

Т. И. СИЛЬМАН

ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ВОПРОСЫ АКТУАЛЬНОГО ЧЛЕНЕНИЯ *

1. За последние десятилетия учение об актуальном членении предложения, а также цельного текста значительно продвинулось вперед¹. Тем не менее до сих пор мы располагаем лишь немногими работами, целью которых было бы уяснение того, как актуальное членение предложения преломляется в различных функциональных стилях языка², и того менее — в различных жанрах художественной литературы. В частности, еще не был сколько-нибудь отчетливо поставлен вопрос о специфике актуального членения предложения в стихотворном тексте и о том, как эта специфика выражает себя в плане интонационном³.

Автор настоящей статьи поставил перед собой цель осветить этот вопрос на материале текстов лирической поэзии.

В первую очередь следует отметить, что самый термин «актуальное членение предложения» может быть применен к поэтическому тексту до известной степени лишь условно. Этот термин предполагает такую организацию предложения, которая предопределена особой коммуникативно-познавательной установкой говорящего — а именно, установкой на введение в предложение коммуникативно новых (и в этом плане более существенных) компонентов, противопоставленных компонентам уже известным и поэтому в коммуникативном плане менее существенным (исходной информации, «данному» противопоставляется информативный центр — «новое»). Подобное построение характерно как для обиходно-разговорной речи, так и для всех видов делового и научного языка, а в какой-то мере и для художественной прозы. Конечно, и здесь сплошь да рядом возможны конструкции, в которых противопоставление данного и нового снимается — например, так называемые одночленные фразы в трактовке Л. В. Щербы⁴. В очень длинных и усложненных предложениях разбиение на данное и новое также нередко наталкивается на значительные трудности. Однако в целом для названных видов речи деление предложения

* Текст статьи публикуется без редакционных изменений. Были произведены лишь мелкие технические поправки. — *Ред.*

¹ Помимо широко известных работ В. Матезиуса, К. Бооста, К. Г. Крушельницкой, В. П. Распопова, необходимо упомянуть статьи О. А. Лаптевой, Т. М. Николаевой, Я. Фирбаса, А. Л. Пумпянского в ВЯ, 1972, 2, трактующих ту же проблему в различных аспектах.

² О. А. Лаптева, Некоторые понятия теории актуального членения применительно к высказыванию в разговорной речи, ФН, 1973, 6.

³ В своих специальных работах стиховеды дали подробное описание поэтической интонации, включая ее в общую проблему ритмико-интонационного движения стиха, однако, естественно, не касались при этом таких чисто языковедческих проблем, какой является проблема актуального членения. См.: Б. М. Эйхенбаум, О камерной декламации, 1923 (перепеч. в сб.: Б. М. Эйхенбаум, О поэзии, Л., 1969); С. И. Берпштейн, Стих и декламация, сб. «Русская речь», Л., 1927; Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, стр. 30 и сл.; В. Е. Холщевников, Типы интонации русского классического стиха, сб. «Слово и образ», М., 1964; Б. П. Гощаров, Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, М., 1973, стр. 88 и сл.

⁴ Л. В. Щерба, Фонетика французского языка, 7-е изд., М., 1963, стр. 122 — 123.

на данное и новое является типовым признаком. Это связано с самими коммуникативными их назначением.

Между тем в стихотворных произведениях принцип деления предложения на «данное» (и потому менее существенное) и «новое» (более существенное) претерпевает значительную трансформацию, обнаруживая явную тенденцию к ослаблению, что связано по меньшей мере с двумя факторами, органически друг с другом соотносительными: во-первых, со стиховой организацией речевого ряда, во-вторых, с самой образно-смысловой структурой лирического стихотворения.

1. Стиховая организация речевого ряда, будучи ориентирована на определенные по величине и повторяющиеся по ритмико-мелодической структуре отрезки речи, принципиально противоположна разнообразию интонационных форм практической речи. Интонация, которой поэты пользуются при чтении своих (и чужих) стихов, резко отличается не только от каждодневной бытовой скороговорки, но и от устных форм деловой речи с выделением в них крупных ритмико-смысловых отрезков. Каждое знаменательное слово в стихе произносится значительно медленнее, весомее, паузы между отдельными словами или краткими одноударными словосочетаниями почти всегда выделяются, в то время как в нашей обиходной и деловой речи паузы сохраняются лишь между более объемными отрезками речи — синтагмами, «группами высшего порядка», фразами⁵.

