Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Череповецкий государственный университет»

На правах рукописи

ДИВЕЕВА Алина Альбертовна

РУССКИЙ РЭП-ТЕКСТ: СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ПРАГМАТИКА

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность: 10.02.01 – русский язык

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор
Е.В. Грудева

Череповец
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4
Глава 1. РУССКИЙ РЭП-ТЕКСТ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ОПИСАНИЯ 19
§ 1. Рэп как современный культурный феномен 19
§ 2. Лингвистические аспекты изучения рэп-текста 26
§ 3. Рэп-текст как художественный текст 35
§ 4. Диалогичность как основа рэп-текста 48
§ 5. Жанровые особенности рэп-текста 59
Выводы по главе 1 73
ГЛАВА 2. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ РЭП-ТЕКСТОВ 77
§ 1. Особенности рифмы в рэп-текстах 77
§ 2. Текстообразующая роль паронимической аттракции в рэп-текстах 85
§ 3. Ключевые темы рэп-текстов и частотный анализ употребления лексем в корпусе рэп-текстов 97
§ 4. Семантическая оппозиция «свой-чужой» в структуре рэп-текста 110
Выводы по главе 2 121
ГЛАВА 3. КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ РЭП-ТЕКСТОВ 125
§ 1. Структурно-композиционные особенности рэп-текста 125
3.1.1. Интро и аутро 125
3.1.2. Рефрен 128
3.1.3. Заглавие 132
§ 2. Коммуникативный потенциал языковой игры как лингвистического эксперимента рэп-исполнителей 140
2.1. Коммуникативные ориентиры в средствах и приёмах языковой игры 140
2.2. Игровая стратегия в рэп-текстах как основа коммуникативного процесса и как когнитивная модель 150
Выводы по главе 3 158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 161
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 170

СПИСОК СЛОВАРЕЙ 198
ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ 199
Приложение 1 201
Приложение 2 203
Приложение 3 204
Приложение 4 205
Приложение 5 211
Приложение 6 231
Приложение 7 236
Приложение 8 251

ВВЕДЕНИЕ

Молодёжная субкультура становится объектом изучения со стороны самых разных социально-гуманитарных наук. Актуальность исследования молодёжной субкультуры, в том числе и рэп-культуры, связана с тем, что «молодежь становится той частью общества, которая в рамках различных молодежных субкультур создает новые ценностные системы и поведенческие модели, распространяя в дальнейшем их влияние на все российское общество…» [Петрова, эл. рес.].

Подход к субкультуре рэпа с позиции лингвистики связан с изучением её особенностей через анализ текстов. Язык, выполняя свою основную, коммуникативную, функцию, служит также способом конструирования внеязыковой, объективной действительности, в которой существует человек. Изменения в общественной жизни влияют на современный язык: это можно наблюдать в развитии различных жанров современной словесности, которые отражают картину мира сегодняшнего дня. Изучение рэп-текста как «нового» жанра позволяет выявить языковые средства и речевые приёмы, репрезентирующие современную модель восприятия и понимания художественного текста.

Сфера функционирования художественных текстов расширяется, что обусловлено возросшей ролью массовой коммуникации, влиянием массовой культуры на общество, появлением множества молодёжных и музыкальных субкультур, в коммуникативной среде которых системообразующим компонентом является текст.

В лингвистике типология современных художественных текстов рассматривается в рамках понятий текста, стиля, дискурса. Степень художественности современных текстов относится к дискуссионным вопросам. Так, например, как художественные тексты рассматриваются некоторые жанры

электронных текстов (стишки-пирожки/стишки-порошки, блог), а также рок-тексты [Карасик, 2018], [Булдакова, 2014], [Нефёдов, Огрызко, 2015]. В связи с этим в современной лингвистической науке наблюдается расширение объёма понятия «художественный текст». Современные художественные тексты XXI века обладают рядом схожих черт: как правило, это креолизованные тексты, тексты, существующие в виртуальном пространстве (не являются в чистом виде ни устными, ни письменными текстами). Достаточно большую группу среди них составляют песенно-поэтические тексты (рок, рэп, поп, фольклорные тексты и пр.).

Явление рэп-текстов относится к области художественного слова. Активизация данного жанра происходит с конца 90-х гг. по настоящее время. Изучение рэп-текстов охватывает широкий круг вопросов: типы субъекта повествования, способы выражения языковой агрессии, приёмы языковой игры, жанровая модификация традиционных фольклорных форм, интертекстуальный потенциал рэп-текстов, тематическое и лексическое своеобразие [Дрок, 2020], [Кожелупенко, 2008б], [Летохо, эл. рес.], [Щенникова, 2012] и др.

Проблема описания рэп-текстов заключается в том, что, во-первых, нет сложившегося корпуса текстов и критериев их отбора для анализа. Во-вторых, существуют «претензии» к рэп-текстам как к объекту лингвистического исследования: дискуссионным является вопрос об их эстетическом статусе. Это связано в том числе и с «отпугивающей» эстетикой рэпа, «со смещением в полюсах духовно-телесного пространства» [Коломиец, 2014: 120]. В связи с этим в научном сообществе существует точка зрения, согласно которой рэп-текст не заслуживает внимания как объект научного исследования [Есаков, Логвинова, 2016]. В-третьих, проблема описания рэп-текстов вызвана неясностью его статуса как текста: синтетический текст и/или вербальный текст, продукт устной и/или письменной речи, художественный и/или нехудожественный, соотношение поэтического и прозаического в рэпе.

Актуальность данного исследования связана, во-первых, с возрастающим интересом современной лингвистической науки к структурным,

содержательным, функциональным и языковым особенностям текстов субкультур и массового искусства; во-вторых с необходимостью лингвистического изучения специфического культурного феномена рэп-текстов, до сих пор не получившего целостного отражения в существующих научных исследованиях; в-третьих, с разработкой методологических подходов к анализу творчества современных рэп-исполнителей и выявления языковых, жанровых, структурно-семантических и коммуникативно-прагматических особенностей организации рэп-текстов.

Постоянно растущий корпус рэп-текстов, включающий более 60000 треков порядка 1800 авторов [Карпушкин, Шмелёва, 2018] и не имеющий системного описания, также представляется весьма актуальным фактором для устранения «белого» пятна в этой области лингвистической науки.

Актуальность исследования определяется также установившимся в лингвистике интересом к языковой личности. Антропоцентрическая парадигма, задавшая вектор научного исследования сквозь призму понятия «человек», определяет в современной лингвистике новые подходы при описании языка и текста. Современный подход к речевой деятельности должен заключаться в том, чтобы «1) понять представленный текст, созданный другим, устный или письменный, и 2) выразить себя с помощью языковых средств, достигая понимания другим, а также (sic!) соблюдая существующие языковые нормы, в устной или письменной форме» [Милославский, 2019: 30].

В связи с этим ведущими направлениями в области изучения текстов становятся когнитивный (в том числе психолингвистический) и функциональный подходы. Кроме того, расширение объекта лингвистического изучения, выход за рамки текста в плоскость дискурса, требует изучения языковых явлений в аспекте их текстообразующего потенциала. Поэтому актуальным становится изучение коммуникативно-прагматического потенциала рэп-текстов, текстообразующих возможностей структурно-композиционных частей рэп-композиций, лексических единиц, механизмов, обеспечивающих целостность и связность текста. В современной науке при обращении к тексту в

условиях сложившегося антропоцентрического подхода вполне очевидным является и выявление культурной и субкультурной специфики фрагмента языковой картины мира русскоязычного рэп-исполнителя.

Материалом исследования послужили рэп-тексты, созданные в период с 2000 г. – по настоящее время. В ходе исследования было проанализировано 352 русскоязычных текста следующих исполнителей и групп: «25/17», Оксимирон, Хаски, Face, Слава КПСС, Смоки МО, Guf, «Каспийский груз», «Каста», Ноггано (Баста), Рич, «Соль земли» (Саграда) и некоторых других. Необходимо отметить, что состав анализируемых текстов разнороден: материалом исследования послужили тексты рэп-исполнителей, относящихся к разным музыкально-стилевым направлениям рэпа (рэпкор, трэп и пр.) и являющихся представителями разных столичных и региональных школ в рамках русского рэпа. Данный подход обоснован представлением о единой «субкультурной» картине мира русского рэпа.

Выбор корпуса рэп-текстов для анализа обусловлен тем, что, во-первых, их исполнители являются типичными представителями этого жанра 2000-х гг., а их песни популярными. При выборе текстов для анализа мы ориентировались на рейтинг популярных русскоговорящих рэп-исполнителей, составленный такими электронными проектами, как: «On-line magazine InDaRnB», «Raida pro» и «Rap.ru». Кроме того, мы пользовались материалами газеты «Завтра» и интернет-журнала «Rapsodos»[1], где освещается тема рэп-культуры, даются рецензии на творчество малоизвестных рэп-исполнителей, оценивается их художественно-эстетическое и философско-культурологическое значение в современном рэпе (например, именно там уже в 2015–2016 гг. писали о Дмитрии Кузнецове – Хаски, ещё до того, как он стал популярным российским рэпером). Во-вторых, творчество указанных отечественных рэп-исполнителей 2000-х гг. остается почти не исследованным. В-третьих, данные тексты

[1] На настоящий момент проект «заморожен» самим автором, осталась только группа «ВКонтакте»: Rapsodos [Электронный ресурс] / А. Коробов-Латынцев // «ВКонтакте» [сайт]. URL: https://vk.com/rapsodos1 (дата обращения: 10.07.2018).

представляются наиболее репрезентативными с точки зрения отражения в них как лингвостилистических и жанровых особенностей русского рэпа как художественного феномена, так и прагмалингвистических и эстетических установок самого рэп-исполнителя.

Объектом настоящего исследования являются рэп-тексты знаковых и популярных российских рэп-групп и рэп-исполнителей.

Предмет исследования – структурно-семантические и коммуникативно-прагматические особенности рэп-текста.

Целью нашего исследования является выявление и описание формально-содержательной организации рэп-текста как текста особого жанра, а также исследование коммуникативно-прагматического потенциала рэп-текста.

Контекстом для реализации поставленной цели является современная языковая ситуация, включающая: активные тенденции в области современного русского языка, функционирование и трансформация традиционных форм словесного творчества, экстралингвистические факторы, связанные с социокультурным и политическим состоянием современного общества и существующим метатекстовым пространством рэп-культуры как явления глобальной открытой культуры. Кроме того, и сама современная научно-лингвистическая парадигма, определяющая антропоцентрический подход как базовый в исследовании языка, не может, на наш взгляд, обойтись без углублённого изучения современных текстов, в том числе и рэп-текстов. В связи с этим сошлемся на слова С. Г. Ильенко: «Развитию человеческой культуры неизменно сопутствует развитие языка. Его совершенствование проявляется в самых разных аспектах, в том числе в его функционально-стилевой приспособляемости» [Ильенко 2003: 342].

Поставленная цель обусловила решение следующих **задач:**

1) изучить существующие лингвистические подходы и методы, к которым обращаются исследователи при анализе текстов русскоязычной субкультуры рэперов в аспекте художественных, языковых, лингвостилистических и жанровых особенностей их организации;

2) сделать выборку (создать корпус) рэп-текстов для исследования;

3) обозначить основные жанровые особенности рэп-текста как художественного текста и как произведения словесного творчества;

4) исследовать значимые для рэп-текстов интертекстуальные включения и описать основные группы прецедентных феноменов по источнику заимствования, определив их статус, связанный с наследованием предшествующих поэтических образов и тропов, а также с установлением потенциала собственной «поэтической» рэп-парадигмы;

5) выявить текстообразующие механизмы рэп-текстов, определив средства, участвующие в ритмической организации рэп-текста: исследовать формальные особенности рифмы, охарактеризовать типы и функции паронимической аттракции;

6) в исследуемых рэп-текстах при помощи количественно-частотного анализа выявить особенности лексико-семантического пространства: определить ключевые темы, семантические доминанты, выявить лингвистические и экстралингвистические факторы, обусловливающие особенности их реализации в выбранных рэп-текстах;

7) выявить коммуникативно-прагматический потенциал рэп-текстов, описав структурную организацию рэп-текста как текста особого жанра, определив роль структурно-семантических компонентов текста в его общей структуре и проанализировав их композиционно-речевое воплощение;

8) определить ведущую стратегию порождения рэп-текста как коммуникативного процесса и как когнитивной модели.

Теоретическая и методологическая база исследования:

1) философский, социологический и культурологический аспекты исследования базируются на трудах В.Л. Гусева, С.В. Иванова, А. Ю. Коробова-Латынцева, Ю.А. Петровой, Т. Б. Щепанской;

2) филологической опорой диссертации послужили труды М. М. Бахтина, И.Р. Гальперина, М.Л. Гаспарова, Ж.А. Дозорец, В. М. Жирмунского, А.А. Зализняк, В.И. Карасика, В.Б. Касевича,

И.А. Каргашина, И.И. Ковтуновой, Н.А. Кузьминой, Ю.М. Лотмана, Ю.Б. Орлицкого, Ю.С. Степанова, Т.В. Шмелёвой, устанавливающие формо-содержательную целостность словесного произведения, а также работы о жанре В.Е. Гольдина, В.В. Дементьева, К.Ф. Седова, Р.Л. Смулаковской, Э. Лассан, Л.В. Татару;

3) анализ структурно-семантической и прагматической системы рэп-текстов является центром данного исследования. При анализе рэп-текстов и отдельных элементов этой художественной системы использовались теоретические положения и методики, разработанные Л.Г. Бабенко, М.Л. Гаспаровым, В.П. Григорьевым, Т.А. Гридиной, А. Вежбицкой, В.В. Виноградовым, К.А. Долининым, Ю.Н. Земской, Ю.Н. Карауловым, А.Г. Лошаковым, О.И. Северской, В. В. Онуфриевым, Н.А. Фатеевой, О.И. Федотовым;

4) основой для выбора собственного подхода к описанию и анализу рэп-текста послужили научные труды В.К. Андреева, А.В. Богданова, А.Е. Бойченко и С.В. Жучковой, Е.А. Гришиной, Е.С. Гриценко, Л.Г. Дуняшевой, В.В. Дрок, В.Г. Карпушкина и Т.В. Шмелёвой, Т.П. Кожелупенко, А.А. Колесниковой, М.А. Тульновой, Е.В. Фроловой, Е.В. Шенниковой;

5) при сопоставлении рок- и рэп-культуры мы опирались на работы Ю.В. Доманского, Д.И. Иванова, Ю.В. Масловой, Е.Е. Чебыкиной.

Ведущим методом исследования является описательно-аналитический. Наряду с ним в диссертационном исследовании были использованы **следующие методы сбора и анализа языкового материала:**

1) метод теоретико-лингвистического анализа научных концепций для формирования понятийно-терминологического аппарата исследования и систематизации достижений в области изучения рэп-текстов;

2) метод сплошной выборки – при отборе анализируемых рэп-текстов и примеров, иллюстрирующих структурно-семантические, прагматические и жанровые особенности рэп-текстов;

3) метод интертекстуального анализа – при описании интермедиальной, интердискурсивной и интертекстуальной природы рэп-текстов как художественных текстов;

4) методы частотно-количественного анализа, осуществляемого с помощью программы Sketch Engine, контекстного, семного, лексикографического анализа – при описании структурно-семантических особенностей рэп-текстов;

5) сопоставительный метод – для сравнения некоторых лингвистических особенностей рок-текстов и рэп-текстов.

Гипотеза исследования:

1. Русскоязычный рэп-текст представляет собой художественный поэтический текст особого жанра и имеет специфические особенности структурно-семантического и коммуникативно-прагматического характера.

2. Рэп-текст характеризуется особым набором ключевых тем, специфичностью текстообразующих механизмов, в том числе игровой коммуникативно-прагматической стратегией, которая является ведущей при текстообразовании.

На защиту выносятся следующие **положения:**

1. Русский рэп-текст, сформировавшийся на основе афроамериканского рэпа, в современном национально-культурном контексте адаптирован под русскоязычного слушателя. В области художественного слова русские рэп-тексты следуют национальным песенным, фольклорным, поэтическим традициям. Интертекстуальные включения в рэп-текстах выступают маркерами национальной картины мира.

2. Русские рэп-тексты фиксируют изменения в современном русском языке: обилие сленгизмов, вульгаризмов, варваризмов, сочетание высокой и низкой лексики и пр., что отчасти разрушает привычное представление о типологии языковой личности, связанной с выделением носителей элитарной, средней или низкой языковой культуры.

3. Вербальная (текстовая) составляющая является доминирующей в рэп-композиции, так как она служит выражением коммуникативных стратегий исполнителя, является обязательным компонентом в отличие от других, невербальных, компонентов.

4. Отнесение рэп-текста к художественным текстам определяется такими традиционными критериями, как: доминирование поэтической функции (образность), имплицитность содержания (содержательно-подтекстовая информация), установка на неоднозначность восприятия (многозначность), отражение нереальной действительности. Как поэтический текст, рэп-текст характеризуется определённой ритмической структурой, наличием рифмы, «теснотой стихотворного ряда», особыми приемами воплощения образа лирического героя и авторского «Я», наличием «скрытого» сюжета, развитие которого проявляется в смене переживаний лирических героев.

5. Специфика рэп-текстов определяется следующими жанрово-стилистическими особенностями: а) установкой автора на правдивость изображаемых ситуаций и личных переживаний; б) диалогичностью; в) сказовостью как способом речевой организации рэп-текста, обусловливающим установку на воссоздание устной монологической речи и «неавторского» слова, то есть созданием определённых типов лирических субъектов, сознание и кругозор которых как носителей речи (рассказчика) может не совпадать с сознанием автора; г) паронимической аттракцией как ведущим механизмом образования рэп-текстов; д) негативной оценочностью.

6. Специфика лексико-семантического пространства русского рэп-текста обусловлена семантикой универсальных семантических доминант, связанной с представлениями рэп-исполнителей о социальной сфере жизнедеятельности, о себе самом как субъекте общественных отношений.

7. В рэп-тексте рифма задаёт определённый эстетический эффект: в зависимости от выбора рэп-исполнителем типов рифмовок, их расположения возможно создание формально-звуковой однотипности, позволяющей обеспечить связность текста. Лексико-семантическое разнообразие рифм

связано с двумя факторами: а) лингвистическим: с формальными средствами организации связности текста (внутренняя рифма, механизм паронимической аттракции); б) экстралингвистическим: с освоением рэп-текстом как художественным текстом «новой» лексики современного русского языка.

8. Паронимическая аттракция выступает в качестве текстообразующего механизма, оказывая влияние на ритмическую организацию рэп-текста и обеспечивая целостность и связность каждого языкового уровня. Паронимическая аттракция является тем, что отличает принципы строения рэп-текста от рок-текста.

9. В структурно-композиционном членении рэп-текста ведущую роль играет рефрен. Рефрен позволяет реализовывать способность к формальной и смысловой воспроизводимости других компонентов системы (интро, аутро, куплета), выполняя проспективную и ретроспективную функции, повторяя ключевые слова, которые экспрессивно и семантически доминируют в структуре рэп-текста. При формальной воспроизводимости и повторяемости рефрен, в отличие от куплета, информативно недостаточен. Заглавие в рэп-текстах значимо для автора текста, но факультуативно для слушателя.

10. Рэп-текст – коммуникативно-ориентированное текстовое воплощение авторской индивидуально-когнитивной системы, в рамках которой ведущей является игровая стратегия.

Научная новизна исследования заключается в том, что в лингвистический оборот в качестве материала исследования вводятся малоисследованные рэп-тексты первых десятилетий 2000-ых гг., результаты анализа которых представлены в работе посредством комплексного подхода к рэп-тексту как художественному феномену в аспекте его формальной и содержательной организации. В выбранном аспекте попытка диссертационного исследования по специальности 10.02.01 – русский язык не предпринималась.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении структурно-семантических, жанровых, лингвостилистических и прагматических особенностей, характерных для большого числа

русскоязычных рэп-текстов, что, с одной стороны, определяет место рэп-текста в современных классификациях текстов, а с другой стороны, создает ориентиры для дальнейшего изучения феномена русского рэпа. В связи с этим данное исследование, во-первых, уточняет уже имеющиеся представления о тематическом своеобразии рэп-текстов и вносит существенный вклад в описание лексико-семантической организации рэп-текстов, особенностей структурной организации текста. Во-вторых, диссертационное исследование дополняет представления о специфике рэп-текста с точки зрения коммуникативно-прагматического подхода, активно развивающегося в науке в последние десятилетия. В-третьих, результаты исследования расширяют поле знаний о фрагментах культурно-ценностной составляющей национальной и субкультурной картин мира современного носителя русского языка.

Практическая значимость работы определяется возможностью её использования при разработке вузовских курсов «Лингвистический анализ текста», «Современный русский язык» (раздел «Лексикология»), «Стилистика русского языка», «Теория текста», а также при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвящённых анализу языка современных поэтических текстов, и при написании курсовых и выпускных квалификационных работ студентами, специализирующимися в сфере русской филологии. Материалы исследования могут представлять практическую ценность в лексикографической практике. Так, они могут быть использованы при составлении словарей субкультур (например, таких как частотный словарь рэп-текстов, константы субкультуры рэперов, словарь идиостилевых особенностей рэпера, словарь рифм, квазиморфемный словарь субкультуры и пр.).

Апробация теоретических положений исследования состоялась на заседаниях аспирантского семинара, заседаниях кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, а также в виде докладов на двенадцати конференциях (трёх международных, шести всероссийских, трёх региональных):

- Областной съезд учителей русского языка и литературы, (ФГБОУ ВО «Вологодский государственный университет», 22 октября 2018 г., г. Вологда);
- Всероссийская научная конференция «Слово. Словарь. Словесность: к столетию кафедры русского языка и 95-летию профессора Сакмары Георгиевны Ильенко» (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, филологический факультет, 14–16 ноября 2018 г., Санкт-Петербург);
- XIII Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференции «Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности» (13–14 декабря 2018 г., Череповец);
- Межрегиональный молодёжный научный форум «РОССИЙСКАЯ ПРОВИНЦИЯ: СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ» (Череповецкий государственный университет, 2 – 3 марта 2018 г.);
- Областной форум юных исследователей «Русская рок-поэзия: слово, музыка, аудитория» (Череповецкий государственный университет, 28 апреля 2018 г.);
- Всероссийская научная конференция «Слово. Словарь. Словесность: к 250-летию со дня рождения Ивана Андреевича Крылова» (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, филологический факультет, 13 – 14 ноября 2019 г., Санкт-Петербург.);
- XIII Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности» (9–13 декабря 2019 г., Череповец);
- Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2020» (Московский государственный университет, Москва, 20 ноября 2020);
- IX-ые Международные студенческие чтения (Кафедра славистики «Петру Караман» Ясского университета «Ал.И.Куза», г. Яссы, Румыния, 30 октября 2020);

- Всероссийская научная конференция в рамках XIV Ежегодной научной сессии аспирантов и молодых ученых, Вологодский государственный университет (г. Вологда, 24 – 27 ноября 2020);
- XV Всероссийская научно-практическая конференция на тему «Проблемы фундаментальной подготовки в школе и вузе в контексте современности» (г. Череповец, Череповецкий государственный университет, 10-11 декабря 2020 г.);
- Всероссийская научная конференция «Слово. Словарь. Словесность: выдающиеся имена Герценовской русистики (к 125-летию Надежды Павловны Гринковой, к 120-летию Сергея Ивановича Ожегова и 90-летию Александра Владимировича Бондарко)», Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, филологический факультет, 22 – 23 апреля 2021 г., Санкт-Петербург.

Результаты исследования отражены в десяти научных публикациях, в том числе в 3 статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ: «Русский язык в школе», «Вестник Череповецкого государственного университета», в электронном научном журнале «Litera».

В 2020 году Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ) была поддержана заявка на грант: «Лингвистические и экстралингвистические аспекты изучения современных русскоязычных рэп-текстов» (номер проекта: 20-112-50270). При финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта была опубликована статья в журнале «Научный диалог», включённом в Web of Science (WoS) в коллекцию Emerging Sources Citation Index.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения.

Во *Введении* определены основные параметры диссертации: цели, задачи, объект и предмет исследования, гипотеза и основные положения, выносимые на защиту, охарактеризованы методы сбора и анализа языкового материала,

обоснована научная новизна и практическая значимость работы, представлена её структура.

В *первой главе* «Русский рэп-текст и проблемы его описания» рассмотрен рэп-текст как культурный феномен, обозначены критерии его отнесения к художественным текста и выявлены основные доминантные признаки, а также жанровые особенности рэп-текста.

Во *второй главе* «Структурно-семантические особенности организации рэп-текстов» содержатся результаты анализа структурно-семантических особенностей рэп-текста: описаны особенности рифмы, роль паронимической аттракции в рэп-текстах, с опорой на частотный анализ рассмотрены ключевые слова и семантические доминанты в рэп-текстах.

Третья глава «Коммуникативно-прагматический потенциал рэп-текстов» посвящена исследованию структурно-композиционных особенностей рэп-текстов и его коммуникативно-прагматического потенциала, в котором ведущей стратегией является языковая игра.

Заключение содержит основные выводы по результатам исследования.

Список литературы включает в себя 221 наименование, 13 из которых представлены иностранными источниками.

В работе содержится 8 приложений. В *Приложении 1* представлен общий список анализируемых текстов. В *Приложении 2* приведён рейтинг популярных русскоговорящих рэп-исполнителей по данным электронных проектов «On-line magazine InDaRnB», «Raida pro» и «Rap.ru». В *Приложении 3* представлена метрическая система текста песни рэп-исполнителя Guf'а «Больше стаффа» как иллюстрация того, что рэп-текст имеет отношение к акцентному стихосложению. *Приложение 4* представляет собой перечень интертекстуальных включений и кодовых переключений в рэп-текстах. В *Приложении 5* представлены тексты рэп-исполнителя Guf'а, вошедшие в альбом «Дóма». Данный альбом послужил материалом при изучении особенностей рифмы в рэп-текстах. В *Приложении 6* представлены результаты частотного анализа лексики исследуемых текстов, репрезентируемые в трёх

таблицах высокочастотные лемматизированные слова, знаменательные леммы и леммы-имена существительные. *В Приложении 7* представлены тексты рэп-исполнителей Рича и Захара Прилепина, альбом «На океан». С опорой на эти тексты рассматривается семантическая оппозиция «свой – чужой», а также на материале отдельных композиций проводится количественно-частотный анализ с целью выявления ведущих тематических групп, репрезентированных в отдельно взятом рэп-тексте. *В Приложении 8* находятся тексты альбома «ГорГород» рэп-исполнителя Оксимирона. Эти тексты послужили материалом для исследования роли рефрена в рэп-текстах, приёмов языковой игры, а также источником выявления различных видов интертекстуальных включений по источнику заимствования.

Глава 1. РУССКИЙ РЭП-ТЕКСТ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ОПИСАНИЯ

§ 1. Рэп как современный культурный феномен

В данном диссертационном исследовании вербальная составляющая рэпа рассматривается как художественный текст. Художественный текст является не только формой коммуникации, но и единицей культуры.

Особенности субкультуры рэпа и специфика рэп-текста взаимообусловлены. С одной стороны, рэп-текст является составной частью хип-хоп-культуры и служит проявлением общей идеи культуры – свободы самовыражения. Эта идея подтверждается в целом наличием разных направлений внутри субкультуры: сам рэп, брейк-данс, граффити. Кроме того, сюда следует добавить и хип-хоп-моду. С другой стороны, коммуникативная среда субкультуры определяется текстом, так как именно текст обеспечивает интеграцию культурных кодов той или иной «надгрупповой общности» [Щепанская, 2004: 59].

В связи с вышесказанным характеристика рэп-текста находится в прямой зависимости от специфики рэп-культуры. Экстралингвистические факторы, обусловливающие появление и формирование рэп-культуры, могут конкретизировать представление о рэп-тексте как о форме коммуникативной деятельности автора.

Рэп-культура является молодёжной культурой: «Молодёжная культура – это собственно система молодежных ценностей, норм и форм поведения, отношения к моде и т.д.» [Гусев, 2005: 16]. Кроме того, это и ориентация культуры на определённый возраст как аудитории, так и самого рэп-исполнителя (от 16 до 35 лет). На уровне текста ориентация на определённый возраст слушателя обусловлена обращением рэп-исполнителей к определённым

темам: братство и семья, успех, криминал, любовь, секс и наркотики[2]. В рэп-текстах ориентация на молодёжную аудиторию подтверждается также тем, что рэп-исполнители используют в своих текстах сленг, эвфемизмы, блатной жаргон и некоторые другие стилистически сниженные слова. Подробнее этот вопрос рассматривается в данной главе в § 3 «Рэп-текст как художественный текст».

Рэп-культура является открытой культурой, что определяет её способность входить в общую систему культуры − как глобальной, так и локальной (национальной).

Хип-хоп культура (именно из неё берёт своё начало рэп-культура) возникла как культурное направление в среде рабочего класса США среди афроамериканцев района Бронкс. Рэп-культура является частью общей культуры афроамериканцев. В связи с этим возникновение российской рэп-культуры изначально связано с подражанием западному рэпу, что в целом типично для явлений молодёжных субкультур. Так, исследователь В.Л. Гусев пишет о том, что многие молодёжные субкультуры формировались «как явления на «эталоне» западных молодёжных субкультур» [Гусев, 2005: 17].

О глобальном характере рэп-культуры много написано зарубежными исследователями, в частности в таких работах, как: «Глобальные лингвистические течения. Хип-хоп-культуры, молодёжная идентичность и политика языка» [Global Linguistic Flows, 2008], «Хип-хоп: глобальная культура – локальная практика» [Androutsopoulos, 2003], «Рэп: больше, чем слова» [Kimminich, 2004], «Репрезентация гендерных ролей в женских рэп-баттлах» [Langisch, 2012], «Глобализация и национализм в афроамериканском хип-хопе» [Scharenberg, 2004], «Культурная гибридность и стратегии присвоения на примере романского рэпа с особым вниманием к Франции» [Scholz, 2004]. Для нас является примечательным тот факт, что история появления рэп-культуры в той или иной стране всегда схожа и связана с идей «глобального

[2] О ключевых темах русского рэпа речь пойдёт в Главе 2 в § 3 «Ключевые темы рэп-текстов и частотный анализ употребления лексем в корпусе рэп-текстов».

геттоцентризма», то есть с идеями протеста и расовой дискриминации [Scharenberg, 2004].

Как и зарубежный рэп, русская рэп-культура стала ответом на глобализацию. Наследование жанра рэпа русской культурой обусловило открытый характер культуры: русская культура оказалась способной «впитывать» в себя различные элементы художественных форм и практик, музыкальных направлений зарубежной культуры.

В период своего активного развития, а мы считаем, что это период первых пятнадцати лет 2000-х гг., русская рэп-культура становится самобытной. Русскоязычная рэп-культура создаёт собственную модель, являющуюся ответом на «перестройку», на социально-политическую ситуацию 90-х гг. в России. На уровне текста это находит своё выражение в том, что поэтическая система рэп-текстов, репрезентируя процессы демократизации и вульгаризации русского языка, осваивает новые слова, маркирующие эпоху своего возникновения, новую социальную действительность и новые социальные отношения. Этот вопрос обсуждается в Главе 2 в § 3 «Ключевые темы рэп-текстов и частотный анализ употребления лексем в корпусе рэп-текстов». В связи с этим справедливой является характеристика современной рэп-культуры как авторской культуры «массового словесного самовыражения» [Карпушкин, Шмелёва, 2018: 106].

Исследователи В.Г. Карпушкин и Т.В. Шмелёва относят рэп-культуру также к типу «Я-культура», говоря о таких качествах текстов, как автобиографичность, исповедальность. Кроме того, отмечается «острота социального чувства, реакция на актуальные события и настроения общества, критичность» [там же], что обусловливает такое свойство рэп-текстов, как лингвоцентричность, предполагающее «повышенное внимание к их языковому качеству» [там же].

Открытый характер русскоязычной рэп-культуры связан уже не столько с идеями подражания зарубежному рэпу, сколько с освоением собственной национальной культуры, с включением её в контекст субкультуры. Об

уникальности русскоязычного рэпа как культурного феномена в одном из интервью Т.В. Шмелёва говорит: «Из подражательных экзотических занятий одиночек-энтузиастов в силу творческой природы этой культуры русский рэп приобрел свои оригинальные отличия. Он стал новой формой проявления молодежного максимализма и самоутверждения, протеста против несправедливостей жизни, поиска внутренней опоры в условиях распада советской идеологии и быстро меняющейся окружающей действительности. По сути, русский рэп – это резонанс с социальными потрясениями в обществе. В противовес ему американский рэп остался выразителем гангстерского и потребительского начал» [Исаков, эл. рес.]. О самобытности русского рэпа см. также в работе Т.В. Шмелёвой «Русский рэп как простанство языкового креатива» [Шмелева, 2013].

В.К. Андреев, один из ведущих исследователей языка молодёжной субкультуры, развивает эту идею: «Сегодня рэперы говорят: не надо зацикливаться на том, откуда это пришло. Русский рэп – это другое, у него иное предназначение. Если американскому рэперу важно доказать, что его район круче других, то наши ребята, изливая душу, стремятся что-то важное донести до слушателей. <…> По-моему, русский рэп – это прежде всего не одежда, не музыка и не танцы, а поэзия» [Исаков, эл. рес.].

К вышесказанному добавим, что о самобытности русского рэпа свидетельствует также стремление рэп-исполнителей использовать интертекстуальные включения в своих текстах. Подробнее к интертекстуальным включениям в рэп-текстах мы обратимся в этой главе в § 4 «Диалогичность как основа рэп-текста».

Рэп-тексты и сама рэп-культура, бесспорно, опираются на национальную культуру, на то, что уже находило своё выражение в творчестве предшественников. Захар Прилепин объясняет выражение одних и тех же идей на другом языковом и понятийном уровне следующим образом: «Новая песенная культура появляется не потому, что люди постигают новые истины, — это им так кажется, что постигают, на самом деле они лишь наступают на

старые грабли. Новые песни появляются затем, что нужно каким-то образом ввести в языковой оборот накопившееся в последние годы барахло. По сути, все, что нужно понять русскому подростку или молодому человеку, спели в свое время Высоцкий, Галич и Окуджава, а потом Цой, Летов и Башлачёв. Там уже все есть про честь, мужество и любовь. Но у этих ребят ничего не было про терки, яйца Фаберже и лабрадора Кони. А мы, когда слушаем песни, хотим узнавать мир вокруг себя и себя в этом мире» [Прилепин, эл. рес.]. Подобную идею о новых формах «старого» содержания выражали многие учёные, в частности можно обратиться и к одной из работ Ю.М. Лотмана: «Человечество нуждается в особом механизме — генераторе все новых и новых «языков», которые могли бы обслуживать его потребность в знании. <...> Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа, которые оказывают человечеству незаменимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца еще ясных по своему механизму сторон человеческого знания» [Лотман, эл. рес.].

Открытый характер рэп-культуры и рэп-текстов обусловливает противоречивое отношение к данной субкультуре и сложность в анализе самих рэп-текстов.

С открытым характером рэп-культуры связано представление о ней как о массовой культуре. Создать рэп-текст может любой человек вне зависимости от того, идентифицирует он себя как рэпера или нет. Это обусловлено широкой популярностью рэпа как жанра, который используется при создании рекламных роликов, номеров современных стендаперов-комиков, участников КВН и пр.

Осмысление специфики рэп-текстов невозможно без понимания современного состояния рэп-культуры. В этом отношении важно коснуться некоторых вопросов об особенностях развития современной рэп-культуры.

В современной ситуации складывается определённое метатекстовое пространство рэп-культуры (создаваемое самими русскоязычными рэп-исполнителями), в котором освещается русский рэп, фиксируются факты его

истории, так или иначе доказывается его самобытность (см.: [Eyal 2009; Волков 2013], фильмы «Настоящий рэп»[3], «BEEF: Русский хип-хоп»[4]).

Современная популярная рэп-культура существует, по нашему мнению, как рэп-индустрия: как правило, все, кто занимается рэпом, чаще всего это делают не только потому, что им это нравится, но, в частности, потому что хотят быть узнаваемыми, популярными. Этому посвящена большая часть любительского фильма «Настоящий рэп», где речь идет преимущественно о провинциальном рэпе. Кроме того, вероятно, о таком развитии рэп-культуры свидетельствует и творческий рост рэперов в направлении от провинции к столице. В связи с этим напомним, что рэп-исполнители, появившиеся в начале 2000-х годов и находящиеся сейчас на пике популярности, «вышли» преимущественно из регионов нашей страны (Ноггано, Баста – Ростов-на-Дону; «Каста» – Ростов-на-Дону; «25/17» – Омск; «ТриагрУтрика» – Челябинск; «АК-47» – Свердловская область; Хаски – Улан-Удэ; Гнойный, Слава КПСС – Хабаровск и т.д.). Современная рэп-индустрия связана с коммерциализацией данного музыкального направления, созданием бизнеса и продвижением рэп-исполнителей, именно поэтому рэп-исполнитель чаще всего принадлежит к какому-либо лейблу – объединению артистов.

В связи с тем, что рэп-культура характеризуется как сложный современный феномен как глобальной, так и локальной (национальной) культуры, возникает определённая трудность в принципах отбора рэп-текстов для исследования. Далее мы опишем источники, на которые мы опирались при поиске анализируемых рэп-текстов и которые позволили учесть разные экстралингвистические факторы, прямо и/или опосредованно влияющие на специфику рэп-текстов. Перечень альбомов и рэп-текстов, которые послужили материалом для исследования, представлен в *Приложении 1*.

---

[3] Настоящий рэп [Электронный ресурс] / реж. А. Пухов. 2012 // YouTube: [сайт]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_NAuG3Hb2vc (дата обращения: 10.11.2019).

[4] BEEF: Русский хип-хоп [Электронный ресурс] / реж Рома Жиган. 2019 // YouTube: [сайт]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eeYjHiiHVSQ&t=1s (дата обращения: 10.11.2019).

Данные электронного проекта «On-line magazine InDaRnB» и музыкальной лаборатории «RAIDA Music» послужили для нас источником отбора рэп-текстов, в число которых вошли тексты наиболее популярных рэп-исполнителей. Таблицы рейтинга популярных рэп-исполнителей (топ-10) за период с 2011 по 2016 годы представлены в *Приложении 2.* Кроме того, там же представлены и итоги рейтинга сайта «Rap.ru» за 2016 год. Данные рейтинги суммируют интерес русскоязычной аудитории Интернета к рэперам России, рейтинг выстраивается в зависимости от популярности исполнителей в Интернете. В числе параметров – количество поисковых запросов «Яндекса» и «Google», количество треков и видео исполнителя «ВКонтакте», а также данные с сайта «Rap.ru», среднее количество подписчиков музыкантов в соцсетях «Twitter», «Instagram», «ВКонтакте». К сожалению, с 2019 года и по настоящее время эти статистические данные стали недоступны.

При выборе материала исследования мы обращались не только к статистическим данным о популярных рэперах России, но и к интернет-ресурсу «RAPSODOS.RU», на котором до 2018 года были представлены философско-критические очерки о русском рэпе. В настоящее время интернет-журнал недоступен, но периодически пополняется привязанная к нему группа «ВКонтакте» с таким же названием. Кроме того, автор страницы в социальной сети А.Ю. Коробов-Латынцев в 2016 году издал книгу «Русский рэп. Философские очерки» [Коробов-Латынцев, 2016], фрагменты которой представлены на портале интерактивного издания «Завтра.ру» (электронная версия газеты «Завтра», её предшественница – газета «День», основанная А. Прохановым в декабре 1990 г.). Именно здесь наиболее систематично представлен критический взгляд на творчество таких рэп-исполнителей, как: Oxxxymiron, «25/17», Рич, Саграда, Хаски, Луперкаль, «Записки Неизвестного», «Соль Земли», Миша Маваши, D-Man 55, «Белый шум», MC 1.8*,* он же *DJ Navvy,* он же *КузмитчЪ,* и некоторых других. Мы посчитали необходимым включить рэп-тексты указанных исполнителей в материал для анализа, так как разные музыкально- и художественно-стилевые рэп-произведения дают

возможность представить объективную целостную картину языковых явлений, характерных для рэп-текстов.

§ 2. Лингвистические аспекты изучения рэп-текста

Текст – одно из фундаментальных понятий в системе современного гуманитарного знания. В современной отечественной гуманитарной науке русским рэпом интересуется философия [Иванов, 2012; Коробов-Латынцев, 2016; Клочков, 2020], педагогика [Есаков, Логвинова, 2016], социология и этнология [Венцель, Пирс, Тарасова, 2017], переводоведение [Ивченко, Цуркан, 2015] и др. Но особую роль в исследованиях текста играет лингвистика.

В отечественной науке лингвистический подход к рэп-текстам представлен многоаспектно, так как рэп-тексты как культурный феномен имеют множество особенностей, обусловленных экстралингвистическими факторами, спецификой самой рэп-культуры, что было продемонстрировано в § 1 этой Главы.

Лингвистический подход к исследованию рэп-текстов оказывается достаточно широким: здесь отводится своё место семиотическим исследованиям и собственно лингвистическим. В связи с этим в диссертационном исследовании отдельно рассматривается вопрос о синтетическом характере рэп-текста (см. об этом в § 5 «Жанровые особенности рэп-текста»).

Часто исследования рэп-текста характеризуются междисциплинарностью. Так, в области лингвистических исследований важным оказывается учёт особенностей рэп-текстов с позиций литературоведения. Наиболее значимыми «пограничными» вопросами литературоведения и лингвистики являются такие, как: проблема повествователя и интертекстуальных включений в рэп-текстах [Дрок, 2020], [Клочан, 2017], [Черняков, 2018], взаимодействие рэп-текста с другими современными песенными поэтиками [Соковиков, 2017], наследование

рэпом литературных традиций: сюжета, героя, ритма, языка [Карпов, 2020], заимствование «чужих» литературных образов [Чемезова, 2018] и др.

На современном этапе представляется возможным условное выделение основных трёх периодов в области лингвистического изучения рэп-текстов: период с 2000 по 2010 гг. (первый период), период с 2010-х по 2015 гг. (второй период) и современный этап исследований (третий период). Перед тем, как охарактеризовать каждый из этапов лингвистического осмысления рэп-текстов, отметим, что в отечественной науке, в отличие от зарубежной, изучение рэп-текстов начинается не сразу, то есть не с того момента, как в пространстве российской действительности возникает субкультура рэперов.

Первый период. В этот период рэп-тексты преимущественно интересуют исследователей не как продукт речевой деятельности, а как материал, способный иллюстрировать те или иные языковые явления. В лингвистической традиции тексты различных молодежных субкультур интересовали исследователей прежде всего с точки зрения репрезентации молодёжного жаргона, сленга, поэтому анализ текста проводился преимущественно в рамках лексико-функционального аспекта. В связи с этим внимание исследователей часто было сосредоточено на конструировании концептосферы языковой личности рэпера [Шевченко, 2009] и его слушателя (подростка) [Титоренко, 2003]. Отметим, что бóльшая часть работ этого периода посвящена зарубежному рэпу (англо-, франко- немецкоязычному).

В первый период защищены две первых диссертации о языковых особенностях рэпа с использованием лингвокогнитивного и лингвокультурологического подходов: «Лингвокультурные характеристики афроамериканского рэп-дискурса» [Богданов, 2007], «Сленг как средство субкультурного кодирования в современных американских и русских рэп-текстах» [Кожелупенко, 2009]. В этих исследованиях осуществлены первые попытки выделения ключевых тем и концептов в зарубежном и русском рэп-текстах. Тем не менее при выделении ключевых тем и концептов, характерных

для русской субкультуры, осуществляется перенос тем и концептов, свойственных афроамериканскому рэпу [Кожелупенко, 2009].

Благодаря перечисленным исследованиям в области изучения рэп-текстов сложились такие направления, как: социолингвистическое [Кожелупенко, 2008а], лингвокогнитивное и лингвокультурологическое [Карпушкин, Шмелёва, 2009]. В этот же период появляются и первые работы о жанре рэпа как части англоязычного песенного дискурса: диссертация О.В. Шевченко «Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка)», в которой автор рассматривает определённые лингвосемиотические вербальные, невербальные, паралингвистические знаки и ритуалы, характерные в целом для таких молодёжных субкультур, как: поп, рок, рэп [Шевченко, эл. рес.].

Второй период. В этот период дальнейшее развитие получает лингвокультурологическое направление в области изучения рэп-текстов, в частности в работе Т.В. Шмелёвой «Рэп-текст как новая реальность русской словесной культуры», в которой русский рэп-текст рассматривается как культурный феномен и впервые определяются такие его три основные содержательные характеристики, как: автобиографичность, исповедальность, острота социального чувства [Шмелёва, 2010: 161 – 162]. Т.В. Шмелёва относит рэп-тексты к типу персоналистской «Я-культуры», опираясь на точку зрения Э. Лассан, изложенную ею в работе «Лирическая песня как идеологический феномен» [Лассан, 2009]. В своей статье Т.В. Шмелёва отмечает и поэтическую природу рэп-текстов, «высокий уровень качества текста и языкового мастерства», из чего делается заключение о лингвоцентричности русского рэпа [там же]. В статье В. Г. Карпушкина и Т.В. Шмелёвой «Русский рэп как текст» выделено ещё одно качество русскоязычных рэп-текстов – высокий уровень культурной рефлексии [Карпушкин, Шмелёва, 2011: 612].

В 2010 – 2015 годах активно исследуется субкультурный лексикон русскоязычного рэпера. Интерес к языку рэперов связан с рассмотрением

лексикона хип-хопера, который (лексикон) отражает некоторые субкультурные реалии.

Особый интерес представляют работы В.К. Андреева, в которых рэп-культура характеризуется как лингвопродуцирующая культура [Андреев, 2011а]; где анализируются актуальные способы номинации (заимствованная и вторичная номинация) и лексикон хип-хоперов, связанный с представлением о самой субкультуре, её представителях и их видах деятельности [Андреев, 2011б]. В этот же период появляются первые работы о «провинциальном» российском рэпе, о базовых концептах, отражающих значимые региональные субкультурные реалии [Андреев, 2011в, 2012]. Результатами этих исследований становится выявление специфического фрагмента языковой картины мира носителей субкультуры.

Рассмотрение рэп-текстов как текстов массовой художественной культуры (наравне с популярными фильмами-сказками) приводит исследователей к признанию того факта, что русская культура отражает глобальные тенденции в области художественного слова, то есть адаптируется к современному контексту на содержательном, ценностном и формально-языковом уровнях [Тульнова, 2013].

Несмотря на то, что в этот период русскоязычный рэп всё чаще становится материалом исследования, актуальными остаются и работы на материале других языков, что в частности подтверждают темы и материал трёх диссертационных исследований: «Лингвокультурные особенности конструирования гендера в афроамериканском песенном дискурсе» [Дуняшева, 2012] и «Прагмалингвистические характеристики маскулинного дискурса (на материале текстов рэперов Германии)» [Чурушкина, 2012], «Лингвистические особенности языка представителей хип-хоп культуры» (на материале 65 текстов англоязычных и 15 русскоязычных песен) [Колесников, 2014], а также некоторые статьи: «Тексты песен рэп как отражение основных способов обогащения лексики современного французского языка»» [Хабибулина, Иванова, 2014]. Кроме того, сами названия этих научных работ отражают, что в

отечественной науке рэп-текст продолжает рассматриваться преимущественно только как жанр песенного дискурса, в связи с чем всё ещё остаются не выявлены специфические особенности рэп-текстов как поэтических текстов.

В период 2010 – 2015 гг. появляется интерес к стилистическим особенностям рэп-текстов: так, в работе «Основные средства речевого воздействия в русскоязычных рэп-текстах» [Колышева, 2014] анализируются основные средства речевой выразительности и экспрессивности в рэп-текстах, в работе «Корпоративная оценочность в субкультурных номинациях и текстах» [Андреев, эл. рес.] исследуется оценочность в текстах субкультур, в том числе и в рэп-текстах.

В это же время появляются первые классификации русских рэп-текстов, ориентированных на их тематическое своеобразие [Щенникова, эл. рес.], [Фролова, 2015]. Так, в работе Е.В. Щенниковой освещаются три актуальных для рэперов темы: «социальные проблемы» (этой теме посвящена 71 песня из 380, т.е. 19%), «рассказ о себе» (18%) и «творчество» (16%) [Щенникова, эл. рес.]. Тематическое своеобразие устанавливалось на основе семантического анализа 380 песен современных российских рэп-исполнителей (период времени – 2004-2011 гг., регионы – Москва, Санкт-Петербург, Краснодар, Омск, Ростов-на-Дону).

Стоит отметить, что творчество первых российских рэперов не носило социально-политического характера: сначала был популярен «позитивный» рэп (Богдан Титомир), позже – тема межполовых взаимоотношений (группа «Мальчишник»). Также актуальной была тема наркотиков (группа «Дельфин»). Социально-политическая тематика впервые более значимо реализовалась в творчестве группы «Каста» [Вершинин, Макарова, эл. рес].

С точки зрения тематического своеобразия русского рэп-текста нами наиболее чётко выделяются два направления: политизированный рэп и православный рэп. Православный рэп – сравнительно молодое направление и, наверное, самое малоизвестное в наше время. Православный рэп, вероятно, есть особая форма языка миссионеров, направленная на молодое поколение, на

развитие их гражданской позиции, формирование духовности и истинных жизненных ценностей. Мы можем выделить здесь ряд коллективов и исполнителей, таких как: костромская группа «Комба БАКХ», которая появилась в 2000 году; тульский исполнитель Антон Панченко, заметным альбомом которого стал альбом «Маленький принц», где в жанре притчи повествуется о странствии рэпера XXI века; Николай Леонов (погиб 26 мая 2014 года в бою за международный аэропорт Донецка); рэпер Эль Греко (Сергей Фомин), призывающий в своих текстах к миру, добру и терпению.

Работа Е.В. Фроловой «Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009–2013 гг.)» также частично связана с представлением о тематическом своеобразии рэп-текстов [Фролова, 2015]. Научный труд отличается междисциплинарных характером: это философское, культурологическое и лингвистическое исследование. Для лингвиста особую ценность представляет оригинальный обзор метатекстового пространства рэп-текстов в исторической перспективе, в котором очевидно подчёркивается связь рэп-текстов и культурной ситуации, в которой они возникают, формируются и существуют.

В исследовании Е.В. Фроловой наиболее систематизировано представлен политический аспект рэп-культуры. Политизированный рэп складывается, по мнению Е.В. Фроловой, с конца 2000-х годов. Тексты исполнителей данного направления отличают особые средства выразительности, которые опираются на русский рок и американский рэп. Рэп-текст рассматривается как «способ участия в социально-политической ситуации» и является репрезентаций чувств, рефлексий лирического героя по поводу социально-политической ситуации в стране» [Фролова, 2015: 45 – 46].

В этой же работе и в статье Е.В. Фроловой «Функционирование топосов в российской политизированной рэп-культуре» осуществляется попытка описания семантического пространства русского и американского рэп-текстов в сопоставительном аспекте [Фролова, 2014]. Автор исследования заключает, что отечественный неполитизированный рэп-текст «обычно базируется

исключительно на тех топосах, что и американская [рэп-культура])», топосы политизированного русскоязычного рэп-текста имеют незначительные отличия от американского [Фролова, 2015: 19]. Следует отметить, что описание семантического пространства русскоязычного рэп-текста, представленное в проанализированных нами работах, на наш взгляд, не является исчерпывающим.

Третий период. Современный этап лингвистических исследований в сфере рэп-текстов связан с дальнейшим поиском ответов на вопрос, что представляет собой рэп как художественный текст и как жанр. Особенно актуальными в этом отношении становятся исследования, посвящённые рэп-батлам: [Бутурлин, эл. рес.], [Степанов, Болотова, Леонова, эл. рес.], [Лассан, эл. рес.], [Семенова, эл. рес.]; интертекстуальным включениям [Летохо, 2019], сопоставлению рэпа и рока [Русская рок-поэзия…, 2020].

Продолжает активно развиваться лингвостилистический подход к рэп-тексту [Исаев, Корчинский, 2020; Карпушкин, Шмелева, 2018], в рамках которого рэп-тексты анализируются как пространство языкового креатива. В аспекте стилистических особенностей рэп-текстов рассматриваются звуковая организация текста [Просина, 2019], лексические средства создания конфликта в языке субкультуры [Палий, 2020], аббревиация в рэп-текстах [Дворякова, 2020] и др. Кроме того, в этот период защищена диссертация «Лингвистические особенности языка представителей хип-хоп культуры» [Колесников, 2016], которая посвящена изучению лексикона хип-хоперов, рэперов, в том числе сленга как яркой черты языка рэперов. Материалом исследования послужили тексты песен англоязычных и русскоязычных исполнителей.

Актуальными продолжают оставаться исследования, посвящённые выявлению и описанию ключевых понятий рэп-текстов. Тематическое своеобразие отечественных рэп-текстов более подробно рассматривается нами в § 3 Главы 2, где, в частности, мы обращаем внимание на статью А.Е. Бойченко и С.В. Жучковой «Что скрывает русский рэп? Тематическое моделирование текстов русскоязычной хип-хоп сцены» [Бойченко, Жучкова,

2020], представляющую интерес с точки зрения количественной обработки рэп-текстов и принципов выявления лексических единиц с целью их группирования в тематические доминанты.

В рамках метатекстового пространства считаем важным отметить появление карты русского рэпа – проект группы Яндекса «Русский рэп как набор слов»[5], в котором исследователи определили 500 популярных слов, которые звучат в текстах русскоязычного рэпа, но с разной степенью типичны для него. В этом же проекте представлены 15 ключевых слов для каждого периода русского рэпа (в качестве периодов выделены пять пятилетий с 1999 по 2018 гг.), которые были выявлены на основе сопоставления этих слов в рэп-текстах и в текстах других жанров. Исследователи определили также для каждого рэп-исполнителя текст/тексты с наиболее высоким содержанием ключевых слов, характерных для него, а на карте русского рэпа (только на основе ключевых слов) попытались изобразить степень близости текстов разных рэп-исполнителей друг к другу.

Наиболее «восприимчивой» к новой среде является сама молодёжь. Именно поэтому на современном этапе лингвистических исследований в области рэп-текстов появляется довольно репрезентативный корпус студенческих и магистерских работ: [Цаплин, 2016], [Цаплин, Семьян, эл. рес.], [Корнева, 2016], [Корнева, 2017], [Корнева, Подберезкина, 2017], [Ганова, 2019], в которых изучаются идиостилевые особенности текстов той или иной рэп-группы («Макулатура», «ATL») или рэп-исполнителя (Оксимирон, Кендрик Ламар) в рамках литературоведческого и/или лингвистического подходов; в других работах рассматривается литературная эволюция в рэп-культуре [Руцкая, Панькова, 2017], изучаются особенности сюжетной организации рэп-альбома, интертекстуальные включения [Кавтаев, эл. рес.], лексические

[5] Русский рэп как набор слов [Электронный ресурс] // Яндекс: [сайт]. URL: https://yandex.ru/company/researches/2018/rap (дата обращения: 30.09.2019).

особенности (немецкоязычного) рэпа [Сайфулина, 2017], соотносится рэп-текст и другие явления массовой коммуникации [Фадеева, Сизых, 2012].

В отечественной науке в области изучения рэп-текстов новым направлением становится описание педагогического опыта использования рэп-текстов в языковом образовании [Беспалова 2019; Михайлова 2021], в том числе на уроках русского языка в школе [Солдатов, 2021]. Любопытно, что предлагается использовать рэп-тексты при изучении разных уровней языка – фонетики, лексики, словообразования, морфологии, синтаксиса.

Анализ представленных исследований позволяет заключить, что в области изучения рэп-текстов остаются востребованными и сегодня такие сложившиеся направления, как: **социолингвистическое** ([Ганиева, Гараева, Славина, 2017], [Гараева, Ганиева, Мисбахова 2017], [Палий, 2020] и др.); **дискурсивное** ([Крылова, 2017] и др.), **лингвокогнитивное** ([Кравченко, Бречак, 2019] и др.), **лингвокультурологическое** ([Палий, 2017] и др.).

Указанные подходы к изучению рэп-текстов в лингвистике соответствуют тем лингвистическим направлениям, которые возникли в ходе господства антропоцентрической научной картины мира, в частности социолингвистическое, когнитивное, лингвокультурологическое. Лингвостилистический и дискурсивный подходы, включая в широком смысле интертекстуальный, обусловлены как самой природой текста, так и спецификой рэпа как формы художественной коммуникации. Изучение рэп-текстов в лингвокультурологическом и дискурсивном аспектах продиктовано представлением о рэп-тексте как об объекте синтетического характера – и в связи с этим связано с необходимостью применения междисциплинарного подхода к рэп-тексту как сложноорганизованной семиотической системе. Такой подход к рэпу только намечается в некоторых лингвистических работах, но в общем и целом, несмотря на свою перспективность, в современной лингвистической науке оказывается не востребован. Чётко не выделились исследования, посвящённые структуре, моделям рэп-текста, равно как и функциям текста, его структурных элементов.

Обобщая сказанное, отметим, что во многих работах рэп-тексты рассматриваются в контексте процесса глобализации («О способах локализации текстов глобальной культуры» [Тульнова, 2013], «Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации» [Гриценко, Дуняшева, 2013] и некоторые др.). При этом не отрицается своеобразие и аутентичность русскоязычного рэп-текста, которые связаны с его адаптацией к русскому контексту. Это, в частности, отражает интерес исследователей к сфере субкультурного лексикона, соответствующего субкультурным реалиям (известным широкой публике).

Сам текст как продукт речемыслительной деятельности рэпера только появляется в поле зрения отечественных исследователей. В связи с этим вопросы о рэп-тексте как художественном феномене, о его жанровом своеобразии, об особенностях его семантического пространства требуют дальнейшего исследования.

§ 3. Рэп-текст как художественный текст

С точки зрения типологии текстов статус рэп-текстов оказывается неоднозначным. Во-первых, это связано с тем, что рассмотрение рэп-текстов правомерно не только при узком лингвистическом подходе к тексту как к продукту речи, говорения, но и при широком подходе – к тексту как сложноорганизованной семиотической системе, т.е. как синтетическому тексту. Во-вторых, сами подходы к классификации текстов отличаются большим разнообразием. В основе классификаций могут лежать различные критерии (лингвистические и экстралингвистические) дифференциации.

Для решения задач данного диссертационного исследования оказывается наиболее перспективной дифференциация текстов на нехудожественные и художественные, которая опирается на коммуникативно-прагматические факторы: сфера общения, характер отражения действительности. Представление о рэп-тексте как нехудожественном или художественном тексте

позволяет решить вопрос о его эстетическом статусе и выявить его доминантную текстовую функцию.

Перед тем, как перейти к вопросу о художественной природе рэп-текстов, остановимся на проблеме формы представления текста – устной или письменной.

Рэп-текст – гибридная форма, гетерогенный текст, поэтому мы не можем отказаться от признания его промежуточного статуса и его «вторичной устности» (У. Онг), проявляющейся в целом в «процессе наложения бесписьменных форм коммуникации, поддерживаемых развитием информационных технологий, и, соответственно, устного типа мышления, на мощный фундамент академической культуры, созданный за период абсолютизации письменной традиции» [Масюкова, Лебедев 2005: 65]. Но, несмотря на то что рэп-текст предназначен в большей степени для «произнесения» (читки под бит), мы считаем, что его письменный вариант является формой, приближенной к понятию «спонтанная письменная речь», введенному Анной А. Зализняк [Зализняк, эл. рес.].

Вопрос о правомерности анализа рэп-текстов в их письменной реализации носит дискуссионный характер, поэтому коротко обозначим ряд оснований такого подхода: 1) тексты рэп-композиций бытуют как самостоятельные письменные тексты в пространстве Интернета (авторы выкладывают их сами, либо их публикуют фанаты, редакции рэп-сайтов); 2) вербальная составляющая рэп-текстов строится по определенным законам, которые далеко не всегда определяются музыкальным сопровождением (идейная составляющая, выбор лексем, синтаксическая организация текстов: совмещение книжного и экспрессивно-разговорного синтаксиса); 3) такой подход правомерен по аналогии с изучением рок-текстов (сегодня довольно широко бытуют понятия «рок-поэтика», «рок-поэзия», при этом вербальная составляющая музыкальных рок-композиций часто анализируется отдельно от музыкальной составляющей), а также по аналогии с изучением текстов разных жанров в рамках интернет-коммуникации, которые также в чистом виде не

являются письменными текстами [Литвиненко, эл. рес.], [Лутовинова, эл. рес.]; 4) рэп сложно воспринимать только на слух, и сами исполнители не всегда помнят свои тексты наизусть; 5) каждый рэпер создает текст по-своему: либо слова подбираются на бит, либо музыкальное сопровождение подбирается к словам.

При работе с рэп-текстами как продуктом художественной речи наиболее значимым является рассмотрение рэп-текста в узком понимании текста в целом: «...это то же самое, что речь, продукт производства, говорения (для звукового языка) <...> это единица речи <...>, которая характеризуется цельностью и внутренней связностью и как таковая может быть вычленена, отграничена от предыдущего и последующего текстов (если текст не изолирован)» [Касевич, 1988: 50 – 51]. В этом отношении важна противопоставленность этого подхода к рэп-тексту семиотическому подходу. О семиотическом подходе к рэп-тексту будет сказано в данной главе в § 5 «Жанровые особенности рэп-текста».

Для характеристики рэп-текста как художественного текста обратимся к его определению в толковых и энциклопедических словарях. В «Большом толковом словаре русского языка» (БТС) под редакцией С.А. Кузнецова приводятся два толкования лексемы «рэп», для нас важно первое значение: 1. Декламация, речитативное исполнение стихов под ритмическую музыку. 2. Танец под такую музыку. Слово «рэп» произошло от английского «rap» – слегка ударять [БТС, с. 1137]. «To rap» означает «говорить», «разговаривать». В «Современном толковом словаре русского языка» Т.Ф. Ефремовой приводится следующая дефиниция лексемы «рэп»: 1. «Речитативное исполнение стихов под ритмическую музыку как составная часть хип-хопа и его музыкальная основа; 2. Танец под такую музыку» [Ефремова, эл. рес.]. Ещё одна дефиниция, вынесенная в качестве отправной точки для понимания того, что такое рэп, взята нами из «Большого энциклопедического словаря» (БЭС): «жанр поп-музыки, ритмический речитатив рифмованного текста на остроактуальную тему. Возник на основе негритянского фольклора» [БЭС, эл. рес.]. Как видим из

данных определений, признание рэп-текста как художественного текста основано на его отнесении к лирическому роду литературы – к стихотворению.

