

С. В. ШЕРВИНСКИЙ

## ВРЕМЕННЫЕ КОМПЕНСАЦИИ В СТИХЕ\*

В русском языке долгота, сливающаяся с ударением, не стала сама по себе основой просодической системы, из нее не выработалась счетная единица времени в стихе—мора. Для русского языка мы можем вывести лишь следующее положение: ударенный слог длиннее неударенного —/〉∪.

Однако уже и этим в систему нашего классического стиха неизбежно привносится момент метрический.

В дальнейшем изложении мы позволим себе условное допущение, что по-русски краткий (неударенный) слог также равен море, а долгий (ударенный) — двум морам, но будем помнить, что за уравнением / = ∪ ∪ применительно к русской поэзии не кроется реальный факт языка или стиха и что это допущение принято только для удобства рассуждения.

Сделаю эту оговорку, постараемся уяснить черты «стиха» в отношении занимающего нас вопроса о долготях и краткостях. Напомним, что «стих» есть конструктивная единица целого, воспринимаемая суммарно. Стих остается конструктивным звеном целого независимо от того, какие внутри него имеются отклонения от ритмической нормы<sup>1</sup>.

Рассматривая «стих» не отдельно, а в ряду других стихов, в целом произведении или в отрывке, мы легко сделаем одно простое наблюдение: стихи в отношении своей величины находятся друг с другом в определенном взаимоотношении. Они могут быть больше или меньше один другого по числу слогов, могут быть и равны друг другу<sup>2</sup>. Как система равновеликости, так и система разновеликости отвечают определенным эстетическим требованиям.

Если мы возьмем всю сумму европейской поэзии до XX в., то окажется, что громадный процент стихотворных произведений (поэм, лирики, драм) сочинен стихами равновеликими. Эстетическая значимость равновеликих стихов особенно бросается в глаза в таких произведениях, где они сочетаются со стихами разновеликими.

\* Статья является извлечением из подготовленной к печати моей книги «Ритм и смысл (к изучению поэтики Пушкина)». В статье содержится изложение основной теоретической предпосылки исследования, в котором теория временных компенсаций иллюстрируется анализом произведений Пушкина и где доказываются обусловленность временных компенсаций требованиями смысла. Анализу в книге подвергнуты: ряд лирических стихотворений, стихи, имеющие форму чистых пеонов (то и другое в пределах четырехстопного ямба), отрывок из «Египетских ночей», а также трагедии «Скупой рыцарь» (полностью) и «Борис Годунов» (сцена в келье Чудова монастыря и сцена у фонтана). Теория временных компенсаций, оправдывающая себя на текстах Пушкина, может быть в известной степени применена и к не столь совершенным образцам русского классического стиха. Исследование начинается с экскурса в область лингвистики, в котором обосновывается факт большей длительности ударенных слогов сравнительно с неударенными в русском языке.

<sup>1</sup> Такое понимание стиха стало за последние десятилетия господствующим в русской стихологии. На основе этого, самого по себе верного положения велись ожесточенные атаки на «стопное» понимание русского классического стиха, хотя утверждение, что стих является конструктивной единицей, воспринимаемой суммарно, остается плодотворным и независимо от борьбы со «стопосложенческой» терминологией.

<sup>2</sup> Усечение или добавление неударенных слогов после константы в расчет не принимается.

Наши стихологические исследования, поскольку они касаются строения стиха, носят неизбежно измерительный характер. Подобно тому, как всякое исследование архитектурной формы измерительно в пределах пространства, так исследование стиха, подобно музыке и танцу, измерительно в потоке времени.

В праве ли мы, рассуждая о тех или иных единицах стихотворной формы, игнорировать время, тот «временной субстрат», — по выражению проф. Г. Конюса, — на котором она осуществляется, так же как и форма музыкальная? <sup>3</sup>

Мысль о том, что в основе стихового построения и его исследования должна иметься в виду норма не только ритмического, но и временного протяженного порядка, несколько раз, при чтении нашей стихологической литературы, привлекала наше внимание, но скорее не своей наличностью, а той неопределенностью, недоговоренностью, с какой она бывала выражена. Собственно, об этой мысли можно было скорее догадаться, чем вычитать ее глазами.

Никто из стиховедов не говорил о временных измерительных единицах с той степенью четкости, с какой делали это теоретики музыки. Музыканты говорят недвусмысленно: «Музыкальное творение не может не быть временной величиной» <sup>4</sup>. Это высказывание для музыки самоочевидно.

