рее незначительным воздействием на героиню (*тревожит*), герой предлагает героине, так сказать, «отмахнуться» от этой любви [7]. Эта внешняя точка зрения на свое «я» складывается уже во 2-м предложении: на собственное чувство герой смотрит как бы со стороны, отчужденно, делая о нем осторожные, «объективно-научные» предположения (*быть может*) — так, как будто непосредственной связи он с ним не имеет. Грамматически это выражено употреблением вводного оборота, функция которого — отделять автора высказывания от его содержания. Раздвоение «я» (на «чувствующее» и «говорящее») исподволь начинается уже в 1-м предложении — мы имеем в виду латентную двойственность точки зрения, присущую прошедшему времени. В контексте последующей разработки этого эффекта в V строфе это потенциальное свойство прошедшего времени актуализируется, а при повторениях лейтмотивной фразы *Я вас любил* — воспринимается уже как неотъемлемая часть ее смысла.

Возвращаясь к 3-й строке, отметим, что поскольку носителем точки зрения не становится и героиня (*вы* остается в косвенном падеже), а лирическое «я» высказывается уже в императиве, то получается взгляд сверху не только на себя и свою любовь, но и на героиню. Иначе говоря, реализуется мотив 'превосходительного покоя': внизу «я», страдающее от несчастной любви; над ним холодная или сдержанная героиня; выше всех «я» говорящее, которое берет на себя разрешение конфликта между двумя первыми персонажами: *пусть она вас... не...*

Во II строфе это превосходство достигает максимума: «я» распоряжается уже всеми тремя участниками любовной коллизиии и даже богом (*дай ... бог*),— который, кстати, часто фигурирует в ситуациях «превосходительного покоя» (*в соседство бога*; *Как боги спят в глубоких небесах*; *мчится ... Эол*; *в царство вечно...*; *Дженни... в небесах*).

Следует сказать, что элемент 'превосходительного покоя', подчеркиваемый нами в интересах эксплицитности настоящего разбора и постановки «Я вас любил...» в общую перспективу поэтического мира Пушкина, дан в стихотворении крайне осторожно, так сказать, в гомеопатической дозе, и в совокупном художественном эффекте стихотворения ощущается скорее как некий неуловимый привкус. Он выражен лишь игрой языковых нюансов, тогда как 'альтруистическая любовь без желаний', задающая тон в «благородном» осмыслении темы, развернута совершенно открыто — как в сюжетном, так и в лексическом плане. Равнодействующей такого совмещения этих двух мотивов оказывается своего рода 'отречение от любви, носящее характер безличного разрешения свыше' и лишенное даже намека на пренебрежительность.

Кульминация напряженности (1-й период II строфы)

Третья четверть целого — естественное место для кульминации. К тому же в з л е т в 5—6 строках композиционно выделен благодаря (а) контрасту со с п а д о м в конце I строфы и (б) нарастанию по сравнению с более с л а б ы м п о д ъ е м о м в ее начале. [С одной стороны, с 1-м, а с другой — со 2-м периодами I строфы данный период соотнесен теми или иными заметными сходствами: анафорами, местом в строфе, соседством, инструментовкой (на *б*), рифмовкой (на *е*).]

Как уже говорилось, в с ю ж е т н о - т е м а т и ч е с к о м плане здесь более подробно рассказывается 'история любви' со всеми ее противоречиями и перипетиями. В р и т м и к о - с и н т а к с и ч е с к о м

[7] Ср. аналогичную организацию точки зрения в песне Мери: *Я молю*: *не приближайся К телу Дженни ты своей*; *Уст умерших не касайся*, *Следуй издали за ней*..., где любящее «я» также взирает со стороны и свысока на собственную ипостась, претендующую на внимание любимого человека, и говорит о ней в 3-м лице (*телу Дженни ты своей*). Более четкая параллель по линии пренебрежительности языкового жеста — в стихотворении «Поэту»: *Доволен? Так пускай толпа его бранит*...