

да се грижи за обикновените трудови хора. Вапцаров сам е разбирал гордото звучени, на човешкото име. Сам той се очертава в книгата като „верен другар, сърдечен колега, отличен събеседник, честен човек, опитен специалист, умен наставник и учител, последователен идейник, дисциплиниран партиз, твърд комунист. И поради това него го уважаваха и обичаха всички честни и прогресивни граждани и затова той ги печелеше за оная светла кауза, за която са мрели и мрат милиони хора“ (стр. 223—224). Човешката доброта, душевната мощ, която е притежавал Вапцаров, са могли да бъдат само белег на революционер-организатор, действащ от името на нашата велика ленинска партия. По време на процеса всички са се учудвали на оная смелост и решителност, с които Вапцаров е приел изцяло вината върху себе си с единствената мисъл — да облекчи положението на другарите си. Подобна себежертва може да бъде проява само на човек с ясна съвест, прозрял божествената

си съдба. И когато с жаден поглед е преброял многобройните страници и с болка е преживявал героичните и трагични моменти от живота на поета, читателят не може да не бъде благодарен на автора на „Снаха“ и „Обикновени хора“. Ще му благодари най-напред заради добрата му памет — запазила за поколенията толкова голямо богатство, което представлява значителен принос към изучаването на лириката и тревожния живот на писателя. Освен това — за голямата простота и чистосърдечност, за яснотата и недвусмислието, с които се разказва за толкова много факти, епизоди, събития, преживявания, срещи, разговори и пр., свързани все с жизнения и творчески подвиг на поета. И накрая, заживял с интимния свят, с възжеланията и суровата участ на Вапцаров, човек го заобикала още повече, представя си го жив и се разделя с книгата, сякаш за момент се е срещнал с прекрасния другар и поет.

ХРИСТО ЙОРДАНОВ



ОЩЕ ЗА РИТМИЧНАТА СТРУКТУРА НА БЪЛГАРСКИЯ СТИХ

(По повод книгата на М. Янакиев „Българско стихознание“)

1. НАУКАТА ЗА СТИХА

Тя е толкова млада, че още се спори около името ѝ. Но се стреми да върви в крак с всяка друга наука. Върху бюрата на хората, които се занимават с нея, стоят ръководства и справочници по диференциално смятане, висша математика, теория на информацията, психология, физиология; картите им са пълни със статистически данни от масови тестове, фонетиките им гъмжат от записи, в лабораториите им магнетофонът се измества от сложните апаратури на широкообхватните звукови спектрограми. Само за няколко години тези хора извършиха огромна работа по разчитането на метафористиката в термините и представите, които са господствували досега в нашите познания за стиха: днес е установено експериментално, че обективно ударената гласна не носи никакво ударение и обикновено най-ударено се произнася не звукът, който ние чувствуваме ударен; че звуковият поток обективно е неделен и не се обособява нито в срички, нито в думи; че самият звук не е еднороден, а представлява цял букет от звуци, в който никой още не може да установи точно как нашето ухо успява да разпознае тона, което му трябва. Както виждате — пълен хаос цари джече в на-

шите представи за физическата природа на стиха.

Янакиев смело слага кръст на всичко, което е било досега, и предлага да се започне от А и Б: пълно скъсване със сегашната метафористика в термините, прилагане на изключително научни методи, разчитане единствено на логиката, точните формулировки и боравене само с материални и ясно различими за всяко съставки на стихосложението — ето принципите на Янакиев. Като истински човек на науката, той смята, че първата стъпка трябва да бъде абсолютно точна, макар и малка и твърде далеч назад от онова, което интуитивните пробысци на естети и критици досега са ни дали по пътя на проникване в дълбините на поетическите тайни.

Първата му крачка е да изучи — ако може така да се каже — анатомията на стиха; да направи едно чисто структурално разглеждане на строежа на стихотворението, проучване на различните форми на ритъм и уточняване на термините, с които ще трябва да се назовават от тук нататък тези форми.

Янакиев процедира смело. Тък като според него поезията се гради върху езиков материал, той смята, че основната

гравивна единица (така да се каже атомът в новата наука) трябва да бъде еднаква с основната гравивна единица на езика. Още тук Янакиев прави едно твърде интересно научно нововъведение.

Досега езиковедите приемаха като основна гравивна единица на езика фонемата, т. е. оная група от индивидуално произнасяни звуци (между упражняващата говорното съобщение общност от хора), които в писмения превод на езика се означават с отделен фонетичен знак. Всеки от нас знае по колко различни начини се произнася да кажем българското „р“. Обаче, както и да се произнесе, в системата на българския език той има функцията на един обобщен знак „р“, който във фонетиката се нарича фонема. Янакиев обаче дава следните доводи: не могат да се разглеждат като общ, елементарен знак онези два звука, които носят различна информация. Така например от гледна точка на традиционната фонетика нашето „р“, което се образува чрез трептене на върха на езика, и френското овуларно „р“ (което се образува със средната част на езика) в системата на българския език представляват една фонема. „Роза“ произнесено с едното или другото „р“ ни дава все една и съща представа за роза. Обаче на сцената, на която се поставя операта „Евгений Онегин“, мосьо Трике, който пее своята ария „В. 1 роза“... със своето френско „р“ дава информация на публиката, че е французин, а не русин; така че двете „р“ в края на краищата носят съвсем различна информация. Именно затова Янакиев въвежда нов елементарен езиков знак — „фема“, под който трябва да се разбира всеки различим от ухото езиков звук.

По същия решителен начин Янакиев разчиства това, което смята за стари предразсъдъци, за да изгради своята ритмична теория на стиха: въз основа на своята точна система на ритморазличители той се мъчи да внесе абсолютна яснота в обема на изследваната от него материя. Т. е. — кое в края на краищата трябва да се разглежда като обект на науката за стиха и кое не. Кое е стихотворна творба и кое не. Разбира се, за да ограничи обекта на своето изследване (което е необходимо за всяка наука), той търси само онези напълно специфични отличителни черти на поетическия ритъм, които не се срещат в другите говорни съобщения (прозата, разговорната реч и пр.).

Така — изхождайки от това, което му изглежда единствената приемлива и недвусмислена дефиниция на ритъма, Янакиев достига до следното заключение: „Сиховият ритъм е детерминирана няколкократно поява на едни и същи ритморазличители в несъседни фем.“ Или казано

по-неточно (но по-разбираемо): стихотворен ритъм има там, където след един и същ езиков знак следва една и съща група от езикови знаци. Примерно: ако навсякъде след ударена сричка следват по две неударени (това, което наричаме дактилна стъпка) — имаме стихотворен ритъм. Иначе казано: — ако навсякъде след паузата следват една ударена и една неударена гласна (хорей) — имаме стихотворен ритъм. Или: ако навсякъде след крастишната пауза следват пет срички и още три срички, разделени помежду си с вътрешностихова пауза (ритъмът на „Гергана“ на Славейков) — имаме стихотворен ритъм. Като се придържа към тази дефиниция, както вече казахме, Янакиев достига до редица интересни или във всеки случай смели заключения. На първо място той разчиства хаоса в графичното предаване на строфите (произволното писане на стихове „на стълбички“, стихове с по една дума или стихове, проснати до безкрайност) и доказва, че изследователят при своята работа трябва да изхожда от нормализирано четиристишие. Следвайки същия път, той внася редица уточнения в погрешните според него представи за това, което обикновено се разглежда като тонично стихосложение (някои работи на Радевски, Вапцаров, Багряна и пр.). Янакиев смята, че в тези случаи също имаме нормално силаботоническо стихосложение, в което се срещат отделни лейми, синкопи, сложни анакрузи и метрични паузи. По същия начин той коригира убедително грешната представа за народния стих като силабичен (с еднакъв брой срички във всеки стих) и го представя за стълков стих, който се различава от познатите ни метрични стъпки (ямб, хорей, дактил и пр.) само по това, че стъпките на народната песен са малко по-сложни и главно неизследвани. Така например Ботевата балада „Хаджи Димитър“ очевидно ритмично не е построена върху това, че след всяка крастишна пауза следват десет какви да е срички. Всъщност при нея всеки стих се състои от две стъпки с по пет гласни, от които предпоследната е обязательно ударена. И точно появата на тази ударена гласна в споменатата позиция е детерминиращият ритморазличител на баладата, а не броят на сричките.

