

М.Ю. Мухин
Уральский университет
(Екатеринбург)

СМЕННОСТЬ ФОРМ ПОВЕСТВОВАНИЯ КАК ОСНОВНОЙ ПРИЕМ СОЗДАНИЯ ТЕКСТОВОГО СИНТАГМАТИЧЕСКОГО НАПРЯЖЕНИЯ В РОМАНЕ В.НАБОКОВА "ДАР"

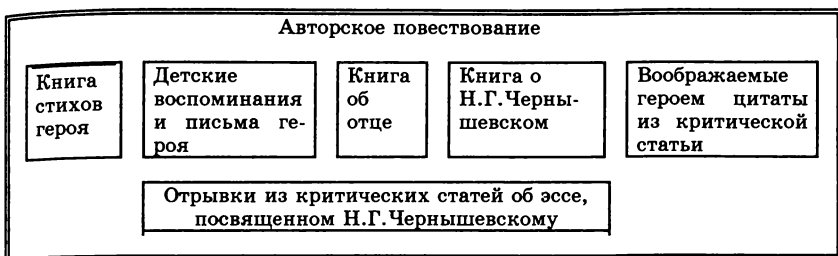
1. Синтагматическое напряжение, возникающее при смене контекстных форм

Термин "синтагматическое напряжение" введен в лингвистику текста В.Г.Адмони. Определяя его, он пишет, что "это то напряжение, которое возникает в синтагматическом (т.е. речевом) ряду в процессе развертывания этого ряда как соотношение между его предшествующими и последующими компонентами" [1, с.16].

В.Г.Адмони следующим образом излагает теорию синтагматического напряжения: "В речевом ряду... может возникнуть напряжение 3 видов: 1) синтагматическое напряжение, возникающее из дистантной постановки компонентов, непосредственно связанных друг с другом грамматически и семантически, из столкновения не сочетающихся по каким-либо признакам лексем и грамматических форм; 2) эмфатическое напряжение, состоящее в повышенной эмоциональной насыщенности какого-либо отрезка речевой цепи и проявляющееся как в интонации, так и в отборе слов и в строении предложения (сдвиги в порядке слов, повторы, эллипсы); 3) вертикальное ("батизматическое") глубинное напряжение, возникающее в колонне лексических и грамматических значений, которые надстраиваются друг над другом и вступают в сложные отношения на одном отрезке речевой цепи" [2, с.117]. Отмечается также, что рассмотрены "лишь наиболее распространенные в XX в. пути выражения в художественной литературе усиливающейся напряженности", оставлено "в стороне также такое средство создания синтаксической напряженности, как вовлечение читателя в самый процесс постижения изображаемого <...> увлекающее читателя на путь интеллектуального поиска..." [2, с. 123, 124].

Рассмотрим некоторые возможности создания синтагматического напряжения на уровне крупных единиц текста - контекстно-вариативных форм.

Многоплановость романа В.Набокова "Дар" определяется, в первую очередь, композицией произведения, особенностью которой связана с содержанием: герой романа, Федор Константинович Годунов-Чердынцев, - писатель, поэт, филолог, - человек, тонко чувствующий язык и сам пишущий книги. Поэтому "Дар" включает в себя, по сути, 7 книг, из которых 5 принадлежат Годунову-Чердынцеву и он, таким образом, является в них рассказчиком. Приведенная ниже схема отражает планы повествования трех субъектов. Это автор, герой и воображаемый героем литературный критик.



Сложность композиции определяет многообразие повествовательных форм в романе: авторское повествование (с включением перепорученного повествования, в котором рассказчик - Федор Константинович), диалоги, различные формы внутренней речи персонажей, письма героя, его стихи, воспоминания, эссе и т.п. "Сменность видов контекста, их взаимозависимость, типы их отношений и прагматических установок во многом определяют общую композиционную структуру художественного текста", - пишет И.Р.Гальперин [3, с.18]. Для набоковского идиостиля характерен резкий переход от одного типа повествования к другому. Эстетико-смысловой эффект, возникающий при внезапном столкновении контекстных форм или при разрыве текстовых фрагментов (т.е. при дистантном расположении частей, например, одного описания) и реализующий прагматические интенции автора, является основным способом синтагматического напряжения набоковского текста. Неожиданность повествовательной перегруппировки обычно вызвана отсутствием формальных показателей ее выделения: не всегда новая контекстная форма выделяется в абзац - обычно это просто следующая синтаксическая конструкция. Иногда на разрыв повествования указывает многоточие:

