

Поэтическая лингвистика как «стирание границ между наукой и искусством» (Ю.С. Степанов)

В.А. Маслова
ВИТЕБСК

*Теоретизирование связано не
только с продуцированием, но
и с интерпретаций чужого дискурса.*
(В.З. Демьянков)

Цель нашей статьи – показать возможности развертывания идеи Ю.С. Степанова о соединении научного знания мира и его художественного видения. Статья состоит из трех частей – трех возможностей реализации идеи о стирании граней между наукой (лингвистикой) и поэзией.

1. Тонкая грань между поэзией и наукой. По словам академика, процессы, происходящие в ментальных мирах, есть «стирание границ между наукой и искусством» (Ю.С. Степанов): научное познание мира сливается с его художественным видением. В других работах Ю.С. Степанов развивает эту мысль: в науке существует особое эстетическое чувство, так же, как оно есть в искусстве, и приводит в качестве образца красоту работ Н.Д. Арутюновой.

С одной стороны, наука приближается к творчеству: говоря, например, об исследовании и «изготовлении» поэтического концепта Ю.С. Степанов утверждает, что это творческий акт ученого [10]. С другой, литература все более отделяется от реальности, «углубляется в самопознание и ищет источники развития уже внутри себя» [11, 4]. Как будто бы противоположные тенденции на самом деле ведут к нейтрализации различий между данными явлениями.

На наших глазах, утверждает Ю.С. Степанов, возникает «единый мир информации, подобный единому миру природы вокруг нас» [7, 101]. На первый взгляд даже кажется, что лингвист тоньше поэта и больше понимает в его тексте (ср., например, анализы поэтических текстов, сделанные Ю.М. Лотманом, М. Гаспаровым, Н.А. Фатеевой и др.), но ученый лишь понимает то, что у гениального поэта произошло помимо его сознания, без усилий.

Многие поэты (от А. Пушкина до Б. Пастернака, Д. Пригова и других современных поэтов) писали о поэзии, пытаясь постичь ее назначение, определяя ее, т.е. выполняли функции исследователей: *Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен* (А. Пушкин). У Бориса Пастернака целый цикл стихотворений посвящен этой теме («Определение творчества», «Определение поэзии», «Стихи мои, бегом, бегом...», «Про эти стихи», «Поэзия», «Смерть поэта» и др.).

Стихотворение «Определение поэзии» занимает в этом ряду важное место. Приведем и проанализируем две первые строфы:

*Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, ледяная лист,
Это – двух соловьев поединок.*

*Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядку...*

По степени выраженности авторской идеи, по использованным языковым средствам и приемам данный отрывок стихотворения можно разделить на две равные части, каждая из которых представляет собой цепь метафор, составляющих семантико-образный каркас всего текста.

Эти две строфы организованы как двусоставные предложения, построенные по принципу структурного параллелизма (кроме последнего предложения «*Это – с пультов и флейт Фигаро...*»). Между главными членами в этих предложениях – длительная интонационная пауза, функцию предиката в них выполняют цельные метафорические сочетания – «*круто налившийся свист*», «*щелканье сдавленных льдинок*», «*ночь, ледяная лист*», «*двух соловьев поединок*» и т.д. Главные слова в этих предикативных сочетаниях (*свист*, *щелканье*, *горох*, *ночь*, *слезы* и др.) теряют номинативное значение, закрепленное за ними в системе языка, и получают новое контекстуальное значение: «*круто налившийся свист*» – это максимальное физическое напряжение, «*щелканье сдавленных льдинок*» – это быстрый, энергичный и в то же время очень хрупкий звук, «*слезы вселенной в лопатках*» (слово *лопатки* в данном случае означает стручки гороха) – это когда космическая энергия, энергия вселенной воплощается в энергию зреющих в темноте горошин. Как видим, степень отрыва контекстуального значения от нормативного у Б. Пастернака очень велика. Однако в результате взаимодействия ассоциативных полей метафор достаточно четко передается конкретное авторское представление о предмете, явлении.

Все четыре первые строки рисуют картину летней ночи и захлебывающихся от усердия соловьев, здесь используется следующая тематическая лексика – *свист*, *щелканье*, *ночь*, *соловьев поединок*. Получается, что в первой строфе поэт пытается выразить свое понимание поэзии через образ поющих соловьев. В самом деле, пение соловья – великое чудо, при котором поражает, как механический набор звуков рождает в душе такую гармонию, сладостное

упоение, что на какой-то момент природа и человек сливаются в единое целое: человек благоговейно слушает маленькую птичку, одарившую его еще одной тайной бытия. Для Б. Пастернака поэзия – это тот же надрыв, физическое изменение ради рождения великой гармонии.

