

А Т М О С Ф Е Р Н Ы Й Ф Р О Н Т

СТАТЬИ

Наталья Азарова

НОВИЗНА БЕЗ КРЕАТИВНОСТИ

В русской поэзии последних лет меняется отношение к новаторству в языке — затрагивая и принимаемую поэтами установку на производство и демонстрацию языковой новизны. Эти перемены не только требуют теоретического осмысления, но и предполагают иной практический подход к анализу текста.

К новому, к производству нового относились по-разному в разные исторические эпохи, понимая в том числе и языковое новаторство то как неоправданный произвол, симптом упадка и распада, то как позитивное утверждение права поэта на формирование и изменение языковой нормы или индивидуальное отступление от неё. Это отношение — часть общей аксиологии новизны в данной культурной системе: приемлемая или дозволенная степень свободы в обращении с языком определяется системным социальным поощрением или запретом нового.

Современная эпоха предстаёт нам как эпоха безраздельной власти креативного: новизна и креативность навязываются системой как абсолютная ценность, заявляются как ежедневное условие существования любого индивида, чем бы он лично и профессионально ни занимался. Этот сложившийся в последнее десятилетие диктат креативности не мог не сказаться на позиционировании поэтов и поэтических текстов по отношению к новому вообще и языковым новациям в частности. Но наряду с подчинением этому диктату мы видим и вызревающие стратегии противостояния ему.

В поэзии конца XX — первого десятилетия XXI века алгоритм производства новизны обычно определялся самим поэтом и действовал почти одинаково вне зависимости от принадлежности автора к тому или иному направлению — концептуализму, метареализму, постфутуризму, постконцептуализму и др. Поэт выделял, тем или иным способом обособляя, некоторый языковой приём, повторял его, превращая в опознаваемый (брендируемый) элемент. Филолог или критик, следуя за поэтом, исходил из традиционной теоретической установки: каждый языковой знак может быть семантически мотивирован, каждая новация произведена с определённой целью. В описании и анализе языкового новаторства далее проявлялся принцип креативности — в систематизации и презентации алгоритмов и приёмов. Но теперь лингвокреативность, нарушения, девиации перестают маркировать язык поэзии: они превращаются в требование общекультурной нормы. Все дискурсы наперегонки демонстрируют стремление к креативности в языке. В поэзии нет ничего нового, чего нельзя было бы обнаружить в других видах дискурса.

Ранее можно было говорить о проективных возможностях изучения поэтического языка, своего рода ситуации опережения. Какое-то явление появляется в поэзии, распространяется в поэтическом дискурсе, и лингвист может на основании этого предположить, что поэзия потенцирует общеупотребительный язык. Например, отказ в поэтических текстах от прописных букв и радикальная минимизация знаков препинания предвзвещает тот же формат в современной письменной коммуникации, прежде всего сетевой. Употребление непереходных глаголов как переходных ещё в начале XX века можно было встретить преимущественно в поэтических, философских или теологических текстах, а в последние годы это широко используемый приём в самых разных видах дискурса. В поэзии конца XX века автономное употребление предлогов воспринималось как революционный приём, а сейчас конструкции типа «я буду ждать тебя за», без существительного, широко функционируют в разговорной речи и не воспринимаются как девиация. Постепенно временной промежуток между проявлением той или иной языковой тенденции в поэзии и в других видах дискурса сокращался, и наконец в последние годы он сошёл на нет: эпоха опережения закончилась.

Похожая перемена случилась, в свою очередь, с поэзией как дискурсивной практикой. Вовлечение того или иного непоэтического дискурса или его элементов в поэзию всегда рассматривалось как языковое или дискурсивное новаторство, а на рубеже столетий смешение дискурсов стало едва ли не основным поэтическим приёмом как в мировой, так и в русской поэзии. Однако в последние годы дискурсивная комбинаторика перестала маркировать язык поэзии и стала общеупотребительным приёмом коммуникации, отвечающей мандату креативности в целом и лингвокреативности в частности.

