

Наталия Азарова (Москва)

Философские основания предъявления новизны в поэтическом тексте¹

Тексты разных эпох так или иначе связаны с вопросом о производстве новизны и ее предъявлении. В поэзии последних лет можно заметить явные изменения в установках поэтов на демонстрацию языковой новизны в текстах. У молодых поэтов появляются тексты, не основанные на заданных алгоритмах появления нового и его прочтения, а напротив маскирующие или подспудно выявляющие присутствие явной новизны. Современная практика хеджирования нового должна быть осмысленна в свете философии текста и в свете необходимости переосмыслить методы изучения языка поэзии. Возможность расшифровки поэтического текста больше не заложена в нем как алгоритм. Языковая стратегия сопротивления современному диктату креативности ведет к возрастанию идиоматичности как отдельных фрагментов поэтического текста, так и текста в целом.

Ключевые слова: текст, философия текста, современная поэзия, новизна, креативность.

В поэзии последних лет можно заметить явные изменения как в отношении к новаторству в языке, так и в установках поэтов на производство и демонстрацию языковой новизны в текстах. Новая ситуация должна быть осмыслена в теоретическом плане, но одновременно она демонстрирует необходимость переосмыслить методы изучения языка поэзии.

Вопрос новизны, предъявленной в тексте поэзии, всегда зависит от отношения к новому и производству нового в разные исторические эпохи;

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

отношение к языковому новаторству в поэзии неразрывно связано с аксиологией новизны в конкретной культурной системе. Языковое новаторство поэтов, как правило, оценивалось полярно: либо со знаком минус, как языковой развал и неоправданный произвол, либо со знаком плюс, утверждая право поэта на формирование и изменение языковой нормы, а также индивидуальное отступление от нее. Более того, поощрение или запрет на свободу обращения с языком и приемлемая или дозволенная степень этой свободы определяется более общим, системным, культурным и социальным поощрением или запретом на новое. В этом смысле последние годы демонстрируют принципиальные изменения в оценке любого типа новизны.

Современную эпоху можно назвать эпохой безраздельной власти креативного; новизна и креативность навязывается системой как абсолютная ценность и становится ежедневным условием существования любого индивида, почти независимо от того вида деятельности, которым он занимается. Диктат креативности как характеристика последнего десятилетия не может не сказаться на позиционировании поэтов и поэтических текстов по отношению к новому вообще и языковым новациям в частности. Но с другой стороны, это предполагает как ситуацию подчинения этому диктату, так и ставит вопрос о возможности противостояния ему.

Активное производство новизны или псевдоновизны во всех видах современного дискурса поставило под вопрос и актуальность методов, с помощью которых исследователь традиционно анализирует новаторство поэтического языка и структуру поэтического текста.

В поэзии конца XX – первого десятилетия XXI века алгоритм производства новизны часто был задан самим поэтом, и здесь можно говорить об общих тенденциях почти независимо от направлений – концептуализма, метареализма, постфутуризма, постконцептуализма и др. Поэт выделяет некоторый языковой прием, тем или иным способом обособляя, а затем повторяя его и превращая в опознаваемый (брендируемый) элемент. Исследователь, следуя за поэтом, опирался на теоретическую установку

семантической мотивируемости каждого языкового знака и описывал языковое новаторство, проявляя в свою очередь креативность в систематизации и презентации алгоритмов приемов. Здесь мы опять же говорим об общей тенденции независимо от принятых методов описания – лингвопоэтики, когнитивистики и др. Что происходит сейчас? Сегодня можно говорить о некотором лингвистическом тупике в изучении языка поэзии. Лингвокреативность, нарушения, девиация перестают маркировать язык поэзии, поскольку превращаются в требование культурной нормы, выходящей за пределы поэтического языка и в результате как их предъявление поэтами, так и их изучение лингвистами становятся неактуальными. Все дискурсы наперебой демонстрируют стремление к креативности в языке. И в этом смысле в поэзии нет ничего нового, чего нельзя было бы обнаружить в других видах дискурса.

