4
П-71
77

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Выпуск 77

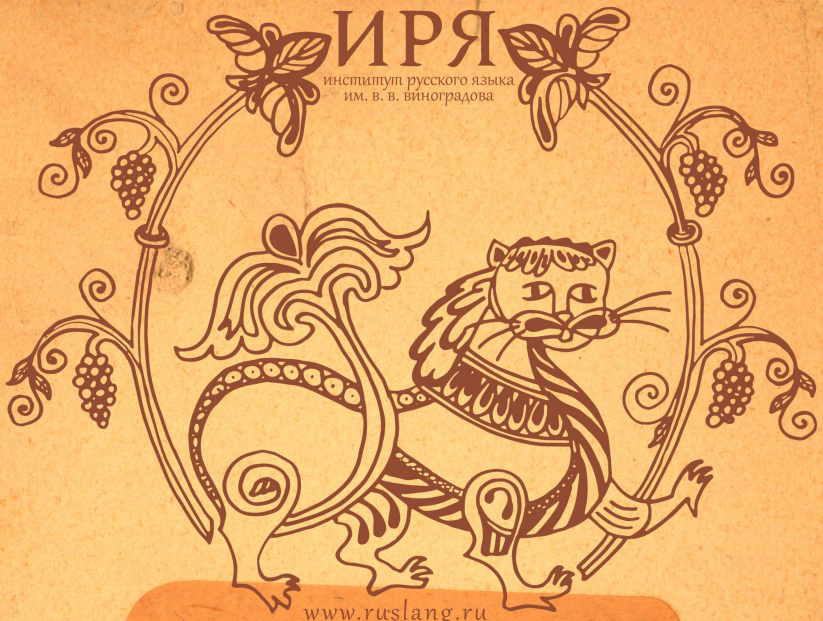
А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА. VI

Часть II

Москва —1976

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

70920

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Проблемная группа по экспериментальной и
прикладной лингвистике

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Выпуск 77

А.К.Жолковский

К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА . VI.

Часть II.

Москва - 1976

А
П-7177
БИБЛИОТЕКА
ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА
ИНСТИТУТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР
70920

РАЗБОР СТИХОТВОРЕНИЯ "Я ВАС ЛЮБИЛ..."

Наше изложение строится в несколько концентрических кругов - детальность рассмотрения текста постепенно повышается. Неизбежность при этом повторений (которые мы постараемся свести к минимуму) отчасти искупается тем, что читатель получает возможность ограничиться любой степенью приближения к тексту. Такой порядок, кстати, соответствует и принципу движения от темы к тексту (хотя выводом наше описание и не является, см. Введение к вып. 76).

Построчному анализу текста (II раздел) предшествует описание структуры стихотворения в целом (I раздел), в свою очередь, состоящее из трех приближений: сначала (п. I.1) формулируется тема, затем (п. I.2) определяется "глубинное решение", то есть общий характер выразительного построения, воплощающего тему, и, наконец (п. I.3), излагается общий композиционный план стихотворения.

I. Общая структура стихотворения

1. Тема и основные инвариантные мотивы, используемые в ее разработке

С точки зрения соотношения локальной и инвариантной тем данный текст представляет собой тот вырожденный случай, когда локальная тема полностью совпадает с одной (или несколькими) из разновидностей инвариантной. Никакие (или почти никакие) специфические обстоятельства не проглядывают из-за инварианта, как бы иллюстрируемого, да и то довольно скупо, данной ситуацией[30]. Этим инвариантом является уже известный нам мотив "бесстрастной, смиренной любви, любви без желаний" (см. А. 2.4.6)*. Он образует основное тематическое ядро стихотворения, разрабатываемое с использованием ряда других инвариантных мотивов из группы "страсть/бесстрастие" (см. А. 2.4.3. "страсть перед лицом сдержанности или холодности", А. 2.4.4.1 "остывание страсти" и А. 2.4.4.2 "воспоминание о прежних чувствах"). Что касается вопроса о, так сказать, модусе, в котором дается основная тема (является ли "отсутствие желаний" искренним? - ср. А. 3.3), то из факта "давности отношений" между героями[31] явствует, что речь не может идти о стратегии обольщения. Лирический герой либо действительно любит "без желаний", либо, ес-

---

* Система отсылок - такая же, как в ч.I (вып.76), которая обозначается символом А.

ли это притворство, избрал такую установку в качестве постоянной линии поведения.

Наконец, эта "смиренная любовь без желаний" дается так сказать, не "страдательно", не как тяжелая необходимость, а "превосходительно"; как "бесстрастный покой и воля в возвышенной или удаленной точке" – в духе соответствующей инвариантной ситуации, описанной в А. 2.5.1, 2.

Можно назвать несколько стихотворений, где довольно ясно, хотя и, так сказать, по частям выражены мотивы, представленные в рассматриваемом стихотворении. Это два стихотворения 1829 года –

(1) "Подъезжая под Ижоры", где смирение также мотивируется нежеланием тревожить героиню (отличительной чертой которой является не столько холодность к поэту, сколько вообще спокойность), и

(2) "На холмах Грузии", где также отрицается состояние тревоги (на этот раз – у поэта: это его ничто не мучит, не тревожит) и (в другом варианте стихотворения) утверждается состояние любви без надежд и без желаний, причем сходным является даже выбор рифмующих слов (не ... тревожит/может);

а также два альбомных посвящения 1832 года –

(3) в альбом кн. А.Д.Абамелек ("Когда-то, помню, с умиленьем..."), где любовный трепет выдается за гордость старой няньки; и

(4) "Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...", где поэт сначала объявляет о решении подавлять свои любовные порывы, а затем вроде бы дает себе волю, но не для греховных страстей, а для печального сладострастья – целомудренно-платонического восхищения чистым созданьем, которому он бескорыстно желает счастья с другим (тем, ... кто избран ей и деве даст названье супруги) (см.А. 2.4.6).[32]

(5) В ряд параллельных текстов следует поставить – по линии "превосходительного покоя" – песню Мери, где использована такая же, как в "Я вас любил...", альтруистически-внешняя и потому "превосходительная" точка зрения (на себя, свои желания, на неблагоприятные для них факторы), прямо манифестированная в виде взгляда с небес. В свою очередь, песня Мери* – лишь наиболее близкий к нашему стихотворению представитель указанного мотива; о сходстве в этом отношении песни Мери с одним местом из "Андрея Шенье" см. в А. 2.4.7;

---

* Об одном более частном сходстве между песней Мери и "Я вас любил..." см. вып.78,п. 2 (11) и Прим. 67 (соображения А.Л.Слонимского об анаколуфе).

сюда же примыкают и другие примеры этой ситуации, приводимые в А. 2.5.2 и Прим. 23.

2. Глубинное решение

2.0. Тема "смирения страсти" определяет и весь т о н стихотворения - н е б р о с к и й, приглушенный, сдержанный. Однако полной монотонности тема не требует: хотя главным является "смирение", в ней присутствует и противоположное начало - "страсть". Изложение темы строится поэтому на контрастной технике ОТКАЗА - как переход от "страсти" к "смирению", то есть от любви в некотором "нормальном" смысле слова, подразумевающем, в частности, стремление обладать ее объектом, - к преодолению этого стремления. Взаимодействие полюсов темы, в свою очередь, носит скорее уравновешенный характер: их борьба дана не особенно острой, а победа "смирения" - не бесспорной; они тесно переплетаются друг с другом, так что "страсть" все время п р о г л я д ы в а е т сквозь смирение"[x]. Иначе говоря, речь идет о переходе от состояния, в котором представлена и "страсть" и элементы "бесстрастия", но превалирует "страсть", - к состоянию, в котором, наоборот, "бесстрастие" превалирует над "страстью".

Обратим внимание на основную х у д о ж е с т в е н н у ю з а д а ч у, которая встает при реализации такого решения темы. С одной стороны, требуется определенный градус выразительности - исходя как из общехудожественных соображений, так и из того, что воплощению подлежит смена контрастных состояний. С другой стороны, умеренность тона стихотворения[xx] не допускает драматических столкновений противоположных начал. Соответственно общей чертой различных использованных в стихотворении средств оказывается то, что они берутся, так сказать, не в крайних, наиболее ярких своих проявлениях, а в средних. Там, где поэту нужно взять высокую ноту, где нужен "максимум" выразительности, это достигается скорее контрастом с со-

---

[x] Подобно тому, как любовь-солнце проглядывает (из-за туч?) в финале элегии "Безумных лет угасшее веселье" (И может быть - на мой закат печальный Блеснет любовь улыбкою прощальной (III; 228)), только, пожалуй, еще более приглушенно.

[xx] В особенности это относится к I строфе, вдвойне заторможенной ввиду НАРАСТАНИЯ, предстоящего во II.

вершенно спокойным, невозмутимым уровнем остальных мест, нежели абсолютной интенсивностью "сильного" места. Поэтому в стихотворении значимыми оказываются самые мелкие детали и черты построения (и, в первую очередь, тонкости грамматической структуры текста, которым посвящена работа Якобсона [49]). При этом более рельефные выразительные эффекты, в частности, кульминационные, отчасти скрадываются благодаря их рассредоточенности: они не сводятся в мощные аккорды (как того требовала бы поэтика ярких эффектов), а, напротив, даются разрозненно, так что место, "сильное" в одном отношении, остается приглушенным в других.

2.1. Ф а б у л а. В соответствии с общим решением темы изображаемая любовная коллизия отличается внешней с т а т и ч н о с т ь ю; действительно, в отношениях героев мало что меняется: любовь "я", с одной стороны, и в начале была очень "скованной" (безмолвной, безнадежной), а, с другой, – и в конце отнюдь не прошла; отношение героини к "я" (намеченное лишь пунктиром, см. 2.3. (3) и Прим. 41) даже и в конце не является однозначно отчужденным (иначе почему бы ее могла печалить его любовь?).

В ы р а з и т е л ь н о с т ь этой внешне статичной коллизии п о в ы ш е н а, однако, благодаря тому, что победа "сдержанности" над "страстью" развернута как бы в целую миниатюрную новеллу. Контраст между начальным и конечным состояниями усилен драматичностью промежуточных перипетий; как и полагается в хорошей новеллистической композиции, перемена достигается не равномерным ослаблением одного из борющихся начал и равномерным усилением другого, а одновременным НАРАСТАНИЕМ обоих и их СОВМЕЩЕНИЕМ в кульминационной точке, при перевесе в пользу нового победителя. Эта н а п р я ж е н н о с т ь фабулы, в свою очередь, все время "с б и в а е т с я", так сказать, неоптимальностью ее изложения: вместо того, чтобы "выжимать" из фабулы максимум, оно наоборот скрадывает ее эффект[33]. Посмотрим, как это сделано.

Если обратиться к собственно фабуле, отвлекшись от того, как она изложена, то она состоит примерно в следующем:

(F_1) (а) Я любил вас со всей страстью и жаждой взаимности [искренно, нежно, ревностью томим], как никто другой [дай бог...], хотя и сдержанно [безмолвно, с робостью, безнадежно]; но вы по тем или иным причинам* отвергали

* "Холодность" или "сдержанность" героини, ее причины, а также многие другие элементы фабулы даны в подтексте стихотворения и вычитываются из него с большой степенью неопределенности (см. об этом ниже, 2.3. (3)).

мою любовь.

(б) Теперь я люблю вас не менее [угасла не совсем], а, может быть, даже и более сильно и настолько чисто, что готов ради вас отказаться от притязаний на взаимность и пожелать вам счастья, даже и с другим [пусть... не тревожит, ... печалить... ничем, дай вам бог любимой быть другим].

№ . Следует оговориться, что в работе описывается, естественно, не текст как таковой, а одно из его возможных прочтений (о принципе "у каждого прочтения своя тема" см. [20; 24 сл.]). Эксплицитная формулировка фабулы – это, по-видимому, то место, где отличие рассматриваемого прочтения от других возможных проступает наиболее ярко. Наше прочтение, как кажется, близко к прочтениям В.Б.Шкловского (см. [48], [46], а также А, стр. 3, и Прим. 33 и 39) и Д.Д.Благого (см. [10; 414]), который считает, что любовь не только не угасла, но и является недавней (в противовес мысли Шкловского, см. Прим. 38) и переживается очень остро (по мнению Благого, стихотворение обращено к Н.Н.Гончаровой). Другое возможное (и достаточно распространенное среди читателей) прочтение фабулы приблизительно таково:

(F_2) (а) Я любил вас со всей страстью и жаждой взаимности, как никто другой, хотя и сдержанно; но вы отвергали мою любовь.

(б) Теперь я почти полностью разлюбил вас [угасла не совсем], и если что и осталось от моей любви, то лишь воспоминания и желание вам всяческого добра, покоя и счастья, даже и с другим.

Существенное различие между двумя альтернативными прочтениями фабулы касается лишь компонента (б), причем вариант (F_2) основан на б у к в а л ь н о м, а вариант (F_1) – на ф и г у р а л ь н о м п о н и м а н и и текста (как литоты), то есть на недоверии к словам лирического героя и угадывании за ними иного, "истинного", содержания. В этом смысле вариант (F_1) "богаче" – он включает (F_2) в качестве своей составной части: в более полном изложении (F_1') фабулы (F_1) компонент (б) фабулы (F_2) предстает как средство КОНКРЕТИЗАЦИИ "отказа от притязаний":

(F_1') (а) ...