Всё это результат системных социокультурных изменений в отношении к новому. Новое и креативное включилось в товарные отношения как основное требование к каждому социально активному, к каждому говорящему. «Капитализм заставляет всех нас быть гибкими, конкурентоспособными, индивидуальными, динамичными и, в конечном счёте, креативными (creative). В результате мир труда стал более прекарным, фрагментарным и нестабильным, но в то же время всепоглощающим. Установка на “творческую работу” вторгается в домашнее пространство, наш досуг и самые интимные сферы личной жизни», — пишет британский социальный теоретик Оли Моулд*. В рамках идеологического нарратива неоллиберализма «креативность превратилась в смирительную рубашку, характерную особенность, которая подпитывает дальнейшее навязывание того же самого нарратива. Конечно, все творчески мыслят, но только те, у кого есть понимание того, как это воплотить, способны извлечь из креативности выгоду»**. Креативность и творчество перестают мыслиться как мечты о невозможном и превращаются в усилия, в том числе и языковые, направленные на презентацию, саморепрезентацию и немедленное воплощение. Капиталистическая риторика креативных технологий вбирает в себя и полностью поглощает любые типы дискурса, среди них и поэтический. Традиционно понимаемое языковое новаторство сегодня перестаёт ассоциироваться с поэзией и становится прерогативой как обыденной коммуникации, так и корпоративного и медийного пространства.

Новая и неожиданная задача поэтического текста — противостоять диктату креативности. И она не замедляет осуществляться, пусть даже и не как осознанная стратегия. Но возникает и опасность: что если протест против требования креативности как

* Mould O. *Against creativity*. — London; New York: Verso, 2018. — P. 190.

* Ibid. — P. 194.

основного капиталистического мандата нашего времени будет прочитываться как избегание любой новизны, требование косной традиционности? Необходимо преодолеть столь привычную тыняновскую бинарную оппозицию «архаисты vs. новаторы». Для этого нужно осознать, что в основе, казалось бы, противоположных стратегий — неостановимой креативности и утопической традиционности, опирающейся на уже расшатанную, более невозможную норму, — лежит апология инструментального отношения к языку.

Ещё одна бинарная оппозиция, с которой приходится разбираться сегодня, — это противоречие между заведомо индивидуальным говорением поэта и культурной системой капитализма, навязывающей принцип индивидуального как обязательный (и здесь мандат креативности тесно связан с другими элементами системы — в частности, с адресностью, с таргетированной аудиторией). Поэзия может реагировать на этот вызов выработкой некоего коллективного языка, благодаря которому поэты одного круга (например, в сегодняшнем поэтическом поколении двадцатилетних) стремятся быть похожи друг на друга до степени неразличимости — избегая подчёркивания креативности, индивидуальной успешности. А может — и выработкой нового, неалгоритмического отношения к новизне, которое можно назвать *неявной новизной* или, что будет точнее по отношению к языку, *неявной неологией*.

Мы понимаем эту языковую новизну расширительно, не ограничивая её только новыми словами и сдвигами в грамматике. Неявная неология предстаёт в виде идиоматической (неразложимой, неаналитической) новизны, которая избегает собственной демонстрации, основанной на брендинге приёмов. Неявная неология сегодня отражает те ростки противостояния, которые не укладываются в определённые модели и, не подчиняясь определённым алгоритмам, не отвечают задачам проективности. Формализовать неологию в тексте становится так же трудно, как формализовать текст, написанный верлибром, о котором мы знаем, что он всё-таки ритмичен, и даже способны услышать этот ритм, но пока не обладаем техническими и теоретическими возможностями, чтобы его просчитать. Философия неявной новизны основана на видении нового как уже данного. Неявная неология оперирует тем новым, которое не просто не заявляет себя как новое, но и действительно способно на первый взгляд не казаться новым.

Возможно, релевантным термином для этого явления будет *хеджирование* — этот термин в последнее время получил распространение в лингвистике, например, в исследованиях билингвизма. Под хеджированием подразумевается «практика де-интенсификации табуированной информации или подачи её в размытом, неопределённом виде, в виде “как бы” (sort of)»*. Мне уже приходилось писать о практике хеджирования в связи с поэтическим билингвизмом у Фернандо Пессоа**, возможна тут и аналогия с хеджированием сакральных смыслов у мистиков, скажем, у Хуана де ла Круса. Языковые новации не подчиняются никакому алгоритму появления в тексте, а присутствуют «как будто так и было». Читатель может замечать в тексте нечто странное и непривычное, но это возникает не как странность отдельных элементов и языковых приёмов, а как странность вообще, причём на этой странности не акцентируют внимание ни автор, ни читатель. Хеджирование — это осторожное обнаружение себя в той области, о которой хочется молчать, в данном случае в области языковой новизны.

