

Научная статья

УДК 81-13

DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-190-210

## **Поэзия, проза и обыденный язык**

**Валерий Закиевич Демьянков**

Институт языкознания Российской академии наук  
Москва, Россия

vdemiank@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9331-3708>

### *Аннотация*

Термин «поэтический язык» в современной лингвистике означает не только сосюрговскую «langue в поэтическом тексте», но и поэтический «langage», сокращенно роётage: символически значимую деятельность поэтов по написанию и представлению обществу своих поэтических произведений и самих себя. Предполагается, что тексты, интерпретируемые как стихотворения, обладают особым статусом, т. е. правом отклоняться от определенных стандартов символики и выбора реальности. Типичные ожидания включают: 1) особую, «художественную» манеру представления автора аудитории, 2) специфическое содержание, заслуживающее этого поэтического статуса в конкретном социокультурном контексте, и 3) формальные характеристики поэтического текста, состоящего не только из единиц языка как langue, но и единиц, специально изобретенных или заимствованных ad hoc. Соотношение поэтики как вида деятельности и языка как знаковой системы современникам поэтов иногда кажется парадоксальным. Но странное и противоречивое сегодня может стать нормой в будущем.

### *Ключевые слова*

язык как langue, язык как langage, поэтический язык, поэтическая языковая деятельность (поэтаж), обыденный язык, когнитивная поэтика

© Демьянков В. З., 2024

eISSN 2307-1753

Критика и семиотика. 2024. № 2. С. 190–210

Kritika i Semiotika [Critique and Semiotics], 2024, no. 2, pp. 190–210

Для цитирования

Демьянков В. З. Поэзия, проза и обыденный язык // Критика и семиотика. 2024. № 2. С. 190–210. DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-190-210

## Poetry, Prose and Ordinary Language

Valery Z. Demyankov

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences  
Moscow, Russian Federation

vdemiank@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9331-3708>

*Abstract*

‘Poetic language’ in modern linguistics denotes, in Saussurean terms, not only a ‘langue’ used by poets but also a poetic ‘langage’ (*poétage* for short). The latter means symbolically relevant activities of poets in writing and presenting their poetic works and themselves to the society. Texts interpreted as poems are presupposed to have a special status, i. a. the right to deviate from certain standards of symbolism and choice of reality assigned. Typical expectations include: (a) a special, ‘artistic’ manner of presenting the author to the auditory, (b) specific content held to deserve this poetic status in the particular socio-cultural context, and (c) formal characteristics of the poetic text consisting not only of the units of a given language (‘langue’) proper but also of units invented or borrowed ad hoc. Interrelations of *poétage* as activity and the ‘langue’ as a system of signs look sometimes paradoxical especially in the framework of modern poetry. But what sounds paradoxically today turns out to be future norms.

*Keywords*

language as langue, language as langage, poetic language, poetic langage (*poétage*), ordinary language, cognitive poetics

*For citation*

Demyankov V. Z. Poetry, Prose and Ordinary Language. *Kritika i Semiotika* [*Critique and Semiotics*], 2024, no. 2, pp. 190–210. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2024-2-190-210

### Введение

К требованию Л. Витгенштейна говорить только точно – или вовсе не говорить, в обыденно-бытовом представлении о поэзии добавляется специфическое требование: говорить не так, как в обыденной жизни, – или

не называть свою речь поэзией, ср.: «В больших родах читатель, увлеченный описанием страстей, ослепленный живейшими красками поэзии, может забыть недостатки и неровности слога, и с жадностью внимает вдохновенному поэту или действующему лицу, им созданному» (К. Н. Батюшков. *Опыты в стихах и прозе: Часть 1. Проза*, 1817).

Пытаясь защитить стандарты поэтичности, по которым написано конкретное произведение, часто апеллируют к ходячим представлениям о «поэтическом языке» как инвентаре языковых средств, из которых конструируется поэтический текст. Но при дефиците филологического фона, без знания житейского и литературного конвоя даже самый «толерантный» читатель поэзии имеет право засомневаться в том, что перед ним стихи. Ведь непозетический текст строится в целом из тех же элементов, что и поэтический. «Поэтизмы», чаще встречаемые в поэзии, чем за ее пределами, могут быть употреблены с той или иной целью (в частности, интертекстуально) и в профанных жанрах, не всегда создавая ауру креативности. Списки этих особых единиц используются в педагогической практике, облегчая адекватное понимание текстов в «учебке» будущих поэтов и их критиков, но не гарантируя их поэтичности.

Так существует ли эта неуловимая поэтичность текста сама по себе?

«Эпистемической гарантией» для поэтической истины является доверие к чужому мнению, авансом даваемое тому, кто много раз был пойман на бескорыстном злоупотреблении невнимательностью своего адресата, ср.: *Поэты всегда сами составляют свое несчастье, сами создают себе горести, требуя от света более, нежели можно и должно требовать, а именно первенства и внимания там, где нет и не может быть поэзии – в обществе и по службе* (Ф. В. Булгарин. *Воспоминания*, 1846–1849). Автор и читатель сидят в одной лодке, поскольку *Кто так чувствует поэзию, тот, конечно, и сам поэт!* (М. А. Дмитриев. *Мелочи из запаса моей памяти*, 1869).

