

В. Жирмунский

Композиция лирических стихотворений

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82.09
ББК 83.3
В11

В11 **В. Жирмунский**
Композиция лирических стихотворений / В. Жирмунский – М.: Книга по Требованию, 2014. – 109 с.

ISBN 978-5-458-37909-0

ISBN 978-5-458-37909-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2014
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2014

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Практическая речь подчинена коммуникативной функции: ее задача—сообщить известную мысль как можно более кратко и ясно; экономия средств при возможно быстром достижении цели является здесь определяющим фактором. При расчленении научного сочинения или логической цепи доказательств эти мотивы играют решающую роль: логическое членение самого содержания мысли определяет собой и расположение соответствующего речевого материала. В этом чисто логическом членении художественный закон проявляется только в обычном требовании простейшей пропорциональности и соответствия частей: напр., было бы недопустимо, чтобы вступление занимало половину всего изложения. Но и это требование основано не столько на художественном законе, сколько на естественных условиях логического членения: сравнительной вескости или значительности каждой части с логической точки зрения.

Представим себе другого рода высказывания, подчиненные функции убедительности, эмоционально-волевого воздействия на воспринимающего: приемы такой речи изучает риторика. Известно, что риторические фигуры представляют иногда большое сходство со стилистическими приемами поэтического произведения. Такое же сходство наблюдается и в построении ораторской речи. Мы можем представить себе в речи оратора ряд доказательств, направленных в одному и тому же выводу. Доказательства могут быть построены по принципу параллелизма (во-первых..., во-вторых..., в-третьих...) и нарастания (*climax*), вывод—что „Карфаген должен быть разрушен“—повторяться, как припев. Стилизованный пример такого построения мы имеем в надгробных речах Антония и Брута в „Юлии Цезаре“ Шекспира; при чем в речи Антония повторяющаяся концовка иронически контрастирует с содержанием предшествующих отрывков („Но Брут сказал: он был честлюбив, А Брут, бесспорно, честный человек“).

В языке, подчиненном художественному заданию, в произведении словесного искусства, композиция становится законом расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого. Словесные массы служат материалом, который поэтом подчиняется формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей. Перед художником—как бы хаос индивидуальных, сложных и противоречивых фактов, смысловых (тематических), звуковых, синтаксических, в который вносится художественная симметрия, закономерность, организованность: все отдельные, индивидуальные факты подчиняются единству художественного задания. Это соответствие, конечно,—не безусловно точная, геометрическая симметрия; происходит, как во всяком искусстве, борьба между хаотическим, индивидуальным, и закономерно построенным, гармонически повторяю-

щимся. Произведение искусства одновременно индивидуально и закономерно, в нем хаос просвечивает сквозь легкие покровы создания. Эту противоположность мы осветим еще в дальнейшем на борьбе между закономерностью метрического задания и индивидуальным своеобразием реального ритма стиха.

В произведении словесного искусства мы можем, конечно, как и в практической речи, и в большей степени, чем в практической речи, говорить о построении самого „содержания“, о „тематической композиции“. Повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое строение могут быть рассматриваемы, как приемы чисто сюжетной композиции, без всякого отношения к словесному материалу. В художественной прозе мы нередко довольствуемся таким рассмотрением. В поэзии, однако, и в особенности в поэзии лирической, одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему композиционному заданию, и самый словесный материал. Рассмотрим следующий пример. В статье „Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля“ („Поэтика“) Викт. Б. Шкловский приводит целый ряд случаев „ступенчатого“ строения сюжета („тематическая“ или „сюжетная“ композиция, по нашей терминологии): напр., чтобы совершить чудесный подвиг, для которого нужно напряжение сил A_m , выезжает (в былине или сказке) сперва младший богатырь (A^{m-1}), потом средний (A^{m-1}), наконец—старший (A^m). В былине такое построение сюжета вызывает, однако, аналогичные явления в чисто словесном построении; мы наблюдаем в подобных случаях традиционные словесные повторения: „Молодой Вольга Святославович Посылает тут два-три добрых молодца Со своей с дружиннушкой хороброей Да к этой ко сошке кленовенькой, Чтобы сошку с земельки повыдернули, Из омешиков земельку новытрахнули, Бросили бы сошку за ракитов куст...“ и т. д. Далее: „Молодой Вольга Святославович Посылает он целым десяточком Он своей дружиннушки хороброей А ко этой ко сошке кленовоей...“ и т. д. Наконец: „Молодой Вольга Святославович Посылает он всю дружиннушку хоробрую...“ и т. д.