Во второй строфе цепь метафор-предикатов («*сладкий заглохший горох*», «*слезы вселенной в лопатках*», «*низвергается градом*») рисует картину расщелкивающихся стручков гороха, который как рассыпавшиеся бусы, как выпущенные на волю звуки веселого Моцарта. Казалось бы, странный выбран образ для определения поэзии. Но какой точный! Словосочетание «*сладкий заглохший горох*» вызывает ассоциации с летом, детством, когда руки сами тянутся к загадочной коробочке-стручку, сжимают его, и оттуда сыплются сладкие зеленые шарики. С помощью такого рода ассоциаций поэт стремится передать тайну написания стихов: они долго зреют в нем под воздействием неких космических энергий, ему самому неизвестных. Собраны они из следов детских впечатлений, а потом неожиданно строки стремительно покидают родившее их лоно и катятся в столетия.

Таким образом, для определения поэзии Б. Пастернаком заданы два образа, каждый из которых, рисуя общую картину, вносит что-то свое, специфическое.

Следует особо отметить роль анафорического местоимения *это* в данном стихотворении. Оно повторяется в каждом предложении первых двух строф, задавая им определенную динамику. Кроме того, *это* придает каждой строке ритмическую четкость, выражающуюся в обязательном повышении голоса в начале каждой строки. Тем самым *это* способствует реализации установки поэта на восприятие каждой строки *по отдельности*. Такой повтор на базе дактилической стопы делает текст энергичным, заразительно активным, экономным в средствах выражения.

Таким образом, посредством нескольких ярких и сложных метафор Б. Пастернак доносит до читателя крайний субъективизм в своем восприятии поэзии, силой своей фантазии он создает ее образ, неожиданный и непростой.

Как творится поэзия? Поэты всегда пытались проникнуть в тайны творчества: *Ты победной Амазонкой / Пред фалангой русских слов / Кликнешь рифму – отзыв звонкой / Пробежал – и стой готов!* (М. Дмитриев).

В поэтических текстах встречаются образные характеристики различных терминов – *слова, предложения, текста*, уточняются характеристики многих языковых явлений. Например, в пародийном стихотворении современного поэта А. Левина «За далью даль» мы читаем:

1. *И что смешно:*
Концепт это сила.
2. *И что интересно:*
Концепт это интересно.
3. *И что странно:*
концепт это
как-то странно так.

4. *И что концепт?*
Это сила, это интересно, это как-то этак.
Ну, и это Рубинштейн.
5. *Спросим себя:*
Ну?
6. *Спросим себя:*
И что?
7. *Спросим себя:*
И какой из этого следует вывод?
8. *Ответим себе:*
Концепт.

Кажется, что поэт чувствует только еще зарождающееся явление и именует его в поэтическом тексте. Здесь *концепт* также неопределен, как у Ю.С. Степанова: границы его размыты, он как бы «парит» в ментальном пространстве.

Традиционно считается, что научные понятия заключают в себе общее, а образы – индивидуальное. Попытки рассматривать поэзию как разновидность познания предпринимал еще Г. Шпет в статье «Искусство как вид знания», как вид философии (статьи А. Белого о А. Блоке). Поэзия и лингвистика могут моделировать языковые явления, в некотором смысле поэзия даже выигрывает по сравнению с лингвистикой, так как предполагает более широкие возможности для эксперимента и просто для размышления. Например, размышления поэтов о феномене тишины, молчания предвосхитили интерес философов к этой проблеме. Так, в стихотворении «Невыразимое» В.А. Жуковского автор признает человеческое творчество неспособным соревноваться с природой. В момент контакта с ней многое чувствуется, но невыразимо словом: *Святые таинства, лишь сердце знает вас...* В стихотворении много используется отвлеченных понятий: *святые таинства, пророчество, виденье, ненареченное* и др.

Как учит христианство, внутренне неизреченное духовное состояние человека есть результат христианских подвигов жизни духа, молитвы, непрестанной жертвы. Это прекрасно чувствуют поэты.