От поэтического произведения ждут нарушения обыденности, стандартов, поэтому допускают в нем и непривычное, и необычное. А еще оно может быть и «необычайным», и «необыкновенным». Но чтобы иметь право навешивать такие комплиментарные эпитеты, следует разобраться, как их порознь «обычно» понимают и в обыденной жизни, и в поэтических практиках. Анализ данных русского раздела многоязычного корпуса (около 23,5 тыс. художественных и 13 тыс. научных и публицистических текстов) показывает, что эти единицы по убыванию количества предложений с ними располагаются на следующей шкале:

- без отрицательного префикса:
  - ✓ *обычность*, *обычный* и т. д. (более 357 тыс., *обычный язык* около 600) >
  - ✓ *обыкновенность*, *обыкновенный* и т. д. (более 108 тыс.), *обыкновенный язык* около 100 >
  - ✓ *привычность*, *привычный* и т. д. (более 69 тыс.), *привычный язык* около 100 >
  - ✓ *обыденность*, *обыденный* и т. д. (почти 22 тыс., *обыденный язык* более 400) >
  - ✓ *обычайность*, *обычайный* и т. д. (всего лишь около 180);
- с отрицательным префиксом:
  - ✓ *необыкновенность*, *необыкновенный* и т. д. (более 50 тыс.), *необыкновенный язык* около 20 >
  - ✓ *необычность*, *необычный* и т. д. (более 50 тыс.), *необычность языка* 8 >
  - ✓ *необычайность*, *необычайный* и т. д. (почти 35 тыс.), *необычайный язык* практически не встречается >
  - ✓ *непривычность*, *непривычный* и т. д. (более 20 тыс.), *непривычный язык* 8 >
  - ✓ *необыденность*, *необыденный* и т. д. (всего лишь около 176), *необыденный язык* не встречается.

Как видим, необычайность упоминается непропорционально часто, обычность и обыкновенность при отрицании меняются местами, а о необыденности говорят непропорционально редко. Статистически необычайность (у которой, по В. В. Виноградову [1999, с. 70, 739], прослеживается след польской моды Петровского времени) рядоположена необыденности, да и семантически они очень близки друг к другу. Абсолютная употребимость максимальна у словосочетания *обычный язык*, но в пропорции с общим количеством примеров лидирует *обыденный язык* (см. также [Демьянков, 2024]).

Рассмотрим далее, как соотносятся сосюрговские термины *langue* – *langage* – *parole* в сочетании с атрибутом *поэтический* и их русские эквиваленты. Традиционно этими эквивалентами считаются соответственно: *язык* – *языковая деятельность* – *речь*. Однако статистика французского и русского корпусов свидетельствует о несколько ином соотношении, позволяющем избежать противоречий русского перевода текстов Ф. де Сосюра с оригиналом: *parole* «слово», *langue* – «язык», *langage* – «речь» [Демьянков, 2023, с. 35–36].

## 1. Поэзия и проза

Исследование когнитивных и коммуникативных механизмов, лежащих в основе создания и восприятия поэтического дискурса, и расхожих представлений о внутреннем мире человека лежат в основе когнитивного исследования поэтического дискурса. В частности, контрастная социология дискурса исследует ограничения, накладываемые цивилизацией на языки и культуры, путем эмпирического изучения конкретных «дискурсных культур», в которых эти ценности возникают и «бытуют» и в которых принято говорить о ценностях и оценках открыто, «в лицо» этим самым культурам.

Так, слова *поэзия*, *стихи* и т. п. как оценочные термины сродни слову *песня*, обозначая необычайное совершенство и красоту формы и содержания речи, ср.: *Его речь звучала, как стихи*. Слова *Лейся, песня, на просторе* в фильме «Семеро смелых» (1936) подчеркивают и плавность мелодии, и поэтичность слов, которые «льются» по-другому, не как в прозе, и чувств, вызываемых содержанием стихотворения. Слова же *проза* и *прозаичный* отказывают произведению в такой изысканной отшлифованности формы и намекают, не всегда справедливо, на обыденную непоэтичность и даже некреативную пошлость, ср.: *проза жизни* и *Какая проза!* Двухязычные словари подкакивают: в немецком имеем *die Prosa des Alltags* – «житейская проза, проза обыденной жизни», а в английском – *What a prose you are!* «Какой же ты зануда!» (букв.: *Какая же ты проза!*).

«Поэтичная» проза, лежащая посередине между бесхитростностью и усложненностью, не только информирует, но и вдохновляет на подвиги воображения, «переполняя нас поэтическим желанием, ритмами и рифмами языка самолюбования» (*overflow of poetic desire, the rhythms and rhymes of the language of egotistical love*), когда устанавливаются созвучия вспоминаемого и излагаемого [Piette, 1996, p. 46].

Промежуточным результатом речевой деятельности (сосюрковского *langage* у конкретного человека) является дискурс, складывающийся из единиц языка-системы (т. е. *langue*) перед мысленным взором интерпретатора, ср. «Qui dit discours dit langue. Le discours est une construction opérée momentanément avec des matériaux qui sont ceux de la langue, ouvrage pré-construit en nous, acquis par héritage, et dont le moment de construction nous échappe» («Кто говорит *дискурс*, тот говорит *язык-система*. Дискурс – это конструкция, получаемая из предварительных материалов языка; это произведение, заранее созданное внутри нас, перешедшее к нам по наследству,

сам момент создания которого нам недоступен») [Guillaume, 1971, p. 18]. Но только *langage* оживляет безжизненную конструкцию из языкового материала, превращая его в дискурс.

*Langage* состоит в эвристическом «схватывании мысли»: писательский *langage* не сводится к «перекодировке» готовой мысли в языковую форму, ср.: «Ecrire n'est plus seulement (si jamais ce fut) énoncer ce qu'on a conçu» («Письменное творчество не является простым изложением задуманного и никогда им не было») [Merleau-Ponty, 1968, p. 22]. Навыками языка-коммуникации (*langage*), в которую мы втянуты и «удобно располагаемся» (*nous nous installons*), овладевают задолго до того, как узнают общедоступные истины об устройстве нашего родного языка-системы [Merleau-Ponty, 1964, p. 28].

Сами по себе техники отбора и аранжировки материалов, а также мастерство организации *langue* (не какого-то погребца с продуктами, а тонко настроенной системы противопоставлений, являющейся традиционным предметом языковедения) не всегда дотягивают до высокого искусства при создании и использовании единиц языка. Минималисты достигают вершин мастерства и в опоре на скудный материал: хозяйка опытная, но не вооруженная современной концептуализацией во всем блеске когнитивистики, может продемонстрировать *performance* высшего класса и закатить такой пир, от которого у едоков зашатаются и попадают все столпы.