В лирическом стихотворении эта композиционная упорядоченность самого словесного материала становится особенно очевидной. Попробуем определить ее лингвистическое основание на более или менее очевидном случае.

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;
Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль утра в час златой,

Из под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;
Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он:
Тогда смиряется в душе моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Мы видим в этом стихотворении композиционное расчленение материала, которое одновременно осуществляется в разных сторонах художественного произведения. Во-первых—чисто смысловое членение, закономерность и построенность самого содержания: период из двух частей (природа: I, II, III—и душа: IV) с трехчленным параллелизмом первой части (I:II:III). Во-вторых—синтаксический параллелизм: все стихотворение представляет из себя развернутое сложное предложение, причем отрывки I, II и III представляют синтаксически соподчиненные придаточные предложения (и в этом смысле параллельные: когда... когда... когда) к IV отрывку, как главному предложению (тогда...). Наконец, в-третьих,—и смысловая и синтаксическая расчлененность становятся ощутимыми и художественно действенными только на фоне метрического членения звукового материала (метрически равные строфы, из которых I, II и III заключают полностью каждое из трех придаточных предложений, а IV—полностью главное).

Отчетливость композиционного членения всех указанных элементов (смыслового, синтаксического, фонетического) подчеркивается повторением начального слова („когда“—„тогда“), словесной „анафорой“, определяющей каждый раз звуковое (в частности—метрическое), смысловое, синтаксическое начало каждой композиционной единицы.

Итак, композиция лирического стихотворения одновременно предполагает закономерное расчленение и фонетического, и синтаксического, и тематического материала. Для определения языковых источников художественного построения поэтической речи особенный интерес представляет изучение ритмико-синтаксического построения.

Композиция и метрика. Стих.

В своих работах по метрике известный немецкий ученый Рудольф Вестфаль различает два вида искусств⁽³⁾. С одной стороны—искусства изобразительные (живопись, архитектура, скульптура), произведения ко-

торых расположены неподвижно в пространстве, в ряде возможных движений предмета, как бы фиксируя одно неизменное и остановившееся положение; с другой стороны—искусства „музыкальные“ (музыка, поэзия, пляска), материалом которых служит какое-нибудь движение во времени (звуки, слова, движения человеческого тела). Основным принципом композиции в искусствах изобразительных являются различные формы симметрии (в широком смысле), т. е. различные приемы художественно-закономерного расположения материала в пространстве; в то же время основным принципом композиции в искусствах музыкальных является ритм, как важнейший фактор художественно-закономерного построения материала во времени.

Мы видели на примере стихотворения Лермонтова, что синтаксическое и тематическое построение словесного материала в поэзии происходит на фоне композиционного упорядочения ритмической структуры произведения. В этом отношении главной композиционной единицей в области метрики является строфа. Однако каждый отдельный стих, как часть ритмического целого, уже является композиционно построенным, поскольку фонетический материал человеческой речи подвергается в нем художественному упорядочению, подчиняясь известному ритмическому закону.

В поэзии, как словесном искусстве, ритмический закон осуществляется в некотором единообразном чередовании сильных и слабых слогов, объединенных в неизменно повторяющиеся фонетические ряды („стихи“). Закон чередования выражается нами в определенной метрической схеме. Реальный ритм стиха отступает от этой схемы, как и вообще закономерность в искусстве нигде не переходит в математически правильный закон. Но основное задание, выражаемое метрической схемой, основное движение или „импульс“ (по терминологии Брика) ощущается нами в ряде стихов, взятых как целое, каковы бы ни были „отступления“ в отдельных стихах (⁴).

