

ритмични фигури с този размер в „Годунов“, като достига до заключението, че най-устойчивата форма на тази структура е: $S^2 \cdot S_1 + S_2 \cdot w \cdot S^1 \#$ — т. е. точно формата, до която бихме достигнали по логически път. Що се отнася до формите 4, 5, 6, 10, 11, 12 (които не реализират силни иктуси непосредствено до цезурата), те се срещат само в 6% от всичките 1467 подложени на статистическа обработка сикхове (т. е. на всяка фигура се пада по-малко от 1%).

На същата зависимост се подчинява разпределението на силните иктуси в ямб четвърти. На пръв поглед това е единственият размер, който се подчинява безпрекословно на формулирания от Тарановски закон за акцентната дисимилация. Ето примерно данните на Томашевски за процентното разпределение на ударенията по иктусите на четиристъпния ямб в „Евгений Онегин“: 85—90—45—100.¹ Тази привидна аномалия се дължи на неправилното отъждествяване на самостоятелния размер „пеон четвърти“ (който Пушкин въвлича на определени места в романа си със строго определена стилистична функция) с четиристъпния ямб². Ако извадим стиховете, построени върху пеон четвърти, от общата съвкупност на анализирания от Томашевски стихове, ще се получи напълно характерната картина: 85—81—45—91. Ако приравним тези чисто ямбични стихове към 100 ще получим и следните проценти: 94—81—50—100, т. е. израз на логически очакваната схема: $S^2 \cdot w \cdot w \cdot S^1 \#$.

Биха могли още да се приведат данните за ритмичните вариации, които Тарановски дава за десетосричния хорей в таблица XIV в цит. съч. и пр. Но ни се струва, че и това е достатъчно.

Преди да завършим, ще направим една уговорка за невнимателните. Възможно е на това място да възникне въпросът: Разгледаните силни пространства на мястото на сливането на двете силни места в челото на стиха не са ли всъщност логическите акценти на вмъкнатите в СР фрази на ПЕС, които просто са съпадали с ритмичната константа? Т. е. — точно така както е поставен въпросът от Шервински в работата му „Смисловие ударения как стихологически елемент“. И в този случай не излиза ли, че анализирания акцент са плод на субективната интонационна интерпретация на анализатора, а не присъщи на структурата на стиха? С други думи: не се ли разглеждат явления, еднакво присъщи и на прозата, и следователно извън интереса на стихознанието?

Напомняме: преди всичко — за разлика от прозата разгледаните от нас „силни места“ не са еднакви с логическите ударения, тъй като са синхронизирани. Т. е. те са носители на едно от няколко звукови движения, определящи стихотворния ритъм и следователно принадлежат на стиха, а не на фразата на ПЕС, вмъкната в СР.

Второ: те не са плод на субективна интонационна интерпретация, тъй като местата им се фиксират в съзнанието на четящия по законите на ритмичната инерция (т. е. определени са статистически, а не по субективна преценка, както у Шервински). Честотата на тяхната реализация създава в съзнанието един ритмичен шаблон, една инерция, в която се достига до постоянното очакване на реализирането на ударението на определената позиция. Всеки случай на нереализиране на ударението

¹ Б. Томашевский, О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 136—137.

² В. Холшевников, цит. съч., стр. 34.

на определената му позиция предизвиква „изненада“, което е и най-силното потвърждение за съществуването на ритмична инерция¹.

Нека направим изводите си: въз основа на сравнителния анализ на изреченската структура на ПЕС (с логическия ѝ акцент) и стиховата структура (със силните ѝ места), ние стигнахме до определени изводи, които ни освобождават от задължението да взимаме отношение към съществуващите хипотетични обяснения на смисъла на ритъма и стиха. Още повече, че в спора около проблемата ритъм—смисъл в стихознанието, всяка страна е дала предостатъчно доказателства за слабостите и недостатъците на защитаваната от противниците хипотеза. С една дума за нас изглежда слабо вероятно функцията на ритъма да бъде в това, че той е „илюстратор“ или изразител на каквото и да било самостоятелно значение извън смисъла на включените в СР фрази на ПЕС. Слабо вероятно е и ритъмът да бъде „партитура“ на дадена интонационна интерпретация при словесната реализация на стиха.

Въз основа на казаното по-горе смятаме, че е много по-вероятно ритъмът да служи като „организатор“ на стиха. Или по-точно — като средство, качествено различно от средствата на практическия съвременен език и служещо за създаването на различни по изразителна сила строго обособени пространства в стиха, които по художественото усмотрение на автора биват натоварвани с различни смислово-акцентни или стилистично-композиционни задачи.

В статията се употребяват следните знаци:

v — Гласна (ударена или неударена). При ТМА — къса гласна.

ṽ — Неударена гласна.

V — Ударена гласна.

v.v — Две съседни гласни, една от които носи ударение, а другата не.

^кV — Акцентна константа.

^рV — Ударената гласна от римовото съзвучие.

. — Разделителен знак(словораздел).

+ — Цезура

— Крастишна пауза (изреченска пауза).

S¹ — Силно място в позицията, предхождаща ритмичната пауза

S² — Силно място в позицията, следваща ритмичната пауза

w — Слабо място в неутралното пространство извън S¹ и S².

— — При ТМА — дълга гласна.

¹ Ср. В. Никонов, Ритмика Маяковского, Вопросы литературы, кн. 7, 1958 г., стр. 103—104; К. Тарановски, Руски дводелни ритмови, I—II Београд, 1953. стр. 1; А. Колмогоров, К изучению ритмика Маяковского. Вопросы языкознания, кн. 4, 1963 г.

