата будет бешеной правдой, но я со временем стану моложе, как Бенджамин Баттон*» (главный герой фильма «Загадочная история Бенджамина Баттона») («Время – песок»).

- Эргонимы. См. характерные примеры АТЛ: «*Это наша секта света что-то типа Хелта Скелта*» («Хелта Скелта»); «*Мы во всем черном, как ИГИЛ*» («Хелта Скелта»).

- Прагмонимы. См. характерные примеры АТЛ: «*Зубной щётки ворс вотри в подошвы четьеньких Y-3*» (Y-3 – спортивная марка одежды и обуви) («Карма х кома»); «*Нас кольцом питона задушит шарф Louis Vuitton`a*» (Louis Vuitton – французский бренд) («Мерзлота»); «*Думал все будет отлично, но все будет Coca-Cola*» («Череп х кости»).

Таким образом, для творчества АТЛ характерно обилие англицизмов (более 100 единиц), обозначающих не только музыкальные термины (жанры современной музыки, структурные элементы композиции, музыкальные продукты, виды занятий в современной музыкальной индустрии, элементы танцевальной культуры, музыкальное оборудование), но и бытовые явления.

Кроме того, активное использование культурно-маркированной лексики (более 300 единиц), способствующей языковой экономии и выполняющей интертекстуальную функцию, говорит о высоком лингвокультурном потенциале рэп-дискурса АТЛ.

2.4.4. Приемы языковой игры

Средоточием приемов языковой игры в рэп-текстах является «панчлайн», сокращенно «панч» (от англ. punch – удар кулаком и line – линия) – строка рэп-текста, содержащая в себе неожиданный смысл, способный произвести впечатление на слушателя. См. характерный пример: «Под фракталами раковин панчей и рифм – и вот я слеплен из них» («Фудзи»). Такая фраза воспринимается как «смысловой удар», многократно повышающий художественную ценность произведения. Как правило, эмси используют разнообразные приемы языковой игры, которые были рассмотрены нами в статье «Тексты русского рэпа в зеркале языковой игры (на материале творчества Оксимирона)» [Корнева, 2016].

Б.Ю. Норман в монографии «На гранях языка» определяет языковую игру как «использование языка в особых – эстетических, социальных и т.п. – целях, при котором языковая система наилучшим образом демонстрирует свою “мягкость”: языковые единицы, их классы и правила их функционирования получают тут бóльшую степень свободы по сравнению с иными речевыми ситуациями» [Норман, 2006: 6]. С точки зрения Т.А. Гридиной языковая игра «как форма лингвокреативного мышления эксплуатирует механизмы ассоциативного переключения узуального стереотипа восприятия, создания и употребления языковых единиц, характеризуется условностью и интенциональностью – установкой на творчество, эксперимент над знаком на основе различных лингвистических приемов его трансформации и интерпретации» [Гридина, 1996].

Лингвистический феномен языковой игры имеет отличительные черты. Во-первых, эстетическая составляющая, заключающаяся в сознательном стремлении вызвать у реципиента чувство восхищения новизной языковой формы. Языковая игра обязана быть красивой, так как апеллирует к чувству эстетического восприятия нестандартного употребления языковых единиц и основывается на перенесении акцента с того, о чем говорится, на то, как об этом говорится. То есть «автор одновременно творит и анализирует процесс творения, специально сосредоточивается на том зазоре, который всегда существует между означающим и означаемым» [Скворцов, 2000].

Во-вторых, языковая игра сопряжена с комическим эффектом, выраженным в разнообразных формах (острота, каламбур, шутка, анекдот) с помощью таких приемов, как «намеренное искажение, пародирование, передразнивание какого-то явления, преувеличение, нагромождение, выпячивание каких-то черт, вырывание, изъятие предмета из его привычной среды, столкновение несоединимых предметов или черт, например «высокого» и «низкого», вообще снижение образа, его упрощение, вульгаризация, обманывание ожидания и т.п.» [Норман, 2006: 8].

В-третьих, неканоническое явление языковой игры функционирует благодаря таким парадоксам системы языка, которые возникают на фонетическом, фонологическом, орфографическом, графическом, пунктуационном, морфологическом, синтаксическом, словообразовательном, лексическом, семантическом, прагматическом и стилистическом уровнях. Языковая игра – «осознание возможностей (потенциала) преобразований знака, обусловленного устройством самой системы языка, это своего рода эксперимент, обнаруживающий “...скрытые резервы языка”» [Гридина, 1996].

Кроме того, языковая игра выполняет следующие функции:

- 1) языкотворческая (способствует обогащению языка, посредством получения нового оборота в ходе творческого речевого акта);
- 2) развлекательная (направлена на то, чтобы позабавить собеседника и самого себя);

3) маскировочная (позволяет выразить те смыслы, которые по каким-то причинам находятся под запретом).

Обращаясь к вопросу функционирования языковой игры в поэтическом тексте, отметим, что исполнители «стремятся, с одной стороны, преодолеть косную массу клишированного языка, а с другой – проявить потенциально заложенные в языке богатейшие смысловые возможности» [Скворцов, 2000]. Именно поэтому авторская фраза, представленная с помощью языковой игры, выступает как сверхзначимый компонент текста, который не только семантически нагружен, но и облачен в особую лаконичную формулировку.

Наиболее характерным приемом языковой игры в творчестве АТЛ является **каламбур**. В.З. Санников в монографии «Русский язык в зеркале языковой игры» определяет каламбур как «шутку, основанную на смысловом объединении в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов (словосочетаний), тождественных или сходных по звучанию» [Санников, 2002: 490]. Опираясь на классификацию, предложенную исследователем, мы выделили каламбуры, основанные на **многозначности слова**. См. характерные примеры: «*В нашей сказке нужна **каре́та** скорой помощи*» («PussyPower»); «*А под личиной нечисть вся в скверном канкане – лихорадочно чешется **вшивая** компания*» («Пламень»).