Но разве произведение поэзии — стихи — могут не быть временной величиной? Почему, изучая архитектуру, мы постоянно пребываем в мире пространственных отношений, а изучая стихи, решаемся лишь намеками вызывать в сознании тот мир временной протяженности, в котором осуществляют себя ритм, звук, вся форма стихов?

Если дело идет не о греко-римской метрике, мы вовсе как бы отводим в сторону «количество», чтобы все внимание направить на иные, привычные элементы стиха и стихотворной речи, — сами по себе, конечно, весьма важные. Между тем, — еще раз привлекая выражение проф. Конюса, — «музыкальная хронография — то же в отношении временного протяжения, чем является топография в отношении видимой физической поверхности» <sup>5</sup>.

Мы нередко, следуя за Гёте, называем архитектуру «застывшей музыкой». Любопытно, что проф. Конюс в своей работе постоянно пользуется для уяснения явлений музыкальных аналогиями с архитектурой и даже иногда ее терминологией <sup>6</sup>.

Для нас представляется особенно ценным в работе проф. Конюса ясно выраженная установка на исследование музыкальной формы как явления временного порядка. При этой установке всякая «мерность», всякая конструктивная ритмическая единица понимаются непременно и как временные величины <sup>7</sup>.

Когда мы говорим о русском классическом стихе, то справедливо понимаем и стопу, и стих, и строфу как формообразующие элементы, но, направляя внимание на силовую или слоговую стороны этих элементов, мы склонны недооценивать тот факт, что они являются вместе с тем в принципиальном смысле также и протяженностями.

<sup>3</sup> Г. Э. Конюс. Метротоническое исследование музыкальной формы. ГИЗ, 1933, см. гл. II, стр. 18—19, прим. 48.

<sup>4</sup> Там же, стр. 10.

<sup>5</sup> Там же, стр. 27.

<sup>6</sup> К сожалению, проф. Конюс иногда злоупотребляет образными аналогиями для уяснения своих мыслей («пульс», «ложе», «покров», «скелет», «клетка» и т. п.). Это свидетельствует об отсутствии сколько-нибудь установившейся терминологии в данном кругу вопросов, что несколько не снижает ценности определенным образом направленного исследования.

<sup>7</sup> Робер де Суза (Robert de Souza) удачно определяет различие «ритма» и «временной протяженности»: «Le rythme est une régularisation du mouvement à des intervalles plus ou moins égaux et suivant des dessins infiniment variés. La mesure est une régularisation de la durée des sons en dehors de toute combinaison mélodique et rythmique. Ce sont deux entités absolument distinctes» (Le rythme poétique. Paris, 1892, стр. 130).

Обратимся к тем намекам на изучение протяженности в стихах, какие нам пришлось встретить в стихологических трудах, по крайней мере русских.

Уже Н. И. Надеждин<sup>8</sup> вводит термин «метрический период», и нет сомнения, что с этим понятием им связывается именно временной признак: во всяком случае он говорит, что при различном построении (неравносложности) метрические периоды достигают «равновесия» — «лишь бы только последовательным произношением их наполнилось равное время» (разрядка моя. — С. III.).

В другом месте той же статьи Надеждин говорит: «Всякое слово есть просодический период, подлежащий всем трем родам количественного измерения, силлабическому, метрическому и тоническому».

В своем интересном экскурсе о силлабическом стихе Надеждин готов и этому стиху, когда-то сменившему в романизованных областях Европы стих метрический, приписать признаки, как он выражается, «метрической мелодии». Он утверждает, что «равномерность времени, наполняемого произношением», не есть вещь вовсе посторонняя для силлабической версификации<sup>9</sup> (разрядка моя. — С. III.).

Ссылаясь на декламацию<sup>10</sup>, Надеждин все же не перебрасывает достаточно устойчивого моста между стихом, графически изображенным, и стихом произнесенным. Он как бы не договаривает своей собственной мысли, не подчеркивает с достаточной последовательностью роль временного момента в русском стихосложении.

В 1881 г. Р. Вестфаль дал понять одним беглым замечанием, что фактически и он не теряет из виду временного фактора, когда изучает русский стих. Он приводит стихи Алексея Толстого:

Почуяло сердце, что жизнь хороша,  
Вы, волны, размыкали горе... и т. д.