Структуралисты же сосредоточиваются на самой системе знаков, в отвлечении от того, что с мольберта попадет на холст, что востребовано в речевой деятельности и какие картины в результате получаются. Ограниченность такого подхода историки языкознания не устают критиковать, см. [Milner, 1989, p. 629–641], не пренебрегая шаржированием.

А вот когнитивиста занимает скорее то, как люди складывают когнитивную мозаику, на ходу доукомплектовывая язык-систему, адаптируемую к коммуникативным нуждам.

*Langage*, сопровождая и организуя познание и коммуникацию, отражает когнитивные стратегии и скрытую логику высказывания [Molino, 1989, p. 41–42]. При этом поэзия служит проводником для человеческих чувств и когнитивных связей, связывая сердце с разумом и мнением, с интуицией и пониманием, ср.: «Главные инструменты поэтического воображения и поэтической образности одновременно являются и базисными способами мышления, которые привели к созданию мифов в рамках первобытных обществ. Без этих инструментов не было бы постоянного обновления и расширения того набора убеждений, которыми человечество всегда жило и которые

особенно в ходу сегодня: они поддерживают науку в ее поразительных открытиях в области атомарного, универсального и себя самого. Поэзия – язык в самом ярком проявлении» («...poetry is a fundamental way of expressing human emotion and thought. Poetry helps to bridge the ancient gaps between heart and mind, belief and empirical observation, intuition and understanding. Its essential imagistic and figurative tools are basic ways of thinking. These tools established the myths of primitive societies; they are vital to the continued renewal and extension of the faiths humanity has always lived by; they are especially useful today, as they assist science to its astonishing insights into the spaces of atom, universal, and self. Poetry is language at its most intense») [Frye et al., 1983, p. xvii].

В поэзии слова ценны сами по себе, соотносясь и между собой, и с упоминаемыми предметами и действиями (ср.: «...in poetry the words exist for their own sake, and the primary relation of each word, including nouns and verbs, is to the other words, not to the things or actions they describe» [Ibid., p. 9]). Важно не только то, как «на самом деле» происходили излагаемые события (этим и в прозе-то пренебрегают, нарушая заветы Витгенштейна), но и как они изложены в стихах, какой энергетикой и динамикой снабжены и как эта энергетика противостоит инерции мышления и представления (ср.: «Reading poetry is a technique of meditation: we must keep reading and rereading the same poem for quite a while before its real intensity will emerge» [Ibid.]). Поэтический текст составляют переходы от мысли к мысли (придающие дискурсу логическую **связность**) и от слова к слову (придающие нарративу **связанность**). Для поэзии годятся и грамматический «параллелизм», и звуковые повторы (рифма, аллитерация, последовательность тонов и долготы слогов), особенно непривычно для европейского уха представленные в японской и в китайской поэзии, а также в языках американских индейцев [Norman, 1980, p. 387]. На пересечении звуковой и семантической форм находятся фигуры речи, которые клишируются в «поэтические шаблоны», сигнализирующие о стремлении «выразиться попоэтичнее», в подражание признанным мастерам слова [Hollander, 1987, p. 123], ср. *И так сказал ему, как говорят поэты: / – Я вам советую беречь свои портреты* («На Дерибасовской», одесский фольклор).

Итак, возвышаясь над обыденностью и «обычностью», поэзия высвечивает «незаметные значения и образы, заключенные в словах, выделяя едва слышные созвучия, неосознаваемые ритмы естественной речи» («Poetry lifts our language from everyday talk into its full potentiality. It calls our attention to the unnoticed meanings and the images in words, to the half-

heard chimes of sound, and the unconscious rhythms in the sentences we speak as we breathe») [Frye et al., 1983, p. 450].

Ритм, повторы и голосовые колоратуры задают маршруты и направляют ход мысли в потоке речи: «Акцентирование звуковых повторов ключевыми словами, имитирующее потоки памяти в человеческом голосе, не доказывает еще, что художественная литература отражает жизнь; скорее, показывает, что художественная литература в своих лучших образцах и деталях пытается зафиксировать ее в памяти» (The key-word accentuation of sound-repetitions, in miming the currents of memory in the human voice, does not prove that fiction reflects life; rather it demonstrates that fiction, at its best and in its details, attempts to remember it) [Piette, 1996, p. 257–258]. Поэтому поэтический текст и запоминается легче, чем непоэтический, и полон недомолвок: самогенерируемый ритм позволяет, когда нужно, регенерировать несказанное и неподуманное.

В такие моменты литература «впитывает» в себя мир, ср.: «Literature does not reflect life, but it doesn't escape or withdraw from life either: it swallows it. And the imagination won't stop until it's swallowed everything. No matter what direction we start off in, the signposts of literature always keep pointing the same way, to a world where nothing is outside the human imagination» («Литература не отражает жизнь, но она также не убегает и не отстраняется от жизни: она впитывает ее. И воображение не останавливается, пока не впитает все. Независимо от того, в каком направлении мы начинаем двигаться, дорожные знаки литературы всегда указывают в одну и ту же сторону, в тот мир, где нет ничего за пределами человеческого воображения» [Frye, 1964, p. 80]). Мир исполняющегося желания и мир беспокойства, как в стереокино, сливаются в единое объемное целое (ср.: «Literature, then, is not a dream-world: it's two dreams, a wish-fulfillment dream and an anxiety dream, that are focused together, like a pair of glasses, and become a fully conscious vision» [Ibid., p. 102]).

При этом поэзия – «наиболее непосредственное средство самовыражения»: недаром «самые примитивные народы имеют поэзию, а хорошая проза рождается только в высокоразвитых цивилизациях» («Poetry is the most direct and simple means of expressing oneself in words: the most primitive nations have poetry, but only quite well developed civilizations can produce good prose») [Ibid., p. 121].