Жив е той жив е, там на Балкана,
- - - / - II - - - / -

потънал в кърви, лежи и пышка,
- - - / - II - - - / -

юнак с дълбока, на гърди рана,
- - - / - II - - - / -

юнак в младост, и сила мъжка,
- - - / - II - - - / -

(където II е цезурата).

Развивайки това положение до край, Янакиев достига и до извода, че от гледна точка на науката за стиха всички онези произведения, в които не може да се установи наличието на стихов ритъм под една или друга форма, трябва да се остави извън интереса на стихолога (това са за него всички видове „стихове в проза“, „свободни стихове“ и пр. и пр.). По същите съображения стихотворни съчинения без каквато и да било естетическа стойност включително „приумиците“ и старите граматик в стихове, от строго научно гледище са предмет на стихознанието. (Доколко последното заключение може да се приеме именно от гледна точка на науката ние ще видим след малко.)

Като заслуга на метода на Янакиев може да се изтъкне и фактът, че той разглежда римата като едно от многото ритмични движения на стиха.

Особено важно място в книгата на Янакиев заема въпросът за точните методи на стиховедското изследване, с които по научен път трябва да се потвърдят онези резултати, които културните читатели, естетите и критиците достигат чрез естетическото си проникновение. Тези точни методи според Янакиев са: 1. Сравнението и класификацията на фактите; 2. Научният експеримент с помощта на модерната електротехническа база (анализ на звукови спектрограми на стихова реч, които дават абсолютно точна представа за материалната страна на говорния поток, очистена от всякакви субективни грешки, които тренираното ухо внася при възприемането на съобщението); 3. Анкетният метод и 4. Статистиката. Комбинирани заедно върху една достатъчно широка база, единствено тези методи могат да направят твърденията на изследователя негласовни и да зачеркнат възможността от „субективна“ оценка, от „вкусовщина“.

Останалата част от книгата е посветена на стиховедски анализи на развитието на формите (т. е. — метричните и строфични форми, които според Янакиев са единствените стихоразличителни форми) на българския стих, от народната лирика, до стиховете на Багряна, направени според ритмичната теория на Янакиев. (На тези анализи също ще се спрем по-нататък.)

Както се вижда от всичко казано дотук, Янакиев както никога досега добросъвестно се мъчи да постави основите на една наука, която с точни методи да завладее онези области на познанието, които досега са били атакувани с вдъхновение, проникновение, щастливи хрумвания и пр.

И все пак, според нас, в самия метод на Янакиев има редица слаби пунктове;

а по пътя на доизграждането на науката за стиха има още много трудности — стоят открити още много важни и незагледани проблеми. Всичко това ние ще се опитаме да засегнем съвсем накратко по-долу.

2. ПРЕДМЕТ НА СТИХОЗНАНИЕТО

Както казахме вече, Янакиев си поставя за цел строго да ограничи обекта на изследването си в кръга на онези явления, които са типични само за анатомията на стиха и не се срещат извън него. Но изхождайки от правилния принцип за ограничаване предмета на стихознанието, трябва да се каже, че Янакиев не е последователен до край в тази насока.

Очевидно е, че когато разглеждаме анатомията на стиха, ние трябва да насочваме фокуса на нашето внимание именно към разкриването на спецификата на поетическото съобщение в анатомията на поезията, т. е. — на поетичното изкуство; и от там за специфичното в анатомията на българската поезия, а не на анатомията на кое да е езиково съобщение в стихове.

Ще си послужим с една аналогия, която макар и да не е доказателство, ще ни помогне по-лесно да разберем къде се корени грешката на Янакиев.

Елементарните знаци, носещи каквато и да било информация в архитектурата като изкуство, са от порядъка на формата, съразмерността, линиите, балансът на масите и натоварванията. Напълно очевидно е, че по никакъв начин в предмета на архитектурата като изкуство не може да се включва например изследването на молекулярната структура на стъклото или тухлите, въпреки че къщите се правят от стъкло и тухли. Всичко това е от компетенцията на инженера-строител и трябва да се има предвид от архитекта, но не се отнася до архитектурното изкуство и стои извън неговата специфика.¹

Именно затова, когато се дирят материалните основи на поезията, трябва да се дири основната гравивна единица на специфичното поетическо съобщение, а не основната гравивна единица на езиковото съобщение изобщо. Именно поради това фемата не може да се разглежда като най-малък елементарен знак в поезията; по дефиниция той е носител на най-малката обща езикова информация.

За да се разреши въпросът за най-малката гравивна съставка на поезията, очевидно най-напред ще трябва да се отговори що е поетическо изкуство и кои са

¹ За нуждата от разграничаване на физическата природа на сигнала от неговата специфична функция на сигнал вж. Полетаев, Сигнал, София, 1960 г., стр. 27—28, стр. 33.

формите на поетическото съобщение. Още в началото на книгата си сам Янакиев декларира открито, че този въпрос стои извън кръга на интересите му. Той го замества с явленията, които „още от ученическата скамейка сме свикнали да наричаме стихотворения“ (стр. 5).

Всъщност, ако изходим именно от ученическите си представи, ние ще свържем стихотворението (като форма на съществуване на поетическото изкуство) с представата за най-прякото съобщаване на емоционалните изживявания на лирическия герой. Янакиев обаче направо отрича каквато и да било възможност за пряко изразяване на емоции в поезията. Според него информацията в поезията, като всяка друга езикова информация, има чисто логически характер, а породените емоции са произведен резултат на идейното съдържание на поезията. С изречението „аз съм влюбен“ ние съобщаваме наличието на чувство, но то не изразява пряко самото чувство. Изречението съобщава мисли за чувствата или желанията, но не и самите чувства (страница 62). Като развива тази мисъл до край Янакиев стига до следното заключение за ритъма — т. е. за единствената разделивидова черта на стиховата организация от обикновеното езиково съобщение: „Всъщност стиховата организация е носител винаги на едно единствено чувство, на една единствена емоция, чувството на ритмичност, която безспорно е свързана с чувството, наречено *п р и я т н о с т*. Ритмичната организация на стиховата творба дава възможност на възприемачия по-лесно да възпроизвежда тази стихова творба, по-лесно да си я спомня, — т. е. по-лесно да държи будно в съзнанието си нейната идейна страна“ (стр. 62—63). И толкова! Излиза, че единствената специфична отлика на стихотворното езиково съобщение, — т. е. на поезията от езика, на който финансовите инспектори пишат своите отчети (т. е. ритмичността), е чисто външна отлика; че в края на краищата поезията всъщност няма никаква вътрешна специфика, за която изобщо да заслужава да се говори; че поетичната тъкан на стихотворението е само средство за запаметяване на мъдри изречения. Нещо толкова трудно защитимо, че самият Янакиев в друг контекст (стр. 16) го отхвърля сам, като признава, че ритмичността има знаков характер. „Не бива обаче да приравняваме знаковия характер на ритъма с идейното съдържание на говорния поток“ (стр. 16).