Ранее можно было говорить о проективных возможностях изучения поэтического языка, что можно было бы назвать *ситуацией опережения*. Какое-то явление появляется в поэзии, распространяется в поэтическом дискурсе, и лингвист может на основании этого предположить, что поэзия потенцирует общеупотребительный язык. Например, написание поэтических текстов без прописных букв или революция в знаках препинания предваряет тот же формат в современной сетевой коммуникации и не только. Или употребление непереходных глаголов как переходных еще в начале XX века можно было встретить преимущественно в поэтических, философских или теологических текстах, а в последние годы это широко используемый прием в самых разных видах дискурса. Или, если в поэзии конца XX века авторское обращение с предлогами в поэтической речи, например, их автономное употребление, воспринималось как революционный языковой и поэтический прием, то сейчас мы вряд ли смогли бы это оценивать подобным образом, и конструкции типа «я буду ждать тебя за» широко функционируют и не воспринимаются как девиация. Постепенно временной промежуток между

появлением той или иной языковой тенденции в поэзии и в других видах дискурса сокращался, и наконец в последние годы он сошел на нет.

Эпоха опережения закончилась. Теперь становится трудно или почти невозможно исследовать язык современной поэзии с перспективной позиции. Аналогичная ситуация обнаруживается в поэзии как дискурсивной практике: приглашение того или иного непоэтического дискурса или его элементов в поэзию всегда рассматривалось как языковое или дискурсивное новаторство, а в конце XX – начале XXI вв. смешение дискурсов стало едва ли не основным поэтическим приемом как в мировой, так и в русской поэзии. Однако в последние годы дискурсивная комбинаторика перестала маркировать язык поэзии, опять же перекочевала в самые разнообразные области и стала общеупотребительным приемом коммуникации, отвечающей мандату креативности в целом и лингвокреативности в частности.

В различных направлениях лингвистики и лингвопоэтики производство новизны в поэзии изучалось в традициях формальной школы более или менее изолированно, и изучение новаторства в языке поэзии так или иначе было замкнуто само на себя. Сегодня становится трудным оторвать проблему новизны в поэзии как от философии текста, так и от соотнесения ее с системными социокультурными изменениями.

Идея времени изменилась. Произошло и происходит изменение отношения к новому вообще. Новое и креативное включилось в товарные отношения и стало основным требованием, предъявляемым к каждому члену общества и каждому говорящему. При этом речь идет не об эволюции отношений, поскольку эволюция предполагает известную поэтапность, а о системном изменении отношения к новому. «Капитализм заставляет всех нас быть гибкими, конкурентоспособными, индивидуальными, динамичными, и, в конечном счете, 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» [Mould

2018: 190]. В рамках идеологического нарратива неолиберализма «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» [Mould 2018: 194]. 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, в том числе затрагивая поэтический. Таким образом, традиционно понимаемая неология или языковое новаторство сегодня перестает 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. Подспудно изменяется отношение к новому, к демонстрации новизны, реализуя протест против требования креативности как основного капиталистического мандата нашего времени. Однако существует опасность, что если принять стратегию противостояния диктату новизны как максимуму, то это может спровоцировать обратную реакцию, то есть интерпретацию этого требования как косной традиционности, избегания любой новизны. Поэтому необходимо преодолеть простую и столь нами любимую тыняновскую бинарную оппозицию архаистов и новаторов. В основе, казалось бы, противоположных стратегий – сегодняшнего диктата креативности, как и в утверждении воображаемой традиционности, невозможной при современном расшатывании понятия языковой нормы, – лежит апология инструментального отношения к языку.

Еще одно неизбежное противоречие: с одной стороны, индивидуальное говорение поэта, заведомо индивидуальный характер поэтического текста, и с