Указывая на убыль одного «повышения» в четных стихах, Вестфаль говорит, что «взамен этого ритм требует паузу в конце стиха, занимающую собою время четвертого повышения. При выразительном чтении каждый бессознательно выдержит эту паузу»<sup>11</sup>. «Чувство времени» оказывается для Вестфалья до того само собою разумеющимся, что он не сомневается в бессознательном (т. е. по прямому требованию слуха) проявлении его у исполнителя.

Андрей Белый в книге «Символизм» говорит, что свобода в чередовании ударения выражается «в изменении темпа отдельных стоп: то allegro, то andante, по отношению к среднеритмическому единству» (разрядка моя. — С. III.)<sup>12</sup>.

Поскольку Белый упоминает «среднеритмическое единство» в связи с темпом, мы вправе считать, что он говорит здесь о стихе, как о некоторой временной протяженности.

Проф. Б. В. Томашевский обосновал в статье «Стих и ритм»<sup>13</sup> существование ритмической основы стихов одного метра в виде той метрической схемы, которая лишь редко звучит во всей полноте как таковая, но при всех отступлениях от нее продолжает быть для стихов данного ряда формообразующей нормой. Томашевский называет ее «проясненной и проявленной мерой их эквивалентности»<sup>14</sup>. В этом определении сказывается подход

<sup>8</sup> Статья «Версификация» в словаре Плюшара, 1837.

<sup>9</sup> Там же, стр. 507. Ср. В. Пяст. Современное стиховедение. Л., 1931, стр. 11, 18.

<sup>10</sup> Там же, стр. 507.

<sup>11</sup> Р. Вестфаль. Теория ритма. В приложении к русским поэтам. «Русский вестник», 1881, июль, тл. II, стр. 20—21.

<sup>12</sup> Андрей Белый. Символизм. М., 1910, стр. 396.

<sup>13</sup> Поэтика (сборники). 1923, вып. IV.

<sup>14</sup> Там же, стр. 12.

к стиху ученого, а не поэта: для ученого формообразующая схема проявляется и проявляется из наблюдения над фактами, т. е. стихами, а для поэта она является исходной точкой ритмического звучания создаваемого им произведения. К сожалению, проф. Томашевский умалчивает, в какой мере примышляет он к формообразующим ритмическим моментам стиха момент временной.

Приведенные ссылки, вероятно, не исчерпывают высказываний русских стиховедов по занимающему нас вопросу<sup>15</sup>. Но, кажется, их нетрудно было бы исчерпать.

И тем не менее, разве «метрический период» Надеждина, «среднеритмическое единство» Белого, «мера эквивалентности» Томашевского — в окружении беглых высказываний этих авторов о времени и темпе — будучи родственны, если даже не тождественны друг другу, не перекликаются с теми временными понятиями, о которых говорит Конюс?

Однако, ежели это и так, мы все же имеем лишь смутные намеки, только предваряющие развитую теорию вопроса.

История временных искусств показывает нам, что с самых зачатков пения, пляски, музыки — равновеликость во времени пленяла человеческий дух, как параллелизм содержания радовал примитивную мысль: отсюда возникла амбебейность песенных построений, перешедшая потом из поэзии народной в поэзию литературную. Так, в греческой трагедии мы видим ее отражение в параллельном построении строф и антистроф и в стихометриях.

Акад. А. Н. Веселовский говорит — правда бегло, насколько это уместно при развитии иной темы — о ритмических параллелях в народной песне: «Содержательный параллелизм переходит в ритмический, преобладает музыкальный момент, при ослаблении внятных соотношений между деталями параллелей. Получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия»<sup>16</sup>.

Вряд ли можно сомневаться, что Веселовский разумел ритмические параллели одной длины.

С первобытных форм и до нынешних дней равновеликость стихов остается эстетической основой различных поэтических традиций, и нам следует лишь привести в ясность, в чем заключается эта равновеликость.

Уже поверхностное наблюдение над стихами европейских народов показывает нам, что этой равновеликости мы не найдем в области содержания, так как отдельные стихи могут быть менее насыщены мыслью, образами и эмоциями, чем другие, соседние с ними<sup>17</sup>.

Античная просодия, построенная на долготях и краткостях, не оставляет сомнения в том, что принципиальная равновеликость стихов греческих и древнеримских есть равновеликость во времени: каждый стих единого ряда имеет одну и ту же идеальную длительность, равное число мор.

В нашем классическом стихе дело обстоит несколько сложнее. В самом деле, у нас нет нормирующей единицы времени — моры, а есть лишь тот факт, что ударенный слог длиннее неударенного. Но, как известно, русские классические стихи, в частности ямбы и хорей, которыми написано подавляющее большинство русских поэтических произведений, на

<sup>15</sup> Ср. еще Д. Г. Гинцбург. О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова. Под ред. и с пред. Г. М. Князева. Пг., 1915.

<sup>16</sup> А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. Собр. соч. Спб., 1913, т. I, стр. 163.

<sup>17</sup> Мы не говорим здесь о термине «стих» в применении его к отрезкам более или менее ритмизованной речи с приблизительно уравновешенной смысловой нагрузкой, как это имеет место, например, в литературе древнееврейской (Библия), а лишь о «стихе» в общепринятом стихологическом значении.

деле не осуществляют точную метрическую схему, лежащую в их основании. Они пользуются постоянно пеоническими ходами (беру самый распространенный случай), т. е. нагрузка их ударенными слогами отстает от схемы в сторону уменьшения числа ударенных слогов. Между тем, произнося ряд стихов единообразно написанного произведения, мы познаем даже непосредственным восприятием, что оно писано стихом именно единообразным.

Это естественное восприятие объясняется тем, что в основе этих стихов лежит тот самый идеально нормирующий ритмический ряд, о котором говорит Томашевский (см. выше).

Так, строки четырехстопного ямба (в дальнейшем будем обозначать его 4-Я) с ходами  $\cup\cup\cup|\cup|\cup|$ ,  $\cup|\cup\cup\cup\cup\cup|$  и  $\cup|\cup|\cup|\cup|$ , казалось бы, неравновелики по протяженности: ведь ударенные слоги настолько протяженнее неударенных, что относительная протяженность неударенных может вовсе не приниматься в расчет рядом с резко выраженными, в отношении количественном, ударенными слогами, а явно протяженные ударенные слоги наличествуют не в равном числе: в первом примере их три, во втором — два, в третьем — четыре. Однако в основе всех трех стихов лежит схема  $\cup|\cup|\cup|\cup|$ , совпадающая с последним примером. Она утверждается в сознании воспринимающего, суммируя впечатления от разных стихов, ориентированных на эту схему, но от нее отклоняющихся.

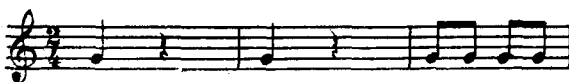
Если схема при произнесении ряда стихов все время продолжает существовать в сознании, то не только как ритмический ряд, но и как определенный отрезок в р е м е н и, потребный для воспроизведения нормирующей схемы в ее чистом виде.

Наряду с недостаточностью ударенных слогов в стихе — в значительно более редких случаях — наблюдается и перегрузка стиха ударениями, как, например:  $||\cup|\cup|\cup|$  или  $\cup|||\cup|\cup|$ , при той же нормирующей схеме.

В стремлении к идеальному равенству стихов одного ряда слух наш, ориентируясь на нормирующую схему, следует лишь естественному требованию эстетического порядка. Благодаря идеальной равновеликости нормирующей схемы, каков бы ни был реализованный на ее основе стих, слух наш стремится достичь в стихах, отступающих от нее, равновеликости по времени, по длительности произнесения (ср. «метрический период» Надеждина).

Здесь необходимо напомнить, что речь идет об идеальном равенстве в одинаковом темпе произнесения.

Фактическая декламация едва ли выравнивает когда-либо стихи одного ряда, поскольку смысловые, прежде всего эмоциональные оттенки повлекут за собой всяческие различия в темпе. Во избежание неясности подчеркну, что изменения темпа произнесения стихов относятся к ускорению или замедлению звучания самой нормирующей схемы. Тут было бы бесполезно контролировать себя при помощи хронометра, который непременно покажет разновеликие (по времени, поскольку они разновелики по темпу) стихи. Мы будем помнить, что учитываем не эту фактическую длительность в зыбких темпах, а длительность, отвлеченную от темпа, т. е. делаем точно то же, что имеет место в музыке, где строки



будут принципиально равны друг другу.

Итак, отдельные стихи образуют форму поэтического целого своим чередованием. Стихи, ориентированные на одну и ту же нормирующую схему, идеально равновелики в отношении временной длительности. Равновеликость стихов во времени, столь очевидная при метрической системе стихосложения, проявляется и в системе нашего классического стиха.

Подходим к главному. Если наш слух при чередовании одинаковых стихов (скажем, 4-Я) стремится и должен воспринимать их как ритмические единицы, равновеликие во времени, то что же происходит в реализованном в звучании, т. е. произнесенном стихе?

При произнесении стихов, во-первых, устанавливается (слухом) единая идеальная протяженность всех стихов единого ряда. Во-вторых, на основе этой уравниваемости возникают определенные темповые изменения, которые и следует воспринимать как отклонения от нормальной протяженности. В противном случае темп оказался бы механическим выводом из формы самого стиха, — на деле же он является мощным средством выразительности именно постольку, поскольку нарушает в ту или иную сторону принятую за основу темповую норму.

Стихи, одинаковые в отношении нормирующей их схемы, отличаются друг от друга, как мы знаем, степенью своей нагрузки ударениями, следовательно, и временем звучания. Слух с этой неодинаковостью не мирится, он ее преодолевает.

При произнесении стихов с недостающим числом ударений возникает ряд явлений, которые в общем сводятся к компенсации убыли времени сравнительно с нормой.

В самом факте компенсации не должно быть ничего смущающего для нашей мысли, — компенсация имеет место и в физиологии, и в системе социальных отношений, она тот корректив, который в самых разнообразных областях жизни сопутствует отклонению от нормы. Некомпенсированное отклонение есть уже порок<sup>18</sup>.

Музыка, в ее классических формах, в отношении времени столь широко пользуется компенсациями, что корректив воспринимается чуть ли не как основной формообразующий элемент. В самом деле, счет в такте идет не с учетом одних лишь моментов звучания. Когда в такте недостает обусловленных счетом моментов звучания, то звуки, наличествующие в такте, растягиваются, либо часть такта (иной раз и весь такт) заполняется паузой, т. е. незвучащим временем. Этим восполняется в такте убыль моментов звучания, она компенсируется растяжениями и паузами.

Близко к этому осуществляется заполнение времени и в античной метрике, в пределах стопы. Однако в этом случае стяжение, т. е. удвоение протяженности звуков (слогов), является просодическим приемом, пауза же в этой функции употребляется лишь как редкое исключение и, вероятно, в связи с музыкальным сопровождением<sup>19</sup>.

Какие же могут мыслиться компенсации при произнесении русского классического стиха?

Компенсациями в стихе могут служить: 1) растяжение и 2) пауза.

Растяжение может осуществляться как растяжение всех имеющихся в стихе слов или части их или же как растяжение ударенных (т. е. и так

<sup>18</sup> Надеждын нигде не говорит прямо о временных компенсациях, но в одном его, довольно запутанном, высказывании можно усмотреть что-то к ним близкое: «Что называется так называемой гармонией стиха, которая есть другое необходимое условие музыкального совершенства, то вся тайна ее состоит в умении помещать под основное ударение то слово, которое играет главную роль в логическом смысле метрической строки, и соображение фигуры размера, требующей сокращения или протяжения слогов, с чувством, волнующим душу поэта, или с эффектом, которого он хочет достигнуть» (Статья «Версификация», стр. 518).

<sup>19</sup> Древние греки знали и другой прием, уже не в пределах стопы, а колона: они увеличивали иногда основное время, затягивали темп в одной части стиха. Остается неясным, служила ли такая затяжка поводом к ускорению темпа в другой части стиха (ср. Ф. Е. Корш. Основное время в ритмике. «Филологическое обозрение», 1898, т. XV, стр. 13—45).

уже долгих) слогов в стихе, — причем преимущественно, а иногда и исключительно главного ударенного, т. е. несущего главное смысловое ударение.

Паузы могут быть больше или меньше, а иногда убыль времени компенсируется чуть заметной приостановкой на словоразделах, т. е. получается расстановка всех слов строки с минимальными промежутками.

В подавляющем большинстве случаев компенсирующая пауза находит себе место внутри стиха. В конце она менее ощутима, так как каталектические формы стиха нередко сами по себе требуют приостановки, и тогда компенсирующая пауза сливается с каталектической.