(б) ... что готов ради вас отказаться от притязаний на взаимность и пожелать вам счастья даже с другим, дав вам возможность считать, что я почти полностью разлюбил вас, и что если что и осталось от моей любви, то лишь воспоминания и желание вам всяческого добра, покоя и счастья, даже и с другим.

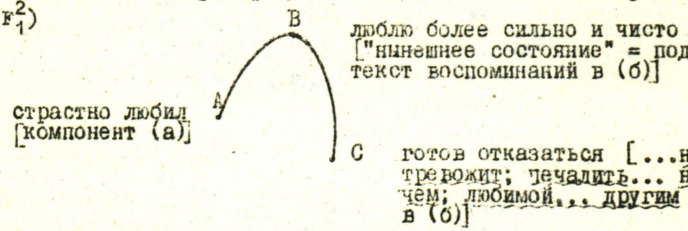
Кроме того, вариант (F_1) богаче и в том смысле, что содержит более драматичную эмоциональную коллизию ("неразделенная любовь в настоящем").

Как мы сказали, мы описываем именно этот, более богатый вариант, хотя в полной мере признаем правомерность альтернативного понимания текста. Заметим, что поскольку оба прочтения имеют довольно большую общую часть (весь компонент (а)

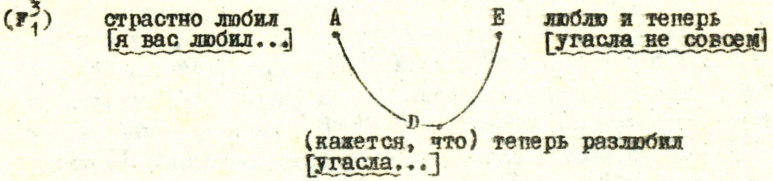
и многие элементы компонента (б)), то большинство положений нашего описания фактически относятся и к прочтению (F_2); ряд положений, однако, к нему не применим. Добавим, что расхождения между прочтениями не возрастают, а уменьшаются при переходе от фабулы к ее композиционной организации, бесспорным принципом которой в любом случае является НАРАСТАНИЕ КОНТРАСТА и СОВМЕЩЕНИЕ мотивов "страсть" и "бесстрастие" (см. п. 3); разница в том, что при прочтении (F_2) "страсть" нарастает исключительно благодаря использованию мотива "воспоминания" (см. 2.4.4.2), а при прочтении (F_1) еще и благодаря наличию "теперешней любви (скрывающейся под маской воспоминаний)". Это обстоятельство говорит в пользу того, что прочтения (F_1) и (F_2) являются, так сказать, не о м о н и м а м и, а а л л о - в а р и а н т а м и, реализующими единый инвариант. Можно было бы ориентировать наше описание именно на этот более бедный инвариант; но мы предпочли дать более "богатое" и "сильное" описание, тем более что более "бедное" извлекается из него без труда.

Как легко видеть, рассматриваемая фабула (F_1) содержит достаточно эффектный п о в о р о т - о т н а р а с т а н и я л ю б в и к о т к а з у о т н е е; тем общим элементом, который позволяет перекинуть мостик от состояния "нормальной" любви к "любви смиренной", служит "желание объекту любви добра", присутствующее в "нормальной" любви и выходящее на первый план в финальной ситуации "альтруистического смирения эгоистических притязаний". Заметим, что это "желание добра, ведущее к отказу от притязаний", выражает одновременно и "максимальную степень любви", так что СОВМЕЩЕНИЕ "любви" и "сдержанности" строится не на компромиссе, а на полном развитии каждого из них (общий принцип выразительности СОВМЕЩЕНИЯ)[24]. Как мы помним, мотивы "смирение страстей под действием возвышенных начал" (А. 2.4.5 и отчасти А. 2.4.1), а также "любовь без надежд и без желаний" (А. 2.4.6) относятся к числу инвариантных у Пушкина.

Этот основной поворот фабулы можно схематически изобразить так: (F_1^2)

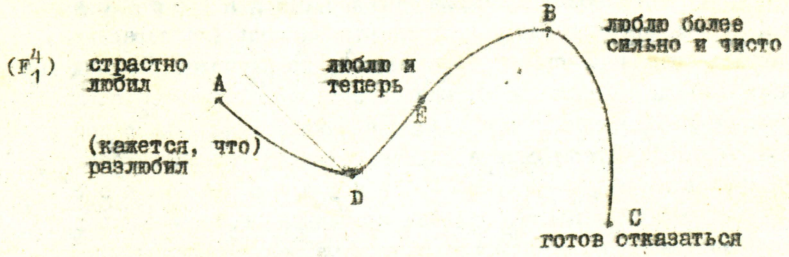


Выразительность поворота (F_1^2) еще больше усиливается путем добавления к нему контрастного л о ж н о г о п о в о р о т а (F_1^3) – от "любви" к "охлаждению". Он реализован инвариантными пушкинскими мотивами: "страсть перед лицом холодности или сдержанности" (А. 2.4.3) и "смена страсти бесстрастием" (А. 2.4.4):



Как можно видеть, повороты (F_1^2) и (F_1^3) контрастируют в ряде отношений – прежде всего (1) п о н а п р а в л е н и ю: в (F_1^2) сначала подъем, затем спад ("очень люблю, потому и отказываюсь"), а в (F_1^3) – сначала (ложный) спад, затем подъем ("казалось бы, разлюбил, в действительности – нет"); кроме того, это контраст по (2) "и с т и н н о с т и / л о ж н о с т и" фабульного хода и (3) "о р и г и н а л ь н о с т и / т р и в и а л ь н о с т и м о т и в о в", каковыми являются (4) "а л ь т р у и з м / э г о и з м".

Ложный поворот, как и полагается, предпосылается основному, так что все эти контрасты и изломы еще сильнее подчеркивают финальную ситуацию ("готов отказаться"). Получается следующая схема развития фабулы:



Сцепление элементов A и D естественно обеспечивается СОВМЕЩЕНИЕМ мотива "холодность и сдержанность героини" [см. "но вы отвергали мою любовь" в компоненте (а) в (F_1)] с мотивом

"остывание" [см. "(кажется что) разлюбил" = D в (F_1^4)) в причинную последовательность (F_1^5):

(F_1^5) ... но вы отвергали мою любовь ... и [поэтому можете считать, что] я почти полностью разлюбил вас...[35].

Нетрудно заметить, что ситуация (F_1^5) представляет собой еще одну знакомую нам разновидность - "бесстрастие в ответ на бесстрастие" (см. примеры в конце А. 2.4.3).

2.2. Сюжет, или порядок изложения фабульного материала, построен так, что - хотя в конце концов вся намеченная выше фабула, изобилующая контрастами, зигзагами и общим НАРАСТАНИЕМ амплитуды колебаний, и вычитывается из этого изложения, - ее драматичность в значительной мере как бы гасится[36].

Говоря о порядке изложения фабулы, следует иметь в виду, что из ее материала в стихотворении строится двухчастная композиция, причем все основные факты излагаются уже в I части (= строфе), а во II лишь повышается их интенсивность (о НАРАСТАНИИ в композиции см. п. 3). Поэтому многие "приглушающие" временны́е перестановки относятся именно к I строфе.

Прежде всего, драматичность фабулы приглушается самим характером финального СОВМЕЩЕНИЯ двух ее максимально увеличенных полюсов B и C (см. (F_1^4)) . Дело в том, что соответствующим этому СОВМ на рисунке отрезком BC показано не столько развитие событий во времени (*"сначала очень люблю, затем по этой самой причине отказываюсь (и уже не люблю)"), сколько логика отношений ("все время люблю и поэтому отказываюсь (не переставая любить)"; "отказываюсь" - более важный, но не более поздний компонент). Иначе говоря, эффектный зигзаг около точки B со взлетом, переломом и падением (вроде взлета на скалу и падения с нее в пропасть в авантюрном сюжете) присутствует в рассматриваемой фабуле лишь в плане логики выразительности. В фабуле, взятой в целом, включая временны́е соотношения и причинные мотивировки, эта логическая схема реализована с помощью СОВМЕЩЕНИЯ в причинно-следственную пару ($СОВМ_{кауз}$) не обычного, а особого типа - такую, в которой причина и следствие не стреми-

тельно сменяют друг друга, а с о с у щ е с т в у ю т н е о п р е д е л е н н о д о л г о в м е с т е. Тем самым уже на уровне фабулы отчасти снимается острота поворота и создается нужное ощущение амбивалентной смеси двух состояний, длящегося пребывания в магнитном поле обоих полюсов, ощущение жертвенного пламени, тихого жара, печального сладострастья.

В III строфе н а п р я ж е н и е с б и в а е т с я также следующими сюжетными перестановками:

Во-первых, восходящие и нисходящие звенья поворотов меняются местами или вообще не выделяются как таковые, так что интерес к тому, "чем кончится" поворот, пропадает:

(а) В главном повороте (см. (F_2^2)) спад (C) дается раньше, чем предшествующий ему по логике фабулы подъем (B). Действительно, если отвлечься от своеобразного "отрицательного" описания фактов (см. I.2.3 (1) и II.1.1.2 (г)), то сначала сообщается результат = "отказ" (=C=пусть... не тревожит), а затем причина = "еще более сильная любовь" (=B=не хочу печалить).

(б) В ложном повороте (см. (F_1^3)) смазано деление на звенья AD (угасла) и DE (еще... не совсем): они не образуют отдельных утверждений, а слиты в одно предложение, так что слова, представляющие звено DE, являются определениями к сказуемому, представляющему AD, причем располагаются в тексте вокруг него. 1

Во-вторых, конфликтная ситуация (F_5) "(кажущееся) остывание любви героя в ответ на холодность или сдержанность героини" как бы растаскивается на части: элемент "вы отвергали мою любовь" изъят из соответствующего места (из 2-го предложения) и помещен туда (в 3-4-ую строки), где его связь с "остыванием" почти не воспринимается; в результате конфликт между "страстью" героя и "холодностью" героини полностью скрадывается, а история "остывания" изображается как совершенно спонтанный процесс, связанный чуть ли не просто с потерей у "я" интереса к героине.

2.3. С п о с о б и з л о ж е н и я полученного сюжета характеризуется тем, что можно условно назвать "к о с в е н н о с т ь ю", скрадывающей остающиеся острые углы и создающей впечатление своего рода "превосходительной отчужденности". Ее проявления довольно многочисленны; мы остановимся лишь на четырех из них, отложив рассмотрение игры с точками зрения (см. II. 1.1.1), а также прочих тонкостей языка и стиля до подробного описания каждой из строф стихотворения.

(1) Преобладает не н а с т о я щ е е, так сказать, а к т у а л ь н о е, время, а п р о ш е д ш е е, придающее описываемым событиям оттенок н е р е а л ь н о с т и (а также

способствующее эффекту разделения точек зрения говорящего и чувствующего, точнее, чувствовавшего, "я"). В том же направлении работают: изобилующие в стихотворении о т р и ц а т е л ь н ы е и п о л у о т р и ц а т е л ь н ы е формы – не тревожит, не хочу ... ничем, еще, быть может,... не совсем, безмолвно, безнадежно; отрицания, скрытые в значениях таких слов и выражений, как угасла, робость, дай бог, а также "отрицательные" по сути дела состояния, вроде тревожить и печалить (о "круге разнообразных примеров отрицания в этом стихотворении" см. [49; 406-407]).

Эффект "косвенности" создается также п а с с и в н ы м и (а не активными) к о н с т р у к ц и я м и (... ревностью томим, любимой быть другим) и конструкциями, в которых в качестве субъекта выступают не люди, а их субстантивированные чувства (любовь, ревность, робость); возможно, сюда же следует отнести отмеченную Якобсоном тенденцию избегать видовой завершенности[37].

(2) В один ряд с указанными проявлениями установки на "косвенность" можно поставить, очевидно, и о б р а щ е н и е к возлюбленной н а "в ы", – более сдержанное и нейтральное, чем "ты"[38]. При этом дело не в том, как реально обращался Пушкин к адресатке стихотворения[39] и "долюбил ли он до ты" (см. Прим.38), а в том, что этот грамматический элемент показывает дистанцию между героем и героиней, выдерживаемую в описываемой ситуации[40] и при ее изображении. Впечатлению дистанции, благоговейного поклонения издали способствует также тот факт, что местоимение вы (= героиня) фигурирует в стихотворении исключительно в косвенных формах ([49; 405]). Интересно, что этот принцип не нарушается даже в 3-ей строке, где автор переходит к явно внешней точке зрения на "я" и его любовь (см. П.1.1.1).

(3) Еще один тип проявлений "косвенности" – неопределенность сообщаемых сведений, тенденция к "у м о л ч а н и ю, з а м а л ч и в а н и ю", являющаяся своего рода эквивалентом – в сфере авторской речи – того б е з м о л в н о г о чувства, о котором эта речь ведется. Заметим в скобках, что этот "тютчевский" принцип отнюдь не чужд Пушкину, – как одна из реализаций мотива "смирения страстей", ср. Не пой, красавица, при мне,.. (Ш; 109); Но прекрати свои рассказы, Таи, таи свои мечты: Боюсь их пламенной заразы, Боюсь узнать, что знала ты! (Ш; 113); Но жалок тот,

кто молчаливо, Сгорая пламенем любви, Потупя голову ревниво, Признанья слушает твои (ХУП; 25); см. эти примеры в А. 2.4.5 в ряду других форм "отказа от страстей" .