Аналогичный пример содержит языковую единицу, имеющую как литературную, так и жаргонную коннотацию (*зависать* – «тусоваться»), что и обыгрывает АТЛ: «*Зависаем – это Голгофа*» («Неймдропинг»). Также эмси использует семантическую разницу между прямым и переносным значением слова. См. характерный пример: «*И даже при виде стерильного скальпеля почувствуешь что-то **нечистое***» («Всем п*зда»). Кроме того, АТЛ обыгрывает **специальное и общеупотребительное** значения языковых единиц. См. характерный пример: «*Ното sapiens **нелюдим**, как истукан-камень*» («Пламень»).

Каламбуры, основанные на многозначности слова, широко представлены в рэп-текстах русскоязычных исполнителей. Приведем классификацию каламбуров с примерами различных авторов:

1) прямое и переносное: «С детства **дырявые** руки, посему трудно подбирать слова» (.Otrix – «Адепт эскапизма IV»); «Данс Макабр – приглашу **костлявую** на пасодобль» (Данс Макабр – пляска смерти) (Oxxxumiron – «Тентакли»); «Жизнь гонка самоубийц – все **наезжают** друг на друга» (Svyat – «Герой года»);

2) собственное и нарицательное: «Тут все токсикоманы – жизнь зависит от **момента**» («Момент» – торговая марка, под которой производятся клеи) (Svyat – «Кровь и песок»); «Я заведу с вами **дружбу**, дай лишь бензопилу» («Дружба» – модель бензопилы) (.Otrix – «Жан-Батист Гренуй»); «Вновь в руках **горячий камень**, будто он Гайдар» («Горячий камень – произведение А. Гайдара»; на сленге камень обозначает гашиш) (.Otrix – «Адепт эскапизма IV»);

3) специальное и общеупотребительное: «Тебе важна **фигура**? Мне не до ферзей и пешек» (Svyat – «Сотри в порошок»); «Я сдал **пост** – это Пасха» (Svyat – «Рисую стёркой»); «Без **языка** сложно спорить о вкусах» (Pharaoh – «RELOADEAD»);

4) жаргонное и литературное: «За мной **косяков** было больше, чем за вожакон перелётных пернатых» (Oxxxumiron – «Earth Burns»); «Да, я дворянских кровей, вот мой герб – на нём **утка и лина**» (Oxxxumiron – «Детектор лжи»);

5) свободное и фразеологически связанное: «Старшие братья – в горячих точках, по телику – политики в **горящих шапках**» (Луперкаль – «Дом тысячи сквозняков»);

6) общеупотребительное и индивидуально осознаваемое: «E2, E4 – районы с почтовым кодом, а не ход против черных» (Oxxxumiron – «Восточный Мордор»).

Однако рэп-тексты ATL содержат каламбуры, которые базируются не только на смысловой, но и на звуковой близости языковых единиц. Например, языковая игра осуществляется с помощью приема паронимии: «*Забито **плотно**, но я не **плотник***» («Гетто гопник»), где слова «плотно» и «плотник» обыгрываются через многозначность лексемы «забить» (в литературное значение – ‘вбивать гвозди’, в сленговом значении – ‘свернуть самокрутку’). Приведем характерные примеры использования данного приема в творчестве других эмси: «*Мы с тобой сироты, которым провели в **интернат Интернет***» (Oxxxumiron – «Крокодиловы слёзы»); «*Карьерная лестница – это лестница в **карьер***» (Svyat – «Не чета»).

Приведем классификацию каламбуров с различными типами омонимии, основанную на характерных примерах русскоязычных рэп-исполнителей:

1) полные омонимы (слова, совпадающие и по звучанию и по написанию): «*Я с понедельника пытаюсь приспособиться к **среде***» (.Otrix – «THESONGREMAINSTHESAME»); «*А город утопает в зелени*» (Oxxxumiron – «Хитиновый покров»); «*Кто бы ни гадал – мне на **картах** всегда выпадает дорога*» (Oxxxumiron – «Лондонград»);

2) омофоны (слова, совпадающие только по звучанию): «*Моя жизнь – полный стакан, как умру – не **отпивайте/отпевайте***» (.Otrix – «ПЫЛЬ/БОЛЬ/ГОЛОД»); «*Мне 26, но я **развиваюсь/развеваюсь** с трудом, будто заштопанный флаг*» (Oxxxumiron – «В г*вне»);

3) омоформы (слова, совпадающие в некоторых формах): «*Моя смерть – суицид на мельнице – подохну в **муках***» (.Otrix – «Адепт эскапизма III»); «*Я ждал тебя в холодном **парке в парке***» (парка – верхняя одежда) (Луперкаль – «Экзистенциальная тоска»);

4) омонимия слова и словосочетания: «*Пусть он даст тебе **наличные на личные расходы***» (Svyat – Хочешь); «*Я не вольт и не ампер для тебя **просто ват/простоват***» (Svyat – «Хмели-сунели»); «*Я читаю **убого/у Бога***,

у дьявола тоже» (.Otrix – «Адепт эскапизма III»); «И нас разделят на секущих и на секомых/насекомых» (Луперкаль – «У моей мечты»);

5) случайное фонетическое сходство русского и иностранного слова: «Краснодарский рэп, как Чарли Паркер в найках, у нас **джаз дуем/just do it**» («Just do it» – слоган спортивно бренда «Nike») (.Otrix – «EMMIE»); «Ты – **муз-ник/toothpick**, но не козырь в рукаве, а зубочистка» (от англ. toothpick – зубочистка) (.Otrix – «Жан-Батист Гренуй»); «Если тут кто-то **курд**, то он не Воннегут» (Курт Воннегут – американский писатель-сатирик) (Oxxxumiron – «Восточный Мордор»).