Первоначально мы имеем в метрическом законе лишь построение звукового ряда, „фонетическую“ композицию, которая выражается в закономерно-упорядоченном расположении сильных и слабых (ударных и неударных) слогов. К этому упорядочению ритма присоединяется, однако, тотчас же композиционное распределение других элементов словесного материала: основной метрический импульс или закон как бы захватывает своим действием все стороны художественной речи, давая бесформенному хаотическому материалу некоторую стройность и гармоничность построения. Прежде всего ритмическому распределению подчиняются качественные элементы гласных и согласных (словесная инструментовка). Организуются в различной степени ударные гласные („гармония гласных“). Пушкин: „Равнодушно бури жду“ (гармония на у). Лермонтов:

„Уста прилипали к устам“ (гармония на а). Тютчев: „Наш дольний мир лишенный сил“ (о-и-о-и). Брюсов: „Отрадой сладостной вошла“. „Многоцветный блещет меч“ Бальмонт: „Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце (и-о, и-о) И синий кругозор (и-о). Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце (и-о, и-о) И выси гор“ (ы-о). Пушкин (гармония на у): „Брожу ли я вдоль улиц шумных, Вхожу ль во многолюдный храм, Сижу ль меж юношей безумных, Я предаюсь моим мечтам...“ Аллитерируют „опорные“ (предударные) или начальные согласные; Пушкин: „Шипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой“. Бальмонт: „Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн“. Возникают различные виды звуковых повторов (ср. статью О. Брига. Поэтика, стр. 19) которые, наконец, в форме рифмы, как постоянной концовки, или аллитерации (в древне-германской поэзии) могут играть в стихе организующую роль.

Иногда построение стиха определяет собой также расположение синтаксических групп. Каждый стих напр. может заключать самостоятельную, между собой связанную группу слов или законченное предложение. Ср. у Фета: „Поздним летом в окна спальни | (I группа) Тихо шепчет лист печальный, | (II группа) Шепчет не слова || (предложение). Но под легкий шум березы | (I группа) К изголовью, в царство грезы (II группа) Никнет голова“. || (II предложение). Или у Пушкина: „Брожу ли я вдоль улиц шумных, | (I прид. предл.), Вхожу ~~ль~~ во многолюдный храм, | (II прид. предл.), Сижу ль меж юношей безумных | (III прид. предл.), Я предаюсь моим мечтам“. || (главное предл.).

Прием „переноса“ (enjambement), несовпадения метрической единицы (стиха) с единицей синтаксической (предложением), т. е. те случаи, когда предложение заканчивается или начинается в середине стиха, становится ощутимым только на фоне привычного совпадения синтаксических групп с ритмическими. Исторически-первоначальная, песенная лирика „переноса“ не знает ⁽⁵⁾. В поэзии литературной употребление „переноса“ возникает по контрасту к привычному и ставшему уже художественно невыносимым строжайшему совпадению единиц ритмических и синтаксических (у французских романтиков в двустопных классического александрийского стиха; у английских сентименталистов, Томсона и др., в особенности в более свободном белом стихе, после господства двустопный пятистопный ямба со строгой цезурой и с „запрещенным“ переносом). Но не только исторически enjambement есть прием разрушения привычного совпадения границ предложения и стиха; теоретически в каждом данном стихотворении отдельные случаи enjambement, несовпадения, как бы часты они ни были, „разрешаются“ (как диссонанс) в последующих случаях, где конец предложения совпадает с концом стиха:

Все говорят: нет правды на земле! | (законч. группа),

Но правды нет и выше! Для меня (перенос)

Так это ясно, как простая гамма. || (законч. группа).

