

НАРРАТИВНОСТЬ СТИХОТВОРЕНИЯ  
А.С. ПУШКИНА *Я ВАС ЛЮБИЛ*  
(ЕЩЁ РАЗ ОБ ЭТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

*Иван Верч*

(...) полное смысловое повторение  
в художественном тексте невозможно  
(Лотман 1971: 153).

Стихотворение А.С. Пушкина *Я вас любил* содержит, как известно, только одну метафору: „любовь (...) угасла”. В своём известном анализе этой пушкинской „безобразной поэзии” Роман Якобсон разрешает то, что им, по-видимому, истолковывается как уклон от общего строя стихотворения, утверждением, что „(...) в лексике нет ни одного живого тропа, и мертвая, вошедшая в словарный обиход метафора *любовь угасла*, разумеется, не в счет” (Якобсон 1961: 405). С точки зрения предложенных им узко синхронного и чисто „грамматического” подходов к пушкинским стихам, Якобсон несомненно прав; более того, и диахронный подход к метафоре такого типа (*чувство – душа – сердце – кровь* как *огонь // горит – гаснет*) и вообще к историческим этапам её поэтической автоматизации несомненно подтверждает её широкое распространение уже в начальные годы пушкинского творчества („*И гаснет пламенной душой*”, 1819г.; „[...] *пламенем страстей/ Впервые чувства разгорались*”, 1820г.; Пушкин 1935: 373, 375).

Однако, к вопросу, разрешённому Якобсоном в полном соответствии с его методологическим (лингвистическим) направлением, можно, на мой взгляд, подойти с обратной точки зрения: вместо того, чтобы имплицитно отрицать существование метафоры с приданием ей „мёртвой” метафорической ценности, можно поставить вопрос о том, почему же в восьмистиховом сочинении, полностью лишённом тропов, всё-таки находит своё место метафора, независимо от того, является ли она „живой” или „мёртвой”. Если обратиться к пушкинской *системе абсолютно точного слова*, да ещё к известной записке 1828-го года (появившейся всего на год раньше стихо-

творения *Я вас любил*), в которой Пушкин якобы отказывается от „условленного” литературного языка в поддержку „поэзи[и], освобожденн[ой] от условленных украшений стихотворства” (*там же*, 720), то предложенный нами вопрос направляется сам по себе. Метафора записана, она не входит в рамки обычной „словарной” метафоры типа *восход солнца* или *ножка стола* и самим фактом своего наличия в рамках стихотворения буквально *требует* ответа на очередной вопрос: так как лексический уровень метафоры легко разрешим, носителем какой информации она является?

Чтобы ответить на выдвинутый нами вопрос, стоит, по моему, исходить из положения, что любая метафора, какого бы рода она ни была, не говорит нам „иными словами” о том, что вполне можно было бы выразить логическим (не-поэтическим) языком; она представляет собой словесную модель мира, то есть единое и неповторимое высказывание об *отношениях*, сложившихся между субъектом речевого поступка и вербализованной им действительностью. Субъект речевого поступка сообщает нам не просто слово о чём или о ком-нибудь, а смысл высказывания, заложенный в самом поступке высказывания (и в этом-то заключается уникальная суть любого речевого *события*): значит, метафора даёт нам больше информации, чем даёт нам простое разрешение её лексического уровня (допустим: *я Вам сообщаю, что я Вас больше не люблю*) и является, таким образом, носителем „добавочной” (метафора *любовь угасла* употребляется с целью сказать *больше*, чем просто: *я Вас не люблю*), а не только „супплетивной” информации (по которой высказывание *любовь угасла* = *я Вас не люблю*; см. Есо 1984: 143). Далее, вместо того, чтобы проследить за кодом с целью разрешения „тёмного” метафорического описания мира, то есть вместо того, чтобы пройти путь от энциклопедии к метафоре (т.е. ответить на вопрос о том, как метафора помещается в заранее определённый культурно-языковой код), мне кажется более продуктивным обратное движение от метафоры к энциклопедии (т.е. посмотреть, как именно благодаря метафоре общий код текста, в котором она помещается, подвергается существенному изменению в плане содержания; см. *там же*, 197). Далее напрашиваются следующие вопросы: какой тип высказывания

метафора развёртывает и, следовательно, как реализуется хотя бы часть энциклопедии *этого* стихотворного текста, то есть как реализуется намерение субъекта *этого* речевого поступка развернуть именно *свой* дискурс как по отношению к предмету описания, так и по отношению к самому себе и к адресату?