Кроме того, — что, по-видимому, наиболее существенно, — стихотворные строки в целом, ориентированные на единую для данного стихотворения ритмическую схему, произносятся поэтами как изоморфные напевные единицы, и в этой противоречащей из стиха в стих мелодии тонут или нейтрализуются, — во всяком случае, слабеют — синтактико-интонационные ударения, связанные с фразовым, логическим, а также эмфатическим ударением, свойственным синтаксическим структурам, выполняющим определенное коммуникативное задание.

Давний спор между поэтами, с одной стороны, и профессионалами-читателями и актерами, с другой, по поводу того, как следует произносить стихи — патетически-замедленно и в то же время монотонно-напевно (как читают поэты) или же со всеми фразовыми, логическими и эмоциональными выделениями на фоне прозаической скороговорки, нейтрализующей более мелкие интонационные единицы, а иной раз и фиксированную паузу в конце стиха (как часто читают стихи драматические актеры), — является внешним показателем этого существенного различия двух интонаций — лирически-стиховой и коммуникативно-прозаической⁶.

2. Образно-смысловая структура одного из важнейших стихотворных жанров, а именно — лирической поэзии, наименее близка основному принципу, определяющему актуальное членение предложения — принципу коммуникативности. Различия между двумя интонациями — условно говоря, прозаической и стиховой — заложены прежде всего в самом существовании двух противостоящих друг другу литературных жанров — эпоса и лирики.

Условной исходной посылкой, неотделимой от самой сути эпического жанра, является ситуация рассказчика-повествователя в кругу слушателей. Установка эпического жанра насквозь коммуникативна. Эпический герой, персонаж романа или новеллы — это тот, с кем приключилось нечто, достойное всеобщего внимания, — будь то события внешней действительности или же внутренние переживания. Повествование про-

⁵ Л. В. Щербач, указ. соч., стр. 87, 125, 130.

⁶ Ср.: Б. М. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, сб. «О поэзии», Л., 1969, стр. 330 и сл.

заика неуклонно движется вперед, вслед за развитием действительности, от более известного к менее известному, от «данного» к «новому», — установка, находящая свое отражение как в структуре главы, так и в структуре эпического абзаца и предложения.

Совсем по-иному обстоит дело с лирикой. Условно принятой исходной ситуацией лирического жанра является ситуация сосредоточенного самоуглубления, при которой лирический герой (он же лирическое «я») лишь попутно говорит об основных этапах некоего существеннейшего для его внутренней жизни круга событий, впечатлений, мыслей, чувств, чтобы сконцентрировать все свои душевные силы на этом комплексе и прийти к его оценке и пониманию. Внешняя действительность в лирическом стихотворении предстает поэтому в переработанном виде, как материал мысли и чувства.

Лирическая ситуация, из которой рождается стих, связана, таким образом, с известным отделением от окружающей реальности, она протекает по заданию жанра вне контакта со слушателем, собеседником, иначе говоря — она внекоммуникативна. Между тем наличие возможного собеседника есть основное условие для внесения элементов актуального членения в текст высказывания-сообщения⁷.

Это лишь позднее, «потом», мы слушаем и читаем стихи как свидетельства чьего-то сложного душевного состояния, но согласно исходной позиции лирического жанра стихи, даже в случаях обращения к другу, к возлюбленной, создаются без конкретно-жизненного присутствия «адресата». Лирическое стихотворение есть прежде всего разговор лирического героя «с самим собой». Это не значит, что условного адресата в тексте стихотворения нет. Поэт обращается к природе, к предметному миру, к человечеству в целом, он обращается не только к живой возлюбленной, но и к мертвой. Рядом с пушкинским стихотворением «Я вас любил...» стоит его же «Для берегов отчизны дальной».