Наконец, в пределах каждого отдельного стиха в распределении синтаксического материала могут быть отмечены повторяющиеся формы (по терминологии О. М. Брика „ритмико-синтаксические фигуры“). Мы имеем в виду различные случаи ритмико-синтаксического параллелизма. Наиболее обычный случай: стих распадается на два полустихия с одинаковым расположением соответствующих синтаксических элементов, часто с повторением начального слова (анафорой). Пушкин: Дар напрасный, дар случайный. В час незабвенный, в час печальный. Фет: Струйки выются, песчи льются. Бальмонт: Хочу быть дерзким, хочу быть смелым. Брюсов: Это ль пламя? Это ль кровь? Примеры ритмико-синтаксического параллелизма чрезвычайно многочисленны. Более редкие случаи — обращенного параллелизма. Пушкин: В косматой шапке, в бурке черной. Брюсов: Жуткий шорох, вскрик минутный. В обычной терминологии это т. н. „хиазм“. Применяя предложенные О. М. Бриком приемы нотации звуковых повторов (ср. „Поэтика“, стр. 62) мы можем говорить здесь об обратном ритмико-синтаксическом параллелизме типа: ВА.

Все приведенные выше примеры указывают на значение ритма, как организующего принципа по отношению к словесному материалу отдельного стиха. При этом мы имеем дело с элементарными формами композиции, т. е. художественного распределения словесного материала в пределах отдельного стиха. Но наша задача — изучение композиции целого стихотворения, распределения материала в пределах большого и сложного поэтического задания. Принципы исследования и здесь остаются неизменными. При изучении композиции ритмического материала мы должны исходить из основной композиционной единицы — строфы.

Метрическая композиция. Строфа.

Представим себе композиционно - нерасчлененную группу ритмических рядов или стихов; каждый ряд имеет пять метрических ударений на четных местах. Получится самая общая метрическая схема обычного в русской поэзии драматического белого стиха.

Зачатки композиционного членения этой бесформенной группы даны уже в членении синтаксическом: там, где конец предложения совпадает с концом стиха, заканчивается ритмико-синтаксический период. Периоды эти различной величины (два, три, четыре, пять, шесть стихов и т. д.). При этом большие периоды обычно распадаются в свою очередь на меньших размеров группы, тоже различной длины: предло

жения, образующие такие группы, менее самостоятельны в смысловом и синтаксическом отношении (обычные знаки препинания: точка с запятой, двоеточие, однако и точка) и потому примыкают друг к другу; они „сопоставлены“ в более обширные единицы, какими являются периоды.

В нижеследующем отрывке мы отмечаем периоды двумя чертами (||), а более мелкие группы одной чертой (|). Синтаксические членения внутри стиха (при „переносе“) мы оставляем в стороне, т. к. в данном случае имеем в виду распадение ритмических рядов на отдельные группы с помощью синтаксического членения.

Не сетуй, брат, что рано грешный свет
 Покинул ты, что мало искушений
 Послал тебе Всевышний. Верь ты мне:|
 Нас издали пленяют слава, роскошь
 И женская лукавая любовь.||
 Я долго жил и многим наслаждался:|
 Но с той поры лишь ведаю блаженство,
 Как в монастырь Господь меня привел.||
 Подумай, сын, ты о Царях великих:|
 Кто выше их? Единый Бог. Кто смеет
 Противу них? Никто. А что же? Часто
 Златой венец тяжел им становился:|
 Они его меняли на кlobук.||
 Царь Иоани искал успокоенья
 В подобии монашеских трудов.|
 Его дворец, любимцев гордых полный,
 Монастыря вид новый принимал:|
 Кромешники в тафьях и власницах,
 Послушными являлись чернецами,
 А грозный Царь—игумном богомольным.||