Прежде всего, я хочу избежать недоразумения, которое могло бы помешать дальнейшему пониманию предлагаемой трактовки: любая метафора, в том числе и пушкинская *любовь угасла*, не может быть ни „живой”, ни „мёртвой”, попросту из-за того, что она как словесная модель мира находится под теми же условиями „истинности”, как любой речевой поступок. Как любое событие слова, прямо сообщающее нам смысл своего высказывания, метафора всегда „жива”. Её „(не)живость” определяет не „отжившее” *слово*, а *бытие*, „населённое” (по Гейдеггеру) творческим субъектом речевого поступка. В противоположном случае, то есть в случае решающей роли слова как-будто „вне” субъекта высказывания, мы могли бы, например, вполне справедливо определить „мёртвыми” две метафоры такого же типа – *чувство горит / гаснет*, – появившиеся в том же 1829-ом году у великого Лермонтова („веселья дух не *гас*”, Лермонтов 1963: I: 11) и у второстепенного поэта Теплякова („Какой *огонь пылал* в крови”, *Поэты* 1961: 233): на уровне слова, метафоры несомненно „отжившие”, однако, на уровне высказывания, воплощённого двумя субъектами речевого поступка (молодого и начинающего Лермонтова и эпигона байронизма Теплякова), они по собственной речевой природе „живы”. По крайней мере, понадобится другой, в ту пору слушающий субъект речевого поступка, чтобы ощутить то „мертвенность”, то „живость” воспринимаемой метафоры, но творящий субъект дискурса тут (то есть *до* получения ответа) не при чём. Такой подход к вопросу, выдвинутому самой речевой сутью метафоры, я считаю необходимым для того, чтобы попытаться понять какой тип „сверх-информации” несёт метафора *любовь угасла*: стоит напомнить, что у Пушкина в период с 1823-го по 1831-ый год такой тип метафоры (*горит / гаснет*) часто изменяется в плане содержания, хотя и без существенных изменений в плане выражения. Так, например, в 1823-ем году Пушкин пишет „*погасший* пепел уж не вспыхнет” (*Евгений Онегин*, I, 59;

далее указываются глава и строфа), той же метафорической типологией он пользуется для того, чтобы себя, автора-героя „романа в стихах”, приблизить к описываемому герою, к Онегину: „в обоих сердца жар не *угас*” (I, 45), и ещё в 1828-ом году он не отказывается от якобы „мёртвого” плана содержания „отжившего” метафорического высказывания для того, чтобы определить Татьянино чувство („сильнее страсть её *горит*”, VII, 14). Все вышеуказанные примеры метафорической речи объединяет общая смысловая черта, то есть совпадение между планом выражения и планом содержания, ведь субъект высказывания (автор) вполне сознательно активизирует код, открывающий текстовый мир заранее предreshённых литературных ассоциаций. Однако, в творчестве Пушкина не трудно заметить и противоположную тенденцию в применении той же метафорической речи к предмету описания. Самый наглядный пример полного смыслового изменения единого плана выражения имеется в описании чувственных переживаний у Татьяны и у Онегина: в 1825-ом году Татьяна „увядает,/ бледнеет, *гаснет* и молчит” (IV, 24), шесть лет спустя, в 1831-ом году, на самом последнем этапе своей работы над „романом в стихах”, Пушкин употребляет ту же метафору в письме Онегина к Татьяне – „Пред вами в муках замирать,/ бледнеть и *гаснуть*... вот блаженство” (VIII, *Письмо Онегина*). Если для Татьяны выражение соответствует содержанию и, более того, содержание для неё приемлемо именно в силу „заранее данной” метафоры, для Онегина оба плана уже не совпадают: в отличие от Татьяны его изображение мира и самоизображение приобретают черты *персональной моделизации* (см. Ковач 1994), в которой есть, конечно, и место для якобы „отживших” метафорических оборотов, потерявших, однако, свою „отжившую” метафорическую нагрузку.

Как мы видели, такой неизменный в плане выражения тип метафоры у Пушкина не претендует на полное и вечное совпадение с планом содержания. Такое переменное совпадение можно обнаружить на уровне субъекта высказывания лишь по отношению к предмету его описания, но никак не по отношению к собственной речевой модели мира, которой субъект как субъект речевого поступка попросту не может противоречить. Значит, *первая, добавочная информация*, которую сообщает нам метафора *любовь угасла*, касается не её собственного раз-

вёртывания („любовь *как* огонь и *как* огонь горит и гаснет”), а развёртывания по меньшей мере двух текстовых моделей мира. В обоих случаях метафора обрисовывается как „пушкинский” текст и никак не возвращается к своей референциальности, то есть к не-художественному слову. Так или иначе метафора остаётся метафорой и такой мы её воспринимаем.

На самом деле, такой „живой” подход к метафоре применим ко всей лексике в стихотворении А.С. Пушкина *Я вас любил*. Посмотрим, например, как лексика анализируемого текста действует в плане содержания в других произведениях Пушкина. Для удобства анализа мы обратились к лексике *Евгения Онегина* в силу его „противоречивой цельности” и хронологической длины творческого процесса.

1. *Сближенный повтор типа „любил: любовь”*. В *Онегине*, в первичном его значении „испытать чувство любви к кому-либо”, повтор применяется Пушкиным только в двух совершенно разных контекстах: в первом случае, в 1823-ем году, повтор описывает Ленского („Он пел *любовь, любви* послушный”, II, 10) и подчёркивает „литературность” его мира, во втором случае, в 1824-ом году, он встречается в „проповеди” Онегина („Я вас *люблю любовью* брата/ и, может быть, ещё нежней”, IV, 16), в которой литературность выражения уступает место „трезвой вне-литературности” жизни (см. Лотман 1983: 236-237). Стоит задуматься над синтаксической близостью между онегинскими стихами и первым стихом анализируемого стихотворения.
2. *В душе*. Выражение употребляется Пушкиным то пародийно, то литературно, то всерьёз: „(...) скоро бури след/ в *душе* моей совсем утихнет:/ тогда-то я начну писать/ поэму песен в двадцать пять”, I, 59; „его [Ленского] *душа* была согрета”, II, 7; „(...) И того искали/ вы [Татьяна] чистой, пламенной *душой*”, IV, 15. В последних двух примерах условие „истинности” дано то повествователем герою, то героем другому герою.
3. *Тревожит*. В 1823-ем году Онегин „мог *тревожить*/ сердца кокеток” (I, 12), в том же году Пушкин иронически замечает, что он „любя, был глуп и нем”, не успевая „сочета[ть] (...) горячку рифм” с „любви безумн[ою] *тревог[ой]*” (I, 58), а несколько лет спустя, в 1827-ом году, очевидно преодолев несовместимость между „рифмой” и „тревогой” (то есть между вербализацией и действитель-