В лингвистике рэп-текст так же, как и в энциклопедическом и толковых словарях, признаётся стихом, то есть поэтическим текстом. Рэп-текст можно относить к акцентному стиху. Наиболее убедительным представляется в этом отношении подход Ю.Б. Орлицкого, относящего рэп к раёшному стиху [Орлицкий, эл. рес.].

Признавая рэп-текст стиховой формой, отметим, что он испытал и испытывает влияние прозы (прозаизация): «Можно сказать, что прозаизация постепенно захватывает все уровни формальной и содержательной структуры стиха. Но наиболее заметна она в области лексики, где неуклонно идёт вытеснение поэтизмов, а на смену им приходят сугубо "прозаические" профессионализмы, диалектизмы, научная и техническая лексика...» [Орлицкий, 2002: 303]. В качестве характерных примеров прозаизации Ю.Б. Орлицкий приводит такие явления, как свободный стих, монтаж стиха и прозы, циклизация и др. [там же]. Отметим, что прозаизация в рэп-текстах влияет на жанровое своеобразие отдельных композиций, в качестве примера можно привести «Звуковое письмо» группы «25/17», альбом Оксимирона «ГорГород» как аналог цикла ролевой лирики.

Рэп-текст как поэтическое явление также соотносится и с тем, что называется стихотворным сказом [Каргашин, 2017][6]. Вслед за И.А. Каргашиным (что не противоречит исследованиям сказа в работах Б.М. Эйхенбаума, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, а вносит уточнения и описывает генезис, эволюцию, поэтику стихотворного сказа в отечественной литературе XVII – XXI вв.) мы определяем две главные системообразующие черты сказовой формы: 1) установка на воссоздание устной монологической

[6] В метатекстовом пространстве рэп-культуры существует понятие «сторителлинг», которое частично связано с научными понятиями «сказ», «ролевая лирика», «наррация» и пр. Сторителлингом в рэпе называют трек, который рассказывает историю, причём объединяющим началом этой истории служит не только субъект (герой), но и место действия, хронология событий.

речи и 2) несовпадение сознаний, кругозоров носителя речи (рассказчика) и автора. Отметим, что только при наличии этих двух признаков можно говорить о сказовой форме литературного произведения, при отсутствии хотя бы одного из них отнести текст к сказу оказывается невозможным. Чужое слово должно быть представлено в определённом виде, ср. формулировку Каргашина: «способ реализации этого чужого – отделённого от автора, социально определённого “голоса”» [Каргашин, 2017: 11]. Отметим, что в нашем диссертационном исследовании не стоит задача изучения рэпа как сказовой формы. Это может стать предметом дальнейших исследований.

Общим в представлении о рэп-тексте как раёшном стихе и сказовой форме является то, что оба подхода позволяют учитывать ориентацию рэпа на народную культуру при субкультурной маркированности и «вечном» эксперименте, обусловливающем систему индивидуально-поэтического творчества. Ср.: «Можно только сказать, что чем больше вглядываешься в народную песню, сказку, пословицу, тем более находишь сочетаний, необходимо условленных предшествующей жизнью внутренней формы слов, тогда как в произведении современного поэта такое чутье внутренней формы является только как случайность» [Потебня, 1999 (1926): 183].

Несмотря на то, что во многих научных исследованиях рэп-текст исследуется как аналог художественного текста, вопрос о его художественной природе до сих пор не становился предметом отдельного обсуждения. Данный вопрос носит дискуссионный характер и связан с представлением о рэп-тексте как об объекте, наделенном эстетической значимостью.

К рэп-текстам применимы два понятия: «продукт словесного творчества» и «продукт художественной речи». Понятие словесного творчества, на наш взгляд, шире, чем художественная речь: можно быть автором рэп-текста, но при этом текст может не обладать признаками художественности. Так, рэп-тексты непопулярных рэп-исполнителей и тексты провинциального рэпа часто не обладают эстетической значимостью: в них степень проявления категории эстетического как сущности художественной речи минимальна. В самом

метатекстовом пространстве субкультуры это часто приводило к негативной оценке рэпа в целом: «Если ты пишешь русский рэп «со смыслом», то, значит, ты пишешь тупой русский рок, тексты какого-нибудь Кормильцева, ухудшенные еще раз в сто, и самое место тебе на «Нашествии», чтобы тебя слушали под пиво между «Ночными снайперами» и Шевчуком под ярлыком “альтернатива”» [Форум Hip-Hop.Ru, эл. рес.][7].

В науке представление о рэп-тексте как об эстетическом объекте связано с двумя диаметрально противоположными точками зрения, в частности отражёнными в зарубежных исследованиях: одна из них связана с трактовкой рэпа как стихов низкого эстетического качества [Wolbring, 2015, S. 134 – 138], вторая указывает на доминирование поэтической функции в рэп-тексте [Ibid., S. 138 – 141].

Вопрос об эстетическом статусе рэп-текстов в целом осложняется ещё и тем, что в современном мире в целом происходят изменения в понимании эстетического, как отмечает исследовательница Г. Г. Коломиец. По ее мнению, традиционный смысл эстетического, заключающийся «в стремлении к совершенству, вечной красоте, гармонии» [Коломиец, 2014: 120], меняется на «коммерческие интересы брендов и извращенные страсти людской плоти, биотехнологии в биоэстетике» [Коломиец, 2014: 121].

Тем не менее в философии рэп-культура рассматривается в свете неопрагматической эстетики. По Р. Шустерману, это определяется «эстетикой повседневности, новых форм художественного выражения, не принимаемых сторонниками классических, традиционных форм искусства» [цит. по: Коломиец, 2014: 121], а также актуальностью изображаемых событий и ситуаций, имеющих социально-политическую окраску и этическую значимость, что так или иначе отражается во всём современном искусстве. Г. Г. Коломиец пишет: «Рэперы не чувствуют гармонии, устойчивости мира и видят истину и

[7] Форум Hip-Hop.Ru: [сайт]. URL: https://www.hip-hop.ru/forum/ (дата обращения: 12.01.2017).

красоту по-своему, наоборот, в дисгармоничном отсутствии своего места в мире — это то, о чем они информируют нас в песнях» [там же].

В связи с вышесказанным для лингвиста важно понять, соответствует ли рэп-текст всем критериям художественных текстов и какова доминирующая текстовая функция рэпа.

Охарактеризуем рэп-текст с точки зрения признаков художественного текста, которые были рассмотрены М.А. Гвенцадзе в работе «Коммуникативная лингвистика и типология текста» [Гвенцадзе, 1986], а также в работе Н.С. Валгиной «Теория текста» [Валгина, 2003].

Особенностью художественного текста является его строение по законам ассоциативно-образного мышления [Валгина, 2003: 114]. В рэп-текстах ведущим механизмом порождения текста является паронимическая аттракция. Текстообразующая роль паронимической аттракции в рэп-текстах будет подробно рассмотрена в Главе 2 в § 2.

Особое значение при построении рэп-текстов имеет языковая игра как ведущая коммуникативная стратегия рэп-исполнителя, отражающая образно-эмоциональную, субъективную сущность явлений, репрезентирующих лишь те «фрагменты действительности <…> которые ему близки и понятны; [автор] использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом» [Белянин, 2000: 55]. В данном диссертационном исследовании языковой игре посвящён § 2 «Коммуникативный потенциал языковой игры как лингвистического эксперимента рэп-исполнителей» Главы 3.

Особенностью художественных текстов также является доминирование поэтической (эстетической) функции [Якобсон, эл. рес.]. Определение единственной доминантной функции рэп-текстов возможно, на наш взгляд, только на материале отдельного рэп-текста. Для большинства исследуемых рэп-текстов, как и вообще для любого художественного текста, в качестве ведущей функции текста мы признаём поэтическую (эстетическую) функцию: вслед за Р.О. Якобсоном мы считаем, что стих «обязательно предполагает

поэтическую функцию» [Якобсон, эл. рес.] и является её первичной сущностью. Как и для любого другого художественного текста, для рэп-текстов оказывается важным выразить не «что», для них значим сам факт выражения. Этим объясняются следующие особенности рэп-текстов: тематическое разнообразие существующих текстов, которое невозможно подвести под какую-то одну тему или группу тем; строение текстов на основе механизма паронимической аттракции; ведущая стратегия рэп-текстов – языковая игра и использование приёмов языковой игры; интертекстуальные включения, в частности выполняющие роль создания определённого подтекста в содержании рэп-текстов.

Рэп-текст – это поэтический текст, в связи с чем, вслед за Ю.М. Лотманом, мы можем утверждать, что любые элементы речевого уровня возводятся в ранг значимых, приобретают в рэп-текстах дополнительные семантические значения, усложняя не только количество элементов, но и их систему сочетаний [Лотман, эл. рес.]. Это, в свою очередь, ведёт к тому, что, как и в других поэтических текстах, в рэп-текстах есть «теснота стихового ряда» (Ю.Н. Тынянов), изложение не всегда последовательно, есть нарушения линейности речи, часто свойственные лирическим произведениям.

Доминирование поэтической (эстетической) функции в рэп-текстах доказывается также и тем, что сам рэп-текст всегда оценивается адресатом, в том числе по таким критериям, как: «насколько мне это близко», «правильно/справедливо ли сказал адресант», «как он сказал – вот что звучит красиво/некрасиво» и пр. Это подтверждается в частности тем фактом, что в самом метатекстовом пространстве субкультуры рэпа у адресата всегда есть собственное представление о наиболее важных и абсолютно не состоявшихся рэп-исполнителях, а именно: о том, кого стоит слушать, а кого нет, и каковы критерии отбора прослушиваемых рэп-композиций.

В связи с вышесказанным можно утверждать, что рэп-текст, как и художественный текст в целом, ориентирован прежде всего на чувственное, эмоциональное, а не на понятийное (логическое). В содержании рэп-текстов,

как правило, присутствует подтекст. Из этого следует то, что рэп-текст, как и художественный текст, даёт установку на неоднозначность восприятия авторской действительности – её множественную интерпретацию адресатом. С этим исследователь сталкивается при обращении к творчеству Типси Типа, Хаски, группы «Соль земли» и некоторых других рэп-исполнителей. Множественность интерпретаций текста обусловлена также и обращением рэп-исполнителей к интертекстуальным включениям, о чём пойдёт речь в этой Главе в § 4 «Диалогичность как основа рэп-текста».

Тем не менее, как справедливо пишет Р.О. Якобсон, «наряду с поэтической функцией, которая является доминирующей, в поэзии используются и другие речевые функции, причем особенности различных жанров поэзии обусловливают различную степень использования этих других функций» [Якобсон, эл. рес.].

В рэп-текстах с поэтической (эстетической) функцией конкурируют экспрессивная (воздействующая) и/или апеллятивная (конативная) функции. Часто это наблюдается в тех случаях, когда в содержании рэп-текста отсутствует подтекст[8]. Иными словами, в некоторых случаях рэп-текст не нуждается в подтексте, так как в нём определённо выражается авторское отношение к описываемой действительности[9]. То же самое характерно и для публицистических текстов: «В отличие от художественных произведений в публицистике не подтекст, а сам текст вполне определенно выражает авторское (либо коллективное) отношение к излагаемым фактам» [Кожина, 2008: 347].

В этом отношении можно сравнить тексты Guf’a из альбома «Дóма» (*Приложение 5*) с текстами Оксимирона из альбома «ГорГород» (*Приложение*

[8] Подтекст – это «рассредоточенный, дистанцированный повтор, … в основе всякого подтекстного значения всегда лежит уже однажды бывшее и в той или иной форме воспроизведенное заново» [Сильман, 1969: 85].

[9] В данном случае, вслед за М.Н. Кожиной и Г.Я. Солгаником, мы считаем, что подтекстом обладают не все тексты других функциональных стилей. Кроме того, в связи с этим важным для нас оказывается представление о подтексте как об интертекстуальном явлении (но не прецедентном). В целом эти идеи соотносятся и с таким критерием художественного текста (который выделяют М.А. Гвенцадзе и Н.С. Валгина), как наличие/отсутствие подтекста (эксплицитность/имплицитность содержания).

8): в рэп-текстах Guf’a, как правило, отсутствует подтекст, используются прецедентные ситуации и имена, обычно отсутствуют интертекстуальные включения. Для текстов Guf’a важнее выразить отношение к тому, о чём говорит/читает рэп-исполнитель. Текст «не замыкается» сам на себе, не создан ради себя самого, он направлен на действительность и её оценку. Тем не менее характеристика особенностей рифмы Guf’a (об этом речь пойдёт в § 1 «Особенности рифмы в рэп-текстах» Главы 2) позволяет говорить о том, что в рэп-текстах альбома «Дóма» Guf’a реализуется и поэтическая функция, но не в том объёме, который обычно требует художественный текст. Ещё раз подчеркнём, что экспрессивная функция лишь иногда конкурирует с поэтической функцией, то есть в этих случаях они оказываются равнозначными друг другу.

С точки зрения стилистических особенностей рэп-текст как художественный текст отличает возможность использования единиц и средств различных стилей в пределах одного текста, которые в связи с этим приобретают новую эстетическую функцию, связанную в том числе и с иным представлением о выделении элитарного, среднелитературного, литературно-разговорного, фамильярно-разговорного и жаргонизирующего типов речевой культуры (по типологии О.Б. Сиротининой).

Ярким стилистическим признаком рэп-текста является высокая частотность разговорной, сниженной, вульгарной лексики, что определяет неформальность бытования данного типа текста как коммуникативного жанра. Наиболее значимым лингвостилистическим маркером рэп-текста является особый сленг, состав которого отличается разнообразными лексемами других видов сленга, жаргона и арго. В современном русскоязычном рэп-тексте мы наблюдаем сокращение частоты использования афроамериканизмов. Они встречаются в качестве имитации особенностей афроамериканского английского способа «читки»: иноязычные вкрапления выкриков, стонов, комментариев в сторону (например, «йо-йо»), или в рамках лексики, обозначающей музыкальные субкультурные реалии (*бит, фит, стаф, флоу,*

битмейкер и некоторые другие). Например: *Мне нужен бит, как раненному бинт, / Чтобы всех расшевелили, никто не спит/ Пойми, я без бита как бейсбол без бит*[10]…// (Баста, «Мне нужен бит»).

Тем не менее, даже в этом примере мы видим, что происходит процесс адаптации иноязычной лексики за счёт паронимической рифмы: «бит – бинт». В качестве примера иноязычных вкраплений можно привести следующий фрагмент: *Кто бы чё бы ни говорил, бра, кип ит риал* (Ноггано, «Кип ит риал»), где «кип ит риал» («keep it real») обозначает «будь собой».

Ориентация на англоязычный рэп прослеживается в творчестве Оксимирона, что связано с его биографическими фактами: он учился в Оксфорде на факультете английского языка и литературы, в июне 2008 года получил диплом по специальности «Средневековая английская литература». Использование сленга афроамериканцев часто обнаруживается в рэп-текстах, посвящённых теме творчества, которая предполагает установление персональной идентичности автора, создание определённого образа себя как представителя и носителя субкультуры рэперов. Это наблюдается чаще всего у популярных исполнителей − Guf'a, Басты, Смоки Мо, но почти не представлено у Хаски, групп «25/17», «Соль земли» и др., которые ориентируются на рэп как «русскую» субкультуру.

В этом плане для русскоязычных исполнителей рэпа более продуктивным оказывается использование блатного жаргона, профессионализмов, например: *прошивка* по отношению к женщине (Каспийский груз «Афганистан»), *паразитолог* по отношению к изучению людей (Оксимирон «Тентакли»); заимствованного англоязычного сленга, адаптированного для русского контекста. Так, например, на основе близкого звучания английского слова «brother» и русского «брат» происходят такие модификации в рэп-тексте: *браза, бро, брачо, бразильеро, братан, братюня, братиша.* Ср.: *Мне многие*

[10] Здесь и далее тексты приводятся в том виде, в каком они представлены на электронных ресурсах, посвященных текстам песен в стиле рэп; орфография и пунктуация сохранена.

советуют: ***браза****, пора завязывать, мол, в жизни важны мазы и материальная база* (Баста, «Под куполом»).

Обращение к блатному жаргону вполне очевидно для русской языковой личности, так происходит сближение двух значимых музыкальных культур: рэпа и шансона (берущего начало из блатной песни и связанного с русским песенным фольклором), что обусловлено, вероятно, близостью к криминальной теме и её адаптацией к специфике русского менталитета («народность», «смеховая культура», «фольклорность»).

В то же время заимствованные лексемы часто переосмысливаются, например, в рэп-культуре «бодяжить» (в значении ‘разбавлять’) используется и при характеристике человека: *И для меня остается важным быть первым, и реально первым* ***небодяженным****.//* (Баста, «Под куполом»), а лексема «вестись» расширяет своё значение (‘быть восприимчивым, активным, мобильным по отношению к различным предложениям, инициативам’) и используется в значении ‘опрометчиво верить’: *Я всё это спокойно созерцаю / Сквозь линзы от «Казала», /* ***Не ведусь*** *на сало.//* (Словецкий, «Демоны»).

В русскоязычном рэпе встречаются сленгизмы, образовавшиеся путём наделения новыми значениями существующих в литературном языке слов. Например, лексема «кот», которая обозначает в русской рэп-культуре «коренного обитателя, человека с местности»: *Со мной мои* ***коты****, я не одиночка, / Если что-то качаешь − думай четче…//* (Слим, «Всем берегам»).

В рэп-текстах широко употребительна эмоционально-оценочная лексика, в составе которой заметно доминирует лексика с отрицательной оценкой и эмоцией (как системной, так и контекстуальной). Данная черта художественности позволяет говорить о формировании ключевой эстетики «безобразного» в песнях в стиле рэп. Образный потенциал рэп-текста, представленный метафорами, антитезами, приёмами языковой игры, фразеологическими единицами, пословицами, поговорками, считается общей тенденцией в рэпе как глобальном явлении культуры [Гриценко, Дуняшева, 2013]. Тем не менее, ряд других исследований, в частности на уровне

стилистического анализа, показывает, что «русский рэп-текст более поэтичен в силу большого количества метафор, аллегорий и сравнений» [Тульнова, 2013: 5]. Кроме того, там же отмечено и то, что в русских рэп-текстах, в отличие от американских, отсутствуют графико-стилистические маркеры и грамматические нарушения.

В свою очередь, хотим отметить, что языковой основой, на которой выстраивается рэп-текст, является паронимическая аттракция. В связи с этим особую роль приобретает контекст использования паронимических сочетаний, обеспечивающий многозначность самих лексем и множественность интерпретаций. Явление паронимической аттракции (далее – ПА) в рэп-текстах связано в целом с эволюцией поэтического языка («паронимический бум» в поэзии XX века). ПА – явление, связующее семантику, синтаксис и прагматику (отбор тех или иных средств с определённой целью), взаимодействующее со стихотворным ритмом. Вполне справедливым в этом случае кажется следующее высказывание, касающееся в нашем случае ПА как семантического и синтаксического «двигателя» текста: «Фактор единства и тесноты стихового ряда перераспределяет синтаксические связи и отношения в стихотворном тексте и преобразует семантику как лексических, так и грамматических средств языка» [Очерки истории языка русской поэзии, 1993: 7].

Обобщая сказанное, перечислим основные черты, характеризующие рэп-текст как художественный поэтический текст: 1) специфичные способы выражения авторской модальности на разных языковых уровнях (фонетический – паронимическая аттракция; морфологический – отбор (в соответствии с идейной установкой текста) определённого набора грамматических средств; лексический – многозначность, метафоричность, образность; синтаксический – использование формально-компрессионных механизмов при лексической многозначности, что соответствует общему закону поэтического текста – закону единства и тесноты стихового ряда); 2) наличие преднамеренного (интертекстуальность) и непреднамеренного подтекста (диалогичность текста, направленность на читателя/слушателя); 3) своеобразные приемы воплощения

образа лирического героя и авторского «Я» (форма сказа, циклизация); 4) наличие «скрытого» сюжета, развитие которого проявляется в смене переживаний лирических героев (в рамках циклов/альбомов); 5) эстетическая, воздействующая функции.

Отпечаток на характеристику текста в аспекте его нехудожественности / художественности накладывают экстралингвистические факторы. В связи с этим возникает необходимость в выделении доминантного признака рэп-текста, участвующего в его организации, и в рассмотрении рэпа как жанра. О жанре речь пойдёт в этой Главе в § 5 «Жанровые особенности рэп-текстов», а доминантному признаку организации рэп-текста – диалогичности – будет посвящён следующий параграф.

§ 4. Диалогичность как основа рэп-текста

Диалогичность правомерно рассматривать как категорию текста, так как текст как законченное речевое высказывание всегда ориентирован «на Другого»: «Глобальная категория диалогичности реализуется в категориях субъектности и адресованности, связанных с образами автора и адресата» [Болотнова, 2009: 165]. Диалогичность рэп-текстов, в частности, репрезентирована обращением рэп-исполнителей к приёмам языковой игры, обладающей особой функциональной нагрузкой, находящейся в непосредственной зависимости от прагматических функций лексических единиц и коммуникативных стратегий текста.

Диалогический характер лежит таже в основе понятия интертекстуальности. В работе Н.А. Кузьминой интертекст трактуется как «объективно существующая реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности Человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени» [Кузьмина, 1999: 20].

Поскольку интертекстуальность рассматривается в современной лингвистической науке как важнейшая текстовая категория диалогичности, то выявление этой категории в рэп-текстах дополнительно свидетельствует об их статусе как художественных текстов, а результаты интертекстуального анализа могут стать важным фактором для понимания поэтики изучаемых произведений, для установления жанровых особенностей рэп-текстов, для раскрытия ключевых тем, а также для изучения идиостилевых особенностей отдельных рэп-исполнителей.

Диалогичность проявляется в ориентированности семиотической системы на обслуживание диалога как ситуации актуализации языка в его различных ипостасях или же с другой семиотической системой. В связи с этим важным для нас оказывается то, что поле интертекстуальных включений в поликодовых текстах становится более объёмным, по сравнению с привычным поэтическим текстом, что, в частности, подтверждается современными научными исследованиями [Дубовицкая, 2013: 6].

Из этого следует, что рэп-текст как современный художественный феномен эпохи постмодернизма, контр- и субкультуры правомерно рассматривать как систему, в которой текстообразующую роль играют понятия интертекстуальности, интердискурсивности и интермедиальности. Данные понятия являются, на наш взгляд, репрезентантами того, что принятно называть диалогическими отношениями. В широком понимании диалогичности каждое из этих понятий имеет сходство, основанное на принципе взаимодействия, который обусловливает открытость произведений искусства.

Специфика интертекстуальности и интердискурсивности заключается в том, что в них участвуют единицы одной семиотической системы (в нашем случае – языка), но разных дискурсов в случае интердискурсивности. При интермедиальности взаимодействуют единицы разных семиотических систем (в нашем случае – вербальная и невербальная), которые подвергаются перекодированию и словесному представлению в тексте [Кремнева, эл. рес.].

Не случайно в некоторых исследованиях зарубежных авторов о рэп-текстах обосновывается положение о центральном месте заимствований в эстетике хип-хопа, где, с одной стороны, большую роль играют музыкальные включения, так как рэп-жанр охватывает традиции африканской и европейской музыки, обусловленные социально-историческими и технологическими факторами его зарождения, а также является по аналогии с блюзом и джазом «открытой» культурой [Justin, el. res.]. С другой стороны, аргументируется и точка зрения о первостепенном значении интертекстуальных включений в вербальном субтексте, которые позволяют активировать общие знания рэп-исполнителя и его аудитории не только с целью коммуникативно-языковой игры, но и для превращения своей аудитории в активных участников, в связи с чем автор исследования преимущественно рассматривает коммуникативные стратегии и тактики рэп-артиста (например, призыв, ответ и пр.), обеспечивающие коллективное «исполнение» текстов [David, 2015].

Интермедиальная природа рэп-текста обусловлена жанровым своеобразием рэпа, относящегося к типу креолизованных текстов, в которых взаимодействуют вербальные и невербальные знаковые системы: аудиальная (музыка), вербальная (слово) и визуальная (видеоряд).

В рэп-тексте интермедиальное включение может быть представлено в качестве цитаты / аудиофрагмента из кинофильма. В качестве иллюстрации можно обратиться к рэп-композиции «Вязки», в которой «вступление» (интро) является аудиофрагментом из фильма «Пролетая над гнездом кукушки», снятого по роману Кена Элтона Кизи. Другим рэп-исполнителем, который обращается к кинофрагментам как интермедиальным компонентам рэп-текста, является Смоки Мо (см. вступление к рэп-композиции «Кара-Тэ» – фрагмент из фильма «Фанат»; рэп-композиция «Ноздри» – фрагмент из фильма «Танго над пропастью»).

Обращение к теме интертекстуальности рэп-текста является актуальной для лингвистического и литературоведческого анализа [Крылова, 2017], [Соковиков, 2017], [Черняков, 2018], [Клочан, 2017], [Карпов, 2020], [Чемезова,

2018], [Дементьев, 2018] и др. Более комплексно интертекстуальный анализ представлен в работе [Дрок, 2020], где выделены библейские мотивы, сюжеты, символы; фольклорные элементы и формы; литературные аллюзии. Тем не менее стоит отметить, что примеры освещены достаточно кратко, а рассмотрение интертекстуальности в исследовании В.В. Дрок не является центральной задачей, а возникает в связи с задачей описания образа повествователя в русском рэпе.

По источнику заимствования можно выделить следующие группы интертекстуальных включений в рэп-текстах: 1) мифологические заимствования, куда также можно отнести архетипические образы и ситуации, чаще всего вошедшие в рэп-текст через рок-поэзию; 2) фольклорные интертекстемы, представленные как наследование некоторых художественных приёмов, образов; 3) библейские сюжеты и образы (см. работы: [Паталашко, 2017], [Летохо, эл. рес.]); 4) русская классическая, древнерусская, детская и зарубежная литература; 5) философские труды и идеи как зарубежных, так и русских авторов; 6) пограничные включения, относящиеся равно как к области интертекстуальных заимствований, так и к интердискурсивным элементам, связанным со сферой публицистики (они присущи не всем рэп-текстам, лишь некоторым, что обусловлено самой личностью рэп-исполнителя, например рэп-композиции РИЧа и Захара Прилепина; 7) наследование тем, идей рок-поэтики. Чаще такие интертекстуальные включения свойственны определённому ряду исполнителей, находящихся на грани жанров рока и рэпа (Noize MC, «25/17», Хаски и некоторые др.); 8) внутрисубкультурные источники, представленные преимущественно прецедентными именами, стилизацией текста и пародированием манеры исполнения другого рэпера (например, ср.: *Брачо, есть почитать чё?/Брачо, есть почитать чё?/Брачо, есть почитать чё?/Тот, кто знает поймёт то, о чём речь идёт*// (Смоки Мо при уч. Fuze «Брачо» и см. тексты Guf’а и Басты); 9) отдельной группой в качестве интертекста можно выделить кодовые переключения с русского на иностранный язык, транслитерированные обозначения, встречающиеся в рэп-текстах. Они могут

быть представлены латинскими крылатыми выражениями в латинской графике, также могут представлять собой заимствования из афроамериканского рэпа.

Список некоторых интертекстуальных включений с указанием источника заимствования представлен в *Приложении 4.*

Интердискурсивный характер рэп-текстов связан с включением в их структурно-семантическую организацию заимствований, преимущественно это заимствования из сферы рок-поэтики. Поиск общего в двух наиболее популярных субкультурах – роке и рэпе – представляет собой особую трудность: рок уже достаточно давно сформировался и как культура, и как особое художественное направление, имеющее свою специфическую поэтику, тогда как рэп более разнороден и пока ещё не нашёл своего полного выражения в терминах рэп-поэзии и рэп-поэтики.

Современная музыка обладает культурообразующим потенциалом и является своего рода инструментом, необходимым в постижении смысла бытия человека. В предшествующие эпохи сложилось достаточно чёткое разделение музыки на основные виды: духовная, высокая (классическая) светская; народная музыка. В рамках такой «жёсткой» классификации рок- и рэп-композиции относятся к музыке «нового фольклора» [Лапина, 2015].

Рэп наравне с роком отражает особый тип мироощущения, формируя свои художественные принципы. В рэп-культуре тенденция к включению элементов рок-поэтики в свой контекст наблюдается у небольшого числа групп и рэп-исполнителей. Если «дискурс (ощущение) эпохи» в творчестве рэп-поэта совпадает с «дискурсом эпохи» рок-поэта, то мы наблюдаем синтез рок-поэтики и рэп-поэтики.

Если поп-культура даже без пристального внимания чётко отличается от рока и рэпа в своих прагматико-художественных установках, то граница между рок- и рэп-культурой, как оказывается, достаточно условна. Многие идейно-прагматические задачи рока оказываются и установками современной рэп-культуры. Это обусловлено социально-культурным контекстом тех исторических периодов, в которые возникли данные музыкальные направления.

Несмотря на то, что рэп вторичен с точки зрения хронологии, тем не менее ситуация его возникновения, потребность в нём почти идентична духу семидесятых годов прошлого столетия, когда возник рок.

Обозначим точки соприкосновения рок- и рэп-культур:

1. Это самостоятельные субкультурные феномены, корни которых можно найти во многих пластах мировой культуры.

2. Синтетический характер рок- и рэп-текстов, доминирование текста над музыкой и другими невербальными составляющими. Вербальный текст как часть текста в семиотическом смысле несёт основной заряд протеста против неприемлемых явлений действительности рок- или рэп-поэтом, обладает энергией воздействия на реципиента. Именно поэтому обе субкультуры как явления массовой культуры отличаются от печатной поэтической литературы тем, что зависимы в большей степени от непосредственной реакции слушателя. Кроме того, возможность отнесения рэпа и рока только к явлениям массовой культуры достаточно условна, так как часто с точки зрения репрезентации того или иного доминирующего типа речевой культуры (элитарной, среднелитературной, литературно-разговорной и фамильярно-разговорной) рэп и рок сложно поддаются определению.

3. Схожесть рок- и рэп-поэтик обеспечивается за счёт стремления определить свои духовные координаты через обращение к библейским текстам и сюжетам в поисках духовного оплота и смысла жизни.

4. Общим для русского рэпа и рока является тексто- и литературоцентричность.

5. Общим становится и мироощущение лирических героев, лирического Я. Субъектность поэтики (лирическое Я) больше характерна для рока. В рэп-текстах часто происходит совмещение образа автора и биографического автора, что обусловлено прагматической установкой рэп-исполнителя: стремлением к абсолютной достоверности, слушатель выбирает, кому верить, ему важно увидеть себя в текстах, понять, что тот человек на сцене – такой же, как и он, что он поёт про него. В связи с этим между роком и рэпом обнаруживается

такая разница: рок более мифологичен, мифопоэтичен (хотя есть и рэп-тексты, обладающие определённой мифопоэтикой), а рэп более публицистичен.

6. Общим для рок- и рэп-поэтик является обращение к различным экспериментам: музыкальным, жанровым, языковым, то есть данные культуры являются частично открытыми (частично, потому что и в той, и в другой «подкультуре» были или по-прежнему остаются элементы табуированности).

7. Корпус рок- и рэп-текстов обнаруживает разветвлённую систему тем и мотивов, среди которых наиболее общими и важными и для рок-поэзии, и для рэп-поэзии являются темы творчества, нравственного выбора, любви, смерти, тема города, родины, освещение социальных проблем. Тем не менее для рока более специфичны мотивы времени и сна, мотив пути как метафоры жизни [Чебыкина, 2007]. По-разному репрезентируется в данных «подкультурах» понятия свободы, своих и чужих, образ женщины, что определяет специфику рока и рэпа как самостоятельных художественных и эстетически значимых современных поэтических текстов.

Рок-поэзия в большей степени стремится вскрыть взаимосвязь тем и мотивов с глубинными архетипическими и мифологическими пластами, непосредственно обращаясь даже на уровне сюжета к семантике мифа [там же]. Свойственная традиционным культурам мифологическая концепция мира для рэп-исполнителей характерна в меньшей степени. Обращение к семантике мифа происходит частично: миф не приобретает фундаментального значения при создании художественного текста. Миф – это нечто «сквозное»: он возникает при обращении рэп-исполнителя к определённым темам (тема мёртвого города, представленная и в региональном рэпе; тема детства – зооморфные мотивы, образы).

Наиболее часто миф включается в контекст рэп-поэзии как мифологема. Так, в треке Оксимирона «Не с начала» рассказывается об отношениях молодого писателя Марка с его девушкой. В структуру текста включается аллюзия на известный образ древнегреческой богини Афродиты: *Незаметно*

поправь её одеяло, за это себя предавая анафеме. / Она вышла из пены, худой отпечаток плеча оставляя на кафеле...//

Другим способом создания мифопоэтики в рэп-тексте является тройная мотивировка: конкретизация устойчивых образов, метафорических архетипов с опорой на творчество автора (чаще всего XX в.) и реалий изображаемого мира. Например, композиция Oxxxymiron «Переплетено», которая представляет собой вариацию: а) на тему Парок, прядущих нить человеческой жизни, образы которых используются и в литературе XIX, и в литературе XX в.; б) на текст О. Мандельштама «Бесшумное веретено»; в) на современные реалии. Всё это, «переплетаясь» в одной композиции, служит способом: 1) отражения «программной идеи» Гуру (один из персонажей альбома «ГорГород»): мир – клубок нитей, веретено, в котором всё, с одной стороны, сплелось, перепуталось, с другой стороны, неразрывно слилось в единое целое; 2) создания интриги, «точкой» ретроспекции при ответе на вопрос: кто убил писателя?

Общим архетипическим образом для рока и рэпа является бунтарь. В рок-поэтике образ бунтаря в тексте часто связан с другим архетипом – архетипом героя [Авилова, эл. рес.]. Тогда как в рэп-поэтике бунтарь – это герой-гангстер («плохой парень»), «американский» герой. В некоторых рэп-текстах (Хаски, Оксимирон «ГорГород») бунтарь так же, как и в рок-текстах, может быть репрезентирован в образе одинокого рыцаря («Самурай» Баста, Смоки МО), воина (Саграда, Рич), борца («25/17»), писателя-пророка (Оксимирон).

С точки зрения включения своего творчества в контекст рок-поэтики наиболее репрезентативны рэп-тексты группы «25/17». Особого внимания в этом отношении заслуживают три альбома этой группы: «Песни о любви и смерти» (2012), «Весь мир идёт на меня войной» (2015), «Ева едет в Вавилон» (2017). Альбом «Русский подорожник» (2014) группы «25/17» не рассматривается в этом аспекте, так как не представляет собой тексты в стиле рэп. Первым, что характеризует три вышеназванных альбома группы «25/17» по отношению к рок-поэтике, являются совместные треки группы «25/17» с

рок-исполнителями. Рок-текст в таком рэп-тексте чаще всего занимает наиболее значимую композиционную часть – рефрен, как, например, в композиции «Русская» группы «25/17» при участии В. Бутусова. Рефрен, который представлен не в стиле рэп, а в стиле рок, аккумулирует всё значение куплетных частей, представленных в стиле рэп. Название трека представляет собой имя прилагательное женского рода и вызывает синтагматические ассоциации со словами: *водка, тоска, песня* и пр., которые репрезентируются в тексте. В данном случае заголовок рэп-композиции не является интертекстуальным включением, но является тем, что позволяет выявить общность тем и мироощущения русского рэпа и русского рока.

Приведём примеры рэп-композиций, в которых интертекстуальность заголовка отсылает нас к рок-поэзиии. Например, две рэп-песни с одноимённым названием «Дурачок» группы «25/17» и рэп-исполнителя Хаски, которые связаны с рок-песней Егора Летова «Про дурачка». Об этом пишет и сопоставляет эти три текста А.Н. Черняков в статье «Три «дурачка»: об одном Летовском образе в перспективе русского рэпа» [Черняков, 2018].

Как и в других художественных текстах, важными способами маркированности интертекстуальных включений являются повторы текстовой формы (структуры, ритма), отдельных лексических средств, напоминающих читателю другой текст. Примером может служить прямая цитация рок-текста в рэпе: заголовок и рефрен рэп-композиции «Весь мир идёт на меня войной» группы «25/17» отсылает нас к тексту группы «Кино» «Песня без слов». Рэп-текстом могут также заимствоваться яркие образы из претекста, ср.: *Каждому яблоку – место упасть* («Кино», «Песня без слов») и *Всякому яблоку нужны зарядка и сеть. / И ты, как твой айфон, можешь внезапно сесть* («25/17» при уч. К.Е. Кинчева, «Весь мир идёт на меня войной»). В этом примере значение лексемы «яблоко» переосмысливается: это телефон определённой марки – айфон, на котором есть логотип надкусанного яблока. В контексте айфон становится обозначением зависимости людей от гаджетов, их отстранённости от реальной жизни, что подчёркивается сравнением краткосрочности (и,

вероятно, некой бессмысленности) человеческой жизни с длительностью зарядки современного смартфона. Группа «25/17» высказывается конкретнее и жёстче, так как текст больше, чем у группы «Кино», связан с современной социальной действительностью. Текст групы «Кино» более метафоричен. Кроме того, текст группы «25/17» отличается стилистической сниженностью по сравнению с исходным текстом группы «Кино» – «Песня без слов», являющимся одним из программных текстов отечественной рок-культуры.

Отсылки к классическому тексту в рэп-текстах встречаются не так часто. В этих случаях многие интертекстуальные включения представляют собой прямое цитирование текстов классической литературы и, как правило, самостоятельные рэп-композиции: интро – введение в альбом, аутро – заключение рэп-альбома, скит, или скетч – самостоятельная композиция, «мостик» между двумя треками. Примерами могут служить следующие случаи: аутро рэп-композиции «Брачо» Смоки Мо при уч. Fuze представляет собой фрагмент пьесы А.Н. Островского «Лес»; скит «Пиковая дама» в альбоме Смоки Мо «Кара-Тэ». В рэп-текстах заголовок, отсылающий к тому или иному «чужому тексту», встречается, по нашим наблюдениям, достаточно редко, что связано с «эгоцентричностью» рэпа, с выдвижением собственной авторской позиции на первый план. Обращение к заимствованиям из русской классической литературы, отсылающим нас преднамеренно или непреднамеренно к тем или иным текстам, актуально лишь для некоторых рэп-исполнителей: «Дух сомненья» и «Жёлтый дом» группы «Записки Неизвестного», «Вий» Рем Дигга, «Где нас нет» Оксимирон, «Там, где нас нет» Баста, «Идиот» Артём Саграда (гр. «Соль земли»), «На океан» Захар Прилепин, «Солнце Мёртвых» Слава КПСС и др.

При анализе отсылок к классическим текстам мы можем выделить такую тенденцию, как «снижение высокого», которая отражает, во-первых, общность традиционных образов, тропов и их «типичное» понимание, репрезентированное в рэп-текстах и в текстах классической литературы, а во-вторых, некую эволюцию художественного языка рэпа, связанную с

«приращениями» новых, современных смыслов к «вечным» понятиям, явлениям художественного слова.

В первом случае типичным оказывается один из традиционных образов русской литературы в целом и рок-поэтики в частности – образ солнца. Примеры: *Пятна на солнце, камни на сердце.../ Мил человек, подвинься, пусти погреться...//* («25/17», «Место под солнцем»); *Нам не светит ничего, только солнце Мёртвых<...>; Есть свет в конце, но это только солнце Мёртвых <...>; Но вместо сердца темнеет под рёбрами солнце Мёртвых...//* (Слава КПСС, «Солнце Мёртвых»); *Солнце тает в окне, как харчок золота...//* (Хаски, «Отопление»); *Нам их не жаль – Солнце умрёт, крошась на ломтики: Каждому видимый упрёк: «Поделом тебе»...//* (Хаски, «Отопление»); рэп-композиция Баста ft. Бумбокс «Солнца не видно» и др.

Во втором случае – использование типичного образа как части целого (ягода – Родина): *Приходим в этот мир не по своей воле. / Не по своей уходим./ И грудь пробила дробь – чёрная смородина. / Эх... Мама-Мама-Родина. //* (Баста «Там, где нас нет»); *Местная Калина плесенью покрыта, / Не надо лимузин – это такое же корыто <...> Разлетелась корона и растаскала все воронами... //* (Типси Тип, «Аквариум»); *В отраженье меж век, распросоньем расколотых, / был туман; и земля, и сырая смородина, / и трава под ногами, рябая от холода, /приласкались ко мне, притворяясь, что – Родина* (Рич и Захар Прилепин, «Мальчики направо»).

Широко представлены в рэп-текстах прецедентные имена (далее – ПИ). Наибольшее количество ПИ связано с наименованием человека, среди которых наиболее актуальными для рэп-исполнителей оказываются имена рэп-исполнителей, деятелей криминального мира, государственных, политических деятелей, людей, связанных со сферой искусства (литературой, музыкой). Прецедентные наименования объектов в большей мере связаны с реалиями современного мира и наименованием места. Т.В. Шмелёва отмечает массивное введение в рэп-тексты онимов, говоря о таком стилистическом приёме, как нэймдроппинг: «Эффект данного приема состоит в том, что автор формирует

таким образом культурную составляющую текста и показывает свою ориентированность в географии, музыкальном мире, сфере потребления» [Карпушкин, Шмелева, 2018: 118].

ПИ, как и другие интертекстуальные включения, являются способом репрезентации оппозиции «свой – чужой» в рамках коммуникативной ситуации «исполнитель – слушатель» (и шире – «адресант – адресат»). ПИ могут выступать в роли «фильтра» своих слушателей, которые узнают «чужие» тексты (например, для одних слушателей более близким и понятным является представление рэп-исполнителя о музыкальном мире субкультуры и в целом культуры (характерно для Guf'a), для других – представление о социально-политической позиции рэп-исполнителя (см. тексты Типси Типа, группы «Соль земли», «25/17»). На наш взгляд, выбор рэп-исполнителем в пользу прецедентного имени обусловлен ориентацией на своего слушателя. ПИ как «чужое» слово слушателю проще обнаружить, чем, например, другое интертекстуальное включение, требующее больших усилий по опознаванию (чей текст, откуда заимствован, его функция и пр.).

Обобщая наблюдения, скажем, что разнообразие интертекстуальных включений, которое репрезентируется посредством различных механизмов их трансформаций, их отношением к протексту (библейский рок-текст, русская классическая литература и пр.), демонстрирует поэтическую реализацию сложного отношения рэп-исполнителя к классической традиции словесного творчества и помогает рэп-жанру найти своё место в системе типов и жанров художественной словесности.

§ 5. Жанровые особенности рэп-текста

В данной главе в § 3 «Рэп-текст как художественный текст» нами уже было доказано, что рэп-текст правомерно рассматривать как поэтический текст, обладающий специфическими стилистическими чертами. Тем не менее при

описании жанровых особенностей рэп-текстов не всегда достаточным оказывается узкий подход к тексту в силу его синтетической (поликодовой) природы (см. § 3 «Рэп-текст как художественный текст»). В данном случае необходимо иметь в виду, что рэп-текст является субтекстом сложного объекта семиотического изучения, где понятие текста «применяется не только к сообщениям на естественном языке, но и к любому носителю целостного («текстового») значения – обряду, произведению изобразительного искусства или музыкальной пьесе» [Лотман, 2000: 508]. Учёт синкретичного характера рэп-текстов позволяет снять некоторые вопросы по поводу возможности / невозможности анализа жанра рэпа только как продукта художественной речи.

Философы относят явление рэп-текстов к современному искусству, которое может быть осмыслено «в качестве письма по «телу» культуры» [Кардинская, 2019: 80]. И далее автор поясняет: «Речь идет о том состоянии культуры, когда в ней присутствуют в устоявшемся виде все возможные сюжеты и формы. Новое в культуре теперь осуществимо как невозможное, бесформенное, безобразное. Это не есть новая форма, а лишь комбинаторика форм, в которой главной становится граница-соединение – “точка пристежки”» [Кардинская, 2019: 80].

Можно признать, что рэп-текст, созданный в соответствии со вкусом и «запросом» современного общества, как правило, отражает не только актуальное состояние языка, но и обусловливает перспективы жанровой эволюции: «...в сознании пишущих присутствует некий ОБРАЗ ЖАНРА, и они эксплицируют его отдельные стороны, чаще всего с тем, чтобы выразить свое к ним отношение. Вообще говоря, такие экспликации почти всегда – симптомы кризиса жанра или предчувствий его трансформаций, переосмысления в новых социокультурных условиях» [Шмелева, эл. рес.]. Такими социокультурными условиями для возникновения вторичного жанра и трансформаций первичных, образующих новый песенный жанр рэпа, в частности, стали технологический прорыв, обусловливающий появление электронной музыки, обращение к существующим музыкально-дискурсивным практикам (соул, джаз, рок и пр.) и

художественному, народному слову (древнерусская литература, фольклор, классическая литература и пр.). Возможность объединения в жанре рэпа различных музыкальных и художественных практик можно объяснить равно как явлением глобальной культуры, так и новыми условиями функционирования современного слова (медиасфера), что вследствие этого связано в широком смысле с новыми информационно-художественными стандартами, поддерживающимися современными технологиями. Отметим, что отнесение рэп-текстов к открытым жанрам культурного общения, то есть как к таким жанрам, которые тематически неоднороды и в которых происходит смешение множества междискурсивных практик в области музыки и слова, – усложняет поиск ответа на вопрос, что лежит в основе жанра рэпа.

Вполне очевидной кажется возможность рассмотрения рэп-текстов как произведений песенной культуры, а в связи с этим и самого рэп-текста как песни. Тем не менее сразу отметим, что рэп не скован условиями песенного жанра. Обратившись к словарной статье «Песня», можно выделить следующие векторы понимания жанровой природы современного рэп-текста, который может быть представлен как: 1) словесно-музыкальное произведение, исполняемое одним или несколькими лицами; как «произведение в звучании, в момент исполнения» [Ефремова, эл. рес.]; 2) «небольшое стихотворение, служащее текстом для пения или написанное в стиле текста для пения», приближенное к поэтическому произведению лирического характера [там же]. Из данного определения следует, что отнесение рэп-текстов к области песенной культуры, песенных текстов обусловливает его рассмотрение как поликодового текста.

В лингвистической науке современные музыкальные тексты (например, рок-тексты) всё чаще рассматриваются с позиций синтетического (поликодового) текста, тем не менее определённой методологии исследования таких полисемиотических систем как целостного явления нет: чаще всего такого рода поликодовые тексты рассматриваются в «расчленённом» виде, то

есть выделяются некие субтексты и анализируются [Доманский, 2014; Чебыкина, 2007 и др.].

Современная песня (эстрадная, рок-текст и пр.) рассматривается в современной лингвистике в рамках типологии креолизованных жанров [Барташова, Алексеева, эл. рес.]. В связи с этим жанрообразующий признак (один из компонентов конвенционального в жанре) рэп-текста может быть определён при подходе к рэп-текстам как музыкально-словесному жанру, потому что узнаваемость текста, «память жанра», обеспечивается совокупностью музыкальных средств (бит, сэмпл и пр.), формально-содержательной организацией вербального субтекста и способом вокального исполнения текста («читка под бит», речитатив).

Такое положение подтверждается и метатекстовым пространством рэп-текстов, анализ которого не даёт ответа на вопрос о том, что есть рэп или какой субтекст оказывается важнее при формировании жанра: одни рэп-исполнители говорят, что рэп – это поэзия, другие считают, что в рэпе важнее оказывается музыкальная составляющая (бит, ритм) [BEEF: Русский хип-хоп].

В научной литературе интересной представляется точка зрения А.П. Грачева на характеристику песенного текста, изложенная им в работе «Путь песенной поэзии. Авторская песня и песенная поэзия восхождения» [Грачев, эл. рес.]. В своём исследовании А.П. Грачев выделяет три типа поэтических текстов, возникших сразу как тексты песен, но характеризующихся разной степенью силы как поэтический и/или песенный текст: во всех трёх типах текстов «используется ритмика пения, основанная на музыкальной ритмике песни, отличающейся от ритмики обычного произнесения слов и фраз» [Грачёв, эл. рес.]. В качестве примера сильного поэтического текста, который не может существовать в качестве текста песни, приводится стихотворение А.С. Пушкина «Пророк»; как одновременно сильный поэтический и песенный текст приводятся произведения Булата Окуджавы «Совесть, благородство и достоинство» и Юрия Визбора «Многоголосье». Произведение Владимира Высоцкого «Песня о друге»

характеризуется как сильный песенный текст (соответственно как «слабый» поэтический текст – поэзия уступает место музыке в обособленном для неё существовании). К последним типам текстов автор относит и рок-поэзию. Эту позицию разделяет и другой исследователь рок-текстов [Маслова, 2016].

По аналогии с рок-текстами рэп-тексты также могут быть классифицированы как сильный песенный текст. Иными словами, без музыкальной составляющей (бита) в рэп-тексте может разрушаться единое представление как о жанре, так и об идиостилевых особенностях рэп-исполнителей, связанных с манерой представления своего текста, в том числе с возможностью различной «читки под бит», которая влияет на смысловую целостность текста.

Вопрос о жанре рэпа как о совокупности специфических черт различных субтекстов, входящих в него, или же как об особенностях одного субтекста, определяющих специфику жанра в целом, – носит дискуссионный характер.

В данном диссертационном исследовании мы признаём примат слова в рэп-тексте и изучаем вербальный субтекст рэпа. Нами исследуется лингвистическая составляющая рэп-текста и подчёркивается её значимость, ведь через языковую форму запускаются многие когнитивные и дискурсивные механизмы, позволяющие описать природу рэп-текста как особой формы коммуникации и как культурного феномена.

Рэп-текст как вербальный компонент синтетического текста взаимодействует с другими субтекстами (музыка, пластика, театрализованное представление и др.), оказывает влияние на них и в целом играет ведущую роль в создании единой семиотической системы. Таким образом, принципиально важным для нас является представление о вербальном субтексте рэп-текста как о доминирующем, структурно-содержательном и жанрообразующем компоненте целого музыкально-поэтического/песенно-поэтического текста. На наш взгляд, это обусловлено в целом логоцентричностью многовековой русской культуры.

Приведём доказательства, подтверждающие вышевысказанное положение. Рэп-текст как поэтический текст обладает собственным ритмом, сущность которого может быть определена таким кругом терминов, как: акцентный стих, раёшный стих, верлибр. Явление паронимической аттракции обеспечивает модель порождения жанра рэпа. При «изъятии» ритмической составляющей рэп-текста (бита) рэп-текст всё так же будет возможно «прочитать»/«зачитать», в частности здесь уместно вспомнить рэп-батл, который является субжанром рэпа и для которого характерно отсутствие музыкальной составляющей (бита). Кроме того, это ещё раз доказывает примат слова над музыкальным ритмом в рэпе. Текст в рэпе является обязательным компонентом, то есть он всегда представлен в отличие от других субтекстов (музыки, пластики и пр.). Об этом говорят и исследователи Е.В. Бакланова и И. Ю. Колесов в своей работе «Комбинированный вербально-авербальный метод в определении жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов»: «Ритм, темп и мелодия рэп-произведений стабильны, порой даже монотонны, что позволяет реципиенту фокусироваться на текстовом компоненте, содержание которого в несколько раз превышает норму других жанров» [Бакланова, Колесов, 2020: 32].

В этой же работе исследователи представили результаты эксперимента, связанного с изучением восприятия вербальной и авербальной (музыкальной) составляющей песенно-поэтических текстов с точки зрения определения их жанровой принадлежности [Бакланова, Колесов, 2020]. По данным Е.В. Баклановой и И.Ю. Колесова, в 89 % случаев без учёта музыкальных особенностей песенно-поэтического текста респонденты корректно определяют его жанровую принадлежность, в том числе и рэп-текстов. Определение жанра песенно-поэтического текста с учётом его музыкальных особенностей в процентном отношении незначительно больше – 95 % случаев. Результаты проведённого эксперимента, с одной стороны, указывают на важность учёта музыкальной и текстовой составляющих при определении жанра песенно-поэтического текста, но, с другой стороны, на наш взгляд, доказывают

доминирующую роль текста. Так, сами авторы исследования указывают на то, что узнаваемость жанра рэпа связана с использованием большого количества ненормативной лексики в рэп-текстах [Бакланова, Колесов, 2020: 31]. На наш взгляд, это положение требует более широкого взгляда: жанр рэпа узнаваем для адресата не столько за счёт употребления нецензурной лексики, сколько за счёт контаминации стилистически сниженной лексики и нейтральной, книжной (и даже «высокой»).

В связи с вышесказанным считаем, что совершенно справедливо можно говорить о жанре рэпа как о понятии, применимом только к поэтическому тексту без учёта его музыкальной составляющей.

Рэп как жанр рассматривается нами в традиционном понимании самого термина «жанр»: как «"горизонт ожидания" для адресата и модель порождения для адресанта» [Долинин, эл. рес.], [Смулаковская, эл. рес.] и др., а также как образец организации текста [Гайда, эл. рес.], для которого, подчеркнём, необходимы устойчивость, повторяемость содержательных и формальных признаков, культурная и историческая оформленность. Его отличает нежёсткость структуры, связанная с фрагментарностью как попыткой ухода от жёстких жанровых канонов, установкой рэп-исполнителя на свободное самовыражение и рефлексивность, поиск оригинальных звукосочетаний.

Мы можем представить следующее описание коммуникативной модели рэп-жанра. Адресатом рэп-текста, как правило, является молодое поколение, что обусловлено отнесенностью рэпа к молодёжным субкультурам. Тем не менее стоит отметить, что сами рэп-исполнители при выборе адресата часто не ограничиваются определёнными социально-возрастными характеристиками. Фактор адресата как носителя полового статуса также не всегда актуален для рэп-исполнителя, несмотря на то что поэтика рэп-текстов преимущественно связана с репрезентацией мужского представления о мире. Это также обусловливает, в частности, стилистическую сниженность, вульгарность, «эстетику безобразия» и большое количество ненормативной лексики.

В большей степени для рэп-исполнителя становится важным то, насколько те ситуации, о которых говорится в рэп-текстах, оказываются близки и понятны адресату:

1. И на концертах не только люди в капюшонах и кепках, /Но и те, кто просто узнал себя в этих темах. /Попадая на телик, не попадаем на деньги, /Голос наших людей – наш рейтинг. <…> Это нужно нам и вам соответственно, /Этого не избежать, это как стихийное бедствие…// (Guf, Баста, «Соответственно»).

2. Чем проще, тем проще увести телёнка в рощу. /Если надо объяснять, то не надо объяснять. («25/17», «Телёнок»[11]).

Ситуации, о которых рассказывают рэп-исполнители или которые становятся основой для лирического переживания, часто связаны с трудностями жизни обычного городского человека или с его позицией по социально-политическим вопросам. Роль слушателя заключается в том, чтобы оставаться «своим парнем», в этом случае главное качество, которым должен обладать рэп-исполнитель, – искренность, а критерием оценки текста становится, как говорят сами рэп-исполнители, «трушность». Представление о мире адресата и адресанта сопряжены с такими понятиями, как «правда», «справедливость». С этой точки зрения, успех, связанный с большей или меньшей популярностью того или иного рэп-исполнителя, с тем, кого чаще слушают, споры о том, что является настоящим рэпом, а что нет, зависит от того, насколько отобранные и репрезентируемые факты, события современной социальной действительности как переживания автора совпадают с тем миром, в котором живёт слушатель. Вероятно, это будет обусловлено отчасти и отнесённостью рэп-исполнителя к той или иной городской культуре – провинциальной / столичной.

[11] «Если надо объяснять, то не надо объяснять» – афоризм, авторство которого приписывается Г. Ландау, автором также указывается и З. Гиппиус, приводится у Ирины Одоевцевой «На берегах Невы». Существует версия, что встречается и у О. Мандельштама.

Настоящий рэп стремится к тому, что рэп-исполнитель и есть лирический субъект, лирический герой, то есть к неразделимости автора биографического и автора художественного произведения. Образу повествователя в рэп-культуре посвящена монография «Проблема повествователя в русском рэпе» [Дрок, 2020]: «МС, в отличие от писателя и поэта, автоматически становится героем созданных им текстов. <…> Сейчас же наблюдается интересная трансформация героя, так как автобиографическое начало в тексте все больше переплетается с вымышленным образом, создавая лирического героя — alter ego или вовсе персонажа определенного художественного пространства. И данная трансформация приближает рэп к жанру лиро-эпического произведения» [Дрок, 2020: 7].

В.В. Дрок, осуществляя попытку «проведения некоторых параллелей между текстами рэперов и их биографиями» с целью «отличить лирического героя от персонажа», отмечает следующие особенности образа повествователя в рэп-текстах:

1) во всех исследуемых текстах автор выделяет автобиографические параллели, связанные с личной жизнью рэпера, с творческим путём, с образами, описываемыми в треках или выступающими лирическим субъектом повествования;

2) отдельно исследуются женские образы как персонажи, обладающие большей автономностью от лирического субъекта текста и биографического автора, а также от рэпера-мужчины, имеющие собственный голос, наделенные речью, которые могут занимать противоположную автору позицию;

3) указывается, что выделить мужские персонажи в текстах сложнее, часто они не автономны от личности автора, в других случаях являются продуктом трансформации лирического героя;

4) процесс трансформации лирического героя в персонажа происходит при сравнении раннего и позднего творчества рэп-исполнителей, в частности это фиксируют заглавия рэп-альбомов, что говорит, подчеркнём, об осознанной

установке рэп-исполнителя на различение себя и своего «лирического Я», а также о понимании рэпа как художественного текста [Дрок, 2020: 71].

В ходе анализа образа повествователя в русском рэпе В.В. Дрок приходит к выводу, что перед слушателем находится преимущественно «лирический герой в классическом его понимании: он соотносится с категорией автора, основывается на реально существующем образе» [Дрок, 2020: 83]. Явление лирического персонажа, можем предположить, характерно не для всех рэп-исполнителей. В указанной работе В.В. Дрок рассматриваются только те тексты рэп-исполнителей, в которых лирический персонаж есть. Анализ автобиографических параллелей в рэп-творчестве исполнителя проводится с учётом метатекстового пространства, представленного фрагментами из биографии рэп-исполнителей, собственными умозаключениями автора монографии об их жизненном опыте, фрагментами интервью. Бесспорно, работа В.В. Дрок является актуальной в связи с тем, что проблема повествователя является жанрообразующей для рэпа. Тем не менее, мы хотели бы внести ещё некоторые важные, на наш взгляд, замечания и уточнения по этому вопросу.

Представляется, что понимание образа повествователя в рэп-текстах может быть осложнено с точки зрения самой текстовой коммуникативной ситуации, в которой они существуют. Имеется в виду тот факт, что, по нашим наблюдениям, как правило, никто из рэп-артистов не исполняет свои тексты под реальным именем, это всегда сценический псевдоним, никнейм. В этом случае в рамках всего творчества одного биографического автора мы можем наблюдать смену ролей, например: Василий Вакуленко выступает под тремя псевдонимами (Ноггано, Баста, N1NT3ND0), Вячеслав Машнов использует для своего творчества такие никнеймы, как Гнойный, Соня Мармеладова, Валентин Дядька, Слава КПСС, Птичий Пепел, Воровская лапа, Бутер Бродский. Выбор имени обусловливает и выбор тем для альбомов, и различие в способах речевой организации (сказа), а также в принципах реализации коммуникативных

стратегий и тактик, в частности языковой игры как ведущей коммуникативной стратегии рэп-текста.

Диалогичность, о которой мы писали как об организующем признаке рэп-текстов в § 4 этой Главы, свойственна и их жанровой природе. Так, в сфере жанрового своеобразия рэп-текстов часто наблюдается заимствование и контаминация уже существующих литературных жанров. Это легко устанавливается в тех случаях, когда на это есть указание рэп-исполнителя (чаще всего, оно содержится в названии трека: «Колыбельная», Оксимирон; «Звуковое письмо», «25/17»). В тех случаях, когда такого указания нет, в рэп-тексте оказывается возможным выделение доминантного «качества текста», соотносящегося с тематикой композиции. В данном случае речь может идти о таких качествах рэп-текста, как автобиографичность, исповедальность, «лиричность» и пр., которые, соотносясь с теми или иными уже существующими литературными жанрами, становятся жанрообразующими.

Так, рэп-тексты, в которых преобладает автобиографическое начало, схожи с автобиографическими жанрами. «Эссеистичность», автобиографичность присущи некоторым композициям Guf'a, например «200 строк», где реализуется установка на интимную откровенность и разговорную интонацию: *Обещания надо сдерживать – я это понимаю, / Кажется, я что-то обещал кому-то в прошлом мае. / <…> Чё, погнали? Это экзамен. Вначале я хочу сказать, что / Не горел желанием записывать 200 строк. / Может быть и не получится ничего вообще, / Но заметьте: их уже осталось сто девяносто две. /Ае! Это поднимает настроение. /По крайней мере, мне, но, тем не менее, / Если это радует ещё кого-то, / Значит это уже что-то больше, чем просто игра в одни ворота*//.

С жанрами лирической поэзии соотносимы многие рэп-тексты о любви (например, см. творчество Басты).

Рэп-тексты на социально-политические темы оказываются наиболее разнообразными в аспекте жанрового взаимодействия. Творчество группы «Рич» часто «публицистично», что обусловлено обращением к произведениям

Захара Прилепина, современного писателя и публициста (например, композиция «Портрет Сталина» положена на стихи З. Прилепина из романа «Грех» и оказывается созвучна его публицистической статье «Письмо товарищу Сталину»). Рэп-композиция З. Прилепина, Рича и др. «Бей хвостом» обнаруживает сходство с жанром антиутопии. Альбом группы «25/17» «Байки из склепа» даёт слушателю установку на жанр поучительного или юмористического рассказа. «Притчевость» характерна для группы «Соль земли» (например, «Вечный огонь»).