В рэп-текстах АТЛ каламбурному обыгрыванию подвергаются омоформы: «**Бреду в бреду** по сонной лощине, забыв голову дома» («Мерзлота»). Кроме того, АТЛ использует игровой момент при фонетическом совпадении русского и иностранного слова: «**Но волей-неволей** на максимум выкрутишь **volume** стопудово» (от англ. volume – громкость) («Фильтр»).

Прием, зафиксированный нами в рэп-текстах АТЛ, не описан в научной литературе, вследствие чего, мы приходим к необходимости ввести собственный термин. Е.А. Земская и И.С. Улуханов, говоря о способах словообразования, в числе прочих приводят редеривацию как «обратный окказиональный способ словообразования» [Улуханов, 1996], [Земская, 1992]. Тогда как лингвисты рассматривают это явление на уровне слова, мы проследили его на уровень фразы. Термин, предлагаемый нами, звучит как «**дефразеологизация**» и подразумевает под собой утрату первоначального переносного смысла фразеологической единицы через восприятие ее в прямом значении. См. характерный пример: «С **пистолетом** у виска – **пораскинть мозгами**» («ККК»). Выбирая существующий фразеологизм «пораскинуть мозгами» (‘не спеша, всесторонне обдумать что-либо’), автор путем использования прямой ассоциации добивается освобождения фразеологически связанной единицы. Приведем аналогичные

примеры: «Минеральные воды – **вот в чем соль**» («Пьяный мастер»); «И они на мне **поставят крест**, хотя я далеко не мертвец» («Обратно»).

Приведем характерные примеры использования данного приема в рэп-текстах других исполнителей: «Комплексы **съедают изнутри** – я зову это комплексное питание» (Охххумiрон – «Песенка Гремлина»); «У меня **синица в руке** – зовите меня орнитологом» («Охххумiрон – «Я – хейтер»); «Я принял Ислам – **вот те крест!**» (Охххумiрон – «Детектор лжи»); «Я, как пленный инопланетянин, **не в своей тарелке**» («Охххумiрон – В г*вне»); «И я **ходил по краю**, как краевед» («Охххумiрон – «Earth Burns»); «А твой договор, как диплом у Киркорова – **Филькина грамота**» («Охххумiрон – «Earth Burns»); «Мы первые кроманьонцы – мы **выбились в люди**» (Охххумiрон – «Город под подошвой»); «И ты похож на натюрморт – на тебе **нет лица**» (Охххумiрон – «East London»); «Твои чувства лишь **предлог**, а мне нужен союз» (Svyat – «Хмели-сунели»); «Снова грязные деньги **принял за чистую монету**» (Svyat – «Здесь мой дом»); «Так что беспорядок в комнате **в порядке вещей**» (Svyat – «Клик Клак»); «Ты была мне **параллельна**, но мы пересеклись» (Svyat – «Оттуда»); «Ты больная, даже твой след **простыл**» (Svyat – «Хмели-сунели»); «Я, как сутенер, **поднимаюсь на цыпочках**» (Луперкаль – «Ночь»).

Характерным для творчества АТЛ является прием **контаминации**, определяемый А.П. Сковородниковым как «конструктивный принцип организации ряда стилистических приемов и фигур, состоящий в совмещении в одной речевой единице двух разных единиц в силу их структурного, функционального или ассоциативного сближения» [Сковородников, 2011: 164]. В рэп-текстах контаминация чаще всего реализуется на лексическом, фразеологическом и синтаксическом уровнях. См. характерные примеры АТЛ: «Я **будто схавал колесо обозрения**» («Марабу»), где объединены два словосочетания «схватить колесо» (принять наркотик в виде таблетки) и «колесо обозрения»; «**Легкое дышит на ладан**» («Неймдроппинг»).

Приведем характерные примеры использования приема контаминации в творчестве других русскоязычных эмигрантов: *«Наша фортуна перед зеркальцем вертится, примерив часовой пояс верности-смертницы»* («Охххуmіgоn – «Крокодиловы слёзы»); *«Работа с доходом в похоронном бюро находок»* («Охххуmіgоn – «Тентакли»); *«Мне не передать, что в моей черепной коробке телепередач»* («Охххуmіgоn – «Признаки жизни»); *«И тут без шансов – белка в колесе обозрения»* (Svyat – «Кровь и песок»); *«Держи карман шире, я за словом сюда не лезу»* (Svyat – «Я тебе напомню»).

Вследствие того, что текстам русского рэпа не присуща юмористическая окраска, фраза, представленная с помощью языковой игры, меняет свои функциональные качества. Категория смеха, по мнению А.Э. Скворцова, не является исчерпывающей в понимании языковой игры, а комический эффект выступает лишь её спутником [Скворцов, 2000]. Рэп-дискурс во многом не несет в себе комизма, вследствие чего языковая игра выполняет экспрессивную функцию.

Таким образом, для творчества ATL характерны такие приемы языковой игры, как каламбур, основанный на многозначности слова (прямое и переносное, жаргонное и литературное, специальное и общеупотребительное) или сходстве звучания (парономазия и омонимия), дефразеологизация и контаминация. Языковая игра выступает средством расширения языкового пространства, а также является источником афористичности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе была предпринята попытка комплексного исследования текстов русского рэпа на материале творчества АТЛ с позиций лингвокультурологии. Во введении мы представили критический анализ научных трудов, рассматривающих рэп с позиций культурологии, социологии, философии, а также различных направлений филологического знания. Как было показано в разделе 1.1, тексты русского рэпа, соответствующие характеристикам художественного текста, являются выражением идей и концептов национальной лингвокультуры. К вербальному компоненту рэп-дискурса мы отнесли тематику рэп-текстов, систему изобразительно-выразительных средств, сюжетно-мотивную организацию, индивидуальность авторского стиля.