«Воспарение над обыденностью» перековывает формально непоэтические жанры в поэзию, была бы только зацепка. Философский текст Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, богатый техниками умозаключения и построения

фразы, напоминает поэтический [Hirsch, 1995, S. 11], отсюда и более поздние опыты философского размышления по канонам поэтического текста, ср. [Gibson, 1996, p. 179].

## 2. Поэтаж и его типовые свойства

Прилагательное *poétique* сочетается как с *langue* (79 раз во французском корпусе), так и, немного реже, с *langage* (58 раз). В первом случае такое сочетание говорит о поэтичности или благозвучии текста, а во втором – о следовании примеру поэтов в употреблении языка. Ср.: *Je dois donc, pour compléter cette étude, apprécier Nelligan à ce point de vue, rechercher sa filiation littéraire, analyser sa langue poétique dans ses éléments constitutifs: phrase, image, rythme et prosodie, le juger en un mot comme styliste et comme écrivain* «Поэтому, чтобы завершить это исследование, я должен оценить Неллигана с этой точки зрения, исследовать его литературное происхождение, проанализировать его поэтический язык в его составляющих элементах: предложении, образе, ритме и просодии, одним словом, оценить его как стилиста и как писателя» (Louis Dantin. *Nelligan et son œuvre*, 1903). Здесь прямо указываются те элементы языка-системы, которые придают поэтичность всему тексту.

Манера же следования стандартам поэтичности в употреблении того же языка (будь он чисто поэтическим, состоящим из необычных лексических единиц, или даже абсолютно нейтрально-обыденным) имеется в виду в употреблении типа: *L'erreur fondamentale d'une telle attitude me paraît résider dans la sous-estimation de la vertu primordiale du langage poétique: ce langage, avant tout, doit être universel* «Основная ошибка такого отношения, как мне кажется, заключается в недооценке главного достоинства поэтического языка: этот язык прежде всего должен быть универсальным» (André Breton. *Manifestes du surréalisme*, 1924–1953).

Оба слова в таких случаях чаще всего употребляются в локативной конструкции, но означают разные вещи. В случае *langage* говорят о манере речи по-французски, по-английски и т. д., – буквально употребляя не русский образ сцены «на языке», а образ трехмерного пространства типа *в твоём поэтическом языке*. Например: *Tu commentais, dans ton langage poétique, Homère, – et je voyais la grande mer s'enfler* «Ты комментировал на своем поэтическом языке (букв.: в своем поэтическом языке), Гомер, – и я увидел, как ошетинилось великое море» (Edmond Rostand. *Les Musardises*, 1911). Этой манеры придерживаются или от нее отказываются, е

«покидают», подобно родной бухте, например: *Abandonnez ce langage poétique et éclairez-moi* «Оставьте этот поэтический язык и объясните мне» (Paul Claudel. *Le Soulier de satin*, 1929). А в случае *langue* имеется в виду знание лексических единиц и конструкций, присущих такому – «поэтическому» – стилю поведения.

Интересно, что в корпусе ни разу не встретились подобные словосочетания во множественном числе. Исключительно редок прямой порядок слов *poétique langue* (в корпусе один раз): *Son pays, sa noble Vendée, il ne l'aime pas simplement, il la respecte, il l'admire, et il la chante comme un fils pieux; il recueille ses traditions et ses légendes, mais non pas à la façon des chroniqueurs froids et sceptiques; il les redit en sa poétique langue, avec l'accent et l'émotion de l'enfant qui croit, qui s'étonne, et qui frémit à ce qu'il raconte [...]* «Его страна, его благородная Вандея, он не просто любит ее, он чтит ее, он восхищается ею и воспевает ее как благочестивый сын; он собирает ее традиции и легенды, но не так, как это делают холодные летописцы-скептики; он пересказывает их на поэтическом языке, с фокусировкой и эмоциями ребенка, который верит, удивляется и ужасается тому, что сам и рассказывает [...]» (Eugène Loudun. *La Bretagne. Paysages et Récits*, 1861). Ненамного чаще (3 раза) встречаемся с порядком слов *poétique langage*: *Et il se rendort jusqu'à la cinquième veille, pour employer son poétique langage, c'est-à-dire jusqu'au moment où la caravane va se remettre en route* «И он снова ложится спать до пятой побудки, выражаясь его поэтическим языком, то есть до того момента, когда караван снова отправится в путь» (Jules Verne. *Mistress Branican*, 1891).

На этом фоне показательно практическое отсутствие словосочетания *parole poétique*, вот один из немногих примеров: *Cependant, il aime à voir souvent, plus souvent qu'autrefois, un capucin, un vieil ami, le Padre Matteo, dont il aime la parole poétique et imagée, et aussi la belle figure basanée, avec sa longue barbe blanche et la couronne monacale qui ceint d'argent son front* «Однако ему нравится часто, чаще, чем когда-либо, видеть капуцина, старого друга Падре Маттео, чью поэтическую и образную речь он обожает, а также красивую смуглую фигуру с длинной белой бородой и монашеским венком, подобно серебряному поясу украшающим его лоб» (M. Magyan. *La Robe brodée d'argent*, 1913). Столь же редко (3 раза) – и во множественном числе: *Il lisait, et puis se cachait la figure entre les feuillets, comme pour méditer ou pour boire avidement les paroles poétiques qui, sans doute, charmaient son coeur* «Он читал, а затем скрывался в листах, как бы размышляя или жадно впитывая поэтические слова, которые наверняка окол-

довывали его сердце» (René Boylesve. *La leçon d'amour dans un parc*: roman, 1902). И один раз при прямом порядке слов: *À quoi bon parler quand les yeux et le sourire ont un langage d'une poésie et d'une douceur que les plus douces, les plus poétiques paroles ne sauraient égaler?* «Какой смысл разговаривать, когда глаза и улыбка говорят на языке поэзии и нежности, с которым не могут сравниться самые нежные, самые поэтичные слова?» (Michel Zévaco. *Les Pardaillan*. 7. *Le fils de Pardaillan*, Volume I, 1914).