Но на подлинную коммуникативную установку такая структура, естественно, не похожа. Отсюда — минимум пояснительного материала, ничтожная по размерам экспозиция, известная неясность, закрытость, «герметичность» некоторых стихов, требующих повторного прочтения. Если лирический герой что-то и объясняет, то объясняет он это прежде всего самому себе, скорее напоминает, а не воспроизводит целиком.

Другое дело, что обращение к себе тоже является видом обращения и что в дальнейшем своем существовании стихотворение получает также внешнего адресата — читателя или слушателя. Но в час своего становления лирическое стихотворение характеризуется своеобразной установкой автора на отрешенность от собеседников, а тем самым и характеризуется совершенно своеобразным соотношением данного и нового.

Основной «данностью», из которой вырастает вся семантическая структура лирического стихотворения, является его герой, лирическое «я». К этой «данности» примыкает некоторая, чаще всего весьма скудная, исходная информация, оформленная скорее с помощью пунктирных на-

⁷ Ставя проблему актуального членения предложения и текста в общелингвистическом плане, О. А. Лаптева пишет: «Скорее всего актуализация должна пониматься в плане потенциальной возможности каждого высказывания (естественно, кроме однословного) представляться в речи расчлененно в коммуникативном отношении... Осуществление этой возможности связано с коммуникативными установками говорящего (пишущего), в задачу которого может входить или не входить специальное прояснение информационной структуры высказывания...». «Чем более непосредственным является контакт с собеседником, тем больше возможности для говорящего влиять на восприятие его речи собеседником и ставить себе специальные коммуникативные задачи...» (О. А. Лаптева, Перешенные вопросы теории актуального членения, ВЯ, 1972, 2, стр. 44).

меков. Отраженный в стихотворении момент глубокой душевной концентрации, постижения, «озарения» весь целиком пронизан движением к «новому» — и для нас, и, что особенно важно, для самого героя. Благодаря установке лирического жанра на краткость, напряженность и сконцентрированность всех душевных сил лирического героя на разрешении какой-то одной, важной для него, темы, вещи и события, пусть даже давно ему известные, благодаря внезапно открывшимся в них связям и сопоставлениям приобретают характер неожиданности и новизны, особенно по мере продвижения лирического сюжета к его результирующей итоговой концовке, к самому моменту познания некоей «истины»⁸. Информационная значимость каждого элемента высказывания здесь поэтому намного выше, чем в эпическом жанре.

Таким образом, если, согласно общезыковой точке зрения, как во множестве отдельных предложений практической речи, так и в высказывании в целом можно обнаружить движение от «данного» к «новому», то лирический текст отличается от прозаических высказываний (в том числе и от художественной прозы) тем, что область «данного» благодаря особой подаче материала максимально сужена и урезана, а само движение стихотворного текста можно было бы определить как движение от кратчайшего «данного» к «новому» и от этого «нового» — к «новейшему», иными словами — от исходной информации к информативному центру, а от информативного центра — к итоговому обобщению.

Актуальное членение в том системном виде, в каком мы его знаем по прозаическим текстам, в лирическом стихотворении тем самым обнаружить не удастся. Заранее известные истины из лирического текста по возможности исключены, семантическое движение в своей тенденции направлено на ступенчатое, часто расчлененное по отдельным строкам, но все же непрерывное в своей тенденции постижение «нового». Здесь скорее всего был бы применим термин, предложенный Т. М. Николаевой, а именно: «градуальное нарастание»⁹.

II. Однако при весьма существенных различиях двух интонационных форм — интонации практической или прозаической речи и интонации лирического стихотворения — нельзя все же уйти от того факта, что они, эти две формы, вырастают, в порядке альтернативы из одного и того же словесно-звукового материала.

Что же является общей исходной единицей для той и другой интонационной формы? Где общая материальная основа для различной интонационной интерпретации лирического текста? Думается, что в основе лирического текста лежит та же самая единица, которая является основой для всякого звуко-смыслового потока речи, но что она лишь по-иному интерпретируется в интонационном плане. Попробуем подойти к этому вопросу с большей лингвистической определенностью.