Ф.И. Тютчев в ряде своих стихотворений дает необычайно высокую оценку феномену умалчивания (молчания): «Вопросы», «Через ливонские я проезжал поля...», «Тени сизые сместились...», «Видение» и др. В них выражено желание автора, чтобы на немом языке заговорил весь мир, или же чтобы весь мир погрузился в молчание, которое есть лучший язык: *Есть некий час всемирного молчания*. В его стихотворении «Silentium» рефрен *молчание* звучит как заклинание, ибо оно – единственный способ сохранения целостности духовного мира человека:

Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей.
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум...

По Мандельштаму, молчание – это отказ от слов и возвращение к до-словесной (*первоначальная немота*), объединяющей музыке миров:

*...Да обретут мои уста
Первоначальную немоту –
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста*
(О. Мандельштам, «Silentium»)

Отсюда следует, что великая сила слова зреет и набирает свою мощь в молчании. Н. Гумилев определил основную идею этого стихотворения как «колдовское призывание до-бытия». *Кристаллическая нота* – это то, что соединяет в себе мир природы, т.е. естественную природную форму (кристалл), и мир культуры, т.е. окультуренное понятие «нота». Кристалличность – это первородная чистота (ср. позднее его стихотворение «*Может быть, это точка безумия*» – *соборы кристаллов сверхжизненных*). *Кристаллическая нота* – метафора идеальной речи (немота). Поэт заклинает слово вернуться в Музыку, музыку метафорическую, т.е. тишину.

Таким образом, поэты еще до философов, например, М. Бубера, показали нам, что подлинный диалог – это чудо, происходящее в молчании, а язык в диалоге играет сугубо служебную роль, так как подлинный диалог происходит на доязыковом уровне. Следовательно, это философское открытие было сделано поэтами. Поэты говорят о мире так, что научное познание дополняется образным, художественным: *Есть в напевах твоих сокровенных / Роковая о гибели весть* (Блок).

Лингвистику и поэзию объединяет также нелинейное видение мира [6, 62]. Еще К.Г. Юнг отмечал, что у многих поэтов имеется интуиция, «далеко превосходящая сознательный ум». Создаваемый ими текст связан со стихийными душевными импульсами, он создается не по законам рассудочной деятельности. Аналогичную картину мы наблюдаем у ученых-интерпретаторов поэзии: например, М. Гаспаров, анализируя «Поэму воздуха» М. Цветевой пишет уже о первой ее фразе (*Ну, вот и двустышье / Начальное. Первый гвоздь*): «Первый гвоздь – это и (1) первый приступ к созданию, сколачиванию поэмы... и (2) первый шаг к смерти... Ведущим оказывается второе значение: оно поддержано вереницей “смертных” образов...» [4, 157]. Такое полифоническое нелинейное видение текста сродни самой поэзии.

К.Г. Юнг отмечал наличие сходных состояний у пророков, поэтов, основателей религиозных учений, у больших ученых. Поэтический текст связан со стихийными душевными импульсами. Это текст, в котором отражена идея первичности и божественного смысла чувственного опыта в познании мира, такой текст создается не по законам рассудочной деятельности. Отсюда провидческий характер поэзии: пляски смерти у А. Блока – это образ разрушающегося мира, в котором он себя ощущает в начале XX века.

Как же происходит этот процесс слияния науки и поэзии? Каковы механизмы данного явления?

Думается, что данное явление может быть рассмотрено с нескольких сторон. А с каких сторон – это нам подсказывает Ю.С. Степанов, который счита-

ет, что в языковом сознании, воспринимающем поэзию, сливаются три реальности: первичная реальность – мир, вторичная – художественная реальность, и третья – рассуждения исследователей об искусстве вообще и о поэзии в частности. В своей совокупности они образуют единый ментальный мир, по Степанову [9, 89]. Переходы между ними, по мнению Ю.С. Степанова, неуловимы: и, действительно, читая Дм. Быкова трудно понять, что это: произведение художественной литературы или литературоведческий анализ текста.

Поэзия, в отличие от науки, зачастую не просто тоньше чувствует мир, но и объясняет его через свое творчество, а само творчество воспринимает через мир:

*Дайте полночь с луною в мои осторожные руки,
Чтоб шумела широкой и мокрой сиренью.
Я не трону ее, только в шумы и звуки
Аккуратно поставлю кой-где ударенья...*

*Дайте плотные ливни и молнии мая,
Закоулки лесные и даль заревую.
Я листа не сомну, стебелька не сломаю,
Только шелесты трав и берез зарифмую... (Е. Винокуров).*

Третью реальность создают рассуждения людей об искусстве. Ученые, пишущие об искусстве, «в какой-то мере и существуют в этом виртуальном мире» [8]. Они создают научный дискурс, который принадлежит также и искусству.