другой, – культурная система капитализма, которая навязывает принцип индивидуального как обязательный, всеобщий с его элементами: креативность, выбор и таргетированная аудитория. Иными словами, индивидуальное креативное говорение приобретает сегодня всеобщий мандат. Эта противоречивая ситуация ведет к различному разрешению. Первое – это, как уже говорилось, подчеркнута традиционная поэзия, или отказ от новизны вообще. Второе – выработка некоего коллективного коммуникативного языка поэзии, когда тексты одного поэта стремятся быть похожими до неотличимости от языка других поэтов его круга, таким образом избегая подчеркивания, если не креативности как таковой, то хотя бы индивидуального и успешного характера креативности. Подобную ситуацию мы видим во многом в поколении двадцатилетних поэтов. И наконец – это выработка нового отношения к новизне, которое можно назвать *неявной новизной* или, что будет точнее по отношению к языку, *неявной неологией*. Этот ракурс проблемы заставляет нас говорить о языковой новизне и неологии в широком смысле, не ограничивая ее только аспектом новых слов и грамматики, стилистики. Неявная неология предстает в виде идиоматической (неразложимой, или неаналитической) новизны, которая избегает собственной демонстрации, основанной на брендировании приемов и вообще избегает фирменных языковых приемов. Неявная неология сегодня отражает те ростки противостояния, которые не укладываются в определенные модели и, не подчиняясь определенным алгоритмам, не отвечают задачам проективности. Формализовать неологию в тексте становится так же трудно, как формализовать текст, написанный верлибром, о котором мы знаем, что он все-таки ритмичен и даже способен услышать этот ритм, но пока не обладаем техническими и теоретическими возможностями, чтобы его просчитать.

Философия неявной новизны в тексте основана на видении нового как данного и открытии его. 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 описания такого построения текста будет термин *хеджирование*, который в последнее время используется в различных лингвистических исследованиях, например, билингвизма. Под хеджированием подразумевается «практика де-интенсификации табуированной информации или подачи её в размытом, неопределённом виде, в виде “sort of” (“вроде”))»². Стратегии *хеджирования* языковой новизны не бинарна по отношению к стратегии ее предъявления, а скорее, позволяет избежать этого предъявления. В какой-то мере подобное сокрытие новизны отсылает к философии текста мистиков, например, к хеджированию сакральных смыслов в текстах Хуана де ла Круса [См. подробнее: Азарова 2019]. Языковые новации не подчиняются никакому алгоритму появления в тексте, а присутствуют «как будто так и было». Читатель возможно замечает в тексте нечто странное и непривычное, но это возникает не как странность отдельных элементов и языковых приемов, а как странность вообще, причем на этой странности не акцентирует внимание ни автор, ни читатель. Хеджирование – это осторожное обнаружение себя в той области, о которой хочется молчать, в данном случае в области языковой новизны.

В поэтике футуризма, концептуализма, а также постфутуризма и постконцептуализма, оказавших наибольшее влияние на языковые механизмы лингвокреативности в других дискурсах, новое намеренно выступало как нечто чужое для адресата. Текстовый механизм преследовал цель вызвать первоначальное отторжение, неприятие, с последующим подчинением и признанием нового как своего. *Неявная неология* преподносит новое как свое для адресата, как нечто, которое было ему подспудно знакомо, но возможно просто не было ранее замечено.

При этом само *незамечание нового* это тоже не абсолют, то есть возможны разные степени этого незамечания. Незамечание нового нельзя

² “LM/S serves an important function in hedging (e.g. taboo suppression, de-intensification, or a vague “sort of” expression). Although the formal and functional range of hedging is quite wide and both languages of a bilingual can contribute, the language which is allocated as the “they” code is often used for this purpose, particularly when hedging performs the function of taboo suppression” [Ritchie, Bhatia 2006: 346]. О практике хеджирования в связи с поэтическим билингвизмом см.: [Азарова 2015].

считать активной позицией адресата, скорее это естественная практика в условиях переизбытка информации, когда когнитивные возможности человека не позволяют ему успевать 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 предстает как что-то видимое боковым зрением, а не как то, что стоит впереди как некий проект.

Адресат, как и поэт, оказываются сразу посередине некоего нового пространства, и если XX век, по выражению А. Бадью, был веком инициации [Бадью 2016], 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, и мы, даже будучи лингвистами, оказываемся 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 как лингвистическому исследованию, так и аналитике как таковой. Новое возникает как восприятие целостности, а не как результат анализа. Это не исключает того, что многие поэты продолжают производить тексты в старой парадигме.

Понимаемое традиционно языковое новаторство в поэзии было основано на выделении противоречия, его подчеркивании и реализации. Невозможно вообразить хлебниковский неологизм оторвав его от оппозиции норме и системе [Григорьев 2006: 144–158], и без осознания того, на каком конкретно уровне языка происходит девиация или какую парадигму он дополняет или ломает. Далее в течение целого века в исследованиях поэтического языка вопрос ставился в основном о степени этой противоречивости (девиация,okkaзиональность, потенциальность и т.д.), ее

месте по отношению к системе языка и языковой норме и о выразительности реализации этого противоречия [Зубова 2000; Фатеева 2013; Фатеева 2016].