Из стихотворения более или менее недвусмысленно - хотя опять-таки косвенно - выясняется лишь тот - (отрицательный!) факт, что любовь "я" - несчастная (в банальном смысле слова). Но в стихотворении умалчивается о том, питала ли и питает ли героиня к нему ответную любовь и как развивались их отношения*; что касается подчеркнутых "отмежеваний" самого "я" от своей любви и от притязаний на героиню, то они, как мы знаем, могут быть тем, что Шкловский назвал литотой; наконец, финальная передача возлюбленной в сферу действия "другого" также происходит при мало определенных обстоятельствах: как отмечает Якобсон, "отсутствие члена в русской речи позволяет не ответить на вопрос, к разным ли "другим" или к одному и тому же относится ревность в прошлом и нынешнее благословение" ([40; 407]); более того, остается неясным, идет ли речь о конкретном сопернике, с которым героиню связывают какие-то тесные отношения, или об абстрактно мыслимом "любом другом человеке", о котором известно только то, что он не тождественен "я" и не сможет любить так же, как "я"; чувства героини к этому "другому" остаются столь же неопределенными, как и ее отношение к лирическому "я"[41].

(4) Приглушающим фактором (хотя, пожалуй, и не связанным строго с тем, что мы назвали "косвенностью") следует, по-видимому, признать и знаменитую "б е з о́ б р а з н о с т ь" стихотворения, отсутствие в нем т р о п о в. Стихотворение как бы не хочет быть красноречивым, избегает поэтической возвышенности и цветистости, остается по возможности "безмолвным". На фоне "безобразного", лишенного тропов текста своеобразным пиком метафоричности кажется - довольно-таки непритязательное в обычных условиях - сравнение в финале стихотворения (...так нежно, Как...; см. I.3.3 и вып. 78, п.1(4))

2.4. С т и х о в а я т е х н и к а (рифмовка, строфика, размер, ритм). Отсутствию тропов вторит скромность рифмовки. Прежде всего, р а с п о л о ж е н и е р и ф м - п е р е к р е с т н о е, то есть наиболее нейтральное, без напряжения, связанного

* Можно представлять себе полную холодность героини, или скромную спокойность, или верность нелюбимому мужу, или любое иное мыслимое препятствие к счастливой любви.

с ожиданием далеко отстоящей заключительной рифмы при опоясывающей рифмовке, и без оголенности, прямоты (а иногда и лихости) смежной рифмовки, создающей к тому же эффект "распадения" строфы[42]; нейтральным случаем следует считать и самый выбор типа строфы (четверостишие) с равностопными стихами и полной равномерностью чередования мужских и женских рифм ([43; 106]). Если в области рифмовки и есть какое-то отклонение от "средней" нормы, то скорее в сторону большего однообразия, приглушенности; мы имеем в виду некоторые особенности звуковых соотношений между рифменными окончаниями.

Действительно, на 8 строк приходится не 4, а только 3 разных рифмующих гласных: о (тревожит/может), е (совсем/ничем; безнадежно/нежно) и и (томим/другим); смена рифмующих гласных предстает как постепенный переход от о через е к и: о - е - е - и. Кроме того, в рифмах все время повторяются, чередуясь, одни и те же послеударные согласные - ж и м. В целом, последовательность рифмующих слогов дает картину: ож - ем - ож - ем - еж - им - еж - им. Слог еж, начинающий рифмовку во втором четверостишии, совмещает свойства обеих разных рифм первого четверостишия (гласный е, как в совсем/ничем, и согласный ж, как в может/тревожит), обеспечивая таким образом особую п л а в н о с т ь п е р е х о д а между строфами[43]. Вместе с анафорой, переходящей из I строфы во II, и притом расчленяющей II строфу по-иному (4/2+2), это перетекание рифменных созвучий действует в направлении объединения двух строф в несимметричную (нарастающую к концу, см. п. 3) конструкцию, своего рода восьмистишие.

Сдержанность характерна и для р и т м и к о - с и н т а к с и ч е с к о й о р г а н и з а ц и и стихотворения: спокойный пятистопный ямб с цезурой, отсутствие сильных взлетов и спадов в интонации и членении строк, умеренность переносов (единственная остановка внутри стиха - в 1-ой строке - совпадает с цезурой и не следует за переносом). По общему интонационному рисунку стихотворение располагается где-то между г о в о р н ы м (а именно, р а з г о в о р н ы м) и н а п е в н ы м (а именно, р о м а н с н ы м типами стиха (см. [43; 139-158]).

3. Композиция

3.0. Рифмовкой, синтаксисом и тематическим параллелизмом стихотворение отчетливо делится на 2 строфы. Основой его композиционного строения является НАРАСТАНИЕ от I строфы ко II, проведенное в целом ряде отношений*. Нарастает интенсивность каждого из полюсов двучленной ситуации "любовь/смирение", а тем самым - и контраст между ними; одновременно нарастает теснота взаимного переплетения (СОВМЕЩЕНИЯ) этих мотивов. Укажем в общих чертах, в чем состоит НАРАСТАНИЕ в каждом из названных аспектов.

3.1. Н А Р А С Т А Н И Е м о т и в а "л ю б о в ь". В п л а н е с ю ж е т а это НАРАСТАНИЕ мотивировано тем, что во II строфе поэт обращается к воспоминаниям и это позволяет ему - под предлогом разговора о прошлом - развернуть картину страсти в пору ее более или менее свободного, неподавляемого развития. В какой-то мере нарастает ко II строфе и интенсивность проявления любовных притязаний в "теперешней" ситуации: в последнем стихе - в противовес полной, казалось бы, сдержанности и объективности I строфы - у героя прорывается нотка ревнивой заинтересованности (см. вып. 78, п.1(3))[44].

В плане р и т м и к о - и н т о н а ц и о н н о й о р г а н и з а ц и и строфы НАРАСТАНИЕ достигается, прежде всего, благодаря особой интенсивности мелодического развития и подъема в первых двух стихах II строфы по сравнению с соответствующими двумя стихами I строфы, что, в свою очередь, обеспечивается одновременно б о л ь ш е й ц е л ь н о с т ь ю (одно предложение, а не два, как в I строфе) и б о л ь ш е й д р о б н о с т ь ю этого периода (однородные члены: безмолвно, безнадежно, то робостью, то ревностью), а также некоторыми другими его свойствами (см. II.3). Большей широтой дыхания и напряженностью (по сравнению с соответствующей частью I строфы) отличается и 2-ой период II строфы (заключительное предложение,

* Факт нарастания легко установить, если прочесть строфы в обратном порядке: вместо ощущения нарастающего к концу, хотя и сдержанного, драматизма получим ощущение все более полного успокоения и замирания.

обнимающее 2 стиха и содержащее и подъем и спад интонации).

Что касается р а с п р е д е л е н и я основных т е м а т и ч е с к и х к у с к о в п о с т р о к а м, то в I строфе 2 стиха отведены под описание прошлой и настоящей "любви" ("преамбулу") и 2 - под изложение программы будущего "смирения" ("резолютивную часть"); во II строфе к "преамбуле" следует отнести первые 3 (а то и все 4) стиха, а к "резолютивной части" - только один последний. Получается, что мотив "любви", образующий "преамбулу", дается с НАРАСТАНИЕМ, покрывая II строфу не наполовину, а на три четверти или даже целиком (еще об одном важном следствии этого перераспределения материала см. 3.4 (3)). Это УВЕЛИЧЕНИЕ "любовного фрагмента" в о б ъ е м е поддержано анафорическим ПОВТОРЕНИЕМ соответствующего отрезка текста (лейтмотива Я вас любил), а тем самым и соответствующей утвердительной интонации (о композиционной роли этой анафоры см. 3.4 (2)).

С точки зрения с т е п е н и п р я м о т ы, с которой выражается элемент "любовь", НАРАСТАНИЕ состоит в том, что в I строфе лейтмотивная фраза Я вас любил обрывается двоеточием и паузой уже в середине строки, а во II строфе соответствующие фразы занимают по 2 строки. При этом определенное НАРАСТАНИЕ происходит и в пределах II строфы: в 5-ом стихе за лейтмотивом Я вас любил следуют "отрицательные" определения (безмолвно, безнадежно и т.п.), а в 7-ом - "положительные" (так искренно, так нежно). В целом получается эффект постепенного разрастания, а затем и прорывания сквозь пелену "косвенности". Он поддержан еще и тем, что эта единственная полностью утвердительная фраза во всем стихотворении, простирающаяся от начала до конца стиха, является одновременно той "лишней" строкой о "любви", которая добавлена во II строфе (см. выше в настоящем пункте). Дело здесь не только в чисто к о л и ч е с т в е н н о м увеличении (3 вместо 2-х), но прежде всего, в к а ч е с т в е н н о м сдвиге: утверждение и развитие "любви" происходит в том самом месте, где по инерции (заданной I строфой) ожидалось бы ее обуздание.

Чисто л е к с и ч е с к и НАРАСТАНИЕ п р я м о т ы в изображении "любви" от I строфы ко II проявляется в том, что в I

ее прямое назнвание сменяется все более косвенным, а во II корень люб- сохраняется и в последней строке (хотя и в пассиве и с противоположным сюжетным значением) (ср. II. 1.1.2 (б) и соответствующую сноску).

3.2. НАРАСТАНИЕ "сдержанности, смирения" проявляется – в сюжетном плане – прежде всего, в том, что простой отказ от притязаний на возлюбленную (пусть не тревожит, не хочу печалить) сменяется готовностью отдать ее другому. Кроме того, во II строфе мотив "сдержанности" проецируется и в прошлое, т.е. в зону откровенно признаваемой "любви"[45].

Еще один дополнительный фактор "сдерживания страсти" во II строфе связан с тем, что в ней выпущен промежуточный "теперешний" этап отношений между персонажами (см. подробнее 3.3). Поэтому оказывается, что вся картина "любви", занимающая строки 5–7, так сказать, безвыходно заключена в прошлое и дана под знаком "нереальности, неактуальности".

В плане синтаксиса НАРАСТАНИЕ "сдержанности" выражается в увеличении степени "косвенности" конструкций (подробнее об этом – в разборе II строфы). Наиболее ярко это обнаруживается в появлении пассивных и одновременно подчиненных конструкций (обособленного причастного оборота в 6-ой строке, придаточного предложения в 8-ой). Пиком "косвенности" становится заключительная 8-ая строка с ее придаточным как, пассивом и копредикативной конструкцией типа Accusativus (Dativus) cum Infinitivo (дай вам ... быть).

3.3. НАРАСТАНИЕ контраста между "любовью" и сдерживающим её "смирением" является автоматическим следствием НАРАСТАНИЯ интенсивности каждого из контрастирующих элементов (3.1, 3.2). Однако оно усилено и рядом дополнительных средств, из которых мы остановимся на применении КОНТРАСТА с тождеством ($КОНТР_{тожд}$) в сфере распределения материала по строкам в каждой из строф: во II строфе два полюса темы сближаются в ряде отношений, и на фоне этих новых тождеств контраст проступает ярче.

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА им. В.В. ВИНОГРАДОВА РАН
Инв. 2120
БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА им. В.В. ВИНОГРАДОВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

В I строфе мы имеем дело с т р е м я временны́ми планами: п р о ш л ы м (любил), н а с т о я щ и м (угасла не совсем), п р о г р а м м о й н а б у д у щ е е (пусть не тревожит, не хочу печалить). Движению от прошлого через настоящее к будущему соответствуют три фазы чувства: "любовь", "частичное угасание любви", "отказ от любовных притязаний". Налицо постепенность перехода от одного полюса ("любви" в полном смысле слова), к другому ("отречению, сдержанности").

Во II строфе промежуточная стадия ("угасание в настоящем") выпущена, ее место в строфе (а отчасти и место третьей стадии, см. 3.1) занимает разросшееся описание первой стадии ("любви"), от которого делается скачок прямо к третьей стадии, да еще взятой в максимально усиленном ключе (к "отдаче возлюбленной другому", см. 3.2). Это сближение - вплоть до непосредственного столкновения - п е р в о й ф а з ы с т р е т ь е й осуществляется не только л и н е й н ы м с о п о л о ж е н и е м соответствующих отрезков текста, но и и х с и н т а к с и ч е с к и м с ц е п л е н и е м в одно сложноподчиненное предложение (в составе которого одна из них становится главным, а другая - придаточным); сближение двух контрастных фаз продолжено и на уровне с е м а н т и к и, так как они приравниваются друг к другу в качестве членов сравнения ("первая ... так, как ... вторая", т.е. фактически: "X - как АнтиX"!).[46]

КОНТР$_{тожд}$ проведен и через ряд других черт II строфы (помимо распределения материала)[47], так что в целом контраст между двумя изображаемыми в ней состояниями ("любовь" - строки 5-7 / "сдержанность" - строка 8) подчеркнут следующими тождествами: (а) "непосредственное соседство в тексте"; (б) "синтаксическая связь"; (в) "семантическая связь как членов сравнения"; (г) "одинаковая конструкция пассив + + $S_{тв}$"; (д) "общий элемент 'ревность'"; (е) "рифма".

3.4. Н А Р А С Т А Н И Е т е с н о т ы С О В М Е Щ Е Н И Я.

(1) Некоторые проявления этого НАРАСТАНИЯ уже попали в сферу нашего внимания; это:

(а) тот факт, что 8-ая строка фактически совмещает описание "любви" с заявлением об "отказе от притязаний и ревности" (см. 3.1).