* Ritchie William C., Bhatia Tej K. Social and Psychological Factors in Language Mixing // The Handbook of Bilingualism. / Edited by Tej K. Bhatia and William C. Ritchie. — Cornwall, 2006. — P. 346.

** Азарова Н.М. Поэтический билингвизм Фернандо Пессоа // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 254-267.

В авангардных и поставангардных поэтиках, и особенно в футуризме и концептуализме, оказавших наибольшее влияние на механизмы лингвокреативности в других дискурсах, новое намеренно выступало как чуждое для адресата. Текстовый механизм должен был вызывать первоначальное отторжение, неприятие, с последующим подчинением и признанием нового как своего. Неявная неология преподносит новое как своё для адресата, как то, что подспудно знакомо, но не осознано и не замечено. Однако это незамечание нельзя считать активной позицией адресата — скорее, это естественная реакция в условиях переизбытка информации. Когнитивные возможности человека не дают ему уследить за тем новым, которое, с одной стороны, уже раскрывается в практике, а с другой, не акцентирует механизмы своего раскрытия. Сознание не успевает зафиксировать новое и потому, что считает его своим, и неявная неология предстаёт как что-то усмотренное боковым зрением, а не как стоящее впереди в виде некоего проекта.

Адресат вместе с поэтом оказывается сразу посередине некоторого нового пространства, и если XX век, по выражению Алена Бадью, был веком инициации*, то во втором десятилетии XXI века мы вдруг обрели способность мыслить новое без инициации, без апологии инновации, за которой неизбежно следует триумф креативности. Перед нами текст современного поэта, и, скорее всего, мы замечаем его новизну, но, сколько бы мы ни старались выделить конкретные языковые или текстовые механизмы производства новизны, у нас ничего не выходит. Лингвисты оказываются в положении обычного читателя, который не может сказать, что же тут нового. Если буквально десять лет назад поэтический текст очевидно приглашал к лингвистическому анализу, то сейчас многие тексты как будто подспудно сопротивляются лингвистическому исследованию, да и вообще аналитике как таковой. Новое возникает как восприятие целостности, а не как результат анализа.

Понимаемое традиционно языковое новаторство в поэзии было основано на выделении противоречия, его подчёркивании и реализации. Невозможно вообразить хлебниковский неологизм вне оппозиции норме и системе, без осознания того, на каком конкретно уровне языка происходит девиация или какую парадигму он дополняет или ломает. И ещё целый век исследователи поэтического языка, от Виктора Григорьева до Натальи Фатеевой, обсуждали степень этой противоречивости, её отношение к системе языка и языковой норме и выразительность реализации противоречия. Сегодняшние поэты стремятся уйти от базового конфликта между «уже было» и «ещё не было». Неявная новизна существует в условиях непротиворечивости, она не направлена на снятие противоречий, а реализует принцип непротиворечивости как таковой — возможно, ту необходимость непротиворечия, о которой говорит Квентин Мейясу: «логос контингентности, или, другими словами, обоснования, освобождённого от принципа достаточного основания»**. Предполагается существование некой непротиворечивой системы (и, возможно, обилие и разнонаправленность коммуникативного потока способствуют появлению хотя бы некоторой возможности этой системы), обеспечивающей невыявление оппозиций, системы, в которой мы смотрим на целое и заранее соглашаемся, что так и надо.

Традиционно противоречие в неологии снималось контекстом: словесное окружение поддерживало и легитимировало языковую девиацию, обеспечивало читателя

* Бадью А. Век / Пер. с франц. М. Титовой, Н. Азаровой и др. — М.: Гнозис, 2016. — 224 с.

** Мейясу К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности / Пер. с франц. Л. Медведевой. — Екб.; М.: Кабинетный учёный, 2015. — С. 111.