2. «Поэтическая лингвистика» как третья реальность, по Ю.С. Степанову.

Предлагаемый нами проект лингвокультурологической поэтики – это «третья реальность», по Ю.С. Степанову. Мы не располагаем на сегодняшний день общепризнанной теорией поэтического языка. Поэтому попытки ее создания продолжают по сей день. Построение лингвокультурологической поэтики – это фундаментальный проект, сопоставимый с лингвокультурологией или коммуникативной лингвистикой.

Как утверждает Р.М. Фрумкина, идеальный проект науки – это умение ответить на вопросы, что нужно изучать, как нужно это изучать и почему ценностью считается изучение именно «этого», а не чего-либо «иного» [13, 190]. Очевидно, что в нашем случае, для создания лингвокультурологической поэтики, этого недостаточно. Для ее построения нужно также 1) сконструировать или выделить объект исследования, что довольно просто: это поэтические произведения лучших национальных поэтов; а также ее предмет – выявление специфики поэтического языка с учетом культурных факторов; 2) систематизировать основные понятия науки; 3) установить методы исследования, а также процедуры интерпретации, включающие в себя выводное знание; 4) сформулировать задачи лингвокультурологической поэтики, важнейшие из которых – выявление законов поэтического языка и видение поэзии сквозь призму концептов; так, концепт «одиночество» связывается в русском языковом сознании с М.Ю. Лермонтовым, концепт «русской природы» – с А. Фетом, «ро-

дины» – с С. Есениным, М. Цветаевой; 5) преодолеть, не отбрасывая, а развивая, классические теоретические подходы.

Методологической базой нашего исследования стали работы Н.С. Болотновой, М.Л. Гаспарова, В.П. Григорьева, Б.П. Гончарова, И. Жолковского, Л.В. Зубовой, И.И. Ковтуновой, Е.В. Красильниковой, Н.А. Кузьминой, Н.А. Кожевниковой, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Е.А. Некрасовой, О.Г. Ревзиной, Ю.С. Степанова, Н. Фатеевой, Г. Эткинда и др.

Изучение классической научной литературы по теоретической поэтике (Аристотель; Р. Барт, В. Вейдле, А. Веселовский, В. Виноградов, А. Потебня, В. Томашевский, Р. Якобсон) позволило нам разграничить четыре поэтики – литературоведческую, лингвистическую, семиотическую и психолингвистическую.

Проблема дифференциации поэтик сложна и условна, но все же позволяет установить какие-то общие подходы и черты.

Литературоведческая поэтика долгое время воспринималась учеными как целостная дисциплина, анализирующая строение литературных произведений и систему эстетических средств, характерных для тех или иных писателей, тех или иных литературных направлений и жанров (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, И.П. Смирнов, Б.В. Томашевский, Ю. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б. Эйхенбаум и др.). Думается, однако, что литературоведческая поэтика себя исчерпала. Еще в июне 1995 г. на открытии международной стиховедческой конференции М.Л. Гаспаров сказал, что все 4 традиционные области стиховедения (метрика, ритмика, рифма, строфика) исследованы так хорошо, что революций здесь не предвидится [3, 5]. А литературоведческий анализ поэзии как раз и основывался на учете ритмики, рифмы и т.д.

Задача лингвопоэтики – показать те потенциальные смысловые и стилистические возможности, которые открывает в слове автор, а также выделить и систематизировать единицы языка, участвующие в формировании эстетического впечатления от произведения (В.В. Виноградов, В.П. Григорьев, О.Г. Ревзина, И.И. Ковтунова, Е.В. Красильникова, Е.А. Некрасова, С.Т. Золян и др.).

В связи с бурным развитием семиотики, которая появилась в начале XX века и с самого начала представляла собой метанауку, особого рода надстройку над целым рядом наук, оперирующей понятием знака, можно говорить о развитии особой ее области – семиотической поэтики (М.-Р. Майенова, Е. Фарино, Е. Пельц, А. Богуславский и др.). Семиотическая поэтика вызывает огромный интерес у гуманитариев (Р. Барт, А. Греймас, Ю.С. Степанов, У. Эко и др.), однако в ее изучении много проблемного, спорного, прежде всего из-за разнообразия семиотических идей. Семиотическая поэтика связана с когнитивной психологией и теорией познания: она продолжает развивать одну из основных идей современного языкознания – о языке как порождающей системе, создающей знаковые последовательности (тексты) и новые знаки в процессах общения и познания.