Но щом като знаковият характер на ритъма в поезията не е свързан с идейното съдържание, с какъв род информация ще е свързан? Остава отново да се

приеме, че той ни съобщава емоции. Нещо, което Янакиев напълно отхвърля. Тогава?

Всъщност, ние още не сме изчерпали противоречията, до които ни води построяването на Янакиев. Изхождайки от една страна, от твърдението, че в своята същност, в своето съдържание стихотворното творчество по нищо не се отличава от кое да е говорно съобщение, и от друга, че неговата единствена разделивидова черта е чисто орнаменталното наличие на ритъм в оня ограничен смисъл, в който той го разглежда (Янакиев включва в обекта на стихознанието всички ученически стихотворения за запаметяване; пр. немското: айн, цвай — полидай, драй, фийр — официър... , текстовете на аритметиките, които в 18 в. са се писали в стихове и пр.).

Но, като борави единствено с чисто структуралистически отлики за разграничаване стихотворчеството от кое да е езиково съобщение, неговата беда е не само в това, че, съдейки по формите на мъртвото тяло, не намира разлика между човека и картонения манекен. Работата е там, че воден от своя критерий, той не може да види човекът в човека с каквото и да било физически дефект.

Така, приемайки най-тясното възможно съдържание на „ритъма“ — т. е. силатоническата метрична стъпка (само за да изключи от предмета на стихознанието каквато и да било езикова характеристика, която може да се намери и извън стихотворното произведение) Янакиев изхвърля извън обекта на стихознанието по-голямата част от творческото наследство на такива поети като Уитман, Бехер, Неруда. Пък и не малка част от творчеството на Рилке, Хайне, Блок, Колридж и на такива наши поети като Багряна, Ив. Радоев и пр. Освен това той изхвърля от обекта на своето изследване специалното анализиране на фразовия ритъм на народната поезия, не се занимава с алитерацията, вътрешнострофичните ритмични движения, рефрените, отрича каквато и да било функционалност на ритмата, премълчава съществуването на тоническото стихосложение (което най-много доближава съвременната традиция до интонационния стихотворен ритъм).

Става напълно ясно, че обектът на стихознанието на Янакиев ту е много широк, за да може да обхваща чисто езикови явления, ту тесен (както при ритмичната му теория), за да може да изключи от себе си поетическите произведения с тонически или интонационен ритъм (т. е. — произведенията, които са станали специфично поетически, и вече не са общи езикови съобщения с външно прилепен ритъм за запаметяване).

С други думи — става напълно ясно, че тук не се води спор около конкретното и общо съдържание на понятието стихосложение, стихотворен ритъм, поезия. Става ясно, че тук се говори за разни сфери на вниманието на изследователя. За търсенето на различни закономерности, действащи в спецификата на поетическото изкуство. За Янакиев това са общите езикови закономерности на логическото съобщение, предадено под специфична форма. За нас това е специфичното за поезията въздействие на лирическия герой, предадено в специфичните форми, без които това въздействие не би могло да се предаде.

Именно поради това ние все още не можем да видим основания да се откажем от дефиницията на Тимофеев (въпреки редица нейни недостатъци), че поезията е особена емоционална организация на речта, в която основна гравитна единица е интонационната фраза (стиха), а синхронизационният знак на ритъма — цезурата или краистичната пауза. Защото тази дефиниция задоволява цялата световна стихотворна традиция от вчера и днес и същевременно изключва чуждите на поезията езикови явления независимо от външната им структуралистична прилика с поезията.

С това ние стигаме до втория основен недостатък на работата на Янакиев: че въпреки своя декларирания стремеж към търсене специфичните за стиховата реч закономерности и специализацията на науките (стр. 16), на него му се използват именно специфичните отлики на изследвания обект, т. е., че стихотворната форма е форма на поетическото изкуство.

Що е поезия? — Ето откъде трябва да се започне.

Да се опитваме да отговорим на този въпрос върху тези осъдени страници ще бъде наивно. Но дори и да се откажем от това да определяме какво тя е, ние сме сигурни поне в това какво не е. Тя не е мъртва форма. Не е система от логически знаци, които предават едно общо неспецифично езиково съобщение.¹ Разбира се, тя не е и шизофренично съновидение, не е никакъв алогичен емоционален изблик, започващ и завършващ в субекта.

Поезията се ражда само в динамиката на отношенията на субекта и обекта. Тя е с други думи вътрешното движение на емоциите: възлениения, настроенятия, же-

ланията на субекта (въплътен в лирическия герой, в разказвача). Тези движения се предават на обекта със сложната специфична за поезията система от сигнали, върху които се гради речта на лирическия герой, за да станат негови възлениения, настроенятия, желания и пр. Така че поезията се отличава от кое да е езиково съобщение именно по специфичния материал на предаваното съобщение, който в своята особена емоционална наситеност не може да се предаде с общите средства на което и да е чисто логично говорно съобщение.

От там — поетическото има две страни; две насоки на движение в своето осъществяване: 1. Нещо, което не може да се съобщи с обикновените езикови средства, дири своята форма (т. е. не може да става дума за търсене на никаква поетическа форма, без тя да е определена от специфично съдържание. Иначе ще изпаднаме в безплоден структурализъм). Специалната тема получава специфична форма. И оттук започва обратното движение. Как тази форма се присма от обекта; с какви средства и как преодолява инерцията на съзнанието му и езиковите навици, за да може да предаде новото възлениение като напълно изоморфна на възлението система от знаци? (Ако не би било ново, „чудноватото“ — както нарича Аристотел предмета на поетичното съобщение — не би било и съобщавано със средствата на поезията. За това биха били достатъчни просто средствата на обикновеното общо езиково съобщение.)

Така че ние трябва да насочим вниманието си към закономерностите на пораздането и изоставянето на отживелите вече живи (конкретни) елементи на поетическото възлениение при предаването на „чудноватото“, а не към описването на мървите и нефункционални форми. Разбира се, в този случай ритмичната структура на стихотвореността няма да може да се изчерпи с пет стъпки и по два три вида анакрузи и клаузули (както е в практиката на силаботоническото стихосложение). Но това, разбира се, няма никакво значение за науката.¹

Тук трябва да се каже, че в разработването на своята теория на стихосложението Янакиев се оградя от твърде популярната и авторитетна сред езиковедите напоследък теория на информацията. Но ние

¹ Даже класическите стиховеци ни най-малко не са се бояли от многообразието на формите, с които трябва да боравят щом науката го изиска. Персийският стиховед и поет от XV в. Вакхид Табрази, изхождайки от единственото възможно тълкуване на ритмичния строеж на класическата персийска поезия — т. е. на базата на фразово-стиховата ритмична единица — разглежда 19 основни стъпки и тридесет и пет зихафа (т. е. — метрични варианти на стъпките).

² От гледна точка на съвременното лингвистично схващане е за максимална пестелост на говорното съобщение създаването на таква сложна система от знаци, като стихотворната, за съобщаването на една обща логическа информация, изглежда абсурдно.