Как было показано в разделе 1.2, рэп, представляя собой поликодовую структуру, в которой слово взаимодействует с иными семиотическими кодами, принадлежит к **синтетическому типу искусства**. Важнейшим свойством синтетического текста является корреляция составляющих его субтекстов (вербального, музыкального, пластического), которая осуществляется посредством ритма, звука и композиции. Область ритмической корреляции представлена схемой флоу, демонстрирующей механизм создания ритмического рисунка рэп-текста. В силу того, что аудиальная корреляция определяется звуковой природой речи и музыки, на примере рэп-композиции АТЛ мы показали, каким образом кульминация музыкального ряда усиливается звуковой организацией поэтического текста. Композиционная корреляция представлена с помощью таблицы, которая отображает функциональное соположение субтекстов, определяющих характер звучания трека.

В результате проведенного анализа мы пришли к выводу о том, что рэп следует признать **комплексным феноменом**, включающим в себя рэп-культуру, рэп-музыку, рэп-поэзию и рэп-дискурс. Рассматривая рэп-культуру

как самостоятельное социокультурное явление конца XX – начала XXI вв., мы предлагаем считать ее лингвопродуцирующей субкультурой, вышедшей на уровень глобализационной поп-культуры.

Характерной особенностью рэп-культуры выступает **музыкацентричность**. Благодаря сравнительно-сопоставительному анализу вокальной и рэп-музыки, проведенному по двенадцати параметрам, мы показали, что рэп-музыка в корне отлична от предшествующих ей музыкальных традиций, поскольку первичным элементом при создании рэп-композиции оказывается *бит* (музыкальное сопровождение), содержащий ритм как основу. В связи с тем, что рэп-музыка существует в танцевальной традиции, ее бит имеет предсказуемый метроритм (четырёхдольный размер) и обладает такими характеристиками, как повторяемость и *квадратность* (количество его тактов кратно четырем). В процессе музыкального анализа мы выявили, что методом создания рэп-музыки АТЛ является сложное *сэмплирование*, при котором бит создается в процессе совмещения различных *лупов* (коротких, зацикленно повторяющихся фрагментов звуковых записей), накладываемых на барабанно-басовую партию минуса.

Анализ рэп-поэзии как литературного компонента рэп-культуры и частного случая **звучащей поэзии**, проведенный в сопоставлении с печатной лирикой по шести параметрам, позволяет утверждать, что рэп является новым эволюционным этапом поэзии. Естественной формой рэп-поэзии является речитативно-певческое исполнение, напрямую связанное не только с фоническим строем поэтического текста, но и с музыкальным сопровождением и его ритмом.

В ходе анализа мы подробно остановились на **рифме** как базовом инструменте создания рэп-текста и выявили, что АТЛ использует такие приемы, как полирифмия, полиритмия, параномазия, высокая плотность рифмовки, а также различные виды и типы рифм: слогорифма, двойная, авторская, или каламбурная, омонимическая и панторифма. В результате проведенного лингвистического анализа мы утверждаем, что рифма является

источником смыслопорождения, во многом определяет рецепцию и формирует структуру образа.

Характеризуя рэп как феномен, основанный на коммуникации, мы определяем **рэп-дискурс** как сложный продукт рэп-культуры, включающий в себя совокупность поэтических рэп-текстов (вербальных компонентов рэп-композиций) и метатекстов. В процессе анализа мы выделили и описали следующие метатексты: песенный видеоклип как медиажанр сценической визуальной образности, оформление обложки как целостной иллюстративно-графической системы альбома, а также логотип как графический знак (эмблему) музыкального объединения артиста.

Как показано в разделе 2.1, исторические корреляты рэп-дискурса в европейской культуре существовали в виде макрожанров, соответствующих современному песенному бытованию рэпа («ритмизированный разговор под музыку») и его батловой форме («словесный поединок»). Мы выявили, что рэп имеет множество предшествующих ему культурных традиций в различных странах и эпохах.

В ходе анализа рэп-текстов АТЛ мы выделили такие **специфические жанры**, как «репрезент» – форма поэтического текста, обращенного к эстетике бахвальства; «дисс» – форма стихотворного текста, направленного на уничижение достоинства реального или воображаемого оппонента; «лирикс» – форма поэтического текста, вызванного передать любовное или эротическое переживание. В тематическом разнообразии рэп-дискурса АТЛ выделяются группы основных тем: социальные проблемы, чувства и эмоциональные состояния, «творческий путь», «вечные» темы.

Анализируя индивидуально-авторский стиль АТЛ, мы представили анализ сюжетно-мотивной организации, описав эсхатологический, мортальный и христианский мотивы. Как показано в разделе 2.4.2, система изобразительно-выразительных средств представлена тропами (метафора, эпитет, метонимия, гипербола, литота, оксюморон и др.) и фигурами (сравнение, синтаксический параллелизм, анафора и др.). Лингвистическая

характеристика позволила выявить такие лексические особенности поэтического рэп-текста, как активное использование англицизмов и значительное количество культурно-маркированных единиц (антропонимов, топонимов, теонимов, библеизмов, фиктонимов, эргонимов и прагмонимов), что свидетельствует о высоком лингвокультурном потенциале рэп-дискурса.

В разделе 2.4.4 мы рассмотрели *панчлайн* (ударную строку рэп-текста), который создается при помощи **приемов языковой игры**: каламбуров, основанных на многозначности слова или сходстве звучания, контаминации и «дефразеологизации», которая подразумевает под собой утрату первоначального переносного смысла фразеологической единицы через восприятие ее в прямом значении («С пистолетом у виска – пораскинть мозгами» («ККК»)).