В этих терминах можно утверждать, что творческая жизнь поэта лежит в сфере *langage*. Отсюда гибридный термин *poétage* «поэтическая разновидность *langage*». Сочинение стихов предполагает наличие «неординарных» способностей, как у профессиональных шаманов. Таких способностей не требуется и не ожидается в других жанрах: квалифицируя текст как стихотворение, предлагают его интерпретировать как «непрозу», а поэты и исполнители поэтических произведений приобретают магический ореол, одним своим прикосновением превращая кулинарный рецепт или кассовый чек в шедевр высокой поэзии.

Поэтаж включает в себя как минимум три аспекта.

1. Символические ритуалы, сопровождающие создание, презентацию поэтического произведения и самопрезентацию автора.

Даже выбор псевдонима как «творческой маски» предопределяет ключ, в котором следует понимать и уже написанные, и будущие, «программные», произведения поэта, ср. *Смертяшкин* как псевдоним поэта Е. Закивакина: *Чу, смерть стучит рукою честной / По крышке гроба, точно в бубен!.. / Я слышу зов ее так ясно / Сквозь пошлый хаос скучных буден* (М. Горький. Стихи поэта Смертяшкина из «Русских сказок», 1910).

К символическим ритуалам можно также отнести самопозиционирование в качестве поэта, участие во всевозможных поэтических конкурсах, номинации на литературные премии и т. п. Мы живем в ту эпоху, когда можно не прочесть ни одного произведения автора, но знать, что он великий или посредственный, поскольку занимает определенную позицию на консенсусной шкале «общественного мнения». Подобное было и раньше, будет, видно, и дальше, ср.: *Wer wird nicht einen Klopstock loben? / Doch wird ihn jeder lesen? Nein. / Wir wollen weniger erhoben / Und fleissiger gelesen sein!* «Вы почитаете Клопштока? / Но кто читал его хоть раз? / Не почитайте нас высоко, / А лучше – почитайте нас!» (G. E. Lessing. *Sinngedichte*, 1751–1752; пер. Е. Г. Эткинда).

2. Соотношение содержания произведения с «реальным» и «вымышленными» мирами, окружающими поэта и его читателей. Поэзия как

«эмоция, о которой вспомнили в спокойной обстановке, без волнения» (*the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility*. W. Wordsworth. *Lyrical Ballads*, 1805) до бесстыдства обнажает бытие человека (ср. «poetry is so highly wrought and so stripped down to essentials that there is nowhere to hide» [Stillman, 1966, p. 98]). Она внеположена правдивости: поэтическая правда – родная сестра-близнец поэтического вымысла.

Заметив фактические «несостыковки» в тексте, мы только робко сомневаемся в правдивости автора, пока тот сам не скажет, что пошутил или оговорился. В поэтическом произведении роковую роль, дополнительно к этому, могут сыграть «системные несостыковки», несоответствия в ключе восприятия текста, который автор пытается задать своей аудитории, ср.: «a poet's deployment of his language's transformational apparatus, its syntactic patterns, not only reflects cognitive preferences, a way of seeing the world; perhaps more importantly, it reflects the fundamental principles of artistic design by which the poet orders the world that is the poem. If we can discover the strategies by which the poet manipulates these patterns, we will gain a deeper insight into the poem's inner form and aesthetic centre. Poetic design dictates linguistic strategy, for the poet; for the critic, the discovery of poetic design begins with the discovery of linguistic strategy» («использование поэтом трансформационного аппарата своего языка, его синтаксических шаблонов, не только отражает когнитивные предпочтения, т. е. то, как он видит мир; возможно, что еще важнее, это отражает фундаментальные принципы художественного замысла, на их основе поэт упорядочивает мир, которым является стихотворение. Если мы сможем обнаружить стратегии, с помощью которых поэт манипулирует этими шаблонами, мы получим более глубокое представление о внутренней форме и эстетическом фокусе стихотворения. Поэтический замысел диктует поэту языковую стратегию; для критика открытие поэтического замысла начинается с открытия языковой стратегии») [Freeman, 1975, p. 20].

3. Соотношение между более или менее готовой системой знаков (langue), конструированием новых знаков и написанием поэтической картины. Эти действия реконструируются по тексту, в котором традиционно важнейшую роль играет внешний – слуховой и / или зрительный облик языковых знаков, ср.: «Poetry is a form of language that makes prominent use of phonological identities and near-identities» («Поэзия – это форма языка, в которой широко используются фонологические тождества и полутожества») [Oostendorp, 2014, p. 39]. Особую область составляет исследование

того, какие синтаксические конструкции и риторические фигуры и в какой функции имеют хождение в поэзии. Так, интерес представляют поэтические тексты с условными оборотами, позволяющими отличать мир реальный от мира фантастического, см. [Hamilton, 2014, p. 209].

В «типовой поэтической школе» (но, как мы знаем из истории мировой литературы, не всегда) поэт только «ограниченно дееспособен» при создании новых единиц языка. Нарушение ограничений вызывает « типовые » сомнения в поэтичности произведения (« Это не стихи ») и в уровне поэтической квалификации автора (« Это плохой поэт, у него нет способностей к поэзии »).

Подрастающее поколение овладевает не только мастерством *langage*, но и принципами упорядочения языковых заготовок – концептуализации реальных и потенциальных элементов речи – в соответствии с тем, как это происходит в других областях человеческой деятельности в данную эпоху и в данной культуре. То, как язык – *langue* – расширяет свои выразительные способности, заимствуя средства из соседних и соседских языков, исследуется в историческом и сопоставительном языкознании, в социолингвистике и т. д. на материале речи, *parole* (т. е. по продуктам человеческой жизнедеятельности, как давно уже злобно хихикают противники филологизма и корпусного подхода), ср.: « В конечном итоге язык эволюционирует из-за речи » (*Enfin, c'est la parole qui fait évoluer la langue*) [Saussure, 1922, p. 37]. То же относится и к поэтажу.