Если мейнстрим требует успешности предъявления новизны, то сегодняшние поэты стремятся не акцентировать противоречие нового и старого. В отличие от креативности и проективного подхода, которым как воздух необходимо опираться на базовое противоречие «уже было / еще не было», *неявная новизна* и *неявная неология* существуют в условиях непротиворечивости. *Неявная неология* не направлена на снятие противоречий, а реализует принцип непротиворечивости как таковой³.

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.

В традиционной неологии противоречие снималось при помощи контекста, словесное и текстовое окружение либо помогало выстраивать парадигму, предваряя парадигму предъявления нового [Ревзина 2002: 422; Ревзина 2009], либо поддерживало языковую девиацию, легитимируя ее, но и ставило поэта в условия зависимости от контекста, необходимости оправдывать свое языковое поведение контекстом и обеспечивать читателя возможностью «расшифровать» и согласиться с новацией. Контекст, таким образом, играл роль достаточного основания для снятия противоречий между языковым новаторством в поэтическом дискурсе и ригидностью нормы; контекст, оправдывая поэта, заявлял «он имеет право, потому что...» и в конечном итоге заставлял читателя разрешить противоречие. *Неявная неология*, работая в условиях непротиворечивости, становится как будто независимой от контекста, точнее текст не делится на отдельные элементы и

³ К. Мейясу заявляет, что он установил необходимость непротиворечия на основании того, что бытие-необходимым есть бытие-противоречивым: «взрастить логос контингентности, или, другими словами, обоснования, освобожденного от принципа достаточного основания – такую спекулятивную рациональность, которая не будет метафизическим обоснованием» [Мейясу 2015: 111].

поддерживающий его контекст. В то же время алгоритм предъявления более или менее шокирующего противоречия, за которым неизбежно следует снятие его для адресата при помощи манипуляции контекстом, перекочевал из языка поэзии, где он продолжал жить вплоть до настоящего времени, не только в сетевую коммуникацию, но в огромное количество разнообразных дискурсивных практик.

С освобождением от контекстов поэзия вырывается и из парадигмального заточения. С другой стороны, нельзя отменить повтор, повтор как основное средство создания ритма в поэзии подобен закону в науке: поэзия устанавливает свои законы, основанные на познавательном потенциале ритма и повтора. Однако при парадигмальном выстраивании повторов алгоритм работает на создание ожидания появления некой новизны, некоторого нарушения ряда. В лингвистике с 70-х годов для описания этого механизма использовался термин *окказиональность*, причем окказиональные явления изучались на всех языковых уровнях [Ханпира 1972]. Для описания окказиональности хорошо работал термин *обманутое ожидание*. Этот лингвистический термин представляется актуальным и для описания механизмов современного диктата креативности и маркетинга новизны. Новизна в целом и языковые новации в частности маркетингуются при помощи обещания удовольствия от реализации обманутого ожидания; создается ряд повторов «вы были там-то» или «вы получали таки-то впечатления», а затем неожиданным предложением или неожиданной языковой формулой ряд повторов нарушается. Сам термин *окказиональный* переводится как *случайный*, и понятие случайности, таким образом, было неразрывно связано с языковым новаторством. Но саму случайность можно помыслить, только если мы верим, что закон (в случае языка, само наличие нормы и сравнительно жестких структур, правил и моделей) необходим или непоколебим. Эта вера поддерживается импликацией к частотности того или иного явления и статистическими подсчетами разного типа. Таким образом, презентация поэтической неологии как окказионального, случайного как случайного

только укрепляет нашу веру в законы и правила, что легко транспонируется на любую креативность, не только языковую: хотя она может «привнести в наши модели потребления новые вещи (“послушай 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» [Mould 2018: 198].