ностью), жалуется, что он не смеет милую „тревожить лирою своей” (VII, 52). В 1829-ом году Пушкин отказывается от лексически-содержательной цепочки *любовь – тревога – рифма* („Мир вам, *тревоги* прошлых лет”, *Отрывки*, 8) и его идеал счастья приобретает более спокойные контуры „дома, тепла и личной независимости” („Мой идеал теперь хозяйка”, *Отрывки*, 9; см. Лотман 1983: 387).

4. *Печаль*. В 1823-ем году лексема (иронически) определяет Ленского („Он пел разлуку и *печаль*”, II, 10), в 1824-ом году она опять иронизируется (см. рифму „*печально* – машинально”, IV, 17), в 1825-ом году Пушкин от неё демонстративно отказывается („Но мы, ребята без *печали*”, *Отрывки*, 17), а в 1830-ом году лексема, освобождённая от своей „литературности”, описывает новое душевное состояние Онегина („Мечты, желанья, *печали*,/ теснились в душу глубоко”, VIII, 36).
5. *Безмолвно*. Если следить за линией лексической цепочки *любовь – тревога – рифма*, то стих „Я вас любил *безмолвно*” можно прочесть как память о не вербализованной стихами любви. Кстати, „слово *молвить*” (III, *Письмо Татьяны*) – литературное выражение Татьяны в её письме к Онегину – повторяется в плане содержания и в описании стихов Ленского в альбоме Ольги („*безмолвный* памятник мечтания”, IV, 27).
- 5a. *Безнадежно*. Выражение появляется в *Онегине* только в литературном контексте („*безнадежный* эгоизм [Байрона]”, III, 12), а его антоним *надежда*, всегда как метафора с „литературным” содержанием, встречается три раза в письме Татьяны („Когда б *надежду* я имела”, „Слова *надежды* мне шепнул”, „*Надежды* сердца оживи”, III, *Письмо Татьяны*), как слово-ключ в „любовных играх” („Пора *надежд* и грусти нежной”, I, 4; „[...] лицемерить,/ Таить *надежду*, ревновать”, I, 10) и даже в металитературном контексте („Оставь *надежду* навсегда”, III, 22). Однако, „литературность” исчезает в 1830-ом году, когда выражение относится к „последнему” Онегину: „*Надежды* нет!” (VIII, 34).
6. *Робостью*. В 1823-ем году лексема *робость* применяется Пушкиным как выражение „наивного” чувства, подлежащего любовным „играм” („[...] причудниц[ы] [...] / пугая *робкую* любовь,/ её привлечь успели вновь”, III, 23), а в 1826-ом году как признание Онегиным „искреннего” чувства у Ленского („[...] над любовью *робкой*, нежной/ так пошутил”, VI, 10).

- ба. *Ревностью*. Во всём *Евгении Онегине* лексема *ревность* встречается всегда в отрицательном контексте. Обычно она сопровождает „игру” любви („Измучим сердце, а потом/*ревнивым* оживим огнём”, III, 25, 1825-ый г.), за исключением „ревнивой тоски” Татьяны после „скандала” в доме Лариных (VI, 3, 1826-ой г.).
- бб. *Робостью – ревностью*. Сочетание двух лексем встречается во всём *Онегине* лишь один раз: в 1830-ом году Пушкин описывает „ревнивую робость” (VIII, 6) своей молодой „музы” перед „прелестью” „светского раута”. Хотя сочетание не совсем ясно, можно подумать, что речь идёт о трудностях молодого Пушкина в высоком дворянском обществе, отношении к которому сложилось противоречиво. Для нашего анализа интересно хронологическое расстояние между языком „взрослого” Пушкина как субъекта описания и „молодым” Пушкиным как предметом описания.
- бв. *Томим*. В 1825-ом году выражение пародийно („Тоской и рифмами *томим*”, IV, 35), а в 1831-ом году оно воспринимается вполне всерьёз в письме Онегина к Татьяне („*Томиться* жаждою любви”, VIII, *Письмо Онегина*).
7. *Искренно*. Это – единственное выражение, которое не подвергается существенным изменениям в плане содержания: в 1823-ем году оно изображает „истинное” чувство Ленского („полный *искренней* печалью”, II, 37) и в 1824-ом году оно воспринимается Онегиным как слово, способное изобразить такое же „истинное” чувство Татьяны („Мне ваша *искренность* мила”, IV, 12). Стоит подчеркнуть, что во всём *Евгении Онегине* упомянутое выражение встречается только в двух вышеуказанных положительных контекстах.
- 7а. *Нежно*. Выражение определяет Татьянину любовь всегда всерьёз („любит без искусства/ [...] и сердцем пламенным и *нежным*”, III, 24), хотя оно появляется порою и как литературный штамп („наука страсти *нежной*”, I, 8), на который возможна и пародия („Покойся в сердечной *неге!* как пьяный путник на ночлеге, или, *нежней!* как мотылек”, IV, 51). Как раньше у Татьяны, оно вновь, в 1831-ом году, приобретает непародийный и не иронический смысл в письме Онегина к Татьяне: „В вас искру *нежности* заметя”, VIII, *Письмо Онегина*.
8. *Дай вам Бог*. У Пушкина речевая ситуация пожелания – многообразна: выражение звучит иронически в 1824-ом году („Не *дай мне Бог* сойтись на бале”, III, 28; „*Дай Бог им* [родным] долги дни”, IV, 20); как народная разговорная речь