Уникальным с точки зрения жанровой трансформации является рэп-композиция «Колыбельная» Оксимирона (альбом «ГорГород»), в которой наблюдается реинтерпретация жанра колыбельной: происходит её стилистическое приспособление к особенностям субкультуры[12]. Так, песня исполняется неким писателем Марком для ребёнка Киры, его литературного агента. С одной стороны, целевая установка колыбельной как фольклорного жанра сохраняется: герой пытается уложить спать маленького мальчика: *Ты спишь, беспечен, вычислив количество овечек. / Город как пирамидка из колечек, / Каждый человечек в нём наполовину искалечен//*. Также это поддерживается на уровне других субтекстов: фоном звучит колыбельная музыка. Но, с другой стороны, жанр колыбельной трансформируется. Так, часто возникающий образ невидимого, но могущественного существа Дрёмы или Сна сменяется здесь авторскими размышлениями о проблемах системы, где образ города (слившийся в звучание точек зрения Гуру и Мэра) превращается в некую устрашающую силу (примечательно, что это соответствует некоторым колыбельным, например, где есть образ животного, волка, которым «запугивают» ребёнка), а сама колыбельная адресуется уже всем людям, уставшим бороться с системой: *Утомлённые днём мы поём / Колыбельные до*

[12] Сам альбом «ГорГород», в состав которого входит рэп-композиция «Колыбельная», тяготеет к тому, чтобы признать его циклом, представленным в виде ролевой лирики, описывающим деятельность и размышления писателя Марка.

тёмных времён. / Что ещё остаётся нам? / Смысл бороться, сила тьмы восстаёт со дна. //

На уровне музыкальной составляющей это также находит своё решение – мелодия колыбельной «осложнена» тревожным колокольным звоном.

В заключение данного параграфа обобщим наши вышеизложенные размышления о жанровых особенностях рэп-текстов. Жанр рэп-текстов как поэтических текстов отличают следующие конвенциональные признаки: 1) открытость (в предельно широком смысле – диалогичность); 2) формально-структурная и стилистическая однотипность: явления паронимической аттракции и стилистически сниженной лексики; 3) семантическая оппозиция «свой – чужой».

Открытость рэпа как жанра обусловливает установку рэпа на его стремление, с одной стороны, к внутреннему диалогу, по В.Г. Карпушкину и Т.В. Шмелёвой, к «Я-культуре», из чего следуют такие черты рэп-текста, как: автобиографичность, исповедальность, оценочность, выделенные этими же исследователями. На уровне текста это проявляется, в частности, в реализации рэп-текстами поэтической функции, то есть в направленности текста на самого себя: в перволичном повествовании, во включении интертекста в структуру рэп-текста, в стремлении к заимствованию и переосмыслению имеющихся жанров художественной литературы.

В рэп-текстах явления формально-структурной и стилистической однотипности связаны между собой. Обилие нецензурной и стилистически сниженной лексики в рэп-текстах обусловлено экстралингвистическими факторами, в целом описывающими состояние современного русского языка. С этой точки зрения рэп-текст оказывается, в отличие от других жанров как художественного слова, так и песенных текстов, наиболее восприимчивым к языковым переменам. Поэтическая система рэп-текстов способна вместить в себя всё то «новое», слишком демократичное, что пришло в современный русский язык. Но в этом случае поэтической системе необходим особый механизм, позволяющий «сказать обо всём», – им и является механизм

паронимической аттракции. Кроме того, этот механизм обусловливает и стремление рэп-текстов к эксперименту, игре, к поиску оригинальных созвучий. Благодаря паронимической аттракции выстраивается внутренняя рифма в рэп-текстах, обеспечивающая в свою очередь связность текста. Рэп-текст как такая поэтическая система, стремящаяся к однотипности формально-семантической выраженности, или, иными словами, выдвигающая в качестве доминантного тропа – паронимическую аттракцию, обуславливает, как правило, и отсутствие в рэп-текстах мифопоэтического способа структурирования действительности (ср. с роком, в котором доминанта – метафора): в этом отношении рэп – это форма лингвокреативного мышления.

Семантическая оппозиция «свой – чужой» как явление конвенционального в модели жанра рэпа обусловлена нацеленностью рэп-текстов на внешний диалог: по аналогии с «Я-культурой» можем обозначить это как «Ты-культура». Оппозиция «свой – чужой» продиктована установкой рэп-текстов на конфликтность и выражение негативной оценочности. В этом случае мы можем говорить о том, что текст направлен не сам на себя, а на внешнюю ситуацию и её оценку – в рэп-текстах в качестве доминирующей функции наравне с поэтической функцией конкурирует экспрессивная функция, что обусловливает сложность в однозначном определении художественной природы рэп-текста, его эстетического статуса. Подтверждением того, что рэп-текст ориентируется не всегда сам на себя (т.е. не на акт выражения), а на внешнюю ситуацию и её оценку (т.е. на содержание этого акта выражения, на то, **что** выражается), служит использование прецедентных феноменов в рэп-текстах[13].

[13] Мы понимаем прецедентный текст вслед за Ю.Н. Карауловым как «(1) значимый для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющий сверхличностный характер, т.е. хорошо известный широкому окружению данной личности, включая её предшественников и современников, и, наконец, такой (3), обращение к которому возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов, 1987: 216]. Понятие прецедентного текста связано для нас с его ориентацией на когнитивную базу массового читателя, в случае с рэп-текстами это и ориентация на человека, частично/полностью идентифицирующего себя с данной субкультурой. Прецедентный текст, в отличие от интертекста, не соотносится с понятием подтекста.

Обобщим сказанное: конвенциональность рэпа как жанра для адресанта и адресата обусловлена достаточно типичной корреляцией формы (стиховой ритм, паронимическая аттракция) и семантики, обусловленной базовой онтологической пропозицией «свой – чужой». Отметим, что в рэп-текстах жанровой особенностью становится стремление рэп-текста к формальной однотипности при нежёсткости поэтической структуры и жанровой открытости к заимствованию и контаминации литературных жанров. Индивидуальность как компонент жанровой структуры обусловлена, как и в любом другом художественном тексте, авторской установкой на выбор определённых способов и средств в создании индивидуально-авторской картины мира.

Выводы по главе 1

Особенности рэпа как культурного феномена находят отражение на уровне текста в реализации глобальных тенденций, свойственных в целом жанру рэпа. Прежде всего рэп-культура – это молодёжная субкультура, которая характеризуется, с одной стороны, определённой закрытостью и табуированностью, что влияет на: а) тематическое своеобразие рэп-текстов; б) лингвостилистические особенности рэп-текстов (использование в текстах сленга, эвфемизмов, блатного жаргона и пр.). С другой стороны, можно говорить об открытости современного русского рэпа, которая проявляется в том, что русскоязычные рэп-тексты наследуют темы, жанровые формы и языковые особенности афроамериканского рэпа (направления гангста-рэпа, трэпа, грайма, использование англицизмов, иностранных выкриков и др.).

Массовый характер рэпа обусловлен тем, что создать рэп-текст может любой человек, в том числе не идентифицирующий себя с рэп-культурой. Именно поэтому в рэп часто привносится что-то новое, что обеспечивает индивидуальность жанра при сохранении его конвенциональных признаков.

Массовый характер рэпа как жанра продиктован и его ориентацией на народную культуру.

Рэп как поэтический текст соотносим с такими понятиями, как «раёшный стих», «сказ».

Характеристика современного состояния отечественной рэп-культуры позволяет утверждать, что в течение последних пятнадцати лет она претерпела определённые изменения. Русскоязычный рэп-текст является уникальным лингвистическим феноменом, которому свойственны такие черты, как лингвоцентричность и диалогичность. Выявленные в русскоязычных рэп-текстах группы интертекстуальных включений по источнику заимствования свидетельствуют, что на формирование русскоязычного рэпа повлияла вся национальная песенная, фольклорная и поэтическая культура, в связи с чем русский рэп-текст является художественным текстом, репрезентирующим часть/фрагмент национальной картины миры. С точки зрения текстопорождения актуальными функциями интертекстуальных включений являются функции смыслопорождения и структурно-семантической организации текста.

Существующие лингвистические подходы и методы, к которым обращаются исследователи при анализе рэп-текстов, показывают, что за последнее двадцатилетие подходы к изучению русскоязычных рэп-текстов становятся более разнообразными. Выявлены основные направления в изучении рэп-текстов: социолингвистическое, дискурсивное, когнитивное, лингвокультурологическое, лингвостилистическое. Обзор лингвистической литературы позволяет также отметить возрастающий интерес непосредственно к самим рэп-текстам как к готовому продукту речевой деятельности, отражающему актуальные изменения в языке.

Типичной языковой особенностью рэп-текста выступает стилистически сниженная лексика (вульгарные и грубые слова, нецензурная лексика, сленг). В рэп-текстах наблюдается взаимодействие «высокого» и «низкого» стиля.

Приоритетной коммуникативной стратегией становится языковая игра как взаимодействие автора и слушателя с перлокутивным эффектом не только иронии, сарказма, но и агрессии, вражды.

Рэп-текст является формой словесной репрезентации рэп-культуры, а текстовая (вербальная) составляющая является доминирующей в структуре рэп-текста (при широком – семиотическом – подходе). Рэп-текст является художественным текстом: он строится по законам ассоциативно-образного мышления, ведущим механизмом порождения текста является паронимическая аттракция, которая обеспечивает единство и «тесноту стихотворного ряда»; основная коммуникативно-прагматическая стратегия – языковая игра; в создании подтекста в содержании рэп-текстов особую роль играют интертекстуальные включения. В совокупности все вышеуказанные черты рэп-текста как художественного текста позволяют говорить о доминировании в нём поэтической (эстетической) функции.

Для рэп-текста как текста особого жанра характерны следующие конвенциональные особенности, представляющие собой модель порождения для автора текста и обеспечивающие узнаваемость жанра адресатом: 1) открытость (в предельно широком смысле – диалогичность): явления заимствований и контаминации на всех уровнях текста, в том числе и на уровне жанра, 2) формально-структурная и стилистическая однотипность: явления паронимической аттракции, стилистически сниженной лексики (негативной оценочности); 3) семантическая оппозиция «свой – чужой». Конвенциональным в жанре рэпа является представление образа автора как лирического героя, о чём свидетельствует в том числе явление сценических псевдонимов.

Дискуссионными и нерешёнными вопросами в области изучения рэп-текстов остаются следующие проблемные зоны: а) вопрос об эстетическом статусе и качестве рэп-текстов, в том числе связанный с конкурированием экспрессивной функции с поэтической функцией в текстах; б) вопрос о модели рэп-жанра в связи с взаимодействием текстовой (вербальной) или музыкальной (аудиальной) составляющей или доминированием одной из них; г) вопрос о

степени «открытости» жанра рэпа к разного рода заимствованиям. В связи с этими вопросами возникает сложность и в однозначном определении места рэп-текста в общей типологии текстов.

Взгляд на рэп-текст как на поэтический текст, с учётом лингвостилистических и жанровых особенностей, а также экстралингвистических факторов, позволяет рассмотреть текстообразующие механизмы рэп-текста, выявить особенности лексико-семантического пространства рэп-текстов и проанализировать их коммуникативно-прагматический потенциал, описав структурно-композиционную организацию рэп-текста и игровую стратегию как коммуникативный процесс и как когнитивную модель. Этим вопросам посвящены 2 и 3 главы настоящей диссертации.

ГЛАВА 2. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ РЭП-ТЕКСТОВ

§ 1. Особенности рифмы в рэп-текстах

В работе Е.В. Лапиной «Лирический герой “нового фольклора”» показано, что рэп и рок эстетически близки с фольклором [Лапина, 2015].

В § 3 главы 1 мы уже указывали на то, что ритменная организация рэп-текста, по мнению исследователей (в частности Ю.Б. Орлицкого), связана с понятием раёшного стиха. Раёшный стих считается одной их древнейших форм русского народного стиха. Как отмечает Ю.Б. Орлицкий, единственным стихообразующим признаком в раёшном стихе выступает рифма, «обычно — смежная, связывающая концы строк более или менее точным созвучием» [Орлицкий, эл. рес.]; «при этом по длине — и по количеству слогов, и по количеству ударений — строки могут быть очень разными» [там же].

Большую роль в ритмической организации рэп-текста играет рифма. Как и в любом художественном поэтическом тексте, она связана с оформлением поэтической мысли. В продолжение сказанного приведём слова Д.В. Самойлова: «…рифма является тем элементом стиха, где смысл и звук неминуемо и обязательно сходятся и пребывают в единстве. Звукосмысл стиха особенно ярко проявляется в рифме» [Самойлов, 2005: 11]. Рифма – «это двучленная формально-содержательная единица поэтического текста дискурсного характера, выполняющая функцию звукового повтора и приема метрической композиции стихотворения на формальном уровне его организации и участвующая в смысловыражении» [Кострома, эл. рес.].

Напомним, что поэтическая форма рэп-текста, так же, как и любой другой песни, представляет собой несколько строф: структуру «куплет – рефрен» (так называемая «квадратная форма»). Особенностью строф является их

несимметричность: рефрен, как правило, короче, чем куплет. Сами рэп-исполнители преимущественно оперируют понятием «строка», иначе говоря, исчисление написанного ведётся подсчётом строк: *Вначале / я хочу сказать, / что не горел желанием / Записывать 200 строк. /Может быть и не получится /ничего вообще, /Но заметьте: / Их уже осталось сто девяносто две* (Guf «200 строк»).

Для изучения особенностей рифмы в рэп-тексте мы выбрали тексты из альбома «Дóма» Guf'а (см. *Приложение 5*). Следует отметить, что Алексей Долматов (сценический псевдоним – Guf) имеет высшее лингвистическое образование.

Альбом «Дóма» вышел в 2009 году. Треклист представлен 17 рэп-композициями, из которых две являются скитами, то есть небольшими вступлениями, цель которых – подготовить слушателя к следующим композициям, задать настроение. Кроме того, альбом открывается композицией интро и завершается, соответственно, аутро. Объектами изображения в музыкальном альбоме «Дóма» стали Москва, городская жизнь, несправедливость («Под балконом»), люди, объединённые общим духом и идеями рэп-культуры («Не всё потеряно»). Сквозной темой в альбоме является тема наркотиков. Как пишет Е.В. Щенникова, «выбор песен в стиле рэп связан с особенностями субкультуры рэперов. Данная молодежная субкультура по основным устремлениям своих представителей относится исследователями к гедонистическому типу, поэтому наркотики как один из возможных атрибутов проведения досуга находят отражение в порождаемых ими текстах» [Щенникова, эл. рес.]. Кроме того, обычными темами для рэпа являются темы творчества и поиска себя, тема города, окружения, социальной действительности, а также личное восприятие и оценка всего происходящего.

Каждый текст альбома «Дóма» в среднем составляет 70 строк (с учётом повтора припева). Куплетов чаще всего два (может быть больше), тем не менее, они достаточно симметричны (+/- 4 строки). Рефрен чаще всего состоит из двух четверостиший, причём одно из них представляет собой панторифму. Рефрен

повторяется от 2 до 4 раз. Самый короткий припев в альбоме «Дóма» состоит из двух строк (*Фармацевтика, гомеопатия/ Ускоренный, накуренный иду с пати я//*). В некоторых текстах рефрен отсутствует (как, например, в песне «Было давно»).

Отдельную композиционную часть музыкального произведения может представлять «бридж» (небольшая вставка, «мост», например между куплетом и рефреном). Так, в песне «Для неё» вставка «бридж» (*Всё, как мы любим, это просто мысли вслух.../ Когда потухнет свет на кухне, там останется Guf. /Плюс ещё скоро появится свет из окна/ И всё должно быть нормально, пока за окном Она...//*) открывает песню и завершает её, что позволяет создать кольцевую композицию текста.

С одной стороны, рэп-текст чаще всего, по нашему наблюдению, представляет собой акцентный стих. Метрическая система рэп-текста представлена на материале текста песни Gufa «Больше стаффа» (*Приложение 3*).

С другой стороны, из-за разного количества ударений в строке (периодическое нарушение) и отсутствия рифмы или наличия холостой рифмы происходит сближение рэп-текста со свободным стихом (верлибром). В куплетной строфе рэп-текста могут встречаться несколько типов рифмовок (порядок чередования рифм в строфе): парная (смежная), перекрестная, кольцевая, холостая рифма (частичное отсутствие рифмы внутри строфы). По нашим наблюдениям, наиболее частый тип рифмовки рэп-текста – смежный. Приведем следующие примеры смежной рифмы:

Ещё простужен типично, шмыгаю носом,
Вчера шмыгали дружно - мир всем дёснам.
Казалось морозило, а оказалась азбука Морзе,
Вроде люди взрослые, как-то не серьёзно.
(«Провода»)

Не стал богачом, зато всегда есть почитать о чём,
Не стал святым, но и не превратился в черти-чё
Знаю чё по чём в этой мутной игре,
Ростов-на-Дону, Москва на Москве-реке.
(«Не всё потеряно»)

Приведем пример перекрёстной рифмы:

*И даже когда я зависаю на **Яузе**,*
*Я всегда в курсе, как добраться до К**узни**.*
*Я не заблужусь - тут есть кнопка п**аузы**,*
*Я присяду и дождусь, пока меня отп**усти**т.*
(«Дома»)

Рефрен:

Я согласен, надо лечиться,
Тогда может подскажете мне с чего начать?
Я знаю, люди не птицы, но я родился в столице
И всю жизнь хотел научиться летать.
(«Надо лечиться»)

Кольцевая рифма почти не встречается в исследуемом материале. Мы предполагаем, что данный тип рифмовки представлен не так часто, что обусловлено сложностью и громоздкостью строк, составляющих рэп-текст. Предпочтение отдаётся парным рифмам, «сплошным» и смешанным:

Кстати, вот сейчас я хотел бы обратиться,
Послушайте уважаемые гости столицы,
Типа жаждущие культурно продвинуться.

Плиз, просто спуститесь вниз.

Сюрприз, вам это не сниться.

Постарайтесь что-то впитать и чем-то проникнуться.

(«Metropolitan Mail»)

В данном фрагменте встречается также и холостая рифмовка (АБСБ), и гиперхолостая рифмовка (АБАС), отсутствие рифм в конце четверостишья приводит к эффекту обмана рифменного ожидания и актуализации внутренней рифмы (*плиз – вниз – сюрприз*).

В рэп-тексте большое количество строк может быть не связано рифмами. Таким образом, в структуру текста вклиниваются как бы элементы свободного стиха (верлибра):

Для нас бесплатно,

Для вас совсем не дорого.

И я тебе не завидую, если ты никогда не видел

Этой подземной красоты.

(«Metropolitan Mail»)

В рэп-текстах не всегда наблюдается чёткое следование схемам АБСБ или АБАС. Чаще всего мы можем встретить такие схемы, как ААБАСДС и т.д.

Смешанная (вольная) рифмовка в целом характерна для рэп-текста, так как куплеты не разделены на строфы. Куплет – одна строфа, а рефрен может быть представлен одной либо двумя строфами. Именно поэтому в куплете мы встречаем такие типы рифмовок, как парная, перекрёстная, холостая.

Кроме того, в связи со способами рифмовки необходимо вспомнить понятие «панторифмы». Панторифма – это «стих, в котором все слова рифмуются между собой» [Онуфриев, эл. рес.]. Достаточно часто панторифмы организуют рефрены, а в куплетах встречаются только в качестве небольших фрагментов. Например, первая часть припева из трека «Для неё»: *Мне*

изначально есть чем гордиться, / Ведь мне довелось родиться в самом центре столицы/ И пока моё сердце будет биться, /Я буду гордиться местом, где было суждено родиться. //. Или припев из композиции «Сверху видно всё»: *Аккуратно, смотри не задень провода,/ С утра было пасмурно, но я разогнал облака./ Всё правильно, теперь давай сюда,/ Можно летать без палева, если не пугает высота!//* В первом случае рифма «ица»/«ицы» – базовая, так как есть послеударные звуки, слоги; во втором – это окончательная рифма, то есть с ударением на последнем звуке в слове (*провод**а*** – *облак**а*** – *сюд**а*** – *высот**а***), окончательная рифма не имеет послеударных звуков. Данный случай можно рассматривать двояко: либо отнести к панторифме, либо рассмотреть его как тип перекрёстной рифмовки, потому что *прово**да*** – *сю**да***, кроме ударного гласного, имеют общий опорный согласный перед ударным – «д».

Пример панторифмы в куплете: *Над головой тучи, под ногами лужи, /Так даже лучше - ведь могло быть и хуже. /У тебя туфли Gucci и брюки поуже, /А меня сушняк мучает, да и поспать мне нужно* («Провода»).

Исследование рифмопар проводилось нами на основе работ исследователей О.И. Федотова [Федотов, 2002] и Т.А. Бурцевой [Бурцева, 2015]. Так, анализ рифм проводился по нескольким позициям: по признаку грамматического параллелизма, по частеречной принадлежности лексических единиц, по омонимии рифменных слов, оригинальности и по участию в рифме сочетаний слов.

Рассмотрим рифмы изучаемых текстов в каждой из названных позиций.

По признаку грамматического параллелизма следует выделить грамматические и аграмматические рифмы. Грамматическими, вслед за О.И. Федотовым, считаем рифмы, в которых рифмующиеся слова представлены одной частью речи в одной и той же грамматической форме, например: *сменит – стелит, умею – имею, в … словах – в стихах*, а аграмматическими – слова разных частей речи, либо одной части речи, но в разных формах, например: (*меньше*) *табака – (сверху) облака*; *пьяным – фаны* и пр.

Если мы сравним точные и неточные рифмы, то увидим, что в первых наблюдается достаточно высокий процент грамматических рифм. Но по мере размывания границ точной рифмы растёт и число аграмматических рифм, что, вероятно, связано как со стремлением автора к оригинальности при выборе созвучий, так и со способностью рэпера устанавливать и искать новые звукосмысловые связи лексических единиц. Так, например, проиллюстрируем соотношение 1) точной грамматической рифмы и 2) неточной – аграмматической: 1) *поднимались – испугались, в словах – в стихах;* 2) *бесконечными – лестничная, конечно – экшена.* Вслед за В.М. Жирмунским к неточным рифмам мы относим следующие рифмы: рифмы на различные согласные; рифмы с различными ударными гласными; рифмы, различные по числу слогов; рифмы с различным расположением ударения.

Распределение рифм по частям речи несколько иное. Здесь можно выделить как однородные рифмопары, например, (*сем*ь) *утра – опера*, *табака – облака,* (*на) здания – (моё) задание*, так и разнородные (неоднородные) рифмы, например, *человек с битами – с черепами пробитыми, легче – в Замоскворечье, нас – ужас, (25) октября – тебя.*

На лексико-семантическом уровне выделяются такие рифмы, как: тавтологическая, полутавтологическая, омонимическая, паронимическая. Тавтологическая рифма, по сути, есть случай предельно точной рифмы, так как рифмуются слова, совершенно идентичные по написанию и произношению. Например: *Чудом забежали в квартиру, стали* ***звонить в милицию****, / Все втроём мы начали* ***звонить в милицию****, / Хотели позвонить кому-нибудь еще, но было некому, / И мы продолжали* ***звонить в милицию****…* («Под балконом»).

Тождественный повтор «звонить в милицию», во-первых, выражает ироничное отношение рассказчика к знакомой ситуации (бесполезность звонка в правоохранительные органы – не дозвониться); во-вторых, становится маркером абсурдности ситуации: рассказчик предполагает, что слушателю известно, что отношения большинства рэперов (особенно данного рэп-исполнителя) и полиции весьма часто бывают конфликтными, первые

стараются избегать правоохранительных органов по известным причинам, поэтому ситуация, когда рэпер обращается за помощью в милицию/полицию, может удивить слушателей. В рэп-культуре существует стереотип о том, что правоохранительные органы часто оказываются несправедливыми. В-третьих, тождественный повтор создаёт комический эффект: звонить ведь больше некому (*Хотели позвонить кому-нибудь еще, но было некому…//)*.

Полутавтологическая рифма – это чаще всего однокоренная рифма. Например, *такой-то – таким-то*: *...25 октября 2007 года я* ***такой-то, такой-то****/ Шёл в сторону дома, вместе со своей девушкой /****Такой-то, такой-то*** *и другом* ***таким-то таким-то.****..* // («Под балконом»).

В альбоме «Дóма» не встретились омонимичные рифмы. Создание рифмы в рэп-текстах основывается на механизме паронимической аттракции, о чём речь пойдёт в § 2 данной главы. Тип паронимических рифм, думается, является основным в рэп-текстах. Такой способ сближения слов на основе парономазии говорит о том, что каждый рэп-исполнитель стремится к оригинальности и необычности своего текста. Кроме того, рифменные паронимические сочетания демонстрируют случаи освоения «новой», актуальной лексики в художественном тексте и за счёт этого расширяют диапазон лексико-семантических и звуковых соответствий в русском языке.

По участию в рифме сочетаний слов в рэп-текстах присутствует как простая рифма (*поражающее – желающих – гуляющих – засыпающих, опоздавших – отставших*), так и составная рифма (*гомеопатия – иду с пати я*).

Весьма широко представлен класс макаронической рифмы (сочетание слова русского языка с неким иностранным словом): *дальше – Russia*, вслух – *Guf, небе – рэпе – baby; ike a virgin – очень; Wu-Tang Clan – Кармэ; MC Hummer – висками; AC/DC – ICE MC; TLC – «Би-Би, такси».* Чаще всего макаронизмы используются для создания комического эффекта, как, например, в песне «Было давно» происходит высмеивание некоторых социально-музыкальных реалий, предпочтений, которые были у людей раньше. Макаронические рифмы часто являются оригинальными. К оригинальным рифмам относятся также те, в

которых один из рифмантов представляет собой имя собственное: *стадионы – порно – Кобзона – Алёна – Родиона; Сандра – (Стив) Уандер; Любэ – полюбэ; (на) форме – Сталлоне; письменно – (Барта) Симпсона* и др. Кроме того, напомним, что макаронические рифмы представляют собой прецедентные имена или наименования (названия), которые, будучи представлены в большом количестве в одном тексте, становятся стилистическим приёмом – неймдроппингом [Карпушкин, Шмелёва, 2018: 118].

Обобщая сказанное, отметим, что изображение в рэп-тексте новых социальных, бытовых и других реалий обусловливает поиск автором текста новых форм изложения увиденного, прочувствованного, в связи с чем возникают и новые рифмы. Рифмы преимущественно основаны на механизме паронимической аттракции и являются важным звуковым элементом рэп-стиха. Неточные и паронимические рифмы могут свидетельствовать о художественной вольности и оригинальности рэп-поэтов, об освоении ими новых языковых реалий, которые становятся объектом изображения в этом виде словесного искусства.

Результаты проведенного анализа рифм в рэп-текстах Guf’a в лексико-морфологическом аспекте свидетельствуют о стремлении автора к оригинальности в выборе созвучий, об умении поэта-рэпера устанавливать звукосмысловые связи лексических единиц, о большом диапазоне языковых средств, привлекаемых автором для создания рэп-текста. Наиболее значимой для рэп-текста оказывается внутренняя рифма, именно она позволяет задействовать ассоциативный механизм текста и тем самым служить средством создания как связности, так и цельности текста.

§ 2. Текстообразующая роль паронимической аттракции в рэп-текстах

Несмотря на кажущуюся простоту, рэп-песни имеют огромный потенциал воздействия на аудиторию. В данном случае большая нагрузка ложится

преимущественно на сам текст песни, а не на её музыкальную составляющую. Функция текста заключается в том, чтобы акцентировать эмоциональную составляющую, передавая типовые истории, рассказывающие о трудностях жизни людей.

В данном параграфе мы рассмотрим основополагающий ассоциативный механизм, без которого просто невозможно порождение рэп-текста, – это паронимическая аттракция.

Паронимическая аттракция – это «семантическое взаимодействие близкозвучных слов, возникающее вне зависимости от наличия между ними каких-либо этимологических связей» [Северская, 1990: 32].

Паронимические повторы классифицируются по количеству повторяющихся звуков: а) двухкомпонентные («*Буду ли я доволен или рыдать навзр**ыд**, Отцовская гордость или бесконечный ст**ыд**//»; «Глупости-слезы лить на кучу серд**ец**, / Кто ещё останется с ним, кроме как его от**ец**//».* «Грот», «Никто кроме нас»), б) трёхкомпонентные (*Кипит молодежь сочная ближе к и**юню**, / Я ему платком подтираю пенистые сл**юни**. / И не заставят меня не мечтать о вн**уке**, / Искать повод на себя накладывать сильные р**уки**//.* «Грот», «Никто кроме нас»), в) четырёхкомпонентные (*Больше жизни люблю, грязь нам летит вдог**онку**, /За руку его держу, идем потих**оньку**//.* «Грот», «Никто кроме нас»).

По количеству паронимических повторений в конце строк в рэп-текстах преобладает двойной повтор: *Промах синего врача флоры или **фауны**,/ Мой сын болен – синдром **Дауна**.//* («Грот», «Никто кроме нас»); *Горячий воздух, едкий **озон**,/ Линии фронта, пылающий **горизонт**./ Мой гарнизон, плотно захлопнул **двери**,/ Залп артиллерии, повреждения, значит **потери**,/ Раны на теле, это глубокий **след**,/ Вперед к Победе, скоро растает **снег**,/ Ушли на свет их пепел унесла **река**,/ Их ждали дома дети с глазами цвета **василька!**//* (Саграда, «Вечный огонь»). Встречается тройной повтор: *Говорит, профилактика нужна **- весна**. / Слил мне информацию насчёт **режима**/ И на ухо шёпотом **про джинна.** //* (Ноггано, «Дурка»); *И даже когда я зависаю на **Яузе**, / Я всегда **в***

***курсе**, как добраться **до Кузни**. / Я не заблужусь - тут есть кнопка **паузы**...//* (Guf, «Дома»).

В некоторых текстах частотность того или иного паронимического повторения в конце строк может быть связана с идейным содержанием текста. Так, например, текст песни «Никто кроме нас» группы «Грот» строится только на двойных паронимических повторениях, что связано с авторским замыслом – противопоставлением себя как отца больного сына и общества, которое равнодушно к проблемам людей, а также с изображением «болезней» общества, народа и созданием образа больной Родины.

По степени охвата текста в рэп-песнях выделяются следующие типы парономазии: а) паронимические вкрапления (связано с явлением внутренней рифмы): *Слепая **Ванга**, не замечая **рангов**, / теория **Юнга** система **бумеранга.** //* (Ноггано «Птицы»); б) сквозная парономазия, которая охватывает весь текст или его фрагмент, либо только концовки стихов, иначе говоря − рифму (эпифора).

Качественные типы паронимических повторов представлены в рэп-тексте преимущественно как повтор одного и того же звукокомплекса, который лежит в основе монотонных, однообразных повторений. На однозвучной рифмовке, или монотонии, основан монорим. Так, в тексте Ноггано «Дурка» панторифма обеспечивается за счёт повторений слов: ***Ломало**, мама, как в сказке, / Судороги, **провалы**, **уколы**, вязки / **Уколы, провалы**, в антрактах видения*…, а монорим представлен в тексте конечными рифмующимися словами: *Уколы, провалы, в антрактах **видения**. / Джинн этот, наводящий **движение**./ Мама навещала – никотин, **печенье**, / Ну, как тебе, сынок, тут **лечение**?//.*

См. также текст песни Ноггано «Полина»: *Вес, первые двести Хеннесси, / Любовь предала, пропала без вести, /Верность, ревность, чувства – ребусы/ Один шаг от любви до ненависти.//*

Примеры монорифмы у Guf’а в песне «Провода»: *Ещё простужен типично, шмыгаю носом, / Вчера шмыгали дружно - мир всем дёснам./*

Казалось морозило, а оказалась азбука Морзе,/ Вроде люди взрослые, как-то не серьёзно.// («Провода»).

Чередование разных созвучий, предполагающее использование перекрестной и охватной рифмы, делает паронимические повторы разнообразными.

Основу рэп-текста составляют звуковые ассоциации. В основе создания звуковых ассоциаций лежит то обстоятельство, что «фонетическое сходство воспринимается как какая-то семантическая связь» [Якобсон, 1978: 24], это явление паронимии – «двустороннее сближение лексических единиц языка по форме и по содержанию» [Кузнецова, эл. рес.].

Уподобление звуковых ассоциаций эпидигматическим в рэп-тексте является нарочитым этимологизированием или целенаправленным процессом поэтической этимологии. Например: *И медленно круг курвит в квадрат* (Ноггано «У Ноггано депрессия»). В данном случае результатом омофонии является нарочитое переосмысление слова «курвиться». *Курвиться* – это процесс потери каким-либо предметом полезных свойств. В данном случае используется приём ложного этимологизирования: *круг* – значит должен *курвиться*. Слову «круг» приписывается другая внутренняя форма, за счёт чего происходит установление семантического родства между словами «круг» и «курвиться». Результатом этого процесса становится присоединение слова к чужому для него словообразовательному гнезду.

Основным способом создания паронимических повторений в рэп-текстах является адъидеация (термин Л.А. Булаховского), когда слово получает новое толкование, при этом не меняя своей внешней формы или, иначе говоря, в основе паронимической аттракции лежит омофония словесных сегментов. Так, например, в тексте «Никто кроме нас» группы «Грот» в паронимических парах *фауны – Дауна, навзрыд – стыд, к июню – слюни, о внуке – руки, сердец – отец* объектом омофонии становится неморфемная часть слова, уподобляемая корневым морфемам, в результате чего происходит смена внутренней формы слова без переосмысления, где компоненты семантической структуры

паронимических соответствий объективно не принадлежат к одной семантической системе.

Кроме того, в этих случаях не происходит и уподобление ряда близкозвучных слов словообразовательному гнезду. Соответственно паронимическая аттракция служит в данных примерах приёмом ассоциативного развёртывания текста как механизма, обеспечивающего его связность. Паронимические сочетания отражают разделение мира на «свой» и «чужой»: первое слово паронимической пары, как правило, относится к миру общества, его восприятию болезни ребёнка (как аллегория болезни самого общества), второе слово паронимической пары относится к больному ребёнку, его отцу (как аллегория болезни Родины). Данные паронимические повторения являются словами-мотивами в отношении к ключевым словам текста. Так, например, слово-тема «неумытая» (в припеве песни: *Родина голубоглазая, душа открытая, / А прижало чуть-тогда прощай* ***неумытая****, / Зачем у бойца небритого, списанного в запас/ На плече портак серый – никто кроме нас. //)* реализуется в тексте сочетанием слов-мотивов *подтираю пенистые слюни, похотливая слюна, рыдать навзрыд, приступ с кровью* со словом-мотивом *грязь*.

Компоненты паронимических сочетаний могут относиться к одной семантической системе. В следующем примере: *Там, где монахи принимали бой, а воины –* ***постриг.*** */ Где люди знали* ***пост,*** *а веселились -* ***после.*** */ Где* ***апостол*** *поднимал свой крест на флагах кораблей. //* («Соль земли», «Ультиматум») слова *постриг, пост, апостол* относятся к религиозной лексике. Сегмент «пост-» и «пос» в данном случае обеспечивает полифонический повтор, который используется как приём образного обогащения текста. За счёт омонимичных сегментов происходит поэтическое переосмысление, связанное, во-первых, с идеей текста о том, что на войне все люди равны, а во-вторых, с идеей священной войны.

Паронимическая аттракция в рэп-тексте выполняет ряд функций. Так, одной из самых главных её функций является эвфоническая (она реализуется

как на уровне парономазии, так и на уровне рифмы). Например: *Двигаюсь со скоростью вертолетной **лопасти.** / В этой **области**, стоя на краю **пропасти,** / Отпустил злость в поисках **совести…**//* (Ноггано, «Птицы»). И рифма, и ритм выступают «как средства фонического украшения стиха» [Гаспаров 1984: 239]. В этом плане рифма является одним из наиболее ярких проявлений поэтической функции языка [Якобсон, эл. рес.]. Именно поэтому с точки зрения позиционных типов парономазии (паронимических повторов) наиболее значима именно эпифора (рифма).

Вторая важная функция паронимической аттракции в рэп-тексте – лейтмотивная. Лейтмотивная функция основывается на паронимическом повторе. Например: *Ультиматум. Тот, кто встанет рядом, станет **братом.** / И не будет для него пути **обратно.** / Всем, кто против: **Брайтон,** Хайфа, Тель-Авив. / И я буду прав, проиграв или победив*…// («Соль земли», «Ультиматум»).

Лейтмотивная функция позволяет паронимическим сочетаниям в рэп-тексте становиться ключевыми словами за счёт того, что в них часто используются те или иные окказиональные квазиморфемы: *брат – обратно – Брайтон*. Данные лексемы не являются однокоренными словами, но слово-тема «брат» как бы включается в структуру слов-мотивов: *обратно, Брайтон*. Предполагается, что люди, близкие друг другу по духу, идут в одном направлении: выбранный путь оказывается неизбежным и не имеющим обратного направления для тех, кто оказался своим или чужим. Лексемы *брат – Брайтон* оказываются в контексте противопоставлены друг другу как *свой (брат)* и *чужой (Брайтон)*. Все три лексемы, являющиеся частью паронимического сочетания, оказываются формально и семантически сближены, они создают контекст для ключевых понятий данного рэп-текста – *ультиматум, война*. В связи с этим можно говорить также и о том, что парономазия поддерживает различные смысловые ассоциации, то есть выполняет смысловую функцию. Но чаще всего в рэп-тексте на основе фонетических ассоциаций создаётся новый смысл.

Паронимическая аттракция выступает в рэп-текстах и как механизм компрессии. Благодаря механизму компрессии содержание текста, его основная тема может быть представлена максимально сжато, даже в пределах одного высказывания или слова. Так, например, в песне группы «Соль земли» компрессированным представлением содержания является заглавие текста – «Ультиматум». Ультиматум – это «решительное требование с угрозой применения мер воздействия в случае отказа» [Ожегов, Шведова, эл. рес.]. Название песни «ультиматум» – это метафорическая номинация фрагмента реального мира, отношений между человеком и обществом, человеком и государством. Весь текст можно разделить на три тема-рематических комплекса (далее – ТРК), объединённых общей гипертемой «проблема выбора». Первый ТРК – это отношения между человеком и Богом (а именно реализация темы потери человеком Бога: *И он пошел…и на подъеме упал. И встать уже не смог. / Очнулся он при страшном громе, когда распятый умер Бог//*).

Второй ТРК – это отношения между человеком и обществом (реализация темы поиска человеком «своих» людей, брата: «*Ультиматум. Тот, кто встанет рядом, станет братом. / И не будет для него пути обратно. / Всем, кто против: Брайтон, Хайфа, Тель-Авив. /Я буду прав, проиграв или победив.//*»; «*Я призываю чтить тех, без кого и нас бы не было*»; «*Читать начни и ты поймешь: это не бред религиозный. /Просто столица у Чечни – русская крепость Грозный. / Такое прошлое стоит того, чтобы его знать* //).

Третий ТРК – это отношения между человеком и государством, системой и историей (реализация темы возрождения Родины, обретения уважения к ней и почтения, сохранения Родины через уважение ближнего, брата, уважение к истории и культуре, тем, кто был до нас: *Пусть тело обретет разум после застоя. / Стальной клинок наполнится энергией ближнего боя. / От черной магии будет спасать молитва. /И мы вернемся после того, как будем убиты//*).

Каждый из тема-рематических блоков поддерживается различными паронимическими парами. Так, например, тема отношений человека и Бога

связана с падением человека, невозможностью дальнейшего пути без Бога: *И он пошел…и на подъеме упал. И встать уже не смог. / Очнулся он при страшном громе, когда распятый умер Бог*. // В данных строках паронимическая пара «не смог – Бог», реализующая идею падения и немощности человека, когда происходит распятие Бога. Кроме того, между строками оказывается опущенным фрагмент действительности, связанный с потерей сознания человеком. Вероятно, первый компонент паронимической пары «не смог» является причиной, по которой произошла смерть Бога: человек не смог идти, он потерял сознание, не успел, и поэтому Бога распяли. Если первая строка поддерживается ассонансом на [а], [о], который позволяет представить картину страданий человека, его тяжёлый путь, то вторая строка поддерживается аллитерацией на [р] – картина раскатов грома, свершения того, что, казалось, не должно было произойти, картина распятия и неминуемого суда.

В следующих строках мы можем выделить две паронимические пары, которые оказываются деривационно значимыми при порождении смысла текста, обеспечивают динамичность, быстроту и являются средством характеризации образов хаоса и космоса: *из жизни – укоризнен, самым дорогим – рядом с ним*. В первой паре реализуются отношения гиперо-гипонимические: жизнь – целое, а укоризны – часть этой жизни; во второй паре – отношения синонимии в широком смысле: указание на степень близости. Если первая паронимическая пара соотносится с образом хаоса, суеты, то вторая – с космосом, гармонией.

Таким образом, на примере начала текста «Ультиматум» группы «Соль земли» мы рассмотрели взаимодействие паронимических единиц с компрессионным механизмом. Паронимы, обеспечивающие рифмование в конце и внутри строки, являются ключевыми словами при создании художественного образа.

Паронимическая аттракция обеспечивает и действие ассоциативного механизма. Так, например, если мы вновь обратимся к тексту «Ультиматум», то одним из наиболее важных текстовых ассоциативных полей (АП) является АП

«брат», которое связано с общекультурной (универсальной) оппозицией «свой – чужой». Паронимическим ядром этого поля станет связь трёх лексем: «брат–обратно–Брайтон».

Ключевыми словами для данного текста с точки зрения частоты встречаемости являются «ультиматум» (4), «свой» (4). Семантика ключевых слов открывает новые смыслы паронимического сочетания и включают его в общий смысл текста – необходимость принять сторону брата и стоять с ним до конца. Данная идея реализуется в тексте также как борьба против общества потребления, воссоединение народов России в этой борьбе и решение каждым человеком, на чьей он стороне. Знание творчества группы «Соль земли» позволяет также отметить в этом тексте аллюзию на фильмы Алексея Октябриновича Балабанова «Брат» и «Брат-2».

Стоит отметить, что ассоциативные паронимические ряды с лексемой «брат» выстраиваются в целом для многих рэп-текстов, можно выделить однокоренной ряд паронимов: *брат – браччо – братуха – собрат – братан,* и разнокорневой: *брат – обратно – Брайтон – благ – собрать; брат и я – Фратрия, братан – наркоман, брат по духу – братуха.*

Для паронимических пар преимущественно характерно выражение причинно-следственных связей. Например: *Верь, якорь нашей надежды, / После нас рэп не будет таким, как прежде…//* («25/17», «Два пять один семь»). Изменение в рэпе вообще связывается автором с наличием надежды в частности, то есть надежда выступает в данном случае как причина, которая меняет музыку.

Отношение условия: *стержень – повержен* (*Мы основа этого движа, стержень, / С нами Бог, а, значит, враг будет повержен.//,* «25/17», «Два пять один семь»): если у нас есть стержень, то мы сможем повергнуть врага. Условные отношения характерны и для призыва в рэп-текстах: *Понять не сложно, если постараться, / В бою за нашими спинами небесная рать…//* («25/17», «Два пять один семь»); паронимическая пара – «постараться – рать».

Если ты поймёшь, что за тобой ещё кто-то есть, что ты не один, то нужно действовать… // (призыв в песне: «Просыпайтесь, вставайте…»).

Паронимические пары также поддерживают сопоставление в текстах. Так, например: *Кому на порядок выше, кому на доллар дороже, / Кому-то главное смысл, кому-то быть похожим.* // («25/17», «Только для своих»): в данном случае противопоставляются люди с разными жизненными установками, паронимическая пара отражает это, подчёркивает эту разницу.

Паронимы также обеспечивают поддержку различным художественным приёмам в рэп-текстах. Например: *Его капли стекают с крестов старых могил/ И уходят сквозь землю, ты их разбудил…*// (Каста, «Город мертвецов»). Паронимы *могил – разбудил* не только поддерживают развёрнутую метафору о пробуждении города мертвецов, но и в данном случае ассоциативно сближены за счёт другой метафоры, реализованной имплицитно в тексте: «спящие вечным сном». Общим оказывается именно семантика сна: в могилах – те, кто спит вечным сном, кого не разбудить уже, а глагол «разбудить» относится к живым людям, к спящим, к тем, кого мы можем только заставить проснуться, нарушить чей-нибудь сон.

Или такой пример: *И снова дождь льёт по мостовым реками, / Ленивыми потоками и грозы саундтреками* (Баста, «В городской суете»). В данном случае паронимы *реками – потоками – саундтреками* создают метафору *музыка – стихия*.

Или паронимы поддерживают сравнение в тексте: *Форма фантик, мысли – это начинка, / Это как перелом, который видно на снимках…*// («25/17», «Только для своих»).

Паронимическая аттракция в некоторых случаях выступает механизмом обыгрывания стереотипных ситуаций, поддерживает приём сарказма или комизма. Например: *В отличие от ментов /мы убедительны даже без аргументов*. С одной стороны, задача правоохранительных органов – объяснять что-либо людям, в связи с этим приводить аргументы, но в рэп-культуре чаще

всего встречаются ситуации, в которых правоохранительные органы, преувеличивая свои полномочия, не стараются что-то объяснить.

Паронимическая аттракция в рэп-тексте служит источником омонимической языковой игры (языковой игре как ведущей коммуникативно-прагматической стратегии при порождении рэп-текста посвящен § 2 главы 3). При языковой игре используются различные аллюзии, в частности на тексты современных рэп-исполнителей: *Привет, меня зовут Андрей – очень приятно!* (цитата из «Ревности» Касты. – *А.Д.*) / *Я опасный экстремист – тогда понятно! //* (цитата из «На порядок выше» Касты. – *А.Д.*) («25/17», «Топоры»).

Приведем ещё один пример звукосмысловой игры слов: *Вдоль замусоленных бетонных* ***коробок*** */ Где из окон вылетают те, с кем жили* ***бок о бок****. / Один в том безумном городе* ***пробок****.//* (Ноггано, «Один»). В данном случае паронимическое сочетание создаёт ощущение тесноты, что обусловлено лексическими значениями слов. Языковая игра направлена и на высмеивание чего-либо или, иными словами, на создание комического: *А на руках точки от внутривенных инъекций, представитель уличной интеллигенции… //* (Guf, Иезекиль 25:17 и Отрицательное Влияние «Тритни»).

Языковая игра поддерживает эвфемизмы: *Так что, браччо у нас всегда есть почитать чё! / Заезжай, если чё/ Мы не заряжаем зеленью / И нет у нас кур с перьями/ но мы всегда в хлам тем не менее. //* (Guf, «Есть вопросы»); или окказиональные эвфемизмы: *Она сидит и всех палит/ Кто кого отъезеншпицет, кто кого отшеповалит. //* (Guf, «Сплетни»).

Паронимический, или парономастический, механизм заложен во всех риторических фигурах, которые построены на игре сходных звуков. Примерами риторических фигур, основанных на паронимической аттракции, в рэп-текстах являются: а) хиазм: *Жизнь после смерти, смерть при жизни…//* (Ноггано «Дурка»), б) парехеза: *Убил Майку, пойду до Полины / Под ногами пух тополиный…//* (Ноггано, «Полина»), в) стилизация: *Атмосфера скверная – не в умате / Решете на окнах…//* (Ноггано, «Дурка»).

Проведённый нами анализ выявленных типов паронимических сочетаний и их функций в рэп-текстах подтверждает наше положение о том, что паронимическая аттракция выполняет текстообразующую роль в рэп-текстах. Во-первых, это обусловлено тем, что паронимы представляют собой слова, обладающие близостью формальной и частично семантической структуры, которые чаще всего целенаправленно смешиваются в текстах песен в стиле рэп. Это обеспечивает действие компрессионного и ассоциативного механизмов в рэп-текстах. Так, в частности, объединение тема-рематических блоков становится возможным именно благодаря контактным и дистантным способам связи паронимической аттракции. Паронимические единицы (пары) выстраиваются в ассоциативные ряды. Так, мы можем выделить такие фрагменты ассоциативных полей, которые строятся на паронимических отношениях (например, *брат*). Во-вторых, паронимические повторы являются звуковыми ассоциациями и создают базу рифмы в рэп-тексте (например, панторифма, монорим и пр.). В таком случае сущность паронимической аттракции, которая чаще всего реализуются позиционно как эпифора (рифма), заключается в фонетическом повторе, который сближается в тексте с морфемными и лексическими повторами. Эвфоническая функция парономазии, таким образом, является ведущей.

Кроме того, роль паронимической аттракции важна при создании индивидуально-авторской картины миры. Слово-тема и слово-мотив в своей совокупности образуют «образную пропозицию, фиксирующую скрытые связи функционального тезауруса и связывающую воедино конкретно-предметный и общесмысловой уровни структуры текста» [Северская, 1999: 38], по мысли В.П. Григорьева, «уже заранее объединенные в индивидуальном словаре поэта своей материальной близостью» [Григорьев, 1979: 278].

Паронимическая аттракция проявляется в тексте как фигура речи (парономазия, хиазм, парехеза) и выступает как приём поэтической этимологии (или ложного этимологизирования), основанной на связи омонимов, значений многозначных лексем.

§ 3. Ключевые темы рэп-текстов и частотный анализ употребления лексем в корпусе рэп-текстов

Тематическое своеобразие и лексико-семантическое пространство рэп-текстов представлены в некоторых научных работах посредством концептуального и дискурсивного анализа [Богданов, 2007], [Кожелупенко, 2009], в других – в топологическом и сопоставительном аспектах [Фролова, 2015]. Исследователь А.В. Богданов выделяет следующие базовые концепты, характеризующие афроамериканский рэп-дискурс: **концепт исторической избранности** («оригинальность», «афроамериканизм», символ изменчивой «обезьяны», «превосходство», «исключительность»); **концепты воинственности и борьбы** (концепт «убийства», концепт «обезьяны»); **концепты образности; концепт преступника/преступности** («воинственность», «преступник», «наркоторговец», «наркотик», «убийство», «власть», «негодяй», «исправительное учреждения», «грубость», «гангстер», «оружие», «насилие», «автомобиль»); **концепт дружбы** («членство», «дружба», «братство», «любовь», «нежность»); **концепт мобильности** («движение», «трансформация»); **концепт религиозности** («духовность», «Спасение», «Воскресение», «Преображение», «спаситель», «Бог», «терпимость»).

В своей диссертации Т.П. Кожелупенко, вслед за А.В. Богдановым, выделяет следующие основные семантические поля американских и русских рэп-текстов: *избранность хип-хопа, братство, философия, трансформация личности, религия, любовь, криминал, наркотики и алкоголь, деньги, секс* [Кожелупенко, 2009].

В работе Е.В. Фроловой «Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009 – 2013 гг.)» выделены следующие топосы, которые репрезентируют тематическое своеобразие как зарубежных, так и отечественных рэп-текстов: *единое сообщество, общество-*

западня, неограниченная власть милиции, опасность на улице, внутрисемейные конфликты, употребление наркотиков, русский дух, нашествие мигрантов, доступные женщины, употребление наркотиков. Автор исследования выделяет специфичные темы политизированного российского рэпа, в числе которых следующие: *народ ничего не видит; идеологизированные и лживые СМИ: старая война; герой, который всё видит и понимает; добропорядочный гражданин; «есть менты, а есть мусора»* [Фролова, 2015].

На современном этапе изучения рэп-текстов требуется не только представление о концептах как ментальных структурах, отражающих взаимосвязь собственно культуры и текста (и шире – жизни), но и более детальный анализ непосредственно вербальной составляющей рэп-текстов, дающий представление о том, какие особенности позволяют относить тот или иной текст именно к рэпу, а также о том, что отличает русский рэп от зарубежного. В частности, в отношении русского рэпа представляется несущественным противопоставление рэп-текстов по критерию «политизированный – неполитизированный рэп», ср. высказывание Захара Прилепина о том, что «у русского рэпа в этом смысле нет никакой идеологии, никакой даже идеи»[14]. Подтверждением этому является огромный корпус рэп-текстов (по данным Т.В. Шмелёвой – 60000), в котором не прослеживается выражение той или иной идеологии: «Русский рэп разнообразен как жанр. Здесь есть место и чистой поэзии»[15].

Несмотря на отсутствие ярко выраженного идеологического начала в русских рэп-текстах, следует отметить, что достаточно большое количество рэп-исполнителей периода 2000-х – 2016-х гг. касалось злободневных тем современной социальной действительности: полицейский произвол, криминал, классовое неравенство, информационная война, проблема Востока и Запада. Сегодня в русскоязычной рэп-культуре наблюдается некоторое угасание интереса к представлению остросоциальных тем.

[14] Цит по: [Коробов-Латынцев, эл. рес.].
[15] Там же.

Одним из значимых исследований в области изучения тематического своеобразия русского рэпа является статья «Что скрывает русский рэп? Тематическое моделирование текстов русскоязычной хип-хоп сцены» [Бойченко, Жучков, 2020], в которой «представлены результаты эксплораторного анализа русского рэпа на основе корпуса текстов русскоязычных песен этого жанра. Корпус содержит более 11000 текстов, <…> покрывающих более 500 исполнителей, творчество которых приходится на разное время и отличается разной степенью известности» [Бойченко, Жучков, 2020: 130]. В рамках данного исследования выделена распространённость в русских рэп-текстах следующих тем: «поиск и «становление» себя», «(несчастная) любовь», «природа», «смерть», «житейские истории», «исполнение музыки», «размышления о мире», «создание и чтение рэпа», «жизнь на районе», «город», «вечеринки и секс», «(тяжелое) детство», «мат», «разборки», «рэперские атрибуты», «размышления о родине», «успех» [Бойченко, Жучков, 2020: 142 – 145].

Совокупность лексем, выделенных авторами в рамках данных тем, объективно не отражает возможность того, что их наличие в тексте в таком составе будет определять тему текста. В подтверждение этому приведём определение темы текста Т.В. Матвеевой из «Стилистического словаря» под ред. М.Н. Кожиной: «Тема текста отражает затекстовую реальность и является функционально-семантической категорией, не имеющей аналога в языке <…> Обобщённую семантику темы текста можно сформулировать лишь абстрактно: "предмет речи целого текста"» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка, эл. рес.]. При анализе тематического своеобразия русского рэпа на материале корпуса 11 000 рэп-текстов за кадром остаются интертекстуальные включения и прецедентные феномены, в частности, большое количество прецедентных имён, образующих лексико-семантические группы в художественном тексте и определяющих специфику лексико-семантической организации рэп-текста. В связи с этим возникает

необходимость исследования семантического пространства рэп-текстов с использованием других методов и подходов.

На основе программы «Sketch Engine» нами был создан корпус рэп-текстов. Список альбомов и рэп-треков представлен в *Приложении 6 (Таблицы 1, 2)*. Материалом для исследования послужили 352 текста, 144511 токенов[16], 117602 слова. Процесс лемматизации и снятия омонимии осуществляется программой автоматически. В некоторых случаях результаты автоматического снятия омонимии проверялись нами вручную. В итоге был получен список из 16 115 лемм (включая служебные части речи) в порядке убывания, от наиболее частотных к наименее частотным[17].

Лексико-семантическая организация рэп-текста рассматривалась на основе имён существительных (список лемм представлен *в Приложении 6 в Таблице 3*), так как для имени существительного как части речи характерно выражение предметности как «средства опредмечивания разнообразных понятий и представлений» [Виноградов, эл. рес.], глагол в этом отношении противопоставлен имени существительному – наделён «признаковостью». Кроме того, рассмотрение имён существительных как организаторов текстовых семантических групп обусловлено их возрастающей смысловой ёмкостью, о которой писал ещё В.В. Виноградов: «Впрочем, для современного русского языка характерно увеличение смыслового объема также имени существительного и прилагательного. Так как литературный язык все шире захватывает и все сильнее притягивает к себе сферы разных профессионально-технических диалектов, все теснее смыкается с языком науки и техники, а также с разными профессиональными говорами и бытовыми жаргонами, то, естественно, значения многих имен обогащаются, усложняются. Смысловая

[16] Токен – «это наименьшая единица, из которой состоит корпус». К ним относятся: «словоформы, пунктуация, цифры, аббревиатуры и пр.» URL: https://www.sketchengine.eu/my_keywords/token/

[17] В программе «Sketch Engine» общее количество лемм определяется по показателю «lemma_lc», так как «это лемма, преобразованная в строчные буквы. Яблоко и яблоко рассматриваются как одно и то же. Он используется для поиска без учёта регистра». URL: https://www.sketchengine.eu/my_keywords/lemma_lc/

емкость имен существительных возрастает (ср., например, рост значений у слов: *база, квалификация, линия, лицо* и т. п.)» [Виноградов, эл. рес.].

Для рэп-текста как современной жанровой формы является важным осмысление реальности и использование новых, жаргонных слов и пр., ср.: «В любом случае, у новых русских детей, родившихся в 80-е и 90-е, какое-то время не было своих музыкальных послов, способных перевести хаос мира и приметы его улиц на язык народный и яркий» [Прилепин, эл. рес.].

Обращение к частотности лексем дает представление о наиболее востребованных в рэп-текстах семантических группах, а также позволяет выявить спорные моменты в уже имеющихся попытках представления семантического пространства рэп-текстов [Богданов, 2007] [Кожелупенко, 2009], [Фролова, 2015], [Бойченко, Жучкова, 2020] и некоторых др.. Так, именно при лингвистическом анализе рэп-текстов становится возможным выявить доминантные лексические единицы, вхождение которых в семантическое пространство позволяет потенциально обнаружить то общее, что свойственно рэп-текстам в целом.

Проведенный нами анализ[18] показывает, что наиболее частотными для выбранного корпуса рэп-текстов являются следующие существительные: *человек (313), время (282), жизнь (260), рука (212), голова (210), глаз (210), бог (190), день (189).*[19] Указанные существительные соотносятся с такими семантическим группами, как «Время», «Человек», «Творчество», «Мир», «Жизнь», «Любовь», «Социальная действительность». Наиболее частотная лексика в общем корпусе рэп-текстов преимущественно отражает универсальные понятия, свойственные в целом любому художественному, поэтическому тексту [Ляшевская, Шаров, эл. рес.].

[18] Некоторые результаты изучения тематического своеобразия русскоязычных рэп-текстов представлены в нашей работе [Дивеева, 2021].

[19] По данным программы «Sketch Engine», в общем корпусе рэп-текстов представлено 8567 наименований-существительных (леммы), 34940 – их общая частота встречаемости (словоформы).

Универсальными семантическими группами (концептами) русского рэпа являются «человек», «время», «жизнь». Как пишет Л.Г. Бабенко, «исследование семантического пространства художественного текста (в совокупности его эксплицитных и имплицитных смыслов) обязательно включает следующие текстовые универсалии: «человек», «время», «пространство»» [Бабенко, 2009: 53]. В рэп-текстах универсалии «человек» и «время» являются не только «необходимыми атрибутами семантического пространства художественного текста» [Бабенко, 2009: 54], не только выполняют функцию «пространственно-временной организации художественной реальности как условной, вымышленной или близкой реальному миру, как «организации системы образов персонажей, в установлении позиции автора по отношению к изображаемому миру» [там же], но и являются доминантами семантического пространства – доминантными лексическими единицами, составляющими смысловую и эстетическую основу текста.

Универсальные семантические группы «время», «жизнь», «человек» определяют тематическое своеобразие русского рэпа. Объединяющим началом всех трёх групп является их связь с представлениями рэп-исполнителей о социальной сфере жизнедеятельности, о себе самом как субъекте отношений, возникающих в обществе. Наиболее частотные лексемы «человек», «время», «жизнь» в контекстуальном употреблении выражают, как правило, критическое отношение рэп-исполнителя к современной социальной действительности (см. об этом в работе: [Дивеева, 2021]).

Важность отражения социальной действительности в рэп-текстах обусловлена как экстралингвистическими факторами, так и собственно лингвистическими. По меткому выражению Захара Прилепина, «каждому поколению нужна своя знаковая система, свой словарь, чтобы изъясняться. Появление новой знаковой системы не означает гибель прежней – но всё меняется вокруг, меняются ландшафты, политика, социум, язык – и прежних определений становится недостаточно» [Прилепин, эл. рес.]. В этом отношении, на наш взгляд, конкурирующая в 90-е гг. с рэп-культурой рок-

поэтика не могла включить в свою поэтическую систему обилие новых слов, возникших в тот момент, допустить смешение различных музыкальных и языковых стилей. Именно рэп-культура в большей мере стала отражать процессы демократизации и вульгаризации языка, происходящие в русском языке в перестроечную и постперестроечную эпоху.

Лингвистические факторы, обусловливающие специфику рэп-культуры как протестной субкультуры, связаны с использованием в рэп-текстах большого количества слов, именующих всё живое, и слов, служащих преимущественно для обозначения реалий социальной действительности (конкретные представления предметов, признаков, процессов) и отношений между ними.

Значимость социальной сферы, репрезентируемой в рэп-текстах, и семантическая отнесенность большинства лексем к сфере социальной действительности подтверждается статистически. Большая часть имён существительных представляет собой низкочастотную лексику в корпусе анализируемых рэп-текстов (≈80 % от ≈ 8000 лемм-существительных). Так, например, **в альбомах Ноггано** наиболее частотными словами являются: *водка (40/*0,25%*), Жора (39/*0,25%*), наркотик (31/*0,2%*), облако (23/*0,15%*), гитара (22/*0,14%*), Антон (22/*0,14%*), зять (21/*0,13%*), утро (19/*0,12%) и др.; **в альбомах Басты:** *игра (93/*0,41%*), время (77/*0,34%*), бой (71/*0,32%*), слово (69/*0,31%*), жизнь (62/*0,28%*), любовь (55/*0,25%*), человек (52/*0,23%*), чудо (49/*0,22%*), глаз (42/*0,19%*), деньги (39/0,18%), день (39/*0,17%) и др.; **в альбоме N1NT3ND0:** *попа (73/1,54%), криминал (60/1,3%), пистолет (33/0,7%), пуля (24/0,51%), деньги (20/0,42%)* и др.[20] При этом большинство представленных слов, в том числе и имена собственные, в общем словнике корпуса рэп-текстов

[20] В скобках у каждого слова указаны следующие показатели: 1) частота встречаемости, 2) процент от общего количества токенов в словнике (в общем словнике – 144511, в словнике N1NT3ND0 – 4731, в словнике Басты – 22462, в словнике Ноггано – 15804). Процент от общего количества слов (от 117 602) не указывается, так как является не актуальным: как правило, этот показатель незначительно отличается от предыдущего (проверялось нами вручную).

не являются частотными. Например, *попа (73/0,05%), пуля (63/0,04%), Антон (46/0,03%), пистолет (39/0,03%), зять (21/0,01%),* и некоторые др.