Русский язык с его часто богатой полисемией дает неожиданные подсказки, как это и происходит с идеей окказиональности и случайности по отношению к языковому новаторству. Одна из наших задач переосмыслить понятия *случайный*, *случайность* и *случаться*. То что случается и случается в языке, совсем не обязательно должно быть случайностью, окказиональностью. В той окказиональности, которая заведомо описывалась в терминах оппозиции, как незначительно отступающая от системы, дополняющая ее ряды или противоречащая ей и таким образом неизбежно легитимирующая систему, всегда существовал элемент игры. Может быть, поэтому ни рядовые носители языка, ни лингвисты при упоминании языкового новаторства разного типа и в разных типах дискурса часто не могут обойтись без фактически тупиковой формулы «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 серьезности. В то же время игра слов в старом понимании не просто широко используется, а доминирует в подавляющем большинстве современных дискурсов.

Современная поэзия имеет право отказаться от принципа достаточного основания в полагании своих языковых стратегий, и, не выстраивая моделей, «на неосновательность опереться» (П. Целан). Если задать воображаемый вопрос, зачем поэт использует тот или иной языковой прием (если мы вообще способны выделить этот прием в тексте), то поэт имеет право ответить «просто так», и этот ответ не будет ни игровым, ни уклонением от ответа. Но ученый

при этом неизбежно оказывается перед неразрешимой проблемой несоответствия прежних методов описания, когда предполагалось наличие и возможность выявления семантической обусловленности каждого языкового знака и фрагмента текста или когнитивных механизмов их производства.

В любой лингвистической статье, в том числе в статье по языку поэзии, желательно не ограничиваться чисто теоретическими рассуждениями, и привести примеры, однако в нашем случае сам факт иллюстрации примерами будет в какой мере противоречить сказанному. Таким образом мы переводим ситуацию незамечания новизны в ситуацию ее обособления, боковое зрение во фронтальное, целостность в анализ, даже если он не претендует быть анализом. Более того, приводя примеры неявной аналогии, мы обязаны не выискивать наиболее яркие или наиболее характерные примеры и систематизировать их, а напротив, должны оставаться в поле неуверенности, поэтому приведем несколько рандомных примеров просто на основании листания одного из последних номеров журнала «Воздух» (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 уйдем
Как полицаи в красивом кино
По трубочке с кремом, и с ветерком

[Афонин 2019: 44–45].

Первое впечатление: синтаксис настолько усложнен, что проще не восстанавливать какие-либо конвенциональные связи, а просто согласиться с

ним, прочесть и принять его как данность. В результате возрастает не просто целостность, но и идиоматичность текста. Если искать нарушения по отношению к традиционной грамматике, то мы замечаем, что множественное число *разинув рты*, определенно не согласуется с *я*; затем мы находим *ты* в предыдущем тексте и отдаем себе отчет, что множественное число *рты* относится к *я* и *ты* вместе, но тогда *разинув рты* превращается в тот самый запрещенный абсолютный деепричастный оборот (иначе оборот с собственным субъектом), с которого традиционно начинается изучение стилистики в школе (по модели *Подъезжая к станции, у меня слетела шляпа*). *Мы* потом появляется в следующей строфе, но опять же подобное построение, обычное для английской стилистики, совсем нехарактерно для русской. У Алексея Афонина (род. 1990) все это появляется в окружении инфинитивов и эллипсисов, и поэту удается добиться того, что мы воспринимаем текст как сверхсложный, но не как неправильный. Эти нарушения нельзя назвать очевидными, так как здесь непонятно, что, собственно, нарушает автор.

Еще более неявный пример неявной новизны на уровне сочетаний слов демонстрирует стихотворение Максима Дремова (род. 1999): «этот запах – античный, о этот запах. черная желчь из протянутых сухих австрийских рук // здесь обитает. будучи пролитой, расфасованной // по бутылкам, превращается в знаменитое // фонарное вино на шесте» [Дремов 2019: 102]. Новизна, смещение, которое обнаруживается в сочетании слов *знаменитое // фонарное вино на шесте*, не представляется эпатажным; читатель может подозревать, что за этим стоит некая риторическая подоплека, но важно другое: даже если это смещение можно расшифровать, поэт, видимо, не считает эту расшифровку обязательной, иными словами, возможность расшифровки не заложена в тексте как его алгоритм. Поэт действует в пространстве нашей когнитивной установки на «непонимание» или «боковое», необязательное понимание вне моделирования.

В неявной неологии не возникает вопрос: так говорят или так не говорят, – здесь новое проскальзывает поверх автоматизма бинарной очевидности

производства нового. Вот еще один пример из поэта Кузьмы Коблова (род. 1995).