Тот же пример драматического белого стиха показывает нам зачатки членения чисто метрического. Чередуются стихи в десять и одиннадцать слогов, с мужским (м) и женским (ж) окончанием. На первый взгляд они расположены в беспорядке. Но внимательнее присматриваясь, мы находим различные типы окончаний ритмико-синтаксических периодов (||), предоставленные свободному и искусному выбору поэта. Назовем их „метрическими клаузулами“ белого стиха. I. Клаузула типа ж. м.: „Нас издали пленяет слава, роскошь (ж) И женская лукавая любовь“ (м). II. Клаузула типа м. ж.: „Да ниспoшлет Господь любовь и мир (м) Его душе, страдающей и бурной“ (ж). III. Клаузула типа ж. ж.: „Послушными являлись чернецами (ж), А грозный Царь игумном богомольным“ (ж). IV. Клаузула типа м. м.: „Своих князей у них довольно:

пусть Себе в цари любого изберут“. В большинстве случаев, для выделения клаузулы, следующий за ней стих (начинающий новый период) имеет окончание, противоположное окончанию последнего стиха предшествующего периода: „И женская лукавая любовь (м)|||. Я долго жил и многим наслаждался (ж)...“. В остальном клаузулы драматического белого стиха располагаются так же свободно, как и периоды и их группы: окончания м. и ж. то чередуются, то целая группа ж. объединяется вместе; два м. встречаются гораздо реже. Композиционная свобода белого стиха проявляется, таким образом, в числе стихов, объединяемых в группу или период, в группировке окончаний ж. и м. в связи с разнообразными синтаксическими членениями, в выборе и расположении клаузул, наконец—в допущении переноса, т. е. несовпадений синтаксического и ритмического членения. Белый стих английской драмы отличается меньшим разнообразием членения, благодаря подавляющему преобладанию мужских окончаний в английском языке и в поэзии. Здесь, в качестве клаузул, в конце большого периода, обыкновенно употребляются два стиха, объединенные рифмой. У Пушкина в разбираемом отрывке: „Там тяжкие, державные печали Святой души его не возмущали“.

В противоположность поэту драматическому, который в относительном композиционном разнообразии и свободе белого стиха как бы осуществляет своеобразный стилизованный натурализм, присущий драматической речи (строфические формы испанской трагедии придают ей явно лирический характер), поэт лирический кладет в основу метрической композиции постоянно возвращающуюся, закономерно построенную группу стихов—строфу. Художественный генезис лирической строфы мы можем осветить на примере стихотворения Мандельштама, написанного пятистопными ямбами—белым стихом Пушкинской драмы.

Я не увижу знаменитой Федры (ж)
В старинном многоярусном театре (ж)
С прокопченной высокой галереи (ж)
При свете ошлывающих свечей (м), |
И равнодушен к суете актеров (ж),
Сбирающих рукоплесканий жатву (ж),
Я не услышу обращенный к рампе (ж)
Двойною рифмой оперенный стих. || (м)
„Как эти покрывала мне постыли...“ ||| (ж)

Здесь в привычный для нас драматический белый стих лирический поэт вводит закономерное чередование метрических рядов или, вернее, окончаний известного типа (ж, ж, ж, м; ж, ж, ж, м; ж), которое повторяется в том же порядке в двух последующих строфах. При том метрическое членение служит организующим принципом и для членения синтаксического и тематического: первая синтаксическая группа

заканчивается там, где кончается первая ритмическая группа (четыре стиха типа ж, ж, ж, м)—здесь остановка, законченное предложение, законченная тема (Я не увижу...); к ней примыкает вторая, тождественная ритмико-синтаксическая группа (четыре стиха того же типа, предложение) с параллельной темой (Я не услышу...). Период закончен; однако к восьми стихам, в качестве самостоятельной концовки, прибавляется девятый стих (ж), обособленный ритмически и синтаксически, имеющий свою независимую тему.

