

Марина Цветаева.

«Ты, меня любивший фальшью...»*

Юрий Лотман**

Ты, меня любивший фальшью
Истины – и правдой лжи,
Ты, меня любивший – дальше
Некуда! – За рубежи!

Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах! –
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

12 декабря 1923

Смысл стихотворения с редкой прозрачностью определен его конструкцией. Стихотворение членится на две основных части, конфликт между которыми организует текст. Это первые шесть стихов, с одной стороны, и последние два, – с другой. Уже то, что граница между ними не совпадает с естественной и, казалось бы, напрашивающейся границей – паузой (пробелом при графическом подходе) между строфами – показательно. Вообще, как мы увидим, сдвиг всех привычных границ окажется существенным смыслообразующим фактором текста.

Если мы обобщим все частные противопоставления, которые возникают при со-противопоставлении указанных двух частей и постараемся найти единое основание для них, то его, по всей вероятности, можно будет сформулировать следующим образом: антитеза нарушенного, деформированного, ненормализованного принятому, естественному и нормальному.

* © 2026 Tallinn University. Copyright for the original text by Juri Lotman.

** An unreleased chapter from Juri Lotman's *Analysis of the Poetic Text*. Written in 1967. Published here for the first time from the original typescript: Tartu Ülikooli Raamatukogu. Käsikirjade ja haruldaste raamatute osakond (University of Tartu Library. Department of Manuscripts and Rare Books), fond 136, folder 104, fol. 336–342. Edited by Mikhail Trunin in the framework of Tallinn University Research Fund's project TF2224.

При этом сложность конструкции состоит в том, что мир нарушенных связей и перевернутых значений сначала, на протяжении трех четвертей текста, утверждается в сознании читателей как нормальный. А когда читатель входит в эту систему и усваивает ее внутреннюю логику, его возвращают в двух последних стихах к семантическим и синтаксическим нормам, к обыденным конструкциям. Причем именно обыденность их воспринимается на этом фоне как предельная неожиданность.

Первая часть текста характеризуется предельным сдвигом значений слов, в результате чего семантика каждой лексической единицы не просто смещается, а заменяется антонимом: «фальшь истины», «правда лжи». В сочетании «дальше некуда» и «дольше времени» происходит парадоксальное соединение слова, означающего движение вдаль («дальше») и невозможность этого движения («некуда»), слова, означающего всю совокупность временного движения и невозможный признак его увеличения. Противопоставление времени пространству («дольше – дальше») усложняется тем, что пространство здесь метафорично, в результате чего возникает оппозиция «прямое / переносное значение». Суперлатив понятий дается через переход их в антоним: превосходной степени невозможности двигаться дальше выступает безграничное движение «дальше некуда! – За рубежи!» А мгновенное – предельно краткое – время («десницы взмах») – высшая степень временной протяженности («дольше времени»).

Это построение превосходной степени значения не только нарушает привычные семантические связи, но и строится в противоречии с обычным в языке усилительным повторением одного и того же слова или его синонима (типа: «большой-большой», «правда истинная»; ср. пересказ Пастернаком образа Шекспира: «Я вас в сердце сердца скрою»). У Цветаевой с этой целью употребляются не повторы синонимов, а нагнетание оксюморонов. Таким образом одновременно создается мир предельно напряженный (все значения даются в превосходной степени) и предельно деформированный по отношению к обыденности (все значения заменяются противоположными).

Всему этому построению противостоит концовка:

Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

Здесь слова употребляются только в их прямом смысле – никаких сдвигов значений. Нет и количественного гиперболизма. Это подчеркнуто тем, что слово «больше» и то не имеет значения степени качества

(«больше / меньше»), а представляет собой указание на прекращение действия глагола («не любишь больше»). Эта антитеза напряженного и гиперболического сухой фактической констатации поддерживается и иными подструктурами текста.