в 1828-ом году („*Дай Бог* душе его спасенье”, VII, 18); как доброжелательное обращение к читателю в 1830-ом году („*Дай Бог*, чтоб в этой книжке ты”, VIII, 49) и ещё как искренняя молитва („*Не дай мне Бог* сойти с ума”, Пушкин 1935: 487) в 1833-ем году.

Как видно из вышеуказанных примеров, практически *вся* лексика стихотворения *Я вас любил* открывает поочерёдно противоположный смысл предложенных текстовых миров. В этом отношении, между общей лексикой и единственной метафорой стихотворения нет никакой содержательной разницы (с этой точки зрения Якобсон совершенно прав). Однако речь тут идёт не о едином смысловом мире, а о нескольких и порою противоположных по смыслу мирах. Стоит поэтому поставить вопрос о том, к какому из этих противоположных миров направляет нас Пушкин, имея в виду, что эти текстовые миры не являются ни „истинными”, ни „ложными”, ни „мёртвыми”, ни „живыми”, поскольку они, если повторить ещё раз ведущее понятие нашей трактовки, даны субъектом дискурса всегда при тех же условиях „истинности”, как любое речевое событие. „Истинность” речевого события как такового не подлежит сомнению (оно является попросту *событием*), разница лишь в том, что она может относиться то к описываемому субъекту (и приобретать смысловые контуры, допустим, пародии или иронии), то к описываемому объекту (и приобретать смысловые контуры, допустим, уважения к „чужой речи”). С этой точки зрения проследить за попыткой установления „истинного” поочерёдного смысла каждой отдельной лексемы кажется мне делом непродуктивным: разве можно однозначно решить вопрос о том, является ли, к примеру, стих „Я не хочу печалить вас ничем” полностью освобождённым от литературной памяти или нет (ср. пародию *печально-машинально*, или литературный штамп „Он пел разлуку и печаль”, содержащий, однако, „истинность” выражения и содержания)? И пожелание *Дай вам Бог*, к какому типу сообщения относится (к описательно-референциальному как искреннему обращению к Богу, к ироническому, разговорному или, наконец, попросту к доброжелательному)?

Вернёмся к изначальному вопросу: почему в восьмистиховом сочинении единственный элемент, который сразу напо-

минает нам „литературу” (ведь речь идёт всё-таки о единственном „образном” элементе в стихотворении), – это метафора *любовь угасла*, да ещё в доминантной позиции в первом и втором стихах? Если отменить Якобсоново „грамматическое” истолкование, по которому указанная метафора обрисовывается как метафора, не претендующая на узнавание собственной метафорической узнаваемости, то возможны два ответа:

1. метафора находится „на своём месте” как эксплицитное приглашение воспринять содержание стихотворения как иронию или пародию на собственные (прошлые) стихи. Однако ответ такого типа далеко не убедителен: зачем пародировать свои „прошлые” стихи, когда их смысл, как мы попытались продемонстрировать, сравнивая лексику анализируемого стихотворения с лексикой *Евгения Онегина*, далеко не един? Пародия на многозначность собственных „прошлых” высказываний, конечно, всегда возможна (именно как пародия на многозначность), но по жанру она должна была бы как *доминанта* подействовать на весь семантический и звуковой строй стихотворения. Такой доминантной пародийной функции стихотворение *Я вас любил* не выявляет.

2. метафора находится вполне „на своём месте” как эксплицитное приглашение воспринять содержание стихотворения не как попытку тематизации (лирического) повествования<sup>1</sup> („излияния души”) о якобы „бесстрастной любви” или о „самоотречении”, а как цельную попытку тематизации художественного повествования о творческом пути, пройденном субъектом дискурса в поисках адекватного „слова” по отношению к неоднократно предмету изображения, то есть по собственному и всегда неповторимому отношению к часто повторяющейся теме „любви”. Это, на мой взгляд, и есть *вторая информация*, которую сообщает нам метафора *любовь угасла* уже самим своим наличием в рамках стихотворения.

Итак, если предметом описания является не просто *любовь*, а *история* словесного отношения к ней, то становится относительно просто ответить и на вопрос, кто в стихотворении является настоящим субъектом дискурса, повествующим эту историю, и кому он её повествует. Четыре повтора местоимения

---

<sup>1</sup> О повествовательной структуре стихотворения см., например, Жолковский 1979; Van der Eng 1989.