Таким же способом, исходя из рассмотрения нерасчлененной группы ритмических рядов и законов ее композиционного членения и метрического упорядочения, можно восстановить художественный генезис обыкновенной строфы из четырех стихов с чередующимися рифмами. Во первых—устанавливается правильное чередование ж. и м. окончаний на всем протяжении стихотворения. Тогда метрической единицей в точном смысле слова становится уже не стих, а период из двух стихов (Для берегов отчизны дальней ты покидала край чужой...): за рядом в 9 слогов (ж. окончание) следует ряд в 8 слогов (м. окончание), и только после того, как все 17 слогов периода прошли перед нами, повторяется метрически тождественная последовательность других 17 слогов (второго периода). Во вторых—два периода объединяются в строфу перекрестными рифмами, фонетически созвучной концовкой, подчеркивающей метрическую сопринадлежность этих периодов. Мы можем определить строфу, как единицу метрической композиции, состоящую из ряда стихов, расположенных по известному закону и повторяющихся в том же порядке.

Деление строфы на периоды, периода на ритмические ряды (стихи) было впервые установлено в метрических исследованиях Вестфалья (6). При рассмотрении лирической строфы Вестфаль исходит из ее происхождения: внижная лирика происходит из лирики песенной, хоровой. Обычная строфа, состоящая из четырех стихов, с четырьмя ударениями в каждом, с перекрестными рифмами и, следовательно, с членением на два периода, имеет сходство с обычным построением песенных и плясовых мотивов (напр., вальса), при котором четыре такта (в поэзии—стопы) образуют законченный мелодический ряд, два ряда объединяются в период, а четыре ряда, попарно объединенные, образуют замкнутый мелодический круг, после которого мелодия повторяется сначала. Отсюда видно, что перекрестные рифмы и чередование метрически различных окончаний (ж. и м.) являются лишь внешним выражением композиционного движения, создающего строфу путем метрического членения словесного материала. Однако, будучи единицей метрического построения, строфа, как мы видели выше на примере стихотворения Мандельштама, является одновременно законченным синтаксическим и тематическим целым: она

заканчивается точкой и заключает в себе самостоятельную мысль. Одно и то же композиционное движение определяет собой метрическое членение и распределение синтаксического и тематического материала. В этом смысле обособленные строфы—„стансы“—являются правилом, строфы с „переносом“—исключением, которое подтверждает правило. Редкие случаи enjambement строфы везде ощущаются нами, как смелый и оригинальный поэтический прием: разрушение привычного для нас канона строфичности должно быть обдуманно и рассчитано, чтобы быть оправданным. Так, в известном стихотворении Гумилева:

...Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась... и ты, ||
Ты, для кого искал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий,
Я проиграл тебя, как Дамаянти
Когда то проиграл безумный Наль.
Взлетели кости, звонкие, как сталь,
Упали кости—и была печаль!

Необычный enjambement строфы, отбрасывающий в конец строфы личное местоимение—подлежащее, обособленное от сказуемого и остальных частей предложения, и подхватывающий его в начале следующей строфы, вызывает необыкновенно сильное мелодическое повышение (об этом ср. М. Grammont, „Le vers français“, 1912 pass.), ставит это слово на исключительную высоту, выделяющую его из всех окружающих, и только роскошные экзотические образы и сравнения последующей строфы поддерживают его на этой высоте. Во всяком случае ощутимость такого приема лучше всего доказывает, что мы воспринимаем его, как отклонение от обычной композиционной замкнутости стансы (7).

Значение тематического и синтаксического построения для композиции строфы обнаруживается особенно отчетливо при рассмотрении строения строфы из восьми стихов типа: а, b, а, b; с, d, с, d. С метрической точки зрения такая строфа распадается на две строфы по четыре стиха: у нас нет никаких средств обозначить чисто метрическим приемом членение на группы по 8 стихов, а не по четыре, если четверостишия не соединены между собой одинаковыми рифмами. Между тем у Державина, Пушкина и др. мы часто встречаем такого рода „большие“ строфы, при чтении которых мы непосредственно ощущаем, что деление на восьмистишия—не только типографский прием, а соответствует вполне ритмическому заданию поэта. Как осуществляется такое задание в словесном материале? Почему мы ощущаем, что ритмический импульс (по терминологии О. М. Брика), ритмическое дыхание заканчивается именно здесь, а не на полустрофе? Решающим фактом при осуществлении этого задания является тематическое и синтаксическое членение. Напр. у Пушкина: