**История Hip-Hop**

История хип-хопа, как можно вычитать из большой красной советской энциклопедии, началась в 1969 году в Южном Бронксе - черном гетто Нью-Йорка. Правда, словца "hip-hop" тогда еще не было - DJ Африка Бамбаатаа выдумал его пять лет спустя, когда повзрослевшая культура уже нуждалась в общем названии. А в 1969-ом другой легендарный DJ, Кул Херк, придумал другое слово: "b-boys" - сокращение от "break boys" - "парни, пляшущие в брэйках".

Всякая субкультура начинается с имени. Битники, хиппи, панки, растаманы, даже русские нигилисты прошлого века - все осознавали себя движением лишь после того, как обыватели нарекали их какой-нибудь оскорбительной кликухой. Это естественный ритуал - в Африке младенец не считается человеческим существом, пока община не даст ему имя.

И вот Кул Херк придумал словечко "b-boys". Его оригинальное содержание было невинным, но опчество, как всегда, расшифровало по-своему, восприняв молодую дискотечную поросль как "bad boys" - "хулиганье". Их подружек обыватели окрестили "flygirls" - "мушки", смазливые, броско одетые уличные девки, что-то типа одесской "марухи" или "шмары". Как всегда бывает, молодежь гордо подняла эти погонялки на знамя - и культура хип-хоп вылупилась на свет.

А подоплека была такая: Кул Херк перебрался в Бронкс с Ямайки - и принес с собой традицию кингстонских уличных танцулек, на которых DJ крутит пластинки с рэггей-минусовкой, а поэты вживую начитывают речитатив. Но главное было не в музыке, а в уличности, независимости этих мероприятий и ведущей роли ди-джея. До того американский DJ был бесцветной наемной лошадкой в больших клубах и ставил то, что хотят хозяева - а они любили нудную белую попсу. На Ямайке же DJ был королем, хозяином саунд-системы - музыкальной студии, вокруг которой вертелась вся молодежная жизнь. Он сам устраивал пати, давал микрофон в руки уличных поэтов или лично прогонял пламенные раста-телеги.

Кул Херк открыл в нью-йоркских гетто эру дешевых подпольных вечеринок. Не то чтобы в Нью-Йорке все были такие тупые, что сами додуматься не могли (запевалами нового движения были также Pete DJ Jones, DJ Hollywood, Eddie Cheeba, "Love Bug" Starski и прочие местные братья) - просто Кул Херк вовремя оказался там, где его ждали. Черные и пуэрториканские подростки сотнями набивались в подвалы и заброшенные дома, где проводились самопальные пати, толпились у дверей клубов, где играли их любимые ди-джеи. Собственно, там и родилась как таковая клубная культура. Кул Херк первым притащил на вечеринку две вертушки и начал пускать музыку нонстопом. Для этого пластинки пришлось сводить - DJ стал творцом, артистом, харизматическим лидером. Вскоре его стали величать MC ("master of ceremonies" - "церемонимейстер"). И хотя словцо было взято из телевизора, где оно применялось к местным якубовичам, фанаты Кул Херка вернули ему древнюю сакральную торжественность.

Для черной общины все это было культурной революцией. До хип-хопа организующим началом, глашатаем и правительством негритянских гетто были черные радиостанции. На самом деле, это было очень хорошее радио, не хуже армянского. Мы, привыкшие к казенным радиоточкам и заводным FM-попугаям, о таком не слыхали. Это были маленькие станции, жившие одной жизнью с гетто, обсуждавшие всамделишние разборки, крутившие любимую музыку и, главное, поддерживавшие некий местный климат, заставлявший людей чувстовать себя дома. По сути они и делали гетто общиной. Радио ди-джей назывался "griot" - "рассказчик", его истории были культурной пищей сообщества. (Он был чем-то вроде сказочника - специального человека, имеющегося в каждой африканской деревне: по вечерам он пересказывает односельчанам вечные мифы, объясняющие законы их жизни, - и в спорах, сопровождающих каждый такой рассказ, осязается людская сопричастность.)

Телевидение или крупные станции могли быть популярнее в гетто, чем местное радио, но верила черная публика своему гриету. Так что, когда вожди народа вроде Мартина Лютера Кинга хотели донести что-нибудь до негров на местах, они писали обращение к ди-джеям. А фанк-звезды, начиная с Джорджа Клинтона, чтобы подчеркнуть общинность своей музыки, стилизовали альбомы под радиопередачи. (Потом это стало общей модой - даже наш Гребенщиков, не подозревая о первичном смысле приема, записывал между песнями эффектные радиошумы...)

Так было до начала 70-х, когда душевный мир черного радио стал разваливаться. Черные станции, добившись долгожданного равноправия и признания со стороны белых, начали хорошо зарабатывать на рекламе, богатеть и ориентироваться на среднестатистического слушателя. В эфире застучало белое диско. Гриеты еще плели свои росказни, но развитие остановилось - и слушали их только старики-перентсы. А молодежи все это уже стало казаться надоедливой банальностью. Она осталась одна.

Тут-то и появился Кул Херк со своими маевками. Он крутил родной черный фанк типа Джеймса Брауна или "Sly & Family Stone", соул и ритм-н-блюз. Вскоре для удобства танцоров он начинает повторять инструментальные перерывы (брейки) между куплетами и играть каждый брейк минут по десять. В это время публика расступалась и крутые плясуны по очереди показывали сверстникам кузькину мать. Их-то Кул Херк и прозвал би-боями. Сам танец, соответственно, получил имя "break-dance".

Году к 1972-му b-boys и flygirls стали оформленным движением - со своей музыкой, одеждой и оторванным, бесшабашным стилем жизни. Десятилетие спустя этот стиль был заснят в наивном, но культовом фильме "Beatstreet": малолетние негритята и латиносы живут черт-те где, тусуются по каким-то зимним нью-йоркским помойкам, пар изо рта идет, воровато встряхивают свои баллончики, чтобы заграфитить очередную стенку или машину, гоняют друг перед другом детские понты - и беспрерывно танцуют...

Легендарный отец панка Малькольм Макларен, первым из белых продюсеров обративший внимание на молодое брейкерское племя, описывал ту атмосферу довольно красноречиво:

"Однажды в Нью-Йорке я увидел большого черного человека, который прогуливался в майке "Never Mind The Bollocks". Мы разговорились, и он мне сказал, что очень любит "Sex Pistols" - не музыку, а идею, - и пригласил на свою вечеринку в этот же день. Звали его Африка Бамбаатаа. Я тогда плохо знал Нью-Йорк и два часа ловил такси, потому что никто не хотел ехать в Южный Бронкс. В конце концов один таксист сказал мне: "Садись, закрывай все окна, прячь свои деньги в носок. Но имей в виду: назад ты никакого такси не поймаешь - их там не бывает." Когда мы приехали уже темнело. Я вышел из машины, чтобы посмотреть тот ли адрес, но когда обернулся, ее и след простыл. Вокруг высились большие нежилые дома с черными проемами окон. Никакой вечеринки видно не было, зато вокруг было много черных парней. На самом деле я немного испугался. И тут я услышал звуки музыки, они доносились оттуда же, откуда струился маленький лучик света. Наконец я увидел грубые столы, на которых стояли вертушки. Черные люди, крутя пластинки, перебрасывались микрофоном и что-то дико кричали в него поверх играющей музыки. Человек, который пригласил меня, стоял надо всем этим, скрестив руки на груди, как повелитель всего этого кромешного ада. И вот я стою рядом с Африкой Бамбаатой и вижу колышущийся океан танцующих людей. Играют пластинки Гарри Ньюмена, "The Cars", Джеймса Брауна. Двое его здоровенных дружков зажигают факелы, устанавливают их на полу, люди начинают расступаться, расчищая место - и эти парни начинают танцевать на голове! Мне стало казаться, что я не в Нью-Йорке, а в африканских джунглях. Это было очень натурально, первобытно, вдохновляюще..."\*