Таким образом, рэп – новый источник музыкальной поэтичности, а также успешная попытка выявить в слове особую звучность, ритмичность и мелодичность. С позиций лингвокультурологии рэп как музыкально-песенное выражение хип-хоп культуры вошел в пространство русского языка, вобрав в себя традиции национальной лирики. Рэп представляет собой уникальный феномен современной массовой культуры, позволяющий генерировать новую художественную и языковую реальность, что для целого поколения молодежи становится путем самобытного выражения собственного мироощущения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. ATL (Сергей Круппов) – биография [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gl5.ru/a/atl/atl.html> (дата обращения: 15.06.2018).
2. ATL [Электронный ресурс]. URL: <http://genius.com/artists/Atl> (дата обращения: 15.06.2018).
3. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. М.: Флинта, Наука, 2010. – 224 с.
4. Алешинская Е.В., Гриценко Е.С. Английский язык как средство конструирования глобальной и локальной идентичности в российской популярной музыке // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 6. С. 189–193.
5. Андреев В.К. Лингвистические параметры типологизации современных молодежных субкультур // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. 2011. № 1 (13). С. 92–98.
6. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / Ред. А.М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2000. – 1456 с. URL: <http://alcala.ru/entsiklopedicheskij-slovar/bolshoj-entsiklopedicheskij-slovar.shtml> (дата обращения: 15.06.2018).
7. Вершинин М.В., Макарова Е.В. Современные молодёжные субкультуры: рэперы [Электронный ресурс]. 2007. URL: <http://psyfactor.org/rap.htm> (дата обращения: 15.06.2018).
8. Визель М., Куллэ В. Рэп – поэзия? [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://godliteratury.ru/public-post/ryep-poyeziya-2> (дата обращения: 15.06.2018).
9. Воробьев В.В. Лингвокультурология. М.: Издательство РУДН, 2006. 340 с.
10. Вот что я люблю: ATL [Электронный ресурс]. 2013. URL: <http://www.rap.ru/reading/19752> (дата обращения: 15.06.2018).

11. Гриценко Е.С. Вербальное поведение как способ конструирования молодёжной идентичности: культурные коды и стилистические модели // Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова (Нижний Новгород). 2010. № 10. С. 44–56.
12. Гриценко Е.С., Дуняшева Л.Г. Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации // Политическая лингвистика. 2013. № 2 (44). С. 141–147.
13. Гриценко Е.С., Лалетина А.О. Многоязычие в профессиональной коммуникации // Вопросы психолингвистики. 2012. № 1 (15). С. 46–55.
14. Дискография ATL [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rapgeek.ru/artists/atl#> (дата обращения: 15.06.2018).
15. Дуняшева Л.Г. Концепт «свобода» в афроамериканском песенном дискурсе // Ученые записки Казанского университета. 2011. Том 153, кн. 6. С. 157–166.
16. Дуняшева Л.Г., Уткина Н.В. Конструирование гендера в афроамериканском песенном дискурсе / Л.Г. Дуняшева, Н.В. Уткина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2-2. С. 66–70.
17. Жиганова А.В. Переключение языкового кода как средство конструирования социальной идентичности // Вестник НГЛУ им. Н.А. Добролюбова. 2012. Вып. 18. С. 19–26.
18. Карасик В.И. Языковая матрица культуры. М.: Гнозис, 2013. 320 с.
19. Карпушкин В.Г. Рэп как новая форма языкового существования в славянском мире / В.Г. Карпушкин, Т.В. Шмелева // Славянские языки: единицы, категории, ценностные константы : сб. науч. ст. / отв. ред. Н.А. Тупикова. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2009. С. 423–437.
20. Кожелупенко Т.П. Рэп как язык конфликта в субкультуре хип-хопа // Вестник РУДН, серия Лингвистика. 2008. № 4. С. 83–89.
21. Кожелупенко Т.П. Сленг как средство субкультурного кодирования в современных американских и русских рэп-текстах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 – сравнительно-историческое,

- типологическое и сопоставительное языкознание. СПб: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2009. 21 с.
22. Козлов В.В. Реальная культура: от Альтернативы до Эмо. СПб.: Амфора, 2009. 352 с.
 23. Колесников А.А. Особенности использования прецедентных имён в рэп-дискурсе // Московский государственный областной университет. 2014. № 5. С. 66–71.
 24. Коломиец Г.Г. К вопросу о новых тенденциях прагматической эстетики // Вестник ОГУ. 2014. № 7. С. 119–123.
 25. Корнева Н.А. Рифма как источник смыслопорождения в текстах русского рэпа (на материале творчества АТЛ) // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. 2017. № 22–3. С. 223–225.
 26. Корнева Н.А. Тексты русского рэпа в зеркале языковой игры (на материале творчества Оксимирона) [Электронный ресурс] // Проспект Свободный – 2016. 2016. С. 17–19. URL: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/21560> (дата обращения: 15.06.2018).
 27. Корнева Н.А., Подберёзкина Л.З. Рэп как лингвокультурный феномен (на материале творчества АТЛ) [Электронный ресурс] // Молодые лидеры – 2017. Материалы III Международного конкурса выпускных квалификационных и курсовых работ. 2017. С. 123–128. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=32393641&> (дата обращения: 15.06.2018).
 28. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сковородникова. 3-е изд., стереотип. М.: ФЛИНТА, 2011. 480 с.
 29. Купина Н.А., Литовская М.А., Николина Н.А. Массовая литература сегодня. Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2009. 424 с.
 30. Лисица И.В., Чернобров А.А. Прагматические и стилистические особенности британской рок-поэзии в культурологическом освещении. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2014. 160 с.

31. Луков В.А. Хип-хоп культура // Энциклопедия гуманитарных наук. 2005. №1. С. 147–151.
32. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; Под ред. проф. Л.И. Скворцова. – 28 е изд., перераб. – М.: Мир и Образование, 2015. – 1376 с.
33. Редькин Н., Аладьин В., Недашковский А. Рецензия: АТЛ «Марабу» [Электронный ресурс]. 2015. URL: <http://the-flow.ru/music/review-atl-marabu> (дата обращения: 15.06.2018).
34. Садыкова Д.А. Хип-хоп в пространстве современной культуры // Омский научный вестник. 2013. № 5 (122). С. 236–238.
35. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2002. №6. С. 5–32.
36. Соколова Н.Л. Популярная культура в парадигме Cultural Studies и философской эстетике // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. Философия. 2010. № 3 (15). С. 62–69.
37. Тамарченко Н.Д. Словесное искусство и риторика. Тропы и фигуры, топосы и эмблемы // Теоретическая поэтика: Понятия и определения: хрестоматия для студентов / сост. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2001.
38. Тульнова М.А. О способах локализации текстов глобальной культуры // Известия ВГПУ. 2013. С. 4–7.
39. Фролова Е.В. Функционирование топосов в российской политизированной рэп-культуре // Уральский филологический вестник. 2014. №5. С. 300–308.
40. Шевченко О.В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. С. 242–249.

41. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Екатеринбург: РГБ, 2005. 314 с.
42. Шмелева Т.В. Рэп // Сибирский форум. Интеллектуальный диалог. Рубрика «Лексикон современного интеллигента». 2010. №4 (6). С. 14.
43. Шмелева Т.В. Рэп как отражение жизни // Новгородские ведомости. 2010. №26. С. 10.
44. Шмелева Т.В. Рэп-текст как новая реальность русской словесной культуры // Русская речь в современных парадигмах лингвистики: материалы Междунар. науч. конф. (Псков, 22–24 апр. 2010 г.). Т. 2 / под ред. Н.В. Большаковой, Л.Я. Костючук и др. Псков: ПГПУ, 2010. С. 158–163.
45. Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. Научная монография / Р. Шустерман. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с.
46. Шустерман Р. Форма и «фанк»: эстетический вызов популярного искусства / Р. Шустерман; пер. с англ. Н.Л. Соколовой // Личность. Культура. Общество. 2009. Т. IX. Вып. 1. № 47. С. 23–45; Т. IX. Вып. 2. № 48–49. С. 31–37.
47. Чернявская В.Е. Текст в медиальном пространстве. М.: URSS, 2013. 210 с.
48. Музыкальная энциклопедия в 6 томах [Электронный ресурс] / под ред. Келдыш Ю.В. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1982. 504 с. URL: <http://www.music-dic.ru/> (дата обращения: 15.06.2018).
49. Музыкальный энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / под ред. Келдыш Г.В. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с. URL: <http://www.music-dic.ru/> (дата обращения: 15.06.2018).
50. Васина-Гроссман В.А. Речитатив [Электронный ресурс]. 2011. URL: <http://www.belcanto.ru/recitativo.html> (дата обращения: 15.06.2018).
51. Эдвардс П. Как читать рэп. Чикаго: Chicago Review Press, 2009. 340 с.

52. Термины сэмплинга [Электронный ресурс]. 2013. URL: <http://sample-master.ru/terminy.html> (дата обращения: 15.06.2018).
53. Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия [Электронный ресурс]. 2008. URL: <http://megabook.ru/> (дата обращения: 15.06.2018).
54. Feat. [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://fishki.net/2393984-feat-cto-znachit-jeto-sokrawenie-v-muzyke.html> (дата обращения: 15.06.2018).
55. Сэмплы для FL Studio [Электронный ресурс]. 2016. URL: <http://lumpics.ru/samples-for-fl-studio/> (дата обращения: 15.06.2018).
56. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: «Фортуна Лимитед», 2001. 288 с.
57. Онуфриев В.В. Словарь разновидностей рифмы [Электронный ресурс]. 2002. URL: <http://rifma.com.ru/SLRZ-01.htm> (дата обращения: 15.06.2018).
58. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода [Электронный ресурс] // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16-24. URL: <http://www.durov.com/linguistics1/jakobson-78.htm> (дата обращения: 15.06.2018).
59. Андреев В.К. Корпоративная оценочность в субкультурных номинациях и текстах // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. С. 222–226.
60. Дивеева А.А. Аспекты изучения рэп-текста в лингвистике // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XXXIV междунар. студ. науч.-практ. конф. № 7(34). С. 35–42.
61. А.А. Дивеева, Е.В. Грудева Паронимическая аттракция как текстообразующий прием в рэп-текстах // Череповецкие научные чтения – 2016. Материалы Всероссийской научно-практической конференции: В 3 ч. Ч. 1. Литературоведение, лингвистика, СМИ,

- история, философия, социология, политология, художественное образование. Череповец: ЧГУ, 2017. С. 41–42.
62. Жирмунский В.М. Поэтика Александра Блока [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://profilib.net/chtenie/76942/viktor-zhirmunskiy-poetika-aleksandra-bloka.php> (дата обращения: 15.06.2018).
63. Орлицкий Ю. Раёк — это райский стих...» (раешный стих в новейшей русской поэзии) [Электронный ресурс]. 2016. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2016/3/rayok-eto-rajskij-stih.html> (дата обращения: 15.06.2018).
64. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.
65. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.
66. Антипов Г.А., Донских О.А., Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Текст как явление культуры. Новосибирск: Наука, 1989. 197 с.
67. Радке Э. Корреляция обложки и текста в рок-альбомах (на материале альбома «Рождённый в СССР» группы «ДДТ») // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2008. С. 260–267.
68. Шёнберг А. Лунный Пьеро. Мелодрамы. Партитура. Л.: Музыка, 1974. С. 2.
69. Самойлов А. Древнегреческие агоны: превосходство телесности и восхищение интеллектом [Электронный ресурс] // Перспективы и пути повышения гуманистической ценности современного спорта и олимпийского движения. 1998. URL: <http://dereksiz.org/perspektivi-i-puti-povisheniya-gumanisticheskoy-cennosti-sovre.html> (дата обращения: 15.06.2018).
70. Рэп-баттл на «Агоре» [Электронный ресурс]. Эфир от 16.09.2017. URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/61882/episode_id/1545591/ (дата обращения: 15.06.2018).