"[Герой рассказывает. - М.М.] В стихи не попал удивительный случай, бывший со мной после одного особенно тяжелого воспаления легких. Когда все перешли в гостиную, один из мужчин, весь вечер молчавший... Жар ночью схлынул, я выбрался на сушу <...> Мать поехала мне покупать... что я не знал <...> [Далее следует рассказ о покупке подарка фаберовского карандаша в магазине "Трейман Ф". - М.М.] ...я едва ли не расплакался от смущения, когда <...> дальний родственник матери, некто Гайдуков, который тут-то и сказал ей:

- А мы с вашим братцем недавно видели вас около Треймана" [4, с.54 - 56].

Разрыв повествования (об удивительном случае) сделан в соответствии с авторским замыслом. Сначала описан кульминационный момент воспоминания (без развязки) - детское разочарование и смущение, а затем предыстория ситуации - покупка подарка, - и в самом конце дается объясняющая все развязка. С помощью этого приема автор, во-первых, создает текстовую напряженность, связанную с читательским ожиданием развязки, во-вторых, он имитирует сбивчивость мысли героя в перепорученном повествовании. Естественно, что герой вспоминает сначала самое яркое и сильное детское впечатление, а потом, как бы опомнившись, рассказывает о покупке карандаша.

Разрыв контекстной формы часто применяется Набоковым для натурализации действия, имитации "жизненной сменности" различных эпизодов и видов действия (деятельности). Такой прием используется в случаях включения в изображенную письменную речь или в какие-либо сентенции Федора Константиновича во внутреннем монологе происходящих вокруг него в этот момент событий:

"[Герой пишет письмо матери. - М.М.] ...Вот напишу классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами. - Дверь вдруг открылась, наполовину вошла Зина <...> Он засунул деньги под словарь. - ... и с описанием природы" [4, с.355].

Здесь, как видим, смена контекстных форм обозначена тире и кавычками. На "входе" письмо героя отделяется от авторского повествования только кавычками.

"Он прикрыл раму, но через минуту ночь сказала: "Нет", - и с какой-то широкоглазой настойчивостью, презирая удары, подступила опять. "Мне было так забавно

узнать, что у Тани родилась девочка..." [4, с.354]. Разрыв контекстно-вариативной формы также используется автором для включения своего комментария, пояснения:

"- [Щеголев:] *Посудите сами, на востоке Япония не может потерпеть*

- *и Щеголев пошел рассуждать о политике*" [4, с.179].

Внезапная смена формы изложения используется для создания иллюзии достоверности происходящего, например, во сне героя:

"Вдруг среди сгущающейся мглы, у последней заставы разума, серебром ударил телефонный звонок, и Федор Константинович перевалился ничком, падая... Звон остался в пальцах, как если бы он острекался. <...> В прихожей стояла Зина <...> "Это звонили тебе, - сказала она вполголоса... поторопись". Он натянул фланелевые штаны и пошел, задыхаясь, по улице. [Далее следует описание странных ночных улиц, с фантастическими деталями, невозможной встречи с отцом. - М.М.] ...Проснулся в гробу, на луне, в темнице вялого небытия <...> Он опустил голову на подушку..." [4, с.359 - 360].

Прагматическая установка автора - создать у читателя эмоциональное напряжение с помощью перехода к другому плану изложения (когда необходимо учитывать и держать в голове исходный план), а также с помощью эффекта неожиданности, который сопровождает момент развязки. По И.Р.Гальперину, "сменность форм контекстно-вариативного членения текста не предполагает разрыва континуума изложения" [3, с.20]. Действительно, такого разрыва не происходит, если рассматривать макроплан всего текста. Однако, если говорить о пространственно-временных отношениях отдельных его отрезков, прием, применяемый Набоковым, предполагает их нарушение и, кроме того, разрыв логики читательского восприятия. Образующаяся многоплановость и смысловое расширение фрагмента текста создает, таким образом, особую текстовую напряженность, осознаваемую и переживаемую читателем. Свободное авторское обращение с контекстными формами и "дешифровка" их столкновений читателем обуславливают и эстетико-стилистические достоинства текста. Эффект, возникающий при смене форм изложения, достигает наибольшей силы при оформлении Набоковым перехода от авторского повествования к внутренней речи персонажа.