Парубки тусовались в спортивных костюмах, дутых болониевых жилетках, бейсболках набекрень и огромных белых кроссовках с длинными язычищами. Дивчины - в таких же жилетках и сочных облегающих лосинах. Потом этот наряд станет парадной униформой хип-хопа, а белоснежные адидасовские шузы - таким же культовым символом поколения, как шляпа для ковбоев. Игрушечный кроссовок будут носить на груди вместо крестика, а герой рэперских фильмов Спайка Ли, даже трахаться будет обутым. Но поначалу культового значения этой одежде никто не придавал - треники одевали, чтобы плясать было удобнее, а ди-джеи по-прежнему рядились во фриковые, карнавальные костюмы в стиле фанк.

В костюмах b-boys и flygirls тоже встречались придурошно-фанковые детали - типа толстенных "золотых" цепей с массивным знаком $ на груди или узких пластмассовых очков - тех, что в перестройку у нас назывались "лисками". В сочетании со спортивным костюмом голды походили на золотые медали олимпийских чемпионов - что гарлемским хлопцам, конечно, очень нравилось.

Но главным ингредиентом в том венигрете был, естественно, танец. Это был универсальный язык, выражавший все чувства, расставлявший людей по местам, отделявший братьев от всего остального города и делавший их могучими колдунами тех джунглей. Танец был ключом к миру, непонятным для родителей рассказом нового гриета. В каждом брейке танцоры устраивали ритуальную битву перед лицом Господа и подружек. Это был переоткрытый заново древний обряд, бессловесная молитва, соткавшая в гетто новую религиозную реальность.

Сам по себе брейк-данс, конечно, не был новостью. "Впервые он был описан в прошлом веке в Новом Орлеане, как "kongo square dance". На площади "Kongo Square" собирались отдохнуть, повеселиться и посостязаться в танце рабы. Особенно распрягались они на ежегодном карнавале "Марди Грасс" (существующем, кстати, по сю пору), где устраивались даже командные соревнования - с делением по сохранявшемуся еще тогда этническому принципу. Но смутные упоминания об акробатических танцах рабов встречаются и раньше, а схожие элементы хореографии встречаются как в Африке, так и среди диаспоры. Например, в черной Бразилии бытуют "капоэйра" - близкая к брейку смесь танца с боевым искусством и "дезафиу" - жанр, аналогичный рэпу."\*\*

(Насколько я могу судить, капоэйра - это действительно родная сестра брейк-данса. Предок у них, явно, общий, но капоэйра ушла от него не так далеко, как брейк. Она представляет собой полуритуальную праздничную игру, в рамках которой негритяно-мулатская толпа где-нибудь на воспетом Жоржи Амаду пляже штата Байя становится в круг и под гнусавые звуки беримбао затягивает мелодию, ритмически очень близкую к хип-хопу. В круг, называемый по-ихнему рода, выскакивают два негра/мулата и устраивают довольно брутальный поединок, наполненный виртуозными акробатическими приемами, очень напоминающими брейкерские колена. Негры вихрем вертятся по роде, крутя всевозможные колеса и сливаясь перед зрителями в опасном танце. Хотя драка вполне серьезна, все это действо называется игрой и носит приподнято-веселый характер. Игроки подначивают друг-друга, шутят и наебывают. Побеждает тот, кто вытолкнул соперника за круг, но если этого не случилось, то зрительские симпатии отдаются более виртуозному. Все играют по очереди, остальные поют, бьют в ладоши и пьют ром - занятие на всю ночь. Капоэйра тесно связана с кандомбле - местной черной религией, синкретическим магическим культом, в котором католический пантеон прижился в рамках африканской мифологии, - чем-то вроде гаитянского вуду, кубинской сентерейи или старого растафари. Мастера капоэйры часто бывают жрецами кандомбле.

Легко заметить, что брейк - это почти тот же жанр, только утративший брутальную боевую составляющую и потому вынужденный культивировать зрелищность и разнообразие приемов. Думаю, что в "kongo square dance" боевой момент еще был, а затем он эволюционировал в чисто символическую битву. Это вовсе не значит, что брейк-данс произошел от драки, как человек от обезьяны. Танец из драки, я думаю возникнуть не может. Но "танок на майданi Конго", як и капоэйра - это ритуальный игровой поединок - самостоятельный жанр, не менее древний, чем утилитарный мордобой, и не имеющий к последнему прямого отношения. Медитировать на эту тему можно бесконечно. Скажу лишь, что попытки синтеза брейка и капоэйры, предпринимаемые некоторыми братьями в своей практике, кажутся мне весьма осмысленными. Сам бы занялся, да мочи нет.)

В конце 60-х брейк существовал еще в виде двух самостоятельных танцев - нью-йоркского акробатического стиля, который у нас называли "нижним брейком", и лос-анжелесской пантомимы ("верхний брейк").

Акробатический стиль был латиноамериканского происхождения (вообще, хип-хоп не стоит ассоциировать с одними черными), и именно его первоначально крутили би-бои в брейках. Отсюда его оригинальное название - "breaking". Популярен у черных он стал после того, как в 1969 Джеймс Браун написал фанк-хит "The Good Foot" и исполнил на сцене элементы этого танца.

Лос-анжелесская пантомима, называемая "boogie", шла от негритянской традиции. Знаменитый "tiсking" - ломаная пляска, в которой танцора то и дело заклинивает в разных положениях, - имеет явные африканские корни. "Вэйвинг", при котором тело движется свободными волнами, очевидно, возник как ритмический "припев" к тикингу. В том же 1969 году Дон Кэмпбел, собрав разные буги-фортели, создал "кэмпбэллок" - попсовый вариант народного танца. Вскоре его название трансформировалось в "locking", а сам стиль стал сценическим стандартом для черных певцов (большинство звезд MTV типа Джанет Джексон до сих пор так и движутся).

А в дискотечный брейк лос-анжелесский буги пришел в основном в виде стиля "робот". Те, кто тусовался в перестройку на Арбате, его помнят: белые перчатки, темные очки и непроницаемая рожа. "Робот" был танцевальным воплощением мифологии фанка. Придуманный Джорджем Клинтоном научно-фантастический миф гласил, что в Золотом Веке Фанка на земле жили танцующие народы, которые не стыдились своих желаний и не пытались ничего контролировать. И "свобода была свободной от необходимости быть свободной". Так было, пока власть не захватили священники и политики во главе с сэром Ноузом. Они принесли с собой Принцип Удовольствия и привили людям желание владеть и править. Люди стали жирные, злые и натянутые - а танцевать разучились. Немногие нескурвившиеся староверы хранили в тайне секрет девственного фанка, но в мире власти и жадности это было все труднее и труднее. Тогда последние ревнители древлего благочестия сели на космический корабль "Mothership" и улетели. И вот теперь, тысячелетия спустя, апостолы фанка возвращаются, чтобы снова научить людей танцевать. Инопланетяне на летающих тарелках, о которых пишут в газетах, - это и есть те самые посланцы. Их, собственно, стиль "робот" и изображал.

