плане тут, наконец, достигается тот предел широты, к которому стремилось мелодическое развитие в I строфе (с ее предложениями длиной в $^1/_2$, $1^1/_2$, 1, 1, но ни разу не в 2 стиха). Цельность предложения, занимающего полстрофы, усилена зеркальной симметрией: по краям расположены ямбические (∪ –́) глагольные формы с ударными *и*, описывающие любовь героя (*любил*, *томим*), а в середине — пары однородных трех- или четырехсложных определений с ударными *о*, *е*, описывающие «торможение» ‘любви’ (*безмолвно*, *безнадежно* / *то робостью*, *то ревностью*). Получается двойное сцепление — и стык, и кольцо. В то же время зеркальное подобие строк и однородность определений внутри каждой из них делают членение очень дробным (3 + 3 = 6 синтагм). Образующаяся симметричная дуга создает ощущение широты и одновременно учащенности дыхания, напряженной непрерывности движения от начала до конца всего периода.

Нарастание происходит не только по сравнению с I строфой, но и в пределах самого периода. В сюжетном плане налицо развитие от довольно нейтрального *любил* к его столкновению со статично и безусловно отрицательными определениями (причем *безмолвно* касается лишь внешних проявлений «торможения», а *безнадежно* распространяет его внутрь души героя и на все его будущее), а затем — к драматическим душевным движениям. При этом *робость* рисует лишь нерешительное внутреннее устремление к героине, а *ревность* гораздо более активна, направлена изнутри вовне и претендует на то, чтобы как-то (хотя бы мысленно и «отрицательно») распоряжаться ею. Таким образом, от *робости* к *ревности* нарастает не только активность и драматизм эмоций, но и та ‘эгоистичность притязаний’, которая прежде всего подлежит обузданию и о которой здесь впервые говорится прямо.

Активизация происходит и на других уровнях текста. В плане синтаксиса обстоятельства (*безмолвно*, *безнадежно*) сменяются творительными деятеля; а в плане ритма и интонации происходит, во-первых, нагнетание однородных членов (оно начинается с искусно организованного тяготения от *безмолвно* к *безнадежно*: ритмический мотив ∪ –́ ∪ «растягивается» в — ∪ –́ ∪); во вторых, интенсифицирующий переход от прямого порядка слов в 5-й строке к инверсии в 6-й, являющийся одновременно и переходом от конструкции дробления (главное слово *любил* как бы выделяет из себя два однородных зависимых) к более активной конструкции суммирования (*робостью* и *ревностью* «складываются» в *томим*). В плане фонетических эффектов 5-я и особенно 6-я строки — одна из кульминаций стихотворения. Наряду с четким рисунком гласных (см. выше) очень заметна инструментовка на согласных (3*б*, 2 предударных *р*, 3 *т* перед гласными), причем инструментовка на *р* и *т* (как и «острая» рифма на *и*, см. выше) впервые появляются в 6-й строке.

Обратим внимание на один особо яркий эффект, создаваемый взаимодействием фонетики, ритма, синтаксиса и семантики и поддерживающий сюжетный драматизм 6-й строки.

Фонетическое, ритмическое и синтаксическое сходство между *рóбостью* и *рéвностью* подчеркивает разницу между ударными *о* и *е*, которая оказывается почти единственным внешним выражением семантического различия двух слов. Факт различия акцентируется семантикой конструкции *то — то* (‘то одно, то другое’) и слóва *томим* (‘приливы и отливы чувства, перемежающиеся состояния’). В свою очередь слог *то* (точнее [та-]) в *томим* семантизируется, подсознательно воспринимаясь как носитель смыслового элемента ‘чередование состояний’. Это поддержано фонетическим рядом *то... о́ — то... е́ — то ... и́*, где все три ударные гласные — разные и притом все те разные гласные, на которых построена рифмовка стихотворения. (Таким образом в кульминационной 6-й строке как бы резюмируется рифменный вокализм всего стихотворения.) Действительно, если ‘томление’ — это переход от одного состояния к другому,