трябва да кажем открито, че именно от гледна точка на теория на информацията новата система търпи сериозна критика. Защото разглеждането на физическите свойства на сигнала, изолирани от неговата функция в динамиката на съобщението, губи всякакъв реален смисъл.¹

3. МЕТОДИТЕ НА СТИХОЗНАНИЕТО

И така — кои са специфичните за поезията ефекти — ефектите за споделяне на възлението? Как да ги търсим и как да ги разграничим от масата на общите езикови знаци?

Вече спомнахме методите на стиховедското изследване, които предлага Янакиев. Трябва да кажем, че в този вид, в който са дадени, едва ли могат да разрешат всички поставени по-горе задачи. Така, както е представен експерименталният метод на пример, той не надрасква всъщност границите на представата за използването на една модерна техническа база за записване на езиковото съобщение. За никакъв експеримент по същество, за никакво провеждане на опити с поетически материал дори не става дума.

По същия начин методът на анкетата, така както е представен от Янакиев (поставеният от него въпрос на един тест между студенти е: „Прочетеното, стихотворение ли е или проза?“), всъщност се отнася само до едната страна на двустранната изява на поезията, т. е. впечатлението у обекта, към който е отправено поетическото съобщение. При това не трябва да се забравя, че това е едно субективно впечатление, в което няма начини да се коригират грешките, възникнали вследствие възпитанието, навиките, модата и пр. А при постановката на Янакиев количеството на участниците очевидно не може да избегне субективната грешка. Така например една анкета сред студенти по български език, които в продължение на повече от десет години са били приучвани към силаботоническото възприемане на поезията изобщо (усвояването на тази представа е едно от условията те да станат студенти, в противен случай не биха издържали конкурсните изпити) ще даде съвсем различен резултат между участниците в Роженския събор

(които също нямаше да могат да минат през предварителните местни конкурси, ако не бяха пропити с живото чувство за ритмичната структура на народната песен). А както се вижда от практиката на самия Янакиев, за да може да се привлечат в анкетата достатъчен брой участници, винаги ще трябва да се прибегва до такива еднородни групи от хора, които са на разположение и могат да отделят нужното време поради своето особено положение (ученици, студенти, войници, затворници, и пр.). Членовете на такава еднородна група от хора обаче са относително твърде близки по култура и интереси, имат общи предубеждения и пр., така че в никакъв случай не би могло да се избегне повтарянето на една обща грешка при оценката им.

Очевидно е при това положение, че ще трябва да търсим методи, които да ни дадат възможност да надникнем в поезията, в нейната динамика; да видим по какъв начин се предава поетическото възление чрез различните ефекти в стихотворното произведение.

Възможно ли е да си поставим такава задача? Напълно!

За да се отхвърли древното заблуждение, че сърцето е център на нервната система, е трябвало едно единствено наближение на физическо нарушаване на неговите функции. Без друго при това наближение е било установено, че вследствие сърдечната слабост не е настъпило нарушение на нервната система, а на оросяването. Изводът се налага от само себе си, защото повече от ясно е, че именно при резултатите от нарушението на действието на някой орган може по безспорен начин да се установи каква е била точната му функция. Можем ли да се съмняваме, че именно след като са били изрязани първите сливици и първия апендисит е било установено имат ли те някаква физиологическа функция и каква?

Разбира се, да се прави дисекция на поетическо произведение на пръв поглед изглежда причудливо. Но ако ще говорим за стихознанието като наука, този метод няма да е по-противоестествен, отколкото е изглеждала противоестествена за средновековните полове хирургическата интервенция и дисекцията; — методи, за чието прилагане не един средновековен физиолог е заплатил с главата си в своя стремеж да наруши от бога осветените тайни за жизнените функции на богообразното същество — човека. Впрочем, това е единственият възможен начин за прилагане на истински експериментален метод в стихознанието. Още повече, че този метод вече е бил прилаган както в чуждата, така и в нашата стиховедска практика.

Заменете някой знак в съобщението

¹ Вж. Полетаев, цит. съч., стр. 33: „Сигналят като физически процес, който носи със себе си информация, винаги съществува само в пределите на известна организирания система. Поради своите свойства тази система позволява да се реализират всички свойства на сигнала, от които най-главно се явява това, че сигналът се използва за създаване на реакция. Извън организиранията система сигналът може да запазва своите свойства, обаче губи всички свойства на сигнала, изгубва се информацията; връзката със събитието и реакцията, губи се възможността да се разбере сигналът и да бъде използван за изработване на реакция.“

с друг или го изхвърлете, и ще видите дали той е служил за нещо или не; а след това (ако наистина е функционален) — каква е била функцията му, какво въздействие е подсказвал.

Колкото и странно да изглежда, на нуждите на този метод служат пародията в цялото си многообразие. Така например в своето съчинение „Философия на композицията“ Едгар По описва своята работа по подбора на поетическите елементи, нужни за създаването на тягостното настроение в прочутото му стихотворение „Гарванът“. Там става ясно, че той отделя специална роля и на сложната строфическа постройка на стихотворението. Пародията на Т. Измирлиев върху „Гарванът“¹ с променянето на останалата система от елементи (звукописът и пр.) показва, че избраната от Едгар По строфика сама по себе си не носи определена информация.

Още по-характерен в това отношение е случайт със случайната демолация на Ботевото четиристишие, направена неотдавна от Джагаров в „Литературен фронт“.² Искайки да защити с този цитат тезата си, че ни един поетически елемент у Ботев не може безнаказано да се замени, с неволната си грешка той се самоопровергава. Оказва се, че Джагаров е носил това четиристишие в съзнанието си с изменени поетически елементи, и въпреки това е чувствувал в него същия патос, който е чувствувал при верния контекст. Това доказва убедително, че някои от поетическите елементи у Ботев не са решаващи, а са безнаказано заменими.

Разбира се, споменатият метод е прилаган у нас и съзнателно. Така например графичното нормализиране на някои вапцеровски стихотворения от М. Николов³ показва, че в някои от Вапцаровите работи е пресилено да се търсят особено интонационни акценти и вътрешностихови паузи, въпреки че е начупил стиховете си външно. Същото прави и семият Янакиев с някои произведения на Джагаров и Фурнаджиев. Още повече заслужава внимание неговото съобщение за демолариране на П. Славейковата „Ралица“, което буди значителен интерес във връзка с определяне функциите на ритмичната структура, макар да не е доведено до край.⁴

Напълно съзнателно прилага този „графичен“ метод и Ст. Илиев в една от статиите си за формите на псевдопоетичното⁵, за да докаже липсата на каквото и да било поетическо въздействие в едно стихо-

творение на Кл. Цачев, което според Илиев няма нищо общо с поезията, въпреки метричността си.¹

Заслужава да се обърне внимание и на удачния опит за прилагане на този метод вече на една чисто експериментална база от Цв. Стоянов по отношение на П. Славейков², както и неговото подсещане за прилагането на този метод още от самия Славейков.³

Накрая ще си позволя да спомена, че този метод беше приложен от пишещия тези редове още през 1956 г. в статията ми „Бележки за стихотворното майсторство“, публикувана в брой 3 на „Литературен фронт“, с цел да се установи функционалното значение на римвия знак върху образци от творчеството на В. Петров и Пушкин.

Една своеобразна разновидност на същия експериментален метод може да се наблюдава и в творческата работилница на стихотвореца. Това е прилагането на експерименталния метод при осъществяването на собствени художествени замисъл, което се наблюдава в разработването на множеството варианти със замены на един или други стихотворни знаци, и е познато на всеки под термина „редактиране“. Наблюдаването на този род явления за установяването на функцията на дадени стихотворни елементи или система от елементи също отдавна е известно в литературата, за да има специално нужда да се спираме на него.

Сериозен опит да си послужи с този метод прави и Цв. Стоянов в току що цитираната статия, макар и да не довежда изводите си докрай. Тем той разглежда новите редакции на някои произведения на Фурнаджиев и А. Геров, при които ясно се вижда заличаването на специалния прилив на въздействието (първият го губи с намаляването на броя на съгласните интонационни ритмични единици във втория стих на „Конници“, а вторият с нормализирането на количеството и информация, натрупано в ключовите римви думи на първия куплет на стихотворението си за смъртта на гълъбичката).

Впрочем, интересът на самия Янакиев е привлечен от редакционната работа на нашите майстори на стиха (пр. на стр. 180, Яворов, „На нивата“), но неговите наблюдения не го довеждат до никакви изводи.

Особено интересна и подхожда за целите ни разновидност на експерименталния метод е методът, който условно бихме могли да наречем сравнително-преводен. Още Брюсов в „Принципите на

¹ Т. Измирлиев, Избрани произведения, 1955, стр. 161, „Ескадрон“.

² Г. Джагаров, Поезия, но като Ботевата, Лит. фронт, бр. 1, 1956 г.

³ М. Николов, От Теодор Траянов до Никола Вапцаров, София, 1947, стр. 301 и др.

⁴ М. Янакиев, цит. съч., стр. 63.

¹ Ст. Илиев, Пламък, бр. 12, 1959 г.

² Цв. Стоянов, Невидимият салон, Септември, 1961 г., кн. 1, стр. 151.

³ Цит. съч., стр. 147.

поетическия превод¹ изтъква важното теоретическо положение за невъзможността да се осъществят адекватен превод, което води до така наречения принцип за подбора на „управляващите“ елементи в работата над даден превод. Т. е. — става дума за подбор на съществителните за дадено произведение поетически елементи — елементите са основна функция. Сферата от вторични елементи така или иначе трябва да се изостави, тъй като никой преводач не може да преведе повече от два до три съставни елемента на оригинала наведнъж (примерно размера, образите и звукописа...). По този начин става ясно, че сполучливият превод (по-редкият случай) ще бъде твърде близък, ако не отговаря напълно на основните естетически качества на оригинала. Несполучливите преводи обаче (които в огромния си обем за нас са чудесен източник за работа) ще подберат поради недооценяване или неосведоменост на преводача някой второстепенен елемент за „управляващ“ в превода, т. е. ще нарушат хармоничната система на неестетическите елементи в някой пункт и с това (както беше при съзнателната дисекция) ще доведат до нарушения на естетическата тъкан на цялото произведение. По естетическия недостатък на резултата ние вече можем с увереност да съдим за функциите, които са имали пропуснатите знаци в цялостния естетически организъм на произведението.

Така например Г. Михайлов при превода на „Камбаните“ на Е. По правилно изоставя точното предаване на образите и смисъла, за сметка на предаването на звуковата страна на оригинала, от което преводът само печели. Докато примерно руският превод на Оленич-Гиненко,² който жертвува до голяма степен звуковия строеж на „Камбаните“ заради запазването на образността, като преводаческо постижение далече отстъпва на превода на Михайлов. По същия начин Свинтила в превода на „Джон Андерсън“ на Бърнс и Статков в превода на строфата за Манастира от първата част на „Чайлд Харолд“ неправилно изоставят контрапунктичната (графична) композиция на оригинала, за да предадат точното повествование на описаните събития в оригинала.³

Трябва да кажем, че този метод напоследък също се прилага доста успешно, макар че според нас далече не са разгърнати още неговите неограничени възможности. Така Цв. Стоянов удачно си служи с него във връзка с изясняването на някои

моменти от проблема за подбора на компоненти чрез сравняване на Пушкиновия „Цар Салтан“ с негов превод.¹

Накрая ще си позволим да спомена и своята работа върху поетическото майсторство на Шекспир,² която е обележата изцяло върху сравнителния метод с българските преводи на Ризор. Целта на работата е да очертае някои закономерности на метричното нарушаване на Шекспировия петостъпен ямб като форма на съобщаване на поетическото въздействие. Функционалността на това нарушаване ясно проличава от изчезването на наличното в оригинала въздействие при ритмичното нормализиране, което Ризор извършва в своите преводи.

4. НАЧИН НА ПРЕДАВАНЕ НА ПОЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЛНЕНИЯ

Тук му е мястото да обясним какво точно трябва да разбираме под понятието „въздействие“, което изтъкнахме като видов белег на поезията.

Впрочем този термин в случая не е употребен толкова условно, колкото може да изглежда на пръв поглед. Под „въздействие“ ние разбираме просто отклонение от нормалното езиково съобщение в резултат на особената емоционална възбуда или състояние на лирическия герой. Въздействието се проявява при наличието на едно условно установено чрез метриката на всяко произведение нормално течение на повествованието; отклонение от нормалното натоварване с представи, мисли, чувства, емоции във всяка следваща ритмична единица. И именно с него се мери и степента на емоционалното въздействие на лирическия герой.

За това кои са поетическите елементи, съобщаващи емоционалните движения в поезията (кои са формите на въздействието в обикновеното езиково съобщение), неведнъж се е писал, макар и под най-обща форма.

Така например още Хегел в своите лекции по естетика³ прокарва рязка граница между метриката (т. е. условния метричен норматив, върху което е построено произведението) и свободното ритмично движение (т. е. пластичния рисунък, който произтича от движенията, нарушаващи условния метричен норматив). Както казва той, „ритъмът е това, което единствено внася в темпа и такта истинско оживление“. За Хегел метричното движение, само по себе си ненарушено от нищо, не може да бъде носител на въздействието и в крайна сметка на изкуството

¹ Руските писатели о переводе, М. 1961 г., с. 536.

² Е. По, Избранное, Москва, 1958 г., стр. 36.

³ Вж.: А. Славов, Бърнс на български, Септември, 1959 г. бр. 3, и А. Славов, За Статковия превод на Чайлд Харолд, Септември, 1960 г. кн. 7.

¹ Цв. Стоянов, пос. съч., стр. 162.

² А. Славов, Съчиненията на Шекспир и преводите на Ризор, Септември, 1961 г. кн. 4.

³ Хегел, Съчинения, т. XIV, Москва, 1958 г., стр. 119.

изобщо. „Еднообразното, голо скандиране на ямбите... убива свободната радостна семянозвона на мелодията и задържа понататъшния размах и повратливост.“¹ Понататък в главата за поезията Хегел на много места се спира върху средствата, с които различните поетически традиции са си служили за поетическо „оживяване“ на метричната монотония: движението на цезурата и акцентите, вмъкването на перихии, спондеи и леони, вътрешнострофовите ритмични движения, римата, акцентите, синкопите.²

И така — ние приехме следната теория за структурата на поетическите произведения: че в тях, от една страна, се създава твърдо установена езикова метрична матрица, върху която понататък се нанасят знаците на самото поетическо изкуство (т. е. пластичното изразяване на въздействието чрез ритмонарушителните знаци, които се нанасят върху метричната матрица).