„Я” не относятся, таким образом, к какому-то фиктивному лирическому субъекту, выполняющему роль „влюблённого”, и, тем более, к какому-то реальному „биографическому” (влюблённому) Пушкину (с неизбежными поисками женского „прототипа”, скрытого за местоимением „Вы”), а к Пушкину-поэту как субъекту собственного неповторимого творческого процесса (любой может сказать „любовь угасла”, но *никто* не может повторить целостный смысл, заложенный в высказывании Пушкина как субъекта дискурса). Адресат стихотворения несомненно „Вы”, но это „Вы”, по-видимому, будет *читать текст* и будет, таким образом, его *читателем*. Субъект дискурса – повествование – читатель: вот основные компоненты стихотворения *Я вас любил*, в котором субъект создаётся в процессе словесного изображения с целью *рассказать себе именно свою неповторимую историю* (см. Ricoeur 1994: 169-185) и сделать её, наконец осмысленную, доступной пониманию другого субъекта.

Пушкинская „история” создаётся на пяти временных отрезках:

1. *прошедшее время*:  
„Я вас любил.”;
2. *настоящее время* (с отсылкой к прошедшему и к будущему):  
„любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.”;
3. *прошедшее время*:  
„Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим.”;
4. *прошедшее время*:  
„Я вас любил так искренно, так нежно.”;
5. *настоящее время* (с отсылкой к будущему):  
„Как дай вам Бог любимой быть другим.”

Пушкин проходит путь от события к смыслу. Сюжет строится в последовательности разных смысловых миров единого события. Прошедшее событие осмысливается с точки зрения смыслового мира в настоящем времени. Определив смысл прошедшего события, субъект дискурса возвращается ещё два раза к прошедшему событию и „комментирует” его. История

наконец рассказана, она приобретает свой окончательный смысл и как осмысленный текстовой мир предлагается читателю.

Прошедшее событие – „Я вас любил” – описывается на уровне сугубо референциальном как (пока) „неосмысленный факт прошлого”. Фраза заканчивается двоеточием: начинается процесс осмысления. Осмысление берёт своё начало из звукового повтора (*ВАСЛ – ГАСЛ*), который связывает неосмысленное событие (я *ВАС* Любил) и одну (но в *этом* стихотворении, на лексическом уровне, единственную) из его возможных и проверенных литературных моделизаций (любовь [...] *уГАСЛа*); более того, повтор явно указывает и на связь (*ВАС – ГАС*) между объектом изначального неосмысленного события (*ВАС*) и смыслом, который в процессе осмысления и объект события (*Вы*) должен приобрести под „смысловой нагрузкой” указанной „литературной” метафоры (*ГАС*), чтобы превратиться в адресата<sup>2</sup>.

2 Нет, конечно, причины, чтобы не отыскать одно из возможных начал осмысляющего процесса и в другом звуковом повторе, например, в рифмизованной цепочке первого четверостишия: *может-совсем-тревожит-ничем*. Цепочка представляет собою целое, уже полностью осмысленное предложение, в котором прагматика субъекта дискурса явно направлена на преодоление зафиксированной предыдущей литературной модели: [*любовь, поэт, лирическое „я”*] *может совсем тревожит[ь] ничем*. Здесь, кстати, хотя и на совершенно другом смысловом уровне, повторяются стихи Пушкина 1823 года, где, как уже отмечалось, сочетается „горячк[а] рифм” с „любви безумн[ою] тревог[ой]” и с „немотой” (*ЕО*, I: 58). С точки зрения приобретения собственного, никому не подражающего дискурса (кроме, по крайней мере, собственному, „когда-то уже сказанному слову”), нет существенной разницы между повтором *ВАСЛ-ГАСЛ* и повтором рифмующих слов первого четверостишия: в первом случае дискурс рождается в прямом соотношении между событием („Я вас любил”) и фиксированной метафорой о нём, во втором в двойном переходе от события к метафоре и, последовательно, к совершенно новому осмыслению события через рифмическую цепочку, построенную не только на лексической основе одной из „уже сказанных слов” о самом событии („тревожит”), но и на поэтической основе классической в начале XIX века (Томашевский 1930: 55) стихотворной инверсии (т.е. на первый план хлынули вторичные признаки лексического уровня, а именно сугубо „стихотворные” инверсия и рифма). Первое пушкинское высказывание указывает на путь, второе развёртывает его. Так или иначе (авто)референтность пушкинского высказывания находится в „художественном слове о событии” (в

Итак, смысл прошедшего события создаётся наличием в настоящем времени метафоры *любовь угасла*; значит, прошедшее событие словесно реализуется метафорой как единственным текстовым миром, способным осмыслить событие. Таким образом, прошедшее событие „отменяет” чисто референциальное описание и становится смыслом. Однако, кроме смысла прошедшего события, есть и продолжение прошедшего события, но это продолжение уже не равноценно смыслу прошедшего события, поскольку синхронное словесное отношение субъекта к продолжению события изменилось и оно уже не равноценно смыслу, который придавался прошедшему событию и был основан на „традиционно литературном” ряде *любовь – тревога – печаль*. Значит, общий смысл первого четверостишия следующий:

1. прошедшее событие („Я вас любил”) обрисовывается как поэтическая модель мира („любовь [...] угасла”);

2. этой модели мира, которая, тем не менее, ещё продолжает являться носителем смысла („может быть”, „не совсем”), субъект дискурса („Я”) уже не намерен приписывать („Я не хочу”) смыслообразующую функцию („тревожит”, „печалит”) для осмысления продолжения прошедшего события в настоящем времени. Продолжение события в настоящем времени не приобретает уже зафиксированного метафорой смысла прошедшего события, и смысл прошедшего события больше не идентифицируется со *смысловой интенцией* субъекта дискурса в настоящем времени.