71. Аристофан Комедии. Фрагменты [Электронный ресурс]. М., Ладомир, Наука, 2008. Перевод Адр. Пиотровского. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1468088063> (дата обращения: 15.06.2018).
72. Быков Д. Пареная рэпа. О баттле Охххумiрон vs. Гнойный. [Электронный ресурс]. 2017. URL: https://echo.msk.ru/blog/bykov_d/2042072-echo/ (дата обращения: 15.06.2018).
73. Фавье Ж. Франсуа Вийон [Электронный ресурс]. М.: Радуга, 1991. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=59286> (дата обращения: 15.06.2018).
74. Вийона Ф. Баллада поэтического состязания в Блуа [Электронный ресурс]. URL: <https://www.askbooka.ru/stihi/fransua-viyon/ballada-poeticheskogo-sostyazaniya-v-blua.html> (дата обращения: 15.06.2018).
75. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды [Электронный ресурс] / под. общей ред. Ф.М. Головешченко. ОГИЗ, ГИХЛ, М., 1948. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml (дата обращения: 15.06.2018).
76. Ермоленко С.И. К теории лирического жанра: основные проблемы изучения / Семантическая поэтика русской литературы. Сб. науч. трудов. Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2008. С. 30–44.
77. Рэп-батл как культурное событие // Сибирский форум. Интеллектуальный диалог. 2017. № 5 (59). С. 12–13.
78. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Монография. – 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
79. Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник / под ред. А.П. Сковородникова. – 2-е изд., перераб. и доп. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2014. 852 с.
80. Норманн Б.Ю. Игра на гранях языка. М.: Флинта: Наука, 2006. 344 с.

81. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996. 237 с.
82. Скворцов А.Э. Литературная и языковая игра в русской поэзии 1970-1990-х годов. Казань, 2000. 188 с.
83. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Языки славянской культуры, 2002. 552 с.
84. Земская Е.А. Словообразование как деятельность / Ин-т рус.яз РАН. М.: Наука, 1992. 221 с.
85. Улуханов И.С. Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация. М., 1996. 224 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СЛОВАРЬ РЭП-ТЕРМИНОЛОГИИ

Автотюн (от англ. auto – автоматический, tune – настраивать) – программа для обработки и коррекции вокальной партии музыкальной композиции.

Бит (от англ. beat – ритм, такт) – барабанно-басовая партия минуса. В широком значении любое музыкальное сопровождение, под которое читают рэп, называется битом или минусом (см. об этом раздел 1.3.2 настоящей работы).

Битмейкер (от англ. beat – ритм и maker – изготовитель) – в рэп-музыке человек, выполняющий функции композитора и аранжировщика (см. об этом раздел 1.3.2 настоящей работы).

Даблрайм (от англ. double – двойной, и rhyme – рифма) – рифма, состоящая из двух слов в строфе (см. об этом раздел 1.3.3 настоящей работы).

Дисс (от англ. disrespect – неуважение) – специфический жанр рэпа, направленный на уничижение достоинства реального или воображаемого оппонента (см. об этом раздел 2.2 настоящей работы).

Лирикс (от англ. lyrics – лирика) – специфический жанр рэпа, служащий для передачи любовного или эротического переживания (см. об этом раздел 2.2 настоящей работы).

Луп (от англ. loop – петля, кольцо) – звуковая запись, представляющая собой короткую, зацикленную, непрерывно проигрывающуюся музыкальную фразу (см. об этом раздел 1.3.2 настоящей работы).

Микстейп – вид звукозаписи, представляющий собой сборник треков, записанных на заимствованные биты.

Нью-скул – стиль в рэпе, характеризующийся наличием сложных битов с меняющимся ритмом, разнообразной перемежающейся скоростью и манерой чтения, обилием вокальных вставок, сложными рифмоконструкциями и использованием автотюна.

Олд-скул – стиль в рэпе, характеризующийся размеренной и равномерной подачей текста, упрощенным битом и небольшим количеством эффектов.

Панчлайн, или панч (от англ. punch – удар кулаком и line – линия) – строка рэп-текста, содержащая в себе неожиданный смысл, способный произвести впечатление на слушателя. Как правило, реализуется с помощью языковой игры (см. об этом раздел 2.4.4 настоящей работы).

Полиритмия – меняющаяся структура и темп флюу, реализующийся посредством специфической стихотворной формой, называемой «рифмованным фразовиком» (см. об этом раздел 1.3.3 настоящей работы).

Полирифмия – способность слова рифмоваться несколькими способами (см. об этом раздел 1.3.3 настоящей работы).

Ремикс (от англ. remix, где re – приставка, обозначающая повтор действия и mix – смешивать, мешать) – повторная запись песни с отличающимися от оригинала ритм-партией, темпом и т.п., сделанная после появления оригинальной песни другими исполнителями, а также самим исполнителем через несколько лет после выхода песни [Энциклопедический словарь, 2009] (см. об этом раздел 1.3.2 настоящей работы).

Репрезент (от англ. represent – представлять себя) – специфический жанр рэпа, обращенный к эстетике бахвальства (см. об этом раздел 2.2 настоящей работы).

Рэп (англ. rap – резко говорить, выкрикивать) – музыкально-песенное выражение хип-хоп культуры, «речитативное исполнение стихов под ритмическую музыку» [Ожегов, 2015: 556]; «ритмический речитатив рифмованного текста на остроактуальную тему» [Прохоров, 2000].

Рэп-батл – наряду с песенным бытованием один из видов рэпа, подразумевающий под собой словесный поединок между рэп-исполнителями. Существуют различные форматы проведения рэп-батла (музыкальный онлайн-батл, текстовый онлайн-батл, оффлайн-батл), а также его разновидности (фристайл-батл, комплиментарный батл, ВРМ-батл) (см. об этом разделы 2.1 и 2.2 настоящей работы).

Скилл (от англ. skill – навык) – необходимые умения и качества, которыми должен обладать рэп-исполнитель (произносительное и языковое мастерство).

Сэмпл (от англ. sample – образец) – небольшой аудиофрагмент в цифровом формате, который представляет собой отрезок музыкальной фразы или отдельно взятый звук (см. об этом раздел 1.3.2 настоящей работы).