От тази гледна точка за нас е ясно, че това, което Янакиев разглежда в книгата си като развитие на ритмичните форми на българската поезия, е само развитието на метричните матрици на нашата поезия. Знаците, с които се осъществява поетическата информация (т. е. самото изкуство), върху мъртвите матрици, остават извън кръга на неговото внимание. И точно както изучаването на желязната квадратна мрежа върху книгите на слепите още не може да се нарече учебник по писмото на слепите (ако не се разглеждат знаците, които трябва да се продуцират в гладката мрежа, очертана от квадратите, за да се получи писмо), така и разглеждането на метричните форми малко ни доближава до разбирането на езика на поетическото изкуство. Именно стилистическите ефекти, с които се нарушава метричната матрица на стиховете, за да се стигне до поетическото предаване на въздействието, трябва да бъдат обект на стихознанието, а не разглеждането на чистите, мъртви матрици — сами за себе си.

Всяка поетическа традиция осъществява функционалното нарушаване на матрицата на съобщението по специфичен начин. Както казахме вече за старата поезия на гърците (където метричната система се е градила върху редуване на дълги и къси гласни), ритмичното разнообразяване на метъра се е осъществявало чрез въвеждането на перихиите и спондеите, т. е. чрез заместването на една дълга гласна с две къси в размера или на две къси с една дълга, — което е довеждало до повече

или по-малко срички в размера; до несъответствие на интонационното с метричното ударение¹ и т. н.

Персийската поетическа традиция (за чието богатство на стъпки вече стана дума) отива още по-далеч. При нея не само две къси съгласни свободно заменят една дълга, но в метричното разнообразяване се има предвид дори и качеството на съседните съгласни. В зависимост от това дали са сонорни или плузивни, звучни или беззвучни, те могат да имат самостоятелна стойност на една четвърт от дългата гласна, а самите гласни също започват да се разглеждат като удължени или скъсени. По този начин в групата стъпки „мотегарейб“ ритмичните вариации се строят не върху базата на 3/4 такт, както е при класическия ямб (където по-късият знак е два пъти по-къс от дългия), а на базата на 8/16 такт (където най-късата мерна съставка е четири пъти по-къса от дългата гласна и три пъти по-къса от удължената къса гласна).² Тук трябва да се каже, че това прави класическата персийска поезия толкова пластична в ритмично отношение, че за несвикналото ухо нейният ритъм е трудно отличим от ритъма на прозата.

Английският език също си служи с пластично оживяване на матриците в своята поезия чрез опериране с варианти или нарушения с дългите гласни и дифтонгите. Но той има още едно качество, което развива ритмичната му пластика в друга насока. Това е извънредно силното динамично интонационно ударение, така характерно за германските езици, което води до установения по експериментален път факт, че примерно: едносричните и трисричните цифри се произнасят за еднакъв отрязък от време³; или което е още по-характерно: че простите пълни изречения (състоящи се от субект, сказуемо и пряко и непряко допълнение, които в зависимост от служебните си думи могат да бъдат примерно шест или единадесет срични), се произнасят не само за приблизително същото време, но носят освен това само по три ясно изразени динамически ударения, групирани по еднакъв начин.⁴ Примерно: (I gave the boy the book, и Would you mind giving the book to the boy).

¹ Говорейки за стария ямбически триметър, Хегел (цит. съч., стр. 208) подчертава, че той е така богат и изразителен не поради това, че се състои от шест равни по време ямбически стъпки, а „точно обратното — защото в него винаги се допускат спондеи или по пътя на различняването се отваря място за дактили и дори за анапести.“

² М и з р а - Д ж и ф а р, Стихосложные... (персидского языка), Москва, 1901 г. с. 283—285.

³ M. Minkoff, English grammar, part I.

⁴ Вж. грамофония запис на американски говор „Clifford H. Prator, published by Rinehart Co., 1937., American English pronunciation, H8-04-4921, Band I, Rhythmic Drill, Philippines Copyright 1951.

¹ Герелд, Сочинения, т. XIV, М. 1958 г. стр. 121.

² Пак там, стр. 205, 206, 208, 207, 214, 222, 221.

Впрочем, самият Янакиев дебело подчертава, че скандирането на „срички“ в метъра е абсолютно несприщо за езика и изисква специална подготовка. Така че двете фрази ритмично не звучат: „- / - / - / и - - / - - / - - /“, а и в двата случая имаме непрекъснат звуков поток, завършващ с динамичен акцент; после пак непрекъснат поток с акцент, и пак непрекъснат поток с акцент. Т. е. за чужденеца, който не може да разчлени думите, това ще звучи като -----/-, -----/-, -----/-. (където ----- е поток без динамично ударение, а /- е динамичното ударение в потока).

Именно затова английската поетическа традиция от дълги години насам все повече се освобождава от силабическата матрица и минава към интонационния ритъм на едно тоническо стихосложение, където ритмичната пластичност освен с изпускането на даден интонационно акцентуван член между две крастишни паузи, се постига и с претоварването на фонемите (стъпяването) или разреждането им (олекотяването на фонетичния товар) в метричните групи около фразовото интонационно ударение. Това естествено води до засилването или отслабването, претоварването или олекотяването на речевия поток; на променянето на темпа.

Така че създателите на уж „свободни“ стихове като Уитман, Санбърг, Елиот (пък и в германския език като Брехт и дори още Рилке) развиват естествена за английския език ритмична основа на стиха и в никакъв случай не могат да се окачествят като прозаци, както прави Янакиев, само затова, че не следват силабоническата традиция.

Всъщност Янакиев в книгата си говори изрично в този смисъл само за поезията на Е. Багряна във връзка с българската стихотворна традиция. Ние обаче не трябва да смятаме, че тоническата традиция е напълно чужда на българския език, така както не е чужда и на руския, където Маяковски й проправи толкова широк път.

Преди всичко прецизионен анализ ще ни застави да признаем, че силабическият строеж на българската народна поезия едва ли е задължителен и че по-скоро е само резултат на песенната база на текстовете. Това се потвърждава и от факта, че цезурата и крастишните паузи ограждат не какъв да е общ брой срички, а винаги — езиков материал, обединен около някакъв интонационен (фразов) акцент. Както вече споменахме, ритмът у Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (както и народния ѝ структурен прототип „Даваш ли даваш, балкаджи Йово“) се определя от мястото и характера на интонационното ударение вътре във всяка стъпка, оградена от две

паузи. Че това ударение е фразово и свързано именно с обединителния интонационен център в стъпката, може да ни докаже фактът, че ударените морфемни носители на ритъма) с тонически спаданата към тях група от фонемни (неносещи ударение) сами са носители на основната езикова информация. Именно за това и определящата метъра ударена гласна никога не може да се намери примерно на първо или второ място след паузата (тогава ще е свързана с носещата минимална информация тема на фразата — подлога), а с последното или предпоследно място пред паузата, където се намира носещия максимална информация претекст на съобщението (предиката, обекта, евентуално сказуемостта).

И така — след като субектът на елегията е вече съобщен от заглавието („Хаджи Димитър“), ние имаме следните носещи метрични строеж на стихотворението ударения:

... жив е	...на Балкана
...в кърви	... пѝшка
...с дълбока	... рана
... във младост	... мъжка, и пр.

Наличието на динамично фразово, силно очертано интонационно ударение, способно да обедини около себе си в плътна група останалия звуков материал на фразата, говори за равноправност на тоническия метър и в българската поезия и от там прави напълно законни от стихоложко гледище не само опитите за тонически преводи на Уитман, Фрост, Брехт, Неруда и Хикмет, но и на оригиналните работи на Янакиев, Ив. Радоев и др. върху тоническа основа.