2. Усиление смысла в набоковском тексте при оформлении внутренней речи

Внутренняя речь представляет собой запись мыслей героя и отражает, таким образом, его эмоционально-психическое состояние. Своеобразие представленной в романе "Дар" внутренней речи обусловлено общим его содержанием (герой принимает участие в повествовании как рассказчик или субъект восприятия). Скольжение речи от одного субъекта к другому (от "он", "Федор Константинович", - к "я"), в особенности неожиданное, всегда создает смысловую напряженность и стилистическую многоплановость текста. В этой работе мы не будем останавливаться на лингвистических особенностях форм передачи внутренней речи, использованных Набоковым. Рассмотрим только функции, которые выполняет внутренняя речь героя (как контекстная форма) при создании текстового синтагматического напряжения.

В.А.Кухаренко выделяет четыре основных типа внутренней речи: малое вкрапление (выражающее мгновенную реакцию на происходящее), внутренний монолог, включающий в себя рассуждения, какие-либо сентенции персонажа, аутодиалог - разговор героя с самим собой во внутреннем монологе - и поток сознания (попытка изобразить вербальную сторону мыслительной деятельности человека) [5, с.170]. Вкрапления внутренней речи встречаются в тексте Набокова преимущественно во вставных конструкциях и внутреннем монологе, являясь связанными с ним реакциями героя на происходящее:

"[Герой размышляет. - М.М.] При монархии - флаги да барабан, при республике - флаги да выборы... Опять прошла [реакция героя на проход Зины по коридору. - М.М.]" [4, с.198].

То же самое можно сказать и об использовании элементов техники потока сознания, поэтому здесь мы остановимся только на использовании Набоковым внутреннего монолога и аутодиалога.

2.1. Внутренний монолог в романе "Дар"

В романе "Дар" два субъекта внутреннего монолога. Основным является главный герой этого произведения - Ф.К.Годунов-Чердынцев. Внутренний монолог другого персонажа, А.Я.Чернышевского, неожиданно появляется в послед-

них главах книги. Характерная черта употребления внутренней речи в набоковском романе - ее невыделяемость обычными средствами, т.е. переход к внутреннему монологу происходит незаметно, стандартные авторские ремарки отсутствуют:

"...Он мельком почувствовал наплыв безнадежного желания, вся прелесть и богатство которого были в его неутолимости. Банальный бес бульварных блаженств, не соблазняя меня страшным словом "мой тип" [4, с.335].

На переход здесь указывают только личное и притяжательное местоимения первого лица. Внутренняя речь не выделяется в отдельный абзац.

На выходе внутренней монолог обычно так же незаметно переходит в авторское повествование, помещаемое в новый абзац:

"Собственное же мое я, которое писало стихи... как то разошлось и растворилось <...> Так можно было раствориться окончательно. Федор Константинович приподнялся и сел" [4, с.340].

"Дал бы год жизни, даже високосный, чтоб сейчас была здесь Зина - или любая из ее кордебалета.

Он опять ложился плашмя, опять вставал..." [4, с.341].

Резкая смена субъекта речи создает эстетико-стилистическую и эмоциональную напряженность. Отметим случаи, когда голоса автора и героя сливаются и нет стилистических маркеров, указывающих на принадлежность речи: *"Куда мне девать все эти подарки, которыми летнее утро награждает меня - и только меня? Отложить для будущих книг?" [4, с.334].*

Обращение к читателю может ввести в заблуждение: *"Дай руку, дорогой читатель, и войдем со мной в лес" [4, с.337]; "Случалось ли тебе, читатель, испытывать тонкую грусть расставания с нелюбимой обителью? <...> Ровно два года я прожил здесь..." [4, с.166].*

В приведенных примерах точки зрения автора и героя также сходятся: Годунов-Чердынцев как бы знает, что он герой романа, кроме того, он сам писатель.

Интересным способом создания синтагматического напряжения текста является умышленное выделение героя как самостоятельного субъекта, использующего в своих монологах содержательно-фактуальную информацию, еще не

прошедшую через авторское повествование, т.е. не известную читателю; в таком случае внутренний монолог становится проспекцией. Так, до того, как мы узнаем о любви героя к Зине Мерц и о их вечерних свиданиях, Федор Константинович рассуждает во внутреннем монологе: "... Я вовсе не хочу сказать, что я ее любил больше тебя или что те свидания были счастливее наших вечерних встреч с тобой..." [4, с.170].