Вот что писал об этом Л. В. Щерба: «Звуковой поток в русском языке распадается на слова, благодаря тому, что каждое слово выделяется словесным ударением: мы читаем книгу научного содержания — 5 ударений и 5 слов. Правда, в русском существует некоторое число безударных

⁸ См.: Т. И. Сильман, Семантическая структура лирического стихотворения (к проблеме «модели жанра»), сб. «Philologica. Памяти акад. В. М. Жирмунского», Л., 1973, стр. 417.

⁹ Автор пишет: «Если актуальное членение... есть именно членение, то, напротив, идея градуального нарастания или убывания некоторого смыслового качества в высказывании (напряжения, коммуникативного динамизма и т. п.), строго говоря, не связана с членением предложения, а соотносится с поэлементной модификацией всего высказывания» (Т. М. Николаева, Актуальное членение — категория грамматики текста, ВЯ, 1972. 2, стр. 54).

слов — так называемых энклитик и главным образом проклитик, но это не меняет особенно дела, так как этих безударных словечек относительно немного и они имеют характер подвижных префиксов и суффиксов, а главное, так как нормально всякое ударное слово всегда сохраняет свое ударение на своем обычном месте»¹⁰.

Если учесть тот факт, что ударенное слово может приобщать к себе не только энклитические и проклитические словечки, но также и так называемые двойственные слова¹¹, то первичным ритмико-смысловым единством для русского языка, как и для некоторых других языков, явится, употребляя термин Л. В. Щербы, скорее одноударная «ритмическая группа»¹², а не отдельное слово. Мы будем далее именовать эти одноударные ритмические группы микросинтагмами — в отличие от «больших» синтагм, так называемых фраз, включающих в себя несколько ритмических групп, а разделяющие их паузы будем называть микропаузами.

Правда, в русском языке однословные микросинтагмы встречаются чаще, чем двусловные, а тем более трехсловные¹³. Важно то общее положение, что потенциально безакцентные слова, а среди них и такие важнейшие, как местоимения, не изменяя ударения основного слова, примыкают к нему и совместно с ним образуют некую первичную фонетико-смысловую единицу, которая является носительницей ударного слога, выступающего либо в окружении, либо с предварением, либо в сопровождении некоторого числа неударных слогов (практически в русском стихе от одного до пяти-шести псеударных максимально)¹⁴.

Микросинтагма является таким образом первичной ритмической единицей стиха, носительницей акцента; она образована либо одним ударным словом, либо различными сочетаниями (двух безударных слов с одним ударным и т. д., ср.: «И перед младшею столицей...» — здесь в первой микросинтагме пять неударных слогов группируются вокруг одного ударного).

Почему для стихотворения, как, впрочем, и для эпической прозы и вообще для всякого текста как целого, существенны не просто «слова», а именно микросинтагмы? Причина в том, что слово далеко не всегда входит в текст в качестве его первичной ритмико-грамматической единицы, как изолированная словоформа. а должно получить соответствующее оснащение в виде энклитик, проклитик и двойственных слов, — иначе говоря, сплошь да рядом данное слово может участвовать в конструировании синтаксически оформленного высказывания лишь в составе неоднословной микросинтагмы, и только тогда оно становится готовым текстовым звеном. В стихотворном тексте микросинтагмы (и однословные, и многословные) должны выполнять несколько задач одновременно: помимо того,

¹⁰ Л. В. Щерба, указ. соч., стр. 83.

¹¹ К ним относятся местоимения, однословные числительные и т. д. (см.: В. Жирмунский, Введение в метрику, Л., 1925, стр. 104 и сл.).

¹² Л. В. Щерба, указ. соч., стр. 84. О такого рода ритмических группах пишет, называя их ритмическими ячейками предложения, В. Г. Адмони: «Вокруг ударенного слога группируется обычно ряд неударенных слогов, не только в пределах одного слова, но и за пределами его — к ударенному слову „прислоняются“ неударенные слова, энклитики и проклитики, создавая ритмические группы, которые могут совпасть с синтагмой или оказаться лишь частью ее» (В. Г. Адмони, Введение в синтаксис современного немецкого языка, М., 1955, стр. 92).