(б) тот факт, что в описание прошлой "любви" во II строфе вносятся элементы "сдержанности", характеризующие в I строфе лишь ее "сми-

рённое" настоящее (см. 3.2 и Прим. 45);

(в) тот факт, что обращение к воспоминаниям о прошлом одновременно и позволяет свободно говорить о любви, и придает этому рассказу "неактуальность"; а также

(г) "оборотная сторона" ПВ КОНТР$_{\text{тожд}}$ (см. 3.3): подчеркивая контраст, указанные тождества одновременно работают и на СОВМЕЩЕНИЕ[48].

(2) Продуктом нарастающего от I строфы ко второй СОВМЕЩЕНИЯ двух полюсов темы является и к о м п о з и ц и о н н а я с х е м а 4 + 2 + 2 ([49; 406]), прочерченная анафорическим Я вас любил в 1-ой, 5-ой и 7-ой строках. Выразительные возможности этой схемы, в музыкознании называемой д р о б л е н и е м ([31; 198-210], [32; 414-468]), достаточно разнообразны, и реализация тех или иных из них зависит как от содержания текста, так и от его формальных свойств, в том числе от других ритмических факторов.

С одной стороны, самый факт повтора и, тем более, ритмическое учащение (4/2 + 2) способны давать эффект н а г н е т а н и я н а п р я ж е н и я ([40; 284]). Осуществлению этого потенциального свойства в данном случае способствует общее эмоциональное НАРАСТАНИЕ во II строфе, в частности, бóльшая интонационная интенсивность (см. 3.1). С другой стороны, бóльшая дробность II члена схемы (2 + 2 вместо 4) может создавать ощущение и з м е л ь ч е н и я, о б л е г ч е н н о с т и, с п а д а, что в данном случае содержательно перекликается с мотивом "смирения", а формально поддерживается меньшей напряженностью 2-ого двустишия II строфы по сравнению с I-ым (см. П. 2, П. 4).

Своеобразным компромиссом (то есть, СОВМЕЩЕНИЕМ) интенсифицирующей и умеряющей тенденций, заложенных в схеме дробления, является эффект "нарастания без развития вширь", также характерный для этой композиционной схемы: в соответствующем контексте этот эффект может интерпретироваться как "углубление, лирическое погружение в себя" [32; 446][49]. По-видимому, именно эта возможность, хорошо согласующаяся с финальным утверждением просветленной, "неагрессивной" любви без надежд, и реализуется в данном случае.

(3) Сочетание схемы 4 + 2 + 2 и того перераспределения материала во II строфе, о котором шла речь в 3.1 (распространение

"любви" на 7-ую строку) и 3.3 (изъятие промежуточного эпизода - "угасания") имеет еще одно важное следствие в плане СОВМЕЩЕНИЯ двух полюсов темы. Благодаря этому сдвигу в составе заключительного периода оказывается одна строка, посвященная мотиву "любви" (7-ая) и одна, посвященная мотиву "сдержанности" (8-ая), представляющая собой - в самом общем смысле - как бы отрицательный ответ на требования, содержащиеся в предыдущей (7-ой). Но это значит, что в заключительном периоде в сжатом виде повторяется такое же соотношение, как между двумя полустрофами I строфы. Четкость параллели поддержана анафорической связью 7-ой строки с I-ой (Я вас любил) и интонационным и семантическим сходством 8-ой строки с 3-ей (Но пусть... / ... дай... бог).

Таким образом, 7-ая и 8-ая строки представляют не только самих себя (7-ая - последнюю строку, отведенную во II строфе под описание "истории любви", а 8-ая - первую - и единственную - строку, отведенную в этой строфе под описание "отказа от любви"), но и соответствующие компоненты обеих строф в целом (7-ая - "история любви" в целом, 8-ая - "отказ от любви" в целом). Тем самым они образуют своего рода резюме всего стихотворения. Поскольку, к тому же, 8-ая строка совмещает, как было сказано выше (см. 3.4 (I а) и 3.I), оба полюса темы, композиция стихотворения в целом предстает в виде серии СОВМЕЩЕНИЙ, сгущающихся к концу и как бы вложенных друг в друга. Действительно, мотивы "страсти" и "смирения", проходящие через все стихотворение, более сильно даны во II строфе; в ней в качестве резюме выделен 2-ой период, а в нем - последняя строка.

II. Строение текста.

1. Первая строфа.

1.1. И з л о ж е н и е ф а б у л ы. Как мы помним (см. I. 2.I), фабула представляет собой переход от одного статичного

состояния ("прошлой любви") к другому ("теперешнему самоотречению"). Этот переход (занимающий в I строфе 2-ое и 3-ье предложения) характеризуется определенным драматизмом, который выражен соответствующими поэтическими средствами (ритмико-синтаксическим НАРАСТАНИЕМ, подъемом интонации и др., см. ниже I.2.I, I.2.2). Однако еще сильнее тенденция к его приглушению, основанная на подчеркивании статичных крайних состояний и обеспечении плавной незаметности перехода (см. 2.I, 2.2). Эта тенденция реализована особой организацией "точки зрения" на события (I.I.I), а также целым рядом собственно языковых и поэтических средств (I.I.2 (а)-(е), а также I.2). Таким образом, болезненная операция удаления из любовных переживаний героя каких бы то ни было земных и эгоистических притязаний производится, так сказать, под наркозом "косвенности", причем героя как бы плавно увозят на эту операцию и привозят обратно уже после нее.

I.I.I. "Т о ч к а з р е н и я". В самом напряженном месте сюжета - там, где констатируется столкновение "любви" героя с "холодностью" возлюбленной и где реально наступает преодоление страсти смиряющим началом, изложение сосредоточивается не на самом "горячем" участке событий (≃ "подавление героем своих желаний, его отчаяние и самоотречение"), а на сравнительно спокойном (≃ "прекращение неудобств для героини"), причем с языковой точки зрения описание изобилует "косвенными", отрицательными и чуть ли не пренебрежительными формами (она, не тревожит). Говоря о своей любви в третьем лице, наблюдая как бы издали за ее негативным и притом скорее незначительным воздействием на героиню (всего лишь тревожит), герой своим возгласом предлагает героине, так сказать, отмахнуться от его любви[x].

---

[x] Во многом аналогично организованы точки зрения в приводимом нами и по другим поводам (см. А. 2.2.2, А. 2.4.7) фрагменте песни Мери из "Пира во время чумы": ... Я молю: не приближайся К телу Дженни ты своей; Уст умерших не касайся; Следуй издали за ней... Здесь выражение сходной темы (≃ "умерение любви перед лицом смертельной опасности") развертывается в сходную ситуацию: Любящее 1-ое лицо ("я" в "Я вас любил"; "я" = Дженни) взирает со стороны на собственную ипостась (она = любовь; тело Дженни), претендующую на контакт с любимым человеком (вас; "ты" = Эдмонд), и советует ему не обращать внимания на эти притязания (пусть не тревожит; не касайся). Ср. I.I. (5). По линии пренебрежительности языкового жеста ср. Ты им доволен ли, взыскательный художник? Доволен? Так пускай толпа его бранит... И в детской резвости колеблет твой треножник (Ш; 223).

Эта внешняя точка зрения на свое "я" складывается, по сути дела, уже во 2-ом предложении (ПВ ПРЕДЕСТИЕ): на собственное чувство герой взирает как бы со стороны, отчужденно, делая о нем осторожные "объективно-научные" предположения (быть может) - так, как будто непосредственной связи он с ним не имеет. В грамматическом плане эта перемена точки зрения выражена употреблением вводной конструкции, при помощи которой, как известно, субъект речи отделяет себя от автора содержащихся в ней утверждений. У этого разделения точки зрения "я" на две ("я говорящее" и "я чувствующее") во 2-ом предложении есть, в свою очередь, еще менее заметное, но вполне определенное ПРЕДЕСТИЕ в 1-ом предложении. Мы имеем в виду двойственность точки зрения, латентно присущую всякому прошедшему времени: "я, которое любило" и "я, которое говорит, что любило" - это, по сути дела, два разные субъекта (ср. [38; 76]). В контексте последующей разработки мотива двойственности точки зрения в I строфе это потенциальное свойство прошедшего времени актуализуется. При дальнейших повторениях лейтмотивной фразы Я вас любил данный эффект, по-видимому, воспринимается уже как неотъемлемая ее черта.

В качестве фабульной мотивировки рассматриваемой точки зрения выступает (в 4-ой строке) опять-таки "альтруизм" героя ("думает не о себе, а о любимой"). Тем самым лишний раз подчеркивается "любовь" в ее спокойном, "неагрессивном" варианте и смягчается драматизм.

Добавим, что поскольку носителем точки зрения в этом месте не становится и героиня (местоимение вы и в 3-ей строке остается в косвенном падеже (см. I.2.3. (2)), постольку здесь возникает эффект своего рода "взгляда с птичьего полета, сверху" - не только на себя и свою любовь, но и на героиню, - во многом сходный с тем, что в нашем очерке поэтического мира Пушкина мы назвали "превосходительным покоем" (см. А. 2.5.1,2, где сопоставляются ситуации из "Кавказа", "Капитанской дочки", реплика Лауры и др.). Действительно, и здесь - причем во всех деталях - воспроизводится "трехэтажная схема", описанная в А. 2.5.2: внизу "я", страдающее от несчастной любви; над ним героиня, которой позволено даже не тревожиться о "я"; выше всех - "я говорящее", которое берет на се-

бя разрешение конфликта и упорядочение отношений между первыми двумя персонажами (а во II строфе – и между всеми тремя участниками любовной коллизии).

I.I.2. Лексика, синтаксис, фонетика, фигуры (так же, как и организация точек зрения) выполняют функцию "замазывания" остроты фабулы и сюжета.

(а) В 1-ом и 4-ом предложениях предикаты наиболее категоричны (полное утверждение и полное отрицание)*, тогда как переход завуалирован такими некатегорическими выражениями и модальностями, как еще, не совсем, больше не, быть может, пусть.

(б) С точки зрения характера грамматического субъекта средние предложения более "косвенны", чем крайние: в 1-ом и 4-ом подлежащим является сам герой, "я", а во 2-ом и 3-ем – субстантивированное название чувства[50]; максимальной степени "косвенность" субъекта достигает в 3-ем (самом драматичном!) стихе, когда абстрактное существительное (любовь), в свою очередь, заменяется местоимением (она)**. Это одно из языковых проявлений той внешней точки зрения, о которой шла речь в I.I.I). При этом слово "я", которое воплощает "прямоту грамматического субъекта", подчеркнуто положением в начале строки и анафорическим повтором. Анафора "я", в свою очередь, подкреплена синтаксическим и ритмическим параллелизмом: обе строки начинаются с подлежащего, за которым вскоре сле-

---

* Впрочем, и в этих предложениях категоричность не максимальна: в 1-ом она смягчена прошедшим временем, а в 4-ом – модальностью (не хочу + инфинитив).

** Еще более полное сведение на нет прямых указаний на "любовь" происходит в 4-ой строке, но на этот раз в позиции грамматического объекта, а не субъекта – субъектом опять становится "прямое" я, возвращающее речи категоричность, но уже в отрицательном ключе. Мы имеем в виду предельно косвенное, неопределенное и отрицательное упоминание о "нежелательной любви" в виде местоимения ничем (ср. ниже (г)).

Заметим, что та стилистически нисходящая линия, которую образуют разные способы названия "любви" и финальной точкой которой оказывается ничем (любил – любовь – она – ничем), в другом – чисто фабульном – плане является восходящей, поскольку она представляет собой нагнетание все новых и новых упоминаний об этой "любви" (это нагнетание – уже без всякого стилистического понижения – продолжается во II строфе). Иначе говоря, и здесь можно наблюдать СОПРЯЖЕНИЕ двух полюсов темы, развивающихся в противоположных направлениях.

дует сказуемое, и они оба укладываются на отрезке до цезуры со схемой ударений ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ (я вас любил; я не хочу).

(в) В плане ф о н и к и 1-ая и 4-ая строки подчеркнуты наиболее заметными во всей строфе повторами: звонкого взрывного б перед ударными (полуударными) в 1-ой строке (любил - любовь - быть), глухой аффрикаты ч перед ударными в 4-ой строке (хочу - печалить - ничем). Факт повтора сближает эти строки и подчеркивает их категоричность (по сравнению со средними стихами, где нет столь ярко выраженных повторов); факт различия физического материала повторов соответствует факту (но не обязательно смыслу!) сюжетной перемены в состоянии героя (см. также первую сноску на стр. 25).

(г) Общему эффекту "косвенности" способствует тот факт, что звенья фабулы, связанные с утверждением и подчеркиванием "любви", последовательно описываются не в виде утверждений, а в виде, так сказать, отрицаний отрицаний: вместо "любовь продолжается" сказано, что она не угасла; вместо "я готов ради вас на всё" - я не хочу вас печалить/тревожить ничем (ср., напротив, прямое выражение "любви" в 7-ой строке (II строфа)).