Еще одно направление в современной поэтике – психопоэтика (В. Пищальникова, Ю. Сорокин и др.). В настоящее время многие исследователи признают, что для более полного понимания некоторых фактов языка необходим выход за рамки лингвистики в сферу тех психических процессов ин-

дива, посредством которых языковой материал организуется в человеческом мозгу и в нужный момент извлекается. Идиостиль рассматривается при этом как система логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов автора, его психических процессов, репрезентированных в эстетической речевой деятельности. Это является предметом психопоэтики.

В свете современных идей о том, что «язык теснейшим образом связан с культурой: он прорастает в нее, развивается в ней и выражает ее» [5], и это еще в большей степени характерно для поэтического языка, мы поднимаем вопрос о необходимости обоснования пятой поэтики – *лингвокультурологической*. Ее отличие от названных – исследование различных способов формирования и восприятия культурных смыслов, создающих эстетический эффект, а также содержания поэтических текстов через систему личностных смыслов автора и реципиента (читателя), установление законов, управляющих поэтической деятельностью человека. Ее интерес к способам репрезентации культурных знаний в поэтическом тексте, а также к тому, как представлены культурные знания в поэтических текстах, которые сами являются хранилищем культуры.

Названная поэтика строится на лингвистическом фундаменте, а ее теоретическим основанием становится объединение важнейших положений не только лингвистики и поэтики, которое мы видели еще в трудах А.А. Потебни, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура и др., но и культурологии, эстетики, философии, семиотики, литературоведения.

Особую значимость в этом аспекте приобретает лингвокультурология. Дело в том, что восприятие художественного текста предполагает его соотношение не только с сознанием воспринимающего субъекта или объективной реальностью, но и с определенной системой художественных конвенций, обусловленных национальной культурой. Известно, что в каждой культуре существует своя система отношений в сфере художественного, в рамках которой осуществляется интерпретация конкретного произведения литературы. Это и есть лингвокультурологический подход к тексту.

Любой авторский текст, особенно художественный, есть реализация языка автора, который необходимо понимать не только как индивидуальный язык, но и как отражение определенного временного культурного среза с его эстетико-философскими смыслами. Поэтому в каждом произведении великого творца, который является гением нации, создается особый, созвучный его времени и культуре язык. Поэтический текст характеризуется своими законами и правилами словоупотребления, своей грамматикой, своей семантикой, в результате чего складывается один из «возможных миров».

Таким образом, воплощение данного проекта позволит дать ответ, хотя, возможно, и не исчерпывающий, на вопрос о том, как язык приобретает эстетическую функцию в культуре, как слово обыденного языка способно породить эстетизированную эмоцию, реализующую эту функцию, как культура способствует этому.

3. Поэт как интуитивный лингвист. Поэтика исследует не только законы построения художественных произведений, но и всю систему изобразительных средств, это область наиболее интенсивного использования языка. И. Бродский считает, что именно язык определяет творчество поэта, более то-

го, он является не инструментом, а творцом: «В поэзии нет ничего, кроме языка», «Поэт – инструмент языка» (И. Бродский). Д.А. Пригов поэзию определяет как «разговор языка с языком на языке языка».

Итак, язык становится объектом внимания не только лингвистов, но и поэтов. Широко известны рефлексии поэтов о языке, слове, фразе: *Из-за слов твоих, как соловьи, / Из-за слов твоих, как жемчуга, / Звери дикие – слова мои, / Шерсть на них, клыки у них, рога* (Гумилев); К. Батюшков, П. Вяземский, В. Жуковский, А. Пушкин, М. Волошин, Н. Гумилев и др. писали стихи о рифме, строфе и других поэтических явлениях, часто при этом раскрывая их суть и функции: *Игра стихов, игра золотая! / Как звуки звукам отвечая, / Бывало, нежлили меня!* (П. Вяземский); *Сладкозвучная богиня / Рифма золотая, / Слух чарует, стих созвучьем / Звонким замыкая* (Ф. Сологуб).

Здесь важно внимание к метаязыковой составляющей поэтического текста, которую можно отследить в следующих моментах.

1. Лингвистический термин выходит в заглавие: «Вводные слова» А. Кушнера, «Основы фонологии» С. Бирюкова, «Часть речи» И. Бродского и др. Как известно, заглавие – сильная позиция стихотворения, попадая в которую лингвистический термин становится важнейшим средством построения поэтического образа.