¹³ В приводимом ниже стихотворении Пушкина «Я вас любил...» всего 50 отдельных слов, микросинтагм же 32, из них однословных — 16, двусловных — 14, трехсловных — 2: таким образом, однословные микросинтагмы составляют всего 50% всех микросинтагм данного стихотворного текста. Ср. по этому поводу: В. Жирмунский, указ. соч., стр. 184 и сл.

¹⁴ Ср.: И. Н. Голенищев-Кутузов, Словораздел в русском стихосложении, ВЯ, 1959, 4, стр. 23.

что они в результате своего сочетания образуют некое более или менее законченное по смыслу высказывание, подчиненное общим грамматическим нормам данного языка¹⁵, они должны также удовлетворять требованиям ритмического, мелодического и звукового движения стиха, его оснащенности рифмами, ассонансами, аллитерациями и другими элементами звуковой инструментровки, а также его членению на стиховые строки и строфы.

Поэтому особое значение для структуры стиха имеет акцент микросинтагмы, ибо находясь внутри (или на любой из границ) микросинтагмы, этот акцент является ее живым ядром, потенциальным элементом ее ритмического пульсирования внутри стихового текста, для которого данная микросинтагма предназначена.

Неравновеликость микросинтагм, их принципиальная асимметричность по отношению друг к другу, как по размерам, так и по расположению в них акцентного слога, создает основу для величайшей маневренности, ритмической вариативности русского стиха, его стиховых строк. Ударный слог, начиная с двусложных микросинтагм, благодаря свободному ударению в словах русского языка может «путешествовать» по микросинтагме в любом направлении, и расположение микропауз между микросинтагмами тоже очень по-разному делит стих на неравновеликие ритмико-мелодические отрезки, создавая особый узор — на фоне тенденции к симметрии ямбических, хореических и дольниковых «стоп»¹⁶.

В прозаическом тексте самый факт пульсации данной микросинтагмы может сохраниться, но может и нейтрализоваться под давлением более масштабного — фразового или логического — ударения внутри более обширного синтаксического отрезка — «большой» синтагмы. Иначе говоря, акцент особенно отчетливо проявит себя в прозаическом тексте лишь в тех микросинтагмах, которые явятся носителями коммуникативно наиболее важных разделов текста, на фоне отрезков менее важных, которые, в особенности в разговорной речи, легко атонируются¹⁷. В тексте же поэтическом пульсация микросинтагм в результате их сочетания друг с другом отнюдь не подвергается нейтрализации, а напротив, превращается в фактор поэтической структуры данного текста, становится неотъемлемым показателем его поэтического качества, составляет его ритмический костяк. Наиболее ярко этот пульсирующий механизм микросинтагм проявляется в поэзии лирической, где он поддерживается предельной весомостью отдельных звуко-смысловых компонентов в силу той специфичности установки лирического текста, о которой говорилось выше.

Таким образом, интонационные формы — «прозаическая» и «стиховая» — вырастают на одной материальной основе: на ритмико-звуковом составе единого словесного ряда. Смена ударных и неударных слогов создает для них единый ритмический фундамент, на котором, при разной степени его использования, возникают различия в темпе, в членении на паузы, в мелодике — либо четкая ритмическая установка снимается и одерживают верх фразовые и логические ударения (прозаическая или «практическая» интонация), либо одерживает верх ритмическая установка,

¹⁵ Кроме опытов чисто «звуковой», десемантизированной поэзии.

¹⁶ В этом отношении немецкий стих сходен с русским, однако он колеблется в размерах микросинтагм наименьшего масштаба в связи с меньшими средними размерами слов в немецком языке. На противоположном полюсе находится французский стих, разделенный, как правило, одной паузой (цезурой) на две более или менее симметричные части, причем цезура совпадает обычно с паузой после фразового ударения.