Для того, чтобы преодолеть кажущуюся *трещину* между определённым метафорой смыслом прошедшего события и изменившейся в настоящем времени смысловой интенцией, субъект дискурса должен переосмыслить и прошедшее событие, чтобы его смысл не противоречил новому собственному смысловому положению. Повторяется (в третьем вре-

---

метафоре, в рифме) и никак не в самом событии. В связи с осмыслением рифмической цепочки стоит обратить внимание на немаловажный переход, сделанный Пушкиным в самом понятии „рифмы”: в то время как в 1828 году в стихотворении *Рифма, звучная подруга* Пушкин создаёт миф о том, что рифма якобы рождена „Мнемозиной”, то есть „памятью”, в 1830 году в стихотворении *Рифма* рифма является дочерью нимфы Эхо, то есть мифологического лица, обречённого повторять чужие или собственные слова.

менном отрезке): „Я вас любил” с целью приписать тому же прошедшему событию смысл, уже полностью соответствующий новому смыслу прошедшего события в настоящем времени, и добавляется: „безмолвно”, то есть *без слов*. Понятие *любить без слов* вводит новую информацию, которая, в свою очередь, открывает два возможных текстовых мира:

1. первый текстовый мир – опять же сугубо референциального типа – говорит нам о том, что смысл прошедшего события вообще не помещается в смысловые рамки настоящего времени, ведь речь идёт о никогда не сбывшемся как словесный текст события. Значит, он не может поддаваться осмыслению, ни прошлому, ни настоящему.

2. второй текстовый мир авто-референциален и говорит нам о том, что смысл прошедшего события в свете „нового” процесса осмысления обрисовывается как смысловое „отсутствие слов”, то есть как отмена тех условий „истинности”, которые наделяют слова самой своей сутью „бытия для смысла”. Короче: *тревожит* и *печалит* – это слова, которые осмыслили прошедшее событие (*любовь*), но в изменившемся речевом положении они для субъекта дискурса приобретают смысл *не-слов*, то есть неадекватных знаков осмысления.

В обоих случаях *слово* не могло ожидать *ответа*, ведь ответа попросту нет: нет ответа, если слово *отсутствует* в его референциальном значении (в 1-ом текстовом мире) и нет ответа, если слово *присутствует* как новое смысловое положение (во 2-ом текстовом мире), ведь его смысл уже не разделяется слушателем. Отсюда добавочное уточнение: „безнадежно”.

С точки зрения нетождества между смыслом и событием, референциальная информация стиха „то робостью, то ревностью томим” не касается референциального описания „страдания от любви”, а касается скорее описания творческих мук субъекта дискурса в его поисках „живого”, то есть *не отсутствующего слова*, которое только в процессе словесного изображения (в *этом* тексте, и вообще в творчестве Пушкина)<sup>3</sup> стало постепенно самостоятельным и „персо-

3 С историко-литературной и тематической точек зрения стихотворение *Я вас любил* является очередным этапом в становлении творческого неподражающего отношения к теме „любви”. В мае того же 1829-го года,

нальным” (см. Ковач 1994). Значит, субъект, с точки зрения уже приобретённого „нового” смысла, испытывал *ревность* по отношению к тому, кто, по-видимому, „как-будто высказывался”, (хотя и по-новому осмысленным „не-словом”), и *робость* по отношению к самому себе, поэту, осознающему свою ценность, но не находящему никаких других слов, кроме „безмолвных” с точки зрения их насыщенности (не)смыслом.

---

Пушкин, как известно, пишет и стихотворение *На холмах Грузии*, в котором многие исследователи заметили „преемственную связь” (по синтаксису, по мелодии стиха, по лексике и даже по рифме) (см. Благой 1967: 413) с созданным несколько месяцев спустя стихотворением *Я вас любил*. Однако, в данный момент нас интересует подзаголовок: *отрывок*, сопровождающий издания 1831-го и 1832-го годов, то есть указание на незавершённое сочинение (хотя в рукописи продолжение существует). Этот факт, на мой взгляд, мог бы подтвердить гипотезу о том, что субъект дискурса в мае 1829-го года всё ещё находится в поисках „своего” слова по отношению к изображаемой теме „любви”. Может быть, разрешение всех творческих поисков наконец достигнуто, всего на год позже, в 1830-ом году, в описании последней встречи между Татьяной и Онегиным („Я вас люблю/ Но я другому отдана”, VIII, 47), которому, в 1831-ом году, последовало и „не-литературное” письмо Онегина к Татьяне. Стоит также упомянуть стихотворение *Что в имени тебе моём*, написанное к концу 1829-го года и вписанное в альбом Каролины Собаньской (по мнению некоторых исследователей, адресату и стихотворения *Я вас любил*), где мотив „памяти” звучит в стихах „Твоей душе не даст оно [имя]/ воспоминаний чистых, нежных” (Пушкин 1935: 438). Как известно, Пушкин познакомился с Каролиной Собаньской в Одессе в 1822/23-ом годах и, по мнению исследователей, встретился с ней в Петербурге не позже 1830-го года: если согласиться с указанным исследователями „прототипом” стихотворения *Я вас любил*, то и с биографической точки зрения оно является творческим пересмотром собственного отношения к „чувству”. Что речь тут идёт о завершающей фазе словесного фиксирования этого отношения подтверждает и стихотворение 1832-го года *K\*\*\**, в котором повторяется мотив последнего стиха в стихотворении *Я вас любил* („желать [...] / [...] / Всё – даже счастье того, кто избран ей./ Кто милой деве даст название супруги” (*там же*, 453; см. Van der Eng 1989: 450). Однако, преувеличивать значение биографических данных не стоит: уже в 1825 г., в стихотворении *Я помню чудное мгновение*, посвящённом в ту пору другому женскому лицу (Анне Петровне Керн), мотив „памяти” прозвучал в стихах Пушкина как пересмотр собственных творческих сил (см. Томашевский 1990: II: 328-338). Вообще можно сказать, что „память” как нарративный текстообразующий и смыслообразующий принцип повествования и у Пушкина является моделью, „в которой сохраняется путь, проделанный мышлением” от события к смыслу (см. Ковач 1985: 91).