Но все ли сиюминутные решения, отраженные в тексте стихотворения, приводят к корректировке языка-хранилища? Вряд ли. Например, заведомо архаичное противопоставление форм *они* – *оне* в современном поэтическом произведении представляет собой « привлеченные » вербальные средства, взятые напрокат из другого языка-хранилища; ср.: *Камены бедные / В снегу переминались, / Все боги умерли, / Оне одне остались. / Они и в смерть перелетают – / Как захотят летят они, / Горя вокруг древа мирового / Как новогодние огни* (Елена Шварц. « Песня птицы на дне морском », 1995. Цит. по: <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts3.html>). Как и полагалось в дореволюционной норме, местоимение мужского рода *они* коррелятивно с формой *боги*, а *оне*, женского рода, – с формой *камены*. Это расширение современного нам языка-системы у нашего современника – несомненное и нарочитое заимствование из *langue* предыдущей эпохи, после долгих лет забвения. Вряд ли его можно считать элементом современного языка-системы даже одного конкретного автора. Это и подобные « расширения » на злобу дня подобны « мамину выходному платью », взято-

му напрокат с честными творческими намерениями, из все-таки родного гардероба.

Все эти моменты и множество других входят в language поэта, в его *поэтаж*. Исследование поэтажа связано с анализом человеческой (а для некоторых поэтов – сверхчеловеческой) деятельности при создании и интерпретации поэтического текста в том или ином уникальном контексте творчества. Иначе говоря, не только результат сложения единиц языка в единый текст, но и то, как такое сложение протекало и протекает (т. е. как происходит становление поэтического дискурса), а также как текст презентуется публике и представляется самому автору.

Структуралистская программа, как мы помним, состояла в том, чтобы язык-систему рассматривать исключительно в себе и для себя. В том числе, и язык-систему поэта как набор употребляемых элементарных единиц. В «поэтажном» же аспекте система языковых знаков не исчерпывает всю поэтическую кухню (мастерство кулинара не сводится к запасам продовольствия: приходи и бери «как есть» в языке), а рассматривается как набор единиц, с помощью которых люди искусно складывают мозаичные картины, состоящие и из элементарных единиц, и из неэлементарных, «выпекаемых» или «взбиваемых» на ходу. Эти единицы при необходимости заимствуются и у других авторов самим поэтом (когда таких единиц в языке-системе еще нет) или в рамках поэтической программы.

Такой поэтаж включает в себя не только создание текста, но и методы его адаптации и донесения до адресатов, а также тактики интерпретации деятельности человека в поэтическом ключе. Учитывая оценочность термина *поэзия* в обыденном языке, всю эту деятельность воспринимают в ключе образцовости, высокой степени нормативности и т. п.

В центре внимания при этом находятся следующие вопросы.

1. Как в каждом акте поэтажа для достижения коммуникативной цели и / или эстетического эффекта выбирается нужное средство?
2. Как интерпретатор поэтажа выбирает нужное значение из целого спектра, и по какой причине одни «побочные» значения полностью или частично при этом игнорируются, а другие вдруг оказываются в поле зрения?

Социология дискурса изучает в первую очередь закономерности, варьирующиеся от человека к человеку, от культуры к культуре. Такое исследование напоминает стилистику выбора – изучение того, как и почему из множества конкурирующих средств выражения в данном конкретном месте дискурса употребляются одни единицы, а не другие. Набор стили-

стических характеристик, отличающих конкретного автора от других носителей языка, составляет и языковой профиль конкретного автора, и его поэтическую манеру.

Когда свойства дискурса объясняют с культурной и / или цивилизационной точки зрения, исследование ментальных структур прямо или косвенно связывают с варьирующимися условиями жизни человека: люди генетически предрасположены осваивать человеческий язык, но обстоятельства жизни у них различны, определяются средой, «обусловлены культурой».

Можно ожидать, что кроме параметров, обусловленных конкретной культурой, поэтаж обладает еще и универсальными чертами, происхождением своим уходящими в глубину веков, но до сего времени актуальными (вспомним слова сюрреалиста Андре Бретона выше).

Макросоциология дискурса исследует контексты, в которых упоминаются важные («когнитивно нагруженные») понятия. Исходным для этого метода является вопрос, почему об одних и тех же идеях (или идеях, считаемых тождественными в данной цивилизации) в разных культурах говорят по-разному. И говорят ли при этом действительно об одних и тех же идеях (как если бы они принадлежали одной общей для разных народов цивилизации) – или имеют в виду совершенно разные идеи, только на первый взгляд кажущиеся одинаковыми. Например, идеи красоты, любви и счастья, о которых столь часто говорится в классической поэзии, не только русской. Langage – своеобразная лакмусовая бумажка, индикатор (révélateur): покажите мне, куда клонит ваш поэтаж, и я вам скажу, кто вы, ср. [Meschonnic, 1990, p. 20].

Человеку свойственно сетовать на условия современной ему жизни, которую он знает хорошо, плохо, очень плохо или слишком хорошо. Зато мы склонны романтизировать неverified, то, что было когда-то очень давно и в чем не можем уже удостовериться непосредственно *de visu*. Поэтому-то и парадоксально высказывание «Раньше даже будущее было лучше». А продукты современной нам поэзии – тексты поэтов XXI в. – столь часто воспринимаются как не совсем или даже совсем не образцовые и не поэтические. «Наш» век – не золотой, не серебряный, не бронзовый, даже не оловянный. Так было всегда, даже в пушкинскую эпоху: «наше» не идеально, поскольку мы его знаем лучше, чем «не наше». И ненавидим мы, и любим мы «не наше». Можно ли мечтать о том, что уже есть? Далеки от идеалов человеческой деятельности современные акты поэтажа, которые иногда воспринимаются как эпатаж – преднамеренное нарушение

норм, несоответствие «буржуазным», обывательским стереотипам поэтажа. Столь же справедливы были и современники русских футуристов, не одобрявшие эпатажный поэтаж (выражаясь по-блогерски, *эпОтаж* «для эпатажу»).