¹⁷ См.: Л. Р. З и н д е р, *Общая фонетика*, Л., 1960, стр. 290. Исходя из рассмотрения главным образом прозаических текстов и высказывания, Л. Р. Зиндер говорит: «Синтагма (речь идет о „большой“ синтагме. — Т. С.) представляет собой интонационно неделимую единицу речевого потока» (там же, стр. 277).

и тогда возникает равноударная, изоморфная по мелодическому рисунку напевная стиховая интонация. Микропаузы между микросинтагмами во втором случае сохраняются полностью, а сами микросинтагмы не только не нейтрализуются в отношении своего акцента, но, наоборот, акцент этот приобретает особую отчетливость и весомость благодаря более медленному и напевному произнесению стихового текста¹⁸.

Во всякого рода переходных формах, в изобилии представленных в поэзии: шутливые стихи «на случай», эпиграммы и т. п., моменты актуализации высказывания бывают выражены довольно отчетливо. Но даже и в подлинно лирических стихах лирическая интонация не всегда является целиком преобладающей: все зависит от общего эмоционального настроения и от конкретного тематического развития. Чаще всего элементы исходной информации, т. е. «данного», находят себе место в начале стихотворения, после чего происходит бурное развитие в сторону «нового» и «новейшего».

То, что оба типа интонаций могут «спорить» друг с другом на любом, даже самом малом отрезке стихового текста, доказывает, например, следующее рассуждение М. Л. Гаспарова: «Некоторую трудность при анализе словоразделов представляют те случаи, когда в междуударном интервале находится самостоятельное односложное и двусложное слово с ослабленным ударением. Такие слова легко атонируются и примыкают к предыдущему или последующему слову; но к предыдущему или последующему — это не всегда легко определить. Так, в стихе „Он шел и нес свое чудо...“ слово „свое“ явно теснее примыкает к последующему слову „чудо“, следовательно, словораздел окажется перед ним, т. е. будет мужским. Но в стихе „Кто знает, где это было?...“ слово „это“ одинаково тесно примыкает и к слову „где“ (произносительно), так что словораздел одинаково может стоять и перед ним — мужской, и после него — дактилический. В таких случаях опять-таки исследователю приходится полагаться на собственный слух, неизбежно внося элемент субъективности: так, мы в данном случае предпочли произносительную инерцию логической и считали „это“ энклитикой, хотя признавали правомерность и другой интерпретации»¹⁹.

Расхождение между полярно противоположными друг другу интонационными формами намечается, следовательно, уже в самих микросинтагмах, в трактовке их размеров и в их акцентировке²⁰. Расхождение это

¹⁸ С. И. Бернштейн называет подобный способ произнесения стихов «связанной» декламацией (по Э. Зиверсу — *gebundene Tonführung*). Таково, например, описание и графическое изображение в его статье произнесения стихов Андреем Белым: «В декламации Андрея Белого наблюдаем при общей напряженности звучания, определенную фонетическую фигуру, при известных условиях акцентно-слоговой структуры текста неизменно повторяющуюся из стиха в стих: выделение середины стиха при помощи повышения соответствующего ударного слога и определенную форму паузального членения: при трех ударениях в стихе деление на 1 + 2 ударения при помощи длительной паузы после первого слова» (см.: С. И. Б е р н с т е й н, указ. соч., стр. 28).

¹⁹ М. Л. Г а с п а р о в, Русский трехударный дольник XX в., сб. «Теория стиха», Л., 1968, стр. 79—80.

²⁰ Так, например, П. А. Руднев интерпретирует некоторые стиховые строки стихотворения Блока «Все тихо на светлом лице» следующим, на наш взгляд, ошибочным образом, выстраивая лишнюю микропаузу после первого слога:

1. Все тихо на светлом лице... — М—Ж—Ж, т. е. 1 + 2 + 3 (+ 2);

2. Их росу убелила луна... — М—М—Ж, т. е. 1 + 2 + 4 (+ 2).