2. Поэт, становясь интуитивным лингвистом, доказывает, что любое слово может стать образным, поэтическим; так, он регулярно использует и обыгрывает в своих текстах лингвистическую терминологию: *И ищешь / мелочишку суффиксов и флексий / в пустующей кассе / склонений / и спряжений* (В. Маяковский); *причастий шелестящих пресмыканье* (Б. Ахмадулина); *земли гипербола лежат под ними, / как небо метафор плывет над нами* (И. Бродский) и др.

3. Лингвистические термины становятся тропами: *Часть речи* у И. Бродского; *слово* у Цветаевой. *Метафора – мотор формы* у А. Вознесенского. В этом плане поэзия может быть рассмотрена как лингвистический дискурс. Н.А. Фатеева, например, утверждает, что «В XX веке стихотворный текст все более превращается в “текст о тексте”, т.е. в него включается формальный уровень описания этого текста» [12, 65].

4. Поэт продолжает оставаться интуитивным лингвистом и когда творит новые слова и формы. Еще Г.О. Винокур писал, что поэзия всегда связана с созданием необычных языковых средств, которые, хотя и не даны традицией, но «вводятся как нечто совершенно новое в общий запас возможностей языкового выражения» [2, 8]; он писал о «языковой инженерии» [1, 19], говоря о поэтической этимологии, о словотворчестве футуристов. Эти традиции продолжают и в XX веке, и в начале XXI: *Ухо пьет – неслышаннейшую молвь* (М. Цветаева); *Я – вчуже ей. Южна и чужестранна* (Б. Ахмадулина). Встречаются сочетания слов через дефис и тире, образующих одно сложное слово: *В наш-час – страну! в сей-час – страну! / В на-Марс – страну! в без-нас страну!* (М. Цветаева. «Стихи к сыну»).

Поэт выступает как интуитивный лингвист и в ряде других случаев – не только в динамическом словотворчестве и окказиональном характере словообразования в сфере номинации, но и в уникальности ассоциативных привязок и коннотативных значений. Поэт не просто ищет продуктивные пути обогаще-

ния лексикона, но и использует особые комбинации звуков и знаков для номинации и экспрессии. Игра прямого и переносного значения поэтического слова порождает и эстетический, и экспрессивный эффекты, делает этот текст не только образным и выразительным, но и культуросоносным. Покажем это на примере представления о Поэте у М. Цветаевой. Если в начале творчества она воспринимает поэта, как «*В поте – пацунций, в поте – шицунций*», то позже она противопоставит земное возвышенному:

*Нам знакомо иное рвение:
Легкий огонь, над кудрями пляшущий, –
Дуновение – вдохновение!*

Здесь *дуновение*, не теряя связи с прямым значением *дуновение ветра*, получает новый смысл через связь с *Духом*, что приводит к аллюзии с новозаветным сюжетом. В Деяниях Апостолов сказано, что на Пятидесятницу на учеников Христа сошел Дух Святой: «И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещать» (Деян.: 2, 3–4). Этот божественный пламень нисходит и на поэта, который отмечен печатью Божьей, и потому поэт поднимается над земной суетой и говорит пророческие слова. И случается это чаще не по его воле, а по Воле Божьей.

Вывод. В поэзию проникают лингвистические знания, которые становятся основой для порождения новых поэтических текстов, новых образов. Лингвистика и поэзия, поэтический дискурс и поэтическая лингвистика все более взаимодействуют, сливаются, научные знания дополняются образно-поэтическими, происходит их интеграция; завершается, говоря словами Ю.С. Степанова, «стирание границ между наукой и искусством».

Литература

1. Винокур Г.О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990.
2. Винокур Г.О. Маяковский – новатор языка. М., 2006.
3. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
4. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб., 2001.
5. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию. М., 2001.
6. Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры. М., 1993.
7. Степанов Ю.С. Интертекст и некоторые современные расширения лингвистики // Языкознание: Взгляд в будущее / Под ред. Г.И. Берестнева. Калининград, 2002.
8. Степанов Ю.С. Авангард наших дней: атмосфера и сеть // Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002.
9. Степанов Ю.С. Протей: очерк хаотической эволюции. М., 2004.
10. Степанов Ю.С. Публичное изготовление концепта... (новый жанр) // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

11. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.
12. Фатеева Н.А. Метаязыковые компоненты поэтического текста // Вопросы филологии. 2010. № 3 (36).
13. Фрумкина Р.М. Внутри истории. М., 2002.