Современный читатель часто скептически оценивает поэзию М. В. Ломоносова или его современников, обычно уже начитавшись стихов А. С. Пушкина и А. А. Ахматовой. Для будущих же знатоков эстетика всей русской поэзии до начала XXI в. предстанет через призму поэтажа нашего времени, и как в точности она будет выглядеть, сегодня не имеет даже смысла предсказывать. Но скорее всего как предмет для подражания. И так было всегда.

Другим же источником для поэтажного вдохновения является перевод поэтических произведений, когда грамматическая и лексическая системы одного языка не полностью соответствуют системам другого языка. Обходят эту сложность средствами поэтажа, например, опираясь на прецеденты переводов, на аналогии «непередаваемых» нюансов исходного текста с теми или иными явлениями в целевом языке. Именно поэтаж, а не чистая система языковых знаков, составляет стратегии перевода поэзии. Ср.: «a language that makes it possible to express similar things» («язык, позволяющий выражать сходные вещи») в языке оригинала и в целевом языке, см. [Frye, 1982, p. 4–5].

Иногда возникновение целых направлений поэзии связывают с влиянием поэтических переводов: позиционирование поэтического текста как перевода, текста с двойным гражданством, позволяет освободиться от некоторых творческих схем, привычных в данной культуре. Но *quod licet Iovi, non licet bovi*. Что позволено интуристу, нельзя простому туристу, странствующему по поэтическим полям, ср.: «Translation liberates the translation language. Because a translation will always be read as a translation, as something foreign, it is freed from many of the constraints of the currently accepted norms and conventions in the national literature» («Перевод раскрепощает целевой язык перевода. Поскольку перевод всегда будет прочитан как перевод, как нечто иностранное, он освобожден от многих ограничений, связанных с принятыми в настоящее время нормами и условностями национальной литературы») [Weinberger, 2013, p. 17].

Накатившийся «литературный мультикультурализм» грозит эту роль перевода нивелировать, ср.: «Paradoxically, the rise of multiculturalism may have been the worst thing to happen to translation» («Парадоксально, но подъем мультикультурализма, возможно, был худшим, что могло случиться

с переводом») [Weinberger, 2013, p. 20]. Ведь зачем перевод, если и так все ясно или если «жили же мы без этой ясности»? Или если полунепонимание заложено уже в тексте оригинала, ср. *Глокая куздра штеко будланула бокра* с прекрасным автоматическим, но Яндексским переводом на английский язык: «Glocka kuzdra shteko budlanula bokra». Более совестливые переводчики такой нетрадиционный поэтаж передают русским же поэтажем. Например, такое детское стихотворение Льюиса Кэрролла: *Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe; / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe* (L. Carroll. *Jabberwocky*, 1855). В старом переводе: *Было супно. Кругелся, винтясь по земле. / Склипких козей царапистый рой. / Тихо мисиков стайка грустела во мгле, / Зеленавки хрюцали порой* (Льюис Кэрролл. *Джаббервокки*, пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник, 1924). В современном: *Варкалось. Хливкие шорьки / Пырлялись по наве, / И хрюкотали зелюки, / Как мюмзики в мове* (Л. Кэрролл. *Бармаглот*, пер. Д. Орловской).

Тоже красиво...

Необыденно, непривычно, необычно. Поэтично.

### Заключение

1. Эпитетное словосочетание *поэтический язык* относится к языку-системе, воспринимаемой в романтическом, т. е. не в обыденном свете. *Поэтический язык* относится к манере поведения, которой должны – в обыденном ли представлении или в глазах профессионального сообщества – обладать « типовые », т. е. « настоящие », поэты. Во французском узусе первому случаю соответствует сочетание *langue poétique*, а второму – *langage poétique*. Во втором случае в качестве русского эквивалента мог бы выступать термин *поэтаж*.

2. Поэтаж включает в себя создание и понимание текста, адаптацию и донесение до адресатов, а также интерпретацию деятельности и окружения человека глазами поэта.

3. Поэтаж – поэтическая разновидность сосюрковского *langage* – включает не только чисто вербальные действия поэта, но и невербальные символические поступки и автора, и интерпретаторов. Игнорирование таких поступков приводит к расхождениям с авторской интерпретацией стихотворения. Другой источник противоречий между авторской и читательской интерпретациями – различные степени мастерства в использовании средств языка-системы, *langue*.

4. Поэтому естественно предполагать, что и language (язык-коммуникация), а не только поэтаж, его поэтическая разновидность, может включать интерпретацию невербальных действий автора, преследующего свои далеко не только коммуникативные цели с помощью дискурса. Отсюда и практическая умудренность, и промахи перлокуции. И даже сомнения современников: «А поэзия ли это?»

### Список литературы

Виноградов В. В. История слов: около 1 500 слов и выражений и более 5 000 слов, с ними связанных / Отв. ред. Н. Ю. Шведова. 2-е изд., испр. М.: Азъ, 1999. 1138 с.

Демьянков В. З. Язык и игры, в которые лингвисты играют // Когнитивные исследования языка. 2023. № 5 (56). С. 29–37.

Демьянков В. З. Обыденный язык и ordinary language: взаимодействие когниции и коммуникации // Когнитивные исследования языка. 2024. № 2 (58), ч. 1. С. 44–48.

Freeman D. C. The strategy of fusion: Dylan Thomas's syntax // Style and structure in literature: Essays in new stylistics / Ed. by R. Fowler. Oxford: Blackwell, 1975. P. 19–39.

Frye N. The educated imagination. Bloomington: Indiana Uni. Press, 1964. 159 p.

Frye N. The great code: The Bible and literature. New York, 1982. 261 p.

Frye N., Baker Sh. W., Perkins G. B. The practical imagination: An introduction to poetry. New York etc.: Harper & Row, 1983. xx, 499 p.

Gibson A. Towards a postmodern theory of narrative. Edinburgh: Edinburgh Uni. Press, 1996. viii, 301 p.

Guillaume G. Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, publiées par Roch Valin: 1948–1949. Série B: Psycho-systématique du langage: Principes, méthodes et applications: I. Québec, 1971. 276 p.