История наконец рассказана и субъект повествовательного процесса может *в третий раз* вернуться к прошедшему событию (в четвёртом временном отрезке), но на этот раз возвращение к прошедшему событию реализуется субъектом, уже полностью освобождённым от необходимости очередного его осмысления: процесс осмысления *уже закончен* и любая моделизация словом уже *не может противоречить* самой себе. „Искренно” и „нежно”, сколько смысловой „памяти” они бы ни сохраняли (и сохраняют, см. выше), уже являются не „чужим” смыслом прошедшего события, которое необходимо было объяснить и понять (как это делалось в первых шести стихах, то есть в первых трёх временных отрезках), а вполне и наконец достигнутым „своим” смыслом. Требовать *ответа* на этот – наконец достигнутый – смысл возможно лишь при наличии другого, эквивалентного субъекта, способного пройти тот же путь в поисках постижения смысла: но „Вы” во всём стихотворении *немо*. Нет ни малейшего знака, в силу которого это „Вы” обрисовывалось бы как иной субъект дискурса и, следовательно, *нет диалога*: в этом *тройном конфликте смыслов* (смысл настоящего события, смысл прошедшего события в свете настоящего, отсутствие какого-либо смысла то прошедшего, то настоящего события в „другом”, то есть в „Вы”) единственный диалог, который полностью осуществился, – это диалог субъекта дискурса с самим собой<sup>4</sup> и со своей интенцией осмыслить прошедшие и настоящие события. Именно этот диалог с самим собой предлагается немому и отсутствующему читателю (в том числе и упомянутому „Вы”) как приглашение к пути, ведущему от события к смыслу и опять от смысла к событию (в пятом временном отрезке). Это – предложение субъекта „другому *Вы*” осознать своё „Я”, чтобы пройти с таким же субъектом („так [...] как”; „любимой быть другим”) тот же путь к постижению смысла. Чего больше ожидать от поэта, которому и надлежит осмысление мира?

Предложенное мною прочтение стихотворения А.С. Пушкина *Я вас любил* входит в рамки обычного поэтологического и даже историко-литературного подхода к тексту худо-

---

4 Это то, что Лотман называет *сообщением Я-Себе* (или *Я-Я*); см. Лотман 1973; см. также Верч 1997.

жественного произведения. Однако, на мой взгляд, на первый план ставится вопрос о речевом поступке как процессе понимания и объяснения самого себя как субъекта этого поступка. С этой точки зрения, речевой поступок не может не входить в рамки *этики*. В отличие от всех остальных жизненных событий, которые приобретают свой смысл только тогда, когда они переводятся словом, речевой поступок является событием, одновременно сообщающим и смысл своего высказывания. Речевой поступок определяет человека только в одном из многих аспектов его потенциального этического поведения, но в процессе *словесного* осмысления мира он, по сути дела, является единственным *праксисом* этического поступка и становится, таким образом, единственной наблюдаемой областью, где самоё понятие этики применимо к литературе, которой преимущественно и надлежит путь к осмыслению (см. Верч 1987 и 1988). В вышеанализируемом случае обычное событие в жизни (любовь) понимается, объясняется и предлагается субъектом речевого поступка чужому восприятию и пониманию. Чужое понимание – это и „наше” понимание: оно осуществляется только тогда, когда смысловые интенции в тексте раскрываются перед нами и становятся частью диалогического (в бахтинском смысле слова) отношения между текстом и читателем. Для того, чтобы проникнуть в смысловые интенции „чужого” текста, необходимо попытаться овладеть адекватными способами „проникновения в чужое”; в научном отношении к художественному тексту они давно были обработаны поэтологией и теорией литературы и всё ещё обрабатываются. Например, наш анализ движется в рамках хорошо известных и разных литературоведческих понятий: понятия метафоры, которая не только „происходит” из кода, а „производит” его; понятия эволюционного процесса языковых знаков в почти тыняновском смысле (слово как „син-функция” внутри *собственного* текста); понятия повестуемости события постольку, поскольку оно организуется как словесный текст; понятия обнаружения ответственного и не самодовлеющего субъекта повествования, способного, если парafразировать Рикёра, „снова завладеть знаками своего существования” (Jervolino 1994: XVIII).