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

случайно отделилось от сообщения
и я подумал – это тебе, все равно
и еще несколько фотографий
только для моих друзей

[Коблов 2019: 135].

Этот текст как будто не вызывает вопросов, может читаться с позиции традиционного синтаксиса, но общее ощущение языковой странности все же возникает. Здесь много нюансов: *даже* стоит совсем не на привычном месте, не выполняя свою обычную связующую или усиливающую функцию, но задавая некоторую (но лишь некоторую) произвольность дальнейшего прочтения; *ярко // зеленым*, которое привычно было писать через черточку, разнесено между строчками и таким образом может читаться и как единство с пропущенным дефисом, имитируя запись в телефоне, и разорванно как две самостоятельные единицы. *Случайно*, начинающее следующую строфу, скорее всего относится к первой ее строке с пропущенным подлежащим, но может читаться как относящееся и к предыдущей строфе, и при желании может даже интерпретироваться как самостоятельный субъект. Таким образом, валентности отдельных элементов текста возрастают, но нам трудно судить, входило ли это в намерение автора. Весь текст построен на тонких синтаксических смещениях, и новаторство никак не маркируется и не претендует на экспериментальность. В результате во всех приведенных примерах возрастает идиоматичность текста.

Поэты поколения двадцатилетних меняют свою поэтику от текста к тексту, что можно было бы списать на извечный поиск молодой поэзии, если бы эта тенденция заметно не усиливалась в последние годы и не была бы непосредственно связана с зарождением неалгоритмического подхода к новизне в тексте.

Повторим, что во втором десятилетии нашего века диктат креативности, охвативший все виды дискурса, заставляет выработать способность противостоять этому диктату, что представляется чрезвычайно актуальной, но отнюдь непростой задачей, стоящей перед поэзией. Тексты, построенные на семантически обусловленных языковых девиациях, на возможных дешифровках, на сознательном нарушении языковой нормы, отходят в прошлое, лингвокреативность пора перестать считать атрибутом поэзии. Лингвокреативность превратилась в прерогативу обыденной речи, коммуникации и медийного пространства. Современные поэтические тексты, возможно, способны существовать в нелегких условиях противостояния диктату креативности.

Литература

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

Азарова 2019 – Азарова Н.М. Язык христианской мистики в когнитивной перспективе (Сан Хуан де ла Крус) // Когнитивные исследования языка. 2019. Вып. XXXVI. (в печати).

Бадью 2016 – Бадью А. Век / пер. М. Титова, Н. Азарова и др. М.: Гнозис, 2016. 224 с.

Афонин 2019 – Афонин А. Жюль и Джим // Воздух. 2019. № 38. С. 44–45.

Григорьев 2006 – Григорьев В.П. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы. М.: Языки славянских культур, 2006. 816 с.

Гронас 2019а – Гронас М. Лети меня свет // Воздух. 2019. № 38. С. 56.

Дремов 2019 – Дремов М. Враг // Воздух. 2019. № 38. С. 102–105.

Зубова 2000 – Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 432 с.

Коблов 2019 – Коблов К. «красивый день в саду...» // Воздух. 2019. № 38. С. 135.

Мейясу 2015 – Мейясу К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности / пер. Л. Медведевой. Екатеринбург, Москва: Кабинетный ученый, 2015. 196 с.

Ревзина 2002 – Ревзина О.Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. Сборник статей, посвященный юбилею Г.А. Золотовой. М.: Эдиториал УРСС, 2002. С. 418–433.

Ревзина 2009 – Ревзина О.Г. Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идиолекта. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009. 600 с.

Фатеева 2013 – Фатеева Н.А. Грамматические девиации в глагольной сфере как основа обратимости ролей в лирической коммуникации // Корпусный анализ русского стиха. Сб. научных статей. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2013. С. 142–157.

Фатеева 2016 – Фатеева Н.А. Языковые девиации в аспекте креативности (на материале современной русской поэзии) // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 4. С. 44–48.

Ханпира Э.И. Окказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования: на материале современного русского языка. М.: Наука, 1972. С. 245–317.

Mould 2018 – Mould O. Against creativity. London, New York: Verso, 2018. 234 p.