Важность представлений рэп-исполнителей о социальной сфере жизнедеятельности, о себе самом как субъекте отношений, возникающих в обществе, подтверждает также лингвистический анализ отдельного текста. Так, нами был проанализирован совместно написанный и исполненный рэп-текст «На океан» Рича и Захара Прилепина. В тексте выделено 168 лемм (рассматривались только знаменательные части речи). Тематические группы, по которым распределялись лексемы, были определены нами с опорой на «Словарь-тезаурус синонимов русской речи» под редакцией Л.Г. Бабенко [Бабенко, 2007]. В результате анализа были выделены следующие основные тематические группы: «Социальная деятельность», «Социальная сфера жизни человека», «Восприятие окружающего мира», а также «Конкретная физическая деятельность». Распределение лексем по группам представлено в *Диаграмме 1 в Приложении 6.*

Социальная сфера важна для рэп-текстов, так как именно в её рамках происходит жизнедеятельность человека и его вступление в те или иные отношения с другими людьми, объектами социальной действительности, а также познание самого себя через совершающийся/совершённый лирическим субъектом социальный или философский выбор. В связи с чем важными оказываются такие векторы, как Я и МИР (родина, город), Я и ДРУГОЙ/ДРУГИЕ (свой – чужой), Я-прошлый и Я-настоящий/будущий.

Представляет особый интерес выявление семантических полей рэп-текста и установление между ними связей. В данном диссертационном исследовании мы ограничены кругом задач, поэтому, во-первых, принципиальным для нас было охарактеризовать наиболее значимые с точки зрения частотности лексемы, которые при контекстуальном анализе позволяют увидеть специфику рэп-текстов, заключающуюся преимущественно в своеобразии стилистического употребления лексем и в наследовании традиций национальной культуры. Во-вторых, для отдельного анализа мы выбрали с семантическое поле ГОРОД,

изучение которого на материале рэп-текстов обусловлено отнесённостью рэпа в целом к явлению городской культуры.

Рассмотрим особенности лексической структуры сверхтекстового семантического поля[21] «Город» и механизмы его создания в рэп-текстах.

Выделенные ключевые темы рэп-текста являются своего рода обозначениями не только сверхтекстового семантического поля, но и собственно именованиями сверхтекстов «как словесноконцептуального феномена, как едино-цельного семантического пространства, создаваемого некоторым классом текстов, отмеченных теми или иными редуплицируемыми, интенционально сопрягаемыми цельностями» [Лошаков, 2008: 5].

Структурирование сверхтекстового семантического поля «город» осуществлялось нами на материале 20 текстов таких рэп-исполнителей, как: «25/17», CENTR (Slim, Птаха, Guf), Смоки Мо, Guf, Oxxxymiron, Баста (Василий Вакуленко), Влади (Каста), Карандаш, Каста, Ноггано (Василий Вакуленко), Триада и некоторые др. Перечислим названия рэп-текстов: «*25/17»* «На городской карте», «В городе, где нет метро»; *Баста* «В городской суете», «Город в огне», «Мой город», «Урбан»; *Каста* «Ростов папа», «Вечер красит город», «Город мертвецов»; *Смоки Мо* «Джунгли», «Saint P», «Город, где летает дым»; *Триада* «Мёртвый город», *Карандаш* «Дома», *Влади Каста* «Я люблю это место», *Oxxxymiron* «Город под подошвой», Guf feat Смоки Мо «Мой город», *Fresh Boy feat Смоки Мо* «Город-рок», *Ноггано feat Смоки Мо* «Городское стерео», *Ноггано* «Городской блюз».

Заглавие является важным структурно-смысловым элементом текста, лексемы которого также участвуют в формировании сверхтекстового семантического поля ГОРОД. Сформированные группы названий выявляют двойственное, противоречивое восприятие города в рэп-текстах: одни представления о городе являются положительными (это красивый город; город

[21] Термин «сверхтекстовое семантическое поле» означает такое поле, которое являет собой как мыслительную структуру, так и отражение самой действительности, закреплённой в языке и репрезентируемой в «едино-цельном семантическом пространстве», создаваемом некоторым классом текстов, в данном случае – рэп-текстами [Лошаков, 2008: 5].

– мой дом, моя жизнь), а другие – негативными (серый, грязный город; город – это смерть).

При сопоставлении, с одной стороны, лексем, входящих в заглавия рэп-текстов, и, с другой стороны, ассоциативного поля ГОРОД по материалам РАС мы выявили общее, характерное для современной русской культуры, и специфичное представление о городе, отражённое в рэп-текстах. Так, представление о городе как о музыке, как о системе (власти) оказывается характерным только для рэп-текстов.

Интересно, что прецедентный феномен, относящийся к семантической группе «город – родитель» (например, мог бы быть такой: «Киев – мать городов русских»), отсутствует в РАС. Тогда как в рэп-тексте название песни «Ростов Папа» реализует прецедентный фольклорный текст – «Ростов – папа» (происхождение: дореволюционная Россия, в блатной песне).

Общее представление о городе создаётся такими лексемами сверхтекстового семантического поля, как: *дым, дымный; мёртвый, душный; на городской карте, на карте, огонь, огни, в огнях; мой; метро; люблю, любимый, не нравится; вечер, ночной; суета, суматох*а и некоторые другие. Наиболее частотные слова – имена существительные, тематически относящиеся к сверхтексту «Город», представлены в *Приложении 6* в *Таблице № 4*.

Анализ контекстного употребления лексемы «город» позволяет выявить следующие представления о нём, отражающие универсальность и специфику «городского текста»:

1. «Город как живое существо»: *проснётся (город), опаздывая, город-монстр, город-спрут, стонет, плачет.*
2. «Город, где родился, где живу, где сейчас. Степень близости*»: А я тут, Садовое кольцо вокруг — вот что мне нужно*»//; *иду по городу; детство, знакомый до слёз, где я родился, Ростов Папа, дома, мой город, возвращаюсь в этот город, мой, свой, очень близок, не очень дорог, наш, твой, тронул (тебя мой город), ведет меня.*

3. «Пространственное членение города, названия внутригородских объектов, городской пейзаж»: *старые дома, переулки, стройки, центр города, районы, твои серые улицы, на другом конце города, лабиринт дворов, на городской карте, по ночному городу, вечер красит город в тёмно-синий цвет; От Красной площади пешочком и до дома/ Мимо мавзолея, где дедушка Ленин,/ Мимо собора Блаженного Василия,/ Мимо стройки, где раньше была гостиница «Россия» /На Москворецкий мост…//*

4. «Жизнь в городе и жизнь города»: *тоска, городская тоска, остывший склеп, городской плен, джунгли, новые цари, мертвый город, входить, городское стерео, городской блюз, гул, Город-рок, рок, под каблуком, размечен годами; ...Я не то чтоб Гулливер, но все же город под подошвой...//; пробки; голоса своих друзей; смех, что экскурсия привела детей, потрёпанные псы, город мертвецов, мёртвый город, серые псы* (о жителях города).

5. «Крупный город, столица / провинция. Размер города»: *«Saint-P», маленький город.*

В число примеров, которые дают возможность реконструировать представление о городе, включены как названия песен, так и отдельные лексемы, и даже целые цитаты из текстов. Это необходимо, для того чтобы показать, что структуру сверхтекстового семантического поля «город» могут представлять гораздо более сложные единицы, чем просто слова. Кроме того, сложные единицы помогают отразить текстовую ситуацию.

В лексико-семантическую организацию «городского текста» входит не только пространственная лексика. Особое место занимает «образная» лексика (метафоры): *городская тоска, город-спрут, лабиринт дворов* и пр.

При анализе семантического окружения лексемы «город» выявлены две оппозиции в структуре сверхтекстового семантического поля ГОРОД. Так, например, это контрастные представления о городе – с одной стороны, город как место, в котором протекает жизнь, человеческое время, а с другой стороны, город, который несёт смерть. Стоит отметить, что осмысление феномена «город» в онтологическом аспекте характерно в целом для русской языковой

культуры. Об этом свидетельствует наличие в структуре семантического гештальта лексической парадигмы «жизнь – смерть – город» (город включается в зону жизни) [Сергиева, 2008: 128 – 129]. Вторая оппозиция связана с антонимичными отношениями внутри группы «Степень близости, важности города для субъекта» (*очень близок – не очень дорог*).

Обратимся к рэп-тексту «Джунгли» рэп-исполнителя Смоки Мо как к примеру, иллюстрирующему ассоциативный механизм в структуре сверхтекстового семантического поля ГОРОД.

В тексте «Джунгли» при формировании ассоциативно-текстового поля особую роль играет механизм семантической аттракции. Семантическую аттракцию семем можно рассмотреть на примере контекстуальных синонимов «город» – «лес» – джунгли». Так, переносное значение лексемы «лес» – «большое количество, множество (возвышающихся предметов)» – относится именно к образу города. Прямое значение лексемы «лес» – это заросли, деревья во множестве. Тогда «город» на основе сходства с лесом оказывается пространством, которое «заросло» домами. Связь между лексемами «лес» и «город» обеспечивается за счёт общих семем «пространство» и «множество». Связь между лексемами «город» и «джунгли» основано: 1) на семе ‘проходимость’ (город может иметь узкие улицы, джунгли могут быть непроходимыми); 2) на семе ‘власть’ (город – это административный объект, то есть там, где есть власть, а джунгли (устойчивое выражение «законы джунглей» – это произвол власти, насилие); 3) на семе ‘камень’ (город – это каменные здания, город – это каменные джунгли).

Особую роль при выявлении ассоциативного механизма играет фигура повтора. В частности, такие его виды, как дейктический повтор, паронимический повтор. В данном тексте используется преимущественно полный тождественный повтор и тематический повтор.

Полный тождественный повтор представлен в следующих случаях: *Они **любят** меня так же, как **любят** себя...*//; *Это смешно и грустно, но так будет всегда! / Жизнь по законам джунглей не пощадит тебя. /Можно, ломая*

пальцы, грести всё под себя. / Жизнь по законам джунглей не пощадит тебя...; *Новое лицо и новый костюм. / Новый костюм. /Новые друзья и новый парфюм. / Новый парфюм. /Новые деньги смывают новой волной. //;* Рефрен: *Каждый день как в джунглях... Мои джунгли – город.../ Каждый день как в джунглях... Мои джунгли – город.../ Каждый день как в джунглях... Мои джунгли – город.../Мои джунгли – город... Мои джунгли – город...//*

Рассмотрим случай использования тематического повтора. Так, например, образ кровавого города создаётся за счёт групп слов с семой ‘красный’ (*красные угли, мясо*). Появление группы слов с семой ‘животное’ создаёт образ дикого, первобытного и опасного города. Ассоциативная когезия в данном случае обеспечивает взаимодействие групп «город – джунгли», «город – животное».

Некоторые лексемы сверхтекстового семантического поля ГОРОД оказываются общими для него с другими ассоциативными полями. Так, например, в данном рэп-тексте строки *Мы никогда не рождались, а, значит, никогда не умрём. /Я называю это бесконечным сном…//* соотносятся с такими полями, как: *жизнь – смерть, время* (*вечность, сон*).

Ассоциативные связи – это текстообразующие прагматические связи. Они обусловлены творческим замыслом произведения. Так, например, когнитивная метафора «город – джунгли» реализована в таком ассоциативном плане, как пространство, источник опасности, в котором идёт борьба за выживание. В тексте действие связано в большей мере с магическим временем и первобытным пространством. В этой связи, например, не репрезентативны лексемы, формирующие представления о городе, где враждуют именно люди, а не магические существа. Также непонятно, каков визуальный облик этих джунглей (нет размера), некоторой конкретики, всё передаётся через ощущения (теснота – «танцы в узких туфлях»).

В целом по итогам проведенного анализа можем заключить, что индивидуальное восприятие города автором связано с образом города-хищника, зла, неведомых и невидимых сил. Создание такого образа города достигается во

многом за счёт использования таких приёмов, как метафора, сравнение, метонимия и др.

§ 4. Семантическая оппозиция «свой-чужой» в структуре рэп-текста

Наиболее значимым в рамках данного диссертационного исследования нам представляется рассмотрение «сквозной» семантической оппозиции «свой – чужой», так как она тесно связана с универсальными семантическими доминантами *время, жизнь, человек*.

При семантическом анализе бинома «свой – чужой» необходимо обратиться к лексическому значению лексем «свой» и «чужой», так как в значениях соответствующих лексем, зафиксированных в словарях русского языка, отражаются общенациональные признаки оппозиции «свой – чужой», её соотношение со стандартизацией содержания в пределах одной культуры, с национальным общественным сознанием. Так, в МАС представлены 5 значений лексемы «свой» и 6 значений лексемы «чужой». Для лексико-семантической организации бинома «свой – чужой» основополагающим является понятие принадлежности как «отношения к чьему-л. достоянию, к числу собственных вещей кого-л.» [МАС 1999 Т. 3: 426] и как «вхождения в состав чего-л., причастности к чему-л.» [там же].

Анализ словарных дефиниций и зафиксированных в словарях примеров не исчерпывает содержания семантической оппозиции «свой – чужой». Как уже было отмечено, словарные дефиниции отражают лишь их общенациональную составляющую. Для исследования функционального потенциала бинома в различных типах современной коммуникации, к которым в частности относится и рэп-текст, необходимо проанализировать семантический компонент содержания оппозиции «свой – чужой», обусловленный жанрово-стилистической категорией дискурса, позволяющей «адресату отнести тот или иной текст к определённой сфере общения на основании сложившихся

представлений о нормах и правилах общения, об условиях уместности, о типах коммуникативного поведения» [Карасик, эл. рес.].

В диссертации Т.П. Кожелупенко выделяются следующие сленговые образования, которые формируют ядро понятия «свой», являющиеся в первую очередь субкультурными наименованиями своего человека: сленгизмы в обращении рэперов друг к другу и для обозначения людей вокруг: *брат, братуха, братела, братан, браза, братка, кореш, кент, дружбан, пацанчик, чел, рубаха-парень, команда, банда, мафия, тусовка, бригада, братство, семья, группировка*. Объединяющим становится то, что все приведённые сленгизмы имеют отношение к наименованию лица или группы лиц.

Стоит отметить, что часто слова с корнем «брат» и квазиморфемой «бра» образуют в конкретных текстах ассоциативные паронимические ряды, позволяющие актуализировать наиболее значимые векторы при определении своих и чужих. В качестве примера приведём паронимические ряды из рэп-композиции «Ультиматум» Артёма Саграды и его группы «Соль земли»: *брат – собрат – братан,* и разнокорневой: *брат – обратно – Брайтон; братия – Фратрия, брат по духу – братуха*. (Об этом более подробно см. в § 2 Главы 3).

Вслед за Т.П. Кожелупенко считаем необходимым подчеркнуть, что все сленговые образования имеют яркую стилистическую окраску. В исследуемом нами рэп-корпусе из всего перечня сленговых образований, которые выявляет Т.П. Кожелупенко, нами не обнаружены два сленгизма – *братела, дружбан.* Отметим, что использование сленгизмов характерно в большей мере для таких рэп-исполнителей, как Ноггано, Хаски, Guf. В этом смысле нейтральная лексема «брат», которая часто в контексте является синонимом слова «свой»: «всякий человек, объединенный с говорящим общими интересами, положением, условиями» [МАС, Т. 1.: 112] встречается у всех рэп-исполнителей (тексты Артёма Саграды, группы «Соль земли», «25/17»).

Лексема «пацанчик» может использоваться по отношению к себе или употребляться в сочетании с именем прилагательным «ровный» как

характеристика человека, обычно контексты связаны с положительной оценкой человека, присутствует самоирония:

1. *Смекнул мигом здесь: я наведу движение, / **Ровный пацанчик** нигде не пропадет…*// (Ноггано «Армия»).

2. *Выше, чем антенны, ниже, чем облака, /Эти темы пишет ночами Москва-река, / Ей помогает **пацанчик**: её правая рука. / Они вместе курят планчик и путают берега. //* (Guf «Не всё потеряно пока»).

Типичным является и использование лексемы *человек* в составе с несогласованным определением-существительным, имеющим семантику вещи, относящейся к атрибутам внешнего вида исполнителей хип-хопа: *В деках, в которых играло исключительно техно, /Теперь крутятся треки русского рэпа, /И на концертах не только **люди в капюшонах и кепках**, /Но и те, кто просто узнал себя в этих темах*. (Guf, Баста «Соответственно»). Понятие своего в данном контексте связано также со слушателями рэп-музыки: авторы говорят о том, что аудитория расширилась и своими становятся те, кто внешне не похож на почитателей культуры хип-хопа, то есть все те, кому близка тематика и стиль рэпа.

Как показывает анализ рэп-текстов, семантическая оппозиция «свой – чужой» может репрезентироваться посредством прямой номинации, а также косвенно – посредством контекстуальных синонимов.

По данным исследуемого рэп-корпуса, прямая номинация лексемы «свой» составляет 340 случаев словоупотребления, а лексемы «чужой» – 46. Примечательно, что в текстах художественной литературы, по данным частотного словаря О.Н. Ляшевской, С.А. Шарова, местоимение-прилагательное «свой» не уступает место в своей частоте другому местоимению-прилагательному «твой», но при этом не входит в список значимых частотных лексем художественных текстов [Ляшевская, Шаров, эл. рес.]. Мы можем констатировать, что в исследуемом рэп-корпусе показатели частотного соотношения лексем «свой» (340) и «твой» (301) достаточно близки, то есть в некотором смысле являются конкурирующими. Кроме того, стоит

оговорить, что лексема «свой» является высокочастотной для всех типов текстов, выделяемых в словаре О.Н. Ляшевской, С.А. Шарова (художественных, публицистических, нехудожественных, живой устной речи), но в список значимых не входит ни в одном из этих случаев. Наибольший показатель частоты встречаемости лексемы «свой», по данным частотного словаря, свойственен публицистическим текстам.

Обратимся также к списку частотных слов поэзии, который был составлен Б. Ореховым и А. Бонч-Осмоловской на основе выборки на двух текстовых коллекциях: сайте stihi.ru – корпусе наивной лирики и на поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка (НКРЯ). В верхнюю часть списка частотных слов исследователи включают 21 лемму. Примечательно, что под рангом 22 идёт лемма «свой», которая следует за леммой «жизнь».

Лексема «чужой» в частотном словаре О.Н. Ляшевской, С.А. Шарова занимает 719 позицию в общем списке частотных слов, а в различных типах художественных текстов (также в общем списке) позицию 4889 (+/-20). В списке частотных слов поэзии (Б. Орехова и А. Бонч-Осмоловской) лексема «чужой» занимает 241 место и соседствует с лексемой «город» (237). В исследуемом нами рэп-корпусе позиция данных двух значимых лексем для рэп-текстов значительно разнится: *чужой* – 46, *город* – 145.

Рассмотрим подробно лексико-семантическую организацию бинома «свой – чужой» на материале текстов, входящих в рэп-альбом Рича и Захара Прилепина «На океан» (2016 г.). Тексты альбома представлены в *Приложении 7*. Следует отметить, что один из рэп-исполнителей, Захар Прилепин, имеет непосредственное отношение к сфере публицистики, что может служить дополнительным фактором, влияющим на частоту и особенности реализации семантической оппозиции «свой – чужой». Кроме того, сам альбом представляет собой, на наш взгляд, философско-политическую рефлексию по поводу историко-социального развития страны, России, а также мировоззренческой позиции и морально-нравственного облика современного

русского человека. Именно в этом отношении наиболее важным становится представление о своих и чужих.

Рэп-альбом «На океан» признаётся нами аналогом лирического цикла, так как все тексты в альбоме, с одной стороны, имеют самостоятельное значение, а, с другой стороны, объединены общим жанровым, тематическим и содержательным замыслом. Название альбома является интертекстуальным включением, отсылкой к произведению Леонида Леонова «Дорога на океан». Директив «на океан» в позиции заглавия всего цикла служит констатацией того, что и свои, и чужие движутся в одном направлении – в никуда: *Мы идём* ***на океан****, Бог убьёт нас по дороге. / Не старайся, тут бесполезно подводить итоги, /Этот край полон победы патологий...* (РИЧ, Захар Прилепин «На океан».)

Единицы семантической оппозиции «свой – чужой» служат характеристике лица или групп лиц по различным основаниям: территориальной принадлежности (*столица, Донбасс*), социально-политическим убеждениям, причастности к политическим группам, (*прогрессивное братство, серьёзные люди*). Столкновение точек зрения *своих и чужих* связано с противопоставлением стереотипного представления западного мира о России и внутренней либеральной оппозиции истинному, непревратному истолкованию самобытности русской культуры, уникальности её истории, уважительному отношению к ней. Кроме того, основаниями для характеристики лиц и групп людей служат, во-первых, личные качества человека: с одной стороны, равнодушие, потребительство, а с другой стороны, сопереживание своему народу и честность. Во-вторых, к числу таких оснований можно отнести символическое представление о чужих как тех, кто не подчиняется никаким религиозным догмам (ни языческим, ни православным):

Серьёзные люди засели занозой.
У отцов, чьи дети живут в спринте за дозой.

Слезам не верят ещё куча областей.
С серьёзным лицом жди плохих новостей,
Они придут быстрее новой модели «Мерса»,
Сметая Зевса с потного кресла. («Серьёзные люди»)

Я всегда буду против, буду сопротивляться.
Господь с грустью наблюдает за любимой нацией.
На КПП у рая на что будешь ссылаться?
(«На океан»)

Примеры прямой номинации в контексте альбома «На океан»:

(1) *Вор оставил **своё дело** и закрылся на замок. /Всей братве бритоголовый – самый главный патриот. //* («Бей хвостом»).

(2) *Дед без фаланги вспоминал как стоял на фланге, /Когда внук писал, что не вернется из загранки, /Он останется там жить **в своем воздушном замке//*** («Серьёзные люди»).

(3*) …во дворе не закончили матч, / Молния высветит их настроение. /Гром повключает сигналки у тачек, /А мне так тепло **в глубине своей келии**. /Кошки играют с кусочками печенья. /Я вовлечен в их увлечение, Жена, как Мадонна с холста Боттичелли, /Вышла за дверь…//* («Тепло»)

(3) *Пацаны пишут стихи **своим дамам**…//* («В армии»).

(4) *Номер телефона брата, как номер автомата, / В голове моей напрочь залатано. / Посмотри на карту, мы **берём своё обратно**, / И это не баллада то, что здесь брат за брата /От первого взгляда до предсмертного халата…//* («Мой брат»).

(5) *Весёлые вести, печальные вести/ Идут чередой, вразнобой и подряд. /Приходит пора разбирать **свои вещи**, /Всё то, что ещё не успел потерять …//* («Наполовину»).

(6) *Тогда ещё я не познал формул лжи /Или формы бесстыдства, но видел,* ***чужие / Входят сюда*** *словно здесь они дома, /А мы с тех пор гости…* («В 91-ом»).

Лексема «свой» в качестве прямой номинации используется в сочетаниях с существительными, имеющими значение пространства (*замок, келия*), являющимися наименованием лица, с которым возникают социальные близкие отношениям (*своим дамам*). В примере (1) реализуется значение лексемы «свой» как «принадлежащий себе, свойственный самому себе; собственный» (*своё дело, свой приказ*). Значение «собственный, составляющий чье-либо состояние» реализовано в примере (5) (*свои вещи*). Значение «соответствующий данным обстоятельствам, надлежащий, должный» представлено в примере (4) (*Берем своё обратно*).

Лексема *чужой* в качестве прямой номинации встречается во всех текстах альбома один раз в значении «не родной, не связанный родственными отношениями, посторонний», «имеющий мало общего с кем-л., не сходный с кем-л. по духу, взглядам, интересам; чуждый, далекий». Синонимами лексемы «чужой» является *иной, другой, пустой, дальний*, синонимами лексемы «свой» являются *собственный, характерный.*

При субстантивации лексем «свой-чужой» в рэп-текстах осуществляется категоризация разных понятий: так, лексема «свой» (4), представляющая собой форму винительного объекта и входящая в состав фразеологизма «брать своё», соотносится с таким понятием, как желаемое, а при употреблении лексемы «чужой» (6) в качестве субстантива актуальным оказывается объективизация понятий «народ», «люди».

Примеры косвенной номинации посредством контекстуальных синонимов:

(1) *Нас не пригласили в момент дележа. / И странно, но правда, мы зла не держали. /В том же году я оставил рифмовку /И* ***выбрал иную стезю*** *и сноровку.* // («В 91-ом»).

(2) *Я помню по кадрам, дословно, тактильно, /Как будто всё это было со мной. /Четверо ползут, а сидишь осоловелый, /Жизнь* ***другой*** *жизнью пересеклась, /А всё, что потом, стало с Микки и Вэлом, /Это уже не касается нас. //(«*Титры»).

(3) *Боже, что же ты оставил здесь никчемного меня. /Если я тебе не нужен* ***в этом городе пустом****. / Бей, бей хвостом! //* («Бей хвостом»).

(4) *Август, хаос, танки, колонны, Люди с мегафонами, новые знамёна. / Это империя – самоубийца, /****Собственный*** *мозг поедает столица//* («В 91-ом»).

(5) *В 91-ом моё имя стало русским, /В тот час, когда мама меня наградила пульсом, /Плюс батя, с* ***характерным*** *юмора чувством, /Наградил меня большим количеством напутствий…//* («В 91-ом»).

(6) *Авиатор выбирает самый* ***дальний*** *перелет, / А шахтер зарылся глубже неизведанных пород. //* («Бей хвостом»).

В примере (1) значения слова «иной» и «чужой» сближаются за счёт таких компонентов, как: «имеющее отношение к другому (лицу, объекту)», «имеющий отличие с ним». В примере (6) значения слов «чужой» и «дальний» имеют общую сему, связанную с пространственной отдалённостью чего-либо, кого-либо от кого-либо, чего-либо.

С категорией «свой – чужой» связана и категория оценки. Согласно научным исследованиям, категория «свой – чужой» имеет в своём составе аксиологический компонент [Матвеева, 2007]. Исследователи также выделяют следующее направление оценочного представления бинома «свой – чужой»: «понятие *свой* предполагает позитивную оценку, понятие *чужой* предполагает негативную оценку, *свой* соотносится с оценкой хорошо, *чужой* с оценкой плохо» [там же]. В связи с этим обоснованным является анализ имён прилагательных в контексте альбома с целью расширения и углубления вышеуказанного направления оценочного представления категории «свой – чужой». Так, с понятием своего соотносятся такие имена прилагательные, как: *честный, тёплый,* с понятием чужого – *серьёзный, новый, яркий.*

Стоит отметить, что лексема «свой» в качестве притяжательного местоимения как прямая номинация может характеризовать в контексте лицо или группу лиц, имеющих отношение к чужим (*в своем воздушном замке*), выражать «промежуточные», нейтральные отношения к объекту или субъекту, его делу, позиции, являющимися ни своим, ни чужим (*Вор оставил своё дело*). А контекстуальные синонимы лексемы «чужой» (*иной, другой, пустой*) могут характеризовать отношения, ощущения лиц и групп лиц, относящихся к своим (*Если я тебе не нужен в этом городе пустом*). Контекстуальные синонимы слова *чужой* чаще всего используются при изображении картины мира своих и связаны с отражением ощущений пустоты, одиночества, разочарования.

Традиционно ключевую роль в организации оппозиции «свой–чужой» играют местоимения. Маркерами «своего» являются местоимения *мы, ты, я, он, каждый*; чужого – *они, ты, те, кто-то*. Но наиболее актуальными в формировании оппозиции «свой - чужой» становятся имена существительные – наименования человека, лица или группы людей. К своим относятся люди, связанные:

а) родственными или близкими отношениями (*отец и сын; я и брат, братик, братан; я и камрад, я и семья, я и жена);*

б) общими убеждениями *(мы и дядя);*

в) непринадлежностью к другой группе: *матрос, красноармеец, парень в кожаной куртке, девчонка в косынке, басота, ополченцы, боец, пацан Гришка Тишин, наши герои, мальчишка на велике, девочка с обручем, мальчик в бейсболке, мальчишка.*

К чужим относятся люди, связанные также:

а) родственными или близкими отношениями (*дед и внук*);

б) совместной работой (*офис с артиллерией, ФСБ);*

в) общими убеждениями *(серьёзные люди, людоеды, убивальников начальник, мочалок командир, папаша, прогрессивное братство);*

г) непринадлежностью к другой группе: *овца, юный Вертер, хомячок, зомби думские, скучный зритель у боя, люди, которые носят на груди Стива Джобса.*

Анализ языкового материала показывает, что понятия «свой» и «чужой» имеют социально-культурную интерпретацию. Своим является каждый, кто разделяет общечеловеческие, а также мои/наши убеждения и ценности (справедливость, честность в отношении личного (социального, культурного) выбора и гражданской позиции, которые друг другу не противоречат). Чужим в таком случае является человек, не разделяющий наших убеждений, не живущий по общечеловеческим законам, пытающийся усидеть на двух стульях – нечестный и «бывший свой».

Свой – это человек, зрелый, чаще всего пожилой, проживающий на своей родине и не собирающийся менять территорию своего проживания, свою страну на другую. Свой – это тот, кто жил в период переломных событий в истории своей Родины, испытывал какие-либо лишения, трудности: *Дед без фаланги вспоминал как стоял на фланге* («На океан»). Свой – это и тот, кто будет против «смыслов наизнанку» («На океан»), тот, кто будет сопротивляться, будет честным, справедливым, будет доказывать свою правоту: *Я всегда буду против буду сопротивляться* («Наполовину»).

Наиболее репрезентативными текстами с точки зрения представления типичного образа чужого являются рэп-композиции «Серьёзные люди», «Пацан», «Наполовину». Объединяющим в этих текстах становится представление чужого как равнодушного, не сопереживающего человека, человека эпохи потребления.

Оппозиция «свой – чужой» имеет этническую интерпретацию: рэп-альбом «На океан» о поиске пути России. Здесь вспоминаются слова А.И. Герцена: «Мы, как двуликий Янус, смотрели в разные стороны, но сердце у нас билось одно». Но если в словах А.И. Герцена есть надежда на компромисс, то в рэп-альбоме такую надежду «убивает» Бог. Между своими и чужими огромная пропасть, потому что у людей слишком разные жизненные

принципы, которые не обусловлены никакой идеологией или вообще какой-либо системой, вносящей определённый порядок в социальную сферу жизнедеятельности человека (честь – деньги, повседневность – война и пр. – это то, что регулируется только личным выбором, осознанием своего «Я» в контексте общей истории).

С позиции этнической принадлежности интерпретация оппозиции «свой – чужой» обусловлена использованием в текстах лексем-наименований групп людей по этническому признаку:

Узбеки *за окном, как* ***евреи*** *в Египте, /Без прораба Моисея им никуда не выйти. /Вы — песок в носилки, я — песню в носитель. / Все дороги ведут в мир Moscow City. //* (Рич и Захар Прилепин, Александр Ф. Скляр, Хаски «Столица»).

(1) *В Москве как Луне и я похож на Незнайку. /Настроение такое будто в дом пришли* ***китайцы****…//* (Рич и Захар Прилепин, «На океан»).

Примечательно, что наименования лиц определённой этнической группы возникают в обоих случаях в контексте изображения московской жизни.

Бином «свой» – «чужой» интерпретируется по принципу «человеческое/ нечеловеческое, звериное» (В.С. Иванов, В.Н. Топоров).[22] Так, например, рэп-композиция «Тебе понравится» представляет образ своих глазами чужих в форме сатиры, сарказма. Стереотипно представлено поведение русских людей как отсталых, пьющих и пр., на которое приглашают посмотреть тех, кто воспринимает их как дикарей. Но на самом деле за этой инициативой и изображением гиперболической неадекватности поведения русских автор скрывает другое намерение – разочаровать будущих гостей.

Исследуемая оппозиция приобретает более интимный характер, когда отношения касаются религиозной сферы, связи Я и Бог: *Боже что же ты оставил здесь никчемного меня. / Если я тебе не нужен в этом городе пустом, / Бей, бей хвостом!* (РИЧ, Захар Прилепин, Андрей Машнин, «Бей хвостом»).

Обобщая сказанное, отметим, что семантическая оппозиция «свой – чужой» значима для всех русскоязычных рэп-текстов, что обусловлено

[22] Цит. по: [Кишина 2011: 175].

принадлежностью рэп-культуры к протестной субкультуре и контркультуре наравне с роком. Тем не менее, семантическое наполнение бинома «свой – чужой» индивидуально у каждого рэп-исполнителя. В альбоме «На океан» Рича и Захара Прилепина наиболее значимым с этой точки зрения оказывается разделение лиц и групп лиц по их отношению к нравственным, философским, идеологическим и политическим вопросам.

Другим направлением исследования оппозиции «свой – чужой» может стать анализ интертекстуальных включений и прецедентных имен в данном альбоме, выступающих в качестве «фильтра» своих слушателей, которые узнают «чужие» тексты.

Выводы по главе 2

Исследование показало, что основными механизмами при текстопорождении песен в стиле рэп, как правило, выступают ритм и паронимическая аттракция. Общей тенденцией в рэп-тексте, проявляющейся на разных языковых уровнях, с помощью различных текстовых категорий, является тенденция к формальной и звуковой однотипности высказываний. Однотипность связана с механизмом компрессии, который используется не только для передачи информации в более сжатом виде, но иногда этот механизм в форме эвфемизации свидетельствует о табуированности некоторых тем, являющихся выражением закрытого характера субкультуры.

Средства, создающие ритмическую организацию текста, свидетельствуют в том числе о его лироэпической природе. Исследование формальных особенностей рифмы, осуществляемое в соответствии с традиционными классификациями рифмы по их композиционной функции, по точности созвучия и некоторым другим, и обращение к морфологическому уровню рифменных слов позволило выявить некоторую семантическую соотнесённость

рифменных единиц, в связи с чем обнаружено, что текстообразующим механизмом в рэп-тексте является паронимическая аттракция.

Проведённый анализ типов и функций паронимической аттракции подтвердил, что развитие паронимического взаимодействия и семантического преобразования паронимов осуществляется двумя путями (по О.И. Северской): 1) переосмысление за счёт квази- (омонимичных) сегментов и 2) переосмысление за счёт кодирующих сегментов.

Второй путь оказывается в рэп-текстах наиболее продуктивным, что, вероятно, обусловлено коммуникативно-прагматической ориентацией автора на создание формально-звуковой близости элементов текста. Именно паронимическая аттракция, являющаяся специфичным ассоциативным механизмом в рэп-тексте, участвующим в его создании, открывает путь к познанию индивидуально-авторской картины мира. В этом заключается и психолингвистическая суть паронимии, которая в процессе текстопорождения способствует поиску звуковых связей между поэтическими ассоциациями и их семантическим сближением, при котором общим принципом является коммуникативно-прагматическая установка рэпера на языковой эксперимент.

Представление о тематическом своеобразии и лексико-семантическом пространстве рэп-текстов, данные в работах, посвященных изучению русского рэпа, потребовало ряда уточнений. В результате анализа существующих в лингвистической науке попыток определения семантических и концептуальных полей, свойственных рэпу как жанру, а также в ходе количественно-статистической обработки корпуса рэп-текстов с помощью программы «Sketch Engine» нами были выделены следующие ключевые темы русскоязычных рэп-текстов: *город, война и борьба, творчество, братство и семья, успех, криминал, моя жизнь, «время, в которое я живу», любовь.*

В анализируемом рэп-корпусе верхушку частотного списка слов занимают лексемы *человек, время, жизнь,* которые являются универсальными концептами, репрезентирующими фрагмент национальной картины мира. В рэп-текстах универсальные концепты «человек», «жизнь», «время» отражают

темы социального характера как ведущие темы рэп-жанра и являются репрезентацией философского осмысления современной жизни, человека и его времени. В ходе анализа лексико-семантической доминанты «Жизнь» было выявлено, что представление рэперов о жизни связано с трудностями, лишениями, испытаниями и разочарованиями. Важную роль в репрезентации этих представлений о жизни играют узуальные и контекстуальные антонимы, создающие в целом негативную оценочность в представлении рэп-исполнителей о жизни.

Контекстуальный анализ универсальных лексем и слов, входящих с ними в единую тематическую группу, позволяет утверждать, что язык рэп-текстов является специфичным и обнаруживает изменения, связанные с особенностями функционирования слов, обусловленными определёнными жанрово-стилистическими чертами рэп-текстов. Так, например, нами было выявлено, что лексемы, являющиеся названиями тела, организма, их частей, – *голова, глаз, рука, нога, лицо* употребляются в контексте не только как маркеры «субкультурного жеста» (качание головой, рукой и пр.), но и как лексемы, помогающие описать социальные отношения, возникающие как зависимость человека от власти (государства, СМИ, неведомых сил и пр.). Употребление лексем *глаз, око, голова,* может быть связано с описанием интеллектуальных качеств человека, к которым относится способность видеть реальность, способность критически её осмысливать.

В корпусе рэп-текстов низкочастотная лексика, которая превалирует над частотными леммами (больше половины всех лемм корпуса), также иллюстрирует важность для рэп-исполнителей представлений о современной социальной действительности и роли человека в ней. Кроме того, низкочастотная лексика в рэп-текстах служит фундаментом для создания оригинальных созвучий и паронимических сочетаний. В связи с тем, что эта лексика вводится в языковой оборот художественного текста, она переосмысляется, поэтизируется и становится эстетически значимой.

Развитие городской темы в рэпе опосредовано художественной литературой. Не случайно и появление прецедентных текстов, которые являются воплощением индивидуально-авторской модели города. Проведённый нами анализ сверхтекстового семантического поля ГОРОД в рэп-тексте позволил, с одной стороны, выявить национальную специфику образа «города» (*город – смерть, город – путь, город – суета* и др.), а, с другой стороны, увидеть субкультурные особенности (*город – музыка, город – система, власть, город – отец*).

Жанру рэпа в целом свойственна оппозиция «свой – чужой», что обусловлено, в частности, её принадлежностью к протестной субкультуре и контркультуре. Как показало наше исследование, семантическое наполнение данной оппозиции у каждого рэп-исполнителя различно: для одних рэперов в этом отношении более важным оказывается отнесённость/неотнесённость к субкультуре, для других – точка зрения по поводу остросоциальных проблем.

Выявленные в современных рэп-текстах контексты употребления лексем *свой, чужой* с учётом частотной характеристики подтверждают их художественную значимость.

Кроме того, семантическая оппозиция «свой – чужой» в рэп-текстах играет важную роль в формировании имиджа рэп-исполнителя.

ГЛАВА 3. КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ РЭП-ТЕКСТОВ

§ 1. Структурно-композиционные особенности рэп-текста

Структура рэп-текста (рэп-композиции) может включать следующие элементы: заглавие, интро, куплет, рефрен, аутро. Фиксированное положение в структуре как рэп-альбома в целом, так и отдельной рэп-композиции занимают интро и аутро, влияющие на восприятие текста/альбома в целом. Указанные структурные элементы можно соотнести с известными понятиями пролог и эпилог.

3.1.1. Интро и аутро

В связи с тем, что тексты интро и аутро, не входящие в структуру рэп-текста, но представляющие собой отдельные композиции в составе рэп-альбома, не анализировались нами в аспекте лексико-семантической организации, в этом разделе дадим краткую характеристику интро и аутро и рассмотрим примеры интро.

Рэп-исполнители часто используют интро и аутро в своих выступлениях: они могут быть без слов, а могут являться полноценными треками. На выступлениях интро и аутро сопровождают выход и/или уход артистов со сцены. Обычно эти музыкальные (или музыкально-словесные) структурные компоненты запускаются на сцене в записи, что создаёт определённую театрализованность выступления рэпера.

С точки зрения строения музыкального текста интро в некотором роде следует традиции. Так, можно вспомнить сюиты, в которых первая часть представляет собой прелюдию (вступление), в балетах и операх эту функцию

выполняет увертюра, передающая краткое содержание того, о чём пойдёт речь, и определяющая тональность, характер и лейтмотивы всего музыкального произведения.

Как уже отмечалось, интро и аутро, с одной стороны, могут присутствовать в составе альбома как самостоятельные элементы: интро структурно и тематически открывает альбом, аутро завершает его. С другой стороны, интро и аутро могут являться структурными элементами внутри трека. Интро и аутро и в том, и в другом случае выполняют соответственно проспективную и ретроспективную функции.

В музыкальной рэп-культуре встречается понятие «скит». Скит обычно входит в состав альбома в роли связующего звена между композициями, готовит слушателя к восприятию следующей композиции. Он всегда проспективен с точки зрения своей функциональности. Скит не может рассматриваться как элемент текста. В то же время он так же автосемантичен, как и интро и аутро, входящие в состав альбома как отдельные структурно-семантические элементы цикла (единого текста альбома).

Представим следующие примеры интро как отдельного текста в рэп-альбоме с точки зрения структурно-семантических особенностей.

Интро может быть представлено как одной фразой (Баста, интро к альбому «Лакшери»), так и целым диалогом (Ноггано, интро к альбому «Тёплый»). Интро может являться сюжетным, то есть представлять некую типовую ситуацию, знакомую слушателю, во втором примере – это ситуация «игра на гитаре в поезде / электричке» и «борьба за лидерство, за это право» (*…пусть знают <...> и другим расскажет, что это наша точка. /Ноггано с пацанами тута*).

Интро может быть целостным текстом. Интро к альбому «Качели» группы Center имеет прагматическую установку самопрезентации: «мы – такие, и нас ждали». Интро к альбому «Дома» рэп-исполнителя Guf’а представляет собой внутреннюю речь героя – поток сознания: *Помнишь.../ Помнишь, я тебе в прошлый раз.../ Дома/ Дома/ Дома/ Дома/ Дома / Дома / Дома / Планка выше/*

Так, значит, дальше, смотри, смотри/ Я буду бороться за это/ Я буду бороться за это/ Дома, дома, дома //. В данном случае группа синтагм чередуется с названием альбома, прагматической целью рэп-исполнителя является указание на то, что он желает создать лучший альбом («Дома» 2009) по сравнению с предыдущим («Город дорог» 2007).

Интро может представлять собой также «разрушенное» диалогическое единство, ранее бывшее частью интервью рэп-исполнителей, которое сэмплируется (соединение «нарезанных» частей, например, речи из кинофильмов, каких-либо случайных шумов, музыки из будущих треков альбома) с повторяющейся, отдельно записанной фразой «Я врал, прости» – («25/17», интро «Ложь» к альбому «Лукавые дни»). В этом случае с точки зрения прагматической установки можем говорить о реализации игровой стратегии (ср. фразу «Я врал, прости» и название альбома – «Лукавые дни»). Это интро настраивает слушателя на ведущие темы альбома – обмана, лжи.

Игровая стратегия может реализовываться в интро и по-другому: использование в интро рефрена одного из треков альбома: *Наверняка из того, что ниже будет представлено, /* ***Вы что-то где-то слышали, что-то вам где-то ставили****, /Но надо выпускать, ведь потом будет палево/ И я надеюсь, что поступаю правильно. / Если это было написано и прочитано, / Это должно быть издано и услышано //* (Guf, интро к альбому «Город дорог»).

Игра может заключаться в проспективном характере интро. Прагматической установкой следующего интро является «я хочу, чтобы мои тексты узнавали и запоминали»: *Ты можешь пудрить себе нос, дырявить вены, / А я пока построю свою Китайскую Стену. / В том, что ты такой мудак, нету моей вины, / Я лучше займусь строительством своей стены* − в интро слушателю может быть не до конца понятна ситуация, но при дальнейшем знакомстве с альбомом, в частности с треком «Стена», сработает механизм ретроспекции: *Вы что-то где-то слышали, что-то вам где-то ставили.*

Наибольшей автосемантичностью обладают интро, которые имеют своё название. Примером может служить интро «Свидетели» группы «25/17» к

альбому «Умереть от счастья»: *Мы, свидетели тектонических сдвигов /Пространственно-временных плит, /Выжившие на обломках империи, /Прощаемся и просим прощения, /И пусть мертвые сами хоронят своих//*. Прагматическая цель интро – создать высокий стиль, задать патетический тон всему альбому, о чём свидетельствует порядок слов (расположение приложения после местоимения и усложнение им конструкции – разрыв подлежащего и сказуемого) – книжный синтаксис, использование книжной лексики (философской), а также отсылка к Евангелию («предоставь мёртвым погребать своих мертвецов» – Мф. 8: 22), императивная модальность.

3.1.2. Рефрен

Ключевым структурно-семантическим компонентом рэп-текста является рефрен. Рассмотрим роль рефрена как ключевого структурно-семантического компонента на примере текстов альбома рэп-исполнителя Оксимирона (Oxxxymiron) «ГорГород». Тексты альбома представлены в *Приложении 8.*

«ГорГород» представляет собой лирико-прозаический цикл произведений, объединённых хронотопом, сюжетной линией, главным лирическим героем. Кроме того, альбом, на наш взгляд, может быть рассмотрен и как аналог ролевой лирики, что обусловлено общей коммуникативно-прагматической установкой автора-исполнителя на игру со слушателем, а также периодической сменой лирических субъектов (героев-масок): писатель Марк, фанат писателя, гуру, мэр города. Отметим, что сюжет цикла связан с историей любви писателя Марка и девушки Алисы, но отдельной рэп-композиции, где повествование ведется от её лица, нет.

Интро и аутро представлены в альбоме в форме записи звонка на автоответчик литературного агента писателя Марка – Киры.

Позиционное отношение рефрена к одному из трёх элементов – к интро, к аутро, к куплету – определяет его роль. Как правило, сильной позицией

рефрена является начало текста, которому не предшествует никакая другая часть, то есть рефрен устанавливает в некоторых случаях границы текста. Если рассматривать альбом как цикл, то маркерами границы, безусловно, являются первая и последняя рэп-композиции.

Отметим, что характерные языковые средства выражения могут быть схожими, например, за счёт использования анафорических конструкций, которые подчёркивают и в том, и в другом случае некое общее положение дел, констатацию фактов по отношению к субъекту (писатель) или объекту (город). Использующаяся глагольная лексика (шире – признаковая) переживает метафорический сдвиг, позволяющий ей выступать в роли экзистенциональных глаголов (*становиться, потерять* в значении «лишиться», *повезти, перейти*). Герои-маски описывают стереотипные ситуации, квинтэссенцией которых является содержание рефрена, связанное с отражением их отношения с миром и в первую очередь с лирическим героем.

Например, рефрен, обозначающий концептуальную позицию Гуру:

Это картина мира тех, кто (Вариант: Вся картина мира - те, кто)
Вашей давно противится, как секта.
Ведь у всего не единый архитектор.
Все переплетено,
Мне суждено тут помереть еретиком.
Ваши картины мира — сетка,
Полотно, текстильная салфетка.
Будто работала ткачиха или швейка.
Но все переплетено само собою набекрень, наискосок. (Вариант: Все переплетено само собою черти с чем, наискосок)
Все переплетено, в руке сертификат,
Что я сдерживаю мозг, только сердце никак. (Вариант: Что я выше держу выше нос, только с сердцем в бегах.)

Оксимирон «Переплетено»

Рефрен, в котором отражена позиция Мэра:

Горный воздух, спорт и здоровье, курорт, игорный дом, двор торговый, фудкорт
Добро пожаловать в Горгород!
Эталон комфортного отдыха, гольф ипподром и керлинг.
Добро пожаловать в Горгород!
Мировой гандбольный рекорд, ипподром и соборы, боулинг.
Добро пожаловать в Горгород!
Мой народ не хочет реформ и когда покорно накормлен.
Добро пожаловать в Горгород!

Оксимирон «Слово Мэра»

Рефрен, в котором отражена позиция фаната писателя:

Кем ты стал?
Где ты гнев потерял? Ты был лев для телят, теперь это не для тебя!
Кем ты стал?
Тут на деньги деляг! И зачем тебе лям? На деле ты бедный Демьян!
Кем ты стал
Для богемных стиляг? Тебе внемлет земля! Ты не те кто медлят темнят!
Кем ты стал?
*Ты был всем для меня, но на ****
и яд, легенды билет променял!

Оксимирон «Кем ты стал?»

Содержательно-концептуальная информация, репрезентируемая в рефрене, воспринимается как целостная система. Она может быть вычленена воспринимающим только после прослушивания всего альбома, так как ключевым моментом в этом смысле становится наличие сюжетной линии в альбоме и идейное противопоставление трёх «программных» точек зрения: Гуру, Писателя, Мэра («Переплетено», «Полигон», «Слово Мэра»).

Если обратиться к способам создания языковой игры в тех текстах, которые относятся к разным лирическим субъектам, ролям, то увидим, что языковая игра представлена схожими способами**.** Так, например, значения полисемантичных лексем, на которых построен весь текст «Переплетено», в рэп-композиции «Полигон» обыгрываются, метафорически переосмысляются оба значения лексемы, вынесенной в заглавие: полигон становится, с точки зрения героя-писателя, специальным местом, в котором «проводят» испытания наркотиков на людях, при этом значение носит негативный оттенок – испытания недобровольные, принудительные: *ГорГород, ГорГород – дом, но капкан*. Полигон – это скопление людей, живущих по инерции, без надежды, привязанных к этому месту, его комфорту, желающих избавиться от этого обременительного состояния, но при попытке «бегства» они испытывают «ломку» (ср. со словами мэра: *Эталон комфортного отдыха...* – созвучность слов *эталон – лом*).

В рамках предложенного материала можно выделить следующие функции рефрена:

1) в качестве явления своеобразной сентенции или семантической доминанты текста рефрен необходим для выражения содержательно-концептуальной информации, а в случае цикла – подтекстовой информации;

2) рефрен обладает позиционной и, в большей мере, чем остальные структурные части, смысловой автосемантией, связанной с представлением в сжатом виде концептуального пространства текста, как при объёмно-прагматическом, так и при контекстно-вариативном членении текста. Кроме того, наличие рефрена важно также и с точки зрения особенности строения музыкальных текстов: рефрен обнаруживает тенденцию к воспроизводимости и способствует узнаваемости всего рэп-текста;

3) рефрен выступает в качестве конструктивного приёма для усиления «эффекта игры». Так, если интро и аутро всегда представлены записью женского голоса, которую слушатель без всяких проблем идентифицирует с

Кирой, литературным редактором Марка, то без интро- или аутро-вставок догадаться о смене роли героя, маски, было бы сложнее;

4) в сопоставлении с куплетной частью рефрен избыточен: текст без рефрена не теряет основной идеи. Вероятно, это обусловлено тем, что «в текстах художественной литературы <…> когезия служит лишь вспомогательным средством связи небольших отрезков, а связь крупных фрагментов и частей не всегда легко улавливается. Сложность процесса интеграции усугубляется тем, что в произведениях художественной литературы могут появиться иррелевантные мысли и рассуждения» [Гальперин, 2007: 125];

5) рефрен преимущественно представляет собой сверхфразовое единство ретроспективного или проспективного характера, обеспечивающее когезию между двумя рядом находящимися текстами, а также интеграцию концептуального и формально-структурного пространства текстов всего цикла в их сюжетном и фабульном развитиях.

М.Л. Гаспаров, говоря о творчестве М.И. Цветаевой, отмечает значимость ретроспективной функции рефрена: «Центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют и углубляют его все больше и больше. Получается топтание на одном месте, благодаря которому мысль идет не вперед, а вглубь…» [Гаспаров, эл. рес.]. Так же и в рэп-текстах: рефрен выполняет прежде всего ретроспективную функцию.

3.1.3. Заглавие

Отдельного внимания заслуживает рассмотрение такого структурно-семантического компонента рэп-текста, как заглавие. Интерес к теме заглавия в рэп-тексте обусловлен тремя факторами.

Во-первых, как и в любом другом художественном тексте, парадокс заглавия заключается в том, что оно, с одной стороны, кажется информативно достаточным для того, чтобы сориентировать читателя/слушателя на то, о чём пойдёт речь в дальнейшем тексте. Тем не менее заглавие может быть полностью понято только после осмысления содержания текста: «Значительность заглавия в том, что оно является важным ориентиром, придает направленность всему процессу понимания и стимулирует активность читателя. Являясь неотъемлемым элементом смысловой и стилистической структуры рассказа, заглавие занимает в нем сильную позицию. Важно подчеркнуть, что хотя заглавие является первым смысловым сигналом, оно может быть полностью понято только в ретроспекции» [Муренко, 1981: 59].[23]

Во-вторых, в рэп-текстах ситуация осложняется тем, что текст ориентирован на прослушивание, где заголовок не озвучивается, как например, при прослушивании аудиокниг. В связи с этим знакомство с заголовком рэп-текста может проходить по-разному. Несмотря на такую «не-актуальность» заголовка в рэп-текстах, нам пока не встретилось ни одного текста, у которого отсутствовало бы заглавие. В связи с этим возник интерес к тому, какие функции выполняет заголовок в рэп-текстах. В ходе исследования были выявлены традиционные функции заглавия – идентифицирующая и отграничительная, позволяющие осуществлять поиск нужного рэп-текста, прогнозирующая и структурирующая, обеспечивающие целостность рэп-текста и возможность для слушателя сориентироваться в том, чему будет посвящён текст; специфические функции заглавия – метафорическая и оценочная.

В-третьих, по нашим наблюдениям, лексемы, входящие в состав заголовочного комплекса, чаще всего являются низкочастотными в общем словнике проанализированных рэп-текстов. В связи с этим возник интерес к особенностям заголовка, к определению его структурно-семантических

[23] Цит. по: [Меркадет Портильо, эл. рес.].

характеристик, которые могут быть обусловлены в том числе жанрово-стилистическим своеобразием рэп-текстов.

Общий объём материала для анализа заглавий составил 285 наименований рэп-текстов. Исследовано 22 рэп-альбома 8 рэп-исполнителей. При подсчёте рэп-исполнителей учитывался тот факт, что один из рэп-исполнителей может иметь разные сценические псевдонимы (Василий Вакуленко – Нинтендо, Баста, Ноггано). Заглавия в рэп-текстах рассматривались с точки зрения их семантического своеобразия. С одной стороны, мы старались учитывать контекст, с другой стороны, старались увидеть за внеконтекстным наименованием ряд потенциально возможных денотатов.

Нами было выделено 8 основных семантических групп: «Темпоральные заглавия», «Пространственные заглавия», «Объектные обозначения», «Субъектные обозначения», «Событие или действие», «Оценка или отношение», в отдельную группу были выделены заглавия «Обозначение меры и числа» и «Жанрообозначающие заглавия», которые с точки зрения частотности менее репрезентативны («Записки Типси», «Слово мэра», «Звуковое письмо» и некоторые др.).

При количественном анализе заглавия рэп-альбомов не учитывались, так как чаще всего они дублируют названия одной из рэп-композиций. Случаи, когда название рэп-альбома представляет собой не дублирующее название трека, являются единичными («Типси Тип» Типси Типа, «Горгород» Оксимирона).

Заглавия 11 рэп-текстов, не вошедших в указанные семантические группы, представляют собой структурный заголовок. Иными словами, речь идёт об интро и скитах, которым рэп-исполнители в редких случаях присваивают названия. Напомним, что интро – это введение в альбом, аналог своего рода пролога, скит – соединение, переход между композициями. В некоторых случаях интро и аутро были озаглавлены (например, в альбоме

группы «25/17» «О любви и смерти»: интро – «Любовь», аутро – «Смерть»), эти заглавия также учитывались при описании семантических групп.

Заглавие рассматривается нами как предложение. Подход к заглавию как к предложению представлен в работе О.Н. Траченко, где также описана и история вопроса: рассмотрение заглавия как предложения традиционно для лингвистической науки (А.А. Потебня, В. Матезиус, Г.А. Золотова, В.Г. Гак и другие) [Траченко, 2006: 97 – 100]. В работе «Лексико-синтаксическая связь заглавий с текстом (средства импликации)» С.И. Бураковой показана роль заглавия как предложения в структуре связного текста: «Заглавие является элементом текста, причем смысл его организован в предложение, и это предложение связано с текстом так же, как и любое другое предложение» [Буракова, 1980: 9][24].

Наиболее наполненной оказалась такая семантическая группа заглавий рэп-текстов, как «Объектные обозначения» (91 наименование). Большая часть этих заголовков представляет собой нераспространённое субстантивное предложение (61): «Раки», «Собаки», «Гроб», «Шоу-бизнес» и пр), реже – субстантивные предложения, распространённые постпозитивным адъюнктом (9): «Пуля на вылет», «Город в огне», «Любовь без памяти», «Башня из слоновой кости», «Жук в муравейнике».

В качестве заглавия-объекта рэп-исполнители часто выбирают лексемы, связанные с пространственной, временной семантикой, а также с наименованием социального вида деятельности и времяпрепровождения.

Приведём примеры:

1. Пространственные значения свойственны таким заголовкам, как: «Старые тропы», «Восточный Мордор», «Полигон», «Башня из слоновой кости», «Тайга», «Столица», «Аквариум», «Шкатулка», «Река».

2. Живые существа: «Собака», «Раки», «Мотыльки», «Голуби», «Птицы», «Жук в муравейнике», «Журавли».

[24] Цит. по: [Колеватых, 2008].

3. Социальная сфера жизнедеятельности, её характер и времяпрепровождения человека: «В бульбуляторе», «В городской суете», «Шоу-бизнес», «Пати у Ноггано», «Дурка», «Дискавери», «Армия», «Кастинг», «Вязки».

Другой наполненной группой является семантическая группа заглавий «Субъектные обозначения» (56 наименований). Большая часть этих заголовков, как и в предыдущем случае, представляет собой нераспространённое субстантивное предложение (41): «Верочка», «Детка», «Бейби-бой», «Самурай», «Пироман», «Пацан», «Савелий» и пр., реже – субстантивные предложения, распространённые препозитивным адъюнктом (8): «Твой сын», «Чайный пьяница», «Мой брат».

Стоит отметить, что в целом для рэп-текстов лексема «человек» является наиболее частотной. Лексема входит в группу «Наименование лиц». При анализе заголовков мы расширили данную группу, включив в неё наименования частей тела человека и его внешности.

Высокая частотность лексем, именующих лицо или групп лиц, объясняется следующим рядом факторов: во-первых, антропоцентричностью художественного текста, связанной с тем, что в смысловом центре художественного текста всегда стоит человек со всей сложностью своих проблем. Во-вторых, лексемы, именующие человека или группу лиц (можно отнести сюда и наименования живых существ), являются наиболее мотивированными, так как заглавие подбирается исходя из его соотнесённости с текстовым референтом. В этом отношении и антропонимы как заголовки в художественном тексте являются актуальным выбором для рэп-исполнителей: будучи знаками-метками, идентифицируя действующие лица, они одновременно собирают, «аккумулируют» всю информацию о них, являются своего рода «вместилищем» этой информации. Приведём примеры заголовков, которые относятся также к данной группе: «Самурай», «Зять», «Верочка», «Чайный пьяница», «Матрёшки», «А. Пальчиков», «Ты та», «Один», «Твой

сын», «Усы», «Череп», «Социопат», «Меломан», «Солдат», «Сусанин», «Ябба Дабба Ду», «Иезекиль 25:17», «Игрок» и мн. др.

Наименования лиц можно классифицировать по их отношению к личным и общественным, социальным связям, по интеллектуальным качествам, в аспекте профессиональной деятельности, возрастной и гендерной характеристики. При контекстуальном анализе заглавий и установлении связи заглавия с текстом объединяющим для многих из них становится ориентация на изображение той или иной злободневной, остросоциальной ситуации. Примером могут служить отношения между заглавием и текстом в рэп-композиции «Серьёзные люди» Захара Прилепина и Рича. Название становится выразителем или обобщенным наименованием современных людей определённого типа (это уже не тип «новый русский», а нечто новое), которые как чужие противопоставляются своим.

Рассмотрим ещё две семантические группы заглавий: «Оценка или отношение» и «Событие или действие». Доминирование лексем-заголовков, имеющих семантику оценки или отношения, также обусловлено антропоцентрическим характером самого рэп-текста, желанием автора выразить не просто свою точку зрения, а именно сказать правду. Для рэп-исполнителей выбор адресата с учётом возрастных и гендерных особенностей часто не актуален, в большей степени становится важным то, насколько те ситуации, о которых говорится в рэп-текстах, оказываются близки и понятны адресату. В связи с этим в качестве общей цели и установки рэп-текста можно признать ориентацию на отражение любого события, соотносимого с коммуникативной ситуацией текста, как неоспариваемого факта (некой данности) жизненной правды.

В семантическую группу «Оценка или отношения» нами были включены следующие заглавия, которые представляют собой:

1. Абстрактные имена существительные и наречия как наименования, которые в силу своей грамматической природы должны быть отнесены в данную группу. Абстрактные существительные – это слова, которые не имеют

референта. Для каждого представление о любви, смерти и пр. индивидуально. Наречия в силу своих категориальных признаков обладают признаковостью. В связи с этим без обращения к тексту мы не можем понять, например, что обозначает заголовок «Удивительно» или «Широко».

2. Вторая подгруппа – предложения, содержащие оценочную модальность как связь, «устанавливаемую между ценностной ориентацией говорящего/слушающего и обозначаемой реалией (точнее — каким-либо свойством или аспектом рассмотрения этой реалии), оцениваемой положительно или отрицательно по какому-либо основанию (эмоциональному, этическому, утилитарному и т. п.) в соответствии со «стандартом» бытия вещей или положения дел в некоторой картине мира, лежащего в основе норм оценки» [Телия, 1986: 23]. Речь идёт о суждениях аксиологических (ценностных) и деонтических. С первыми связывают ценностные представления типа «хорошо» или «плохо», а со вторыми — модальные представления типа «нужно», «необходимо», «требуется» и т.п. [Матвеева, 2003: 121]. Примерами служат такие заглавия, как: «Тебе понравится», «Я не люблю наркотики», «Не всё потеряно», «Me Gusta la Vista De», «Никто не сможет меня остановить».

Семантика выбранных заголовков обусловливает выбор определённой структуры. Это преимущественно односоставные предложения. Сама особенность односоставных предложений как таких, которые полностью не представляют сопряжение субъекта и предиката, обусловливает их частотность в рэп-текстах, как и в целом, вероятно, в художественных текстах. Это связано с выражением индивидуально-авторского представления об определённой ситуации, выдвижением доминанты текста, представленной путём фиксации одного из различных обстоятельств совершения действия, которое может включать субъекта – само действие или их оценку. С одной стороны, заглавие, как и слово, выполняет функцию номинации, но, с другой стороны, у заглавия более сложная смысловая нагрузка: стремление к сжатости, формальной и семантической лаконичности, то есть к компрессии вербальной репрезентации о действительности, отражение в ней своего личного опыта.

Заглавия, входящие в семантическую группу «Событие или действие», тесно связаны с предыдущими группами. Так, например, название «Мы победим!» можно отнести и к группе «Оценка или отношение», заглавия «Застрахуй братуху», «Судьба моралиста» относятся и к группе «Обозначения субъекта». Заглавия «Развязался», «Отвалим», «Пружина выстрелит», «Держим», «Хвост виляет собакой», «Расти» имеют отношение к семантической группе «Оценка или отношение». Семантическая группа «Событие или действие» преимущественно представлена односоставными глагольными предложениями. Некоторые названия репрезентируют собой речевые акты просьбы, совета: «Вернись», «Мути без спешки», «Гив ми мани», «Дай мне», «Обернись», «Снимайте», «Hunds Up» и некоторые другие.

Исследование заглавий в рэп-текстах показало, что данный структурно-семантический компонент текста не теряет своей актуальности, даже несмотря на то, что заглавие является факультативным с точки зрения слушателя.

Для рэп-текста не актуальна система заголовочного комплекса. Заголовок редко встречается у текстов, представляющих собой интро и аутро рэп-альбома. В отличие от художественной литературы, в частности 80-90-хх гг. (см., например: [Колеватых, 2008]), в рэп-текстах не встретилось ни одного случая отсутствия заглавий у рэп-композиций.

Заглавие в рэп-текстах позволяет идентифицировать текст, то есть обеспечивает возможность поиска понравившегося трека в сети, что в свою очередь говорит о том, что выбор автором той или иной лексемы, вынесение её в позицию заголовка имеет свои прагматические установки.

§ 2. Коммуникативный потенциал языковой игры как лингвистического эксперимента рэп-исполнителей

2.1. Коммуникативные ориентиры в средствах и приёмах языковой игры

Рэп-текст представляет собой одно из пространств современного художественного дискурса, являющееся, как и любой текст, комплексом взаимосвязанных элементов и обладающее коммуникативной значимостью. В связи с этим коммуникативные стратегии порождения рэп-текста находятся в непосредственной зависимости от функции лексических единиц, включаемых в его состав. Особой функциональной нагрузкой в этом смысле обладают средства и приёмы, реализующие механизм языковой игры (далее – ЯИ).

Как отмечает В.А. Маслова, «прагматика текста проявляется в том, что текст содержит имплицитную информацию о его авторе и сфере коммуникации» [Маслова, 1991: 183]. Именно ЯИ можно отнести к тому, что выражает экспрессию и содержит «имплицитную информацию», то есть единицы речи, в которых проявляется языковая эксцентрика.

Значение термина «языковая игра» по-разному определяется исследователями в зависимости от сферы их исследования, а точнее от материала, с которым они работают. В данной работе мы идём вслед за теоретическим осмыслением языковой игры в рамках лингвокреативного подхода в лингвистике и опираемся на методологию Т.А. Гридиной.

ЯИ понимается как креативная речевая деятельность, показатель активности языковой личности, её «экспериментаторских» способностей. Т.А. Гридина определяет данный феномен следующим образом: «При осознанном нарушении языкового канона мы имеем дело с ЯИ как особой формой лингвокреативной деятельности, отражающей стремление (интенцию) говорящих к обнаружению собственной компетенции в реализации языковых

возможностей <…> Будучи особой формой лингвокреативного мышления, имеющего ассоциативную природу, ЯИ всегда нацелена на использование лингвистических приемов, подчеркивающих парадокс между стандартной формой и/или значением знака (а также принятым алгоритмом его образования и использования) и новой ассоциативной обработкой того или иного вида языкового знания» [Гридина, 2002: 26]. В этом отношении языковую игру можно определить как осуществляемый коммуникантами процесс, основанный на использовании особых речевых единиц, появление которых обусловлено совокупностью прагматических факторов и потенциалом языковой системы.

На основе проведённого анализа современных рэп-текстов мы можем выделить следующие способы репрезентации языковой игры: обыгрывание значений полисемантичной лексемы, десемантизация, стилизация, каламбур, дефразеологизация, переосмысление значений слов, нарочитое нарушение лексических норм употребления слов, обращение к этимологии слова, приём ложного (или поэтического) этимологизирования, омофоническое членение, окказиональность на разных уровнях языка, паронимия, парономазия; ряд риторических фигур: хиазм, парехеза; особые типы рифм: панторифма, монорим.

Главной причиной такого широкого использования приёмов языковой игры в рэп-текстах является стремление автора (рэп-исполнителя) к эксперименту, которое, вероятно, обусловлено литературоцентричностью рэпа, именно поэтому в рэп-текстах очень часто встречаются прецедентные тексты, аллюзии на творчество поэтов и писателей двадцатого века.

В культурологическом и литературоведческом аспекте можно говорить о рэпе как о неомодернизме, неореализме. Каждый рэп-исполнитель ищет свою аудиторию, так, например, на наш взгляд, не каждому слушателю будут понятны тексты Оксимирона, Саграды, группы «Соль земли», или, напротив, тексты Басты и Gufa окажутся ближе большему числу людей. Но в том и в другом случае, несмотря на некую замысловатость текстов, заключающуюся в том числе в их интертекстуальности, они соответствуют канонам рэп-жанра,

который, по меткому выражению Т.В. Шмелёвой, позволяет объединять в себе и элитарную, и среднюю, и низкую культуру, «рассекать язык».[25]

С точки зрения текстопорождения появление ЯИ в рэп-текстах обусловлено способом передачи информации, стремлением к сжатости. Так, например, в работах лингвистов отмечается, что именно окказиональные слова как многоосновные лексемы служат «для сокращенной передачи длинных конструкций в языке» (цит. по: [Чертоусова, 2016: 86]). Таким образом, ЯИ выступает как механизм компрессии текста, который ориентирован на звучание, звукопись и на выполнение как минимум двух функций: 1) сжатие информации и 2) использование в качестве средства художественной выразительности.

На основе вышеизложенного подхода к ЯИ и к средствам её реализации в тексте проведём анализ примеров, обнаруженных в современных рэп-текстах отечественных исполнителей и связанных с обыгрыванием значений полисемантичных лексем, со стилизацией, с использованием каламбура как средства создания комического, с дефразеологизацией и переосмыслением значений слов, с поэтическим (ложным) этимологизированием.

Ярким примером обыгрывания многозначности слова является текст Оксимирона (Oxxxymiron, Мирон Янович Фёдоров) «Переплетено». Слово, значение которого обыгрывается, вынесено в заголовок. Лексема «переплетено» с точки зрения частеречной принадлежности является краткой формой страдательного причастия прошедшего времени, образованного от глагола «переплести», а также может употребляться как прилагательное: «сплетённый между собой, перевившийся» [МАС, 1999, Т. 3: 87]. Стоит отметить, что лексема «переплетено» в контексте может быть отнесена и к категории состояния. Так, для автора важно описать мир не динамичным, а статичным в своих взаимосвязях, важно указать не на действие или признак, а на положение дел в мире. Слово «переплетено» в такой интерпретации приобретает компонент бытийности.

[25] Цит по: [Исаков, эл. рес.].

В тексте обыгрываются не только значения глагола «переплести», но и таких производных лексем, как «переплестись», «переплетение». Наиболее значимым случаем оказывается для автора выбор именно второго слова, так как сам текст представляет собой развёрнутую метафору: «мир – клубок нитей, веретено». Толкование глагола «переплести», предлагаемое толковым словарём, не даёт оснований для его использования в значении «взаимного расположения нитей» [МАС, 1999, Т. 3: 87].

В рэп-тексте «Переплетено» реализуются следующие значения слов «переплетение», «переплести», «переплестись»:

1. Значения от слова «переплести»: 1) Переносное значение от слова «переплести», реализуемое обычно как раз в форме страдательного причастия прошедшего времени: «Неразрывно соединить, связать» [там же]. Приведём пример из текста: *Ведь всё переплетено: телик и террор / С церковью бордель и казино*…//. 2) «Перевить, опутать собой» [там же]. С этим значением связано в тексте изображение образа наркоимперии: *Но чья наркоимперия, по-твоему, / По артериям города гонит эти контейнеры с отходами <…> Народ оценил наркотик, что называют судьбою!* //.

2. Значения от слова «переплетение»: 1) «То, что переплетено, сплетено между собой». 2) «Взаимное расположение нитей в ткани, трикотаже, определяющее характер и внешний вид материала» [там же]. В тексте это представлено следующим образом: *Всё переплетено, море нитей, но! / Потяни за нить, за ней потянется клубок…*// Или: *Ваша картина мира – сетка, полотно, текстильная салфетка, / Будто работала ткачиха или швейка. / Но всё переплетено, само собою, / Набекрень, наискосок.* //

3. Значения от лексемы «переплестись»: 1) «Сплестись, перепутаться (о чем-л. гибком, вьющемся)» [там же]. Пример из текста: *Всё переплетено: лев и козерог, / С девою телец и скорпион, / Стрелец или водолей у близнецов…*// 2) переносное значение: «Неразрывно слиться, соединиться в одно целое» [там же]: *Всё переплетено, само собою, / Черти с чем, наискосок*. //

С одной стороны, текст Оксимирона служит примером обыгрывания значений полисемантичных лексем «переплести», «переплетение», значений лексемы «переплестись», но, с другой стороны, мы можем говорить и о десемантизации. Этот процесс в данном случае связан с окказиональной трактовкой значения лексемы «переплетено»: лексема «переплетено» будто возглавляет словообразовательный ряд, так как включает в свою структуру лексические значения вышеупомянутых слов.

Стилизация как средство языковой игры подразумевает под собой неожиданное введение отдельных лексических единиц (вульгаризмы, варваризмы, заимствования), служащих средством характеристики языковой личности героя/персонажа, а также приёмом иронической экспрессии текста. Например: *Курит только чрезвычайно light, /Спит день, жгёт night…//* (Баста, «Чайный пьяница»).

Стилистически окрашенные слова чаще всего позиционно находятся в конце строк, иначе говоря, выполняют ещё рифмообразующую и эвфоническую функции: *Да ты остынь, я ж давно уже трезвый, /Но бывает, да, хочется* ***врезать.*** */ И не спеша так, в пальто кашемировом, / я бы вымысел с реальностью* ***микшировал****…//* («25/17», «Умереть от счастья»). С точки зрения сферы употребления рифмуются лексемы общеупотребительного или нейтрального стиля с лексемами профессиональными (музыкальные термины – «микс», «микшировать»), со словами разговорного, сниженного стиля речи: *Да я даже не записывал* ***номер****, / а тот диджей, что фасовал нам,* ***помер****…//* («25/17», «Умереть от счастья»). Стилистическая маркированность в таких случаях обусловлена семантическим расхождением в рамках узуальной стилистической окраски [Гридина, эл. рес.].

Стилистическую функцию выполняет омофония и паронимическая аттракция. В качестве стилистически маркированных пар встречаются омофоны разных слоёв лексики: смешивается нейтральная лексика с субкультурной, высокая и профессиональная. Стилизация осуществляется

посредством внутренней рифмы, основанной на сближении однокоренных слов.

Наиболее ярким примером каламбура в рэп-тексте является омофонический каламбур с использованием имени собственного. Например: *И этот лысый, вроде бы нормальный тип / Ну да, не Джордж Клуни. Да, не Бред Пит.* // («25/17», «Счастье»). В данном случае не происходит как такового омофонического и омонимического членения имени собственного, но, тем не менее, мы можем говорить о мотивации, которая получает ситуативное обоснование. Образ Бреда Пита как киноактёра оказывается сниженным, он выступает как типичный представитель голливудских фильмов, что подтверждается рифмованием, представленным своего рода анаграммой: «Пит–тип».

В другом примере: *Ты хочешь фит с Мироном, сделать хит как Егор Крид./ Ты хочешь сесть в ложе с Нероном, только Рим горит.//* («25/17», «ГРОТ», Саграда, МС 1.8, «Строго белые») – происходит омофоническое членение имени собственного, в котором выделяется часть, соответствующая реальному сочетанию слов и осмысляемая как некая ситуация омофонического обыгрывания выражения «Рим горит», содержащая оценочные коннотации, обусловленные ассоциативным контекстом имени собственного (*Егор Крид*). Каламбур выполняет в данном случае несколько функций: тематическую, ироническую, функцию автохарактеристики персонажа, функцию маскировки скрытого авторского присутствия и выражения его отношения к происходящему. Иными словами, здесь очевидна аллюзия на выражение «*играем на кифаре, пока Рим горит*». С точки зрения рэп-исполнителей оказывается, что в мире происходит масса вещей, на которые стоит обратить внимание (политический контекст), но в это время народ, вместо того чтобы желать исправить ситуацию, хочет выбиться в «популярные» люди. Тексты групп «25/17», «ГРОТ», «Соль земли» и рэп-исполнителей Саграда, МС 1.8 почти всегда задают политический контекст описываемых ими ситуаций и событий, что, собственно, и отражается в мотивационных отношениях

паронимических сочетаний, которые позволяют при более детальном анализе говорить о создании особой ценностной картины мира современных русских рэп-исполнителей. Членение онима (*Егор Крид*) воспринимается на фоне созвучного сочетания «*Рим горит*». Между созвучными сочетаниями складываются отношения, которые носят причинно-следственный характер: Егор Крид как причина, которая ведёт к ситуации разрушения культуры («Рим горит»), или же Егор Крид как фигура, появившаяся вследствие этого разрушения.

Каламбур выполняет и ряд других функций: орнаментальную, то есть является ритмико-звуковым инструментарием текста; структурообразующую (тематическую): *Главный лесник, наблюдавший этот процесс / Кисловодск, Иваново, Грозный, Елец, / Заплакал, взял ружьё и поджёг лес / Тында, Череповец…//* (Лед 9, «Тотальный лёд девять»). На протяжении всей этой композиции через строчку авторы рифмуют города России, что, с одной стороны, создаёт особый ритм и рифму стиха, а, с другой стороны, такая «игра в города» определяет некий пространственно-временной континуум, который связан с темой повсеместной миграции в стране.

Каламбур также строится и по принципу омофонического переразложения слова, которое меняет границы между смежными единицами высказывания: *Место встречи изменить нельзя, / Пока ждал открытие дверей донельзя озяб. //* («25/17», «ГРОТ», «Саграда», «МС 1.8», «Строго белые»). В данном случае есть повтор однокоренных слов – «*нельзя – донельзя*», а также сохранение квазиморфемы «зя» и репрезентация её в лексеме «озяб». Можно говорить в таком случае как об аллитерации, так и о прецеденте разрыва фонетического слова, что стало условием перехода от одной формы слова («*нельзя», «донельзя*») к другой словоформе («*озяб*»).

При создании языковой игры дефразеологизация идёт несколькими путями: 1) уход от переносного смысла фразеологизма и восприятие его в прямом смысле; 2) переосмысление фразеологизма, наделение его не прямым, а индивидуально-авторским смыслом; 3) разрушение фразеологизмов с

сохранением значения отдельных лексем. Наиболее продуктивным оказывается последний путь, например: *Знает воду, дальше всех к сути…* (Баста, «Чайный пьяница»). В данном случае разрушено устойчивое сочетание: «лить воду» – говорить пустое, пустословить [Фразеологический словарь русского литературного языка, 2008, с. 346]. Автор переосмысливает данное выражение иронически: вместо «лить» используется глагол «знать» («*лить воду*» и «*знать суть*»).

Отдельным средством создания ЯИ является процесс переосмысления значения некоторых слов, не имеющий отношения непосредственно к фразеологизмам. Так, в следующих строчках: *Кто ведёт войны, кто посылает воинов / Победы освещать пролитой вражеской кровью, / Идут отряды. Солдаты* ***латают раны****. /Упрямо, прямо, кровь как из крана…*// (Баста, «Война») – переосмыслено значение просторечных слов 1) «латать» и 2) «залатать»: 1) «чинить, ставя заплаты, латки на что-либо» [МАС, 1999, Т. 2, с. 166] или в переносном смысле: «Устранять недостатки в чем-л., нехватку чего-либо, исправляя существующее тяжелое положение» [Ефремова, эл. рес.] и 2) «наложить заплату (заплаты)» [МАС, 1999, Т. 1: 536].

Переосмысление выражения «латать раны» связано, во-первых, с метафорой, где кожа уподобляется одежде, на которой можно ставить заплатки, а, во-вторых, солдатские раны могут быть не только физическими, но и душевными, поэтому реализуется значение «исправлять тяжёлое положение дел». Новый лексико-семантический вариант употребления глагола в сочетании «латать раны» появляется «при метафоризации на базе тех представлений и эмоций, которые связаны с базовым словом, а точнее, с его ассоциативным потенциалом, то есть его ассоциативной валентностью, которая допускает «системное (внеконтекстуальное) и речевое варьирование его плана выражения и плана содержания и различную интерпретацию» [Лингвистика креатива – 2, 2012: 261].

Наиболее распространенным приёмом языковой игры в рэп-текстах является приём поэтического, или ложного, этимологизирования, основная

функция которого заключается в создании некой базы звуковых ассоциаций. В основе поэтического этимологизирования лежат два взаимообусловленных процесса – паронимическая аттракция и омофония словесных сегментов.

Омофония (одинаковое звучание слов) – это игра с паронимами (в широком смысле) на формально-фонетическом уровне языка, текста. Например: *Настоящий чайный пьяница / Никогда не плавится, чтобы нравиться*…// (Баста, «Чайный пьяница»). В данном случае омофонами становятся слова «пьяница» – «плавится», фонетическое сближение основано на звукосочетании [*ица*], что создаёт внутреннюю рифму.

Омофония – один из наиболее распространенных приёмов языковой игры на уровне фонетики, реализующийся посредством механизма паронимической аттракции и участвующий в текстопорождении рэп-текстов. В связи с этим в языковой игре часто используется паронимия и парономазия, которые позволяют выявить новые оттенки значений у сопоставляемых слов, переосмыслить их. Например: *Любому в диалоге оглушит уши, /На воде трава, на суше суши*…// (Баста, «Чайный пьяница»), где можно выделить следующие паронимические сочетания: *оглушит – уши, суша – суши, уши – суши*, либо выстроить следующую словообразовательную цепь с квазиморфемой «уш»: «*уши – суши – на суше – оглушит*».

Данные строки иронически рисуют образ человека бескомпромиссного, не умеющего вести диалог («оглушит уши», разрушение фразеологического оборота «тише воды, ниже травы»), а также человека, не знающего своего места, не вписывающегося в «антураж»: *на воде – не вода, рыба, а трава* (как то, что растёт чаще всего на суше), *а на земле (на суше) – суши* (блюдо из риса и морепродуктов). Квазиморфема «уш» не позволяет нам дополнить эту интерпретацию, как такового семантического значения она лишена, а её повтор обеспечивает лишь формально-звуковую организацию текста или, иначе говоря, такое омофоническое членение слов направлено на создание семантического парадокса, при котором происходит нарушение в области фономорфологического стереотипа при восприятии тех или иных лексических

единиц. Эти лексические единицы или словоформы (как например, «оглушит», «уши», «на суше», «суши») представляют собой целую звуковую ассоциативную структуру, в которой нет одного ключевого слова, в качестве него может выступать квазиморфема, которая объединяет данные слова.

Результатом паронимической аттракции и её частного случая – омофонии как механизмов создания ЯИ становится появление окказионализмов как на словообразовательном, так и на лексическом уровнях. Так, Т.А. Гридина пишет, что «окказиональные словообразовательные омонимы, совпадающие по форме с узуальными лексемами, но имеющие иную семантическую функцию, используются чаще всего в целях создания ассоциативного парадокса» [Гридина, эл. рес.].

Одним из приёмов создания окказионального словообразования выступает каламбур, например: *После наших свиданий пальцы пахли форелью. / Я читал тебе Мамлеева, ты мне – Коэлью…*// («25/17», «Умереть от счастья»). Данная модель каламбура, построенного на сочетании имени собственного и имени нарицательного, является наиболее распространённой в рэпе. Функция каламбура в данном случае ироническая. Это происходит за счёт рифмы «*форелью – Коэлью*».

Окказиональные словообразовательные паронимы представлены и в таком примере: *Удобрим эту гору собой, став её углём, / Не добрым в этом городе рабом иль бунтарём…*// (Оксимирон, «Переплетено»). Окказиональность в данном случае может быть не до конца осознана автором (то есть речь идет о ненарочитом поэтическом этимологизировании), она достигается путём десемантизации: «добрый» от «удобрить» (по факту от «добрый» – «задобрить»).

Нарушение лексических норм языка также представляет собой приём языковой игры, который направлен на создание комического. Так, например, в тексте «Чайный пьяница» Басты используется ненормативная форма множественного числа родительного падежа существительного «ухо» − *ух*: *У чайного пьяницы три тысячи рук, / Тысячи глаз и две сотни* ***ух****…*// (Баста,

«Чайный пьяница»). С одной стороны, нарушение обусловлено использованием приёма гиперболы с целью создания яркого образа чайного пьяницы, а, с другой стороны, это позволяет сохранить рифму: «*рук – ух*».

2.2. Игровая стратегия в рэп-текстах как основа коммуникативного процесса и как когнитивная модель

Вслед за Т.А. Гридиной мы рассматриваем три базовых принципа языковой игры: имитативный, аллюзивный, образно-эвристический. Принципы, на которых строится языковая игра, можно признать коммуникативными тактиками, реализующими в целом игровую стратегию. Кроме того, рэп-текст в рамках песенного дискурса реализует стратегию воздействия на эмоциональную сферу личности посредством креолизованного текста. Другой не менее важной стратегией, характерной в целом для любого коммуникативного процесса, является стратегия сближения коммуникантов, которая необходима для выявления общей внутренней связи между коммуникантами. Если рассматривать рэп-текст в рамках конфликтного дискурса, то можно наблюдать реализацию таких стратегий данного типа дискурса (особенно в ситуации рэп-батлов), как: кооперация, конфронтация, дистанцирование.

Тем не менее, главной стратегией в рэп-текстах мы признаём игровую. Именно посредством реализации игровой стратегии происходит как воздействие на эмоции воспринимающего, так и сближение коммуникантов (адресанта и адресата) в коммуникативном процессе.

Языковая игра является своего рода отражением антропоцентрической системы, её ядра: «автор – текст – читатель», где наиболее важную роль играет читатель, ибо языковая игра, языковой эксперимент не состоится без читателя, он на него ориентирован. Языковая игра считается разновидностью игры как вида человеческой деятельности. Разгадка «эксперимента» (языковой игры)

зависит от восприятия читателя, от пресуппозиций коммуникаторов, от их общих знаний. Тем не менее, интерпретационная тактика игровой стратегии реализуется не только в диалоге между автором и читателем (исполнителем и слушающим), но и в самом тексте как аллюзивная игра, как новый ракурс восприятия неких прецедентов, то есть как диалог прошлого и настоящего. Так, например: *Бетховен, придя из школы, усевшись за комп, / Написал шедевр «Си-бемоль минор», не зная нот…*// (Баста, «С надеждой на крылья»).

В данном случае для понимания авторской интерпретации образа Бетховена необходимы знания о том, что великий музыкант написал шедевр «Симфония № 4. Си-бемоль мажор» (а не Си-бемоль минор), во-вторых, Бетховен владел нотной грамотой. Зачем же автор вводит читателя в заблуждение? Это игра, для которой важнее всего оказывается «осовременивание» образа Бетховена («усевшись за комп»), наделение его чужими, не свойственными для него, чертами. Бетховен – это собирательный образ для автора, вероятно его любимый композитор.

Интерпретационная тактика может реализовываться и в заглавии рэп-композиции. Так, например, название текста Оксимирона «Башня из слоновой кости» невозможно понять без обращения к истории этого выражения: эта метафора встречается в библейской «Песне песней»: «*Шея твоя — как столп из слоновой кости*». Кроме того, это выражение использовалось в католической молитве как эпитет по отношению к Деве Марии. В эпоху романтизма выражение стало обозначать уход в мир творчества от проблем современности – в этом значении выражение появилось в стихотворении сборника «Августовские мысли» французского критика и поэта Ш.О. Сент-Бёва [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2001: 77].

Интерпретационная тактика в данном тексте связана с осмыслением фигуры В. Маяковского (стилизация, интертекстуальность) и обыгрыванием выражений: «удалиться в башню из слоновой кости», «запереться в башне из слоновой кости» и других. Всё это позволяет автору создавать новый текст, но

при этом поддерживать смысловую многомерность метафоры «башня из слоновой кости».

Без интерпретации как авторского видения действительности в рамках игры невозможна реализация имитативного принципа ЯИ (или имитативной тактики игровой стратегии). Имитативная тактика ЯИ основана на подражании как «воспроизведении отличительных особенностей речевого поведения говорящих с учетом их социального, возрастного, профессионального, гендерного статуса» [Гридина, эл. рес.] и на стилизации как приёме, связанном с изображением чего-либо или кого-либо в свете авторского художественного взгляда. При стилизации происходит некоторое преломление или оценочно заостряются, укрупняются, часто утрируются или пародируются те или иные моменты [там же].

Аллюзивный принцип (аллюзивная тактика), по словам Т.А. Гридиной, «определяет развитие ее ассоциативной стратегии через отсылку к прецедентным феноменам, актуальным для выражения авторского замысла» [там же]. Так, например, в следующем тексте используется интертекстуальное включение – отсылка к произведению И. Бродского «Стихи под эпиграфом»: *Каждый перед Богом – наг, жалок и убог. / В каждой музыке – Бах, в каждом из нас – Бог…//* (Баста «С надеждой на крылья»). Цитата, которую использует рэп-исполнитель, прямая, опускается только повтор лексемы «наг» («*Каждый пред Богом / наг. / Жалок, / наг/ и убог. / В каждой музыке/ Бах, / В каждом из нас/ Бог//*». И. Бродский «Стихи под эпиграфом»).

Вольной цитатой обращается к творчеству В. Маяковского и рэп-исполнитель Оксимирон: *Я спускаюсь / Беспрецедентно оправдан / Лицемерно помилованный / Тридцатилетний...//* («Башня из слоновой кости»). Кроме того, в данном случае задействован и такой принцип языковой игры, как тактика подражания, используется стиховая манера В. Маяковского и, в частности, его произведение «Облако в штанах».

ЯИ не только реализуется как стратегия коммуникативного процесса, акта речевой деятельности, участвующая в формировании формально-

семантической стороны текста и представленная особыми художественными и языковыми средствами, но и выступает как когнитивная модель, направленная на создание ассоциативной структуры текста. В связи с этим представим наиболее яркие примеры некоторых конструктивных принципов ассоциативной стратегии ЯИ: ассоциативная выводимость, ассоциативная провокация, ассоциативное отождествление, ассоциативное наложение и ассоциативная интеграция, ассоциативная идентификация [Гридина, эл. рес.].

Ассоциативная выводимость проявляется в таких приёмах, как ложное этимологизирование, в каждом паронимическом сочетании, где один из паронимов является ложным мотиватором. Она связана с механизмом паронимической аттракции, в связи с которым сближаются лексемы неродственные, но проясняющие внутреннюю форму слова так, как понимает её рэп-исполнитель. Чаще всего реализацией ассоциативной выводимости является структурная аналогия, которая выражается в ассоциативном «притягивании» слов с одинаковым формантом, например: *В полумраке висели подлинники **Дали**. / Мне не **дали** повода здесь быть кем-то.* // (Смоки МО «Проклятие дворецкого»).

Ассоциативная провокация в следующем случае связана с нарушением правил использования фразеологизма «в охапку» («Обхватив, обняв руками кого-либо или что-либо» [Фразеологический словарь, 2008]): *Воздух в охапку тяну / Купюрами мечеными…//* (Типси Тип «Ябба Дабба Ду»). В данном случае происходит замена слов с семантикой «брать» (*загребать, хватать* и пр.) на глагол «тянуть» или можно интерпретировать использование «в охапку» вместо, к примеру, «воздух хватаю/глотаю жадно». Это порождает нарушение номинативного прогноза, неожиданное преобразование возможного устойчивого контекста номинации.

Цель автора – сохранить возможность двух контекстов: первый – обусловлен лексемой «воздух» (*воздух глотаю жадно*), второй – обусловлен лексемой «купюры» («деньги»), (*хватать в охапку)*. Таким образом, усложнение приводит к изображению другой ситуации – безумца, алчущего

денег, но вместо этого, как в бреду, хватающего пустоту, а также в контексте всего текста создаётся образ униженного человека, картина классовой несправедливости.

Ассоциативная интеграция связана с окказиональными лексемами (например, название альбома Оксимирона «Горгород»). Данная лексема обусловлена следующими контекстуальными мотивационными связями: 1) «горгород» как образование от лексемы «город» и первой части слова «город», ставшей квазиморфемой «гор»; 2) «горгород» как образование от лексемы «город» и корневой части слова «гора», ставшей квазиморфемой «гор»; 3) «горгород» как образование от лексемы «город» и лексемы, обозначающей наименование неизвестного наркотика «Гор» (об этом идёт речь в текстах альбома «Горгород»).

Название «Горгород» обладает рядом интертекстуальных связей. Во-первых, обложка альбома, на которой представлена репродукция картины Питера Брейгеля «Вавилонская башня», отсылает нас к библейской истории о строительстве вавилонской башни. Во-вторых, «Горгород» созвучно с названием плато Горгорот (северо-западная часть Мордора) из романов Дж. Толкиена, а также созвучно имени бога неба и солнца, хищного бога охоты Гора из древнеегипетской мифологии. Ассоциативная интеграция в данном случае основана на омофонических окказиональных словообразовательных рядах, которые в свою очередь позволяют автору актуализировать многовалентные ассоциативные связи. Наделение лексемы «горгород» таким множеством значений в некоторой степени разрушает ассоциативные стереотипы адресата, воспринимающего этот текст. Ассоциативные механизмы рэп-текста совместно с интертекстуальным вектором ЯИ позволяют создавать новое на базе уже познанного. ЯИ в свою очередь связана с созданием не комического, а, напротив, некой «реалистической» картины.

В качестве примера **ассоциативного отождествления** приведём фрагмент, который иллюстрирует неузуальную предикацию, создающую ассоциативный контекст восприятия человека, интересующегося определённой

областью научного знания – орнитологией: *Мне орнитологи шепнули то, чего не скажут вслух: / "Не верь глазам своим, "Глухарь" — это петух", / как Шелдон Купер, правда, не так умён. / Так что всё супер — правда без имён. / Вас лечит доктор Хаус, наш доктор — Купитман, /Таки держи штаны покрепче, береги карман.* («25/17», «Винтер»).

Орнитологи, глухарь, петух – лексемы, которые относятся к одной тематической группе: *орнитолог* – это тот, кто изучает птиц, соответственно *глухаря, петуха* и пр. В рэп-текстах часто наблюдается перенос слов из одного функционального стиля (как правило, научного) в сферу художественной речи: так, слова, обозначающие достаточно узкую сферу профессиональной деятельности человека, в рэп-текстах маркируют процессы, происходящие в социальной действительности. В частности, в вышеприведённом примере речь идёт о людях, не соответствующих современным социальным нормам поведения.[26] Употребление узкопрофесиональных слов в рэп-текстах также иллюстрирует процесс эвфемизации речи.

Кроме того, в этом примере реализован принцип **ассоциативной провокации** – нарушение лексического состава фразеологизма («держи карман шире» – грубо-прост. Не надейся и не рассчитывай на что-либо. [Фразеологический словарь, 2008]). Парадоксальная подмена лексического состава фразеологизма связана с прецедентным именем Купитмана (персонаж Вадима Демчога в сериале «Интерны», доктор-дерматовенеролог, заведующий кожно-венерологическим отделением больницы). Кроме того, обыгрывается и тот факт, что персонаж из сериала «Интерны» является по национальной принадлежности евреем, он умён и хитёр, иногда корыстен, у него часто занимают деньги, он часто выступает в роли ловеласа.

[26] Шелдон Купер – герой сериала «Теория большого взрыва» (2007 – 2019), это гениальный физик-исследователь, в то же время не имеющий социальных навыков: лишённый чуткости, чувства такта и сопереживания. При этом герой сериала очень амбициозен и имеет преувеличенно высокое мнение о самом себе, о своих достоинствах.

Ассоциативное наложение как принцип ассоциативной стратегии ЯИ основан на «одновременной актуализации – сближении, сопоставлении, противопоставлении – планов восприятия и возможной интерпретации лексем; параллелизме семантического осмысления формы слова» [Гридина, эл. рес.]. Приведём следующий пример: *Стыдно и нечего сморозить, как моему холодильнику…*// (Типси Тип. «Ябба Дабба Ду»). В данном случае ассоциативное наложение моделирует такой тип, как: сопоставление омонимичных ассоциатов, один из которых является узуальным, а другой – окказиональным, в результате распада потенциальной многозначности лексемы «сморозить»: «сморозить» (узуальное значение) – «сказать что-либо нелепое, глупое» [БТС, эл. рес.] и *сморозить* – подвергнуть действию холода с целью хранения, от глагола несовершенного вида *замораживать* (окказиональное значение).

Игровая идентификация также создаёт контекст восприятия ассоциатов, в котором могут возникать отношения отождествления или семантической обусловленности, репрезентацией которой часто является окказиональная омофония. Например: *Моя страна как одна большая казарма, / Видимо, это наша карма, Че Гевара…*// (Баста, «Война»). Окказиональным созвучием обладают в данном случае лексемы «казарма», «карма»; созвучие обусловлено причинно-следственными связями, где карма – причина восприятия страны как казармы. Соответственно функция данной омофонии – семантическая обусловленность, определяющая интерпретационный вектор в авторском восприятии действительности.

Другой пример: *В теле билось сердце, тело били берцы. / В Люберцах бойцы, в рубцах, как их отцы…*// («Соль земли», «5 лет войны»). В этом случае можно говорить и о семантическом расхождении в стилистической окраске паронимических сочетаний: *«сердце – берцы*», «*в Люберцах – бойцы*», «*в рубцах – отцы*», где первая лексема относится к нейтральному стилю речи, а вторая – к стилистически маркированной лексике (*берцы* – разговорный стиль, *бойцы* – в контексте гражданско-политической темы текстов данной группы

можно отнести к высокой лексике или маркированной с точки зрения гражданско-патриотической специфики, *отцы* – высокий стиль).

В следующем примере игровая модель представлена в виде фонетико-смысловой «обратимости» слов: *В твоём подъезде за мусоропроводом – / Я гасился там, мусор дал повод нам*…// («25/17», «Умереть от счастья»). В этом примере условием каламбурного сближения становится «сходство звучания и различия в комбинаторике фонемного состава» [Гридина, эл. рес.].

Коммуникативный потенциал ЯИ есть, по сути, коммуникативный потенциал слова как лексической единицы в целом, то есть такой ситуации, когда именно слово выступает в качестве основной единицы коммуникации.

Для рэп-коммуникации явление ЯИ является первостепенным обязательным фактором, участвующим в порождении текста. Этот механизм обеспечивает целостность и связность текста. ЯИ представлена на фонетическом, словообразовательном, лексическом, синтаксическом уровнях. К наиболее распространенным способам репрезентации ЯИ относятся обыгрывание значений полисемантичных лексем, поэтическое этимологизирование, стилизация и каламбур. Как лексико-стилистический приём ЯИ является средством создания в равной степени комического и «реалистического», а как когнитивная модель ЯИ позволяет реализовать ассоциативный механизм текстопорождения.

Анализ функций, выполняемых ЯИ в рэп-текстах, выявил доминирование принципа ассоциативной идентификации, которая на формальном и семантическом уровне осуществляется посредством паронимической аттракции и омофонии. Ассоциативная идентификации связана с построением омофонических окказиональных словообразовательных рядов, которые выполняют эвфоническую функцию в рэп-текстах и представляют собой ассоциативный и компрессионный механизмы.

Выводы по главе 3

Типичная структура рэп-текста представляет собой наличие таких композиционных частей, как: заглавие, интро, куплет, рефрен, аутро. Интро и аутро как структурные автосемантичные элементы рэп-текста представляют собой аналоги вступления/экспозиции и заключения/эпилога, их семантическое наполнение и прагматические функции отражают коммуникативное намерение, замысел, определяют дальнейшее развитие сообщения (текста). Структурные части рэп-текста: интро, рэп-текст (куплет и рефрен), *скит/бридж, аутро – предполагают реализацию объёмно-прагматического и контекстно-вариативного членения (по И.Р. Гальперину). Речевые компоненты таких единств объединены общей темой/макротемой и реализуют ее в разных аспектах (микротемах).

Рефрен является структурно-речевым повтором, который служит, с одной стороны, приспособлением вербального текста к музыке (биту), с другой стороны, средством объединения всего рэп-текста в художественное целое как поэтического текста, усиливая эмоциональный фон каждого куплета, подчёркивая его законченность, отделенность одной куплетной части от другой, а также часто обеспечивает связь с лексемой, выбранной в качестве заголовка к рэп-тексту. Часто рефрен обладает иной ритмомелодикой, соответственно иной длиной стиха, количеством строк.

Рефрен как структурно-содержательная часть поэтического текста, основанная на повторе отдельных строк или целой строфы, отличается репродуктивным характером и выполняет проспективную и ретроспективную функции в тексте. Это свойство рефрена позволяет другим компонентам системы (интро, аутро, куплету, заголовку) реализовывать свою способность к формальной и смысловой воспроизводимости: в рефрене, как правило, повторяются ключевые слова, которые экспрессивно и семантически доминируют в структуре рэп-текста. Но стоит отметить, что реализация

способности к формальной и смысловой воспроизводимости других структурно-смысловых частей рэп-текста в рефрене не свидетельствует о его абсолютной структурно-содержательной автономности: если удалить рефрен из текста, то куплеты продолжают сохранять свою семантическую независимость, идея текста остаётся понятной. Это положение, в частности, подтверждается существованием рэп-композиций, в структуре которых нет рефрена (см., например, Guf «Как это было давно»).

Исследование заглавий в рэп-текстах показало, что данный структурно-семантический компонент текста более актуален с точки зрения автора, чем слушателя. Заглавие в рэп-текстах выполняет как традиционные функции – ограничительную, идентифицирующую, прогнозирующую и структурирующую, так и специфические – метафорическую и оценочную, что в частности нашло своё подтверждение в ходе проведённого анализа лексем, выбраемых рэп-исполнителями в качестве заголовка.

Роль заглавия в поэтическом тексте особая: оно может значительно менять смысловые акценты произведения. В целом форма выражения заглавия влияет на восприятие рэп-текста. Специфической приметой заглавий рэп-текстов является их стремление к стилистической сниженности («Дурка»), вульгарности, использованию нецензурной лексики, но в то же время и к поиску необычных форм выражения – к прецедентным текстам («Хвост виляет собакой»[27]). Из литературы 80-х – 90-х рэп-тексты наследуют некоторые нехарактерные синтаксические конструкции, служащие для озаглавливания текстов: употребление междометий и звукоподражаний в позиции заглавий.

Особое место занимают названия, представляющие маркеры современных реалий: то, что связано с жизнедеятельностью человека, его времяпрепровождением, обозначением определённых типов людей («Социопат», «Серьёзные люди»). Данные заглавия обнаруживают связь текста с отражением в нём различных общественно значимых, остросоциальных тем.

[27] Культовый фильм Барри Левинсона «Хвост виляет собакой / Плутовство» (1997).

В третьей главе также был рассмотрен вопрос о роли языковой игры в рэп-текстах. Проведённый анализ подтвердил выдвинутую нами гипотезу о том, что рэп-текст носит во многом экспериментальный характер, что связано прежде всего с использованием средств и приёмов языковой игры. Коммуникативные ориентиры языковой игры задаются через обыгрывание полисемантичных лексем, стилизацию, каламбур, дефразеологизацию, переосмысление значений слов, поэтическое (ложное) этимологизирование. Часто языковая игра в рэп-текстах связана с изображением агрессии, вражды.

Исследование показало, что механизмы языковой игры обусловлены двумя принципами, которые отражают коммуникативные тактики в рамках игровой стратегии рэп-текстов: 1) интерпретационная тактика, связанная с имитацией (подражание, стилизация), аллюзией (прецедентные тексты), и 2) образно-эвристическая тактика, связанная с эстетической установкой автора.

Проведённый анализ языковой игры показал, что в рэп-тексте формально-звуковая сторона оказывается более значимой, так как она определяет семантический и ассоциативный потенциал лексем, что подтверждает количество примеров, связанных с такими ассоциативными принципами построения текста, как: ассоциативная выводимость, ассоциативная интеграция и ассоциативное наложение. Окказиональность проявляется чаще всего не в создании словообразовательных новообразований, не в семантическом переосмыслении, расширении границ слов, а в их позиционной и формальной «сближенности», омофонической мотивированности.

Изучение языковой игры, её операциональных механизмов служит в целом задачам прагматического анализа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленном диссертационном исследовании рассмотрены различные лингвистические подходы к русскоязычному рэп-тексту. Изучение рэп-текстов в отечественной лингвистике начинается с 2000-х гг. В первую очередь складываются лингвокультурологическое, лингвокогнитивное и лингвостилистическое направления в исследовании рэп-текстов. В большей степени внимание уделяется выявлению и структурированию концептосферы, субкультурному лексикону рэперов, глобальным стилистическим маркерам рэпа как жанра. Внимание к русскому рэпу является сквозным: как правило, его особенности выделяются исследователями при сопоставлении с афроамериканским рэпом. Сами рэп-тексты как таковые, как продукт речевой деятельности, стали объектом лингвистического изучения сравнительно недавно. Как показал обзор научной литературы, интерес к рэп-текстам, которые отражают изменения как в сфере функционирования художественного текста, так и в области современной речевой практики, только начинает формироваться.

В данной работе к изучению русскоязычных рэп-текстов применялся комплексный подход, включающий методологию, разработанную в рамках таких лингвистических направлений изучения текста, как: коммуникативно-стилистическое, лингвокреативное, структурно-семантическое, интертекстуальное. Указанный подход к рэп-текстам был обусловлен как многообразием аспектов его исследования, так и рядом лингвистических и экстралингвистических факторов, определяющих сложность самого изучаемого объекта – открытость жанра, стилистическая неоднородность, диалогический характер рэп-текстов.

Как показало проведенное исследование, дискуссионные вопросы в изучении рэп-текста связаны с его жанровой отнесенностью, с креолизованным характером текста. Дискуссионным является также вопрос о статусе рэп-текста

как художественного текста. В нашей работе русскоязычный рэп-текст рассматривается как художественный поэтический текст на основании целого ряда критериев. Во-первых, доминантной функцией рэп-текстов является поэтическая, в частности это подтверждается существованием на разных языковых уровнях различных способов выражения авторской модальности, служащей созданию образности, эмоциональной ёмкости текста. Во-вторых, своеобразные приемы создания образа лирического героя и авторского «Я» представлены в рэп-текстах в классическом виде, что говорит об осознанной установке автора текста на различение себя и лирического «Я», а также о понимании природы рэп-текста как художественного текста. В-третьих, в основе диалогического характера многих рэп-текстов лежит понятие интертекстуальности.

Для изучения лингвостилистических и жанровых особенностей рэп-текстов нами были отобраны рэп-тексты, удовлетворяющие критериям художественного текста. Исследование показало, что русскоязычный рэп-текст характеризуется особым набором ключевых тем, специфичностью текстообразующих механизмов, в том числе игровой стратегией как ведущей коммуникативно-прагматической стратегией.

Как показало исследование, основными характеристиками рэп-текста являются: креолизованность, наличие в нём субкультурной («табуированной») информации, отнесённость к «городскому тексту», спонтанность и креативность в порождении текста, стилистическая разнородность текста, осознанный выбор рифмы, паронимическая аттракции как ведущий механизм текстообразования, антропоцентричность семантического пространства текста (обнаружены наиболее частотные лексемы *время, жизнь, человек*, репрезентирующие универсальные концепты, отражающие социально-политическую рефлексию сквозь призму личных переживаний), наличие семантической оппозиции «свой – чужой» как конвенционального компонента жанровой модели, наличие интертекстуальных связей и/или субкультурных прецедентных феноменов (прецедентные имена, тексты, ситуации).

Эффективность интертекстуального анализа применительно к рэп-текстам обусловлена самой природой художественного текста. Тем не менее стоит отметить, что интертекстуальность свойственна не всем рэп-исполнителям. Основу интертекстуальных включений в рэп-текстах составляют интертекстуальные феномены, связанные с библейскими сюжетами, рок-текстами и текстами русской классической литературы. Их наличие обозначает преемственность между рэп-текстами и русской литературной традицией и позволяет говорить о глубокой интертекстуальности рассмотренных произведений. Как показало исследование, от частоты обращения к «чужому» слову зависит и качество, эстетическая/поэтическая функция рэп-текста.

Если в рэп-текстах отсутствуют заимствования из классических текстов (Евангелие, Библия, античный текст, тексты классической русской литературы, рок-текст), то в нём часто присутствуют прецедентные феномены, связанные с обращением к субкультурным прецедентным ситуациям, текстам. Использование прецедентных имён – это то, что объединяет большинство рэп-текстов разных тематических направлений (политизированный рэп, развлекательный рэп, «интеллектуальный» рэп). Система прецедентных феноменов иллюстрирует интертекстуальные координаты каждого рэпера, раскрывая как личность автора, так и то семантическое поле, в зоне которого он создает свой художественный мир, и каким образом это включается в целом в социальную действительность современного мира.

Тема интертекстуальных включений в целом может стать предметом отдельного исследования рэп-текстов. В частности, более пристального внимания заслуживает творчество группы «25/17», Славы КПСС и его альбома «Солнце Мёртвых», в котором множество прямых отсылок к творчеству групп ДДТ, Егора Летова, Бориса Гребенщикова и др. Не исследованным остаётся творчество таких групп, как «Записки Неизвестного», «Соль Земли» (солист – Артём Саграда) и некоторых других.

В рэп-тексте особое значение приобретает рифма как средство организации ритмической структуры текста. Различные типы рифм создают в

рэп-текстах определённый эстетический эффект. Рифма является структурообразующим началом рэп-текста, объединяя отдельные повторяющиеся языковые факты в единую целостную форму и создавая непрерывность развертывания текста.

Анализ типов рифмовки в рэп-текстах показал их зависимость от расположения тех или иных рифмопар в структурно-композиционных частях рэп-текста: в рефрене как в формально наименьшей части рэп-текста репрезентируются панторифмы, парные, перекрёстные, холостые типы рифмовок, а в куплете – смешанная (вольная) рифмовка, для которой особое значение имеет внутренняя рифма.

Анализ грамматических/аграмматических, точных/неточных, макаронических рифм доказал, что автор рэп-текста уделяет большое внимание в целом выбору рифмы, а также стремится к оригинальности, неповторимости созвучий. Особенность ритмических и рифменных связей в рэп-тексте заключается в его стремлении к формально-звуковой однотипности, что является своего рода механизмом компрессии и ориентацией на лёгкость восприятия «повествовательного нарратива» слушателем. Формально-звуковая однотипность компенсируется лексико-семантическим разнообразием рифм, в рамках которого особую роль играет выдвижение в качестве основного вида рифмы паронимических созвучий. Основное назначение паронимической рифмы заключается в том, что рэп-исполнитель осуществляет поиск новых созвучий для установления звукосмысловых связей лексических единиц, которые представляют собой большой пласт «новой» лексики, описывающей современную социальную действительность.

Проведённый анализ позволил установить, что паронимическая аттракция играет текстообразующую роль: являясь ассоциативным законом для данного типа текста, паронимическая аттракция обеспечивает его целостность и связность на каждом языковом уровне. Паронимическая аттракция организует как словообразовательный уровень, так и влияет на семантическое развёртывание текста. Паронимические связи представляют собой синтез

омонимичных, синонимичных, антонимичных и многозначных отношений, организуя фонетическое сходство с частичной соотнесенностью семантики между компонентами паронимических сочетаний. Сама категория паронимической аттракции является механизмом действия, который обеспечивает связность одного языкового уровня с другим, а также обеспечивает смысловую целостность текста и его грамматическую связность, основанную на звуковых ассоциативных связях, актуальных для рэп-исполнителей.

В ходе диссертационного исследования проведён частотный анализ лексики исследуемых рэп-текстов с помощью программы автоматической обработки текстов «Sketch Engine». Анализ позволил выявить особенности лексико-семантического пространства рэп-текстов, были определены такие ключевые темы русского рэпа, как: *город, война и борьба, творчество, братство и семья, успех, криминал, моя жизнь, «время, в которое я живу», любовь*.

В качестве семантических доминант выделены лексемы *человек, время, жизнь*, являющиеся в целом универсальными для художественного текста. Проведенный контекстуальный анализ лексем *человек, время, жизнь* в рэп-текстах показал, что их репрезентация связана с комплексным представлением о социальной действительности (времени и пространстве), о рефлексии по поводу новой жизни и новых людях. В связи с этим данные семантические доминанты являются ведущими в организации лексико-семантического пространства рэп-текстов, составляют смысловую и эстетическую основу почти любого рэп-текста.

Отдельно стоит отметить, что не менее важна для рэп-текстов лексема *город,* так как рэп относится к явлению городской культуры. Город репрезентируется в рэп-текстах как экзистенциональное пространство (*город – я, власть, жизнь*), то есть как пространство свободы, опасности, становления личности. Кроме того, тема города осмысляется и в онтологическом аспекте через оппозицию «жизнь – смерть».

В качестве конвенционального компонента жанровой модели рэп-текста в диссертационном исследовании выделена семантическая оппозиция «свой – чужой», обладающая универсальным, вневременным, экзистенциальным характером. Её определяющая роль связана в целом с проблемой самоопределения человека (межличностное общение, субкультурное, межкультурное, гендерное и пр.). Данная оппозиция существует не только в самих рэп-текстах, но и в метатекстовом и дискурсивном пространстве рэпа. Так, оппозиция «свой – чужой» в рамках метатекстового пространства репрезентируется сквозь призму этических проблем рэпа как вида искусства (ответственность автора за слово, изображение правдивой реальности и пр.).

Структурная организация рэп-текстов определяет его коммуникативно-прагматический потенциал. Заглавие, интро, куплет, рефрен, аутро являются композиционно-содержательными компонентами рэп-текстов, которые имеют различное функциональное значение в общей структуре рэп-текста. Наличие всех элементов в структуре рэп-текстов позволяет придать простому протоколированию различных социально значимых событий сюжетность, «опоэтизировать» их. Так, наличие заглавия в рэп-текстах обусловлено в большей мере следованиям традициям литературы, чем необходимостью фиксации названия рэп-текста с целью его поиска в сети Интернет (то есть наблюдается доминирование оценочной функции заглавия, а не идентифицирующей).

Интро, аутро и скиты/бриджи играют особую роль в создании рэп-альбома как единого целого: благодаря этим структурным компонентам обнаруживается связь между отдельными рэп-текстами, а также тенденция к циклизации.

Куплет является наиболее автосемантичным композиционным структурным компонентом рэп-текста в силу своего сюжетно-повествовательного характера, а рефрен в некотором смысле носит избыточный характер, занимает сильную позицию текста и придает всему рэп-тексту определённую эмоциональную окраску. В дальнейшем вопрос о

взаимодействии структурно-композиционных частей рэп-текстов может быть изучен более глубоко. Так, актуальным является изучение связи заголовка и текста, роль заголовка в аспекте циклизации рэп-текстов («ГорГород», «Ева едет в Вавилон», «Солнце мертвых» и др.).

В диссертационном исследовании прагматика текста была представлена также анализом коммуникативной стратегии языковой игры, реализующейся посредством различных механизмов: паронимической аттракцией и ассоциативным механизмом развёртывания текста. Прагматические функции присущи как каждому слову, образующему паронимическое или рифменное сочетание в тексте, так и различным художественным приёмам языковой игры. Игровая стратегия рэп-текста в целом управляется коммуникативно-прагматической установкой рэпера на языковой эксперимент. В основе языковой игры лежит коммуникативный потенциал как самого слова (актуализация многозначности или отдельных семантических компонентов лексического значения слова), так и структурной организации текста (синтаксический параллелизм, анафорические конструкции).

Языковая игра рассмотрена как стратегия, в рамках которой используются различные приёмы, а также как когнитивная модель, которая обеспечивает реализацию определённых игровых тактик. Такой подход к языковой игре обусловлен пониманием того, что языковая игра имеет комплексную структуру, представленную особой формой лингвокреативного мышления.

В целом исследование показало, что рэп-текст представляет собой лингвокреативное пространство, в отличие, например, от рок-текстов, где часто наиболее важным оказывается создание мифопоэтического пространства. Это проявляется и на уровне ведущих приёмов в данных типах текстов: как представляется, в рэп-текстах художественной доминантой является паронимическая аттракция, а в рок-текстах – метафора.

В рамках данного исследования важным было рассмотреть языковую игру не только как реализацию модели «язык – текст», но и в аспектах

антропоцентрических моделей: «автор – текст – читатель», «автор – текст – внетекстовая деятельность». В аспекте первой модели языковая игра была изучена как совокупность принципов и тактик, с помощью которых достигается игровой эффект в коммуникации автора и читателя. Действие игровой стратегии было продемонстрировано с помощью примеров образно-эвристических и интерпретационных тактик.

В рамках второй модели − «автор – текст – внетекстовая деятельность» − языковая игра была представлена как реализация когнитивной модели, обеспечивающей создание ассоциативной структуры рэп-текста: были обнаружены и описаны примеры ассоциативной выводимости, ассоциативной провокации, ассоциативного отождествления, ассоциативного наложения, ассоциативной интеграции, ассоциативной идентификации.

Целью языковой игры в рэп-текстах чаще всего является достижение эстетического (комического) эффекта. Этот эффект достигается в результате использования особого рода игровых приёмов на разных языковых уровнях. В качестве основных были выделены такие приемы, как омонимия, паронимия, контаминация (словосложение), полисемия, поэтическое этимологизирование, приемы с использованием стилистических средств.

Функциональность языковой игры в рэп-текстах во многом связана с выражением речевой агрессии и вражды.

На основании проведённого диссертационного исследования следует признать, что рэп-текст как объект лингвистического исследования заслуживает к себе внимания. Это обусловлено в том числе и тем, что рэп-текст отражает изменения в ценностно-культурной картине мира носителей современного русского языка.

В рамках дальнейшего изучения жанра рэпа актуальными окажутся исследования, посвящённые рэпу как типу текста, сформированного различными субжанрами, а также как типу текста, репрезентируемого различными речевыми жанрами. Перспективой дальнейших исследований может стать также изучение некоторых рэп-текстов как аналога ролевой

лирики. Ролевая лирика представлена не только у Оксимирона, Хаски, но и у более популярных среди молодёжи исполнителей (например, см. рэп-композицию «Кубик льда» GONE.Fludd), а также у рэп-исполнителей, создававших первые рэп-тексты в нашей стране (Каста «Сказка», «Сестра» и др.).

В перспективе исследование может быть расширено также в области изучения синтаксической организации рэп-текстов, речевых жанров рэп-текстов, идиостилевых особенностей рэп-исполнителей, гендерных особенностей русскоязычного рэп-текста.

Кроме того, перспективным представляется создание хрестоматий и лингвистических словарей разного рода, отражающих субкультуру рэперов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Башня из слоновой кости» // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – С. 77.

2. Августис, Ю. Производство порядка в рэп-баттлах: управление паузами и их отсутствием / Ю. Августис // Социологическое обозрение. – 2017. – Т. 16. – № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/proizvodstvo-poryadka-v-rep-battlah-upravlenie-pauzami-i-ih-otsutstviem (дата обращения: 10.05.2021).

3. Авилова, Е.Р. Архетип героя в русской рок-поэзии / Е.Р. Авилова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2016. – №16 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-geroya-v-russkoy-rok-poezii (дата обращения: 10.04.2021).

4. Александрова, А.А. Возможности использования лексических особенностей текстов исполнителей «нового» русского рэпа в методических целях / А.А. Александрова // Русский язык и литература: Актуальные проблемы теории и практики преподавания: сб. материалов IV Всероссийской научно-методической конференции. Под редакцией М.А. Дубовой, Т.А. Капыриной, Коломна: Государственное образовательное учреждение высшего образования Московской области «Государственный социально-гуманитарный университет». – 2019. – С. 51-60.

5. Андреев, В.К. Город в номинациях и текстах (на материале молодежных субкультур г. Пскова) / В.К. Андреев // Вестник Орловского государственного университета. – 2012. – № 2 (22). – С. 125-128.

6. Андреев, В.К. Корпоративная оценочность в субкультурных номинациях и текстах / В.К. Андреев // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2014. – № 5

[Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/korporativnaya-otsenochnost-v-subkulturnyh-nominatsiyah-i-tekstah (дата обращения: 08.12.2020).

7. Андреев, В.К. Лингвистические параметры типологизации современных молодежных субкультур / В.К. Андреев // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия «Языкознание». – 2011а. – № 1(13). – С. 92-98.

8. Андреев, В.К. Номинационная деятельность как лингвокреативная составляющая современной молодёжной культуры хип-хоп / В. К. Андреев // Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки». – 2011б. – № 2 (4). – С. 261 – 265.

9. Андреев, В.К. Псковский рэп: лингвокультурологический очерк / В.К. Андреев // Человек, язык и текст: к юбилею Т.В. Шмелёвой: сб. ст. / редкол.: Т.Л. Каминская и др.; отв. ред. Т.Л. Каминская, А.Н. Сперанская. – Великий Новгород, 2011в. – С. 295-306.

10. Бабенко, Л. Г., Васильев, И. Е., Казарин, Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин. – Екатеринбург: Уральский университет, 2009. – 520 с.

11. Барташова, О.А., Алексеева, Н.А. Специфика реализации текстовых категорий в тексте песни / О.А. Барташова, Н.А. Алексеева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2012. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-realizatsii-tekstovyh-kategoriy-v-tekste-pesni (дата обращения: 25.01.2019).

12. Бакланова, Е. В., Колесов, И.Ю. Комбинированный вербально-авербальный метод в определении жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов / Е. В. Бакланова, И. Ю. Колесов // Язык и культура. – 2020. – № 49. – С. 29-41. — DOI: 10.17223/19996195/49/2.

13. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1986. – 445 с.

14. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Собр. соч. – М., 1996. – Т. 5: Работы 1940–1960 гг. – С. 159-206.

15. Белянин, В.П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе / В.П. Белянин. – М., 2000. – 247 с.

16. Беспалова Д.С. Рэп-композиция как средство иноязычного образования будущего учителя (на материале французского языка) / Д.С. Беспалова // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2019. – № 6. – С. 94-102. – DOI: 10.25588/CSPU.2020.79.56.006.

17. Богданов, А.В. Лингвокультурные характеристики афроамериканского рэп-дискурса / А.В. Богданов. – Дис. … канд. филол. наук. – М., 2007. – 290 с.

18. Бойченко, А.Е., Жучкова, С.В. Что скрывает русский рэп? Тематическое моделирование текстов русскоязычной хип-хоп сцены / А.Е. Бойченко, С.В. Жучкова // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2020. – № 2. – С. 130 –165.

19. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста / Н.С. Болотнова. – М., 2009. – 520 с.

20. Борискина, С. Д., Желудкова, Е. Г. Средства речевого воздействия в текстах рэпа (на материале французского языка) / С.Д. Борискина, Е.Г. Желудкова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2008. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sredstva-rechevogo-vozdeystviya-v-tekstah-repa-na-materiale-frantsuzskogo-yazyka (дата обращения: 10.05.2021).

21. Бояринов, Д. Детская комната / Д. Бояринов // OpenSpace.Ru: электронное средство массовой информации. 29.03.2012 [Электронный ресурс]. URL: http://os.colta.ru/music_modern/events/details/35492/ (дата обращения 15.05.2019).

22. Булдакова, Ю.В. Автодокументалистика и тексты Интернет-словесности: точки взаимовлияния / Ю.В. Булдакова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – №3 (37). – С. 85-90.

23. Бурцева, Т.А. Особенности рифмы Б.Л. Пастернака в лексико-морфологическом аспекте / Т.А. Бурцева // Международная конференция (V Бодуэновские чтения): труды и материалы / Под общ. ред. К.Р. Галиуллина, Е.А. Горобец, Г.А. Николаева. – Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2015. – С. 41 – 43.

24. Бутурлин, И.С. Арабские рэп-баттлы как сфера функционирования и развития «среднего языка» / И.С. Бутурлин // Гуманитарный акцент. – 2020. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arabskie-rep-battly-mub-raz-t-ar-rab-kak-sfera-funktsionirovaniya-i-razvitiya-srednego-yazyka-al-lu-ah-al-arabiyyah-al-wus (дата обращения: 10.05.2021).

25. Быкова, Н.В. Концепт «Счастье» (на материале рэп песен на немецком языке) / Н.В. Быкова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2015. – №4 (47) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-schastie-na-materiale-rep-pesen-na-nemetskom-yazyke (дата обращения: 10.05.2021).

26. Быкова, Н.В. Рэп. История возникновения в России и Германии / Н.В. Быкова // Научные исследования и разработки 2017 года: сборник материалов II Международной научно-практической конференции. – 2017. – С. 128-132.

27. Валгина, Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173 с.

28. Валеева, Л.В., Новосад, К.Ю. Звукоподражания и междометия в русском переводе корейского рэп-текста в лингвокультурологическом аспекте / Л.В. Валеева, К.Ю. Новосад // Сборник студенческих научных работ № 9 «Межкультурные коммуникации». – Симферополь, 2019.– С. 94-101.

29. Василевич, Е. Литературное “поколение интернета” и рэп-культура: векторы научной и критической рецепции / Е. Василевич // European journal of literature and linguistics. – 2019. – №4 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnoe-pokolenie-interneta-i-rep-kultura-vektory-nauchnoy-i-kriticheskoy-retseptsii (дата обращения: 10.05.2021).

30. Вежбицкая, А. Речевые жанры / А. Вежбицкая // Жанры речи. Саратов, 1999. – Вып. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornikzhanry-rechi/materialy-vypuskov/vypusk-2 (дата обращения: 10.01.2019)

31. Венцель, А., Пирс, Э.К., Тарасова, З.Е. Рэп как средство выражения социальных изменений на северо-востоке Сибири: хип-хоп, урбанизация и этничность якутов (Саха) / А. Венцель, Э.К. Пирс, З.Е. Тарасова // Этнографическое обозрение. – 2017. – № 1 [Электронный ресурс] URL: https://elibrary.ru/ item.asp?id=29079182 (дата обращения: 15.01.2019)

32. Вершинин, М., Макарова, Е. Современные молодёжные субкультуры: рэперы / М. Вершинин, Е. Макарова // «ПСИ-ФАКТОР»: информационный ресурсный центр по научной и практической психологии. – 2007 [Электронный ресурс]. URL: http://psyfactor.org/rap.htm (дата обращения 15.06.2019).