Первая часть текста построена на ритмических и интонационных переносах. При этом получается, что сочетания «фальшью истины», «дальше некуда», «дольше времени» поставлены в такое положение, что оба слова оказываются ударными и в сильной позиции – одно как находящееся в конце стиха, а другое – начала. Это исключает возможность про- или энклитической интонации (примыкания слабого безударного слова к сильному ударному). А такая интонационная выделенность воспринимается и как смысловое подчеркивание. Это противостоит и отсутствию переносов и обыденности интонаций последних стихов.¹

Можно было бы обратить внимание и на разницу в характере рифм «фальшью – дальше» и «дальше – дольше», с одной стороны, и «дольше – больше», с другой. «Фальшью – дальше», кроме резко выделенного дифференцирующего «ю» (напомним, что «ю» принадлежит к одним из наиболее значимых фонологическо-графических элементов текста, поскольку входит в слова «любивший», «любишь») самим структурным параллелизмом создает мнимое ощущение семантической близости. Однако невозможность построения грамматических или смысловых параллелей между этими словами деавтоматизирует значение каждого из них. Иначе обстоит дело с парой «дальше – дольше». Здесь оппозиция а/о (при полном совпадении остальных фонем и грамматической структуры рифмы) становится носителем противопоставления семантики пространства – времени. Все эти три подрифменных слова имеют и еще одну черту общности: все они наделены интонационной общностью слов, фразеологически связанных с последующими и ритмически от них отделенных. Этой незаконченной, продолжающейся интонации противостоит интонация завершенности в предпоследнем стихе. Если «дальше – дольше» – диссонансная рифма – звучит изысканно, то «дольше – больше» – нарочито бедно. С этим связано и другое: фонологический дифференциатор представляет в первой и второй паре гласную, что характерно для рифмы, воспринимаемой как новаторская, а в последней – традиционно – согласную. Кроме того происходит перемещение дифференциального элемента с конца слова на середину,

¹ Обычно перенос связывается с увеличением в стихе роли обыденно-разговорных интонаций. В данном случае перед нами редкий пример противоположного.

а затем на начало. Таким образом последняя пара женских рифм в стихотворении звучала бы тавтологически, то есть предельно бедно, если бы почти синонимические вне контекста «дольше – больше» не выполняли различной функции: «дольше» не только сохраняет, но и подчеркивает свое временное значение, а «больше» его не только утрачивает, но вообще проявляет тенденцию к ослаблению лексического значения и замене его грамматическим показателем окончания действия, входя не в оппозицию «больше / меньше», а «еще / уже». По сути оно выполняет роль лексического выражения законченности / незаконченности действия и выполняет усилительную роль при отрицании «не» (типа слов «совсем», «отнюдь» и пр.). Смысловая функция цепочки «фальшью – дальше – дольше – больше» подчеркнута и тем, что все они связаны звуковыми повторами со словами группы любви – смысловым центром текста:

любивший	–	фальшью
л' ю ш		л' ю ш
любивший	–	дальше
л' ш		л' ш

при акцентации фонологических оппозиций: б/д, у (ю)/а, и/е.

любивший	–	дольше
л' ш		л' ш

при акцентации фонологических оппозиций: б/д, у /о, и /е.

любишь	–	больше
л' б' ш		б л' при акцентации у/о, и/е.

Достаточно выразительную картину дают ударные гласные текста:

<i>ы</i>	<i>и</i>	<i>а</i>
<i>и</i>	<i>а</i>	<i>ы</i>
<i>ы</i>	<i>и</i>	<i>а</i>
<i>е</i>		<i>ы</i>
<i>ы</i>	<i>и</i>	<i>о</i>
<i>е</i>	<i>и</i>	<i>а</i>
<i>ы</i>	<i>ю</i>	<i>о</i>
<i>и</i>	<i>и</i>	<i>а</i>

Что касается первых пяти стихов, то здесь мы сталкиваемся с очень последовательно проведенной вокалической комбинацией из системы:

гласный гласный гласный
ы – а или о – е или и

В четвертой строке элемент «а» присутствует, но в силу особенностей ритмического построения среднее ударение вообще пропущено. «Ы» получает семантическую характеристику от «ты», «и» – как ударный гласный в многократно повторяемом «любивший», а/о связываются с группой характеристики любви: «фальшью», «правдой», «дальше», «дольше».