Сэмплинг (от англ. sampling – отбор) – заимствование фрагмента звукозаписи (сэмпла) какого-либо произведения и использование его в качестве отдельной части собственной композиции (см. об этом раздел 1.3.2 настоящей работы).

Трек (от англ. track – путь) – звуковая дорожка, композиция в электронной и рэп-музыке.

Фит (сокращенное от англ. featuring – с участием) – трек, записанный с гостевым участием другого рэп-исполнителя.

Флоу, или подача (от англ. flow – течь, литься) – совокупность манеры исполнения, скорости читки, мелодики голоса, вокала, ритмики и рифмовки.

Эдлиб (от англ. ad-lib – импровизировать) – авторский элемент бэк-вокала.

Эмси, или МС (сокращенное от англ. Master of Ceremonies – ведущий мероприятий) – рэп-исполнитель.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. РЭП-ТЕКСТЫ ATL

1. «Hasta la vista» (микстейп «#FCKSWG» 2012 год)

[Припев x2]

Я рифмы неистово шмаляю, как из ствола, как из ствола, как из ствола.
Хромым пора бы остановиться. Hasta la vista! (Hasta la vista)

[Куплет 1]

Ты думаешь, что это просто слова,
Но ты не поймешь, откуда я их доставал,
Где готовил и как донес до твоего стола.
Там цифры, здесь талант, или муза просто не тому дала,
И музыка либо станет старше, либо страшной, как вурдалак.
А ведь в самом начале темном каждый из нас был слеп, как котенок.
Искра – и что-то внутри запылает ярче человека плетеного.
Время пройдет, вот и увидим, кто остался цел, а кто протек.
Кто движется здраво, свежо, просветленно, а кому достался мозга отек.
И даже в людской личине паразиты не излечимы,
И к этому коду генетическому никогда не подберем ключи мы.
Тут есть миллионы причин самой разной величины,
Чтобы все эти овощи были от аппаратов отключены.
Запомни нас четверых, мы, как черепахи-ниндзя,
Мутагеном-рэпом облучены, с музыкой обручены.
Бросай это дело! Закончим лучше мы,
Люди и так уже ушей лишены, еще от вас лишние шумы.

[Припев x2]

[Куплет 2]

Недорэперам не до рэпа, робот-синтезатор работает некорректно.
Спазмы, газы, миазмы, тут здоровый дух – явление редкое.
Живи настоящим, думай о будущем, почитай предков,
Почитай книги, подсчитай время и подумай, надо ли тебе это?
Заморские травы, черепная коробка – травма,
Странно, но, бывает, иногда килограмм не весит и грамма.
Стелет реклама с телеэкрана, люди на ходулях среди великанов,
Среди телекамер, и только музыка осталась легальной.
И многие будут смотреть, но немногие смогут увидеть,
А мы по тёмную сторону добра.
Умрите-умрите! Мертвяки со всех сторон,
Последнее послание – в космос, и будь здоров!

[Бридж]

Свеж, светел, будь здоров, свеж, светел (x7)

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ЛОГОТИПЫ ATL

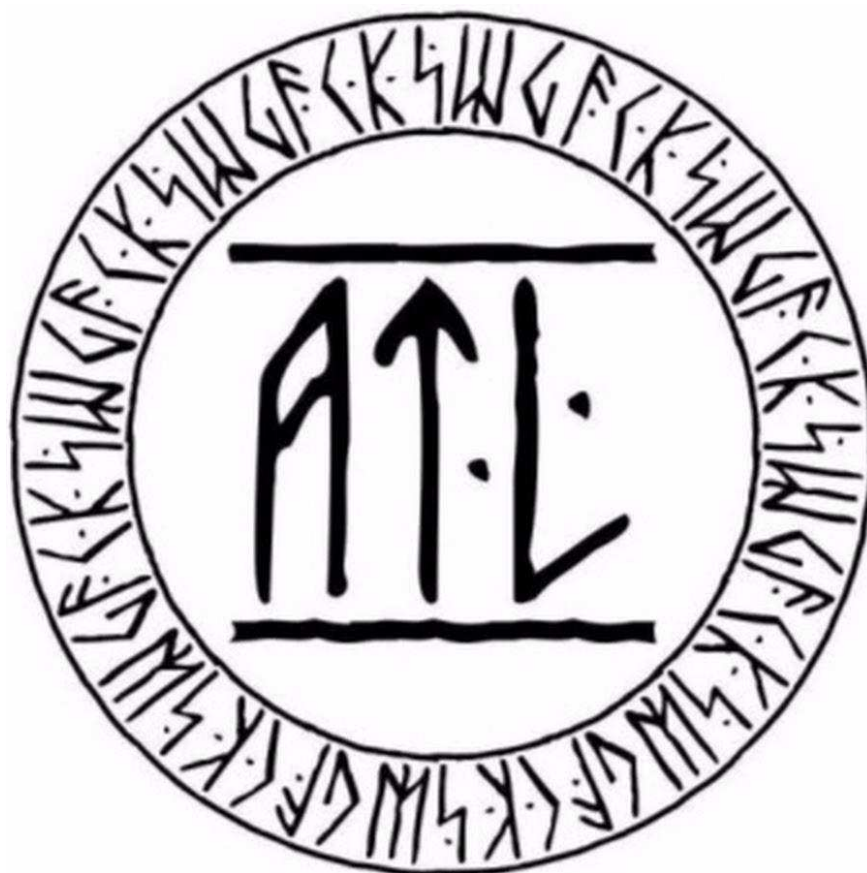


Рисунок 1. Логотип ATL, стилизованный под рунический круг



Рисунок 2. Логотип творческого объединения «ACIDHOUSE», в котором состоит ATL

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой РЯЛиРК

И.В. Евсева



2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**РЭП КАК ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА АТЛ)**

Выпускник

Н.А. Корнева

Научный руководитель

канд. филол. наук,
доц. Л.З. Подберезкина

Нормоконтролер

А.А. Чуруксаева

Красноярск 2018