33. Виноградов, В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове): Учеб. пособие для вузов / В.В. Виноградов /Отв. ред. Г. А. Золотова. – М.: Высш. шк., 1986 [Электронный ресурс]. URL: https://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=170 (дата обращения: 19.03.2020).

34. Волков, А. Наши люди: хип-хоп кадры / А. Волков. – Тверь, 2013.

35. Гайда, С. Жанры разговорных высказываний / С. Гайда // Жанры речи. – Саратов, 1999. – Вып. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialyvypuskov/vypusk-2 (дата обращения: 10.01.2019)

36. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М., 2007. – 144 с.

37. Ганиева, Г.Р., Гараева, Р.С., Славина, Л.Р. Социально-маркированные сленгизмы в англоязычной рэп-лирике / Г.Р. Ганиева, Р.С. Гараева, Л.Р. Славина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 3(69): в 3-х ч. – Ч. 1. – С. 73-76.

38. Ганова, Т.К. Бог, США и афроамериканская культура в текстах рэп-исполнителя Кендрика Ламара / Т.К. Ганова // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых учёных. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, 2019. – С. 212-216.

39. Гараева, Р.С., Ганиева, Г.Р., Мисбахова, А.Г. Англо-американизмы в русскоязычной рэп-лирике / Р.С. Гараева, Г.Р. Ганиева, А.Г. Мисбахова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 3(69): в 3-х ч. – Ч. 2. – С. 82-84.

40. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984. – 319 с.

41. Гвенцадзе, М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста / М.А. Гвенцадзе. – Тбилиси, 1986. – 315 с.

42. Гольдин, В.Е., Дубровская, О.Н. Жанровая организация речи в аспекте социальных взаимодействий / В.Е. Гольдин, О.Н. Дубровская // Жанры речи. – Саратов, 2002. – Вып. 3. – С. 5-18.

43. Грачев, А.П. Путь песенной поэзии. Авторская песня и песенная поэзия восхождения / А.П. Грачев. – Челябинск, 2007 [Электронный ресурс]. URL: https://sv-scena.ru/Buki/Putjj-pyesyennoyi-poezii-Avtorskaya-pyesnya-i-pyesyennaya-poeziya-voskhozhdyeniya.html (дата обращения: 15.08.2018)

44. Григорьев, В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – М., 1979. – 426 с.

45. Гридина, Т.А. Языковая игра как лингвистическая деятельность / Т.А. Гридина // Язык. Система. Личность. Языковая игра как лингвистическая деятельность. Формирование языковой личности в онтогенезе. – Екатеринбург, 2002. – С. 26-27.

46. Гридина, Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 1996 [Электронный ресурс]. URL: http://gigabaza.ru/doc/110519.html (дата обращения: 15.06.2019)

47. Гриценко, Е.С., Дуняшева, Л.Г. Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации / Е.С. Гриценко, Л.Г. Дуняшева // Политическая лингвистика. – 2013. – № 2 (44). – С. 141 – 147.

48. Гришина, Е. А. Русский рэп как саморефлексия поколения / Е.А. Гришина // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2019. – № 3-1 (17) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-rep-kak-samorefleksiya-pokoleniya (дата обращения: 10.05.2021).

49. Гурин, С.П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты / С.П. Гурин // Материалы Международной научно-практической конференции «Города региона: культурно-символическое наследие как гуманитарный ресурс будущего» / Под ред. Т.П. Фокиной. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, 2003 [Электронный ресурс]. URL: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm (дата обращения: 30.10.2015)

50. Гусев, В.Л. Молодёжная субкультура в политической культуре общества: социально-философский анализ / В.Л. Гусев. – Автореф. дис. … канд. филос. наук. – М., 2005 [Электронный ресурс]. URL: dlib.rsl.ru/loader/view/01002944696?get=pdf (дата обращения: 15.06.2019)

51. Дворякова, Д.В. Аббревиация как одна из характеристик песенных текстов современных рэп-исполнителей / Д.В. Дворякова // Восточнославянские языки и литературы в европейском контексте – VI: Сб. научных статей VI Международной научной конференции / Под ред. Е.Е. Иванова. – Могилёв, 2020. – С. 267-270.

52. Дементьев, В.В. Коммуникативная генеристика: речевые жанры как средство формализации социального взаимодействия / В.В. Дементьев // Жанры речи. – Саратов, 2002. – Вып. 3. – С. 18-40.

53. Дементьев, В.В. Теория речевых жанров / В.В. Дементьев. – М., 2010. – 600 с.

54. Дементьев, И. О. Оксимирон и Пушкин: опыт интертекстуального анализа альбома «ГорГород» / И.О. Дементьев // LITERATŪRA, 2018 – 60(2). С. 107 – 121. – DOI: https://doi.org/10.15388/

55. Дивеева, А.А. Концепты «человек, «время», «жизнь» и способы их репрезентации в русскоязычных рэп-текстах / А.А. Дивеева // Litera. – 2021. – № 5. – С. 198 - 206. DOI: 10.25136/2409-8698.2021.5.35524 [Электронный ресурс]. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35524

56. Дмитриев, В.А. Античные мотивы в творчестве Oxxxymiron’a: "русская античность" в рэп-формате? / В.А. Дмитриев // Метаморфозы истории. – 2019. – №14 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/antichnye-motivy-v-tvorchestve-oxxxymiron-a-russkaya-antichnost-v-rep-formate (дата обращения: 10.04.2021).

57. Долинин, К.А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия / К.А. Долинин // Жанры речи. – Саратов, 1999. – Вып. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanryrechi/materialy-vypuskov/vypusk-2 (дата обращения: 10.01.2019)

58. Доманский, Ю.В. Рок-поэзия: исполнительский визуальный субтекст / Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2014. – № 15. – С. 55-68.

59. Доманский, Ю.В. Русский рэп: начало (субъект и автор в первых русских рок-рэпах о рэпе) / Ю.В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2020. – № S20. – С. 55-67.

60. Доманский, Ю.В. Субъект в художественных мирах актуальных направлений аудиальной словесности: стендап и рэп / Ю.В. Доманский // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2018. – №2-2 (35) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/subekt-v-hudozhestvennyh-mirah-aktualnyh-napravleniy-audialnoy-slovesnosti-stendap-i-rep (дата обращения: 10.05.2021).

61. Дрок, В.В. Проблема повествователя в русском рэпе / В.В. Дрок. – Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2020. – 101 с.

62. Дубовицкая, Л.В. Феномен креолизованного текста: на материале креолизованных текстов письменной коммуникации / Л.В. Дубовицкая. – Автореф. дис. … канд. фил. наук. – Москва, 2013. – 21 с.

63. Дуняшева, Л.Г. Лингвокультурные особенности конструирования гендера в афроамериканском песенном дискурсе / Л.Г. Дуняшева. – Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2012. – 23 с.

64. Есаков, В.А., Логвинова, И.В. Воздействие музыки в стиле рэп на сознание современной молодёжи / В.А. Есаков, И.В. Логвинова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 1(69). – С. 102-106.

65. Жданова, Е. С., Кобина, Ю. Е., Илагаева, Г. О. Русскоязычная рэп-поэзия как отражение духовных поисков (на примере текстов Д. Кузнецова) / Е.С. Жданова, Ю.Е. Кобина, Г.О. Илагаева // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – №2 (81) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkoyazychnaya-rep-poeziya-kak-otrazhenie-duhovnyh-poiskov-na-primere-tekstov-d-kuznetsova (дата обращения: 10.05.2021).

66. Жогов, С.С. Концептуализм в русском роке («Гражданская Оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) / С.С. Жогов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2001. – № 5 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualizm-v-russkom-roke-grazhdanskaya-oborona-egora-letova-i-moskovskaya-kontseptualnaya-shkola (дата обращения: 29.10.2020).

67. Завалишин, А.Ю., Костюрина, Н.Ю. Русская рэп-культура: специфика научного анализа / А.Ю. Завалишин, Н.Ю. Костюрина // Журнал интегративных исследований культуры. – 2020. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-rep-kultura-spetsifika-nauchnogo-analiza (дата обращения: 10.05.2021).

68. Зализняк, А. А. Переписка по электронной почте как лингвистический объект / А.А. Зализняк. – М., 2006 [Электронный ресурс]. URL: http://www.dialog-21 .ru/dialog2006/materials/html/Zalizniak.htm. (дата обращения: 15.03.2018)

69. Иванов, Д.И. Логоцентрическая модель рок-текста в контексте изучения синтетической языковой личности / Д.И. Иванов // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – №4 [Электронный доступ]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/logotsentricheskaya-model-rok-teksta-v-kontekste-izucheniya-sinteticheskoy-yazykovoy-lichnosti (дата обращения: 25.01.2019).

70. Иванов, Д.И. Стадиальная модель формирования синтетической языковой личности в русской рок-культуре: начальный этап / Д.И. Иванов // Вестник славянских культур. – 2016. – № 4 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/stadialnaya-model-formirovaniya-sinteticheskoy-yazykovoy-lichnosti-v-russkoy-rok-kulture-nachalnyy-etap (дата обращения: 25.01.2019).

71. Иванов, Д.И., Гавриков, В.А. Концертная визуализация в песенной поэзии: опыт типологии субтекстов / Д.И. Иванов, В.А. Гавриков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – №1-1 (79) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertnaya-vizualizatsiya-v-pesennoy-poezii-opyt-tipologii-subtekstov (дата обращения: 25.01.2019).

72. Иванов, С.В. Феномен российского хип-хопа: смыслообразование в контексте культурного взаимодействия / С.В. Иванов. – Автореф. дис. … канд. культур. наук. – Москва, 2012 [Электронный ресурс]. URL: http://www.dslib.net/teorja-kultury/fenomen-rossijskogo-hip-hopa-smysloobrazovanie-v-kontekste-kulturnogo.html (дата обращения: 20.03.2016).

73. Ивченко, М. В., Цуркан, Т. Специфика перевода сленга американских рэп текстов на русский язык / М.В. Ивченко, Т. Цуркан // Вестник непрерывного образования, 2015. – № 3. – С. 145-148.

74. Ильенко, С.Г. Функционирование предложения в тексте (Текстообразующие потенции и контекстуальные реализации) / С.Г. Ильенко // Русистика: Избранные труды./ Вступ. статья М. Я. Дымарского, И.Н Лёвиной. – СПб., 2003. – С. 342-351.

75. Исаев, И. И., Корчинский, А.В. Фонетика русского рэпа: об одной лингвистической художественной тенденции / И. И. Исаев, А. В. Корчинский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2020. – S 20. – С. 16-21.

76. Исаков, В. Рэп — словесная игра / В. Исаков // Новгородские ведомости. – 20.12.2008 [Электронный ресурс]. URL: http://novved.ru/kultura/21660-rep-slovesnaya-igra.html (дата обращения: 19.07.2015).

77. Кавтаев, А.В. Интертекстуальность и сюжет в музыкальном лиро-эпическом произведении Мирона Фёдорова «ГОРГОРОД» как объект литературоведческого анализа / А.В. Кавтаев // Филология и литературоведение. – 2016. – № 3 [Электронный ресурс]. URL: http://philology.snauka.ru/2016/03/1957 (дата обращения: 29.04.2017).

78. Карасик, В.И. Креативы в сетевом дискурсе / В.И. Карасик // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2018. – № 5. – С. 29-44.

79. Карасик, В.И. О категориях дискурса / В.И. Карасик. – 2006 [Электронный ресурс]. URL: http://homepages.tversu.ru/~ips/JubKaras.html (дата обращения: 10.05.2019).

80. Караулов, Ю.Н. Ассоциативный анализ: новый подход к интерпретации художественного текста / Ю.Н. Караулов // Вопросы психолингвистики. – М., 2015. – 3(25). – С. 14-35.

81. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М., 1987. – 261 с.

82. Каргашин, И.А. Русский стихотворный сказ XVII – XXI вв.: Генезис. Эволюция. Поэтика / И.А. Каргашин. – М., 2017. – 335 с.

83. Кардинская, С.В. Предельные состояния языка современного искусства в структурах рэп-поэзии (на примере альбома «ГорГород» (Oxxxymiron)) / С.В. Кардинская // Studia Culturae. – 2019. – Вып. 1 (39). – С. 70-81.

84. Карпов, Д.Л. Русский рэп и литературная традиция (VERSUS/ВЕРСИЯ) / Д.Л. Карпов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2020. – С. 4-15.

85. Карпушкин, В.Г., Шмелёва, Т.В. Не путай комическое и каноническое: креатив на ровном месте / В.Г. Карпушкин, Т.В. Шмелёва // Лингвистика креатива-4. Коллективная монография. Под ред. Т.А. Гридиной. – Екатеринбург, 2018. – С. 104-135.

86. Карпушкин, В. Г., Шмелёва, Т.В. Рэп как новая форма языкового существования в славянском мире / В.Г. Карпушкин, Т.В. Шмелёва // Славянские языки: единицы, категории, ценностные константы: сб. науч. ст. / отв. ред. Н.А. Тупикова. – Волгоград, 2009. – С. 423-437.

87. Карпушкин, В.Г., Шмелёва, Т.В. Русский рэп как текст / В.Г. Карпушкин, Т.В. Шмелёва // «Образ мира в слове явленный...»: сб. в честь 70-летия проф. Ежи Фарыно / red. R. Bobryk, J. Urban, R. Mnich. – Siedlce / (Польша), 2011. – С. 605-614.

88. Касевич, В.Б. Семантика. Синтаксис. Морфология / В.Б. Касевич. – М.: Наука, 1988. – 311 с.

89. Кишина, Е.В. Семантическая оппозиция «Свой – чужой» как реализация идеолого-манипулятивного потенциала политических дискурсов / Е.В. Кишина // Вестник Кемеровского государственного университета, 2011. – №4. – С. 174- 179.

90. Клочан, А.Н. «Переплетено»: идея панкогерентности мира в одноименной композиции Oxxxymiron’a / А.Н. Клочан // Развитие общественных наук российскими студентами. – Краснодар: ООО «Ассоциация молодых ученых», 2017. – С. 43-46.

91. Клочков, М.В. К вопросу популярности рэпа в современной российской культуре с позиций психоанализа / М.В. Клочков // Общество: философия, история, культура. – 2020. – № 4 (72) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-populyarnosti-repa-v-sovremennoy-rossiyskoy-kulture-s-pozitsiy-psihoanaliza (дата обращения: 10.05.2021).

92. Кожелупенко, Т.П. Концептуальное субкультурное кодирование в современных американских и русских рэп-текстах / Т.П. Кожелупенко // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2008а. – № 3. – С. 110-114.

93. Кожелупенко, Т.П. Рэп как язык конфликта в субкультуре хип-хопа / Т.П. Кожелупенко // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». – 2008б. – № 4. – С. 83 – 89.

94. Кожелупенко, Т.П. Сленг как средство субкультурного кодирования в современных американских и русских рэп-текстах / Т.П. Кожелупенко. – Дис. … канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2009. – 177 с.

95. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка: учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.

96. Козельская, Е.А. Рецензия на «словарь аббревиатурных рифм французского рэпа» В. М. Дебова / Е. А. Козельская // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2017. – №4 (77) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/retsenziya-na-slovar-abbreviaturnyh-rifm-frantsuzskogo-repa-v-m-debova (дата обращения: 21.06.2019).

97. Колеватых, Г.М. Заглавие в русской поэзии 1980–1990-х гг. / Г.М. Колеватых. – Дис. … кандидата филологических наук. – Елец, 2008. – 247 с.

98. Колесников, А.А. Лингвистические особенности языка представителей хип-хоп культуры / А.А. Колесников. – Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Москва, 2016. – 26 с.

99. Колесников, А.А. Особенности использования прецедентных имён в рэп-дискурсе / А.А. Колесников // Московский государственный областной университет. – 2014. – № 5. – С. 66-71.

100. Коломиец, Г.Г. К вопросу о новых тенденциях прагматической эстетики / Г.Г. Коломиец // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. – №7 (168). – С. 119 – 123.

101. Колышева, О.Н. Основные средства речевого воздействия в русскоязычных рэп-текстах / О.Н. Колышева // Языки. Народы. Культуры: Альманах научных статей. – М.: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2014. – С. 26-34.

102. Кондратьев, Д. Рэп-лейблы России – Hop Top 222 / Д. Кондратьев // «On-line magazine InDaRnB»: электронный портал о Rap, RnB, Hip-Hop культурах. – 12.12.2014 [Электронный ресурс]. URL: http://indarnb.ru/underground/news?newsId=6E417FB7C89BED2C&cityId=1 (дата обращения: 20.05.2016)

103. Константинова, С.Л., Константинов, А.В. Дырка от бублика как предмет «Русской рокологии» / С.Л. Константинова, А.В. Константинов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 1999. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/dyrka-ot-bublika-kak-predmet-russkoy-rokologii (дата обращения: 25.01.2019).

104. Корнева, Н.А. Рифма как источник смыслопорождения в текстах русского рэпа (на материале творчества ATL) / Н.А. Корнева // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. Научный журнал ФГБОУ ВО «Сочинский государственный университет». – 2017. – № 22–3. – С. 223-225.

105. Корнева, Н.А. Тексты русского рэпа в зеркале языковой игры (на материале творчества Оксимирона) / Н.А. Корнева // Сборник материалов Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Проспект Свободный-2016», посвящённой Году образования в Содружестве

Независимых Государств, Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2016 г. – Красноярск, 2016. – С. 17-19.

106. Корнева, Н.А., Подберёзкина, Л.З. Рэп как лингвокультурный феномен (на материале творчества ATL) / Н.А. Корнева, Л.З. Подберёзкина // Молодые лидеры – 2017. Материалы III Международного конкурса выпускных квалификационных и курсовых работ. – 2017. – С. 122-126.

107. Коробов-Латынцев, А. Ю. Русский рэп как знаковая система / А. Ю. Коробов-Латынцев // Завтра. газ. – 2013. – 19 июля [Электронный доступ]. URL: https://zavtra.ru/blogs/russkij-rep-kak-znakovaya-sistema (дата обращения: 08.10.2020).

108. Коробов-Латынцев, А.Ю. Русский рэп: философские очерки / А. Ю. Коробов-Латынцев. – СПб.: Реноме, 2016. – 263 с.

109. Костромина, Ю.И. Лингвистическое исследование поэтической рифмы в раннем творчестве И. Бродского / Ю.И. Костромина. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005 [Электронный ресурс]. URL: http://www.dslib.net/russkij-jazyk/lingvisticheskoe-issledovanie-pojeticheskoj-rifmy-v-rannem-tvorchestve-i-brodskogo.html (дата обращения: 18.09.2017).

110. Кошелева, О.Н., Маслова, А.Н. «Из насмешек, угроз…» / О.Н. Кошелева, А.Н. Маслова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2018. – № 6 (416) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/iz-nasmeshek-ugroz (дата обращения: 10.05.2021).

111. Кравченко, Н.К., Бречак, Е.О. Архетипная символика афроамериканского рэпа: лингвистический аспект (на материале рэп-текста Tyler, the Creator «Foreword») / Н.К. Кравченко, Е.О. Бречак // Science and Education a New Dimension. Philology. – VII (60). – Issue: 204, 2019 Sept. С. 56 – 58 [Электронный ресурс]. URL: https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2019-204VII60-13

112. Кремнева, А.В. Интертекстуальность, интердискурсивность, интермедиальность: точки соприкосновения / А.В. Кремнева // Филология и человек. – 2017. – №2 [Электронный ресурс]. URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-interdiskursivnost-intermedialnost-tochki-soprikosnoveniya (дата обращения: 20.05.2020).

113. Крылова, М.Н. Древнерусская литература как источник для рэп-культуры: анализ одной песни группы «КАСТА» / М.Н. Крылова // Русская рок-поэзия: текст и контекст, 2017. – № 17. – С. 295-301.

114. Кудинова, Н.А. Функциональный аспект языка молодёжной субкультуры начала XXI века / Н.А. Кудинова. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Курск, 2010 [Электронный ресурс]. URL: https://www.prlib.ru/item/389293 (дата обращения: 15.02.2016).

115. Кудрявцева, Н. Ю. Современная популярная песня как объект лингвистического исследования / Н.Ю. Кудрявцева // Лингвистика XXI века. Материалы федеральной науч. конф. – Екатеринбург, 2004. – С. 85-88.

116. Кузнецова И.Н. О лексическом смешении, или интерференции / И.Н. Кузнецова // Вестник Московского университета. Серия 9 Филология. – 2005. – № 4 [Электронный ресурс]: URL: https://www.philol.msu.ru/~fraphil/bibliotheque-en-ligne/kouznetsova.i.n._o-lexicheskom2005.pdf (дата обращения: 10.08.2020).

117. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – Омск; Екатеринбург, 1999. – 268 с.

118. Лапина, Е.В. Лирический герой «нового фольклора» / Е.В. Лапина // Язык и культура (Новосибирск). – 2015. – № 18. – С. 30-36.

119. Лассан, Э. Лирическая песня как идеологический феномен / Э. Лассан // Политическая лингвистика. – 2009. – № 4 (30). – С. 14-31.

120. Лассан, Э. Рэп-баттлы как культурный и лингвокультурный феномен / Э. Лассан // Коммуникативные исследования. – 2018. – №3 (17) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rep-battly-kak-kulturnyy-i-lingvokulturnyy-fenomen (дата обращения: 08.12.2020).

121. Летохо, Е. В. Библейские аллюзии как способ мотивной организации в альбоме Oxxxymiron’a «ГорГород» / Е.В. Летохо // Проблемы Науки. – 2019. – №11-2 (144) [Электронный ресурс]. URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/bibleyskie-allyuzii-kak-sposob-motivnoy-organizatsii-v-albome-oxxxymiron-a-gorgorod (дата обращения: 18.10.2020).

122. Лингвистика креатива – 2: Коллективная монография / Под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. – Екатеринбург, 2012. – 379 с.

123. Литвиненко, Ж.М. Современная русистика о жанрах интернет-коммуникации: форум, блог, чат / Ж.М. Литвиненко // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2016. – №3 (168) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-rusistika-o-zhanrah-internet-kommunikatsii-forum-blog-chat (дата обращения: 10.01.2019).

124. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб., 2000.

125. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – С. 14 – 285 [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/sht/ (дата обращения: 15.01.2019).

126. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – Л., 1972. – 271 с.

127. Лошаков, А.Г. Сверхтекст: семантика, прагматика, типология / А.Г. Лошаков. – Автореф. дис. … доктора филол. наук. – Киров, 2008. – 50 с.

128. Лутовинова, О.В. Интернет как новая «устно-письменная» система коммуникации / О.В. Лутовинова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 71 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/internet-kak-novaya-ustno-pismennaya-sistema-kommunikatsii (дата обращения: 10.01.2019).

129. Маслова В.А. Параметры экспрессивности текста / В.А. Маслова // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности / Институт языкознания; отв. ред. В.Н. Телия. – М.: Наука, 1991. – С. 179-205.

130. Маслова, Ю.В. Когнитивно-дискурсивный потенциал рок-поэтического текста / Ю.В. Маслова. – Дис… канд. филол. наук. – Белгород, 2016. – 190 с.

131. Масюкова, В.М., Лебедева, А.В. Культурно-образовательная парадигма постмодерна и музыкознание / В.М. Масюкова, А.В. Лебедева // Образование и культура постмодерна: сб. статей. – Казань, 2005. – С. 64-68.

132. Матвеева, А. А. Взаимодействие категорий «свой – чужой» и категории оценки / А.А. Матвеева // Вестник Башкирского университета. – 2007. – № 3. – С. 81-83.

133. Матвеева, Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т.В. Матвеева. – М.: Флинта, 2003. – 432 с.

134. Меркадет Портильо, Н.Н. Семантика заглавий как обособленных образований и как компонентов текста: на материале рассказов А. П. Чехова / Н.Н. Меркадет Портильо. – Диссертация ... к. филол. наук. – Воронеж, 1989. – 153 с.

135. Милославский, И. Г. «РГ 4.0»: усовершенствованная классификация языковых проявлений или удовлетворение потребностей пользователя? / И.Г. Милославский // Русская грамматика: активные процессы в языке и речи: сборник научных трудов Международного научного симпозиума / науч. ред. д-р филол. наук, проф. В. Н. Степанов; отв. ред. Л. В. Ухова. – Ярославль, 2019. – С. 28 – 38.

136. Михайлова О. А. Тексты рэп-культуры на уроках РКИ: опыт и анализ применения / О. А. Михайлова // TERRA RUSISTICA. Сборник материалов Первого международного форума молодых русистов / сост. Е. В. Ковалых, С. В. Лукьянова, Н. С. Молчанова. – Псков: Псковский государственный университет, 2021. – С. 229-232.

137. Нефёдов, И.В., Огрызко, Е.В. Текст и рок-текст как художественный феномен / И.В. Нефёдов, Е.В. Огрызко // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – №2-1. – С. 256-263.

138. Орлицкий, Ю.Б. Раёк — это райский стих... (раешный стих в новейшей русской поэзии) / Ю.Б. Орлицкий // Арион. – 2016. – № 3 [Электронный ресурс]. URL:http://magazines.russ.ru/arion/2016/3/rayok-eto-rajskij-stih.html (дата обращения: 20.01.2019).

139. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. – М., 2002. – 680 с.

140. Очерки истории языка русской поэзии XX в.: Грамматические категории. Синтаксис текста / ИРЯ РАН / М.Л. Гаспаров, Ж.А. Дозорец, И.И. Ковтунова и др. / Отв. ред. Е.В. Красильникова. – М., 1993. – 238 с.

141. Палий, Т.П. Лексические средства выражения социального конфликта в субкультурном аспекте / Т.П. Палий // Профессиональная коммуникация: актуальные вопросы лингвистики и методики. – 2020. – № 13. – С. 221-228.

142. Палий, Т.П. Лингвокультурологическая парадигма современного американского рэп текста / Т.П. Палий // Applied and Fundamental Studies: Proceedings of the 11th International Academic Conference. May 20–21, 2017. – St. Louis, Missouri, USA. Science and Innovation Center Publishing House, 2017. – 216 – 221 pp.

143. Паталашко, Е. В. Рецепция библейского образа Иова в поэзии современных музыкальных исполнителей (на материале текстов группы «25/17») / Е.В. Паталашко // Наука и творчество молодых исследователей: итоги и перспективы. –2017. – 189 – 192.

144. Петрова, Ю.А. К проблеме сущности и типологии субкультур / Ю.А. Петрова // Гуманитарные и социальные науки. Философия. (Статьи по специальности 09.00.13). – 2010. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-suschnosti-i-tipologii-subkultur (дата обращения: 30.10.2015).

145. Полехина, Е.А. Молодёжный жаргон как объект лингвистического исследования / Е.А. Полехина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. – 2012. – № 1 (15). – С. 180-184.

146. Потапова, Р.К., Прокопенко, С.В. К опыту изучения семантико-синтаксической ритмизации текстов художественной прозы / Р.К. Потапова, С.В. Прокопенко // Вопросы языкознания. – 1997. – №. 4. – С. 101-114.

147. Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык / А.А. Потебня. – М., 1999. – 300 с.

148. Прилепин З. …*Мы лишь добавляем в тему бит и бас*: Заметки о русском рэпе / З. Прилепин // Книгочёт. Пособие по новейшей литературе с лирическими и саркастическими отступлениями. – М., 2012 [Электронный ресурс]. URL: https://public.wikireading.ru/13726 (дата обращения: 10.01.2019).

149. Просина, Н.А. Звуковая организация поэтической речи (от народной лирической песни до рэпа) / Н.А. Просина // Вестник Российского культурного центра в Будапеште. Сер. Современный русский язык: функционирование и проблемы преподавания. – Будапешт, 2019. – № 33. – С. 211-216.

150. Пырова, Т.Л. Слово и образ: эстетические особенности русского религиозного хип-хопа / Т.Л. Пырова // Философия и культура. – 2017. – № 7 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/slovo-i-obraz-esteticheskie-osobennosti-russkogo-religioznogo-hip-hopa (дата обращения: 10.05.2021).

151. Пырова, Т.Л. Формирование хип-хоп культуры: от социального контекста до академического феномена / Т.Л. Пырова // Культура и искусство. – 2017. – № 12 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-hip-hop-kultury-ot-sotsialnogo-konteksta-do-akademicheskogo-fenomena (дата обращения: 10.05.2021).

152. Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т. – Электрон. науч. журн. – Екатеринбург; Тверь, 2020. – № S20 [Электронный ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/contents.asp?id=43952910 (дата обращения: 14.01.2021).

153. Руцкая, В.В., Панькова, А.В. К вопросу о литературной эволюции в рэп-культуре / В.В. Руцкая, А.В. Панькова // Материалы XX Международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире». – 2017. – Т. 2. – С. 144-147.

154. Садыкова, Д.А. Хип-хоп в пространстве современной культуры / Д.А. Садыкова // Омский научный вестник. – 2013. – №5 (122) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hip-hop-v-prostranstve-sovremennoy-kultury (дата обращения: 08.12.2020).

155. Садыкова, Д.А. Эволюция танца в современной культуре / Д.А. Садыкова // Омский научный вестник. – 2014. – №4 (131) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-tantsa-v-sovremennoy-kulture (дата обращения: 25.01.2019).

156. Сайфулина, Ю.Я. Лексические особенности текстов в стиле рэп на немецком языке / Ю.Я. Сайфулина // Материалы XX Международной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире». – 2017. – Т. 2. – С. 143-144.

157. Самойлов Д. Книга о русской рифме / Д. Самойлов. – М., 2005. – 351 с.

158. Свиридов, С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста / С.В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2002. – № 6. – С. 5-32.

159. Северская, О.И. К описанию семантики паронимической аттракции / О.И. Северская // Вопросы языкознания. – 1990. – № 3. – С. 32-39.

160. Седов, К.Ф. Психолингвистические аспекты изучения речевых жанров / К.Ф. Седов // Жанры речи. – Саратов, 1999. – Вып. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialyvypuskov/vypusk-2 (дата обращения: 10.01.2019).

161. Семенова, Е.А. Клоун vs рэпер: инвективы в онлайн и офлайн рэп-поединках / Е.А. Семенова // Наука телевидения. – 2020. – №16.3 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kloun-vs-reper-invektivy-v-onlayn-i-oflayn-rep-poedinkah (дата обращения: 10.05.2021).

162. Семенова, Е.А. Смех в российской молодежной культуре рэп-баттла / Е.А. Семенова // Ярославский педагогический вестник. – 2019. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/smeh-v-rossiyskoy-molodezhnoy-kulture-rep-battla (дата обращения: 08.12.2020).

163. Сергиева, Н. С. Представление о времени в ядре русского языкового сознания / Н.С. Сергиева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 9. – С. 125-133.

164. Сильман, Т.И. Подтекст как лингвистическое явление / Т.И. Сильман. – Научные доклады высшей школы. Сер. Филологические науки. – 1969. – № 1 (49). – С. 84-90.

165. Смулаковская, Р.Л. Заметка как фрагментарный жанр (некоторые типичные средства моделирования) / Р.Л. Смулаковская // Вестник ВолГУ. Серия 2: Языкознание. – 2008. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zametka-kak-fragmentarnyy-zhanr-nekotorye-tipichnye-sredstva-modelirovaniya (дата обращения: 10.01.2019).

166. Соковиков, С.С. Между Пушкиным и Хармсом: проекции литературы в рок-поэзии и рэп-культуре / С.С. Соковиков // Научно-практический журнал «Искусствознание: теория, история, практика». – Челябинск, 2017. – № 3 (20). – С. 59-67.

167. Солдаткина, Я.В. Понятие «Медиасловесность» и актуальные процессы в современной культуре / Я.В. Солдаткина // Преподаватель XXI века. – 2017. – №2-2 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-mediaslovesnost-i-aktualnye-protsessy-v-sovremennoy-kulture (дата обращения: 15.06.2019).

168. Солдатов А. С. Креативный дидактический материал для современного урока изучения грамматики / А. С. Солдатов // TERRA RUSISTICA. Сборник материалов Первого международного форума молодых русистов / сост. Е. В. Ковалых, С. В. Лукьянова, Н. С. Молчанова. – Псков: Псковский государственный университет, 2021. – С. 324-327.

169. Степанов, В.Н., Болотова, С.К., Леонова, А.Р. Жанрово-стилистические признаки рэп-батла / В.Н. Степанов, С.К. Болотова, А.Р. Леонова // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovo-stilisticheskie-priznaki-rep-batla (дата обращения: 25.01.2019).

170. Ступников, Д.О. Вид через «Дырку от бублика» / Д.О. Ступников // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2000. – № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vid-cherez-dyrku-ot-bublika (дата обращения: 25.01.2019).

171. Субкультура // Новая философская энциклопедия в 4-х т. – М., 2000 – 2001; 2010. [Электронный ресурс] – Институт философии РАН. URL: http://iph.ras.ru/elib/2863.html (дата обращения: 18.05.2016).

172. Татару, Л.В. Жанровая, когнитивная, нарративная природа лирики / Л.В. Татару // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997. – Вып. 8 [Электронный ресурс]. URL: https://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialy-vypuskov/vypusk-8 (дата обращения: 20.01.2019).

173. Телия, В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 143 с.

174. Титоренко, М.Ю. Сленг как составляющая языковой личности подростка / М.Ю. Титоренко. – Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Москва, 2003. – 25 с.

175. Траченко, О.Н. Стилистические характеристики заглавия как знак текста в синтагматике и парадигматике (на материале современного англоязычного рассказа) / О.Н. Траченко. – Дис. ... канд. филол. н. – Киев, 1984 [Электронный ресурс]. – М.: РГБ, 2006. – (Из фондов Российской государственной библиотеки)

176. Трофимов, А.Д. Рэп-баттл как лингвокультурный феномен / А.Д. Трофимов // FORCIPE. – 2019. – № Приложение [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rep-battl-kak-lingvokulturnyy-fenomen (дата обращения:10.05.2021).

177. Тульнова, М.А. О способах локализации текстов глобальной культуры / М.А. Тульнова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2013. – № 1 (76). – С. 4-7.

178. Ускова, Д.А. Проблема интертекстуальности русского рэпа в отечественной музыкальной журналистике / Д.А. Ускова // Вестник

Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2019. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/problema-intertekstualnosti-russkogo-repa-v-otechestvennoy-muzykalnoy-zhurnalistike (дата обращения: 10.05.2021).

179. Фадеева, Д.Е., Сизых, И.С. Рэп как разновидность массовой коммуникации / Д.Е. Фадеева, И.С. Сизых // PR и реклама: традиции и инновации. – 2012. – № 7–2. [Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id =22647233 (дата обращения: 15.01.2019).

180. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. / Н.А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 282 с.

181. Федосюк, М.Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория жанров речи / М.Ю. Федосюк // Жанры речи. – Саратов, 1997. – Вып. 1 [Электронный ресурс]. URL: http://www.sgu.ru/structure/philological/linghist/sbornik-zhanry-rechi/materialyvypuskov/vypusk-1 (дата обращения: 10.01.2019).

182. Федотов, О.И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. / О.И. Федотов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2008. – Ч. 2: Стихосложение и литературный процесс. – 252 с.

183. Федотов, О.И. Рифма и звуковой повтор / О.И. Федотов, П.В. Куприяновский, Ф.Г. Жарский, Г.И. Петровичева. Метод и стиль писателя. – Владимир: ВГПИ, 1976 [Электронный ресурс]. URL: fedotov.doc - Яндекс.Документы (yandex.ru) (дата обращения: 18.08.2017).

184. Фетисова, Т.А. Молоков, К. Рэп как альтернативная форма современной поэзии / Т.А. Фетисова, К. Молоков // Вестник культурологии. – 2019. – № 2 (89) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/molokov-k-rep-kak-alternativnaya-forma-sovremennoy-poezii (дата обращения: 10.05.2021).

185. Фролова, Е.В. Рэп как форма социально-политической рефлексии в современной российской культуре (2009 – 2013 гг.) / Е.В. Фролова. – М.: Изд.

дом Высшей школы экономики, 2015. – (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – 52 с.

186. Фролова, Е.В. Функционирование топосов в российской политизированной рэп-культуре / Е.В. Фролова // Уральский филологический вестник. – 2014. – № 5. – С. 300 – 308.

187. Хабибуллина, Ф.Я., Иванова, И.Г. Тексты песен рэп как отражение основных способов обогащения лексики французского языка / Ф.Я. Хабибуллина, И.Г. Иванова // Альманах современной науки и образования. – Тамбов, 2014. – № 4 (83). – С. 172-175.

188. Цаплин, Р.С. Художественные особенности текстов рэп-группы «Макулатура» / Р.С. Цаплин // Мировая литература глазами современной молодёжи: Сб. материалов международной студенческой научно-практической конференции. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова, 2016. – С. 352-357.

189. Цаплин, Р.С., Семьян, Т. Ф. Поэтика рэп-текстов группы «Макулатура»: проблемы изучения / Р.С. Цаплин, Т.Ф. Семьян // Язык. Культура. Коммуникация, 2016. – № 2 [Электронный ресурс]. URL: https://journals.susu.ru/lcc/article/view/507 (дата обращения: 15.01.2019).

190. Чебыкина, Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты / Е.Е. Чебыкина. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.

191. Чемезова, Е.Р. Современный рэп-текст: «чужой» образ в русском пространстве / Е.Р. Чемезова // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры: сб. ст. по материалам Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – С. 368-377.

192. Черняков, А.Н. Три «Дурачка»: об одном Летовском образе в перспективе русского рэпа / А.Н. Черняков // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Екатеринбург, 2018. – Вып. 18. – С. 87-100.

193. Чертоусова, С.В. Коммуникативный потенциал окказионализмов в заглавиях немецкоязычных экономических статей / С.В. Чертоусова // Вестник Вятского государственного университета, 2016. – №7. – С. 85-90.

194. Чурушкна, А.Н. Прагмалингвистические характеристики маскулинного дискурса (на материале текстов рэперов Германии) / А.Н. Чурушкина. – Автореф. дис… канд. филол. наук. – Москва, 2012. – 22 с.

195. Шаклеева, А.И. Юродствование как феномен российских культурных практик / А.И. Шаклеева // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 2 (113) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/yurodstvovanie-kak-fenomen-rossiyskih-kulturnyh-praktik (дата обращения: 10.05.2021).

196. Шевченко, О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса / О.В. Шевченко. – Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Волгоград, 2009 [Электронный ресурс]. URL: https://www.dissercat.com/content/lingvosemiotika-molodezhnogo-pesennogo-diskursa (дата обращения: 15.06.2019).

197. Шевченко, О.В. Молодёжная субкультура как объект лингвокультурологических исследований / О.В. Шевченко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009б. – № 114. – С. 241-248.

198. Шимберг, С.С., Лобякова, Д.Н. Концепт расизм в афроамериканском рэп-дискурсе / С.С. Шимберг, Д.Н. Лобякова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – № 1 [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-rasizm-v-afroamerikanskom-rep-diskurse (дата обращения: 10.05.2021).

199. Шинкаренкова, М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии / М.Б. Шинкаренкова. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005 [Электронный ресурс]. URL: https://www.dissercat.com/content/metaforicheskoe-modelirovanie-khudozhestvennogo-mira-v-diskurse-russkoi-rok-poezii (дата обращения: 15.06.2019).

200. Шмелева, Т.В. Модель речевого жанра / Т.В. Шмелёва // Жанры речи. – Саратов, 1997. – Вып. 1 [Электронный ресурс]. URL: http://www.zhanry-rechi.sgu.ru/ru/authors/shmelyova (дата обращения: 20.01.2019).

201. Шмелева, Т.В. Русский рэп как пространство языкового креатива / Т.В. Шмелёва // Лингвистика креатива-1: Коллективная монография / Под общ. ред. проф. Т.А. Гридиной. 2-е изд. – Екатеринбург, 2013. – С. 176-193.

202. Шмелева, Т.В. Рэп-текст как новая реальность русской словесной культуры / Т.В. Шмелева // Русская речь в современных парадигмах лингвистики: Материалы Международной научной конференции (Псков, 22–24 апреля 2010 года). Т. II / Под ред. Н.В. Большаковой, Л.Я. Костючук, Т.К. Никитиной, Л.М. Попковой. – Псков, 2010. – С. 158-163.

203. Щенникова, Е.В. Тематическое своеобразие текстов песен субкультуры рэперов / Е.В. Щенникова // Материалы Международного молодежного научного форума "ЛОМОНОСОВ-2012". Секция Филология. – МАКС Пресс Москва, 2012 [Электронный ресурс]. URL: https://istina.msu.ru/publications/article/8269477/ (дата обращения 15.06.2019).

204. Щепанская, Т.Б. Система: тексты и традиции субкультуры / Т.Б. Щепанская. – М.: ОГИ, 2004. – 286 с.

205. Щурина, Ю.В. Интернет-мемы в структуре комических речевых жанров / Ю.В. Щурина // Жанры речи. – 2014. – №1-2 (9-10) [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/internet-memy-v-strukture-komicheskih-rechevyh-zhanrov-1 (дата обращения: 02.02.2019).

206. Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975 [Электронный ресурс]. URL: http://www.philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm (дата обращения: 02.02.2019).

207. Якобсон, Р.О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 16-24.

208. Eyal A. White Smoke: статус свободы – голос улиц / A. Eyal. – М.: Кислород, 2009. – 290 с.

209. Androutsopoulos J. HipHop: globale Kultur – lokale Praktiken / J. Androutsopoulos. – Verlag: Bielefeld, 2003. – S. 1-23.

210. David D. Intertextuality in Rap Lyrics / D/ David // Revue française d'etudes americaines. – 2015. – Vol. 1. – № 142. – P. 40-54.

211. Dietrich M. Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur / M. Dietrich, M. Seeliger // Psychologie und Gesellschaftskritik. – 2013. – No 37 (3-4). – Pp. 113-135.

212. Global Linguistic Flows. HipHop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language / H. Samy Alim, Awad Ibrahim and Alastair Pennycook. – New York: Routledge, 2008 [Electronic resource]. URL: https://www.researchgate.net/publication/263043273_Global_Linguistic_Flows_Hip_Hop_Cultures_Youth_Identities_and_the_Politics_of_Language_edited_by_H_Samy_Alim_Awad_Ibrahim_and_Alastair_Pennycook (accessed 19.04.2021).

213. Gruber J. Performative Lyrik und lyrische Performance (Profilbildung im deutschen Rap) / J. Gruber. – Bielefeld: transcript Verlag, 2017. – 392 p.

214. Hess-Lüttich Er. W. B. Rap-Rhetorik (eine semiolinguistische Analyse schweizerischer rap-lyrics) / Er. W. B Hess-Lüttich // Kodikas. Code, Ars Semeiotica – 2009. – Volume 32. – No 1-2. –Gunter Narr Verlag Tübingen. – S. 109-121.

215. Justin A. W. Musical borrowing in hip-hop music: theoretical frameworks and case studies. PhD thesis, University of Nottingham, 2009 [Electronic resource]. URL: http://eprints.nottingham.ac.uk/11081/1/JustinWilliams_PhDfinal.pdf

216. Kimminich E. Rap: More Than Words. Frankfurt am Main / E. Kimminich // Rap. More than Words / Hg. v. Eva Kimminich. – Frankfurt / M.: Peter Lang, 2004. – 273 S.

217. Langisch L. Repräsentation von Geschlechterrollen in female Rap-Battles / L. Langisch // Freiburger Arbeitspapiere zur Germanistischen Linguistik. – 2012. – No 8. – S. 1 – 44 [Electronic resource]. URL: https://portal.uni-freiburg.de/sdd/fragl/langisch2012.8 (accessed 23.04.2021).

218. Lüdtke S. Männlichkeit im HipHop-Diskurs / S. Lüdtke // Budrich Journals. Freiburger GeschlechterStudien. – 2007. – Issue 21. – S. 175-189.

219. Scharenberg A. Globalität und Nationalismus im afro-amerikanischen Hip Hop / A. Scharenberg // Rap. More than Words. Hg. v. Eva Kimminich. – Frankfurt / M.: Peter Lang, 2004. – S. 13-44.

220. Scholz A. Kulturelle Hybridität und Strategien der Appropriation an Beispielen des romanischen Rap unter besonderer Berücksichtigung Frankreichs / A. Scholz // Rap. More than Words. Hg. v. Eva Kimminich. – Frankfurt / M.: Peter Lang, 2004. – S. 45-65.

221. Wolbring F. Die Poetik des deutschsprachigen Rap / F. Wolbring. – Göttingen: V&R unipress GmbH, 2015. – 627 S.

СПИСОК СЛОВАРЕЙ

1. Бабенко Л. Г. / Словарь-тезаурус синонимов русской речи. – М., 2007.

2. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста (словарь-тезаурус). – М., 2009.

3. Большой энциклопедический словарь. – М., 2000. URL: http://niv.ru/doc/dictionary/big-encyclopedic/index.htm (дата обращения: 10.01.2019).

4. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. – М., 2000. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/ (дата обращения: 15.06.2019).

5. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. – Назрань, 2010.

6. Ляшевская О. Н., Шаров С. А. Частотный словарь современного русского языка (на материалах Национального корпуса русского языка). – М., 2009. URL: http://dict.ruslang.ru/freq.php(дата обращения: 15.06.2019).

7. Онуфриев В.В. Словарь разновидностей рифмы. URL: https://rifmoved.ru/rifma.htm (дата обращения: 15.06.2019).

8. Словарь русского языка в 4-х томах: Описание ЭНИ // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ). [М.], 2005. URL: http://feb-web.ru/feb/mas/MAS-abc/0encyc.htm (дата обращения: 15.06.2019).

9. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. / Под ред. Н.М. Кожиной. – М., 2003. URL: https://stylistics.academic.ru/

10. Фразеологический словарь русского литературного языка / под ред. А.И. Федорова. – М., 2008. URL: https://phraseology.academic.ru/

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

1. Баста, Ноггано –Тексты песен (Баста ака Нагано) [Электронный ресурс]. URL: www.basta-aka-noggano.ru/texts.html (дата обращения: 15.06.2019).

2. Настоящий рэп [Электронный ресурс] / реж. А. Пухов. 2012 // YouTube: [сайт]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_NAuG3Hb2vc (дата обращения: 10.11.2019).

3. Официальный сайт Oxxxymiron [Электронный ресурс]. URL: http://oxxxymiron.com/ (дата обращения: 15.06.2019).

4. Официальный сайт группы «25/17» [Электронный ресурс]. URL: http://www.2517.ru/ (дата обращения: 15.06.2019).

5. Официальный фан-сайт Гуфа [Электронный ресурс]. URL: http://www.fan-guf.ru/texts.html (дата обращения: 15.06.2019).

6. Русский рэп как набор слов [Электронный ресурс] // Яндекс: [сайт]. URL: https://yandex.ru/company/researches/2018/rap (дата обращения: 30.09.2019).

7. Форум Hip-Hop.Ru: [сайт]. URL: https://www.hip-hop.ru/forum/ (дата обращения: 12.01.2017).

8. BEEF: Русский хип-хоп [Электронный ресурс] / реж Рома Жиган. 2019 // YouTube: [сайт]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eeYjHiiHVSQ&t=1s (дата обращения: 10.11.2019).

9. Genius | Song Lyrics & Knowledge – американский сайт текстов песен. Дата основания 2009 г. [Электронный ресурс]. URL: (дата обращения: 08.10.2020).

10. RAP-TEXT.RU: Самая большая коллекция *рэп-текстов* [Электронный ресурс]. URL: rap-text.ru/ (дата обращения: 15.06.2019).

11. TEXT-LYRICS.RU [Электронный ресурс]. URL: https://text-lyrics.ru/ (дата обращения: 15.06.2019).

12. YouTube Music – мобильное приложение. Дата выхода: 2016.

Приложение 1

Названия альбомов и рэп-текстов, которые послужили материалом для исследования, с указанием количества треков в скобках

1. 25/17: альбом «Песни о любви и смерти» (12), альбом «Лукавые дни» (4), альбом «Только для своих» (18), альбом «Умереть от счастья» (15).

2. Хаски альбом «Собачья жизнь» (13), альбом «Автопортреты» (18), альбом «Любимые песни воображаемых людей» (17)

3. Типси Тип. **Альбом «Шторит», 2009:** «Социопат», «Снимайте», «Ладошки», «Отори», «Кидочек». **Альбом «Быт на бит», 2010:** «ПММЛ», «Широко». **Альбом «Таможня даёт добро», 2011:** «Два куша», «Отвалим», «Струны», «Завтрак», «Пружина выстрелит». **Альбом «22:22»:** «Толпа», «Удивительно», «Держим», «Сусанин», «Хвост виляет собакой», «ДСВ 16», «Me Gusta la Vista De», «Зимачка», «Савелий», «Не поверила», «Голод», «Лес дал», «Расти», «Красота». **Альбом «СОК», 2012:** «Адаптация», «Баланс», «Метеор», «Батя варит плов», «Молодой», «Родословная». **Альбом «Под бровь», 2013:** «Записки Типси», «Эра Водолея», «Золото», «Хороший день», «В окнах комнат», «Буквы», «Снова», «Доставка», «К бою!», «Садовник», «Палитра», «Не спеша», «Умище», «Не так», «Зимы». **Альбом «Датынет», 2018**: «Аквариум», «До скорого», «Пылинки», «В тебе», «Шкатулка», «Фобофоб», «Вдох», «Река», «Сна», «Развязался». **Отдельные композиции:** «Ябба Дабба Ду», «ДСВ 2018», «Журавли», «День Святого Валентина», Молоток», «Азонойа».

4. Ноггано: альбом «Первый» (15), альбом «Тёплый (15). Отдельные композиции: Ноггано (Василий Вакуленко): «Птицы», «Дурка», «Полина», «Калифорния», «Кирпичи», «У Ноггано депрессия», «Городской блюз», «Городское стерео» (feat. Смоки Мо).

5. Рич, Захар Прилепин альбом «На океан» (12).

6. Рич: альбом «Десятка» (2014): «В кварталах дальних и печальных», «Я всё ещё здесь», «Пора валить», «Куплю себе», «Мне звонят», «Сон», «Моё утро», «Чувство вины», «Изменилось всё вокруг», «Есенин»;

7. Баста и Гуф: «Баста/Гуф» (14)

8. Guf «Дома» (12); Guf, Center: альбом «Город дорог» (14). Альбом «Дома» (2009): «Больше стаффа», «Под балконом», «Не всё потеряно», «Заходит луна», «Для неё», «Провода», «Ice Baby», «Сверху видно всё», «Metropolitan Mail», «Надо лечиться», «Калпак», «Было давно», «Дома». Альбом «Город дорог»

(2007): «Кто как играет», «Сплетни», «Свадьба», «Хлоп-хлоп», «Ямакаси», «Есть вопросы», «Трамвайные пути», «Новогодняя», «Ориджинал Ба», «Вождь», «Тритни», «Мутные замуты», «Новости». Отдельные композиции: Guf feat. Смоки Мо «Мой город».

9. Баста: альбом «Баста 1» (15), альбом «Баста 2» (11), альбом «Баста 3» (20) Отдельные композиции: «Урбан» («Под куполом»), «Мой город», «Город в огне», «В городской суете».

10. Nintendo: альбом «Nintendo» (14)

11. Oxxximiron: альбом «ГорГород» (11). Альбом «Вечный жид»: «Восточный Мордор», «Тентакли», «Спонтанное самовозгорание», «CCTV», «До сих пор МС», «Привет со дна» (при уч. dom!No), «Вечный жид», «В бульбуляторе», «Судьба моралиста», «Цифры и цвета», «Russky Cockney», «В говне», «Крокодиловы слёзы», «Жук в муравейнике» (при уч. Schokk).

12. Face: альбом «Пути неисповедимы» (8)

13. Смоки МО: альбом «КараТэ» (17). Отдельные композиции: Смоки Мо: «Патрик и Герман», «Начало игры», «Антон», «Брачо», «Ноздри», «Проклятье дворецкого», «На пути у богов», «По законам стаи», «Джунгли», «Бабочки», «Дурка», «Пиковая дама», «Конец игры».

14. Слава КПСС альбом «Солнце мёртвых» (10)

15. Баста и Смоки Мо (совместно, 2015): «Музыка мафия», «Каменные цветы», «Вера», «Выпадай в осадок», «Никто не ожидал», «Жить достойно», «Старая школа», «Музыкант vs Музыкант, «Африка», «Суисайд», «Раненый солджа», «Посмотри на Небо», «Миллионер из трущоб», «Лёд», «Аллилуйя».

16. Каспийский груз: отдельные композиции «Афганистан», «Табор уходит в небо», «Сарума»

17. Каста: отдельные композиции «Город мертвецов», «Вечер красит город», «Ростов-Папа», «Я Люблю Это Место».

18. Соль земли: отдельные композиции «Не сказка», «Сталинград», «Вечный огонь», «Ультиматум», «Фратрия», «Виа Долорес», «Роза с чёрными лепестками», «Непокоренная вера в добро», «Искры», «Грустный вечер».

19. Карандаш: отдельная композиция «Дома».

Приложение 2

Рейтинг популярных русскоговорящих рэп-исполнителей
(по данным электронных проектов «On-line magazine InDaRnB», «Raida pro» и «Rap.ru»)

2011		2013		2014		2015		2016	
место в рейтинге	исполнитель/ группа	место в рейтинге	исполнитель/ группа	место в рейтинге	исполнитель/ группа	место в рейтинге	исполнитель/ группа	место в рейтинге	исполнитель/ группа
1.	Guf	1.	Guf	1.	Guf	1.	Баста	1.	Тимати
2.	Баста	2.	Баста	2.	Баста	2.	Тимати	2.	Баста
3.	Log-Dog	3.	Noize MC	3.	Тимати	3.	Guf	3.	Guf
4.	Noize MC	4.	Тимати	4.	Макс Корж	4.	Макс Корж	4.	L`ONE
5.	Ноггано	5.	Каста	5.	Noize MC	5.	Каста	5.	Джиган
6.	Тимати	6.	Ноггано	6.	Slim	6.	Slim	6.	Каста
7.	Каста	7.	Зануда	7.	Ноггано	7.	Каспийский Груз	7.	Kristina SI
8.	Птаха /Зануда	8.	Slim	8.	Зануда	8.	Зануда	8.	Noize MC
9.	Триагрутрика	9.	Centr (группа)	9.	Каста	9.	Мот	9.	Мот
10.	Bahh Tee	10.	Макс Корж	10.	Bahh Tee	10.	Oxxymiron	10.	Oxxxymiron

Приложение 3

Метрическая система рэп-текстов

Метрическая система текста песни Gufa «Больше стаффа»

1.	В конечном итоге меня признают невменяемым,	1-2-2-2-2-2 – 5 ударений
2.	Но эти строки заставят обратить внимание.	1-1-2-3-1-2 – 5 ударений
3.	На нудные пробки, унылые здания,	1-2-2-2-2 – 4 ударений
4.	Убитые дороги и моё домашнее задание.	1-3-3-1-3-2 – 5 ударений
5.	Ещё давным-давно я пообещал себе	1-1-1-4-1- – 5 ударений
6.	Выпустить свой альбом - и вот уже второй.	-2-1-1-1-1- – 6 ударений
7.	И по-любому будет третий, вы уж поверьте,	3-1-1-1-2-1 – 5 ударений
8.	Я ещё успею надоесть вам на этой планете.	-1-1-3-2-2-1 – 6 ударений
9.	Как бы я не пытался, я никогда бы не смог	-1-2-1-2-2- – 6 ударений
10.	Записать и выпустить второй «Город Дорог».	2-1- 3- -2- – 5 ударений
11.	Кто знает поймёт, то, о чём речь идёт…	1-2- 2 - - 1- – 5 ударений
И т.д.		

Приложение 4

Интертекстуальные включения и кодовые переключения в песнях в стиле рэп

1. Цитаты, квазицитаты

1.1. Oxxxymiron, «Башня из слоновой кости». В данной композиции вольной цитатой рэпер обращается к поэме В. Маяковского «Облако в штанах»: *Я спускаюсь беспрецедентно оправдан. / И лицемерно помилованный тридцатилетний.*

1.2. Oxxxymiron, «Кем ты стал». В этой песне повествование ведётся от дозвонившегося до Марка (писатель, главный герой альбома «Горгород») фаната. В связи с этим используется отсылка к композиции рэп-исполнителя Маршалла Мэтерса под названием «Stan», в которой повествуется об идолопоклонстве и фанатичности: *Я с 13 лет знал ты мой старший брат, хоть и мне не родня и даже не седьмая вода на киселе. / Я вживался в каждый твой текст, меня поражал интеллект. / Тебя ждал успех в жанре. Знай, я желал тебе сделать всех.*

1.3. Oxxxymiron, «Переплетено». Данная рэп-композиция отсылает нас к стихотворению О. Мандельштама «Бесшумное веретено…»

1.4. Рич, «Дождь». В данной композиции в основу положено стихотворение Б. Рыжего «Помнишь дождь на улице Титова…».

1.5. Рич, Захар Прилепин «На океан»: *Я тут памятник воздвиг себе не рука сука творный…//* или «Бей хвостом»: *И воздвигнув надо мною керамический горшок…//*, где есть отсылка к стихотворению А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…»

1.6. Рич, Захар Прилепин и др. «Бей хвостом», где используется прямая цитата из К. Чуковского «Мойдодыр»: *Даже ты мне написала, я в записке прочитал, /Чтобы я к тебе дороги не искал. / Убежало одеяло, улетела простыня. /Боже, что же ты оставил здесь никчёмного меня. //* и в композиции «Серьёзные люди»: У*бивальников начальник, мочалок командир. //*

1.7. Рич, Захар Прилепин и др. «Пора Валить», «На океан». В этих композициях есть отсылка к высказыванию Ф. Ницше «Бог умер»: Здесь *всего слишком много, только ты слишком мал. / Если больше нет Бога, твой выход, шакал. //* («Пора валить»)

2. Аллюзии и реминисценции

2.1. Oxxxymiron, «Восточный Мордор». Образ Мордора связан с творчеством Дж. Р. Р. Толкина («Властелин колец»). Мордор – область на юго-востоке Средиземья к востоку от Андуина, владения Саурона. Фродо и Сэм отправились туда, чтобы уничтожить Кольцо Всевластья. Мордор уникален благодаря трём огромным горным хребтам, окружающим его с севера, запада и юга и защищающим эту землю от неожиданного нападения. В самой песне восточный Мордор – это Лондон: *Это восточный Лондон, /Он как отчий дом нам, но забудь его лубочный образ, / Тебе тут будет очень стремно, я ночью черной /Поведу через Восточный Мордор… //*

2.2. Из *Муми-Долов, Хоббитонов и Слонопотамов /Из кладовок, антресолей и полуподвалов <...> / Я что-то тихо вынес ночами, заныкал…* (Oxxxymiron, «Признаки жизни»). Муми–дол – долина муми-троллей — волшебная страна, где живут муми-тролли из серии сказок Туве Янссон. Хоббитон — место в Новой Зеландии, наиболее знаменитое проходившими на его территории съёмками трилогий «Властелин колец» и «Хоббит».

2.3. *Мир в котором живу я – это Нарния, / Воображаемое пространство меж гаражами, / Вот и снег потаял, мы мутимся через ежанских…* (СЛАВА КПСС, «Родина»). Нарния – мир, созданный англо-ирландским автором Клайвом Стейплзом Льюисом, являющийся местом действия в книгах серии Хроники Нарнии.

2.4. Рич, Захар Прилепин «Бей хвостом»: *Над седой равниной моря буря кроет корабли / Жми на вёсла, если хочешь дотащиться до земли, / Чтобы выбраться на берег и на пляже лечь пластом…//*, где первая строка созвучна с «Буря мглою небо кроет» (А.С. Пушкина), а образ человека, потерпевшего кораблекрушение, сближен с образом (вероятно, непреднамеренно) Робинзона Крузо и Одиссея.

2.5. Рич, Захар Прилепин «Пора валить». В данной композиции есть такие строки: *Спрячут берёзки точёные острые, / Тела сырые, копчёные простыни, ай…//,* которые обыгрывают образ «привычной» берёзы С. *Есенина («Белая берёза /Под мои окном / Принакрылась снегом, / Точно серебром…»)*

2.6. Рич, Захар Прилепин «Тепло». Данная рэп-композиция сближается со стихотворением С. Есенина «Грубым даётся радость…», за счёт ритма и одинаковых образов (но представленных абсолютно по-разному) Ср.: 1) Мутно *гляжу на окна. / В сердце тоска и зной. / Катится, в солнце измокнув, /Улица передо мной. //* (С. Есенин.) И: *Как мне тепло в этом городе солнечном, / На его улице я обречен, / Словно лекарство приму его горечь, /И мне ни почём и ему ни почём. //* (Рич и др.). 2) *А на улице мальчик сопливый. / Воздух поджарен и сух. / Мальчик такой счастливый / И ковыряет в носу. //* (С. Есенин.) И: *Кружится день, словно девочка с обручем. /Мальчик в бейсболке играет с мячом. / Как мне тепло в этом городе солнечном, / Я ни о чём, и он ни о чём. //* (Рич и др.). 3) *Я собираю пробки - /Душу мою затыкать. //* (С. Есенин.) И: *Чтобы идти и не знать, и не верить, /И душу клубком распустить, а потом…//* (Рич и др.).

2.7. Рич, Захар Прилепин, «Титры («Циник девять с половиной недель»), где образ сумасшествия исторического процесса созвучен Герценовским представлениям об этом (в частности, озвученным им в повести «Доктор Крупов»): *Быть может, со мною бред карантинный, /Но мир сумасшедший, тревожный, смешной, / Я помню по кадрам, дословно, тактильно, /Как будто всё это было со мной. //*

2.8. Рич, Захар Прилепин, Бранимир, «Серьёзные люди»: *Мимо проходил и дал ему на водку, верно. / Несчастья раздавали как всегда неравномерно. / За порванной штаниной виден был рельеф колена. //* Образ нищего, несчастного традиционен для русской литературы (см., например, М. Ю. Лермонтов («Нищий»).