В стихотворении Пушкина *Я вас любил* явным знаком постоянного движения между событием и смыслом, то есть меж-

ду субъектом речевого поступка и его высказыванием, в общем, между жизнью и словом – является троекратный повтор „Я вас любил”, открывающий нам три разных смысла единого события. Литературоведение XX-го века неоднократно подчёркивало особую поэтологическую роль повтора, хотя иногда подчёркивался не его динамический аспект содержательного *обновления*, а только формальный аспект *возобновления* смысла<sup>5</sup> (см. Лотман 1971: 120-254).

В заключении, мне кажется, можно предложить первый – простой и скромный<sup>6</sup> – тезис к вопросу о переводимости этического поступка в практике художественного мышления:

- 
- 5 Такой „замкнутый” подход теории литературы к предмету своего наблюдения (то есть к художественному произведению), начиная с русского формализма, объясняется неудавшейся попыткой „изолировать” материал от жизни, как говорил Бахтин (Бахтин 1975: 60), следуя чисто лингвистическому описанию „языка”, который, однако, осуществляется только в живой „речи”. Рикёр, повторяя известную формулировку Де Соссюра, справедливо замечает, что „в языке существуют только различия” (Ricoeur 1994: 3). Именно установка на абсолютное различие во многом обеднила теорию литературы (точно так же, как чистую лингвистику) и, после семиотики как науки о динамическом отношении между знаками, свела её почти на ноль. В историческом плане стоит, однако, задуматься над понятием „различия” как основополагающим началом многих литературно-теоретических попыток, в первую очередь формалистских, установить, в полном согласии с выдающимися направлениями западно-европейской философии XX-го века, критерии узнавания особенного литературного дискурса именно как *различия*, выявляющего своё равноправное бытие после ницшеанской „смерти Бога”.
- 6 Предложенный нами тезис платит свою дань уже давно известному положению, выдвинутому Ю.М. Лотманом, о „принципах” повтора в художественном произведении: „(...) поэтическая речь не знает абсолютного семантического повтора, так как та же семантическая единица при повторении оказывается уже в другой структурной позиции и, следовательно, приобретает новый смысл” (Лотман 1971: 153). Более того, наша трактовка обязана и лотмановскому конкретному анализу стихотворения А. Вознесенского *Гойя*, в котором отмечается особая роль повторяющегося местоимения „я”: „(...) ‘я’ каждый раз приравнивается новой семантической структуре, то есть *получает новое содержание*” (*там же*, 187; *курсив* – Ю.М. Лотмана). Однако, более, чем „структурная позиция” сама по себе, нас интересует неизбежность *выбора*, перед которым находится субъект дискурса, когда он решается на переосмысление собственного, „уже сказанного” слова. Там, где возможность выбора, там и необходимость поступка (этически ответственного, но иногда и просто шаблонного).

если, в силу своего изменения в плане содержания, повторный элемент в художественном произведении появляется как добавочная и открывающая новый по смыслу текстовой мир информация, то повтор в плане выражения является одним из адекватных знаковых переводов этического поступка субъекта дискурса.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.М.  
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Благой, Д.  
1967 *Творческий путь Пушкина (1826-1830)*, Москва 1967.
- Верч, И.  
1987 *Литературная этика как прaxis художественного мышления. К теоретической постановке поэтического вопроса*, "Studia Russica", Budapest 1987: XI: 167-196.
- 1988 *Как и на что переводима литературная этика у Пушкина*, "Studia Russica", Budapest 1988: XII: 11-18.
- 1997 *Высказывание как проблема культурной эволюции*, в: *Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija*, Ljubljana 1997: 117-123.
- Жолковский, А.К.  
1979 *Инварианты и структура текста „Я вас любил“ Пушкина*, "Russian Literature", 1979: VII: 1-25.
- Ковач, А.  
1985 *Память как принцип сюжетного повествования. Записки из подполья Достоевского*, "Wiener Slavistischer Almanach", 1985: 16: 81-97.
- 1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.

- Лермонтов, М.Ю.  
1963 *Сочинения в двух томах*, Москва 1963.
- Лотман, Ю.М.  
1971 *Структура художественного текста*, Brown University Press, Providence, Rhode Island 1971 (репр. издания: Москва 1970).  
1973 *О двух моделях коммуникации в системе культуры*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1973: IV: 227-243.  
1983 *Роман А.С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий*, Ленинград 1983.
- Поэты*  
1961 *Поэты 1820-1830-ых годов*, Ленинград 1961.
- Пушкин, А.С.  
1935 *Золотая книга. Собрание сочинений*, под ред. Б. Томашевского, Москва 1993 (реп. издания 1935 г.).
- Томашевский, Б.В.  
1930 *Краткий курс поэтики*, Москва-Ленинград 1930.  
1990 *Пушкин*, Москва 1990: I-II.
- Якобсон, Р.  
1961 *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*, в: *Poetics. Poetyka. Poэтика*, Warszawa 1961: I.
- Jervolino, D.  
1994 *Introduzione*, в: Ricoeur 1994: XI-LV.
- Eco, U.  
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984.
- Ricoeur, P.  
1994 *Filosofia e linguaggio*, Milano 1994.
- Van der Eng, J.  
1989 *Narrative Aspects in Puškin's Lyrical Poetry*, “Russian Literature”, 1989: XXVI: 441-450.