Hamilton C. The cognitive poetics of *if* // Cognitive Grammar in Literature. Amsterdam; Philadelphia, 2014. P. 195–211.

Hirsch W. Das Drama des Bewusstseins: Literarische Texte in philosophischer Sicht. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. 151 S.

Hollander J. Dallying nicely with words // The linguistics of writing: Arguments between language and literature. Manchester: Manchester Uni. Press, 1987. P. 123–134.

*Merleau-Ponty M.* Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail / Texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface. Paris, 1964. 364 p.

*Merleau-Ponty M.* Résumés de cours: Collège de France, 1952–1960. Paris, 1968. 182 p.

*Meschonnic H.* Le langage Heidegger. Paris, 1990. 398 p.

*Milner J.-C.* Introduction à une science du langage. Paris, 1989. 711 p.

*Molino J.* Interpréter // L'interprétation des textes. Paris, 1989. P. 9–52.

*Norman W. M.* Grammatical parallelism in Quiche ritual language // Proceedings of Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. Berkeley (California), 1980. Vol. 6. P. 387–399.

*Oostendorp M. van.* Rhyme as phonological multidominance // Identity Relations in Grammar. Boston; Berlin, 2014. P. 39–58.

*Piette A.* Remembering and the sounds of words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett. Oxford: Clarendon, 1996. ix, 285 p.

*Saussure F. de.* Cours de linguistique générale / Publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, avec collaboration de A. Riedlinger. 2e éd. Paris, 1922. 331 p.

*Stillman F.* The poet's manual and rhyming dictionary. London: Thames and Hudson, 1966. xix, 363 p.

*Weinberger E.* Anonymous sources (On translators and translation) // Translation: Translators on Their Work and What It Means. New York, 2013. P. 17–30.

### References

Demyankov V. Z. Obydennyi yazyk i ordinary language: vzaimodeystvie kognitsii i kommunikatsii [Everyday language and ordinary language: On the interaction of cognition and communication]. *Cognitive Studies of Language*, 2024, no. 2 (58), pt. 1, pp. 44–48. (in Russ.)

Demyankov V. Z. Yazyk i igry, v kotorye lingvisty igrayut [Language and the games that linguists play]. *Cognitive Studies of Language*, 2023, no. 5 (56), pp. 29–37. (in Russ.)

Freeman D. C. The strategy of fusion: Dylan Thomas's syntax. Style and structure in literature: Essays in new stylistics. Ed. by R. Fowler. Oxford, Blackwell, 1975, pp. 19–39.

Frye N. The educated imagination. Bloomington, Indiana Uni. Press, 1964, 159 p.

Frye N. The great code: The Bible and literature. New York, 1982, 261 p.

- Frye N., Baker Sh. W., Perkins G. B. The practical imagination: An introduction to poetry. New York etc., Harper & Row, 1983, xx, 499 p.
- Gibson A. Towards a postmodern theory of narrative. Edinburgh, Edinburgh Uni. Press, 1996, viii, 301 p.
- Guillaume G. Leçons de linguistique de Gustave Guillaume, publiées par Roch Valin: 1948–1949. Série B: Psycho-systématique du langage: Principes, méthodes et applications: I. Québec, 1971, 276 p.
- Hamilton C. The cognitive poetics of 'if'. In: Cognitive Grammar in Literature. Amsterdam, Philadelphia, 2014, pp. 195–211.
- Hirsch W. Das Drama des Bewusstseins: Literarische Texte in philosophischer Sicht. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1995, 151 S.
- Hollander J. Dallying nicely with words. In: The linguistics of writing: Arguments between language and literature. Manchester, Manchester Uni. Press, 1987, pp. 123–134.
- Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail. Texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface. Paris, 1964, 364 p.
- Merleau-Ponty M. Résumés de cours: Collège de France, 1952–1960. Paris, 1968, 182 p.
- Meschonnic H. Le langage Heidegger. Paris, 1990, 398 p.
- Milner J.-C. Introduction à une science du langage. Paris, 1989, 711 p.
- Molino J. Interpréter. L'interprétation des textes. Paris, 1989, pp. 9–52.
- Norman W. M. Grammatical parallelism in Quiche ritual language. In: Proceedings of Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society. Berkeley (California), 1980, vol. 6, pp. 387–399.
- Oostendorp M. van. Rhyme as phonological multidominance. In: Identity Relations in Grammar. Boston, Berlin, 2014, pp. 39–58.
- Piette A. Remembering and the sounds of words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett. Oxford, Clarendon, 1996, ix, 285 p.
- Saussure F. de. Cours de linguistique générale. Publié par Ch. Bally et A. Sechehaye, avec collaboration de A. Riedlinger. 2e éd. Paris, 1922, 331 p.
- Stillman F. The poet's manual and rhyming dictionary. London, Thames and Hudson, 1966, xix, 363 p.
- Vinogradov V. V. Istoriya slov: okolo 1 500 slov i vyrazhenii i bolee 5 000 slov, s nimi svyazannykh [The history of words: about 1,500 words and expressions and more than 5,000 words related to them]. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, 1999, 1138 p. (in Russ.)

Weinberger E. Anonymous sources (On translators and translation). In: Translation: Translators on Their Work and What It Means. New York, 2013, pp. 17–30.

### **Информация об авторе**

*Валерий Закиевич Демьянков*, доктор филологических наук, профессор  
WoS Researcher ID O-7350-2017  
RSCI Author ID 1290  
SPIN 7818-1799

### **Information about the Author**

*Valery Z. Demyankov*, Doctor of Sciences (Philology), Professor  
WoS Researcher ID O-7350-2017  
RSCI Author ID 1290  
SPIN 7818-1799

*Статья поступила в редакцию 01.02.2024;  
одобрена после рецензирования 10.03.2024; принята к публикации 10.03.2024  
The article was submitted on 01.02.2024;  
approved after reviewing on 10.03.2024; accepted for publication on 10.03.2024*