(д) Соседние предложения и строчки связаны друг с другом многочисленными лексико-семантическими сходствами, облегчающими переходы; в результате и вся смена начального состояния конечным в целом происходит гладко, почти незаметно. Укажем некоторые из таких сходств: любил - любовь; любовь - она; она - ничем; еще... не - больше не; может - пусть; пусть - хочу; не совсем - ничем; не тревожит - не печалит; она - я. Из этих парных сходств в тексте образуются более длинные цепочки постепенных переходов. Степень категоричности отрицания нарастает, например, от утверждения, лишь слегка ограниченного прошедшим временем (любил), - к некатегорическому утверждению в форме отрицания в прошедшем времени (угасла не совсем) - к модальному некатегорическому отрицанию в форме настоящего времени (пусть... больше не тревожит) - и наконец, к категорическому, хотя все еще модальному, двойному отрицанию (не хочу ... ничем); ср. другую аналогичную цепочку: я вас любил - любовь... в душе моей - она вас - я ... вас.

(е) То же самое относится и к фонетическим переходам, которы-

ми строки связаны друг с другом:

1-ая и 2-ая: у...асл (вас любил - душе ... угасла);

2-ая и 3-ья: у...ас (угасла - пусть ... вас);

1-ая и 3-ья: б/п ...бо́...о́ (любил...любовь...может - пусть... больше...тревожит);

3-ья и 4-ая: у - единственный ударный в первом полустишии (пусть - хочу);

2-ая и 4-ая: щ/ч-е́, а, с, л, тройной повтор с/ч [*].

I.2. Р и т м и и н т о н а ц и я. Еще одной, достаточно самостоятельной сферой, где, так сказать, развертывается борьба между выразительной подачей драматических событий, с одной стороны, и установкой на сдержанность и приглушенность, с другой, - является ритмико-синтаксическая и интонационная организация строфы. Основное деление проходит ровно посередине строфы: оно показано единственным союзом - противительным но, соответствует содержательной границе между и с т о р и е й л ю б в и и п р о г р а м м о й н а б у д у щ е е и поддержано зеркальной симметрией анафорически подобных крайних строк (см. выше), а также симметрией двух периодов перекрестно зарифмованной строфы.

I.2.I. П е р в ы й п е р и о д I с т р о ф ы: и н т е н с и в н о с т ь м у з ы к а л ь н о г о р а з в и т и я. Если говорить только о ритмико-синтаксической и интонационной стороне текста, то следует согласиться, что строфа начинается с достаточно интенсивного развития. Сразу же выделяется очень мелкий отрезок - полустишие (Я вас любил)[**]. Далее следует довольно рез-

---

[*] Обращает на себя внимание особая интенсивность сходств между рифмующимися строками и полное отсутствие сходств между крайними. Мы не возьмемся интерпретировать все выписанные (а также возможные другие) звуковые соотношения. Отметим только, что полное различие фонетического материала I-ой и 4-ой строк (при сходстве конструкции консонантный повтор, см. п. (в)), естественно понимать как выражение содержательной противоположности двух крайних статичных состояний (см. там же).

[**] Выделение такого минимального ритмико-интонационного отрезка, как полустишие (к чему предрасполагает уже самый выбор цезурованного размера), диктуется, - с ф о р м а л ь н о й т о ч к и з р е н и я - краткостью стихотворения в целом: на пространстве всего в 8 строк можно свободно оперировать только достаточно мелкими единицами, допускающими увеличение, суммирование и т.п. даже в этих тесных границах, - тем более, что общая установка на умеренность, "немаксимальность", эффектов не позволяет использовать в полной мере и имеющиеся возможности (даже во II, более напряженной

кое НАРАСТАНИЕ (≈ 0,5 + 1,5, см. Приложение): 2-ое предложение занимает уже полторы строки (точнее, ввиду нечетности стоп в пятистопной строке, здесь отношение 0,4/1,6). Интенсивность НАРАСТАНИЯ дополнительно усилена рядом средств.

Первые два стиха делятся не только на 2 части (так, как было показано выше), но и на 3 части: 1-ое полустишие, образующее с ритмической точки зрения отрезок от начала строки до цезуры, а с синтаксической - самостоятельное предложение; 2-ое полустишие, выделенное справа только метрически, но зато очень сильно (строкоразделом); 2-ую строку. В целом получается структура 0,5 + 0,5 + 1, построенная по принципу суммирования, создающему достаточно определенное ощущение НАРАСТАНИЯ. Далее, соотношение между двумя полустишиями 1 строки также представляет собой некоторое НАРАСТАНИЕ, а точнее - дробление (то есть схему типа 4 + 2 + 2, см. 3.4 (2)), дающее здесь общий эффект несколько неуверенной, но все же активизации.

Активизация связана с положением 2-го (дробного) полустишия в его непосредственном ритмико-интонационном окружении: (1) синтаксически это незаконченный отрезок, тяготеющий к своему завершению (2-ой строке); поэтому интонационно это подъем (наступающий после спада в конце предыдущего предложения - на любил); (2) ритмически это второе звено бесспорно активной схемы суммирования (0,5 + 0,5 + 1, см. выше). Тот факт, что в этом звене, да к тому же в условиях интонационного подъема, происходит дробление, даже способствует большей динамизации суммирования в целом, так как получается схема: (2 + (1 + 1)) + 4; в терминах ПВ это - ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ через дробление к суммированию.

Неуверенность, замедленность движения связана с общим характером содержания 1-го периода, а также с некоторой утяжеленностью и обособленностью 2-го полусти-

---

строфе ритмико-синтаксический подъем не достигает допустимого предела: II строфа членится по схеме 2 + 2, хотя могла бы покрываться одним цельным предложением, равным 4, ср. гипотетические тексты в 4.3.2). С содержательной точки зрения 1-ое полустишие представляет собой основной лейтмотив стихотворения, о постепенном развитии которого мы уже говорили (в 3.1).

шия и его частей в ряде отношений (синтаксическом, метрическом, фоническом).

NB . Наличие дробления и его характер зависят от соотношений между тремя отрезками (условно обозначаемыми в виде последовательностей цифр 4 + 2 + 2, или 2 + 1 + 1, или 1 + 0,5 + 0,5), прежде всего, следующих. 1) Должны быть какие-то знаки делений между отрезками. 2) 1-ый отрезок должен быть в каком-то смысле равен сумме двух последующих. 3) Все 3 отрезка (и особенно два последние) могут быть в чем-то более или менее подобны друг другу.

В данном случае можно констатировать следующее:

(а) 1-ая строка явственно д е л и т с я цезурой и синтаксисом на две части, которые - в качестве полустиший - воспринимаются как р а в н ы е . Четкость этого деления подчеркнута тем, что в 1-ом полустишии сильное ударение падает на 2-ую, а не на 1-ую стопу[1].

(б) "Д в о й н а я" в е с о м о с т ь 1-ого полустишия выражается в том, что это целое предложение (в отличие от 2-го и его частей); а также в

(в) сходствах и различиях ударных гласных: 2 раза один и тот же (o) во 2-ом, другой (и) в 1-ом, что подобно конструкции однородные члены, с о п о д ч и н е н н ы е г л а в н о м у ($\overset{o}{\text{и}} \longrightarrow \overset{o}{\text{о}}$).

(г) Правда, синтаксически два вторые отрезка (любовь еще и быть может) не однородны*, но существенно, что они не связаны друг с другом и подчинительной связью (они порознь относятся к глаголу угасла в следующей строке), что проводит между ними г р а н и ц у, подчеркнутую обособленностью оборота быть может (еще, хотя и безударное, содержит метрически сильную долю и тоже синтаксически самостоятельно, что опять-таки работает на р а с ч л е н е н и е и паузы).

(д) Утяжелению 2-го полустишия в целом по сравнению с 1-ым способствует его большая д л и н а (3 стопы к 2-м в 1-ом полустишии) и большее ч и с л о п о л н о у д а р н ы х с т о п (2/1).

(е) Утяжелению каждого из отрезков 2-го полустишия способствует упомянутое выше свёртывание (то есть, п р и р а в н и в а н и е) всего 1-го полустишия в 1-ый отрезок 2-го (Я вас любил → любовь) и ф о н е т и ч е с к и е с х о д с т в а между тремя отрезками (любил - любовь - быть может).

Таким образом и получается несколько утяжеленное и прорисованное не максимально явными средствами, но бесспорное дробление, роль которого в движении 1-го периода мы сформулировали выше.

Как мы уже отмечали, основой динамического развития от 1-го полустишия ко 2-ому и далее ко 2-ой строке является активное преодоление пауз: цезура в 1-ой строке, усиленная синтаксической границей и положением сильного икта, преодолевается благодаря словообразовательной и фонетической близости слов, стоящих по обе сторо-

* Этот эффект приберегается для 5-ой строки (см. II, 3.3).

ны двоеточия (... любил: любовь...); ритмическая пауза в конце 1-ой строки преодолевается синтаксической цельностью 2-ого предложения.

В порядке очень рискованного предположения выскажем мысль, что это преодоление пауз (в частности, благодаря связи слов любил - любовь) служит орудийным эквивалентом (КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ) тематического элемента "любовь продолжается, несмотря на тормозящие факторы, переходя из прошлого в настоящее". Это тем более вероятно, что НАРАСТАНИЕ, отмечаемое нами в первых двух стихах 1 строфы, по-видимому, можно считать проведением через сферу интонации и ритма того компонента фабулы, который приходится как раз на текст 1-ой половины строфы ("любил - (кажется, что) разлюбил - люблю и сейчас")* 52.

Напомним, что общий эффект достаточно расчлененного и интенсивного движения, создаваемый в 1-ом периоде указанными ритмико-интонационными средствами, приглушается той вялостью интонации, которая определяется "косвенностью" изложения. Например, в организации дробления 2-го полустишия, интенсифицирующего развитие, участвуют такие некатегорические и полуотрицательные по смыслу выражения как еще и быть может, второе из которых является к тому же вводным (смена точки зрения, готовность взглянуть со стороны, увеличивает "объективность" тона и разбивает цельность интонации, ср. 1.1.1). Интонационное развитие тормозится и другими проявлениями "косвенности" - прошедшим временем, абстрактностью существительного и, главное, путаницей отрицаний, отрицаний отрицаний и оговорок к ним - еще, быть может, угасла не совсем (см. 1.1.2 (а)), в которых, так сказать, вязнет движение мысли и интонация.

1.2.2. Второй период: заглушение подъема торможением. Во 2-ом периоде ритмическое развитие прекращается: вместо возможного и естественного продолжения НАРАСТАНИЯ (0,5 + 1,5 + 2) наступает легкий спад (1,5 + 1), а затем стабилизация (1 + 1; в целом - (0,5 + 1,5) + (1 + 1)).

---

* На собственно орудийном уровне выражается, конечно, гораздо более бедный (ср. [24; 58сл.]), но достаточно определенный и притом инвариантный для Пушкина мотив, который можно сформулировать так: "продолжение и интенсификация, казалось бы, угасающего импульса". Существенные черты данной орудийной КОНКРЕТИЗАЦИИ этого мотива таковы: по двум сторонам границы между предложениями повторяется один и тот же фонетический комплекс, связанный с одним и тем же семантическим содержанием (любил : любовь), причем восходящее движение 2-го отрезка обрамлено и справа - строкоразделом, через который движение (возможно, уже нисходящее) перебрасывается в следующую строку.

Более чистым примером использования той же конструкции может служить строчка Стоит Истомина; она... (VI; 13), где целый ряд факторов:

(а) весь контекст (изображение пируэтов балерины); (б) синтаксическое и иное нарастание в последующих строках; а также (в) ритмико-интонационное соотношение между членами рассматриваемой конструкции: Истомина (которая семантически и есть она, а фонетически

Правда, где-то на заднем плане, намеком, дано ощущение цельности 2-го периода (в духе схемы 0,5 + 1, 5 + 2): (а) открывающий его союз но может восприниматься как относящийся ко всему периоду в целом; (б) после 3-ей строки стоит не точка, а точка с запятой; (в) по смыслу связь между 3-им и 4-ым предложениями причинная, то есть подчинительная (3-ье - следствие 4-го), так что на глубинном уровне перед нами как бы единое сложноподчиненное предложение.

Однако на поверхностном уровне ясно выражена способствующая расчленению, а не соединению, сочинительная связь (точка с запятой, а не двоеточие, как в случае аналогичной глубинной связи в 1-ом периоде); сочинение поддержано синтаксическим и семантическим параллелизмом двух последних предложений. Наглядную и вполне адекватную картину распределения ритмических членений по строфе дает схема расстановки знаков препинания: ——; ——, ——; ——; ——.

Таким образом, симметричное деление строфы на два периода, соответствующее тематическому делению (см. I.2), соблюдается и в плане ритма: нарастание останавливается на границе периодов, увеличивая ощущение статичности. Нарушение этого "глухого" деления пополам, как и общее ритмико-синтаксическое разрастание, откладывается до II строфы (см. I.3.1, II.4.2).

Впрочем, в одном отношении НАРАСТАНИЕ, начавшееся в 1-ом периоде, продолжается и во 2-ом. Это естественно хотя бы потому, что на 3-ью из 4-х строк обычно приходится кульминация, а здесь как раз в 3-ьей строке происходит наиболее драматический эпизод фабулы; желательно и некоторое ПРЕДЧЕСТИЕ того нарушения симметрии, которое предстоит во II строфе (см. I.3.1). Этот "переход границы" между периодами осуществляется в сфере и н т о н а ц и и, самая высокая точка которой оказывается "по ту сторону" оси симметрии.

Местом встречи интонационного подъема двух первых стихов с успокоением, наступающим в двух последних, становится слово пусть, действительно, наиболее "сильное" во всей строфе.