Проспекция, исходящая из уст героя, приобретает совершенно особенное звучание, поскольку герой (в отличие от автора) априорно не должен ничего объяснять читателю. Дистанция между загадкой и разгадкой образует отрезок текстовой смысловой напряженности, существующей до той поры, пока читателю не станет известен адресат внутренней речи.

Иногда внутренний монолог, наоборот, носит ретроспективный характер. Мы имеем в виду монолог смертельно больного А.Я.Чернышевского, начинающийся так же незаметно, как и другие внутренние монологи, и, следовательно, создающий сменой субъектов особенно яркий эффект (читатель уже настроен на определенного адресанта внутренней речи - главного героя книги): "Но был один человек, мнение которого Федор Константинович уже узнать не мог. Александр Яковлевич Чернышевский умер незадолго до выхода книги" [4, с. 316].

[Далее начинается монолог. - М.М.] "Когда однажды французского мыслителя Delalande на чьих-то похоронах спросили, почему он не обнажает головы..." [4, с.316].

На протяжении двух абзацев субъект речи нам не известен: "У меня высокая температура четвертый день, и я уже не могу читать" [4, с.317].

В этом монологе автор пытается зафиксировать работу мысли умирающего человека, его медленно затухающего сознания. Вначале мысль вполне ясно и законченно формулируется, уровень рефлексии и контроля сознания высок. Об этом говорят сложные синтаксические конструкции: "Я знаю, что смерть сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома, а не часть его окрестности, какой является дерево или холм" [4,с.316].

К середине монолога начинаются сбивки и в содержании ("небесное царство" —> "высокая температура" —> "сын Яша" —> "общение с призраками"), и в форме: речь стано-

вится отрывистой: "Как-нибудь проще. Как-нибудь сразу! Одно усилие - и все пойму" [4, с.317].

В конце монолога сознание уже плохо контролируется и иногда не сразу понятно, о чем идет речь: "Как я его теперь оставляю? В этих комнатах... Некому будет являться, - в обоих смыслах. Она ведь все равно не увидит... О, нет. Ни за что. Она может уговаривать сколько угодно. Или это она вчера уговаривала? Или давным-давно?" [4, с.318].

Имитация мыслительной деятельности умирающего человека обуславливает появление в монологе смысловых пробелов, проходящих пунктиром по внутренней речи: читатель вынужден догадываться о смысле фразы постфактум, через смысл следующего предложения.

Описанное явление создает особое синтагматическое напряжение, усиливающее читательское эмоциональное восприятие текста.

Итак, отмеченные в результате анализа особенности внутреннего монолога свидетельствуют об особой роли внутренней речи в процессе создания синтагматического напряжения текста. Плавный переход от одного субъекта высказывания к другому решает важные эстетико-стилистические задачи.

Очевидно, что еще интенсивнее, чем во внутреннем монологе, эффект полисубъектности речи может проявляться в аутодиалоге.

2.2. Аутодиалог в романе "Дар"

Аутодиалог - особый вид внутреннего монолога, разговор героя с самим собой. Содержательно в романе "Дар" аутодиалог представляет собой разговор (спор) с воображаемым оппонентом, имеющим определенные субъектные характеристики. Нами отмечены три аутодиалога, из них два - воображаемые диалоги с поэтом Кончеевым, настоящему разговору с которым не дано осуществиться в действительности романа. В третьем аутодиалоге вторым субъектом внутренней речи становится воображаемый героем критик-рецензент, высказывающийся по поводу только что вышедшей книги стихов Годунова.

Переход к аутодиалогу всегда осуществляется неожиданно, при этом нереальность происходящего подчеркивается фабульно:

"Они простились. Фу, какой ветер...

- ...Но постоитте, постоитте, я вас провожу" [4, с.99].

Этот воображаемый диалог с Кончеевым отделен от авторского повествования многообразием; особую роль здесь играет символичность "ветра", переводящая читателя в другое измерение текста. Весьма занимательно начинается и второй диалог:

"Выбрав тайный затончик среди камышей, Федор Константинович пускался вплавь. <...> Он плавал долго, полчаса, пять часов, сутки, неделю, другую. Наконец, двадцать восьмого июня, около трех часов пополудни, он вышел на тот берег. <...> ...Наверху, у спускавшейся опять тропинки, сидел на скамейке под дубом... молодой человек в черном костюме...

- Как вы, однако, загорели, - сказал Кончеев" [4, с.343].