3. Мифологические заимствования

3.1. Oxxxymiron, «Не с начала». В данной песне рассказывается об отношениях между молодым писателем Марком и его девушкой: *Незаметно поправь её одеяло, за это себя предавая анафеме. / Она вышла из пены, худой отпечаток плеча оставляя на кафеле.* В данном отрывке – отсылка к греческой мифологии, к эпизоду, в котором девушка превращается в Афродиту. Само имя главного героя отсылает нас к апостолу Марку, одному из четырёх евангелистов (Евангелие от Марка), погибшему от рук язычников.

3.2. Рич, Захар Прилепин, Бранимир и др. «Серьёзные люди»: «*Они придут быстрее новой модели «Мерса», / Сметая Зевса с потного кресла*». Как известно, Зевс в древнегреческой мифологии бог неба, грома, молний, ведающий всем миром.

4. Различные модификации слов и словосочетаний *(в данном разделе приводится несколько примеров, так как в основной части диссертации этим вопросам уделяется достаточное внимание)*

4.1. Целенаправленное изменение автором звуко-буквенного образа, словообразовательные изменения

4.1.1. Переосмысление за счёт выделения (квази)-омонимичных сегментов: *И снова дождь льёт по мостовым реками/ Ленивыми потоками и грозы саундтреками…//* (Баста, «В городской суете»). В приведенном примере поэтическая декомпозиция/ композиция словоформы «саундтреками» членится как «саундт» и «реками», где второй сегмент «реками» оказывается омонимичным лексеме «река», использующейся в первой строке. Слово-тема («реками») и слово-мотив («саундтреками») акцентируют семы «поток», «большое количество», «масса». Семантема «трек» объединяется с семантемой «река», в результате этого получается метафорическое сравнение дождя, льющегося по мостовым, с музыкальным треком, где общей поэтической коннотативной семой оказывается «звуковое сопровождение».

4.1.2. Переосмысление за счёт выделения кодирующих сегментов: *Горячий воздух, едкий озон,/ Линии фронта, пылающий горизонт./ Мой гарнизон, плотно захлопнул двери,/ Залп артиллерии, повреждения, значит потери,/ Раны на теле, это глубокий след,/ Вперед к Победе, скоро растает снег,/ Ушли на свет их пепел унесла река,/ Их ждали дома дети с глазами цвета василька!//* (Саграда «Вечный огонь»). При ПА в корнях: 1) *озон-, горизонт-, гарнизон-* выделяются омонимичный сегмент *зон-; 2) захлоп-залп-* выделяются омонимичный сегмент *залп-*; 3) *двер-, потер-, поврежд-, вперёд-,* омонимичные сегменты *вер- (вре-), ер-*. Можно выделить и близкие по звучанию сегменты корней *след-, снег-, свет, у-**нес**-ла, васильк-* за счёт общего омонимичного сегмента *се-*. На основе таких композиций, возьмём, к примеру, значение слова «след», которое приобретает коннотативные компоненты, привносимые смыслами слов-мотивов *(снег, свет, унесла, василька).* По нашему мнению, общим для всех этих слов-мотивов могла бы стать семема «облегчение» («состояние лёгкости»). Таяние снега – это нечто вроде освобождения земли от зимний спячки, увидеть свет (разг.) – испытать облегчение, унести – то есть забрать, например, что-то лишнее, ненужное, об исчезновении чего-либо, василёк как символ детства, беззаботности и лёгкости, необремененности.

4.2. Семантические трансформации

4.2.1. Рич, Захар Прилепин «Бей хвостом». Метафора, построенная на эвфемизме: *Врач себе назначил морфий, и теперь он растворён /Между будущих и прошлых сослагательных времён.//* С одной стороны, *между будущих и прошлых сослагательных времён* – это обозначение отсутствия реальных ситуаций, о которых якобы фантазирует врач, с другой стороны, это эвфемизм, заменяющий типичную ситуацию для рэперов, о которой они часто повествуют «быть под кайфом», то есть в состоянии наркотического опьянения. Кроме того, в данном случае обыгрывается и лексема «растворён»: с одной стороны, лексическое значение указывает на образование некоторого вещества с водой, например, однородной смеси, с другой стороны, омонимичное значение указывает на «раскрытие» чего-либо (*раскрытая калитка* и пр.) Лексема *растворён* в контексте приобретает несколько значений, но главным, вероятно, оказывается то, что человек и его фантазии – единое целое, время которого растворилось, превратилось в ирреальное.

5. Фольклорные интертекстемы

5.1. *Oxxxymiron, «Колыбельная»: Пока родители кутят и тратят, / Знай, тебя укладывает спать популярный писатель. / Но тебе на эти статусы плевать, / Пока тебя впечатляет найденный оловянный солдатик. / Где-то лунатик крутит радио, / Оттуда голос мэра призывает взять и покарать их. / Кого конкретно – без понятия. / В городе казни, власть и плутократия переплетаются в объятиях*. Здесь через художественную

деталь обнаруживается отсылка к произведению Г. Х. Андерсена «Стойкий оловянный солдатик».

6. Библейские образы и интертекстемы

6.1. Рэп-композиция группы «25/17» «Следопыт». В данном тексте проявляется сюжет «Книги Иова»: *Вера гасла и так далеко до дома / «Я всегда был рядом» – как раскатом грома. / «А следы? – ты меня оставил там» / «Это я нес тебя на руках//.*
6.2. Рэп-композиция группы «25/17» «Ранен». Сюжетная близость рэп-текста к сюжету Иова (мотив поиска, требования справедливости): *Слышишь сердца крик – это я ранен. / Подскажи, старик, как дойти до рая. / Сколько было книг, но там все врали. / Можно напрямик, но только по краю», а слова можно напрямик, но только по краю*.
6.3. Рэп-композиция группы «25/17» «Следопыт». В ее основе – евангельский сюжет, связанный с притчей о блудном сыне, который ушел из дома в поисках ложно понимаемого счастья: *Среди кривых зеркал я Христа искал*.
6.4. Рэп-композиция группы «25/17» «Следопыт». Сближаются образы лирического героя и Иова. Как пишет Екатерина Паталашко, «герой произведения, как и Иов, чувствует присутствие высших сил, хочет взаимодействия с ними, но не находит их. Он искал Бога, ответ на вопрос о несправедливой участи, постигшей его, но нашел его только тогда, когда Всевышний убедился в чистоте его души и заговорил с Иовом. Так и лирический герой понимает это, и в припеве звучат слова: «*Тебе нужен голос, нужен ответ / Ты услышишь его, когда стихнет все / И наступит рассвет//»,* где образ рассвета – визуализация душевной высоты и одновременно возрождения Иова и лирического героя» [Паталашко, эл. рес.].
6.5. *Тут бунтари все обречены как Авессалом. / Я за добро, но я пишу книги, а в остальном - / Да гори оно все пламенем синим...* / («Всего лишь писатель», Oxxxymiron). Авессалом – третий сын Давида. Восстал против отца, был разбит.

7. Заимствования из рок-текстов
7.1. Группа «Кино» *«Песня без слов»* – группа «25/17» *«Весь мир идёт на меня войн*ой.
7.2. А. Башлачёв *«Имя имён»* – «25/17» *«Имя имён».*
7.3. «Гражданская оборона» *«Всё идёт по плану»* – Noize MC *«Всё идёт по плану»*
7.4. Егор Летов *«Философская песня о пуле» и «Пуля виноватого найдёт»* – Хаски *«Пуля-Дура».*
7.5. Егор Летов *«Прыг-Скок»* - Хаски *«Дурачок».*
7.6. *Моя уродина — родина* («Соечка», Слава КПСС): отсылка к песне ДДТ «Родина».
7.7. *Дурачок устал от жизни и под камушек прилег* («В замогильной стороне» Слава КПСС): образ «дурачка» позаимствован у Егора Летова. Под «камушком» подразумевается надгробный камень. К образу дурачка в своём творчестве обращается и Хаски.
7.8. *В одуванчиковом поле, я покинул мегаполис* («Пусть», Слава КПСС): отсылка к песне Егора Летова «Я топчу поле одуванчиков»
7.9. *Разложившись на сырую нефть и липовый мёд* («Пусть», Слава КПСС): отсылка к строчкам из песни Егора Летова – «Всё идёт по плану»
7.10. *Здесь всегда будет так, но не время любить, нет!* («Пусть», Слава КПСС): отсылка к песне «Не время любить» группы «Комитет охраны тепла».
7.11. *Пускай по лесу муравей тащит свежий трупик / Пускай ваш улей в суете с утра и до утра* («Опять надо жить», Слава КПСС): отсылка к композиции «Муравейник» гр. «Кино».

8. **Прецедентные имена** *(список использования прецедентных имён гораздо шире, здесь представлен лишь небольшой фрагмент имён, к которым обращаются современные рэперы)*

8.1. **Guf** (Алексей Сергеевич Долматов) – российский рэп-исполнитель, сооснователь и участник группы CENTR. («Ладно, ты забей а, все гораздо веселее. / Я вот повсюду слышу о том, что Гуф умер. / Че, в натуре? Что-то как-то даже не помянули. //» Guf, Баста, «Гуф умер».)

8.2. **Аль Капоне**, Альфонсе Габриэль «Великий Аль» Капоне – американский гангстер, итальянского происхождения действовавший в 1920—1930-х годах на территории Чикаго. («*Ноги в бетоне на склоне реки закона/ Блеск во взгляде — это мистер **Капоне**/ Выстрелы в доли пули в точных расчетах/ Классика в черном под полным контролем…». Bad Balance, «Аль Капоне*».)

8.3. **Боб Марли** – ямайский музыкант, гитарист, вокалист, композитор. (*«С Бобом Марли дуем, сидя на краю вселенной».* Баста, «Гуф умер».)

8.4. **Курт Дональд Кобейн** – американский певец, автор песен, музыкант и художник, наиболее известный как вокалист и гитарист рок-группы «Nirvana», исполнявшей гранж. («Пропадаем неделями с Эми Уайнхаус и Кобейном». Баста, «Гуф умер».)

8.5. **Панчо Вилья** (Хосе Доротео Аранго Арамбула, более известный как Франсиско Вилья или Панчо Вилья) – один из революционных генералов и лидеров крестьянских повстанцев во время Мексиканской революции 1910—1917 годов. («В огне революций вместе с Панчо Вилья / Жестоким рубиловом заработал себе имя…» Bad Balance «Дон Хосе».)

8.6. **Пиночет**, Аугусто Хосе Рамон Пиночет Угарте – чилийский государственный и военный деятель, генерал-капитан. Пришёл к власти в результате военного переворота 1973 года, свергнувшего социалистическое правительство президента Сальвадора Альенде. («*И он, порой, суровей, чем сам **Пиночет** / Знаю, зачем мы здесь провели столько дней и ночей…*» Ноггано feat Каста «Viva la revolucion».)

8.7. **Рембрандт** (Рембрандт Харменс ван Рейн) – голландский художник, рисовальщик и гравёр, великий мастер светотени, крупнейший представитель золотого века голландской живописи. («*…Нет ничего, кроме скуки в этой дыре, брат, / Нужно чем-то занять руки, я тут местный Рембрандт…*» Ноггано feat Каста «Viva la revolucion».)

8.8. **Фидель Кастро** (Фидель Алехандро Кастро Рус) – кубинский революционер, государственный, политический и партийный деятель, руководивший Кубой с 1959 до 2006 года. («*Я так подумал: если помирать, то не от пули / Ну чё, Эрнест, **Фидель**, дунем? Дедуля дует*»; «*Вот только дуну, шаман дунул и тут же дал дубу / **Фидель**, Эрнест, взбодрите мутного, пусть колдует*»; «*…Льется текила, горит самбука / Че Гевара давно в земле, без **Фиделя** Куба / Я прошу на ходулях милостыню у модного клуба…*» Ноггано feat Каста «Viva la revolucion».)

8.9. **Саддам Хусейн** Абд аль-Маджид ат-Тикрити – иракский государственный и политический деятель, президент Ирака (1979 – 2003), премьер-министр Ирака (1979—1991 и 1994 – 2003), генеральный секретарь иракского отделения партии Баас, председатель Совета революционного командования, маршал (1979). («Балдеем по гаремам с Саддамом Хусейном. /Туда, где забыли - мы всегда успеем с Михеем//». Баста, «Гуф умер».)

8.10. **Тупак Амару Шакур** – хип-хоп исполнитель, продюсер и актёр из Гарлема, Нью-Йорк. Является одним из величайших и наиболее влиятельных хип-хоп исполнителей в истории. («С Тупаком хлещем хэни и гоняем...//» Баста, «Гуф умер».)

8.11. **Ургант Иван Андреевич** – российский актёр, шоумен, теле- и радиоведущий, певец, музыкант, продюсер. («…с подвязками лютыми или на вязках дурки / не шутишь или шутишь как Ваня Ургант / на богатом мехе или мехом внутрь как уги…//» Словетский (Константа) и Баста «Пойдем покурим на лоджию».)

8.12. **Эми Джейд Уайнхаус** – британская певица и автор песен, известная своим контральто-вокалом и эксцентричным исполнением смеси музыкальных жанров, включая R&B, соул и джаз, признанная критиками одной из ведущих британских исполнительниц 2000-х годов. («Пропадаем неделями с Эми Уайнхаус и Кобейном». Баста, «Гуф умер».)

8.13. **Эрнесто Че Гевара** (исп. Ernesto Che Guevara) – латиноамериканский революционер, команданте Кубинской революции 1959 года и кубинский государственный деятель. (*То гром снарядов, то стук кастаньет /И только слабым, друг, тут места нет / «Viva la revolucion» — поёт гитара, /Viva comandante* ***Che Guevara***»; «*…От невест нет весточек, / Вместо них* ***Эрнесто Че****…*» Ноггано feat Каста «Viva la revolucion».)

8.14. **Винтовка Бердана**: *И если ты к нам обратиться, не смея, /Понять нашу правду не можешь в упор, / То вот тебе вкратце вся наша идея: / Икона,* ***Бердана****, кагор и топор. //* (Рич, Захар Прилепин и др. «Тебе понравится»)

8.15. **Пикачу** – существо из серии игр, манги и аниме «Покемон»: *Разбежались покемоны, потерялся* ***Пикачу****. / Все оставили планету, только я один торчу. //* (Рич, Захар Прилепин и др. «Бей хвостом»).

8.16. **ЖЖ** и **Фейсбук** – блог-платформа и социальная сеть, соответственно: *Там молчат, и я свободен: ломай ноги, грабь, гори. / Все в* ***Фейсбуке*** *запропали и оставили* ***ЖЖ****, / И сосед уже не сверлит на четвёртом этаже. //* (Рич, Захар Прилепин и др. «Бей хвостом»).

* Кодовые переключения с русского на иностранный язык, транслитерированные обозначения, встречающиеся в рэп-текстах

1. **All right** (англ. «всё правильно»): Спокойный *взгляд означал всегда олл райт…*// (Bad Balance, «Аль Капоне»)
2. **Desperado** (исп. «отчаянный»): *Под рубахой – наваха острая, как перец чили/ Курили desperado, в баре дымили сигары* (Bad Balance, «Дон Хосе»)
3. **Porgue** (исп. «почему»): Крестный *отец, крест, крестная семья, porque. / На итальянском языке значит семья коза-ностра* (Bad Balance, «Америка 30-х»)
4. **Viva la revolucion** (исп. «Да здравствует революция!»): *То гром снарядов, то стук кастаньет /И только слабым, друг, тут места нет/ «Viva la revolucion» — поёт гитара / Viva comandante Che Guevara…*// («Viva la revolucion», Ноггано feat. Каста)
5. **Compuesto gringo** (исп. «сдержанный иностранец»): *Пыльные сомбреро сеньора бандито/Косынки на шее в цвете — compuesto gringo…*// (Bad Balance, «Дон Хосе»)
6. **La puta** (исп. «проститутка»): *Лежит, кайфует, пускает слюни, вот la puta! / Может что напутал я? //* («Viva la revolucion», Ноггано feat. Каста)
7. **Эль Мариачи** (El Mariachi), мариачи (исп. Mariachi) — 1) один из самых распространённых жанров мексиканской народной музыки, являющийся неотъемлемой частью традиционной и современной мексиканской культуры; 2) кинофильм Роберта Родригеса «Музыкант». Этот фильм, воспроизведённый на испанском языке, привыкли называть «Эль Мариачи». («Играл Эль Мариачи, плакала его гитара / Слава, пылала слава, уходила в годы…», Bad Balance, «Дон Хосе»).
8. **Финита ля комедия** – устойчивое сочетание, которое используется преимущественно в разговорном стиле с иронией и говорится при завершении какого-либо дела, как правило, неблагополучном: На *столе линия бодрящего инея. /Без ног, но зато у детей в авторитете я. / Латинская Америка, финита ля комедия!* // (Ноггано feat. Каста, «Viva la revolucion»)
9. **Fly** (русск. – «летать»): Память *храни, сердце гори, но не сгорай. / Частицы себя на номера под копирайт. / Из-под пера файл в несколько мегабайт. / Оттолкнувшись от края, вера не умирай - fly! //* (RusKey feat Баста, «Тимур»).
10. Кодовые переключения часто используются при названиях каких-либо брендов (одежда, машины и пр.). Например: *Dolche Gabbana или Adidas Torssion, / Шелковый петушок или отчаянный коршун? //* (Словетский (Константа), Баста, «Пойдем покурим на лоджию»).

Приложение 5

Guf альбом «Дома»

(тексты приведены без изменений[28]: сайт fan-guf.ru›texts.html)

Структура альбома:

1. Больше стаффа
2. Под балконом
3. Не всё потеряно (feat. Баста)
4. Заходит луна (feat. Принцип)
5. Для неё
6. Провода (feat. МиГ29)
7. Ice Baby
8. Сверху видно всё (feat. TAHDEM Foundation)
9. Metropolitan Mail
10. Надо лечиться
11. Калпак (feat. Mark)
12. Было давно
13. Дома (feat. Ба)

Больше стаффа

В конечном итоге меня признают невменяемым,
Но эти строки заставят обратить внимание.
На нудные пробки, унылые здания,
Убитые дороги и моё домашнее задание.
Ещё давным давно я пообещал себе
Выпустить свой альбом и вот уже второй.
И по-любому будет третий, вы уж поверьте,
Я ещё успею надоесть вам на этой планете.
Как бы я не пытался, я никогда бы не смог,
Записать и выпустить второй "Город Дорог".
Кто знает поймёт, то, о чём речь идёт,
Остальное не е***, аё, салют народ.
Как настроение? Что у вас там по теме?
Прошло время - пусть не много, но тем не менее.
На самом деле, всё гораздо сложнее и к сожалению,
Все рано или поздно взрослеют.
Теперь я реже бываю в метрополитене,
Не поднимаюсь на любимую крышу даже по воскресениям,
Не выступаю с предложением в Московской мэрии,
А хожу по сцене и ищу свою бутылку Jack Daniels.
Короче много изменений - я теперь человек семейный
И всё время провожу с ней, но это редко.
Когда я бываю в Москве, а так я где-то по стране,
Качаем города на качелях.
Я понятия не имею кто нас там сменит,
Мы нормально отметились и продолжаем движение.
И вам конечно виднее кто как стелит,

[28] Знаком *** нами заменена обсценная лексика.

Но я люблю то, что делаю, а делаю я то, что умею.
Пойми, я очень дорожу тем, что имею,
И эти парни тоже - небо нам поможет.
Вряд ли мы когда нибудь дойдём до цели,
Но приятно ловить уважение в глазах прохожих.

Больше стаффа, меньше табака,
Снизу асфальт, сверху облака.
Когда-нибудь ты тоже увидишь 2Pac'a,
Но это будет чуть позже, а пока...

Больше стаффа, меньше табака,
Снизу асфальт, сверху облака.
Скоро будет наоборот, ну а пока,
Больше стаффа, меньше табака

Соблюдая традиции, буду предельно скромен,
Ни скажу ничего в принципе о своём втором альбоме.
Ничего хорошего и ни плохого тем более,
Наверно кроме того, что этот альбом сольный.
Со стороны прикольно столько гастролей, я не спорю,
Тем что происходит я вполне доволен,
Но мне спокойнее одному на далеках на районе,
С бутылочкой колы на лавочке с Колей, народ, i'm sorry.
Но походу, я кое что понял,
Стоя у подоконника в том тёмном коридоре.
Кое чего я может и не помню, я не скрою,
Ведь последние суток трое я провёл в коме.
Сколько джоинтов поники надо взорвать на балконе,
Чтоб научиться читать как читает Павел Воля?
Но я не буду выступать в роли мамы Чоли,
Я из другой категории, слышь давай поспорим?
Я настроен радовать аудиторию
И качать на повторе в той восьмёре и Nissan'e Patrole.
И пока меня это кроет не ждите конца истории,
Кстати R.I.P. MC Молодой.

Больше стаффа, меньше табака,
Снизу асфальт, сверху облака.
Когда-нибудь ты тоже увидишь 2Pac'a,
Но это будет чуть позже, а пока...

Больше стаффа, меньше табака,
Снизу асфальт, сверху облака.
Скоро будет наоборот, ну а пока,
Больше стаффа, меньше табака

Больше стаффа, меньше табака,
Снизу асфальт, сверху облака.
Когда-нибудь ты тоже увидишь 2Pac'a,
Но это будет чуть позже, а пока...

Больше стаффа, меньше табака,
Снизу асфальт, сверху облака.
Скоро будет наоборот, ну а пока,
Больше стаффа, меньше табака

Всё что будет ниже - очень лично,
Планка выше, настрой типичный.
Брачный юмор как обычно в наличии,
Многое между строк, кое-что в кавычках.
Я постараюсь дать ответы на вопросы,
Которые до этого не решался задать никто.
Я знаю, что надо быть предельно серьёзным,
Если что-то забыл, то вспомню потом.

Под балконом

Ба, нас с тобой кто-то сглазил, я отвечаю,
Ну ведь не даром мы с тобой - Замоскворечане,
У нас броня, тут семь высоток и три кольца,
Я Guf - два икса, плюс ты - Ориджинал Ба,
Но ситуации бывают разными,
И на земле всегда будет хватать а***вших пидарасов,
В тот странный вечер 25 октября
Прости меня Ба, за то что не уберег тебя,
Короче слушайте в двух словах,
Мои следственные показания под музон, еще и в стихах,
Здесь все именно так, как там у них на бумагах
С моими подписями в их печатях и штампах,
25 октября 2007 года я такой-то, такой-то
Шёл в сторону дома, вместе со своей девушкой
Такой-то, такой-то и другом таким-то таким-то
Мы шли в сторону дома.
Мой двор на местности называют пьяным,
Там постоянно бычье, студенты, панки, эмо, фаны,
И мне не показалось странным когда,
Пятеро в углу двора п***ят одного ногами,
Не показалось странным мне, но не моему другу,
Который пошёл к ним, слушайте дальше,
Я хватаю свою девушку подмышку, а он к ним
Типа парни, слышь, хорош, это уже слишком,
Все как один разворачиваются и бегут в сторону него,
Я понимаю не здоровое дерьмо,
В эту секунду вы не поверите, такая картина:
Из подъезда выходит Тамара Константиновна,
Пять невменяемых типов ломятся убивать нас,
Девушка, бабушка - паника, ужас,
Если бы Ориджинал Ба там не ступила,
Этого может быть и не было, но было то, что было,
Потом, как и должно быть конечно
По сценарию предусмотрено двадцать секунд экшена,
Но эти двадцать секунд нам показались бесконечными,
Улица, дверь, домофон и клетка лестничная,

Нас там чуть не убили, было очень страшно,
Мы еле забежали в лифт и нажали этаж свой,
Слышали их топот параллельно пока мы поднимались
И мы ужасно испугались
Чудом забежали в квартиру, стали звонить в милицию,
Все втроём мы начали звонить в милицию,
Хотели позвонить кому-нибудь еще, но было некому,
И мы продолжали звонить в милицию,
Трое стояли внизу под балконом,
Орали: Спускайтесь сюда, вам п***, гандоны!
Двое дергали ручку, били ногами по двери,
Штукатурка осыпалась, приди посмотри,
Пока они ушли, прошло минут пятнадцать где-то,
Мы вспомнили про бабушку, она ушла к соседу,
Мы и подумать не могли, что пока мы были наверху,
Какая-то сука сломала бабушке руку,
Мы отвезли её в больницу, там ей наложили гипс,
Старушке 83 года, читает газету "Жизнь",
Почему не стали подавать заявление в милицию,
Наверное просто не хотели трепать себе нервы,
Ну вот я думал все затихло, типа все замяли,
Съездил с любимой отдохнуть, искупались в океане
Прилетаем, сидим дома, дуем, семь утра,
Звонок в дверь - на пороге опера,
Вы такой-то, такой-то? Да
С нами пройдемте. А что случилось?
Мы вам расскажем по пути,
Везут меня до отдела и там я понимаю
Что у кого-то дела я главный подозреваемый,
Оказывается в тот же день, того же года
Им поступило заявление такого рода, точнее уведомление
Из Склифосовского: доставлен сотрудник милиции, отп***енный жёстко,
Примерно в то же время, вечером того же дня
Три типа стояли скромно, бухали во дворе у меня,
Ну как это обычно бывает: скромно три типа
Стояли, бухали, во дворе моего дома,
Вдруг откуда не возьмись появляется парень
И самому здоровому из них с ходу суёт в е***ник,
Резко соскакивает и скрывается за дверью моего подъезда,
Что было дальше интересно?
Эти в а***е слышат с моего балкона,
Тот же парень орёт: "Вам п***", потом минута ровно,
Появляется пятнадцать человек с битами
И некоторые из них сейчас в Склифе с черепами пробитыми

Мораль той басни такова, морали нет вообще, так ведь легче,
Это просто слова о том как обстоят дела, здесь в Замоскворечье

Мораль той басни такова, морали нет вообще, так ведь легче,
Это просто слова о том как обстоят дела, здесь в Замоскворечье

Не всё потеряно feat. Баста

Баста:
Если ты начал рамсить - будь любезен грести
Твой стайл нудный пассив, ноги уноси.
Я видел немерено типа крутых MC
Ты лепишь gangstar из себя,
Но тебя мама ждёт дома к шести.
Сын, лучше сперва подрасти,
Хотя на врядли возраст такому как ты прибавит мудрости
Упаси тебя бог попасться мне на улице,
Ведь всё, что ты сможешь произнести: Баста, прости.
Пусть я не так мастит как другие MC,
Но любому о***вшему в пять сек вынесу мозги
Лучше в текстах не трогать членов моей семьи
Есть маза упасть и не подняться с земли.
Меня списывали со счётов, удаляя из списков живых
Я был на нулях: теперь к гонорарам липнут нули
И пусть я не обладаю ударом Мухаммеда-Али,
Зато мне близок его дух веры и борьбы.
Может я старомоден и мне в пору нафталин,
Предпочитая для свежей петли, старый винил
Кого-то прет No School и Южный стиль,
А меня сводит с ума премьер и Талиб Квели.
Кого-то прут бутики и модный прикид,
Меня прёт новый мотив и круто замученый бит, поверх заученный стих
Если смогу не забыть: если забуду,
Будь уверен тут есть кому подхватить.
Не стал богачом, зато всегда есть почитать о чём,
Не стал святым, но и не превратился в черти-чё
Знаю чё по чём в этой мутной игре,
Ростов-на-Дону, Москва на Москве-реке.

Знай, не всё потеряно пока,
В руке ручка и по бумаге строка
Пока Москва на Москве-реке, Ростов на Дону
И я на своем берегу

Знай, не всё потеряно пока,
В руке ручка и по бумаге строка
Пока Москва на Москве-реке, Ростов на Дону
И я на своем берегу

Guf:
Странно, но я доволен тем, что есть
Я топчу свою поляну, на весах имею вес
И наш замес нормально набирает обороты
Меня это прёт, если честно как никого тут
Я работал экскурсоводом, водил толпы народу
Тёмными тропами по дворам города
Теперь я вот он, в твоей стерео системе,
Подразделение Centr, отдел секретных сообщений.

Выше чем антенны, ниже чем облака,
Эти темы пишет ночами Москва-река
Ей помогает пацанчик: её правая рука
Они вместе курят планчик и путают берега.
Потом качают города от Калининграда до Камчатки
И обратно, значит так надо,
Благодаря болванкам и проводам,
Вся страна в курсе этих странных, центровых раскладов.
Новые партии стаффа для ценителей культуры,
Нам не нужны контейнеры, цистерны, фуры,
Навалом аппаратуры в рекордно короткие сроки
Эти строки залетают в ваши системные блоки.
На Дальнем Востоке, в Сибири или Средней Азии,
На Северном Полюсе или на Кавказе,
Мы по моему говорили, что мы на связи,
А вы по прежнему доверяете Гуфу и Басте?
На студии в Газе, как на военной базе
Я в мясе, Московский ганджубасик опасен,
Вася по классике заваривает в тазике, что-то китайское,
Нас по разному, но колбасит.
На праздник или в будни, пойми мы тут не одни
И нам не в падлу будет дойти до студии,
Он пьёт чай, я дую, нам есть чё обсудить,
Мы беседуем, рифмуем и ставим это людям.

Знай, не всё потеряно пока,
В руке ручка и по бумаге строка
Пока Москва на Москве-реке, Ростов на Дону
И я на своем берегу

Знай, не всё потеряно пока,
В руке ручка и по бумаге строка
Пока Москва на Москве-реке, Ростов-на-Дону
И я на своем берегу

Пока мы занимаемся этой ерундой,
Кто-то делает вид, что дружит с головой,
У кого-то нет башки и не было никогда,
Но и тех и других прёт эта ерунда

Знай, не всё потеряно пока,
В руке ручка и по бумаге строка
Пока Москва на Москве-реке, Ростов на Дону
И я на своем берегу

Знай, не всё потеряно пока,
В руке ручка и по бумаге строка
Пока Москва на Москве-реке, Ростов на Дону
И я на своем берегу

Заходит луна feat. Принцип

Guf:
Казалось бы, всего хватало, учил язык в Китае,
Жил там, получал образование,
Продавал гарик в общаге и не собирался сваливать,
Но меня отправили, ну и до свидания.
Далее, стояли у метро с Коляном, траву впаривали,
Неформалам, пили Баварию,
Считали трамваи и пусть еще не читали,
А шлялись на кузне вечерами, было нормально.
Далее, дурное влияние плохой компании,
Я поменял сознание, хотя предупрежали заранее,
Печально. Знаю, но с кем не бывает,
И мы продолжали далее, главное
Дворами без палева, не привлекая внимания,
Я и Ваня до кузни, от павеля,
Дождь поливает, но все уже на кармане,
И мы бежали будто шла борьба за медали, на соревнованиях
Между этажами, восстанавливаем дыхание,
- На сам давай, только в этот раз делай все правильно,
Красное Marlboro, Аква-Минерале,
Молчание, пламя, вроде поправило.

Принцип:
Заходит луна, восходит солнце,
Приходят друзья, а с ними новые знакомства,
Любовь, громкий хохот, безумство обещаний,
Или хорошие чувства, заходит солнце, восходит луна.
Москва. Центр.
ZM
Москва. Центр.
ZM
Москва. Центр.
ZM

Guf:
Бывало холодало иногда, Да? Ну и ладно,
Но там была правда, я и не скрываю,
Я начинал читать рэп - для самого себя,
И уж точно никогда не хотел, чтобы меня узнавали.
Считал, что имел право, читал как умел,
Правда. И меня это радовало,
А если рады пару парней с райончика,
То вообще порядок.
Вот он где музончик,
Вот они где хит-парады,
Я просто хотел занять свою нишу,
Сами знаете кто, открыл мне доступ на эту крышу
Я шёл на площадку, когда было жарко,
Если начиналась гроза, я прятался в арке,
Ждал появления солнца, смотрел на небо
И не кому не доверял в то время, кроме рэпа.
Те кто знают что такое ZM - меня поймут,

Мир всем местным, 09, народ салют.

Принцип:
Заходит луна, восходит солнце,
Приходят друзья, а с ними новые знакомства,
Любовь, громкий хохот, безумство обещаний,
Или хорошие чувства, заходит солнце, восходит луна.
Москва. Центр.
ZM
Москва. Центр.
ZM
Москва. Центр.
ZM

Guf:
Половина девятого, съемная хата,
Веселые ребята продолжают глазеть на меня с плаката,
Ведь все было лучше гораздо, совсем недавно, Да.
Скручиваю, взрываю, думаю - на*** все это надо?
Я и слова то такие не понимал никогда,
SoundCheck, Raider, условия контракта,
Я не привык оставлять тэги в чужих паспортах
И с детства теряюсь при виде фотоаппарата.
В принципе нормальный расклад, это факт,
И я безусловно рад всем успехам группы Centr,
Но не вариант этот стафф ставить всем подряд
И как то многовато, за месяц двадцать концертов
Реально странно для меня, вся эта типа слава,
Довольная мама, клип в ротации на музыкальных каналах,
Журнал Bravo, Вы чё, шутите? Хорош.
Вы меня походу путаете с кем-то, на кого я похож.
Таких динозавров как я, очень мало осталось,
Но качаются залы битком, и блестят глаза
И может временами я чувствую что выдыхаюсь,
Но все таки задержусь тут еще альбома на два.

Для неё

Всё, как мы любим, это просто мысли в слух...
Когда потухнет свет на кухне, там останется Guf.
Плюс ещё скоро появится свет из окна
И всё должно быть нормально, пока за окном Она...

Каждая лягушка хвалит своё болото,
А я всё также посвящаю строки этому городу,
Я знаю, может звучит как бред для кого-то.
Пусть будет так, но все приходит с опытом...
Пока в облаках летают такси-вертолёты,
Ленинский опять перекрывают из-за прилёта кого-то,
В Союз-печати продолжают продаваться блокноты,
Пристально палят за нами эти семь высоток...
Пока все три кольца страдают от пробок,

А под землей туда-сюда носятся суетливые толпы,
Я ничего не прошу, просто хочу, чтобы
Оставили немного места для моего хип-хопа.
Заняты все места на парковке в Европейском,
В полном вагоне метро может не оказаться местных.
Офисы, лампы дневного света и не висят занавески,
Нашествие приезжих похоже на стихийное бедствие.
Сто пудов, такой трек должен быть грустным,
Так что мир всем местным, Guf, ZM, Кузня,
Да это и не песня даже, а скорее письмо,
Не для ушей ваших, а лично для Неё...

Мне изначально есть чем гордиться,
Ведь мне довелось родиться в самом центре столицы
И пока моё сердце будет биться,
Я буду гордиться местом, где было суждено родиться.

Я обожаю Россию, очень люблю людей,
Независимо, провинциалов или москвичей,
Ну во-первых бывают разные провинциалы,
А во-вторых мне кажется, что Она слегка устала...

Поймите, я - москвич, москвич до мозга костей,
Гораздо больше, чем большинство из москвичей.
Кто не в теме - народ, простите,
Я - один из оставшихся в живых коренных жителей.
Для меня это важно, действительно,
Я вижу, как город умирает от жажды, зато сыты строители,
Больше новых многоэтажек на репите,
Она не запалит даже, вы сами все прекрасно видите.
Я, например, больше Лужкова переживаю,
За то, чтобы в центре продолжали ходить трамваи.
И если кто-то утверждает, что любит Москву больше чем я,
То он - мой клон.
Я не знаю, поймет ли меня народ,
Но если вся страна переедет жить в ваш город,
Я думаю вряд ли вас это пропрёт,
А причина бесконечных пробок - далеко не светофоры

Мне изначально есть чем гордиться,
Ведь мне довелось родиться в самом центре столицы,
И пока мое сердце будет биться,
Я буду гордиться местом, где было суждено родиться.

Я обожаю Россию, очень люблю людей,
Независимо, провинциалов или москвичей,
Ну во-первых бывают разные провинциалы,
А во-вторых мне кажется, что Она слегка устала...

Всё, как мы любим, это просто мысли в слух...
Когда потухнет свет на кухне, там останется Guf.

Плюс ещё скоро появится свет из окна
И всё должно быть нормально, пока за окном Она...

Провода feat. МиГ29

Guf:
Над головой тучи, под ногами лужи,
Так даже лучше - ведь могло быть и хуже.
У тебя туфли Gucci и брюки пауже,
А меня сушняк мучает, да и поспать мне нужно.
Что нибудь скушать, тоже было бы отлично,
Со вчерашнего ужина хоть плюшку для приличия.
А эти суши в нашем этаже как обычно,
Были протухшими. Этаж ничего личного.
Ещё простужен типично, шмыгаю носом,
Вчера шмыгали дружно - мир всем дёснам.
Казалось морозило, а оказалась азбука Морзе,
Вроде люди взрослые, как-то не серьёзно.
Вчера была туса - было жёстко,
Свет был тусклым, соски в броском.
Полосы узкими, экран был плоским,
Канал не русский, на нём видосы.
Сегодня грустно, сегодня отходосы
Родная кузня и как-то пусто просто.
Два мусора у Евросети - у них есть вопросы
И следы чьих-то кросс на моих кедосах.
Вон троллейбусные провода висят,
- "Извините, а куда мне идти?" - в ответ загудят:
- "Вон гляди, там вдали блестят,
Твои любимые трамвайные пути - вот у них и спроси."
Я шатаясь пошёл к путям:
- "Пути, куда идти?"
- "Слышь, давай думай сам.
Ты же взрослый мальчик уже, Алёша,
Ты до дома доползёшь тут даже в мясо объе***шенный."
- Может поможете всё же, я же слепой же,
И ночью ничего не вижу, я вас уважаю, пути?
- Слышь, мойша, да ты хорош уже,
Ты похоже нужен тем двум возле евросети.

МиГ29:
Шалом, друг, ну ты звони, если что там вдруг,
Underground рядом, надо только преподнять люк.
Я покидаю клуб, в клубе дыма, что в меня вдули,
Кому-то раздают пиз*** в вистебюле.
На улице рассвет, небо х*** пойми какого цвета,
Унылый узбек метёт газеты, лето.
Мусора в бронежелетах,
У них есть огнестрельные пистолеты, а у меня нет.
По*** брутто, нетто, плюхи прут и это круто
Алексею было не трудно пустить самокрутку по кругу.
По кольцу продвигаюсь с центра к юго-востоку,

Игнорирую милицейский свисток.
Биток в ушах, в кармане ингалятор от астмы,
Две зажигалки для безопасности.
Касарь про запас, не палец скрученный в калбаску
И паспорт, что я не только что приехал в Москву.
Я не Паспарту, хоть и врядли подрасту ещё,
Иду по Лифортовскому мосту оттуда, где
People тоже хавает ту ману, что я костую
В тумане ковырю в носу на досуге.
И это не для блага индустрии борьбы со скукой,
Которая нас учит быть суками по сути,
Интересуйтесь и пасуйте инфо дальше,
Заги бок и Guf на студии. 2009, Moscow, Russia.

Фармацевтика, гомеопатия
Ускоренный, накуренный иду с пати я

Фармацевтика, гомеопатия
Ускоренный, накуренный иду с пати я

Фармацевтика, гомеопатия
Ускоренный, накуренный иду с пати я

Фармацевтика, гомеопатия
Ускоренный, накуренный иду с пати я

Ice Baby

Ещё один, последний раз, я умоляю, прости,
Больше так не буду, я обещаю, мне очень стыдно.
Держи, вот мой мобильный, серьёзно, хочешь возьми,
На, сотри всех дилеров, удали новые имена.
Девочка, мне только ты одна нужна,
Слышишь, иди сюда, пожалуйста, поближе, прошу это же я.
Прости дурака, дорогая, чё-то снова чёрт попутал
Меня давно не привлекают такие маршруты.
Я знаю, тебе было трудно эти дни, любимая,
Я только с тобой теперь буду, иди обними меня,
Кстати выглядишь очень круто и нереально красивая,
Но на меня не смотри, на мутках, дело не в стиле.
Я и не мутил эту гадость, мне домой мешок принесли,
Поставили рядом, сказали: "Пусть он вот тут постоит
Можем угостить, если надо, на, сколько угодно возьми "
И я не жадный , но из-за погоды хотелось грустить.
Да ладно, мы оба знаем, ты никогда не сможешь уйти
Меня придется простить, дорогая, как не крути.
Кто там звонит, ну не мешай, а хватит, дай подойти
Б***, меня будут ждать люди на студии к девяти.
Со мной нельзя, сорри, правда, пойми там одни ребята
Они курят и ругаются матом.
Сегодня суббота, я без пробок, туда и обратно,
Ну что ты, не надо, погода изменится завтра.

Ice, ice ice baby, я буду тебя любить,
Даже когда я буду на небе,
Ну а пока что я здесь и я в рэпе
И я тебя люблю, слышишь, ice baby

Ice, ice ice baby, я буду тебя любить,
Даже когда я буду на небе,
Ну а пока что я здесь и я в рэпе
И я тебя люблю, слышишь, ice baby

Вот это да, у меня теперь есть жена
И сегодня я люблю её сильнее, чем вчера,
А завтра буду любить сильнее, чем сегодня,
Ну да, наверное я старомоден.
Она засыпает у меня на плече в самолёте,
Она не читает, о чём я пишу в блокноте
И меня прёт, всё то, что происходит
Хочу маленького Гуфика, домик в подмосковье и огородик.
Кто-то сказал, вроде, что я женился не вовремя,
Но не появись она, не было бы и меня,
Был бы наш совместный с принципом "Подарок",
И мой "Город Дорог", посмертно выпущенный на ЦАО.
Она проснётся уже часа через два
Спросит у меня спал ли я, я отвечу: "Ну да"
Её всегда бесит, если я пишу ночью,
- Ну чё, как песня?
- А, ещё не закончил.

Ice, ice ice baby я буду тебя любить,
Даже когда я буду на небе,
Ну а пока что я здесь и я в рэпе
И я тебя люблю, слышишь, ice baby

Ice, ice ice baby я буду тебя любить,
Даже когда я буду на небе,
Ну а пока что я здесь и я в рэпе
И я тебя люблю, слышишь, ice baby

И неужели писать про любовь на столько сложно,
Встревоженно думал Лёша, полулёжа.
Надоело писать и стирать всегда одно и тоже,
По хорошему надо забить и отложить на попозже.
Я так не волновался, даже когда писал "Новогоднюю",
Ну хотя бы несколько фраз, ну может сегодня.
В честь праздника - дня всех влюблённых,
Но глаза красные, гаснет экран у телефона.

Ice, ice ice baby я буду тебя любить,
Даже когда я буду на небе,
Ну а пока что я здесь и я в рэпе
И я тебя люблю, слышишь, ice baby

Ice, ice ice baby я буду тебя любить,
Даже когда я буду на небе,
Ну а пока что я здесь и я в рэпе
И я тебя люблю, слышишь, ice baby.

Сверху видно всё feat. TAHDEM Foundation

Guf:
Очень скоро укатят в депо все эти трамваи,
Но пока мне говорят хватит - я продолжаю.
Может я и перестал жестить, как тогда,
Но где кончаются пути - начинаются провода.
Да, меня это так прёт, запретный плод сладок,
Качество стаффа зависит от количества бабок.
И я бы жил нормально, но увы, я привык,
Смотреть куда-то выше вашей головы.
Я из Москвы - вы знаете откуда,
Я повторять не буду, меня понять не трудно.
Guf - три буквы, я жутко мутный,
Вась, замес лютый, ты смотри не попутай.
В тёмное время суток я кушаю фрукты
И тупо брожу на Чистопрудном в поисках пудры.
Сегодня в Южном Бутово я вырубаю дудку,
Завтра ветра попутного, тушка улетает в тундру.
Вьюга, только у пилота есть катапульта,
Но я ведь внук аэрофлота, поэтому х** там.
И пока шура в руках и Cave за пультом,
Всем берегам - салам, аё народ, салют вам!
Сказали надо нести ответственность за кого-то,
Это треки могут как то навредить кому-то.
Сейчас модно писать про любовь или погоду,
Вот только трудно, так что ловите про замуты.

Мне сверху видно все, ты так и знай, ай,
Почитай мою книжку и давай взлетай!
Высоко, но не слишком, чтобы вернуться обратно
И накинь пальтишко тут довольно прохладно!

Аккуратно, смотри не задень провода,
С утра было пасмурно, но я разогнал облака.
Всё правильно, теперь давай сюда,
Можно летать без палева, если не пугает высота!

Slamo:
Огни москвы и в руке большой сплифф,
На вопрос “Как ты?” Обычно отвечаю: “Я убит”.
Фэйк MC’s на слив, не надо фит просить,
Мысли под бит - это и есть хип-хоп из России.
Второй сольный - мясо поверх минусовок,
Капы с московским смогом и ты б не смог так.

Сотка за сорок того сорта от которого в сопли,
Или попасть на срок, х** знает на сколько.
Ведь столько серых и столько уже село,
Каждому терпения и веры на это время...

Мафон:
Звучок с окраин парень! Чёто знакомое?
Если вставляет лучше посоветуйся с наркологом,
От кока-колы и туда выше к мосту по боровке,
Я с переделкино, если ещё не понял, кид.
Я тучи разгоню руками как Аллегрова,
По жизни занимаюсь тем лишь, что кошу под негров,
Летай со мной и двигайся ещё плавнее,
Второй "Город Дорог" уже готов у нас на небе
Мой лучший друг - это шур эс эм 58,
Если мы с ним в тандеме, то значит всё серьёзно,
Мы здесь не мёрзнем, то, что несём доступно многим
Не забывай, здесь Саша Старый Мельник, Слэмо Богин.
Эти треки могут навредить только их авторам,
Но я найду того кто даст надежду на завтра,
Я не болею, потому что я всегда подлечен
Береги печень, сын, здесь Guf и Тандемчики!

Мне сверху видно все, ты так и знай, ай,
Почитай мою книжку и давай взлетай!
Высоко, но не слишком, чтобы вернуться обратно
И накинь пальтишко тут довольно прохладно!

Аккуратно, смотри не задень провода,
С утра было пасмурно, но я разогнал облака.
Всё правильно, теперь давай сюда,
Можно летать без палева, если не пугает высота!

Metropolitan Mail

Двери закрываются...

Шикарное царство размахом поражающее
За копейки приглашает всех желающих,
Куда то спешащих и просто гуляющих,
Бодрых с утра и вечерами засыпающих
Опаздывающих и уже опоздавших,
Местных шарящих и приезжих, от своих отставших
И вряд ли я что-то приукрашу,
Если просто скажу - это всё наше.
Ну и как сами видите, прикиньте.
Ловите вам подарок от души, дорогие жители!
И тусуйтесь там суетититесь, любуйтесь,
Но будьте бдительны и не сорите.
От края платформы отойдите,
Повышенная опасность, вся фигня, вы помните.

Моё любимое московское метро,
Вот оно, точно, тема про него.
Быстро, удобно, надёжно, всегда тепло
Для нас бесплатно,
Для вас совсем не дорого.
И я тебе не завидую, если ты никогда не видел
Этой подземной красоты.
Кстати вот сейчас я хотел бы обратиться,
Послушайте уважаемые гости столицы,
Типа жаждущие культурно продвинуться.
Плиз, просто спуститесь вниз.
Сюрприз, вам это не сниться.
Постарайтесь что-то впитать и чем-то проникнуться.
И прежде чем бежать на выставки и в музей,
Прогуляйтесь по нашему подземелью.
Нет, я прошу прощения гости, но эта тема посвящена к сожалению
Тем, кто с рождения в этой плоскости
Главным лицам этого андерграунд представления,
То есть нам, то есть муравьям, да и то не всем,
А только тем, кто рано утром, днём или по ночам
Ориентируется тут легко без помощи всяких схем,
Тем, у кого есть любимые маршруты,
Кто сейчас мчится в поезде на свои замуты,
Кто знает грамотные пересадки,
Знает где надо зайти, чтобы выйти у первой арки,
Кто избегает *** сумасшедствия,
Кто добирается на район с пакетом без проишествий,
Кто попадая в океан открытый
Прячет глаза убитые, лениво зевая

С лёгким, но колким порывом ветра
Преодолев сырые подземные километры.
По светлым станциям и холодным туннелям
Лови - метрополитен мэйл

С лёгким, но колким порывом ветра
Преодолев сырые подземные километры.
По светлым станциям и холодным туннелям
Лови - метрополитен мэйл

С лёгким, но колким порывом ветра
Преодолев сырые подземные километры.
По светлым станциям и холодным туннелям
Лови - метрополитен мэйл

С лёгким, но колким порывом ветра
Преодолев сырые подземные километры.
По светлым станциям и холодным туннелям
Лови - метрополитен мэйл

Надо лечиться

Я вообще то не привык жаловаться на здоровье,
И кому какое дело, что там меня беспокоит?
Но что-то не то происходит, заранее извиняюсь,
Я написал куплет в надежде, что мне полегчает.
Может вы мне что-нибудь посоветуете, а?
Я не знаю с чего начать, но походу всё очень плохо
У меня постоянно болит голова
И всё время колит, вот тут, в районе правого бока.
Наверное из-за плохой подачи крови,
Даже жарким летом у меня ледяные ноги.
Я посвещаю строки этой белой дороге,
От порога своего дома до порога ночной стоматологии.
Кто-то сливает по килограмму денег в клубах,
А мне не хватит и пяти кило чтобы сделать зубы.
И для моего дантиста нету клиента дороже,
Я хорошо плачу, соответственно меня любят тоже.
Я потею сильнее всех на сцене,
Всё время, даже если парни одеты теплее
И я вовсе не делаю больше движений,
Может быть дело не во мне - может быть дело в фене...
У меня аритмия, иногда,
Безумный стук моего сердца ты можешь услышать за милю,
А иногда у меня вообще не бьётся сердце,
Может быть дело не во мне - может быть дело в перце...
Последние несколько месяцев, когда мы выступаем,
После третей песни мой голос куда-то пропадает.
Врачи считают странным, но очевидным,
Хотя и рано мне ещё иметь проблемы с щитовидной
Мне надо выпить что-нибудь перед сном,
Можно конечно пива, но лучше виски или ром,
Но потом я требую продолжения веселья,
И на утро всегда ах***аю с похмелья.
Иногда я не могу открыть глаза с утра,
Хожу по квартире с закрытыми туда-сюда.
Но это проходит после первой утренней пятки,
Так что с глазами, вроде, у меня всё в порядке.

Я согласен, надо лечится,
Тогда может подскажете мне с чего начать?
Я знаю, люди не птицы, но я родился в столице
И всю жизнь хотел научиться летать

Я согласен, надо лечится,
Тогда может подскажете мне с чего начать?
Я знаю, люди не птицы, но я родился в столице
И всю жизнь хотел научиться летать

Я согласен, надо лечится,
Тогда может подскажете мне с чего начать?
Я знаю, люди не птицы, но я родился в столице

И всю жизнь хотел научиться летать

Я согласен, надо лечится,
Тогда может подскажете мне с чего начать?
Я знаю, люди не птицы, но я родился в столице
И всю жизнь хотел научиться летать.

Калпак feat. Mark

Пока я буду оставаться Гуфом из Centr'a,
Я буду качаться на студии, качать на концертах
Даже если за несколько тысяч километров и встретить некому,
Мы звоним нашему спецагенту
На.. На бежевом Opel'e Vectra,
Встретить нас в Домодедово, утром в среду
И даже если сам он в Медведково, пробки конкретные,
Он встретит, с плотно забитой пипеткой
Круто прилетать откуда-нибудь издалека,
Знать, что тебя ждут дома, как и всегда
Потом попросить огня, скосить глаза и смотреть,
Как под стеклом тлеет гидропоника
Сам сравни, что лучше, со своими людьми
Развалившись фантазировать на тему всякой фигни,
Лишний раз оценить качество московских бошек,
Или в такси, не пиз***, не кури, смотри в окошко
Известен широко в кругах узких,
Вычислить нелегко - он хозяин Белорусской
Мерси Miko за битос, а ты чувствуй
Респектос нех***ый, от Белки до Кузни

Было давно

Когда идёт снег, чёрные мёрзнут,
Но стоит белый и настроен довольно серьёзно.
Самолеты летают ниже, зато длинней паровозы,
Умнее вопросы и сильнее морозы
Уже ушёл Михаил Сергеевич, но ещё не было Бориса
В гостинице, в центре китайской столицы,
Где-то высоко я смотрел в окно и тупо считал велосипедистов,
Как это было давно...
Как меня сюда занесло - я не понимал толком,
Зато отличал легко кепку от бейсболки,
Помнил наизусть 27 команд NBA:
Майкл Джордан - 23, Мэджик Джонсон - 32.
Майкл Джексон еще по-моему был чёрным,
А группа "Ласковый Май" умудрялась собирать стадионы
Рокко вёл себя скромно в своём первом порно
И остовалось несколько волос на голове у Кобзона.
Лёха, Лёха! Звала какая-то Алёна,
Ждал у микрофона Газманов сына Радиона.
Пока Мадонна скакала по сцене, like a virgin,

Я полюбил рэп и по-ходу полюбил его очень...
В каждом доме знали, как выглядит певица Сандра,
А за чёрными очками что-то видел Стиви Уандер,
Вся страна напевала "Миллион алых роз...",
А Курт Кобейн до конца не прочувствовал передоз
На кухне, по радио "Атас" группы Любэ,
А Джордж Майкл, кстати, педик. Полюбэ.
Еще в проекте не было группы Wu-tang clan,
Я махал руками на концерте. Тупо - Кармэн.
Из-за значков Рокки и Рэмбо на синей форме
Старшеклассники в школе стебали и звали Сталлоне,
Я заикался и на уроках отвечал только письменно,
А между ответами рисовал портреты Барта Симпсона.
Мечтал стать водителем трамвая
Знаю почему - ведь трамвай легко управляем
Все родные были сотрудники Аэрофлота
И я видел свои полёты по-другому над этим болотом
Может быть в этом был виноват MC Hummer,
С его странными штанами, полосатыми висками,
Может быть группа Kris Kross,
С их одеждой задом-наперёд...
Ну кто сейчас разберёт?
Но как можно было слушать Metallic'y, AC\DC,
Когда были Vanilla ICE и ICE MC ?
Кому нужен Take That, если есть E-17,
Jazzy Jeff и Fresh Prince, (Tek-Tim?)...
Snoop Dogg еще был Снуппи: Еппи-еу, яи-ей,
Ice Cube, Dr.Dre, NWA
Naughty By Nature плотно качали "Hip-Hop horay",
Cypress Hill злобно пищали: "Insane in the brain".
На дискатеках "No Limits" от 2 Unlimited,
И Real 2 Real - "I like to move it, move It".
В лучшем случае - Salt'n'Pepper и TLC,
А так - Технология и Лика MC - "Би-Би, такси".
Далеко не каждая семья могла позволить тачку,
На рубль давали два пломбира и жевачку
Стояли аппараты с газировкой возле каждой станции метро,
Как это было давно...
Я захотел стать участником этой хип-хоп эстафеты,
Я не забуду тот день, 13-ого лета
Где-то на севере Китая учился курить в затяг,
Люди только начинали правильно писать "2Pac".
Заценил клип Nas'a вместе с Lauryn Hill
И подумал про Vanilla ICE'a: "Он - полный дебил",
А сейчас я читаю всё это без блокнота,
С середины октября 2009-ого года...

Как это было давно...

Дома feat. Ба

Guf:
И даже когда я зависаю на Яузе,
Я всегда в курсе, как добраться до Кузни.
Я не заблужусь - тут есть кнопка паузы,
Я присяду и дождусь, пока меня отпустит.
Я вернусь туда, я знаю это точно,
Даже с закрытыми глазами, даже тёмной ночью,
Даже наощупь, только дайте мне побольше времени,
Я приведу вас прямо к Ленину на Красную площадь.
От Мавзолея налево, через мост,
Это - район, салам алейкум, все очень просто,
Мы - дома, кому-то надоело слушать про эти улицы,
Его дело, пусть лучше где-нибудь потусуется.
Я знаю длину забора, высоту бордюра,
Палатку с беломором и подъезд, где можно курнуть,
Что уже неделю на районе только мягкий и чёрный
И в какое время на Кузне освобождают урны.
Во сколько встаёт солнце и знаю точно где,
Считаю трамваи, пускаю круги по воде,
А на той стене, где баскетбольное граффити,
Раньше было написано: "Guf", но сейчас уже не увидите.

Я продолжаю заниматься рекламой района,
ZM - так приятно оказаться дома,
Я помню ширину балкона, помню вид из окна,
Уверен, что меня помнят эти дома

ZM - вот, что я называю домом,
Мир всем местным, one love дворам по-любому
И когда на небе свое место занимает луна,
Я шлю свой салам этим домам

Знаю, как быстрее дойти и знаю куда,
В этом мне помогают пути и провода,
Тут я могу намутить, даже когда нет бабла,
Могу предвидеть, кто сейчас выйдет из-за угла.
Могу проехать спокойно под три кирпича
И у людей в форме спросить: "Который час?"
Могу заорать: "Аай!" на площади, в два ночи,
Я не сомневаюсь - меня поймёт райончик.
Кто-то интересуется как я вожу экскурсии,
А, х** с ним, я покажу, вы главное чувствуйте.
Говорят, что я читаю об одном и том же:
Бабушка, райончик, планчик, Китай, рифмы похожи.
Так вот, я больше не живу у бабули,
Недавно переехал с местности, ZM, прости.
Также, как и раньше, я пью китайский чай и много дую,
Все кто надо на связи, я поблизости...

Я продолжаю заниматься рекламой района,
ZM - так приятно оказаться дома,
Я помню ширину балкона, помню вид из окна,
Уверен, что меня помнят эти дома

ZM - вот, что я называю домом,
Мир всем местным, one love дворам по-любому
И когда на небе свое место занимает луна,
Я шлю свой салам этим домам

Ба:
Странно, ни с того ни с сего внук переехал вдруг
И я не знаю даже, где они сейчас живут,
Зато я тут, я всегда на месте,
Меня всё время фоткают странные люди в подъезде.
Я здесь, как обычно, скромно...
От Рамстора, мимо "Ням-Ням" и до дома,
Еще не темно, но вроде пока не скользко,
Я поняла: опасно на улицах Moscow.
Мимо спортивной площадки, где я сто раз искала внука,
Мимо стены у которой мне сломали руку
И когда я достаю ключ и подхожу к домофону,
Знаете, я почему-то за него спокойна.
Сегодня его нету в Москве,
Он или в Калуге или в Коломне или в Костроме,
Он говорил мне, но я забыла,
Он звонил мне или из Нижнего Новгорода или из Тагила...

Я продолжаю заниматься рекламой района,
ZM - так приятно оказаться дома,
Я помню ширину балкона, помню вид из окна,
Уверен, что меня помнят эти дома

ZM - вот, что я называю домом,
Мир всем местным, one love дворам по-любому
И когда на небе свое место занимает луна,
Я шлю свой салам этим домам

Ба:
ZM - решает!
И если чё случиться с внуком, вы знаете где меня искать.
Я сама вас найду.
Оторву уши и всё на свете, что только болтается.
Мир всем местным!

Приложение 6

Таблица 1. **Верхушка частотного списка всех лемматизированных слов**

Ранг	**Лемма**	**Количество словоупотреблений**
1	я	3 790
2	и	2 932
3	ты	1 571
4	быть	1 412
5	как	1 253
6	мы	1 194
7	что	1 077
8	это	985
9	мой	953
9	а	893
10	но	885
10	все	874
11	кто	652
12	тот	637
12	он	632
13	этот	524
14	так	517
15	весь	484
16	они	444
17	она	400
17	знать	377
17	один	360
18	если	352
19	свой	339
20	где	330
21	там	329
22	человек	313

Таблица 2. **Список высокочастотных знаменательных лемм**

Ранг	Лемма	Количество словоупотреблений
1	знать	377
2	свой	339
3	человек	313
4	хотеть	303
5	время	283
6	жизнь	260
7	жить	232
8	рука	212
9	голова	210
9	глаз	210
10	идти	205
10	видеть	205
11	бог	190
12	день	189
12	любить	189
13	дать	169
14	мир	167
15	дом	155
16	ждать	154
17	слово	153
17	мама	153
17	нога	153
18	сказать	152
19	давать	146
20	город	144

Комментарий к Таблице 2:

В список частотных знаменательных лемм не включались служебные части, местоимения и местоименные слова (в связи с выполнением ими преимущественно дейктической/анафорической функции в текстах), за исключением местоимения свой. Не включались в список также числительные один, два в связи с тем, что они лишены оттенка предметности [Виноградов, эл. рес.], неполнознаменательный глагол быть, полузнаменательный глагол стать, слово категории состояния надо (по В.В. Виноградову), модальный глагол мочь, слова, которые могут являться в зависимости от контекста разными частями речи и выполнять разные синтаксические функции (уже, ещё, просто, раз). Кроме того, указанные лексемы оказываются лексически не репрезентативны в качестве доминанты текста. Не были включены также нецензурные слова. Нами также не были включены в список частотных знаменательных слов наречия (здесь, теперь, всегда), что обусловлено синтаксически (вслед за А.М. Пешковским): «в наречиях изображаются признаки того, что высказано в глаголе и прилагательном» [Виноградов, эл. рес.], из чего следует, на наш взгляд, недостаточность лексического значения, формирующего доминантную семантическую группу, имеющую обусловленные языковой системой и самой природой художественного текста парадигматические, синтагматические, тематические,

ассоциативные связи. Семантика наречия с точки зрения морфологии ограничена выделением наречий качественных, количественных и обстоятельственных. При анализе текста в аспекте его лексико-семантической организации наиболее важным оказывается выявить общие представления о том или ином предмете, явлении действительности. Именно поэтому в силу своей «признаковости» наречия будут иметь большое значение при анализе содержательно-концептуальной информации, позволяющей выявлять индивидуально-авторские представления о мире и отношение к действительности. Так, обоснованным будет рассмотрение наречия как ключевого слова по принципу занимаемой позиции в тексте – вынесение наречия в заглавие текста, например, название рэп-композиции – «Удивительно» (исполнитель – Типси Тип). В данном примере наречие удивительно относится к качественным наречиям. В рамках художественного текста качественное наречие, вынесенное в позицию заголовка текста, выражает субъективное отношение автора к тому, о чём пойдёт речь в композиции: его индивидуально-авторское представление о том или ином субъекте, объекте или событии.

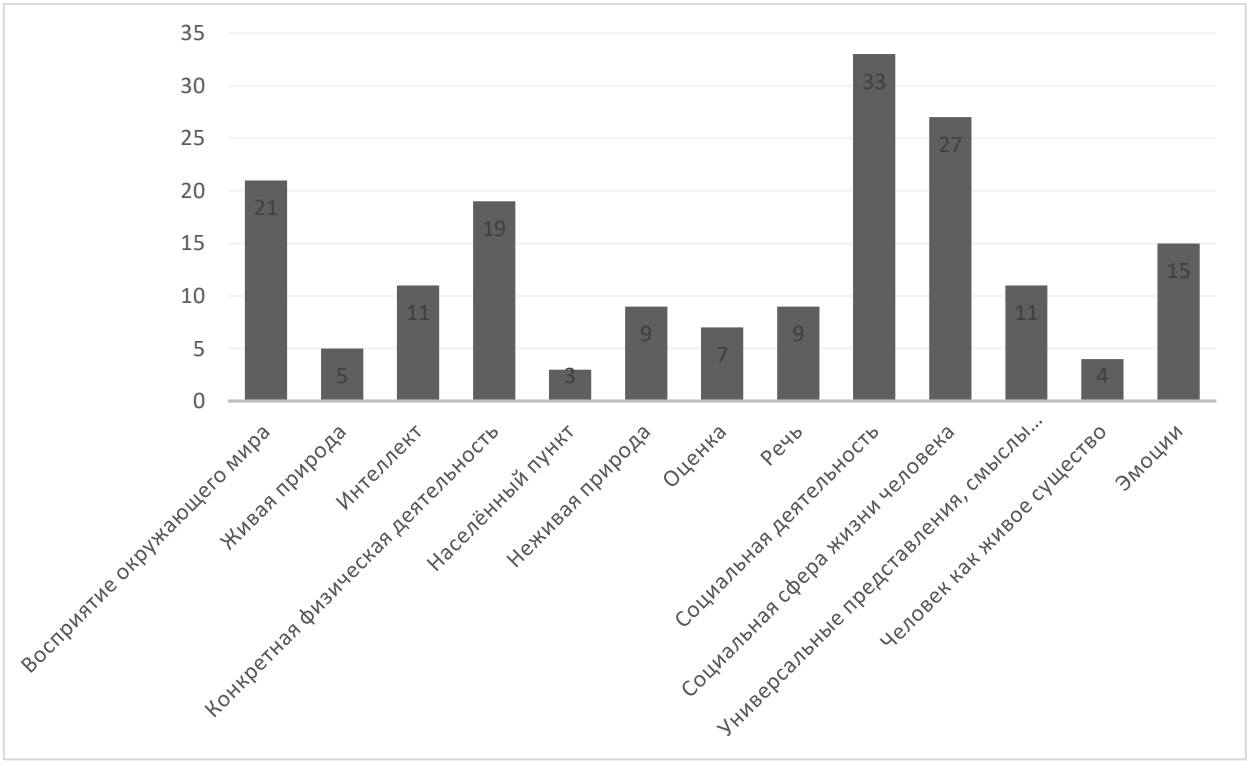
Таблица 3. **Список высокочастотных лемм-имён существительных**

Ранг	**Лемма**	**Количество словоупотреблений**
1	человек	313
2	время	283
3	жизнь	260
4	рука	212
5	голова	210
5	глаз	210
6	бог	190
7	день	189
8	мир	167
9	дом	155
10	слово	153
10	мама	153
10	нога	153
11	город	144
12	лицо	138
13	дело	134
14	Ноггано	131
15	любовь	130
16	игра	129
17	друг	127
18	брат	126
18	окно	126
19	бит	120
20	небо	119

Таблица 4. **Частотные леммы-существительные, формирующие сверхтекстовое поле ГОРОД**

Ранг	Лемма	Частота употребления
1	город	154
2	день	42
3	джунгли	32
4	место	31
5	жизнь	25
6	мир	20
7	ночь	19
8	вечер	17
9	слово	14
10	мечта	13
10	район	13
10	дым	13
11	стиль	12
11	цвет	12
11	любовь	12
11	время	12

Диаграмма 1: **Распределение лексики по смысловым группам (на основе классификации Л.Г. Бабенко)**



Приложение 7

Рич, Захар Прилепин альбом «На океан»
(тексты приведены без изменений[29]: сайт https://teksty-pesenok.ru/)

Структура альбома:
1. Тебе понравится
2. Бей хвостом (feat. Андрей Машнин)
3. На океан
4. Серьёзные люди (feat. Бранимир)
5. В 91-ом
6. Титры
7. Тепло
8. В армии (feat. Геннадий Ганс Ульянов)
9. Пацан (feat. Бранимир)
10. Столица (feat. Александр Ф. Скляр, Хаски)
11. Мой брат
12. Наполовину (feat. Александр Ф. Скляр, Иван Охлобыстин) (version 0.2)

Тебе понравится

Тут с медей редко снимают намордник,
Они возят детей на горку зимой.
Если Миша ребенка уронит,
Его зашинкуют со всей бурой семьей.
С самовара с утра капает водка,
И матрешки неделю не красили глаз.
Иваныч, проснувшись, прохрипел \"ох-ох\"
На волками погрызанный старый матрас.
Плевки превращаются в льдинки,
За баяном послали старуху с косой.
А свадьба ли поминки и местной блондинки,
Одинаково нам, неси клюквы настой.
Селяни в лаптях двигают в баню,
Завхоз клуба играет Ва-Банкъ.
Мы знаем за что щупают Маню,
Знаем, что она любит рэпак.

У дикарей сегодня празднество,
Наша Евразия проставится.
Ты приезжай, тебе понравится,
Ты приезжай, тебе понравится.

К нам в деревню входят повстанцы,
Тогда участковый меняет наряд.
С мешком в колпаке он зовет всех на танцы,
И там раздает леденцы для ребят.
В сельмаге любому найдем привиреде

[29] Знаком *** нами заменена обсценная лексика.

Товары, полезные в этих местах-
Рогатину, чтобы ходить на медведя,
Настойка, чтобы ходить на рогах.
Пойдя за грибами, поймали мы йети,
Два метра в обхвате, а три его рост.
Теперь на нем ездят по праздникам дети,
А в будни он нам поднимает колхоз.
И если ты к нам, обратиться не смей,
А понять нашу правду не можешь в упор,
То вот тебе вкратце вся наша идея -
Икона, бердана, кагор и топор.

У дикарей сегодня празднество,
Наша Евразия проставится.
Ты приезжай, тебе понравится,
Ты приезжай, тебе понравится.

Бей хвостом

Авиатор выбирает самый дальний перелет,
А шахтер зарылся глубже неизведанных пород.
Прокурор сказал судейским что его окончен срок.
Вор оставил своё дело и закрылся на замок.
Всё братве бритоголовый самый главный патриот.
Чемодан, вокзал и на свой приказ передаёт.
Наркоман ушёл в себя что бы выйти чёрте где.
Видишь сам? Его пижама зависает на гвозде,
Запасает кислорода на три года водолаз.
И сапер решил, что время ошибиться один раз.
Орнитолог подбирает крылья что ему пойдут.
Почта письма возвращает, здесь такие не живут.
Проститутка плечевая зацепила марсиан.
Сорок тысяч пассажиров принял на борт капитан,
Если твой корабль не сможет их вывести куртом.

Бей, бей хвостом!
Бей хвостом!

Разбежались покемоны,
Потерялся пикачу.
Все оставили планету,
Только я один торчу,
Посредине магистралей, блокпостов, теплосетей,
Безответных телефонов и безмолвных новостей.
Набираю озираясь 01, 02, 03.
Там молчат и я свободен ломоногий Грегори.
Все в фейсбуке запропали и оставили ЖЖ.
И сосед уже не сверлит на четвертом этаже.
Врач себе назначил морфий и теперь он растворен.
Между будущих и прошлых сослагательных времен.

Даже ты мне написала, я записки прочитал,
Что бы я к тебе дороги не искал.
Убежало одеяло, улетела простыня.
Боже что же ты оставил здесь никчемного меня.
Если я тебе не нужен в этом городе пустом.

Бей, бей хвостом!
Бей хвостом!

Солнце встало в центре зала и сказало значит так,
Я на вечер буду вешать всех нерезаных собак,
Я покрашу нежным цветом гастранов в Караганде.
У меня большие связи в галактической среде.
Капитаны ловят счастье в шереметьевском порту,
Где резвятся стюардессы с чупа-чупсами во рту.
Где давно не видел маму всякий сущий здесь узбек.
Ой, как трудно делать это в кузове хэтчбек.
На войне со здравым смыслом я оставил мокрый след.
По нему меня отыщут санитары смуглых лет.
Заметут и сложат в этиленовый мешок,
И воздвигнут надо мною керамический горшок.
Над седой равниной моря буря кроет корабли.
Жми на вёсла если хочешь дотащиться до земли,
Чтобы вырваться на берег и на пляже лечь пластом.

Бей,бей хвостом!
Бей хвостом!
Бей хвостом!

На океан

Написав трек про смерть я удалил его из папки,
Написав текст про Русь я не прыгнул на тапки.
Тут начинают забывать как заводятся танки,
Впуская чужеродных выправлять наши осанки.
Братик нас ждут там только в катафалке,
Дед без фаланги вспоминал как стоял на фланге.
Когда внук писал, что не вернется из загранки,
Он останется там жить в своем воздушном замке.
Как самка привет сестре и мамке,
Поднялись цены на хлеб поднялись цены на маки.
Кому что, все смысла наизнанку,
В Москве как Луне и я похож на Незнайку.
Настроение такое будто в дом пришли китайцы,
Я всегда буду против буду сопротивляться.
Господь с грустью наблюдает за любимой нацией.
На КПП у рая на что будешь ссылаться?

Мы идем на океан

Бог убьет нас по дороге.
Не старайся тут бесполезно подводить итоги,
Этот край полон победы патологии,
Этот воздух в курсе за наши монологи.
Мы идем на океан Бог убьет нас по дороге.
Не старайся тут бесполезно подводить итоги,
Этот край полон победы патологии,
Этот воздух в курсе за наши монологи.

Кто звонит нам по утрам нас не застает в постели,
Если слышно тарарам значит мы достигли цели.
Лай собак, вой сирен наши ставки или или,
Если нас не взяли в плен ждите новостей в эфире.
Мои цифры набирали я не определился,
Нас ищет в зазеркалье девочка Алиса.
А братва то там, то тут ловите вепря в чистом поле,
Нас по ухмылкам узнают секретарши в интерполе.
И скорей б меня искал его завел в тупик процесс,
Статьи КОАП статьи УК статьи поганый критикесс.
Мне б сидеть и не сопеть на крыше с клетки тканью черной,
Я тут памятник себе воздвиг не рука сука творный.
Уже в щетине седина, но мы сильны и белозубы,
Не хотим уже вина у нас перегорели трубы.
Крайний закрывает счет выпадаем за пределы,
И все что у вас еще гнетет в нас давно перегорело.

Мы идем на океан Бог убьет нас по дороге.
Не старайся тут бесполезно подводить итоги,
Этот край полон победы патологии,
Этот воздух в курсе за наши монологи.
Мы идем на океан Бог убьет нас по дороге.
Не старайся тут бесполезно подводить итоги,
Этот край полон победы патологии,
Этот воздух в курсе за наши монологи.

Мимо проходил и дал ему наводку верно.
Несчастья раздавали как всегда неравномерно.
За порванной штаниной виден был рельеф колена.
Это мафия, наверно, — плевать ведь ему скверно.
Раздай поровну бабло, оно вернётся людоедам.
Уступи мигалкам трассу, собаки лают, люди едут.
Тут каждый злости-то припас.
Нам как обычно холодно, но солнце-то за нас.
Дядя, жди, мы придём и за всё спросим.
Не выйдет отморозиться от всех, кто на морозе.
Серьёзные люди засели занозой
У отцов, чьи дети живут в спринте за дозой.
Слезам не верят ещё куча областей.

С серьёзным лицом жди плохих новостей,
Они придут быстрее новой модели "Мерса",
Сметая Зевса с потного кресла.

Золото цепей, пальта кашемир,
Серьёзные люди испортили мир.
Убивальников начальник, мочалок командир.
Серьёзные люди испортили мир.
Сожрали небосвод, сияют ярче Мальдив,
Серьёзные люди испортили мир.
Латиница "форбсов" и вязь "Аль-джазир" —
Опять про капиталы тараторит эфир.

Серьёзные люди испортили мир.
Серьёзные люди испортили мир.

Его имя священно, связи здесь и повсюду,
Ему пела Мадонна, он был друг Стива Джобса.
Можно строить всю жизнь, он сожрёт за минуту.
Его банк стоит крепче пирамиды Хеопса.
Не рублями, но кассой он продаст тебя сразу
С твоим домом и делом, с твоим богом и телом.
Изнасилует разум, всякий знает без мазы
Раскрывать рот на тех, кто всегда будет в белом.
Он хотел жить тут вечно, а бабло своё гребсть,
Только что-то заело в этой пластинке.
Заявились матрос и красноармеец,
Парень в кожаной куртке и девчонка в косынке.
Офис многоэтажный с артиллерией даже.
ФСБ на прикорме против этой басоты.
Но куда-то ушли все, извиняйте, папаша.
Вот тебе твоя тачка, мы не видим работы.

Золото цепей, пальта кашемир,
Серьёзные люди испортили мир.
Убивальников начальник, мочалок командир.
Серьёзные люди испортили мир.
Сожрали небосвод, сияют ярче Пальмир.
Серьёзные люди испортили мир.
Латиница «форбсов» и вязь «Аль-джазир».
Серьёзные люди испортили мир.
Золото цепей, пальта кашемир,
Серьёзные люди испортили мир.
Убивальников начальник, мочалок командир.
Серьёзные люди испортили мир.
Сожрали небосвод, сияют ярче Пальмир.
Серьёзные люди испортили мир.
Латиница «форбсов» и вязь «Аль-джазир» —

Опять про капиталы тараторит эфир.

Серьёзные люди испортили мир.
Серьёзные люди испортили мир.

В 91-ом

В 91-ом я вышел из поезда
В центре кипящего мегаполиса.
Август, хаос, танки, колонны,
Люди с мегафонами, новые знамёна.
Это империя — самоубийца,
Собственный мозг поедает столица.
Тогда ещё я не познал формул лжи
Или формы бесстыдства, но видел, чужие
Входят сюда словно здесь они дома,
А мы с тех пор гости, так выпало, зёма.
Нас не пригласили в момент дележа.
И странно, но правда, мы зла не держали.
В том же году я оставил рифмовку
И выбрал иную стезю и сноровку.
Железо и тир, где душа опростилась,
Но знал пригодится, и да — пригодилась.
Кого обвинить? На всяком вина ведь,
Но знаешь что здесь особенно скверно:
Целую жизнь не сведёшь, чтобы справить
То, что пришло в 91-ом.
И если ты спросишь, приняв «пятьдесят»,
Как выглядит то, чему я не рад.
Я знаю ответ, вот он, комрад:
Девять один, август, распад.
Если ты спросишь, приняв «пятьдесят»,
Как выглядит то, чему я не рад.
Я знаю ответ, вот он, комрад:
Девять один, август, распад.

В 91-ом моё имя стало русским,
В тот час, когда мама меня наградила пульсом,
Плюс батя с характерным юмора чувством
Наградил меня большим количеством напутствий.
Будь твой сын должен быть замеченным.
Дым бьёт по лёгким, водка бьёт по печени,
Люди бьют по чем попало, чаще в голову.
Береги удар с правой, как честь с молоду.
И вот я как собака на дороге потерялся,
Как в романе Керуака: что это за станция?
Что это за танки? Что это за танцы?
«Цирроза пока нет,» — сказал врач отцу под капельницей.
Раз-два. Звукарь просит записать всё разом,
Разбежались критики по углам по разным.

Плевать, что чеки не выплёвывает касса.
Сэмпл разукрасит жизнь, как баллончик с краской.
Родителям — пива, детям — пломбира.
К моему рождению кто-то всё разворотил,
Кто-то растащил. Где мой ростовщик?
Мальчик с топором, его иди-ка поищи.
Родителям — пива, детям — пломбира.
К моему рождению кто-то всё разворотил,
Кто-то растащил. Где мой ростовщик?
Мальчик с топором, его иди-ка поищи.

Титры

Кинотеатр, мне четырнадцать, март, прогул из школы,
Обычный четверг,
Лифт идёт вниз, приближается ад.
«Я знаю, кто я», – кричит человек,
Джасс... и Пиффани словно кошка визжит, вырываясь из чьих-то рук.
Ужас кромешный, я чувствовал кожей,
Анджело Гая играл Микки Рурк.
Потом началась охота за каждой картиной,
Где он словно Бог торговал
Пацанской ухмылкой, походкой вальяжной,
Всё это действовало наповал.
«Бойцовая рыбка», про мотоциклиста,
Пацанские драки, весь мир чёрно-бел.
Лишь рыбки маревные, не золотистые,
И Микки с улыбкой на рыбок глядел.
«Пуля» засмотрена, иначе, как если,
Там братец-придурок, прошедший Вьетнам,
И братец-художник, и папаша еврейский,
И Бутч – неприкаянный наркоман.
«Пьянь» по-Буковски, где драки, трущобы,
Писатель, оставшийся не у дел.
«Святой из Франциско», и этот, ещё бы,
Циник из «Девяти ... Л».

Циник из «Девяти с половиной недель»,
Циник из «Девяти с половиной недель».

Музыка, детки, дурь, передоз,
Подростком увидев, я ошалел,
Картину одну под названием «Дорз»,
Оливер Стоун и Килмер Вэл.
Как он куролесил себя не помня,
Не помещается в голове.
В общем, тогда я сразу понял,
Я буду смотреть, что ты делаешь, Вэл.
В слепом горизонте,
Забывший себя и мир обнаруживший не таким,
Я всё это странным образом знаю,

Словно бы переписал от руки.
Соло на саксе, девушки, тело,
Зло наказуемо и поделом,
«Море Солтона» – славная тема,
Ловко он спрятал ствол под столом.
Спартанец, тот самый, где мир не исправить,
Но можно по вкусу добавить свинца,
И «Схватка», конечно, вы помните, да ведь,
Де Ниро, Пачино и этот пацан.
Быть может, со мною бред карантинный,
Но мир сумасшедший, тревожный, смешной,
Я помню по кадрам, дословно, тактильно,
Как будто всё это было со мной.

Четверо ползут, а сидишь осоловелый,
Жизнь другой жизнью пересеклась,
А всё, что потом, стало с Микки и Вэлом,
Это уже не касается нас.

Четверо ползут, а сидишь осоловелый,
Жизнь другой жизнью пересеклась,
А всё, что потом, стало с Микки и Вэлом,
Это уже не касается нас.

Алло?
Ну, у меня всё нормально, да.
Хочу ли я тебя видеть?
Ты знаешь, что говорил Толстой? Толстой, Толстой.
Толстой говорил:
"Рассматривайте женское общество как необходимую неприятность жизни,
И старайтесь избегать этого общества как можно больше.
Что? Я знаю, я знаю, что я в твоей квартире, но за этот месяц-то заплатил я".

Тепло

Как мне тепло в этом городе солнечном,
На его улице я обречен.
Словно лекарство приму его горечь,
И мне ни почем и ему ни почем.
Утром от счастья очнуться и жмуриться,
Будит нас велосипедный звонок.
Город предложит тенистую улицу,
Теплый как руки твои ветерок.
Чтобы идти и не знать и не верить,
И душу клубком распустить, а потом,
Нить подцепить к мальчишке на велике.
Он поведет ее новым путем,
Кружится день словно девочка с обручем.
Мальчик в бейсболке играет с мячом.
Как мне тепло в этом городе солнечном,
Я ни о чем и он ни о чем.

Пацаны во дворе не закончили матч,
Молния высветит их настроение.
Гром повключает сигналки у тачек,
А мне так тепло в глубине своей келии.
Кошки играют с кусочкам печенья.
Я вовлечен в их увлечение,
Жена как Мадонна с холста Боттичелли,
Вышла за дверь зовите врачей.
Ночь как слеза вышла из глаза,
По крышам сползла как по ресницам.
А я будто снова родился как Лазарь,
И мертвый поэт красив на страницах.
Дождь наливает мне полный стакан,
Окно не открою подожду пока стоп кран дернут,
Сверху над нашим массивом,
Ребята отвечающие за погоду в России.

В армии

В армии с меня трижды сорвали «сержанта»,
Не сказать, чтобы жаль, даже приятно.
Такая честь, честно думал доеду до дисбата —
Неправильно было направлять автомат на лейтенанта.
Неправильно — это не правильно сказано.
Зря подбил младшего дойти до магаза,
Купил ему водки, пожал руку, пожелал счастья
И двинул в сторону города на два дня от части.
Отчасти это повредило моему же здоровью:
Здоровый старшина, кубрик восьмой.
Дневальный крикнул батальону: «Готовься к отбою!»
Мой ангел-хранитель тогда взял выходной.
Потом уже не принимал всё близко к сердцу.
Не надо кипятиться — надо греться.
На гражданке ты — пацан после первого секса,
В роте — после первого удара в голову берцом.

Пушки есть и даже есть стрельцов застава,
Окопалась, мать твою, пехота.
Бьём кого прикажут сверху или справа,
Слева, снизу и с пол-оборота.

Элитная бригада, танки, даги,
В сортире чей-то головой вытирали сапоги,
Задроты заполняли в ленинской бумаге,
Пока в сушилке пробивали лося с ноги.
Рога не обломать бешеным шакалам,
По х*** всё равно скоро всем по домам.
Пацаны пишут стихи своим дамам.
«Алло, сынок, всё нормально?» — «Да, мам.»
Нехваты по карманам расфасовывали хлеб,

По двадцать часов не закрывали век.
Не повезло — зимою в России валит снег,
Россию валит сверху, России почти нет.
Зато есть пара сиг, осталось две недели.
Молодые вовремя мобилой подогрели.
В кармане зашиты трассирующие пули.
Пацаны, на связи, нормально отдохнули.

Пушки есть и даже есть стрельцов застава,
Окопалась, мать твою, пехота.
Бьём кого прикажут сверху или справа,
Слева, снизу и с пол-оборота.

После отбоя играли в «лося».
Зачем тебе, лось, такие рога?
Лось спит стоя четыре часа,
Ему две недели до черпака.
Два кубика масла дал дембель за так.
Курил в туалете, и снова залёт.
Лучше, пожалуй, идти на рестах,
Чем на плацу откалывать лёд.
В небе звезда, и она неспроста.
Идём в самоволку, была не была.
К дембелю мы нарядимся так,
Что будут сыпаться зеркала.

Пушки есть и даже есть стрельцов застава,
Окопалась, мать твою, пехота.
Бьём кого прикажут сверху или справа,
Слева, снизу и с пол-оборота.

Пацан

Отрубили интернет — больше нет бойца,
Юный Вертер сопли вьёт на верёвку в мыле.
Истерически вопит на айфон овца:
"Домодедово — колхоз, задержали вылет!"
"Не прожарили стейк, спалили брокколи," —
Негодует хомячок — красные штанины.
А по Невскому из Мордора из цоколя
Зомби думские, упоротые в говнину.

Маффин в горле комом, не сбежать в дацан,
Жмёт петля белоленточной паранойей,
А в окопе на Донбассе сидит пацан
Гришка Тишин. Там шмаляют, и он не ноет.
А в окопе на Донбассе сидит пацан,
Там война, там шмаляют, а он не ноет.

Прогрессивное барство не имеет изъяна.
Эти люди напрасно ходят здесь без охраны.

Те, кто могут вернуться в камуфляже и в бутсах,
Всем, кто смел не заткнуться, помогут заткнуться.
Зря родившийся здесь, ты ведёшь себя словно
Твоя вечная спесь всем важна и весома.
Скучный зритель убоя, пожимаешь плечами,
Но желавший покоя обретает печали.

Маффин в горле комом, не сбежать в дацан,
Жмёт петля белоленточной паранойей,
А в окопе на Донбассе сидит пацан
Гришка Тишин. Там шмаляют, и он не ноет.
А в окопе на Донбассе сидит пацан,
Там война, там шмаляют, а он не ноет.

Ополченцы не носят стив джобса на груди,
Внутрь сорокет, в роте минус один.
Кто-то ждёт воды, кто-то ждёт сардин.
Мимо проходи, если мимо проходил.
Кто-то агитирует — опять трусливый лай.

Куда будешь кричать, когда закроют сайт?
И в ватниках теплее будет обустроить край.
Не псы, а самураи попадают в рай.
Почему приходится говорить банальности?
Тех, кто орёт "пора валить" — пора снести.
Я как и семья не потерял в актуальности
Почитай историю, как к нам стучались в гости.
"Здрасьте," — у нас как обычно, не "добро пожаловать".
Мы здесь не за жалование, сами всё сажали
Кому меню в баре, кому с горы скрижали,
Опять нашим героям рук-то не пожали.

Маффин в горле комом, не сбежать в дацан,
Жмёт петля белоленточной паранойей,
А в окопе на Донбассе сидит пацан
Гришка Тишин. Там шмаляют, и он не ноет.
А в окопе на Донбассе сидит пацан,
Там война, там шмаляют, а он не ноет.

Столица

Узбеки за окном, как евреи в Египте,
Без прораба Моисея им никуда не выйти.
Вы — песок в носилки, я — песню в носитель.
Все дороги ведут в мир Moscow City.
Носки найти бы, поднял с пола — подойдут,
Так рано вышел, что застал проституток.
Это моя столица, но мой дом стоит не тут.
И год пролетает как несколько суток.
Бабка спросила в метро монету, —
Нету. От неё пахло смертью.

Люди летят в Москву, как мухи на ленту,
Котлеты в резинке считая снедью.
Я не среди этих, работа, заметь,
Хватает, чтобы немного поесть,
Хватает, чтобы немного попеть
О том, на что каждый день не хочешь смотреть.
Заметь…

Электричкой из Москвы
Я поеду в никуда,
Там, где слышан крик совы,
Там, где талая вода стынет в лужах.

Столько раз я пытался полюбить этот город.
Двадцать лет я был трезв и двадцать — упорот.
Снег летел у виска, сыпал дождик за ворот.
Проходили века, теперь мне сорок.
В том прикол, что его основал Долгорукий,
Быть барыгой — сущность его натуры.
Я зашил за подкладку, но прикинь эти суки
Сняли ватник, а в нём все мои купюры.
Его праздник для многих обернётся бедой,
Лишь себя он в итоге назначит судьёй.
Если хочешь запей или, скажем, запой.

Он забыл о тебе и доволен собой.
В центре города там стоит таз с овощами,
Сорок тысяч контор торгуют понтами,
Там есть бар петушиный, кафе с упырями,
И с мигалкой машина катает за нами.

Электричкой из Москвы
Я поеду в никуда,
Там, где слышан крик совы,
Там, где талая вода стынет в лужах.

Беглый каторжник никак не Пуанкаре,
Но сосчитал все времянки пан горе.
К одной из них и прирост, пока Бог даст,
И на заимку привёз — Покахонтас.
Она дичилась по первой, посмирнела, как понесла сей волос
Чёрной и тугой, глаза — неба голубизна.
Тайга заныкала от господа ревнивца,
Обросла заимка избами, как грибница.
Мы высматриваем солнце за окнами мегаполиса.
Я и киргиз кротки, как богомолица.
Стонет железный табор, я на работу мчу.
Левым ухом стреляю, правым — кровоточу.
Офис, окно — мне б спрыгнуть, мысли лазутчице.
Левым глаз подрыгиваю, правым пасу часы.
Меня столица подстёрла, как белизна.
Мама-тайга, прости меня, беглеца

Электричкой из Москвы
Я поеду в никуда,
Там, где слышан крик совы,
Там, где талая вода стынет в лужах.

Мой брат

Мой брат гоняет по лесу в чёрном квадрате.
Если кто-то едет, он остаётся сзади.
Из окон навалит звуку: Fifty cent «My Buddy».
По нам явно скучают пацаны в шестой палате — плевать.
У нас сто дел, полвека разгребать их.
Мы с ним из тех, кто остаётся зимовать.
Номер телефона брата, как номер автомата,
В голове моей напрочь залатано.
Посмотри на карту, мы берём своё обратно,
И это не баллада то, что здесь брат за брата
От первого взгляда до предсмертного халата.
Видал я тех, ребята, что кричат: «Да ладно!»
Мы сделаем, как надо, если будет тема.
Ты слева за рулём, на диске пара демок.
Вокруг лесной массив, обгоняю лень я.
Через два куплета появятся деревья.

Совсем озябь я, братик,
Сентябрь не кстати.
Сегодня будем танцевать,
Сегодня будет халига.
Пластинка старая цела,
Её ещё не заиграли.
Ушли девчонки по домам,
Да ну и что же, ну и что же?
Мы разольём ещё сто грамм и подытожим…

Мой брат гоняет двумя ногами
По лужам столицы которую осень.
Жизнь, знаешь сам, это не оригами.
Работа — не камень, можно и бросить.
Fifty cent «My Buddy» играет на диске.
Спокойно я, брат, занял справа сиденье.
Я въехал в казарму, когда он родился,
Но это вообще не имеет значения.
Здесь славный расклад, а не цирк шапито.
Работает печень и радость уму.
Две строчке из Рыжего, три — из Гайто,
Вот то, что мне нужно и нужно ему.
Судьба предлагает иной раз сплошной спам,
Но мы намываем себе серебро.
Смешно ведь, братан, нам по всем, блин, фронтам гам,
Добра, брат, уроку, за нас, брат, горой бро.

Совсем озябь я, братик,
Сентябрь не кстати.
Сегодня будем танцевать,
Сегодня будет халига.
Пластинка старая цела,
Её ещё не заиграли.
Ушли девчонки по домам,
Да ну и что же, ну и что же?
Мы разольём ещё сто грамм и подытожим…

Наполовину

Мы не собирали вещи не навсегда, не временно.
Нам тут чуть-чуть отмерено и кое-как постелено.
И это наше время, ломай машину времени,
Что некогда читаю я про то, что надо с теми.
Ценны, когда честность попадает в масть,
Ведь кому-то открыть рот, а кому-то закрыть пасть.
Чтобы вылезть с колодца, в него надо упасть.
Чтобы попасть в десятку, в неё надо попасть.
Видеть Бог нельзя быть честным наполовину.
И тех, кто пробует делить, мы объезжаем мимо.
Кому селике, кому Донбасс, кому могила,
Кому сарай и совесть, кому мозги и вилла,
Кому не видеть ничего, кому взглянуть на небо,
Кому палатка справа, кому вспышка слева.
Когда идёшь на компромисс, береги кабину.
Нельзя быть честным наполовину.

Ни у кого нет середины,
Нельзя быть честным наполовину,
Нельзя любить наполовину
И ненавидеть наполовину.

Ни у кого нет середины,
Нельзя быть честным наполовину,
Нельзя любить наполовину
И ненавидеть наполовину.
Ни у кого нет середины,
Нельзя быть честным наполовину,
Нельзя любить наполовину
И ненавидеть наполовину.

Весёлые вести, печальные вести
Идут чередой, вразнобой и подряд.
Приходит пора разбирать свои вещи,
Всё то, что ещё не успел потерять.
Что стоит того, чтоб присвоить навечно,
Что стоило выкинуть позавчера.
Приходит пора разбирать свои вещи,

Считать недостачи приходит пора:
Какое в колодец упало колечко,
Какие в походах прожёг свитера,
И чем переломан, и чем покалечен,
И чем тебя будет править сестра.
Где стоило мягче, где стоило резче,
Где зря ты раскрылся и где зря соврал,
Кому позвонить и забиться о встрече,
И навсегда позабыть номера.

Ни у кого нет середины,
Нельзя быть честным наполовину,
Нельзя любить наполовину
И ненавидеть наполовину.

Ни у кого нет середины,
Нельзя быть честным наполовину,
Нельзя любить наполовину
И ненавидеть наполовину.
Ни у кого нет середины,
Нельзя быть честным наполовину,
Нельзя любить наполовину
И ненавидеть наполовину.

Приложение 8

Оксимирон альбом «ГорГород»

(тексты приведены без изменений[30]: сайт https://genius.com/albums/Oxxxymiron/Gorgorod)

Структура альбома:

1. Не с начала
2. Кем ты стал?
3. Всего лишь писатель
4. Девочка П***
5. Переплетено
6. Колыбельная
7. Полигон
8. Накануне (On the Eve) Lyrics
9. Слово мэра (Mayor's Word) Lyrics
10. Башня из слоновой кости (Ivory Tower) Lyrics
11. Где нас нет

Не с начала

Незаметно поправь её одеяло, за это себя предавая анафеме.
Она вышла из пены, худой отпечаток плеча оставляя на кафеле.
И хана тебе, доигрался ты, старый дурак, вот и вся эпитафия.
На город падает тьма, засыпает шпана, просыпается мафия.
Там под нами копошась муравейник, разевает пасть, как ротвеллер.
Учит выживать в параллельных, кому как.
В это время те кто наверху, учат решать уравнения.
И пока город вертикально поделен, она хватает машинально в постели.
Даже не просыпаясь моё чл*н, и я улыбаюсь ей.
И понимаю, что фатально потерян.
А лучше все рассказать постепенно.
Все это началось с того звонка в понедельник.
— Марк, привет, это Кира! Марк, ты хоть что-то написал?
Тебе рукопись через месяц сдавать. Тут еще какой-то поддергнутый фанат названивал с упреками. Я даже не знаю, как он нашел мой телефон.
Но, видимо, он может и до тебя дозвонится.
Кем ты стал
Кем ты стал?
Где ты гнев потерял? Ты был лев для телят, теперь это не для тебя!
Кем ты стал?
Тут на деньги деляг! И зачем тебе лям? На деле ты бедный Демьян!
Кем ты стал
Для богемных стиляг? Тебе внемлет земля! Ты не те кто медлят темнят!
Кем ты стал?
Ты был всем для меня, но на е*** и яд, легенды билет променял!
Я помню как я узнал о тебе. Ты звезда теперь, а тогда никто не знал — хоть убей.
Ведь ты рано как Далай Лама Тибет, оставил наш край, а теперь был готов летать

[30] Знаком *** нами заменена обсценная лексика.

как стрела на тетиве.
Я с 13 лет знал ты мой старший брат, хоть и мне не родня и даже не седьмая вода
на киселе.
Я вживался в каждый твой текст, меня поражал интеллект. Тебя ждал успех в жанре.
Знай, я желал тебе сделать всех.
Всех тогдашних коллег, писак однажды на век, променявших свой шанс,
талант как торгаш отдавший за хлеб.
А ты клал, что дальше некуда, х**, не жаждал монет, жил также как все мы средь
многоэтажных фавел.
А теперь: кураж исчез, эпотаж, не малый гишефт, буржуа, для этажерок тираж
скупают уже,
Хрустальных фужеров звон, там где раньше гнали в зашей или званный фуршет,
омары, уже в карманах бюджет.
Скажи мне, эй, как же так? Друг, ты же дважды не прав, ты как же сам не подумал
как ты в ступор вгоняешь меня?
Подай нам знак или звук, что не потух, не сторчался, не сдал. Осознал ли сам
что за рупор сжимаешь в руках?
Глаза у нимф пусты, все бухают, эго набухает как лимфоузлы.
Вот за этим ты шел к Олимпу? Стыд! Но через тебя Бог не вызволит нас из лап
египтян, подпалив кусты.
Там ты был, ух, смелым и вслух высмеивал культ сделок, хруст денег,
плюс как система лузгает дух с телом.
Луч света! Был из тех, за кем все идут следом, но едва вернулся как тут же сузил свой круг
тем
До тус и девок — сюжетов устье опустело! Ты литературной фигурой собственный
пуп сделал.
Пусть! Но если вокруг за курс на войну с изменой, то не проповедовать бунт,
х***, кощунственно!
Эй, почему пока тут растут стены, мрут зеки, судят пару карикатур с мэром,
Врут слепо, для тебя табу сделать вдруг слепок с общества, ты трус или просто
сдулся нех***?!
Эй! Кем ты стал, склеив себе пьедестал из фенов, что были преданны делу?
Ты предал свой стайл.
Хрена с два, ты теперь не звезда, раз не самиздат, но кем ты стал раз моя вера
в ненависть переросла?
«Привет, это снова я. Я так поняла этот все-таки до тебя дозвонился, сочувствую.
Чё я звоню? .да, сегодня очередная попойка у Фонгйена, по поводу переизбрания
нашего горячо любимого мэра.
Я твоё отношение к этому знаю, но сходить стоит. "

Всего лишь писатель

Горожанам по барабану, кто капитан у штурвала, не дай Бог не горе от ума.
Если власть это клоунада, «балибаясь"не белиберда, нах** мне тогда в калашный
ряд?
И не надо мне права для баранов электората, игра без правил — я вне её.
У меня полна голова тумана, призвание — марать бумагу и не е***!
Я не был рожден для великих дел.
Какой из меня, б***, воин, лидер и диссидент?
И как я очутился с дуру, где вечный сюр,
Посередине жизни в сумеречном лесу?

Я несу итак едва крест эт те не Иса*
Кого я и куда я поведу? Я потерян сам.
Они спрашивают: кем же я стал за что борюсь?
Где дорога? Отъе***, ей Богу, дай упорюсь.
Дай кредитку, не горячись, не кипишуй.
Кто торчит? Меня жить не учи! Мы по чуть-чуть.
Дольче вита, шик или кич — все черезчур.
Богачи Жива — Живанши, Джимми — Джимми Чу.
Судя по их глазам, все повеселели весьма.
Челюсть туда-сюда, заледенела десна.
Честно, я сам не знаю, ребзя, кем же я стал.
Я все во лишь писатель, моё дело — писать и не е***.
Я не подхожу для борьбы со злом.
Тут бунтари обречены как Авессалом.
Я за добро, но я пишу книги, а в остальном.
Да гори оно все пламенем синим, е*** конем!
Страусиный прием, но куда мне лезть на рожон?
Я в городе на птичьих правах, мне здесь хорошо.
Я не местный мажор, я естественно.
Вижу все мракобесие деспота, но у кого здесь честный офшор?
Ну-ка, если нашел угол, не сри где живешь.
Эти ваши разговоры про рупор — это пиз***
Я ж*** не лизал, почему же совесть чиста?
Остальное, задачи общества слушать… Чё ты пристал?!
Мне уже втирали про Олимп и стыд.
Вечеринка не монастырь, сними свой нимб, остынь.
У нас пир во время чумы глаза у нимф пусты,
Зато наши нимфы юны, ваши как windows 3.
Пойми меня не е***, я что вам сильный мира сего, политик, але! Я писатель.
Роль спасителя не мое, смотрите-ка меня даже гор почти не берет.
Пора домой, эта вечеринка гнилье, кто тут перепил и блюет.
Я выхожу на площадь, огни, но мы не в Нью-Йорке. В дали машина ревет.
Почти сажусь в такси, но внезапно вижу её.

Девочка П*

Это сказка для взрослых, утро после холостой свистопляски.
Накалившейся космос, как тостер, и в нем уплотнившейся воздух стал вязким.
У меня было предчувствие квеста, и ты вошла в это пространство, как в масло.
Но ты не думай, будто я жду тебя с детства, а если честно, то жду, х***,
здравствуй.
Я дитя бетонной коробки с лифтом.
Где нужно тянутся до кнопки.
А ты уверенно ходишь по моему солнечному сплетению.
Лунной походкой.
И ты будто вообще не с лестничкой клетки.
Не потому что иногородние шмотки.
А потому что такие твари тут редкие.
Да че там редкие не годятся под метки.
И каждый е*** день в этом Зиккурате пролитых слез.
Вавилонской башне мертвых идей.

От которых череда одних черных полос.
Колизей нереализованных грез.
В клубе одиноких сердец.
Как я тебя зае*** ждать и нашел.
Моя девочка п***.
Все предельно серьезно и ты из тех, что смертельно опасны.
В сердце больше борозд, чем от оспы оставишь.
Последствия злее, чем от астмы.
У меня было предчувствие теста.
Ты подошла и все мироздание погасло.
Ведь я не знал, что тебя найду наконец-то.
Я в этой бездне тону, х***, здравствуй!
Ты дитя холодного фронта.
С камнем те обычно орган с аортой.
А я все так же не понимаю на что тебя в лаборатории.
На правах подножного корма.
И почему эта боль от эксперимента.
У меня даже нет воли быть непокорным.
Я не пойму от чего накрыло конкретно.
Но накрыло конкретно и походу надолго.

Переплетено

Марк, я тебе вообще кто, литературный агент или мамочка?
Ты когда-нибудь трубку возьмешь?
Я совершенно не хочу лезть в твои дела,
Но та юная особа, с которой тебя видели под утро,
Короче, будь осторожен … общается в плоть ты знаешь кого? Гуру.
Давай серьезно, если она вдруг потащит тебя на Ховаеву или не дай бог к нему,
Пожалуйста, не видись на эту хрень про переплетено и на всю эту остальную эзотерику.
Все переплетено, море нитей, но,
Потяни за нить, за ней потянется клубок.
Это мир — веретино, совпадений ноль.
Нитью быть или струной, или для битвы титевой.
Все переплетено в единый моток.
Нитевой комок и неситцевый платок.
Перекатиполе гонит с неба ветерок.
Все переплетено, но не предопределено.
Это картина мира тех, кто
Вашей давно противится, как секта.
Ведь у всего не единый архитектор.
Все переплетено,
Мне суждено тут помереть еретиком.
Ваши картины мира — сетка,
Полотно, текстильная салфетка.
Будто работала ткачиха или швейка.
Но все переплетено само собою набикрень, наискосок.
Все переплетено, в руке сертификат,
Что я сдерживаю мозг, только сердце никак.
Мой город устает чинить за деспотами власть,

В разрезе предстает причинно-следственная связи,
Там все переплетено, везде сатирикон,
Бездействие закона при содействии икон.
Убейся, если ты не коп.
И если ты не власть,
Наш город не спасет
И чудодейственная мазь.
Хотя все переплетено-
Время их цейтнот, смерти натюрморт.
Постель чиновника, делооборот,
Но каждый в своем теле одинок,
Рабовладелец и Зилот, но город слоенный пирог.
Знай, мир по сути прост- не берите в долг, не ведите торг,
Стерегите кров, не е*** голову, не говорите «гоп».
Берегите психов, чужаков, еретиков ведь все переплетено-
Телек и террор, с церковью бордель и казино,
Картели, детдом от Мэрии и темно, где
Всей этой системе антипод,
Ежели с денег за дерьмо
Концерный делают патент на антидот.
Здесь не понимая целых категорий экосистемы.
Эти олухи все делят как совет директоров, но Кабинеты, фавелы, притоны, горсовет,
Политтехнологи, кредиторы, синод.
Вся картина мира- те, кто
Вашей давно противятся, как секта.
Ведь у всего не единый архитектор.
Все переплетено, мне суждено тут помереть еретиком,
Ваши картины мира — сетка,
Полотно, текстильная салфетка.
Будто работала ткачиха или швейка.
Все переплетено само собою черти с чем, наискосок,
Все переплетено, в руке сертификат,
Что я выше держу выше нос, только с сердцем в бегах.
Люто хочется весны, слепо на краю, осознанные сны,
Флэш бэки, дежавю, тут ногу сломит черт.
И даже Астарот все так же прыг-скок.
С островка на островок, шиномонтаж и пит-стоп.
А дальше остановок не видать,
Пока нам ног не сломит вражий костолом.
Вот так мы и живем, итак мы умрем,
Удобрим эту гору собой, став её углем
В недобром этом городе рабом или бунтарем.
Это круговорот природы- червяков
Доест орел, а после червяки орла.
Все переплетено, внедрим полутона
В их черно-белое кино.
Оттенки и цвета, левиафаны и бегемот,
Ли мэр лишь серый кардинал, а нас тут целый легион.
Все переплетено- лев и козерог, с девою телец и скорпион.
Стрелец или водолей у близнецов.
Тут нету эзотерики, сынок, на соседей идут войной,
Если у населения спермотоксикоз.

Пусть не понимая всех моих теорий,
Из нас лепят конспирологов, мол у нас варит еле котелок.
Но чья наркоимперия по-твоему по артериям города
Гонит эти контейнеры с отходами.
Переработки добыты под горою рудой,
Проданы за бугор пока дома в лабораториях
Из ее же отходов путем обработки
Гонят в народ тот самый наркотик, что называется ГОР.
Ну, как сходили к Гуру?
Ты теперь тоже жаждешь кровью мэра?
Вообще смешного мало конечно,
Я тебе говорила что это твоя загадочная Алиса
Тебя до добра не доведет?
И откуда у тебя вообще время, она заигрывала с радикалами?
Хотя, если тебя это вдохновляет и снова хоть что-то пишешь.
Кстати у тебя будет прекрасная возможность, короче,
Можно мы с мужем единственны раз в жизни выберемся из дома?
Посидишь с Ником ладно? Он быстро отрубится,
Ты сможешь спокойно закончить «Полигон», или как ты там говорил.
А то я уже честно не помню, когда в последний раз что-то твое читала.

Колыбельная

Устал и истощился, вечер,
Ты спишь беспечно, вычислив количество овечек.
Город, как пирамидка из колечек.
Каждый человечек в нем на половинку искалечен.
Молчит диспетчер, пуст автоответчик,
Не стоит игра в любит — не любит, чет и нечет.
Одни долечиваются, либо они долечивают других девиц,
Дивиться нечему, делиться нечем.
Пока родители кутят и тратят,
Знай, тебя укладывает спать популярный писатель.
Но тебе на эти статусы плевать,
Пока тебя впечатляет найденный оловянный солдатик.
Где-то лунатик крутит радио,
Оттуда голос мэра призывает взять и покарать их.
Кого конкретно — без понятия.
В городе казни, власть и плутократия переплетаются в объятиях.
Утомленные днем мы поем
Колыбельные для темных времен.
Что еще остается нам,
Смысл бороться средь тьмы восстает со дна.
Спи спокойно, район,
Мы поем колыбельные для темных времен.
Чем еще заниматься тут,
Сопротивляться глупо, мрак- водолазный спрут.
Утомленные днем мы поем
Колыбельные для темных времен.
Что еще остается нам,
Смысл бороться средь тьмы восстает со дна.

Чернила накрывают крыши,
Неслышно проникая в швы, заполняют ниши.
Чем ближе кипишь с патрулями слышен,
Тем ты хуже спишь, во сне бежишь куда-то, чаще дышишь.
За окнами холодный макрокосмос,
Масса мокрых спин промозглых, дым встаёт, гора наростом.
Под ней руда, камней обвал,
Сверху кварталов гроздья банды,
Наркота, жандармы варварски винтят подростков.
Ты еще мал и не подозреваешь,
Как подозреваемых снимают сотни скрытых камер.
Я не пассионарий, чтобы в казимате прозябать,
Тут то что назревает называется конслагерь.
Сгущаю краски, завтра новый бой,
За бабки, территорию, контроль,
И каждый в роли войска.
Вокруг тебя недобрый мир,
Его террор и боль вся.
С головой укройся, крепко спи и ничего не бойся.

Полигон

Какие-то шуты на потешном столбе висят.
Тут нечего ловить, не задерживай беглый взгляд.
Ты лучше посмотри, как там реет победный стяг,
Веселый кинофильм просто великолепно снят.
Тут лести нет, как пятна на белой стене,
А если видишь бедность и гнев, то дело в тебе.
Тело в тепле, мыль леет целостнее.
Винить систему стало теперь уделом свиней.
У таких прицел на спине,
Ну же, начни с себя,
Докажи, что ты не свинья.
Укажи, кто змея.
Накажи за себя,
За других.
Община, семья за тебя, земляк, отомсти,
Если мнишь мужчиной себя.
Вперед, силенки в кулак, веревку берем.
На приговоренных тряпье,
Народ во всю глотку орет.
Эшафот и мешок,
Неизбежной победы стяг.
Какие-то шуты на потешном столбе висят.
Горький дым, чей-то полигон,
Сколько от балды в этом ущелье полегло.
Нам никогда не будет места тут, помни, братан.
Горгород, Горгород дом, но капкан.
Не думай о плохом, ты все это впитал, как наркоту
И с молоком, и ты вернешься, даже если стал полным карман.
Горгород, Горгород дом, но капкан.

На небе дым поднимет он,
Ты бы уплыл, да моветон.
Ты бы уплыл, плыть далеко,
Мимо витрин, мимо икон.
Твой город это быль и фельетон,
Ты бы уплыл, но там не то.
И ты по ходу по полной попал,
Горгород, Горгород дом, но капкан.
Нелепые лохи недовольны всегда и всем,
По кухням непрерывно идет череда бесед.
Очкарик очерняет нас всех под чай и десерт,
А значит получает извне на чай и себе.
Пора про них
Рассказать, ибо рак проник,
Повюду отравляя родник, рукова в крови.
Врага боготворит и врата б отворил им всякий, кто хает мир.
Подозрительно грамотны, говорит провокатор и главари.
Будь начеку, почуяв недуг.
Я не принесу беду к твоему очагу,
Бунт войну и чуму,
Смуту, пули,
Мы так негодуем, но умников не линчуем,
А почему?
Вперед, силенки в кулак, веревку берем.
На приговоренных тряпье,
Народ во всю глотку орет.
Эшафот и мешок.
Замочи, череда бесед,
Нелепые лохи недовольны всегда и всем.

Накануне

Незаметно поправь её Одеяло, за это себя предавая анафеме.
Она вышла из пены, худой отпечаток плеча оставляя на кафеле.
И хана тебе, доигрался ты, старый дурак, вот и вся эпитафия.
На город падает тьма, засыпает шпана, просыпается мафия.
Там под нами копошится муравейник,
Разевает пасть, как ротвейлер
И учит выживать параллельно.
К тому, как в это время те, кто наверху, учат решать уравнения.
И пока город вертикально поделен,
Она хватает машинально в постели,
Даже не просыпаясь, мой член,
А я улыбаюсь ей и понимаю, что фатально потерян.
и жаль, не удержать нам мгновение,
Оставшуюся ночь перед финальным падением,
Ведь завтра перевернет все,
Завтра парачеловек не вернется домой,
Ведь там стопудово тесные гнезда
Для тех, кто свято верит в место под солнцем.
Для тех, кто не мог наглядеться на звезды,

Тех, кто к перевалу бездны пойдет …
Двух часов и скоро действо начнется,
… мишенью боев стал зря,
Надо было бегством спасаться.
Эх, ночь продержаться, как в песне поется,
И день простоять.
Мог я себе представлять пару дней тому назад, без юровства.
Всем кроме постелисовместной знакомство,
Теперь с моей девочкой п*** обернется, бря!
Над головой небосклона огни,
Будто неоновые слоганы
через окно наподобие видны
Светодиодами укомплектованы.
Я верю и Расцветет, полыхнет колесо в небесах.
Завтра злой и веселый восход.
Ты прочтешь обо всем в новостях,
А пока что
Над головой небосклона огни,
Будто неоновые слоганы
Через окно наподобие видны
Светодиодами укомплектованы.
Я верю и Повезет, гарнизон будет сломлен и взят,
Рубикон перейдем, срок истек.
Ты прочтешь обо всем в новостях.
Город спит на горе.
Вот она копия Готэма комкана.
Окна видно во тьме,
Воры да копы, дорога над пропастью.
Горький дым по воде,
… работают своды метрополя.
Темная цитадель- то ли курорт, то ли антиутопия.
Гурун там, где темно,
Там где сыро, где пыльно, где мрак.
Так уж тут заведено либо в трон,
Либо яма с дерьмом,
Либо принц, либо раб.
А для рабов не поет золотистый восход,
Не зовет серебристый закат,
Издалека не для них полыхнет горизонт
И найдется немыслимый клад.
Это лишь для господ.
Если ты не увидел, о чем я,
Ты, видимо слеп.
Выйди на свет, пусть невидимый пес
Нападет на тобой неувиденный след.
Наступает циклон, очень скоро на город обрушится ливень и снег.
Гибель и смерть, я не понял, о чем это.
Но все это только что видел во сне.
И слова, где нас нет, а сон диктует в тетрадь.
Время впустую не трать, обязуясь писать,
Пока время не сунется вспять,
Пока бремя не сдует как прядь,

Время Пулитцер брать.
Я встаю и, сутулясь на стуле схалтурить боясь,
Густо вешу со всей дури, лишь успеть бы к утру
Ведь могу и под пули попасть.
Три листа, полчаса, я слышу внутрении голос,
Не, не совесть, а мой внутренний голод,
Который помнит, как юн был и молод.
До того, как … перемолот
От премий, город клубов, билбордов, журналов,
Где сходу был тру титулован я.
Снова пишу сиюминутную злобу.
Всветает, она спит, я орудую словом.

Слово мэра

Ну что сказать, я вижу кто-то наступил на грабли,
Ты разочаровал меня, ты был натравлен.
Гора как на ладоне под нами, смог с дымом над ней.
Может вина? У меня вполне сносный виноградник.
Ты главное так не шугайся, я не изверг,
Я даже листал твой фолиант, что издан,
Браво, бис, ты дальше сочинял, смешил, писал, природу Пасторали.
Ладно, не серчай, мои орлы чуток перестарались.
Не надо тебя было им волочить за рубаху до виселицы,
Но что ж тебе гаду неймется никак, отдыхай, веселись и не ссы,
А такие, как ты, всегда видят лишь негатив положив на весы,
Но я переживаю за всех горожан, словно каждый из них мой единственный сын.
Я знаю, враги утверждают, что якобы многих боюсь,
Что якобы я целый край оплетаю как головоногий моллюск,
Допустим все так, но что будет если уйду?
Города по соседству, убрав своих деспотов, бедствуя, мрут
Для сравнения тут.
Горный воздух, спорт и здоровье, курорт, игорный дом, двор торговый, фудкорт
Добро пожаловать в Горгород!
Эталон комфортного отдыха, гольф ипподром и керлинг.
Добро пожаловать в Горгород!
Мировой гандбольный рекорд, ипподром и соборы, боулинг.
Добро пожаловать в Горгород!
Мой народ не хочет реформ и когда покорно накормлен.
Добро пожаловать в Горгород!
Ты собрал только половину пазла,
Картина маслом социальный лифт в пирамиде Маслоу.
Толпа многоголова как гидра и цербер,
Но она не делает погоду как гидрометцентр.
Она, хоть я не Макиавелли Никколо,
Благоговеет влекомо к плахе петле или колу,
Страху, елею, иконам, хаке, игле и оковам,
Ты умнее намного, нафиг плебеи такому.
Тебе промыл мозги идиот под горой,
Все переплетено который год — анекдот с бородой.
Конспиролог-изгой, мы с гуру знакомы с тех пор,

Как это горе-воин был чиновник, чье слово закон.
Допустим враги утверждают, что якобы многих боюсь,
Допустим я мир оплетаю как головоногий моллюск,
Допустим все так, но что будет если уйду,
Города по соседству, убрав своих деспотов, бедствуя, мрут
Для сравнения тут.
Пойми, писатель, ты хороший парень,
Но с плохой компанией связался, не нарочно твари
Бросили тебя едва запахло гарью.
Глянь на горизонте расцветает,
У нас даже солнце под ногами.
Учти тебе на сей раз повезло,
Карьера, здоровье, свобода — все цело.
Но вот те слово мэра,
Второго шанса нет, короче берегись,
Если снова дотронешься до моей дочери Алисы!

Башня из слоновой кости

По асфальту, мимо цемента.
Избегая зевак под аплодисменты.
Обитатели спальных аррондисманов.
Социального дна, классы нац. элементов.
Мимо зданий муниципального центра.
И статуи вице-мэра, насвистывая концерты.
Я спускаюсь беспрецедентно оправдан.
И лицемерно помилованный тридцатилетний.
Бля, меня явно любит Вселенная.
Не знай меня все, я вряд ли бы уцелел там.
Но, видимо, мэру надо улицы бедным продать.
Было милосердие то, правосудие, щедрость – х*** знает.
Я живой, спасибо фортуне.
И балансирую через пропасти на ходулях.
Иду сутулясь и подпрыгиваю сквозь судьбы и бури к неуловимой Ultima Thule.

Я думал, время вышло, вымя выдоено.
На дороге рытвины и выбоины, валуны и глыбы.
На моей тропе меж мира, войны.
Одни считают, что я сильно хитровые***.
Другие видят во мне наивный мир игр и книг.
Ты пойми: я - гибрид, я вырос и таким, и таким.
Я не был задуман для света софитов, интриг.
И адреналина, выбор линии судьбы не хитрит.
Я просто годами писал и смотрел в окно.
Зачёркивал, стирал, неустанно толстел блокнот.
Хрупкие миры распадались во тьме на столп.
Покуда мёртвые кумиры взирали со стен во двор.
Я был один, мироздание по краю вело.
Теперь из каждого киоска смотрит моё е***.
Но что изменилось? Ничего внутри, а с виду zero
Ведь закрутили в узелок сильные мира сего.

До того, что стресс, кипиш, бег, квиддич.
Раньше я думал, что в тридцать лет - финиш.
Но я здесь, видишь? Глен, видь их.
Они коксились, сдулись.
Х*** ты не сгинешь?
Они что-то просят и портят воздух и нервы.
Судмедэксперт то ли кровь, то ли сперму.
Суки руку и сердце, издателям букера - сделки.
Читателям - чучела в клетке.
Эй, я видел цирк ваш с виселицы.
Забудьте Сунь-цзы и Лао-цзы.
Ведь в этом цирке лишь два пути: суицид или стоицизм.
И если выбрал не суицид, тогда терпи, хватит ныть, дай во всю идти.
И да, мы ссым, каждый ссыт, страх и солипсизм.
Но на зло миру мы взлетим среди суеты.

Мой город вне времени, вне территории, племени, рода и империи.
Троя, Помпеи, Рим...
Мой город - морок, эпидемия, что во тьме видит Бедуин.
Мой город на горе руин.
Мой город - лабиринт, где по нему слепой и неумелый гид.
И мой город не верит им.
Его правление внутри, но не под горой и не в мэрии.

Я - стоик, будто Луций Сенека.
Спускаюсь от палаццо элиты к улицам Гетто.
Раз уцелел, то надо жить и глубже дышать.
И Девочка П*** ушла, предав, но я переживу и это.
Ты ответь на такой вопрос мне: может ли творец жить в башне слоновой кости?
Вхожем быть дворец или яро против вельмож, или сохранять свой нейтралитет.

Где нас нет

Там, где нас нет — горит невиданный рассвет.
Где нас нет — море и рубиновый закат.
Где нас нет — лес, как малахитовый браслет.
Где нас нет? На Лебединых островах!
Где нас нет! Услышь меня и вытащи из омута.
Веди в мой вымышленный город, вымощенный золотом.
Во сне я вижу дали иноземные,
Где милосердие правит, где берега кисельные.
Ну-ка слёзы вытер!
То ли дело их сын, сразу видно, что он — лидер.
Слышишь, если спросят, то ты ничего не видел.
А он — весь в отца, из него ничего не выйдет!
Кто ж её не знает-то? Всему двору *осала.
Это что такое? Руки, я кому сказала!
Всё разворовали, а бывал непобедимым.
Ваш ребёнок замкнут и не ладит с коллективом.
Марш в детский сад! Дружный класс. Дважды-два.

Раз на раз. Баш на баш. Чё, зассал? Не пацан?
Только глянь на себя: тут фингал, там синяк.
Хулиган, стыдоба. Как ты смел, кем ты стал?
Мой-то? Да всё в облаках, как в детстве, витает.
Ты ничем не лучше других, чудес не бывает.
С нею, да без шансов, он же пугалище с виду!
Х*** ты всё умничаешь, сука, ты, чё, пид*р?!
На, сделай пару тяг — стены полетят.
Чё, ништяк, по шестьдесят! Бери сейчас.
Тихий час. Твои друзья — «десять негритят» —
Все п***ят! Скажи, где взял? Наперекосяк!
Строгача! Как вышел, — и каждое лето квасит.
Сожалеем, но у нас всё так же нет вакансий.
Как ты был неблагодарный, так жизнь сломал мне.
На могильном камне пусть выбьют как-нибудь по-шикарней.
Где нас нет — горит невиданный рассвет.
Где нас нет — море и рубиновый закат.
Где нас нет — лес, как малахитовый браслет.
Где нас нет? На Лебединых островах!
Где нас нет! Услышь меня и вытащи из омута.
Впусти в мой вымышленный город, вымощенный золотом.
Во тьме я вижу дали иноземные,
Где милосердие правит, где берега кисельные.
Ты ж моя принцесса!
Ваша цель: выжать всё из её учебного процесса.
Мы в Женеву на месяц, не жалейте их, профессор!
Младшая будет красавица, а эта, так, в довесок.
Сядьте прямо — тут обеденный стол, юная леди.
Что за ветер в голове, что за тон и манеры эти?
Мне тут напели, кто-то в кресло вице-мэра метит.
Постеснялся бы, хотя бы, своим *лядям звонить при детях!
Завтра важный этап.
Частный пансионат её нрав исправит, как высококлассный остеопат.
Раз так страсти кипят, её в раз тут остепенят!
Почему про отца твердят, что он властный социопат?
Гляньте-ка, вон та самая, новенькая, любуйтесь!
Погоди, дитя, после школы пока побудь здесь.
Пастор поцеловал, лазал под сарафан:
«Не сопротивляйся, дитя, все дела во славу Творца!
Сам не тиран и деспот, но надо знать своё место;
А ты — непутёвая, недотёпа с самого детства.
Я даю на роскошь новшества — тебе не даром это!
Тварь из отбросов общества тебе не пара!
Съешь их! Добавишь серой рутине цветов, оттенков.
Эксклюзивный реабилитационный центр.
Как с настроением? У нас выздоровление.
Вместо поздравлений пусть вышлет как-нибудь по-скромнее.
Где нас нет — горит невиданный рассвет.

Где нас нет — море и рубиновый закат.
Где нас нет — лес, как малахитовый браслет.
Где нас нет? На Лебединых островах!
Где нас нет! Услышь меня и вытащи из омута.
Впусти в мой вымышленный город, вымощенный золотом.
Во тьме я вижу дали иноземные,
Где милосердие правит и свет над берегами.
Где нас нет — горит невиданный рассвет.
Где нас нет — море и рубиновый закат.
Где нас нет — лес, как малахитовый браслет.
Где нас нет? На Лебединых островах!
Где нас нет! Услышь меня и вытащи из омута.
Веди в мой вымышленный город, вымощенный золотом.
Во тьме я вижу дали иноземные,
Где милосердие правит и свет над берегами,
Где нас нет…