Таким образом, как уже было сказано выше, мы воспринимаем стих суммарно, целиком, и компенсации усматриваем в пределах целого стиха, а не в пределах отдельных стоп. Отсюда вытекает, что если для определенной метрической схемы определенные слоги являются законным местом ударений, то это не значит, что ударенные слоги в стихе должны непременно, как ноты в нормальном музыкальном счете, прозвучать на точно определенных местах. Понятие «законного места» относится только к схеме, практически же наблюдаются сдвиги сильных моментов с их законных мест, происходит своего рода синкопирование, и стих приобретает форму прихотливой ритмической волны, которая своей относительной свободой побудила исследователей отвернуться от старых «ямбов» и «хореев», хотя ее наличие ничем не опровергает их бытия. В зыбкости своей «каданс» находит опору в единственном постоянно устойчивом моменте стиха — в константе.

Добавим, что в стихе, как и в музыке, может применяться еще произвольная остановка, нарушающая течение музыкального или поэтического потока. В музыке она обозначается знаком  $\text{^}$  — *fermata* (итал. «остановка»). Фермата уже не относится к компенсационным приемам, поскольку выводит нас из нормы времени, выводит сознательно, так что слух и не требует никакой поправки.

У больших поэтов, у которых форма и содержание безупречно слиты, временные компенсации должны быть обоснованы не только требованиями слуха как таковыми. У Пушкина, как мы пытаемся показать в нашей книге «Ритм и смысл», наблюдается постоянная зависимость временных компенсаций от требований смысла. Растяжения и паузы, необходимость которых в том или ином стихе вытекает из его метрической схемы, не являются формальными, отвлеченными, — они служат выразительным средством для выделения того или иного качества содержания. Эти качества содержания могут быть весьма различны. Большею частью это подчеркивание важности по смыслу того или иного места. Нередко исполнитель стиха выделяет не ту именно строку, где содержится фактически изложение той или иной мысли, а строку или строки, предшествующие, согласно тому закону выразительности, что мысль становится ясна слушателю еще до ее окончания, в пределах еще не завершенной фразы. Это не меняет сути дела. Иногда компенсация зависит от наличия образа, требующего особого выделения, когда говорится о чем-либо отдаленном пространственно или бывшем давно, это бывает достаточным основанием для компенсации времени. Здесь не место перечислять все те возможные требования, которые может выдвигать тот или иной оттенок содержания, существенно подчеркнуть еще раз, что временные компенсации находятся у поэта высокого дарования в зависимости от содержания. Приведу несколько примеров.

Характерен знаменитый стих из «Анчара»:

Но человека человек...

В этом стихе сосредоточена этическая идея стихотворения, в этом противопоставлении человека человеку со свойственной Пушкину точностью и краткостью заявлена социальная тема: неравенство и эксплуатация, бес-

сердечность власть имущих. Естественно, что исполнитель этого стиха делает значительную паузу в середине, чем подчеркнет социальную тему. Но значительной компенсации требует стих и по своей метрической структуре: в нем максимальное для четырехстопного ямба уменьшение времени звучания — его формула  $\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/$ , т. е. вместо нормальных четырех ударений налицо только два. Отметим, что фактическое содержание мысли заключено в следующем стихе:

Послал к Анчару властным взглядом...

Этот стих, требующий большой чеканки при исполнении, тем не менее произносится ровно, что вообще характерно для нормальной схемы ямба и связано с чисто фактографическим содержанием этой стихотворной строки. Как бы ни был сам по себе значителен факт послышки раба «властным взглядом» на неминуемую смерть, основная, главная мысль при еще не договоренной фразе уже высказана в противопоставлении: «человека — человек»...

Пример иного типа: замечательное начало «Загадки» Жуковского (из Шиллера). С одной стороны, загадочность всякой «загадки», таящийся в ней ответ, с другой стороны — образ звезд, так безмерно отдаленных от земли, вызывают необходимость в растяжениях, что легко проверяется законами нашей разговорной речи:

На пажити необозримой,  
Не убавляясь никогда,  
Скитаются неисчислимо  
Сереброрунные стада...

Если мы взглянем на метрическую структуру этих стихов, мы убедимся, что она, как таковая, требует тоже значительных временных компенсаций:

$\cup/\cup\cup\cup\cup\cup/\cup$   
 $\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/$   
 $\cup/\cup\cup\cup\cup\cup/\cup$   
 $\cup\cup\cup/\cup\cup\cup/...$

В моем исследовании приводится обильный материал, подтверждающий взаимосвязь временных компенсаций и требований смысла, на анализе произведений Пушкина.