Таким образом, синтагматическое напряжение, создаваемое сменой контекстных форм, в данном случае возникает не только из-за отсутствия формальных указателей на переход к внутренней речи, но и в плане содержания, т.е. из-за создания определенной "модальности странности" [6]. На выходе эти два аутодиалога классическим образом переходят во внутренний монолог героя [5, с.170], причем последняя "реплика Кончеева" в обоих случаях указывает на авторскую: (1) *"- [Кончеев: - М.М.] Да, жалко, что никто не подслушал блестящей беседы, которую мне хотелось бы с вами вести.*

- Ничего, не пропадет. Я даже рад, что так вышло. Кому какое дело, что мы расстались на первом же углу и что я веду сам с собою вымышленный диалог по самоучителю вдохновения" [4, с.103].

- (2) "- Herrliches Wetter, - in der Zeitung Steht aber, dass es morgen bestimmt regnen wird, - проговорил, наконец, <...> молодой немец, показавшийся ему похожим на Кончеева. Опять, значит, воображение, - а как жаль!" [4, с.348].

Замысел автора заключается в том, чтобы читатель не сразу раскрыл секрет принадлежности речи сознанию Годунова-Чердынцева, при этом существенно оставить какие-либо языковые приметы, на это указывающие. Так, в первом аутодиалоге с Кончеевым полностью отсутствуют авторские ремарки, оформляющие диалог. Реплики смешаны, и разделить их можно только по содержанию: Годунов-Чердынцев высказывается о литературе, его взгляды схожи с набоковскими; Кончеев преимущественно задает вопросы:

"- Погодите, вернемся к дедам. Гоголь? Я думаю, что мы весь состав его пропустим. Тургенев? Достоевский? Обратное превращение Бедлама в Вифлеем - вот вам Достоевский" [4, с.101].

Тем не менее читатель все равно запутывается в смешанных репликах. Кроме того, собеседники понимают друг друга с полуслова, как не могут разговаривать только что познакомившиеся люди. Их речь сбивчива:

"- Так что вы могли бы тоже -

- Да, но с оттенками, которые ему и не снились, - и не сонет, а толстый том" [4, с.102].

То, что читатель вынужден догадываться о смысле реплик постфактум, определяет дефектность, искусственность диалога, вполне естественные для внутренней речи. Эти явления участвуют в создании текстового синтагматического напряжения.

Во втором аутодиалоге с участием Кончеева эффект неожиданности обнаружения внутренней речи создается по-другому: читатель уже настроен на возможность авторечи. Этот диалог литературно обработан, снабжен авторскими ремарками:

"- Как вы, однако, загорели, - сказал Кончеев, - вряд ли это безвредно. А где, собственно, ваша одежда?

- Там, - ответил Федор Константинович, - на той стороне, в лесу" [4, с.343].

Нереальность здесь подчеркивается измененным образом Кончеева: теперь это "сутулый молодой человек в черном костюме", у него "бескровное лицо с широко расставленными близоруко-серыми глазами", схематичность и презрительная усмешка, перешедшие к нему от молодого немца, за которого Годунов принял Кончеева. Ранее читаем: "простоватое рязанское лицо", "удивительная ангельская улыбка на круглом лице" (Кончеева) и т.п. Автору важно еще раз поймать читателя на незаметном переходе к аутодиалогу, и это ему удается. Этот переход обуславливает напряженность контекста, а кульминацией синтагматического напряжения в этих диалогах является момент узнавания читателем субъекта внутренней речи.

3-й аутодиалог, в котором участвует воображаемый критик, не является собственно диалогом, так как сама диалогичность в нем встречается редко:

"...Маленький Федя с сестрой, старше его на два года, увлекались детским театром, и даже сами сочиняли для своих представлений... Любезный мой, это ложь" [4, с.45].

Смоделированная речь критика идет параллельно с воспоминаниями, рассуждениями и комментариями Годунова:

"[Критик:] Автор нашел верные слова для изображения щущения жизни при переходе в деревенскую обстановку.

*Как весело говорит он, что
ни шапки надевать не надо,
ни легких башмаков менять,
чтоб на песок кирпичный сада
весною выбежать опять.*

[Герой:] К этому в десять лет прибавилось новое развлечение" [4, с.57].

Речь критика узнается по фальшивым интонациям, характерным для литературно-критического стиля ("поэт с мягкой любовью вспоминает", "он сумел влить много лирики в..." и т.п.), по использованию слов *автор* и *поэт*, по характерным эстетико-стилистическим нестыковкам при вpletении примеров из стихов, как, например, в последнем случае. Слова героя, напротив, гармонично сочетаются со стихотворениями:

"и, чуть ворча, часы идут.

Щелкая языком иногда и странно переводя дух перед боем" [4, с.48].

"Какая тогда оскорбительная насмешка в самоуверении, что

*"так впечатление былое
во льду гармонии живет..." [4, с.51].*

В этом аутодиалоге Набоков тоже оставил специальные приметы, указывающие на авторечь: *"Это любимое стихотворение самого автора, но он не включил его в сборник, потому, опять же, что тема связана с темой отца, а экономия творчества советовала не трогать ее до поры до времени" [4, с.56].*

В самом деле, откуда критику известно, по каким соображениям герой не включил стихотворение в сборник и о том, что оно любимое? В этом месте Годунов-Чердынцев, моделируя критическую статью, заглянул в собственные мысли.

На входе и выходе внутренняя речь отграничивается малозаметными началом и концом статьи:

(1) "Перед нами небольшая книжка, озаглавленная "Стихи"..." [4, с.42].

(2) "Внешний вид книги приятен" [4, с.60].

Разобранный аутодиалог - замечательное эстетико-стилистическое достижение Набокова, передавшего одновременно разные функциональные стили. Бисубъектность речи, оформленная языковыми средствами, заставляет читателя активно участвовать в процессе "лингвистической дешифровки", в установлении субъекта высказывания. Сменность форм при неожиданном переходе от авторского повествования к аутодиалогу, с одной стороны, чередование речи критика, речи героя и стихотворений внутри авторечи, с другой, создает особое синтагматическое напряжение эстетико-стилистического характера.

Итак, особенности текстового синтагматического напряжения проявляются в неожиданной для читателя смене контекстно-вариативных форм, в применении различных способов изложения, не оформленного обычным образом перепорученного повествования и внутренней речи персонажей. Одновременное присутствие в повествовании нескольких субъектов речи, смоделированных автором, создает смысловую многоплановость и стилистическую напряженность. Привлечение читателя к поиску субъекта высказывания - важное средство синтагматического напряжения [2, с.124].

В заключение отметим, что все перечисленные в данной работе способы создания синтагматического напряжения в тексте В.Набокова свидетельствуют о ее повышенной семантико-синтагматической напряженности, смысловой многоплановости. Синтетический анализ сложной интеллектуальной прозы XX в. не может ограничиться только собственно лингвистическими или литературоведческими подходами. Привлечение культурологических, эстетических, психологических методов необходимо для выявления и толкования различных текстовых смыслов, для осуществления многоаспектного филологического анализа.

Литература

1. Адмони В. Г. Синтагматическое напряжение в стихе и прозе //Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. М., 1969.

2. Адмони В. Г. Особенности синтаксической структуры в художественной прозе XX в. на Западе // *Phylogolia*. Исследования по языку и литературе. Памяти В.М.Жирмунского. М., 1973.

3. Гальперин И. Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения текста // *Русский язык: Текст как целое и компоненты текста*. М., 1982.

4. Набоков В. В. Избранное. М., 1990.

5. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1998.

6. См. об этом: Вольф Е. М. Оценка и "странность" как виды модальности // *Язык и логическая теория*. М., 1987.

Н.М.Мухина

Уральский университет
(Екатеринбург)

ТЕКСТОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕИ КРАСОТЫ В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОДЕЛЯХ МИРА, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ В СБОРНИКЕ СТИХОВ О.Э.МАНДЕЛЬШТАМА "КАМЕНЬ"

1. Художественно-концептуальные поиски О.Мандельштама в контексте развития русской культуры начала XX в.

1.1. Эстетико-философские ориентиры эпохи создания "Камня"

Время, с которым связано начало творчества Мандельштама, было в большой степени переломным для мира христианской культуры. Н.Бердяев считал, что для этого момента особенно характерно "ощущение конца, заката исторической эпохи", когда наступающий "универсализм цивилизации" порождает одновременно "жажду верить и бессилие верить, жажду творить и бессилие творить" [1, с.5]. В русской поэзии "серебряного века" продолжалось освоение и развитие того, что П.Флоренский называл "тютчевским наследием". Философская оппозиция *хаос - космос*, выражающая суть "первообраза бесконечности как истока творчества" [2, с.20], споры о путях развития русской культуры - все это определяло дух времени.