Напихав в негритянские головы таких идей, Клинтон плотно подсадил братьев на "сайнс-фикшн". Каждый фанк-концерт превращался в коллективное камлание, торжественную встречу пришельцев. "Mothership" ассоциировался у черной публики с мамой-Африкой, в которую не нужно возвращаться, - она сама вот вот явится тут... Футуристическая идеология фанка повлияла не только на танец, но и на музыку хип-хопа - а именно на нежную любовь ко всякого рода микшерам, сэмплерам, ревербераторам и драм-машинкам. Что же касается брейка, то нью-йоркские би-бои довольно быстро освоили буги, и из двух стилей синтезировался всеми любимый танец. Третьим его компонентом стали стилизованные приемы ушу из репертуара Брюса Ли - например, эффектный подъем с пола пружинистым прыжком.

Году к 72-му в Бронксе и Гарлеме было уже полно брейкерских бригад (нью-йоркское "crew" значит то же, что и лос-анжелесское "clic", - бригада, артель, банда), деливших территорию города и танцевавших каждая на своем перекрестке. Между делом они гоняли на роликах (экзотическая штука в то время) и графитили стены. Бригады постоянно разваливались и, перетасовавшись, собирались под новым названием - всего их была не одна сотня. Самыми известными, существующими и по сей день, стали легендарные "Rock Steady Crew" и "New-York City Breakers". Именно их ритуальные "битвы" позднее будут засняты на видео и, облетев весь мир, встряхнут миллионы подростков, как электрический ток. К "Rock Steady Crew" принадлежал и самый знаменитый брейк-дансер на белом свете, латинос по кличке Крэйзи Легз - впоследствии лауреат всяческих престижных хореографических наград, педагог и заслуженный би-бой Соединенных Штатов.

Другой всем известной (и, увы, уже навязшей, как сникерс) ипостасью раннего хип-хопа было граффити. Родилось оно году в 70-м, когда 16-летний негритос Деметривс из Вашингтон Хайтс стал метить стены нью-йоркского даунтауна своей кличкой - Taki 183. Такая метка называлась "тэгом" и представляла собой классический пример би-бойских кликух. Она складывалась из собственно псевдонима и номера родной улицы: Lenny Len Lake 2, Rip 7, Tracy 168 и так далее. Иные би-бои выдумывали себе крикливые прозвища в духе индейских вождей - тот же Crazy Legs или, к примеру, The Man With a Thousand Moves...

Сам по себе тэг искусством не был - он, собственно, ничем не отличался от каракуль наших подъездных королей - "Вована" и "Лысого". Taki был ничуть не изобретательней остальных - писал простым маркером и без наворотов. Но Taki был маньяком: своим тэгом он изгадил пол-Нью-Йорка, заслужив всенародную славу (в 1971 году "The New York Times" напечатала о нем большую статью) и бросив вызов остальным би-боям.

Началось соцсоревнование - каждый стремился наляпать свой тэг на более видном и неожиданном месте, сделать его больше и красивее. По сути это было такой же формой карнавальной перебранки, как брейк или рэп. Очень быстро тэги превратились в настоящие картины ("pieces" - вероятно, от "masterpiece" - "шедевр"), с персонажами и индустриальными пейзажами. Лупоглазые персонажы-караксы (от "caracters") обычно брались из американских комиксов или японских мультиков-манга.

Скоро в ход пошли пульвера (как правило "крилон") и через несколько лет все тэги стали цветными. Но по началу культовым оружием граффитистов были самодельные маркеры - в банку из-под дезодоранта напихивалась "копирка" и заливалась спиртом с ацетоном; отверстие затыкалось старым носком. Не удивительно, что с такой хреновиной в кармане би-бой чувствовал себя анархистом-бомбометателем. Рисовать граффити на слэнге стало называться "to bomb"...

Зато на кисти существовало табу - художник, застуканный за работой кистью, дисквалифицировался, опетушивался и съедался. Писез рисовались сразу и набело - спреем картину не подправишь. Мастерство граффитиста заключалось в твердой руке и умении подбирать цвета и распылители; грамотные бомберы знали бездну номеров, обозначающих оттенки крилона.

К 1972-му в городе появилось несколько граффити-бригад - "The EX Vandals", "The Soul Artists", "United Graffiti Artists". В том же году би-бой Super Kool 223 додумался надеть на пульверизатор распылитель от крема "Gilett". Это дало широкие ровные полосы, и Super Kool нарисовал первую большую цветную картину, превратив граффити в монументальное искусство в духе Сикейроса.

Один за другим возникали новые стили написания тэгов: Phase 2 придумал пузатый шрифт "bubble letters"; Blade и Comet - огромные "плоские" черно-белые буквы "blockbuster"; потом появился, объемный шрифт "3D", придуманный King 2 и Pistoll; и наконец возник самый сложный - "wildstyle", в котором буквы, хитро переплетаясь, складываются в абсолютно нечитаемую паутину - почище китайских иероглифов и арабской вязи.

Между стилями и бригадами шла постоянная борьба, запечатленная в знаменитом фильме "Style Wars" (название взято из одноименного графита работы Knock, посвященного той же теме). Часто соперничество вело к замалевыванию чьих-нибудь картин собратьями по цеху. Одна из бригад даже так и называлась - "Т.С.О." ("The Cross Outs"- "рисующие поверх"), другим известным вандалом был би-бой Cap, а шрифт "blockbuster" изобрели специально для таких подлянок. Конечно, "кросс-аут" был занятием в высшей степени стремным - смельчака могли покалечить. Но если бы не дух храбрости и оголтелости, витавший тогда над гетто, - вообще бы не было никакого граффити.

Вскоре бомберы взяли в художественный оборот личный автотранспорт и вагоны метро. Год спустя би-бой Riff продемонстрировал пассажирам первый полностью (top-to-bottom) разрисованный вагон, а Flint 707 разделал под орех чью-то машину, создав "top-to-bottom-whole-car".

Публика охуела - журнал "New York Magazine" учредил ежегодную Премию Таки за лучший граффит, а власти объявили бомберам войну. Носить в кармане баллончик стало опаснее, чем пистолет. Десять лет спустя, в 1983-м, художник Майкл Стюарт, застаный полицией за бомбингом, был забит до смерти. Брейкерам запретили танцевать в метро. Мэр Нью-Йорка Эд Коч выделил 22 миллиона долларов на строительство двойного забора с колючей проволкой вдоль всех линий подземки. Между рядами забора было установлено патрулирование копов с собаками. Фирма "MTA" изобрела специальную машину "Buffen" для очистки вагонов от живописи, и мэрия закупила десятки таких машин. Вскоре выяснилось, что после общения с "Buffen" вагоны начинают безутешно ржаветь, чахнут и умирают.

Короче, войну власти проиграли - 1981, год наибольших репрессий, был для граффити самым продуктивным. У брейкерских бригад стало хорошим тоном устраивать "битвы" в сабвее, под носом у полиции - и разбегаться при ее приближении. "Whole-car" - роспись плохо стоящей машины - тоже стала видом багородной охоты. Кроме того, в ответ на гонения бомбинг приобрел идеологическое содержание и стал для черной молодежи формой революционной борьбы. Как объяснял в интервью политграмотный би-бой Дж.Уолтер Нигроу: "Хитрость в том, чтобы нарисовать там, где они не достанут. И когда Вавилон падет в огне, останется свидетельство того, что не все здесь были болванами..."