возможностью расшифровать новацию и согласиться с ней. Контекст играл роль достаточного основания для снятия противоречий между языковым новаторством и ригидностью нормы; контекст оправдывал поэта: «он имеет право, потому что...». Неявная неология, работая в условиях непротиворечивости, освобождается от этой зависимости: текст не делится на элементы новаторства и поддерживающий их контекст. Алгоритм же предъявления более или менее шокирующего противоречия, которое неизбежно снимается при помощи манипуляции контекстом, переключался из языка поэзии не только в сетевую коммуникацию, но и в огромное количество разнообразных дискурсивных практик.

С другой стороны, нельзя отменить повтор — повтор как основное средство создания ритма в поэзии. Поэзия устанавливает свои законы, основанные на познавательном потенциале ритма и повтора. Однако при парадигмальном выстраивании повторов алгоритм создаёт не только ожидание возвращения, тождества, но и ожидание некоторой новизны, некоторого нарушения ряда, не разрушающего принцип его формирования. В лингвистике такой тип явлений, начиная особенно с пионерских работ Эрика Ханпиры рубежа 1960-70-х гг., принято называть окказиональными. Окказиональность работает на всех языковых уровнях и напрямую связана с ситуацией обманутого ожидания читателя/слушателя. Категорию обманутого ожидания можно применить и к механизмам современного диктата креативности и маркетингования новизны. Новизна в целом и языковые новации в частности маркируются обещанием удовольствия от реализации обманутого ожидания: создаётся ряд повторов «вы были там-то и там-то», «вы потребляли это и это», «вы слышали то-то и то-то», а затем неожиданным предложением или неожиданной языковой формулой ряд повторов нарушается.

«Окказиональный» — от латинского *occasio* «случай», понятие случайности, игры случая было неразрывно связано с языковым новаторством. Но саму случайность можно помыслить, только если мы верим, что закон (в частности, языковая норма) необходим и непоколебим. Эта вера поддерживается импликацией к частотности того или иного явления и статистическими подсчётами разного типа. Таким образом, презентация поэтической неологии как окказионального, случайного как случайного только укрепляет нашу веру в законы и правила, и то же самое с любой креативностью, не только языковой: хотя она может «привнести в наши модели потребления новые вещи (“попробуй X”, “ты слышал Y?”), такая креативность служит только для того, чтобы мы продолжали потреблять. Новизна заключается в воспроизводстве и поддержании того же самого, тех же самых отношений в обществе», — продолжает Оли Моулд*.

Понимая окказиональное как случайное, мы приближаемся к сути дела: не всё, что случается в языке, — случайность. В той окказиональности, которая своим незначительным отступлением от системы лишь дополняла и легитимировала её, всегда был элемент игры, недаром настолько распространена не только в бытовой речи, но и среди филологов ничего не объясняющая формула «игра слов». Неявная неология не соотносится с игрой, она случайна не в смысле случайности — но она способна случаться, и она случается. Она случается как нечто новое, не вписывающееся при этом в игру нового и старого. Неявная неология в современной поэзии существует в пространстве серьёзности. В то же время игра слов в старом понимании не просто широко используется, а доминирует в подавляющем большинстве современных дискурсов.

* Mould O. Op. cit. — P. 198.

Вроде бы пора уже обратиться к примерам, однако в нашей ситуации сам акт выбора примеров будет в известной мере противоречить логике сказанного. Примерами мы переводим незамечание новизны в её обособление, боковое зрение во фронтальное, подступаем к анализу того, что возникает как ускользание от анализа. Поэтому вместо того, чтобы выискивать наиболее яркие и характерные случаи и систематизировать их, мы попробуем, оставаясь в поле неуверенности, выбрать наугад несколько иллюстраций, листая последний номер «Воздуха» (2019, № 38).

Ты в подворотне будешь кидать шары,
малиновый, как диван.
А я — выходить и, разинув рты,
тополиных девочек раздевать.

Мы канем в зеркало у пруда
Мы в лету тайком уйдём
Как полицаи в красивом кино
По трубочке с кремом, и с ветерком

Алексей Афонин

Первое впечатление: здесь проще не восстанавливать какие-либо конвенциональные связи, а согласиться с их неполнотой, принять её как данность. При этом нельзя сказать, что эти связи как-то особенно грубо разорваны. Мы замечаем, что множественное число в конструкции «разинув рты» не согласуется с подлежащим «я» (или у субъекта несколько ртов?). Правда, в предыдущей фразе есть ещё «ты», и, возможно, эти «рты» относятся к «я» и «ты» вместе, но тогда «разинув рты» — это запрещённый современной русской грамматической нормой абсолютный деепричастный оборот (субъект дополнительного действия не совпадает с субъектом основного, по модели «подъезжая к сией станции, у меня слетела шляпа»). В следующей строфе конструкция с предлогом «по» построена так, что не позволяет выбрать одно из его значений (из-за дистрибутивного значения — «по трубочке с кремом» каждому из персонажей — выглядывает пространственное: движение вдоль трубочки с кремом). Пунктуация в первом четверостишии присутствует, а во втором отсутствует: и то, и другое в современной поэзии в порядке вещей, но не вполне ясно, как отнестись к переходу от одного к другому без видимой причины. Все эти нарушения нормы нельзя назвать очевидными, часто даже непонятно, нарушена норма или нет: текст воспринимается как запутанный, но не как неправильный.

этот запах — античный, о этот запах. чёрная желчь из протянутых сухих австрийских рук
здесь обитает. будучи пролитой, расфасованной
по бутылкам, превращается в знаменитое
фонарное вино на шесте

Максим Дрёмов

В этой сложной образности что-то более очевидно, что-то менее. Можно додумать логику построения тропа «фонарное вино на шесте», угадать его риторическую по-

доплёку; можно предположить, что для названия «сухих рук» «австрийскими» есть какой-то ассоциативный ход или какое-то интертекстуальное основание; можно отметить, что в эпитете «античный запах» есть элемент катахрезы, потому что чем пахнет античность — мы не знаем. Но важно то, что все эти возможности и невозможности не предлагаются автором как обязательные. Поэт действует в пространстве нашей когнитивной установки на неполное, «боковое» понимание.

я даже несколько раз забирался в чащу леса
и смотрел наверх, как листья светятся ярко
зелёным

случайно отделилось от сообщения
и я подумал — это тебе, всё равно
и ещё несколько фотографий
только для моих друзей

Кузьма Коблов

На протяжении всего небольшого текста не оставляет ощущение лёгкой языковой странности. Вот написание «ярко / зелёным», разделённое разрывом строки вместо ожидаемого дефиса: что это — пропуск символа по аналогии со знаками препинания (не редкость для телефонных текстовых сообщений) или две независимые языковые единицы? «Случайно» в начале второго строфоида грамматически встроено в его первую фразу с пропущенным подлежащим, или мысленно заковычено и управляет ею как субъект, или как-то отсылает к предыдущему трёхстишию? И к чему относится «всё равно»? Все эти тонкие смещения не вызывают особых вопросов у читателя, в неявной неологии вообще не возникает вопрос вида «так говорят или так не говорят?», ничто не маркируется как эксперимент и новаторский приём — новое проскальзывает поверх автоматической бинарной очевидности производства нового, повышая — как и в предыдущих примерах — идиоматичность текста.

Характерно, что все три примера попались нам у авторов поколения двадцатилетних: Афонин родился в 1990 году, Коблов в 1995-м, Дрёмов в 1999-м. Это то самое поколение, которое склонно менять авторскую поэтику от текста к тексту, не стремясь к брендированию индивидуального стиля, — и точно так же в отдельных текстах оно не стремится к брендированию приёма.

Современная поэзия научилась отказываться от принципа достаточного основания в полагании своих языковых стратегий и умеет теперь «на неосновательность опереться» (Пауль Целан). На вопрос о назначении и задаче того или иного языкового приёма (это если мы вообще способны выделить этот приём в тексте) поэт получил возможность ответить «просто так». Это завоевание даёт современной поэзии шанс противостоять диктату креативности, охватившей все виды дискурса, — задача остро актуальная и очень непростая. Но критик и литературовед в результате встают перед несоответствием новому материалу прежних методов описания и анализа, основанных на допущении о том, что у каждого языкового знака наличествует и может быть выявлена семантическая обусловленность.