В конце текста строгая фонологическая картина первой части нарушается. Шестой стих переходный – исчезло «ы» (правда, рядом с центральным «и» оно еще присутствует в неударной позиции). В шестом стихе на месте гласного переднего ряда появляется «ю». Появление его в этой позиции, в определенной степени, фонологически обосновано. По характеристике Н. С. Трубецкого, «в русском языке... между палатализованными согласными „о“, „а“, „е“, „и“ произносятся как гласные переднего ряда (ö, ä, è, i), а „у“ продвинуто вперед (конечно, не столь сильно, как прочие гласные)».² И все же, «ю» воспринимается в свете звуковой инерции, созданной всем предшествующим текстом, как неожиданность. Оппозиция и ↔ ю лексически интерпретируется в свете противопоставления «любивший ↔ не любишь», связываясь, тем самым, с основным семантическим конфликтом текста. Развитием этого является исчезновение в последнем стихе «ы» с его причастностью значению «ты» – стих звучит и по интонации и по стилистическому решению как спокойная и объективная информация со стороны.

' у ' у ' у ' у
' у у у ' у '
' у ' у ' у ' у
' у у у у '

' у ' у ' у ' у
' у у у ' у '
' у ' у ' у ' у
' у у у ' у '

² Н. С. Трубецкой, Основы фонологии. М., 1960, стр. 113.

Таким образом стихотворение представляет собой четырехстопный хорей в двух его ритмических разновидностях: нечетные стихи – первая, четные – третья (четвертый стих – исключение – пятая) формы, по Тарановскому.³ Это чередование обеспечивает стиху необходимую деавтоматизацию: первая форма встречается достаточно часто (по Тарановскому, она составляет 28,1% в лирике Пушкина 1829–1835 г. и 26,8% в поэзии Фета). Она прочно связана в сознании читателей с нормой хореического размера. Зато четные стихи на этом фоне выглядят предельно неканоническими. Третья и пятая формы принадлежат к наиболее редким: ни в лирике Пушкина за соответствующие годы, ни у Фета они вообще не встречаются.

Отсутствие запятой после «ты» в седьмом стихе указывает, что как факультативный вариант возможно чтение его:

○ ○ ○ ○ ' ○ ' ○

Тогда это VII форма, которая вообще встречается чрезвычайно редко (по подсчетам Тарановского, у Третьяковского 0,3%, у Сумарокова 0,1%, в лицейской лирике Пушкина – 0,3%, а потом полностью исчезает, 0,3% у Полонского и 0,2% у Майкова; у остальных поэтов XVIII–XIX веков не встречается вообще). Таким образом, и ритмически концовка выделена.

Конструктивное решение стихотворения Цветаевой сводится, таким образом, к следующему: в центре текста – тема личной катастрофы, утраты любви. Ожидаемая конструкция смены идиллической картины любви трагической разлукой у Цветаевой заменена более сложным построением: любовь дана на пределе трагического напряжения. Поэтому для сменяющего ее разрыва, сопровождаемого дальнейшим ростом трагедии, выразительных средств принципиально нет. Но неожиданный возврат к обыденным интонациям и обычным конструкциям на этом фоне воспринимается как предельное напряжение – большее, чем то, для которого есть средства выражения. Фраза, которая вне поэтической структуры данного текста была бы вялой и, возможно, пошлой, становится трагически возвышенной и напряженной. А заключительная антитеза «фальшью истины – истина в пяти словах» утверждает победу высокой и трагической простоты.

³ Кирил Тарановски, Руски дводелни ритмови, I–II, Београд, 1953, стр. 64.