Разбира се, тоническото стихосложение е късно явление за нашата следсвожденска поетическа традиция. Но така или иначе за българската поезия няма период, в който да не познава средства за ритмично обогатяване на стихотворните си матрици като форма на функционалното предаване на поетическото въздействие.

У Ботевите елегии (характерни със своето мрачно настроение) метричната монотония не само че е позволена, но е и задължителна като матрица. Стихът се дели от цезурата точно на две равни части (4 плюс 4 — „В механата“, „Зададе се“ и пр., 5 плюс 5 — „Елегия“, „Гертювенден“ и пр.). Такъв е размерът и на цитираното стихотворение „Хаджи Димитър“. Но това ни най-малко не значи, че елегиите му звучат монотонно. При тях ритмическото движение се осъществява по други начини: преди всичко чрез смените в позицията на свободното ударение в двете вътрешстишнини стъпки (т. е. на недетерминираното фразово ударение, което не трябва постоянно да стои на предпоследна

позиция). Трябва да припомним, че това движение е напълно свободно и нормално може да се разглежда като знак на възне- нието. В една единствена позиция обаче — когато се намира в съседство с детерми- нираното на позиция фразово ударение (т. е. в трудна за произнасяне комбина- ция) се създава артикулационна необходи- мост от разделителна пауза, от което след- ваният детерминиран фразов акцент по- лучава особена тежест. Ако разгледаме стихотворението, ще видим, че в него има само две такива комбинации, на два осо- бенно силни момента. В първия случай този знак съобщава особеното физическо по- тръпване от споменаването на раната; а в другия — едно рязко прекъсване на елегическото излияние, от който пункт започва пълен обрат в настроението на лирическият герой — започва възхвалата:

— / — // — — — / // —
юнак с дълбока на гърди рана

— — — // —
ще да загине

— / — — // — — — / // —
и тоя юнак но млъкни сърце

(където „—“ е неударена, „/“ е свободната ударена, а „//“ е детерминираната ударена гласна).

Когато разглеждаме поезията на П. П. Славейков от тази гледна точка, съвсем лесно ще можем да открием основната причина за характерната мудност и не- пластичност на част от епическите му ра- боти. Това се дължи на запазването на ма- трицата ненарушена от ритмични движения, от което произтича недостигът на ефекти, съобщаващи поетическото възне- ние на лирическият му герой. С това именно част от неговата поезия е най-близо до Янакие- вата представа за поезията изобщо, т. е. — тя е умна, интересна и богата с идеи. . . но лишена от емоционална плътност.

По-нататък, когато говорим за обогатя- ването на българската поезия от страна на Лилиев, К. Христов, Яворов, ние трябва да го разглеждаме именно като обогатя- ване на средствата за предаване на възне- нието върху матрицата: като развиване на нови форми на ритмическа пластичност. Това преди всичко е богатото навлизане на алитерацията, синкопите, богатата и сво- бодна анакруза, смяната на стъпките (т. е. на формата на матрицата) в течение на съобщението, богатите вътрешнострофич- ни движения, синкопи и метрични паузи.

Тук трябва да подчертаем изрично, че богатата строфика за тези поети във ни- какъв случай не може да се разглежда като външно, орнаментално обогатяване, а има смисъл именно на търсене на ритмично-емоционално обогатяване на монотонията

на метричната матрица. В тези поети сепването на инертното съзнание, което ви- наги проискрива при нарушаването на монотонията на стиха (при неочакването му скъсяване или удължаване), вече в много от случаите съзнателно се насочва по опре- делен асоциативен път и предава нов емо- ционален смисъл, ново скрито значение, което далече не е случайно. Ще си позво- ля за илюстрация да се спира на две стро- фи от Лилиев и К. Христов. В:

„Кръгозори надвесени
и сплътени тъми
ръми
есен е,“¹

метрически започнатото изграждане на куплетта създава известна инерция за съзна- нието в първите две стъпки (различил двете анапестни стъпки, възпитаният в стихоплетската традиция слушател очак- ва и третата, за да долови ритмичният код). Но идва скъсеният трети стих и в съзна- нието остава една празнота, един своеобраз- ен, емоционален вакум, именно поради навика на съзнанието да получава дадено количество образна информация с всеки нов стих. Тук имаме обаче само едно „ръми“. Донякъде вакумът се попълва от дадената от контекста насока на асоциа- циите, донякъде от читателските навици. За обучения в стихотеченето, вакумът след втория и третия стих е изпълнен с представата за ширалото се поле, пре- мрежено от дъжда; от него лъха чувството на безпомощност, примирение, тъга. Това чувство съвсем определено се съобщава от внезапната смяна в настроението на лирическият герой. Той сякаш маха с ръка на по-нататъшното ритмично подаване на образен материал и отегченото лаконично „ръми“ — запълва цялата стихова рит- мична единица. Че това „ръми“ е раз- теглено върху цял метричен размер ние можем лесно да се убедим, като имаме предвид, че в случая наистина не може да става дума за чисто метрична пауза. Ако това беше така, третият стих би трябвало да има следния графичен вид:

„кръгозори надве I сени
и сплътени тъми I . .
е . . . ръми . . . I . .“

(където точката стои на мястото на изме- рената във времето пауза, изпусната глас- на, а „I“ бележи началото на клаузулата).

Но ритмата между третия и втория стих не позволява да се приеме, че зад римува- ната дума следва паузата на същия стих, тъй като поради тенденцията за метрична симетрия, я тегли в края на стиха. И така — става съвсем очевидно, че това „ръми“ запълва с образно-емоционалния си багаж

¹ Срв. ритмичния анализ, който Янакиев прави на това четиритише на стр. 191 в своята книга.

целия трети стих. Метричен абсурд, — но ритмично всеки рецитатор ще прочете този куплет именно в тоническата традиция на фразовия ритъм — с акцент и разтягане на „ръми“. Графично:

„кръгозори надвесени
и сплътени тъми ...
р ъ м и ...
... есен е.“

Интересно в това отношение, макар и далече по-метрично, е пейзажното четиристишие на К. Христов:

Тъмнеят далечни балкани
... и сякаш че раснат
зализало е слънцето месец се кани
просторите гаснат ...“

Първата пауза с поглед назад се изпълва с неусетно нараснали на хоризонта силует на Балкана (познат на всекиго зрителен ефект при губене на цветовото възприемане при здрав). Що се отнася до втората пауза, която е интересната за нас, тя не може да заеме началото на четвъртия стих, защото инерцията на изреждането в изречението от третия стих изисква по-нататъшното изреждане със същата скорост и в четвъртия. Така че и тук поради римата имаме разтегляне на съдържанието на последния глагол „гаснат“ до пълния метричен размер, от което свързаната с него образна представа става още по-ефирна и безплътна. Впечатлението сякаш остава да тече и зад края на размера на куплета. Графично:

„тъмнеят далечни балкани
... и сякаш че раснат
зализало е слънцето месец се кани
просторите г а с н а т“

Разбира се, това, което за Лилиев и Христов е вътрешнострофично движение, у по-сетнешните поети в синкопа и ритмичната пауза, добива вече напълно функционален характер. Така например в стихотворението на Н. Стефанова „Зимно млъчание“¹ има такъв пасаж:

зад стволите се крие само зимата
- / - - / - - / - - /
погребана е пейката в снега
...
аз викам и потъва мойто ехо
- - / - -
във млъчанин ...