Но самым большим прорывом хип-хопа в Царство Небесное было, конечно, возникновение музыки рэп. Началось все в 1975 году, когда все тот же Кул Херк на вечеринке в клубе "Hevalo" подключил микрофон и начал во время брейка говорить с танцующей толпой. Это было вполне в духе ямайкской традиции разговорного рэггей (который, кстати, именно к тому моменту стал по-настоящему известен в Америке). Толпе понравилось - ди-джеи взяли практику на вооружение. Поначалу дело не шло дальше односложных покриков или скандирования какой-нибудь подбадривающей фразы. Позже в монолог стали включаться коротенькие лимирики - и наконец разгулялась нехитрая поэтическая импровизация - чаще всего по мотивам той песни, которая крутилась на вертушке. Обычно MC начитывал публике какое-нибудь четверостишье, а потом, чтобы собраться с мыслями, скандировал что-то типа:

Yes Yes Y'all,

Yes Yes Y'all,

One Two Y'all

To The Beat Y'all!

Рэпом это тогда еще не называлось, а называлось словом "emceeing". Хотя слово "рэп" и описываемая им ритуальная перебранка существовали в черном фольклоре давным давно. Рэп вообще стар как мир и в той или иной форме существует в любой традиционной культуре. В доисламском арабском мире подобный жанр процветал на ярмарках. Каждый бедуинский клан выставлял своего поэта-ритора, который начитывал импровизационную ругань ярковыражено сакрального характера. Дело обычно кончалось массовой резней. Такие же состязания, называемые "ямб", имели место в Древней Греции на праздниках в честь Диониса и Деметры. В древнескандинавской традиции они известны как "mannjafbr" ("тяжба мужей"), - обязательный элемент святочных игр. В одной из эддических песен, "Песне о Харбарде", в бранном поединке сходятся боги Один и Тор. Другая песнь - "Lokasenna" - специально посвящена такой сваре. Там хулиганский бог Локи на пиру богов нарушает ритуальный мир и начинает со всеми собачиться. В староанглийском языке было специальное слово, аналогичное "рэпу", - "yelp". В древнегерманском это "gelp", в старофранцузском - "gab". Михаил Бахтин в своей великой книжке о Франсуа Рабле подробно описывает этот самый "gab" на праздничных парижских площадях.

"Корни собственно рэпа теряются в африканской традиционной культуре: состязаниях на ритмичность между детьми и праздненствах культа плодородия. Из последних, видимо, перешли в рэп ритуальные кощунства, связанные с соитием и оплодотворением, и другие элементы карнавального действа: иронические славословия и проклятия.

Обрывочные сведения о подобных рэпу состязаниях среди афро-американцев встречаются давно, но научно рэп и его формы ("dozens" и "signifying", также называемые "talking shits") были впервые описаны в 30-е годы в Гарлеме и Южном Бронксе. Подростки соревновались в том, чтобы как можно четче и ритмичнее сымпровизировать по определенным строго каноническим правилам стихотворный текст, состоящий из поочередно проговаривавшихся трех четверостиший (отсюда "dozens" - "дюжины"). Два соперника по очереди во все нагнетающемся ритме обменивались dozens, пока кто-то один не сбивался либо риторическое превосходство кого-то не становилось очевидным. Целью рэпа было как можно сильнее оскорбить противника, а еще лучше - его мать или сестру. Зачин (первое четверостишие) был посвящен бахвальству: прославлялись достоинства импровизатора с сильными преувеличениями. Затем следовал столь же преувеличенный презрительный отзыв о сопернике и удивление, как он осмелился состязаться с лучшим в мире мастером рэпа, могучим виртуозом. Дальнейшие четверостишия - а их могло быть сколько угодно - строились следующим образом: две строки описывали, как стихотворец якобы обладал матерью соперника, какое при этом испытывал отвращение, подробности ее физиологии и т.п., а две другие - события жизни квартала, жизненные наблюдения, идеи "Black Power" и вообще все, что могло придти в голову. Рифмовались вторая и четвертая строка.

Так могло продолжаться часами, и если победитель не выявлялся, то дело решалось дракой с участием болельщиков."\*\*

Этнографы описывали dozens как ритуал. Психологи же отмечали его сходство с новейшими психотерапевтическими практиками, при которых тепапевт и пациент погружаются в транс и врач начинает по полной программе опускать больного, снимая в нем внутренние зажимы и делая способным к инсайту. При грамотном подходе после такого сеанса пациент чувствует себя не униженным, а свежим и полным вдохновения. Стоит вспомнить, что по статистике самоубийств афро-американцы находятся на одном из последних мест в мире, - и это при повальной криминальности и наркомании...

"Signifying отличался от dozens большей свободой импровизации: применялось синкопирование и намеренное искажение ритма, при которых импровизатор преодолевал головокружительные по сложности пассажи, чтобы выбраться из них и вернуться к изначальному ритму. Signifying близок к русской скороговорке, но с очень сложной версификацией и доведенной до виртуозности аллитерацией. Такая скороговорка насчитывает десятки строк, причем верхом совершенства считается использование единственной рифмы и одной аллитерации на протяжении всего текста..."\*\*

Вот эти жанры и стали постепенно расцветать на нью-йоркских дискотеках. Традиции фанк-концертов, на которых публика поет не меньше, чем музыканты на сцене, обязывали би-боев перекрикиваться с ди-джеями. Это заставило всех вспомнить про dozens. Постепенно рэперы стали вылазить к ди-джейскому микрофону и по очереди начитывать свои вирши. Все это, разумеется, делалось импровизацией - читать по бумажке было бы смертным грехом. (Способности черных хлопцев к спонтанной поэзии поражают. Но надо сказать, что наши собственные бабки и дедки умели то же самое: частушки, исполнявшиеся на деревенских "беседах" тоже были чистой импровизацией - никто их заранее не писал. Вообще, частушки, певшиеся по очереди, как вопрос-ответ, удивительно похожи на рэперскую перебранку, а "беседа" мало чем отличалась от гарлемских пати.)

Конечно, каждый рэпер втихаря готовил "домашние задания" - выдумывал рифмы и темы для следующего пати; Mele Mel, один из первых чтецов, признавался, что просиживал за этим занятием по полдня. Но зато и отдача была фантастическая: ранние рэперы проводили у микрофона не час и не два, а всю ночь - нонстопом... И всю ночь нужно было читать так, чтобы держать публику в напряжении и "качать" танцпол. "We born to rock the world!" - пел потом этот самый Mele Mel и в общем не заливал.

В 1976 году Африка Бамбаатаа начинает делать длинные миксы и вскоре сводит свой самый знаменитый бутерброд - накладывает ломаный ритм фанка на пьесу "Trans-Europe Express" группы Kraftwerk, лидеров немецкого электронного авангарда. В результате на свет появляется новый музыкальный стиль - "электро-фанк" или просто "электро" - священная музыка брейкеров, та самая, под которую юная Москва плясала в эпоху борьбы с пьянством и социализмом.

В то же году году ди-джеи Grandmaster Flash и Grand Wizard Theodore одновременно изобретают скрэтч. Кроме того, Грэндмастер Флэш придумывает способ автоматически зацикливать брейки - что создает невиданные возможности для би-боев и рэперов. Последние постепенно выходят на авансцену и, спустя пару лет, становятся главными фигурами пати, неблагодарно задвинув MC на задворки.