Мы имеем в виду два стиховых зачина, где при напевном произнесении строк двойственные слова «все...», «их...» несомненно атонируются и примыкают к последующим словам, образуя с ними вместе единую микросинтагму («Все тихо...»; «Их росу...»). Но автор, по-видимому, считает эти двойственные слова обязательными носителями акцента, а тем самым — самостоятельными ритмико-интонационными единицами, т. е. в нашем понимании — микросинтагмами, с чем невозможно согласиться. Нужно сказать, что термин «словораздел» в подобных случаях играет не столько проясняющую, сколько

нарастает далее на уровне микропаузы, которые либо частично нейтрализуются, либо полностью сохраняют свое значение. Внимательный анализ различных образцов лирической поэзии заставляет отмечать частые более мелкие, а также и более значительные колебания в сторону той или иной интонационной формы как внутри лирических стихов небольшого размера, так и в крупных поэтических произведениях, в зависимости от конкретного тематического развития данного стихотворения²¹.

Так, в пушкинском стихотворении «Я вас любил...» известное накопление коммуникативной интонации можно наблюдать в повторном произнесении предложения «Я вас любил...»²². |

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томию;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

В первичном произнесении «данного» (т. е. не акцентированным элементом) является одно только местоимение *я*, обозначающее лирического героя (это слово, являясь в лирических стихах исходным, как само собой разумеющееся «данное», обнаруживает наибольшую тенденцию к атонации). Местоимение *вас* в первом произнесении несет примерно половинный акцент, при полностью ударном глаголе. Информативный центр, т. е. «новое», находится внутри самой фразы.

Во втором произнесении той же фразы частично атонируется также и местоимение *вас*, микропауза между местоимением *вас* и глаголом *любил* нейтрализуется, так что из двух микросинтагм образуется одна, более объемная, — притом это уже не микросинтагма в нашем понимании, она скорее приближается к обычной «большой» синтагме, фразе, несущей фразовое ударение: *Я вас любил*. Здесь, следовательно, произошел процесс увеличения объема «данного», которое распространилось на целый речевой отрезок по аналогии с прозаическим высказыванием. Интонационное движение в 5-й строке стихотворения теперь сместилось в сторону нового информативного центра, устремившись за пределы фразы *Я вас любил*, в сторону двух обстоятельств: *безмолвно, безнадежно...*, которые и являются основными выразителями «нового» в данном отрезке стихового текста.

Впрочем, полной идентификации с прозаической интонацией все же не происходит благодаря стиховой произносительной инерции: прозаическая интонация нейтрализовала бы микропаузу после глагола *любил* — либо здесь возникло бы эмфатическое ударение.

запутывающую роль (см.: П. А. Руднев, Стихотворение Блока «Все тихо на светлом лице...», сб. «Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова», Л., 1971, стр. 451).

²¹ Ср.: В. Е. Холшевников, Типы интонации русского классического стиха, сб. «Слово и образ», М., 1964, стр. 163.

²² Впрочем, повтор внутри стихового текста (ср. рефрен) никогда не является «пустым» повтором, поскольку он обогащает свое содержание и свою эмоциональную насыщенность на основе общего сюжетного движения лирического текста (см.: Т. Н. Сильман, От баллады к лирическому стихотворению, сб. «Стилистика романско-германских языков», Л., 1972, стр. 107—108).

В третьем произнесении и глагольный акцент уже тоже несколько ослаблен за счет интонационно утяжеленных, следующих за ним обстоятельственных микросинтагм-признаков (особенно четырехсложного *так искренно*) и поэтому по степени силы ударения приближается к половинному акценту, сохранившемуся на местоимении *вас*, — они теперь уравнены, и перед нами вновь две микросинтагмы. При прозаической интонационной трактовке вся эта первая фраза могла бы быть полностью атонирована, — однако стиховая произносительная инерция этого не допускает. Кроме того, *так искренно, так нежно* — здесь уже не самое «новое», оно перекрывается концовкой стихотворения, выражающей «новейшее»: *Как дай вам бог любимой быть другим*. Перед нами, таким образом, в конце стихотворения еще раз проходят все три фразы интонационного нарастания, характерные для интонационного движения лирического стихотворения в целом.

: |