Това, което за някого би могло да изглежда като маниерно скъсяване на последния стих, всъщност е само знак за едно характерно физическо явление: преснонавалелият пухкав сняг действително има учудващата способност да поглъща звука; с него всичко започва странно да глъхне. И именно с празнотата, която остава да

зее на мястото на многоточието от неизпълнения метър, ние осезателно чувствуваме как глъхне ехото, без да може да отзвучи до размера, който би имало при нормални условия, и който всъщност сме очаквали в подсъзнанието си по инерционни метрични съображения.

Или например стихотворението на Б. Божилов „Морякът“¹

„тъй и аз не поисках да имам
върху сушата каменен кръст
беше вятър и ледена зима
и морето „околовърст“ (нахлуването на
представата за морската шир в паузата)

...
„и извиках ще пукнете скоро
- - / - - - - - /
все едно ние ще победим

чух как глухо изтрака затвора

- - / - - (/) - - /
после в дулото / пълзна дим“

(Обърнете внимание на ритмичното засиливане в петте стрички без ударение във втория стих. От порядъка на разглежданите дотук паузни знаци е представата за белия блясък на изстрела в синкопа на четвъртия стих. От решаващо значение е това, че в тази пауза е изпусната стричка, която би трябвало да стои на ударено място.)

По същия начин и римата в никакъв случай не може да се разглежда единствено като корекционен код. И при нея трябва да се търсят точните ѝ и многообразни функции като ритмо-обогатител на мъртвата метрична матрица. От една страна, тя може да служи за пластично разтегляне на метрично скъсения стих до по-голям ритмичен размер със съответно разреждане на езиковия му материал (както в случая с цитираната строфа на Лилиев), може да служи за асоциативно, подсъзнателно свързване на две думи, които логически не са свързани в стиха,² за особено подчертаване на най-натоварените с информация думи в стиха³ и пр. Нейното появяване в течението на свободния стих може да служи за акцент⁴ или пък липсата ѝ в римувано стихотворение, също да бъде знак за особено натъртване на дадена краестихна дума.⁵

¹ Сп. Септември, кн. 8 от 1959 г., стр. 8.

² Вж. А. Славов, Бележки върху майсторството, Литературен фронт, бр. 3 от 1956 г. — За римата у В. Петров.

³ Този въпрос подробно е разглеждан в есето на Маяковски „Как се правят стихове“, а също така и в статията на В. Петров „За работата над римата“, Литературен фронт, бр. 48, 1952 г.

⁴ Вж. Хегел, дит. съч, стр. 214, за инцидентната рима в „Поетическото изкуство“ на Хораций. От същия порядък е и римуването на заключителните реплики в края на сцените на писите в безстихове, което винаги се свързва с особени драматически акценти.

⁵ Този способ е особено характерен за творчеството на Вутимски.

¹ Н. Стефанова, Стихове, София, 1957 г., стр. 53.

И така ние виждаме, че начините за предаване на поетическото въздействие, нарушаващи метричната матрица на стиха, имат най-различен характер.

Едни от тях като перихините и спондеите, като леймите и вътрешнострофичните движения са от порядъка на заменящите варианти вътре в схемата на матрицата. Други като трудните за произнасяне струпвания (на ударения, тежки съгласни, струпване на гласни), които образуват своеобразни звукови петна или извънметрични паузи; като претрупването на фонемите или разреждането им около едно фразово ударение в тоническото стихосложение; като внезапната поява на рима в белия стих или липсата ѝ в римуваното стихотворение; като претрупаната и неправилна клаузула, изместената цезура, инцидентното смисляне на стълката в силботоническото стихосложение — по форма представляват дефекти върху матрицата и се ненасят извън рамките на нейната схема.

Едни от тези знаци служат за извънредно акцентуване на думата, за подсъзнателното асоциативно свързване на логически несвързани думи, за натъртване на дадена фраза и пр. Други — за забързване или забавяне на темпото на изговарянето на съобщението или за константното все по-голямо натоварване с информационен материал на всяка следваща ритмична (фразоворитмична) единица, или пък разтоварването им. Трети се свързват с асоциативното попълване на празните места в съзнанието на слушателя с представи, които не се съобщават пряко, но все пак не може да се сметнат за напълно субективни, тъй като са подготвени от контекста. От този род са и начините за предаване въздействието в лирическия герой, — натуралистични ефекти за запълване, ненамиране на дума, пребързване (с ритмично изнасяне на акцентите напред от определеното им в матрицата място), смущение или възбуда (чрез временно объркване на цялата матрица¹) и пр. и пр.

¹ Така е например характерният куплет на „Хаджи Димитър“, който вече цитирахме във връзка с емоционалния преврат от описателното повествование към дълбоко лиричното, субективно философско обобщение. Т. е. от епическото към лирическото, повествуване:

„и кръта още по силно тече¹
жътва с сега! лейте робини²
тез тъжни песни греи и ти слънце³
в таа робска земя! ще да загине!⁴
и този юнак! но млъкни! съдце.“

¹ Съедини ударения ² детерминираното ударение е преместено на края на стълката ³ пренасяне ⁴ пренасяне ⁵ детери. ударение в крайна позиция ⁶ пренасяне ⁷ детерминирано ударение в крайна позиция ⁸ съедини ударения.

Но какъвто и да е характерът на тези начини, те са по същество акценти на въздействието на лирическия герой, с които това въздействие дълбае пластичния образ на поетическото изкуство върху мъртвото лице на метричната матрица; начини, които съобщават въздействието на лирическия герой на този, на когото той иска да го съобщи.

5. ИЗВОДИ

И накрая, ако ще трябва да направим общ извод за работата на Янакиев, ние трябва още веднъж да подчертаем, че независимо от нейните слабости, тя внася значителен принос в описването и разграничаването на съставките на стиха, както и прецизното уточняване на редица стиховедски термини. Освен това в „Българско стихознание“ Янакиев убедително воюва против метафористиката в стиховедските ни понятия и за пръв път доказва методологическата необходимост от прилагането на методите на съвременните точни науки.

Обаче този труд, както вече видяхме, има един основен недостатък: че двупосочното осъществяване на езиковите явления, представляващи в съвкупността си поетическото изкуство, в него се разглежда едноностранно — само от гледна точка на мъртвата стихотворна матрица, без да се разглеждат формите, начините и законите на съобщаването на поетическото въздействие върху мъртвата матрица. Т. е. — не разглежда специфичната за поетическото изкуство знакова система. Такъв път на изследвания е опасен за стихознанието, тъй като волно или неволно може да ни отведе към формализма, към самоцелното плъзгане по повърхността на нещата.

Бихме препоръчали на автора в бъдещата му работа върху книгата си, както и в предстоящото издаване на неговата „Стилистика“ да разгледа поетическото изкуство именно от гледна точка на динамиката на поетическото съобщение, а не само откъм описателната страна на безжизнената матрица. Това ще му помогне да избегне и втория недостатък на книгата си, състоящ се в това, че изхвърля от обекта на изследванията голяма част от поетическото творчество на автори, пишещи „свободни стихове“ (термин, който разбира се, е абсолютно неправилен), като за сметка на това включва в него редица чисто езикови прояви, които всъщност не са свързани със спецификата на поетическото творчество. Ще му помогне да избегне една методологична слабост, която трудно би го довела до плодотворни резултати.

АТАНАС СЛАВОВ