составлена из того же материала [о - редуцированный гласный - на(о) / редуцированное о - на] имеет нисходящий метрический рисунок (⏑ ⏑ ⏑ –), а она - восходящий (⏑ ⏑), способствует выявлению динамических возможностей этой конструкции.

(1) Это самое "прямое" высказывание автора, единственный эмоциональный и притом повелительный возглас на фоне окружающих изъявительных предложений.

(2) По рисунку ударений начало этого стиха наиболее резко отклоняется от схемы, заданной 1-ым стихом и восстанавливающейся в 4-ом (⏑ ⏓ ⏑ ⏔ вместо ⏑ ⏔ ⏑ ⏓ ; это отклонение подготовлено промежуточным рисунком во 2-ой строке ⏑ ⏓ ⏑ ⏕).

(3) Кроме того, 3-ий стих является интонационно наиболее цельным - в нем почти полностью отсутствует цезура (между она и вас).

Однако и этот возглас, прорвавшийся во 2-ой период, не усилен до крика или стона, захватывающего весь период или хотя бы всю 3-ью строку, а смягчен до короткого и слабого вздоха - действием следующих факторов.

(1) Хотя функционально это императив, формально здесь не прямая речь и не восклицание (вроде Прощай! Уйди! Приди! Увы! Зачем?! и т.п.), а повелительное наклонение 3-его лица достаточно косвенное по смыслу и совпадающее с изъявительным по (морфологической) форме.

(2) Интонационно сильное место приходится на ритмико-синтаксический спад (см. выше в наст. пункте), да и сама интонация является падающей.

(3) Пусть располагается в самом начале 3-ей строки (т.е. у самой границы периодов) и после него интонация идет вниз.

(4) С точки зрения изложения фабулы это то самое место, где внимание перенесено с более драматического участка (переживаний героя) на более нейтральный (спокойствие героини); и вообще здесь действуют все те факторы "косвенности", о которых шла речь выше.

В заключительном 4-ом стихе достигается полная стабилизация и бесстрастный покой, подчеркнутый изъявительным наклонением, двойным отрицанием (не хочу ... ничем), и троекратно повторенным предударным ч. Мотив "любви" проглядывает лишь в модальном характере конструкции (не хочу + инфинитив) и в утверждении, вычитываемом из отрицания отрицания (не хочу печалить ≃ *хочу радовать).

2. Вторая строфа (в целом)

Строение II строфы во многом определяется ее положением в об-

щей композиции стихотворения: здесь НАРАСТАЕТ – по сравнению с I строфой – напряженность и рельефность изложения темы, а также тенденция к ее резюмированию. Однако НАРАСТАНИЕ происходит в рамках выражения темы "смирения страсти" и реализующей ее установки на умеренность тона и выразительных эффектов. Поэтому во II строфе возрастает и сложность основной художественной задачи стихотворения (см. I.2.0) – СОВМЕСТИТЬ выразительность (и даже ее НАРАСТАНИЕ) со сдержанностью.

Каким же образом получается, что указанные проявления НАРАСТАНИЯ во II строфе даны не с максимальным нажимом, а достаточно приглушенно, не как драматический (хотя бы и обреченный на неудачу) прорыв, взлет, а скорее как проникновенный ностальгический вздох? Основным композиционным приемом, обеспечивающим этот эффект, является р а с с р е д о т о ч е н и е к у л ь м и н а ц и й (см. I.2.0): I-ый период, особенно 6-ая строка, – пик ритмико-интонационного и эмоционального напряжения; 7-ая строка – самое свободное, беспрепятственное, "утвердительное" (и в то же время лишенное агрессивной требовательности) выражение "любви"; а 2-ой период, особенно 8-ая строка, – наиболее концентрированное резюме всех компонентов темы.

3. Первый период II строфы

3.I. К о м п о з и ц и о н н ы й а с п е к т. С точки зрения чисто пространственного положения в общей композиции стихотворения 5-ая – 6-ая строки представляют собой вполне естественное место для кульминации – 3-ью четверть целого. Его выигрышность увеличивается, далее, благодаря тем композиционным соотношениям, в которые данный период вступает с компонентами I строфы.

С I-ым периодом I строфы данный период связывают: фабульное сходство ("история любви"); аналогичное положение в начале строфы; анафора (Я вас любил); интонационный рисунок (подъем); инструментовка на б (любил; любовь... быть / любил... безмолвно, безнадежно). Эти элементы тождества способствуют сопоставлению двух периодов, подготавливая и оттеняя более сильный взлет напряжения, происходящий на рассматриваемом участке (ПВ ПРЕДНЕСТИЕ).

С заключительной 4-ой строкой I строфы I-ый период также сопоставляет ряд сходств: непосредственное соседство; синтаксический

параллелизм (частичная анафора: Я... вас/Я вас): рифма на е. Здесь контраст между сопоставляемыми фрагментами еще сильнее, так как он не только количественный, но и качественный: в 4-ой строке "отречение" и интонационный спад, здесь - развитие мотива "любви" и сильный подъем интонации (ПВ ОТКАЗ).

Таким образом (благодаря комбинации ПРЕДВ и ОТК), взлет в 5-ой - 6-ой строках оказывается усилен выразительными соотношениями, основанными на контрасте, тождестве и размере; получающаяся кривая имеет примерно такой вид:

(1)



Такова общая картина внешних композиционных связей 2-ого периода (о его соотношении с заключительным периодом II строфы см. ниже в п. 4, в особенности 4.2, 4.3.2, 4.3.3). Что касается внутренней композиции 2-ого периода, то она, естественно, строится на непрерывном НАРАСТАНИИ от начала к концу, так что кульминационная точка приходится на последнее, рифмующее слово 6-ой строки (томим).

Обратимся теперь к подробному рассмотрению тех средств, которые реализуют очерченную выше композиционную схему.

3.2. Н А Р А С Т А Н И Е п о с р а в н е н и ю с I с т р о ф о й. В ф а б у л ь н о м плане это более подробный рассказ об "истории любви", ее противоречиях и перипетиях (любил - угасла не совсем / любил... безнадежно, ... ревностью томим).

В р и т м и к о - и н т о н а ц и о н н о м плане весь период занят одним предложением, так что здесь как бы осуществляется, наконец, суммирование частей I-го периода I строфы (не состоявшееся в ее 2-ом периоде): там было ≈ 0,5 + 1,5 (или 0,5 + 0,5 + 1), здесь - 2. Особая цельность достигается зеркально-симметричным построением предложения, по краям которого расположены глагольные формы (любил, томим), а в середине (во 2-ой половине

5-ой строки и в 1-ой половине 6-ой) - определения к ним, так что в самом общем виде получается схема $V_1 - D_1 / D_2 - V_2$. Эта зеркальность сцепления двух соседних стихов, организованного одновременно по принципу стыка и кольца[53], последовательно проведена в целом ряде отношений:

(а) синтаксически каждый из внутренних членов (D_1 и D_2) состоит из пары однородных членов (D'_1 и D''_1, D'_2 и D''_2), разделенных запятой;

(б) с е м а н т и ч е с к и крайние члены подобны друг другу (оба - глаголы, обозначающие эмоциональные состояния "я"), и внутренние члены (все 4) также подобны друг другу (все они обозначают "отрицательные" состояния героя, связанные с "торможением" любви);

(в) те же соотношения и на фонетическом уровне: крайние члены (глаголы) имеют рисунок ударений $\cup \underline{\prime} \cup$ с ударным и, а средние - рисунок $(\cup) \cup \underline{\prime} \cup$ с ударными о, е в каждой из строк.

Образующаяся таким образом на всех уровнях (семантическом, синтаксическом, фонетическом) зеркально-симметричная дуга создает эффект цельности, широты дыхания, непрерывности движения от начала к концу всего периода. При этом она отчасти напоминает зеркальность, отмеченную нами в структуре I строфы в целом (см. 1.1.2(а)-(в) и 1.2). Благодаря этому возникает эффект приравнивания 1-ого периода II строфы ко всей I строфе, что имеет ряд следствий. Одно - чисто формальное, состоящее в

(а) укреплении связи между строфами: ожидавшееся еще в I строфе суммирование осуществляется в 1-ом периоде II (см. выше), причем в форме (дуги), также заданной в I строфе. Два другие следствия более непосредственно связаны с выразительным решением темы:

(б) указанное приравнивание дуг повышает весомость рассматриваемого периода как бы до масштабов целой строфы;

(в) оно также подчеркивает контраст между данным периодом и I строфой ($КОНТР_{тожд}$): если там подобной дугой описывалась вся траектория от "любви" (причем достаточно статичной) до "отречения", то здесь она служит исключительно разработке мотива "любви".

3.3. Н А Р А С Т А Н И Е в н у т р и п е р и о д а очень интенсивно, хотя и оно сдерживается всякого рода тормозящими факторами (которые мы по ходу изложения будем отмечать в квадратных

скобках).

В ф а б у л ь н о м плане драматизм излагаемой "истории любви" нарастает от 5-ой строки к 6-ой. Период начинается с довольно спокойного _любил_, в котором "отрицательный" момент препятствия представлен разве только прошедшим временем глагола и ассоциациями с I строфой. Далее следует слово, описывающее лишь внешние (и притом "нулевые") проявления противоречивого любовного состояния героя (_безмолвно_); затем включаются внутренние отрицательные переживания (_безнадежно_)[54]. При этом оба определения к глаголу носят характер безусловных и постоянных в своей "отрицательности" препятствий; в сочетании со значением самого глагола получается образ достаточно неподвижного и устойчивого отрицательного состояния, хотя в нем и скрыто противоречие между "любовью" и "препятствиями" [№ : его устойчивость, возможно, даже нарастает от _безмолвно_ к _безнадежно_, так как при захвате более глубокой сферы – эмоциональной – обнаруживается, что и там царит полная бесперспективность].

В 6-ом стихе глагол (точнее, причастие – _томим_) – иного рода. Он обозначает "актуальное" и динамическое состояние эмоций героя, связанное с переменами, колебаниями то в одну, то в другую сторону. Соответственно возрастает "актуальность" и драматизм определений к глаголу. На м о р ф о л о г и ч е с к о м уровне убираются отрицательные приставки, "отрицательность" уходит как бы вглубь, сохранясь лишь на семантическом уровне [№ : но тем самым она становится и как бы более органичной, неотъемлемой от самой "любви" "я" к героине.] На с и н т а к с и ч е с к о м уровне обстоятельства в собственно лингвистическом смысле слова сменяются дополнениями, а именно творительными деятеля. [№ : Правда, и это НАРАСТАНИЕ активности одновременно приглушается переводом конструкции в пассив и "косвенным" способом обозначения ситуации (эмоции – не глаголы, а отглагольные существительные; деятели – не лица, а абстракция; деятели – в пассиве).] На с е м а н т и ч е с к о м уровне _робость_ и _ревность_ – это уже описания душевных д в и ж е н и й. Причем _робость_ дает картину некоторого, хотя и "нерешительного", устремления к возлюбленной и его подавления, а _ревность_ – устремления гораздо более активного, претендующего даже на то, чтобы нечто предписывать ге-

роине, как-то, хотя бы мысленно и "отрицательно", распоряжаться ею. Таким образом, от робости к ревности нарастает не только активность и драматизм переживаний, но и тот элемент "эгоистических притязаний", который подлежит обузданию в первую очередь и о котором только здесь впервые говорится прямо.

В р и т м и к о - и н т о н а ц и о н н о м плане НАРАСТАНИЕ интенсивности связано с двумя основными факторами: нагнетанием однородных членов[55] и переходом от прямого порядка слов к инвертированному.

Н а г н е т а н и е начинается с того, что во 2-м полустишии 5-ой строки полностью реализуется тенденция к д р о б л е н и ю, наметившаяся в I-ой строке (см. I.2.I, № , п. (г)): слова, разделенные запятой (безмолвно, безнадежно), являются на этот раз полноценными однородными членами (ср. там же, п. (г) и сн. на стр. 27), причем это с и н т а к с и ч е с к о е тождество дополнительно подчеркнуто м о р ф о л о г и ч е с к и м и и ф о н е т и ч е с к и м и средствами (без´..но, без´...но), не говоря уже о почти полной с и н о н и м и ч н о с т и этих двух слов. Более четкое дробление во 2-ом полустишии 5-ой строки сопровождается сильным, нарастающим тяготением от безмолвно к безнадежно. Этот эффект основан на ритмическом соотношении двух во всем остальном подобных слов: ∪ ´ ∪ / – ∪ ´ ∪ . Внутри второго из этих микромотивов впечатление тяготения к концу создается тремя предударными слогами, в том числе одним пиррихием; первый тяготеет ко второму как к своему более полному и широкому развитию (ПВ ПРЕДВ)*.

Дробность сохраняется и в 6-ой строке (то р...стью, то р...стью). Но благодаря зеркальности структуры д р о б л е н и е обращается здесь в с у м м и р о в а н и е – давая для всего периода в целом следующую схему:

$(V_1 = 0{,}4)+(D_1' = 0{,}3)+(D_1'' = 0{,}4)//(D_2' = 0{,}4)+(D_2'' = 0{,}4)+(V_2 = 0{,}2)$

Правда, чисто количественные метрические соотношения здесь далеки от точных пропорций дробления и суммирования (0,5 + 0,25 + 0,25// 0,25 + 0,25 + 0,5). Однако, если учесть соотношение числа ударе-

---

* При этом движение остается еще очень медленным (здесь самое начало нагнетания), происходит как бы раскачка к предстоящему ускорению и прорыву, слова безмолвно, безнадежно растягиваются. (О растягивании предударных слогов, в частности, в стихах Пушкина, см. [52; 39]).

ний, а главное, синтаксическую подчиненность определений (D) глаголам (V) , то картина окажется достаточно четкой.

В результате дробление (в 5-ой строке), замыкаемое суммированием (в 6-ой), в сочетании с общей цельностью периода (одно предложение) создает ощущение широкого и в то же время интенсивного, причем нарастающего к концу, дыхания.

В плане ф о н е т и к и первые 2 стиха II строфы, и в особенности 2-ой из них, – едва ли не кульминация всего стихотворения. Наряду с четким рисунком гласных (см. выше) очень заметна и консонантная организация: З[б V] в I-ом стихе; 2[р$^{(')}$ V́] и З[т V] во 2-ом. При этом р$^{(')}$ выделены тем, что они оба раза появляются в позиции перед ударным гласным и в очень схожих между собой (морфологически, синтаксически и семантически) словах, а также тем, что инструментовка на р$^{(')}$ появляется здесь впервые (б уже было в I-ом стихе I строфы).

Эти р$^{(')}$, а также остальные сходства между робостью и ревностью, подчеркивают разницу между ударными о и е, которая оказывается почти единственным внешним выражением семантического различия между двумя словами. Факт этого различия ("сдержанное доброе чувство"/"активное недоброе"), в свою очередь, акцентируется и синтаксической конструкцией то... то..., общий смысл которой – ≃ "то одно, то другое", и семантикой слова томим, связанной с приливами и отливами чувства, с перемежающимися состояниями. Можно предположить, что в этом фонетическом, синтаксическом и семантическом контексте происходит семантизация слога то- в слове томим: он тоже осмысляется как носитель смыслового элемента "перемежающиеся разные состояния".

Это поддержано опять-таки фонетическими средствами – рядом то ро́... то ре́... то ми́, где все три гласные (о, е, и) – (I) ударные, (2) разные, (3) в с е т е р а з н ы е гласные, на которых построена рифмовка стихотворения в целом (причем в рассматриваемой 6-ой строке они следуют именно в том порядке, в каком появляются в рифменных позициях, так что можно говорить о вокализме этой строки как о своего рода резюме рифменного вокализма стихотворения в целом).

№ . Направление движения в этой последовательности гласных (о – е – и) также представляет собой НАРАСТАНИЕ

(признаков переднести и подъема). 6-ая строка является кульминационной и потому, что в ней впервые появляется новая и наиболее напряженная рифма (на и). Эта рифма подчернута повтором окружающих ее согласных (м – м).

Не исключено, что этот повтор м играет свою роль и в создаваемом орудийными средствами иконическом образе "томления" как смены перемежающихся состояний. Действительно, если схематический рисунок томления – это переход от некоторого состояния к другому, затем возвращение к первому и т.д., то нечто подобное мы видим в плане фонетики: разные состояния – о, е, и; тождественные – т... т... т; р... р; м... м. Последнее слово (томим) как бы в сжатом виде повторяет колебания, происходившие сначала в масштабе целых словосочетаний (то ро..., то ре... сжимается в томим).

Напомним, что этот фонетический эффект, допускающий интересную тематическую интерпретацию, поддержан и в с ф е р е р и т м а: томим и ритмически является "суммой" предшествующих ему однородных определений (см. выше в наст. пункте).

Заметим также (уже совершенно в скобках), что тематический элемент "перемежающиеся состояния" выражен в 5-ой – 6-ой строках еще одним средством орудийной сферы. Из четырех определений к глаголам два (объединенные, кстати, сходством ударного гласного – о: безмольно, робостью) описывают в н у т р е н н и е состояния "я", а два других (с ударным е: безнадежно, ревностью) – представляют собой скорее оценку в н е ш н е г о положения дел (шансов на взаимность, взаимоотношений с соперником). Благодаря тому, что "внутренние" определения чередуются в тексте с "внешними", на пространстве 2-х строк создается эффект многократных перемен точек зрения, поддерживающий другие КОНКРЕТИЗАЦИИ элемента "перемежающиеся состояния".

Побочным следствием этого эффекта является УВЕЛИЧЕНИЕ впечатления д р о б н о с т и, оставляемого 1-ым периодом II строфы, способствующее, в свою очередь, повышению напряженности. Во 2-ом периоде эта дробность, как мы знаем, уменьшается; в частности, "внутренним" и "внешним" состоянием отводится по целой строке (7-ой и 8-ой соответственно). Говоря в терминах ПВ, указанные определения в 1-ом периоде представляют собой ПРЕДВ 7-ой и 8-ой строк по фабульному содержанию и ОТК ко всему 2-ому периоду по признаку "дробность/цельность".

4. Второй период II строфы: 7-ая строка

4.1. К о м п о з и ц и о н н ы е о с о б е н н о с т и 2-го периода были достаточно подробно охарактеризованы в I.3 (см. в особенности I.3.4.2 и I.3.4.3). Основное противоречие, находящее здесь свое художественное разрешение, состоит в следующем.

С одной стороны, данный период является кульминационным в смысле к о н ц е н т р а ц и и важнейших т е м а т и ч е с к и х к о м п о н е н т о в, в частности, содержа в 7-ой стро-

ке самое "утвердительное" изображение "любви" во всем стихотворении. С точки зрения р и т м и ч е с к о й организации заключительный период характеризуется большей цельностью, чем 2-ой период I строфы (это одно, хотя и сложноподчиненное, предложение, тогда как там было два); сохраняется примерно тот порядок цельности, который был достигнут в 1-ом периоде II строфы. Более того, схема деления периода на ритмические куски, - если рассматривать ее безотносительно к ее тематическому и интонационному наполнению, - дает картину очень активного развития, основанного на дроблении с последующим суммированием типа (2 + (1 + 1)) + 4, а именно: 0,4 + 0,4 + 0.3 // 1*. Определенное сходство между двумя периодами II строфы есть и по линии з е р к а л ь н о с т и, которая в значительной мере сохраняется в 7-ой - 8-ой строках (Я вас... так / Как...вам...другим; Я... любил так / Как... вам... любимой; актив / пассив).

С другой стороны, 2-ой период II строфы располагается в зоне спада интонационной напряженности. В масштабе всего стихотворения он - заключительный, 4-ая (а не 3-ья) четверть целого, так что здесь вполне естественен спад. При этом поскольку период в целом посвящен "отречению", эта установка распространяется в каком-то смысле и на 7-ую, "утвердительную", строку, окрашивая в соответствующие тона осуществляемый в ней "прорыв любви"; способствует этому и инерция деления строфы ровно пополам - на тезис (2 строки про "любовь") и антитезис (2 строки про "отречение"), заданная I строфой.

Этот спад как раз в той точке, где происходят, так сказать, наиболее драматические "события" ("объяснение в любви") и принимаются важнейшие решения (об "отречении в пользу другого"), соответствует теме стихотворения и принципу рассредоточения кульминаций и перекликается со спадом внимания к перипетиям фабулы в середине I строфы, реализованным целым рядом средств (в первую очередь, игрой точек зрения, см. II.1.1.1). В контексте этого спада и о б щ а я к о м п о з и ц и о н н а я с х е м а дробления (4 + 2 + 2) получает интерпретацию, соответствующую светлому ("не-

* Эффект дробления основан здесь, как и в 1-ом периоде (см. 3.3), не столько на приведенном счете слогов, сколько на счете ударений (2 + 1 + 1 в 7-ой строке) и на синтаксическом подчинении определений глаголу.

агрессивному") утверждению "любви" (об этом дроблении, дающем эффект углубления и лирического погружения в себя, см. I.3.4 (2)).

Как же реализован этот спад? Обратимся сначала к "утвердительной" 7-ой строке и посмотрим, какими техническими средствами в ней выполнена двойственная задача - совместить "прорыв любви" с ее "упокоением".

4.2. У т в е р ж д е н и е "л ю б в и". Уже говорилось (см. I.3.1), что 7-ая строка - максимально "утвердительная" во всем стихотворении и что этот прорыв лейтмотивной фразы о "любви" (Я вас любил...) сквозь пелену отрицательности (ср. 1-ую и 5-ую строки) на простор утвердительности, совершающийся после напряженной борьбы с препятствиями (в 5-ой - 6-ой строках), поддержан целым рядом средств: положением в 3-ей, обычно кульминационной, строке строфы; принадлежностью к резюмирующему двустишию; тем что количественно и качественно (в нарушение аналогии с I строфой)[56] это "лишняя", "неожиданная" строка о "любви"; восходящей (а не нисходящей, как в 3-ей строке) интонацией[57]; анафорическим повторением лейтмотива[58] и повторением однородных определений к глаголу, развертывающих в положительном ключе тему "любви".

[56]. В обращении с этими определениями можно усмотреть применение целого ряда ПВ, подчеркивающих эффект "прорыва".

(1) ОТКАЗ: 7-ая строка контрастирует с 5-ой и 6-ой по признаку "утверждение / отрицание любви" (см. выше).

(2) ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ и НАРАСТАНИЕ в плане расположения определений: в 5-ой строке пара однородных определений стоит в конце стиха и под рифмой, в 6-ой она отступает к началу стиха, а в 7-ой опять достигает конца и рифменной позиции (причем уже в качестве II, заключительного члена рифмующей пары).

(3) ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ в плане суммарного семантического веса пары, зависящего от типа логической связи при однородности: в 5-ой строке это перечисление типа "и - и" (конъюнкция), в 6-ой - типа "или - или (то - то)" (≃ строгая дизъюнкция), в 7-ой опять "и - и"; иначе говоря: объединение (отрицательных!, см. (1)) однородных членов сменяется выбором либо одного, либо другого из них, затем восстанавливается объединение (на этот раз уже положительных, см. (1)).

(4) НАРАСТАНИЕ фонетического веса приращений к корню, параллельное НАРАСТАНИЮ их утвердительности: в 5-ой строке это отрицательная приставка без-; в 6-ой - самостоятельные, но безударные частицы то, безразличные к категории утвердительности (правда, в семантике корней отрицательность присутствует, см. выше); в 7-ой - самостоятельные, более длинные (3 фонемы) и полуударные (внеметрически) так, имеющие значение, если не утверждения, то высокой степени (при том, что в корнях исчезают последние остатки отрицательности).

(5) КОНТР$_{тожд}$: все р а з л и ч и я, между однородными парами (количественные, связанные с НАРАСТАНИЕМ, и качественные, связанные с ОТКАЗОМ и ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ) идут на фоне с х о д с т в а их с и н т а к с и ч е с к о г о строения: каждая пара сочинена бессоюзно, делится на корни и одинаковые (внутри пар) приращения и окончания (без...но, без...но; то р...стью, то р...стью; так ... но, так ... но); кроме того, 5-ая и 7-ая строки имеют одинаковые окончания (...-но, ...-но), а 6-ая и 7-ая - одинаковые начальные приращения ([т V] в то и так).

Накладываясь друг на друга, эти ОТКАЗЫ, ОТКАЗНЫЕ ДВИЖЕНИЯ и НАРАСТАНИЯ как бы дают сложную конструкцию НЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (см. [23; 49]сл.), педалирующую п е р е х о д о т о т р и ц а т е л ь н о й д е м о н с т р а ц и и "л ю б в и" к у т в е р д и т е л ь н о й.

4.3. П р и г л у ш е н н о с т ь у т в е р ж д е н и я "л ю б в и". Рассмотрим теперь, какими средствами в 7-ой строке реализовано "приглушение, успокоение любви", придающее ее утверждению характер не триумфа эгоистической и не знающей границ страсти, не сметающего все преграды "прорыва", а скорее "проглядывания из-за туч" (ср. сопоставление с финалом элегии "Безумных лет угасшее веселье" в сн. на стр.5).

4.3.1. В плане ф а б у л ы "приглушение" состоит в том, что утверждаемая "любовь" взята в наиболее "бесконфликтном", "смиренном" ключе: по контрасту с темными и неспокойными страстями в предыдущем периоде здесь в "любви" выделено доброе и спокойное начало ("искренность, нежность"). Хотя в 7-ой строке "любовь" изображается как "нормальное" переживание, связанное со стремлением к совместному счастью, а не как альтруистическое самоотречение, из всей возможной гаммы эмоциональных настроений выбраны самые светлые, согласованные с последующим "отказом от притязаний".

4.3.2. В к о м п о з и ц и о н н о м плане относительная умеренность "прорыва" обеспечена целым рядом средств.

(1) "Прорываясь" сквозь пелену отрицательности и через границу между периодами, "любовь" в 7-ой строке не прорывается, однако, из прошлого в настоящее (что является следствием изъятия из "истории любви" среднего, "теперешнего", звена, см. I.3.2, 3). Поменяв время глагола в 7-ой строке на настоящее, можно получить альтернативный гипотетический вариант с гораздо более сильным эффектом "прорыва".

(2) "Прорыв" ослаблен также тем, что он осуществляется, так сказать, не на гребне напряжения, достигнутого в 6-ой строке, а образует отдельную (и короткую!) волну, начинающуюся с более низкой (чем томим) точки*. Более прямой эффект "перехлестывания" страсти из 1-ого периода во 2-ой получился бы, если бы 7-ая строка синтаксически примыкала к 5-ой и 6-ой (а не к 8-ой, как в действительности), образуя вместе с ними единую волну в 3 строки, ср., например, (i):

(i)* Я вас любил безмолвно, безнадежно,// То робостью, то ревностью томим,// Так пламенно так искренно, так нежно, ...[59].

(3) Тот же эффект ("перехлестывания") мог бы быть достигнут и переменой рифмовки на опоясывающую, что отодвинуло бы появление рифмы к 5-ой строке, создав ретардацию и явное нарушение инерции[60] и границы между периодами; например, так:

(ii) ..ежно//...им//...им//...ежно**.

4.3.3. Ряд умеряющих эффектов основан на совокупном действии композиционных и интонационных факторов, поскольку интонационный рисунок строки и производимое им впечатление в значительной мере определяются ее композиционными связями.

(I) После ускорения в 6-ой строке, вызванного инверсией и нагнетанием однородных членов, 7-ая воспринимается как очень замедленная: в ней не только восстанавливается прямой порядок слов, но и появляются внеметрические ударения (на так...так), утяжеляющие строку (независимо от того, акцентируются они в полную силу или нет)***. В результате двойное так оказывается СОКРАЩЕНИЕМ интенсивного утверждения "любви" (см. 4.2) с умеряющим ее замедлением.

---

* Хотя эта точка и выше, чем начало 5-ой строки, см. Прим.58.

** Из материала II строфы можно скомбинировать следующий альтернативный текст, иллюстрирующий наши соображения:
(iii)* То робостью, то ревностью томим,// Я вас любил безмолвно, безнадежно,// Я вас любил так искренно, так нежно,//...[61].

*** Это замедление продолжается в следующей, единственной полноударной строке стихотворения, чем обеспечивается общее ритмическое успокоение к концу.

и утяжелением, то есть становится носителем образа "спокойной, проникновенной любви" в целом.

(2) При значительном параллелизме между 7-ой и 8-ой строками интенсивность 7-ой строки ослаблена тем, что она образует отдельную короткую волну (см. 4.3.2 (2)), размах которой к тому же заранее[62] сдерживается тем, что:

(а) в составе резюмирующего заключения ей принадлежит роль тезиса, подлежащего отрицанию более сильным антитезисом в следующей строке;

(б) нагнетению однородных членов не предстоит продолжаться в следующей строке и вообще зеркальное соотношение (см. 4.I) и теснота синтаксических связей со следующей строкой здесь гораздо слабее, чем между строками I-ого периода II строфы (большее число разных действующих лиц и членов предложения; сложноподчиненное, а не простое предложение и т.п.); к тому же

(в) ритмическое соотношение между двумя микромотивами 2-ого полустишия здесь совершенно обратное тому, которое было отмечено в 5-ой строке (см. 3.3) (так искренно, так нежно): имеет место спад как внутри каждого из мотивов (от ударных - в том числе внеметрически - слогов к безударным, а в первом даже к пиррихию), так и от первого, более длинного, мотива ко второму.

4.3.4. Ф о н е т и к а. Менее напряженной по сравнению с предыдущей является и р и ф м а, заключающая данную строку, - женская (а не мужская, как томим), построенная на хорошо знакомом по предыдущим рифмам гласном, притом среднего подъема и вообще занимающем среднее положение в последовательности рифмующих гласных (о - е - и, ср. замечания об этой последовательности в 3.3)*.

---

* Фонетический облик стоящего в рифменной позиции слова нежно с его повтором н, синтезом многих уже знакомых звуков (н, е, ж), в частности, стяжением окончания, с которым оно рифмуется (...н[ад]ежно → нежно), вероятно, играет очень важную роль в передаче орудийными средствами тематических компонентов, конкретизируемых в этой строке. Здесь, наверно, уместны предположения того же типа, что выдвинутые нами на стр. 37 по поводу слова томим. Мы, однако, вынуждены пока что воздержаться от гипотез на этот счет (ср. Прим. 64).

ЛИТЕРАТУРА

1 А.А.Ахматова. "Адольф" Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. – В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии. I. М., АН СССР, 1936, стр. 91-114.

2 А.А.Ахматова. "Каменный гость" Пушкина. – В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, том II. М., АН СССР, 1958, стр. 185-195.

3 А.А.Ахматова. Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. Публ. Э.Герштейн. – "Вопросы литературы", 1970, № I, стр. 158-206.

4 М.М.Бахтин. Слово в романе. – "Вопросы литературы", 1965, № 8, стр. 84-90.

5 А.Белецкий. Из наблюдений над стихотворными текстами А.С.Пушкина. I. Стихотворение "Я помню чудное мгновенье". – В кн.: Александр Білецький. Зібрання праць у пяти томах, т. 4. Київ, 1966, стр. 141-160.

6 А.Бем. О Пушкине. Ужгород, 1937.

7 Н.Я.Берковский. Статьи о литературе. М., ГИХЛ, 1962, стр. 357-403 (статья: "Русалка", лирическая трагедия Пушкина).

8 П.Бицилли. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926.

9 Д.Д.Благой. Социология творчества Пушкина. II изд., М., 1931.

10 Д.Д.Благой. Творческий путь Пушкина (1826-1830). "Советский писатель", М., 1967.

11 С.Г.Бочаров. Поэтика Пушкина. М., 1974.

12 О.М.Брик. Звуковые повторы. – В кн.: Сборники по теории поэтического языка. Выпуск третий. Поэтика. Петроград, 1919.

13 Д.Вестерман. Звук, тон и значение в западноафриканских языках. – В кн.: Африканское языкознание, сб. статей. М., 1963.

14 Л.С.Выготский. Психология искусства. М., 1965, стр. 191-212.

15 М.Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919.

16 М.Гершензон. Гольфстрем, М., 1922.

17 М.О.Гершензон. Статьи о Пушкине. М., 1926.

18 Грамматика современного русского литературного языка. Отв. ред. Н.Ю.Шведова. М., "Наука", 1970.

19 С.Н.Дурылин. Пушкин на сцене. М., АН СССР, 1951.

20 В.Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. "ОПОЯЗ", Петербург, 1921.

21 А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. Структурная поэтика – порождающая поэтика. – "Вопросы литературы", 1967, № I, стр. 74-89.

22-26 А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 22, 33, 39, 49, 61, ИРЯ АН СССР, М., 1971, 1972, 1973, 1974.

27 А.К.Жолковский. Инварианты и структура поэтического текста. – В кн.: "Труды по знаковым системам", т. 8, ТГУ (в печати).

28 А.К.Жолковский. Сомалийский рассказ "Испытание прорицателя" (опыт порождающего описания). – "Народы Азии и Африки", 1970, № 1, стр. 104–115.

29 А.П.Журавлев. Фонетическое значение. Л., 1974.

30 Ю.М.Лотман. Структура поэтического текста. М., "Искусство", 1970.

31 Л.Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 175–215.

32 Л.А.Мазель, В.А.Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, стр. 393–441.

33 Н.Н.Михайлов. Иду по меридиану. М., 1957.

34 Д.Н.Овсянико-Куликовский. Теория поэзии и прозы (теория словесности). Изд. 4-е, Петроград, 1917.

35 Л.Салямон. Элементы физиологии и художественное восприятие. – В кн.: Художественное восприятие, сб. 1, Л., "Наука", 1971, стр. 98–113.

36 А.Слонимский. Мастерство Пушкина. М., ГИХЛ, 1959.

37 К.Ф.Тарановский. О ритмической структуре русских двусложных размеров. – В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы, "Наука", Л., 1971, стр. 420–429.

38 Тодоров, Цветан. Поэтика. – В кн.: Структурализм: "за" и "против", ред. Е.Я.Басин, М.Л.Поляков, М., "Прогресс", 1975, стр. 37–114.

39 Б.В.Томашевский. Пятистопный ямб Пушкина. – В кн.: О стихе, Л., 1929, стр. 138–254.

40 Б.В.Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

41 Б.А.Успенский. Поэтика композиции. М., "Искусство", 1970.

42 Вл.Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., "Мысль", 1924.

43 В.Е.Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972.

44 Т.Г.Цявловская. Дневник А.А.Олениной. – В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Том II. М., АН СССР, 1958, стр. 247–292.

45 В.Шкловский. "Поэзия грамматики и грамматика поэзии". – "Иностранная литература", 1969, № 6, стр. 218–224.

46 В.Шкловский. Тетива. М., 1970, стр. 233-245.

47 Ю.К.Щеглов. Матрона из Эфеса. - В кн.: "Sign, Language, Culture", Mouton, 1970, pp. 451-468.

48 С.М.Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 4 М., "Искусство", 1966.

49 Роман Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. - В кн.: "Poetics, Poetyka , Поэтика", I, Warszawa , 1961, стр. 397-417.

50 Roman Jakobson. La statue dans la symbolique de Pouchkine. - В кн.: Questions de poétique. Paris, Seuil, 1973, pp. 152-187.

51 R.Jakobson. On Linguistic Aspects of Translation. - В кн.: On Translation, Cambridge, 1959.

52 Л.В.Щерба. Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. "Воспоминание" Пушкина. - В сб.: Л.В.Щерба. Избранные работы по русскому языку. "Учпедгиз", М., 1957, стр. 26-44.

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Разбор стихотворения "Я вас любил..."

I. Общая структура стихотворения

1. Тема и основные инвариантные мотивы, используемые в ее разработке..... 3

2. Глубинное решение..... 5
2.0. Умеренность тона и основная художественная задача.
2.1. Фабула.
2.2. Сюжет (порядок изложения фабульного материала).
2.3. Способ изложения ("косвенность").
2.4. Стиховая техника (рифмовка, строфика, размер, ритм).

3. Композиция.....15
3.0. Две строфы с НАРАСТАНИЕМ.
3.1. НАРАСТАНИЕ "любви" (ритмико-интонационная организация; распределение тематического материала; "прямота").
3.2. НАРАСТАНИЕ "сдержанности, смирения" (сюжет; распределение материала; синтаксис).
3.3. НАРАСТАНИЕ КОНТРАСТА между "любовью" и "смирением" (распределение материала; $КОНТР_{тожд}$ в ряде аспектов).
3.4. НАРАСТАНИЕ тесноты СОПРЯЖЕНИЯ (композиционная схема 4 + 2 + 2; перераспределение материала; концентрация резюмирующих кусков в конце).

II. Строение текста

1. Первая строфа.....20
1.1. Изложение фабулы.
1.1.1. "Точка зрения". 1.1.2. Лексика, синтаксис, фонетика, фигуры.
1.2. Ритм и интонация.....25
1.2.1. Первый период I строфы: интенсивность музыкального развития. 1.2.2. Второй период: заглушение подъема торможением.

2. Вторая строфа (в целом).....30

3. Первый период II строфы.....31
3.1. Композиционный аспект.
3.2. НАРАСТАНИЕ по сравнению с I строфой.
3.3. НАРАСТАНИЕ внутри периода.

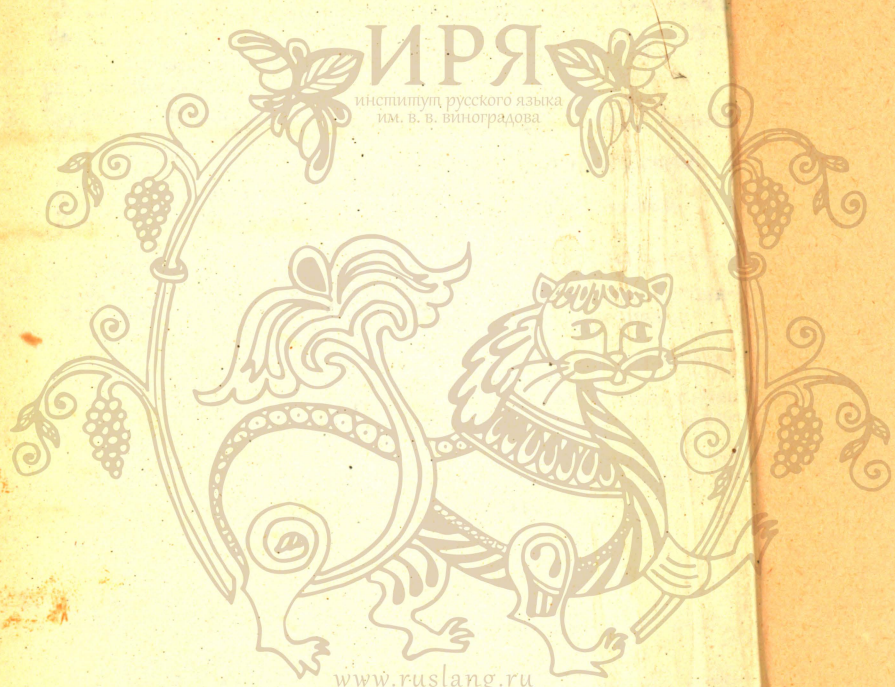
4. Второй период II строфы: 7-ая строка.....37
4.1. Композиционные особенности 2-го периода.
4.2. Утверждение "любви".

4.3. Приглушенность утверждения "любви".
4.3.1. Фабула. 4.3.2. Композиционный аспект.
4.3.3. Композиция и интонация. 4.3.4. Фонетика (характер рифмы).

Литература 43

Содержание 46

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

А13006 от 30.I.76 г. 3 п.л. I90 экз. Зак. 270

Тип. МГПИИЯ

кз. Зак 270

Бесплатно