Тем же летом Грэндмастер Флэш и Кул Херк выносят вертушки в парк и открывают практику "опэн-эйров" - танцулек на открытом воздухе. Там, под сению дерев, Флэш и его дружок Ковбой сходятся с Меле Мелом и еще тремя настоящими пацанами и при помощи драм-машины, микшера и вертушек создают первую на свете рэп-группу "Grand Master Flash & The Furious 5".

Строго говоря, рэп под музыку записывали и раньше. В середине 60-х черный поэт-битник Амири Бараку (ранее известный как Лерой Джонс) сочинил рэпообразную поэму "Black and Beautyfull" и выпустил на независимой студии "Джихад" пластинку с ней. Спустя какое-то время его товарищ Хаки Мадхубути (не волнуйтесь - это тоже псевдоним) издал пластинку своих стихов "Raping and reading" в сопровождении "Ансамбля африканских освободительных искусств". Наконец, в 1968 году три черных интеллектуала с абсолютно невыговариваемыми именами создали группу "Last Poets" и записали несколько револционных рэп-альбомов. Название "Последние Поэты" было взято из поэмы южноафриканского пиита Вилли Кгоситсайла, писавшего, что время стихов прошло и место поэта - на баррикаде. "Last Poets" тоже считали себя последними бурьвестниками черного мятежа. В альбоме "Niggers are Scared of Revolution" они на чем свет честили малохольных братьев:

В начале 70-х "Last Poets", как и обещали, бросили поэзию, взялись за оружие - и вскоре один из них сел за вооруженный грабеж магазина. Не ведали, сердешные, что настоящая черная революция будет делаться теми самыми стихами, а их группу рэперы будут благодарно величать "первыми поэтами"...

Но с живым уличным рэпом все эти интеллигентские экзерсисы соотносилось "как краснознаменный ансамбль - с солдатским фольклором". В лице же "The Furious Five" на сцену вылез сырой, канонический, народный пиздеж. Вообще история хип-хопа - уникальный пример того, как буквально за одно поколение босяцкий фольклор становится поп-мэйнстримом, дворовые скоморохи - суперзвездами, а горячая каша традиции отливается шоубизнесом в формы массовой культуры.

Плохо все это или хорошо, но у черного коммьюнити происходящие перемены вызывали ощущение той самой революции. Белая Америка в лице хиппи пережила это чувство десятилетием раньше - чувство, что мир кардинально меняется с твоим участием и грандиозные превращения происходят легко, как во сне, что родился новый народ и ничто уже не будет, как раньше. Черные пальцы Грэндмастера Флэша были усыпаны золотыми перстнями - и когда он скрэтчил, би-боям казалось, что от рук сыплются искры. В эти-то моменты, я думаю, божественный огонь и снисходил...

Хип-хоп действительно стал новой точкой сборки черной общины, создав культуру всеобщего участия. Чуть раньше такая же история произошла с рэггей на Ямайке: туристов поражало, что любой кингстонский подросток хуже или лучше, но разбирается в технологии изготовления рэггей-записей и канонах стихосложения и начитки. В то время как в нормальных странах большинство людей являются потребителями музыки, здесь все поголовно были ее производителями. Каждый паренек был так или иначе связан с какой-нибудь саунд-системой: играл в группе, двигал рычажки на пульте, крутил пластинки, начитывал текст или на худой конец таскал колонки на вечеринках. Конечно, такой расклад возможен только во времена культурных и религиозных взрывов, когда высвободившаяся в музыке энергия манит людей, как магнит железную стружку.

1976 год в Бронксе был таким временем. Все плясали, бомбили, сводили, все друг с другом конкурировали, всем было друг до друга дело. Покрытые тэгами поезда катались из одного района в другой, донося информацию о незнакомых художниках и связывая город в единую студию. А мемориальные граффити (писез, посвященные умершим или погибшим би-боям, музыкантам или просто членам уличных банд) как бы воссоздавали в гетто традиционную африканскую общину, мыслящую себя как соседство живых, умерших и тех, кто еще не родился. (Увы, одним из первых мучеников хип-хопа, запечатленным на поминальных фресках, стал DJ Кул Херк - в 1977 году он был зарезан на пороге клуба во время собственной вечеринки. Но скучно на небесах ему не было - с каждым годом скорбных картин становилось все больше...)

MC стал новым сказочником, хип-хоп - новым мифом и культурным минимумом, определяющим бытие человека в общине. У древних греков таким же минимумом была эпиграмма - она воплощала в себе их риторический рационализм, кодировала структуру мышления. У японцев времен Басе ту же роль играла хокку. Знание их канонов было минимумом, необходимым для принадлежности к той или иной культуре, общине, полису. В Гарлеме и Бронксе эту роль играл рэп - если ты мог ответить на чужой dozens - значит ты понимал окружающих, участвовал в общей захватывающей жизни, чувствовал себя дома.

Тем временем хип-хоп менялся. В 1974 году DJ Африка Бамбаатаа, бывший в прошлом атаманом уличной банды "Black Spades" ("черные совки", надо думать), создает полурелигиозную организацию "Zulu Nation" (а вернее, коренным образом реформирует одноименную группировку футбольных фанатов) - и тем кладет начало идеологизации хип-хопа. Собственно, тогда же появляется и само понятие "хип-хоп", объединяющее музыку, танец, стиль жизни и идеологию.

Задачей "Zulu Nation" было культивирование брейка, рэпа, граффити и других "африканских" искусств - с целью воспитания в черных парнях национальной гордости и отвлечения их от бессмысленной агрессии, преступности, и кокаина. Основываясь на личном опыте, Бамбаатаа призвал братков сублимировать агрессию в рэпе - ибо это ведет к подлинной африканской духовности. И братки прислушались - время было такое. Подобно тому, как ямайкские руд-бойз, следуя призывам Боба Марли, тысячами отращивали дрэды и бороды, обряжались в холщевые рубахи и начинали читать Библию - так и их гарлемские коллеги стали вымещать свою клокочущую энергию в яростных скрэтчах.

К концу 70-х растущая популярность расты повлияла на моду и в Нью-Йорке. Afrika Bambaataa, "Furious Five", и другие ди-джеи тоже опустили дрэды и стали одеваться, как поехавшие на фанке зулусские воины. (Как известно, свой псевдоним Бамбаатаа занял у зулусского вождя, поднявшего в начале века восстание против белых.) Золотые цепи на би-бойских выях сменились на "африканские" медальены светофорно-растафарианских цветов.

Впрочем, раста как религия рэперов не привлекла. Им было довольно местной "Нации Ислама" - радикальной националистической организации, возникшей, как и растафари, в 30-х годах под влиянием жарких проповедей Маркуса Гарви - черного сиониста, звавшего негров обратно в Африку. Разница была только в том, что раста провозгласила чернокожих истинными иудеями, ждущими возвращения на родной Сион, а "Нация Ислама" считала, что негры - настоящие мусульмане. Пророк Мухаммед почитался черным, а Африка - подлинной Меккой. И то и другое было антитезой бесцветному христианству, но "черный ислам" подходил для Америки больше, чем "черный иудаизм", - учитывая напряженные отношения между Гарлемом и Брайтон Бичем.

После второй мировой в джаз приходит би-боп - и вместе с ним новый образ черного музыканта. Вместо добродушного улыбчивого Луи Армстронга на сцене появляется загадочный, аргессивный, полусумасшедший артист типа Паркера или Мингуса. Вместо ручной обезъяны - дикая и опасная. С этого момента "Нация Ислама" становится повальным увлечением черных музыкантов - исполнителей би-бопа, фри-джаза и соул. (Вряд ли на свете имеется более артистическая конфессия, чем "Moslim Nation", - несмотря на угрюмое жлобство ее лидеров - покойного Илайджи Мухаммеда и здравствующего Луи Фаррахана. Впрочем, кумирами служителей черной музы были, конечно, не официальные начальники, а Малькольм Икс - человек действительно яркий.) С начала 80-х в "Нацию Ислама" стали заглядывать и рэперы - а сегодня чуть ли не каждый второй из них является членом Храма.

Но сама "Zulu Nation" однозначной конфессиональной ориентации не держалась. Это был молодежный синкретический культ, сотканный из других синкретических культов - черного ислама, растафари, вуду и еще черт-те чего. При этом, в отличие от своих предтеч, "Зулусы" не смаковали мрачный пафос - типа, рабство, исход, миссия черного человека, все зло от белых и т.п. Бамбаатаа просто призывал целиком отдаться новым ритуалам - брейку, рэпу, граффити - и в этом смысле был ближе к традиционной африканской религиозности. Би-бойские бригады, не взирая на соперничество, валом повалили в новое движение и, похоже, записались все до единой. Постепенно, год за годом, "Zulu Nation" состарилась в международную организацию брейкеров - типа федерации каратэ или конного кролиководства.

Однако, мрачный пафос борьбы с угнетателями - слишком красивое чувство, чтобы без него обойтись. В 1982 году "Яростная Пятерка" выпускает пластинку "The Message" на слова поэмы Эда Флетчера о хуевой жизни в черном гетто - и тем закрепляет за рэпом статус политической музыки. А пять лет спустя "Public Enemy" и "KRS-One" делают анархическую пропаганду единственным его содержанием. Песни все больше напоминают листовки, в моду входит военная форма. Бритые рэперы в милитарных куртках, заломленных бейсболках и своих вечных белых кроссовищах становятся похожи на армию городских партизан. Над хип-хопом встает призрак "Черных Пантер".

Те, кто вдумчиво смотрели лубочный фильм "Форест Гамп", помнят эпизод, где на хипповской демонстрации появляются загадочный черные парни с винтовками. Именно такими запомнились Америке боевики "партии самообороны Черная Пантера" - самой страшной, безбашенной и романтичной организации за всю историю черного экстремизма - кожанки, береты, высокие ботинки, свирепо-обреченный взгляд и винтовка на плече... Появились эти херувимы террора в 1966 году, когда студент-юрист Хью Ньютон с двумя друзьями, никого не спросясь, взяли ружья и вышли на патрулирование родного гетто - с целью покончить с самоуправством "оккупантов" - иначе говоря, белой полиции. В тот день перед притормозившей полицейской машиной эффектно вырос красавец Хью и произнес: "У тебя есть оружие, но и у меня тоже. И если ты, свинья, будешь здесь стрелять, я сумею себя защитить!" Копы офонарели: никто никогда с ними так не разговаривал. Из домов повысыпали жители, машину окружила толпа, гетто было потрясено. Хью Ньютон в один день стал национальным героем.



(При этом все было по закону: в штате Калифорния, где происходило дело, человек имеет право носить оружие, если он его не прячет. Но под человеком имелся в виду пузатый ковбой с декоративным кольтом. Настоящие же уголовники засовывали свои пушки поглубже в штаны. А тут стоит негр с винтовкой и никого не боится...)

На несколько лет черные сорвиголовы стали страшным сном американской полиции. Отделения партии появились в каждом крупном городе, вскоре она насчитывала несколько тысяч боевиков. Стоило копам появиться в гетто - из-за угла выруливала машина с "пантерами" и висела на хвосте, пока те не уезжали. Работать стало невозможно (ну представте группу вооруженных азербайджанцев, стоящую над душой у милицейского патруля и не дающую ментам брать взятки, - да те бы в раз свихнулись). Вскоре начались перестрелки - а за ними и настоящая война. Полиция и ФБР брали штурмом одно за другим отделения "пантер", десятки человек были убиты, сотни арестованы. Фотография Хью Ньютона не сходила с газетных передовиц. Параллельно черные партизаны предприняли безнадежную попытку вытравить из гетто торговцев кокаином - что втянуло их в жуткую цепь мафиозных разборок. К началу 70-х, когда на улицы вышло поколение хип-хопа, "партия самообороны" была уже полностью обескровлена, боевики стали убивать друг в друга и промышлять рэкетом в тех же гетто, которые собирались защищать. Но легенда осталась. "Пантеры" подарили рэпу ключевые слова политической риторики: они взяли из растафари понятие "Babylon", обозвав им гнилой мир белого истеблишмента, они же ввели в моду ругательство "motherfucker". То есть, разумеется, выдумали его не "пантеры" - но именно они сделали это слово культовым, смачно матеря им белых политиков в каждом интервью. С другой стороны, в тех же интервью боевики награждали этим эпитетом самих себя - в самом восторженном смысле. Один из них говорил о Хью Ньютоне: "He's the worst motherfucker that has ever come to this world!" - и это было данью глубочайшего уважения. Второй человек в партии Элдридж Кливер как-то искренне восхищался: "Это очень нужное и богатое смыслом слово. Я слыхал, как братья в одном предложении употребляли его 4-5 раз - и всегда оно имело иное значение..." Другой идеолог боевиков, Рэп Браун, вообще напрямую контачил с матерной поэзией улиц - он, как видно из прозвища, был признанным мастером dozens.

В начале 1970 года, в самый разгар войны с "пантерами", шеф ЦРУ заявил, что Ньютон и компания - самые опасные враги американского общества. Молодежные кумиры часто добиваются этого звания. Семнадцать лет спустя, юный рэпер Чак Ди не стал ждать чужой похвалы и сам назвал свою группу "Public Enemy". Ее стиль был страстным подражанием эстетике "Black Panthers", а один из первых синглов "Rebel Without a Pause" прямо им посвящался. Тексты были исполнены антикапиталистического пафоса ("Черные Пантеры" были ко всему прочему марксистами), что в условиях Нью-Йорка плавно вело к антисемитизму. У власти в этот момент находился консервативный старикашка Рейган, урезавший социальные пособия, - поэтому левизна сама носилась в воздухе. "Public Enemy" стали бешено популярны. В набитых кинотеатрах шли скандальные фильмы их дружка Спайка Ли. Майк Тайсон сделал на плече наколку с портретом Мао. Знаменитая фраза пантер "the sky is the limit" (имелась в виду безпредельная месть за погибших товарищей) превратилась в канонический этюд граффитистов. Рэперские морды на обложках альбомов стали выражать ту же мрачную решимость, что и фотографии Хью.

Но на что, собственно, они решились, было непонятно - негр к тому времени уже превратился в священную корову политкорректности.

Конечно, главной причиной политизации был не дедушка Рэйган, переставший задавать неграм законного корма. Левизна была реакцией на неожиданную и бурную комерциализацию самого хип-хопа.

События развивались так. В 1979 году песня The Sugar Hill Gang "Rapper's Delight" стала первым комерческим рэп-хитом попавшим в Топ-40. Год спустя газета "New York Post" впервые опубликовала фоторграфию танцующих би-боев. На радио стали появляться хип-хоп передачи, еще через год брейкеров показали по телику. В 1981 короли панка "The Clash" наняли би-бойскую бригаду "Futura 2000" с тем, чтобы те на каждом концерте графитили им задник, и отправилась в европейский тур - писез стали известны за океаном. Майкл Джексон исполнил на сцене знаменитую "Лунную Дорожку" - брейкерское коленце, известное как "glide".

Но настоящий прорыв случился в 1983-м. На экраны один за другим вышли четыре хитовых фильма о би-боях: "Wild Style", "Style Wars", "Beatstreet" и "Graffiti Rock". Во всех них с нескрываемым удовольствием играли, крутили брейк, рисовали и пели наши старые знакомые - "Rock Steady Crew", "Furious Five", Африка Бамбаатаа и множество другого веселого, дурашливого народу. Малькольм Макларен занялся раскруткой брейкерских бригад и выпустил первый хип-хоп клип "Buffalo Gals" - с теми же "Rock Steady Crew" в главных ролях. Затем он снял три документальных видеофильма с основными брейкерскими па и пустил в продажу. Пару лет спустя кто-то привез их в Совок - и началось...

В 1984 году балетный театр Сан-Франциско открывает сезон гала-концертом сорока шести брейкеров, сотня би-боев выступает на закрытии лос-анжелесской олимпиады. По стране катит первый коммерческий хип-хоп тур. В Лос-Анжелессе открывается легендарное радио KDAY, вещающее чистый хип-хоп. "Rock Steady Crew" организуют театральную компанию "Ghettoriginal", организующую брейк-гастроли по всему миру.

В 1986 году "Run DMC" делают свою версию аэросмитовской песни "Walk This Way" и выносят хип-хоп на вершину чартов. Альбом "Raising Hell" продается миллионами копий, журнал "Rolling Stone" помещает рожи "Run DMC" на обложку. Короче, слава.

Вскоре на стадионе в Филадельфии перед 20 тысячами восторженных негров "Run DMC" исполняют хит "My Adidas", скидывают свои кроссовки и швыряют в толпу. Процесс снимается телевидением. Ушлые рэперы переписывают кассетку и посылают в Германию - чтобы фирмачи порадовались. "Adidas", конечно, выпускает по этому поводу три новых модели. Миллионы родителей по всему миру (в том числе и мои) мучаются от детских истерик и пытаются понять, чем же эти кроссовки лучше остальных. "KRS One" делают рекламные джинглы для "Nike" и "Sprite". Хип-хоп стремительно превращается в коммерческую игру...

Но главное не это. Чем лучше шли рэперские дела в шоубизнесе, чем прочнее становилось положение во всемирной массовой культуре, тем хуже все обстояло в родном гетто. Культурная общность разваливалась, молодежь наизусть знала тексты кумиров, но собственные dozens читать перестала. Брейкерские бригады если за что и конкурировали - так только за благосклонность клипмейкеров. Даже старые MC все реже устраивали привычные их сердцу "battles". В 1987 Mele Mel и "KRS One" по старой памяти устроили уличную "битву" на задворках Латинского Квартала (нью-йоркского, естественно); на кону было сто баксов. Кто победил, неизвестно, но событие уже воспринималось как что-то диковинное. К началу 90-х "battles" прекратились вовсе. Невидимая общинная паутина отмирала, заменяясь на вертикальные ниточки эм-ти-вишных кукловодов.

Гневная риторика "Public Enemy" была тут бессильна - клеймя белый капитализм, они уже сами стали рядовым поп-феноменом...

Будущее, как всегда, явилось с самой неожиданной помойки. В 1988 году молодая группа "N.W.A" из лос-анжелесского гетто Комптон выпустила свой первый релиз "Straight outta Compton", продала его за "золото" - и без разговоров решила вопрос о судьбе хип-хопа. Началась история гангста-рэпа.

"N.W.A." расшифровывалось как "Niggas Wit' Attitude" - что-то типа "Наглые Нигеры" (буквально - "Нигеры с позой"). Выглядели парни стремно и рэперов не напоминали - никакого "адидаса", африканских висюлек и партизанского шика - ничего, что указывало бы на принадлежность к уважаемой касте хип-хоп артистов. "Нигеры" были одеты, как самая галимая провинциальная урла - мешковатые штаны, толстовки, серебристо-черные цвета местных футбольных фанатов "L.A.Raiders" и немодными завитушками на головах (злые журналюги даже прозвали группу "Niggers With Activator" - "нигеры с химией"). В общем, малиновый пиджак, пыжиковая шапка и спартаковский шарф вокруг шеи...

Имидж полностью соответствовал названию, которое, кстати, и само било наповал: до тех пор нигерами себя никто не называл (представим себе группу "Вонючие Хачи" или "Пархатые Жиды"). Белого бы за такое слово на месте прибили. Единственными, кто его в рамках самоиронии употреблял, были черные бандиты. К блатному дискурсу "N.W.A." и апеллировали. Тексты крутились вокруг девок, кокаина и "drive-by shooting" (любимого приема заказных убийц, при котором машина киллера останавливается на светофоре рядом с машиной жертвы). В общем - стопроцентный блатняк. Только, в отличие от нашего, - без сентиментальных соплей, с максимумом натурализма, матерщины и высоким художественным уровнем. (Кое где в России еще встречается такой уголовный фольклор без эвфемизмов - очень брутальный и трудновыносимый.)

Звездам старого хип-хопа все это было очень поперек. Их раздражал примитивный стиль начитки, однообразие тем, попсоватая мелодичность. Тут не было флигранной культуры signifying, а было что-то чуждое и непонятное. На невиданный успех западных братьев они глядели с завистью и презрением.

Но главное там было, конечно, не в прикидах и не в начитке. Гангста подрывала систему фундаментальных условностей, на которых зиждилась "old school". До сих пор все так или иначе исповедовали позитивистскую идеологию Бамбааты: мол, мы за добро, любовь и справедливость, культивируем подлинно гуманные черные ценности, лучше танец, чем драка, и т.д. Даже если "Public Enemy" призывали к бунту, - так опять же за правое дело... А "Нигерам" на все это было накласть, они демострировали фирменный бандитский имморализм.

Правда, отчасти жестокие картины гетто в песнях "N.W.A." напоминали социальную лирику "Furious Five" или "Public Enemy". Но сходство было поверхностным: "гангстеры" всем видом показывали, что они - настоящие, без кавычек. Лидер "Нигеров" Eazy-E, Тупак Шакур и прочие молодые звезды спокойно признавались, что прирабатывают драг-дилерством (ровно в год рождения гангсты лос-анжеллесские гетто наводнились прекрасным убийственным крэком).

Африка Бамбаатаа тоже мог бы порассказать про разбойное прошлое, но он говорил бы как раскаявшийся грешник. А новое поколение констатировало свою причастность к той или иной банде как нечто само собой разумеющееся. Оно пело про кокаин и насилие, но вовсе не собиралось их осуждать и пафосно изрекать "доколе?!". Их лирика подкупала не изяществом, не экстазом, а экзистенциальной подлинностью.

У олд-скулеров этой настоящести не было - они жили и пленяли мир мечтой, которая к тому времени уже выдохлась. Брейк и dozens были метафорической имитацией "разборки" и теперь, когда эта метафора уже ничего не выражала, гарлемские звезды стали казаться пустыми фиглярами.

(Нечто похожее, кстати, проиходило в тот момент и у нас: сибирский панк в лице Летова, Неумоева и Янки с их безыскусными мелодиями и обнаженной тюменской экзистенцией внезапно превратил замысловатых столичных рокеров в дутых пижонов. В Америке о Летове знают мало, поэтому обычно сравнивают конфликт между олд-скулом и гангстой с противостоянием "прохладного" нью-йоркского кул-джаза и "горячего" калифорнийского хард-бопа, имевшим место в 50-е годы. Но на самом деле эти истории не очень похожи.)

При всем том, несмотря на блатную тематику, гангста-рэп оказался в высшей степени политичным. "Гангстеры" не стилизовались под "Черных Пантер" и не сэмплировали речи Малькольма Икс, но всем сразу стало понятно, что если кто имеет отношение к этим самым "пантерам" - так это они. "Public Enemy" изо всех сил изображали революционеров, но таковыми не являлись. А комптонские братки были их прямыми наследниками (причем, многие, в том числе Тупак Шакур, - и просто физическими детьми). С "пантерами" их объединял обреченно-оторванный стиль жизни людей, на что-то решившихся. И там, и там было прямое действие, беспредел ("the sky is the limit"), движение навстречу жизни и смерти вразрез с трусливыми белыми законами. И те, и другие не прятали оружия. Разница была только в словах, но как тут и стало ясно, слова были лишь приправой.

"Меня обязательно убьют," - спокойно говорил Хью Ньютон (и, кстати, ошибался). Двадцать лет спустя ту же фразу произнес в интервью Снупи Дуги Догг - тоже, конечно, рисовался, но стилизацией это не было: никакое другое музыкальное течение на свете не могло похвастаться таким количеством грабежей, изнасилований, убийств и арестов, какое выпало на долю гангста-рэпа. После гибели Тупака Шакура критика назвала его Малькольмом Икс наоборот: Малькольм начинал как бандит, а умер революционером; Тупак вырос в семье "пантер" - а убит был в мафиозной разборке. Мораль: гангста - это сегодняшняя революция...

В 1990 году "N.W.A." не поделили каких-то бабок и развалились, выпустив на волю трех гангста-звезд - Eazy-E, Dr.Dre и Ice Cube. Пару лет спустя Доктор Дри вместе с отпетым бандитом Мэйрионом "Suge" Найтом организуют главный гангста-лэйбл "Death Row Records", который станет взлетной полосой для Снупа и Шакура. В первый же год существования "Death Row" заработал 60 миллионов долларов, дальше - больше. В 1996-ом статистики подсчитали, что индустрия гангста-рэпа имеет уже миллиардный (!) годичный оборот.

Для белой Америки все это было таким же подарочком, как и для гарлемских плясунов. Невозможно себе представить большую пощечину системе политкорректности, чем лирика гангсты, - открытый расизм, антисемитизм, сексизм (подход типа "женщина - сука"), классовая ненависть да еще и нелюбовь к пидорам - и все это в самых сильных выражениях. И как на зло все это негры поют. Белого-то бы давно засудили, а черную обезъяну за "talking shits" не посадишь - расизм получится. Единственный случай, когда рэпер Лютер Кэмпбел ("2 Live Crew") был арестован за тексты, кончился жутким скандалом. А при первых же попытках консервативных конгрессменов и техасской ковбойщины заставить музыкальных воротил отказаться от контрактов с "Death Row Records" вся белая журналистика обвинила их в расистской цензуре. На журналистов-то, может быть, и наплевали бы, но после страшного черного мятежа 1992 года (вызванного оправданием белых полицейских, избивших негра Родней Кинга), когда в Лос-Анжеллесе было убито 58 человек и городу был нанесен миллиардный ущерб, власти связываться с черными боялись.

Они бы и вовсе сделали вид, что не замечают этих ублюдков, бормочущих что-то на своем непонятном английском, если бы все не знали той парадоксальной правды, что гангста - это музыка для белых. 70 процентов ее слушателей - белые подростки, а если брать не только Америку - так и вовсе подавляющее большинство.

Олд-скул слушали в основном жители гетто - во всяком случае, в его золотые времена. Старый рэп был внутренней функциональной музыкой черной общины - и оторвавшись от этой почвы, он тут же растерял всю энергию. Веселый парень в трениках - это был не тот образ Себя, который негр хотел показать Другому. Гангста родилась как имидж. Это не было показухой - во всяком случае, не большей показухой, чем любое искусство. В сущности, это был тот же самый ритуал - священная игра, участники которой понимают всю ее условность, но играют всерьез, живут и умирают по-настоящему - чувствуя, что Господь тоже играет в эту игру и именно в ней высшая реальность и адекватность.

В общем-то антиполиткорректный дискурс гангсты был такой же ритуальным кощунством, как и dozens, только собеседником была белая Америка. Ее надо было задеть за живое. Собственно, потому гарлемские ветераны и не поняли комптонских новобранцев - те обращались не к ним.

"Черных Пантер" называли порождением масс-медиа. Ведь, не напиши газеты о дерзкой выходке Хью, - кто бы о нем узнал? Гангста-рэп тоже был таким детищем - вернее, белая пресса, мусолящая подробности скандалов, была тем самым сакральным партнером. (Для популярности старого хип-хопа никаких медиа не требовалось - до 80-х годов радио и TV глухо о нем молчали.)

Основным потребителем гангсты была не просто белая молодежь, а белая молодежь из пригородов - коренной WASP, никогда не бывавший в гетто, завороженно слушал о "drive-bys" - так же, как смотрят подпольное видео, показывающее реальные убийства. Не то чтобы черные музыканты демонстративно умирали и насиловали перед телекамерами, но такой их стиль жизни имел смысл только в контексте жизненного стиля всей остальной Америки. Предсмертный альбом Тупака Шакура, проданный в трех миллионах копий, назывался "All Eyez on Me" - "Все Взоры на Меня". И это было не бахвальством, а ритуальным нагнетанием ритма.

Тем временем неприязнь между Восточным и Западным Берегом и правда нарастала, пока не вылилась в скандальную войну субкультурных группировок - "East Coast/West Coast war" - чреду взаимных опусканий в песнях и интервью, достигшую кульминации в 1996 году после альбома Айс Кьюба "Bow Down". За два года до того Тупак Шакур был тяжело ранен пятью выстрелами нью-йоркских бандитов, позарившихся на его тяжелые голды. Тупак обвинил в нападении местную рэп-звезду Бигги Смола (Notorious B.I.G.) - и затем основательно проехался по нему в одной из песен. (Выяснять отношения в жанре "battle" уже никому не приходило в голову - читать dozens большинство рэп-звезд давно разучилось.)

7 сентября 1996 года в Лас-Вегасе Тупак вместе с Мэйрионом Найтом возвращались с боксерского матча (смотрели на своего кореша Майка Тайсона); даже в этот последний день, прямо на пороге зала Тупак успел подраться с двумя какими-то нигерами; потом они с Найтом сели в машину и поехали в кабак; на светофоре к ним подкатил белый кадиллак, опустил стекла и расстрелял из автоматов. Спустя полгода после убийства Шакура точно такой же смертью погиб Бигги Смол...

Жертва была принесена, обряд завершался. Война Запада и Востока потухла. Белые подростки, нутром понимающие смысл этого ритуала, стали нарасхват покупать посмертные записи ("The 7 day theory" Шакура и "Live after Death" Ноториуса) - со своей строны жертвуя папиным долларом. Это сильно напоминало африканскую традицию давать усопшим деньги на дорогу. "Have a party at my funeral!" - "Попляшите у меня на похоронах!" - пел Тупак. Пляски, разумеется, устроили, но костер гангста-рэпа уже догорал.

(Стиль-то, конечно, останется и наверняка нас всех переживет. Клешированная тематика гангсты очень быстро породила умельцев вроде Паффа Дэдди, впаривающих белой молодежи вкусную мелодийную котлету с той же тематикой и пафосом, но без крови и мяса.)