МЯСТОТО НА РИТЪМА В СТИХОВАТА РЕЧ

Атанас Славов

Във всички езикови общности съществуват две различни езикови системи: на Практическия съвременен език (нататък ПЕС)¹ и Стиховата реч (нататък СР)². В социалната практика ПЕС обикновено се употребява при непосредственото общуване, а СР се свързва с текстове с по-трайно значение³. Последните могат да бъдат литературни и нелитературни: граматически и аритметически правила⁴, закони от гражданското законодателство⁵ и други текстове, които трябва да се запаметяват⁶. В художествената литература ПЕС намира място в така наречената „проза“, а СР в „поезията“.

Казаното дотук е плод на „общи впечатления“. То е прието в литературознанието, без да е било подлагано на точна проверка. Плод на „общо впечатление“ е и широко разпространеното схващане, че СР има особена експресивна сила, която е непозната в ПЕС⁷. Въз основа на това в Теория на литературата често се задават въпроси като следния: къде се крие експресивната сила на СР, позволила на Пушкин с 112 000 авторски знака да създаде „енциклопедията“ на епохата — „Евгений Онегин“ (Белински), докато да речем на Чернишевски (който си служи с ПЕС) е нужен 10 пъти по-голям обем за „Что делать“.

Наука отдавна си е поставила за цел точно да опише разликата между структурните и експресивни особености на ПЕС и СР. Досега тя все още се движи главно в кръга на добитото по „общо впечатление“ схващане, че ритъмът е носител на експресивната сила на СР.

Опитите за точно описание на ритмичните структури в СР датират от древността⁸. Колкото и странно да изглежда единствено европейската

¹ За термина вж. Б. То м а ш е в с к и й. Теория литературы, Поэтика, Москва — Ленинград, 1931 г., стр. 9, и преди него Р. Я к о б с о н, Новейшая русская поэзия, Прага, 1921 г.

² Вж. подробното описание на М. Я н а к и е в, Българско стихознание, София, 1960 г., стр. 10—80.

³ Б. То м а ш е в с к и й, цит. съч., стр. 3—4.

⁴ Л. Тимофеев. Теория на литературата, София, 1950 г., стр. 389.

⁵ W. Schmid, O. Stählin, Geschichte der griechischen Literatur, München, 1897, 363.

⁶ Срв. М. Янакиев. Българско стихознание, София, 1960 г., стр. 63—64.

⁷ Срв. Л. Тимофеев, цит. съч., стр. 396.

⁸ За индийската поезия — Дандин (VII в); вж. А. Баранников, Индийская филология, Москва, 1959 г., стр. 78. За арабската — Халил Ибн Ахмад

култура след Възраждането не е развила собствена метрическа теория за своята практика в СР. Векове наред тя свързва изучаването на хуманитарните науки с изучаването на класическите езици и „класическото културно наследство“. Това е довело и до наследяването на античния (ние ще го наречем традиционния) метрически анализ (нататък ТМА), според който ритмическата структура на стиха трябва да се разглежда като закономерното редуване на „стъпките“ на античната гръцка метрика.

За недостатъците на ТМА в съвременното стихознание е писано твърде много, за да се спираме специално на този въпрос¹. Ще припомним само, че древногръцките „стъпки“ са мярка за ритмични движения, свършено различни от движенията, върху които почива съвременната пък и старата СР. Обикновено се изтъква следната разлика: класическата „стъпка“ е мярка за временните съотношения в такта на древногръцката песен, и следователно по начало няма нищо общо със стихотворния текст². Именно поради това дългото време в класическата „стъпка“ винаги може да се замени с две къси времена, което е непознато в съвременната СР.

При това положение става ясно, че класическата стъпка съответствува само на такта на европейската народна песен. С някои дребни различия, разбира се. Примерно: докато в класическата стъпка отношението между къси и дълги времена е $2\text{—}1$ ³, в теория на българската народна песен е прието отношението $\text{—}:\text{—} = 2:3$ ⁴. Така песента „Замъчи се божа майка...“ (5/16 такт)⁵ има „ямбичен строеж“ на ритмо-мелодичните си движения. „Покрай Кате, покрай душо, да се не удавиш...“ (7/8 такт) и „Либеле, либеле, гол фудулино...“ (7/16 такт)⁶ имат анапестичен строеж, „Що ми е мило“ (7/16)⁷ „дактиличен строеж“, а „Брала мома къпини“ (9/8 такт) и „Хоро, хоро шарено бре...“ (9/16)⁸ — „пеоничен строеж“. ТМА обаче не може да интерпретира ритмичния строеж на СР въвличена в тези песни: „Замъчи се“ — $vVvvvVVvvVvvVvvVVvv$; „Покрай Кате“ — $vVVvvVVvvvvvVv$; „Либеле“ — $VvvVvvVvvVvvVVvvVvVvVvVvVv$; „Брала мома“ — $VvvVvVvvvVvvVvvVVvvVVvvVvVvVvVvVvVvVvVv$; „Що ми е“ — $VvvVvVvvVvvVvVvVvVvVvVv$; „Хоро, хоро“ — $vVvvvVvvvvvvvVvvVvVvVvvvvVvvVvvVVvvVvvVv$. Извън обсега на ТМА остава и руската народна песен (долника) и староанглийската и германска народна песен (алитерационния стих) и пр.

ТМА не може да интерпретира дори образците, създадени от поети, възпитани в „стъпната теория“. Пушкин е избрал четиристъпния ямб

(VIII в.). За персийската Вахид Табризи (XV в.) и по-рано; вж. Вахид Табризи, Тратат о поэтике, Москва, 1959 г., стр. 9. За византийската Хефестийон, Трихас (XII в.); вж. К. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Literatur, München, 1897, 595.

¹ Св. Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М. 1958 г., стр. 57—72. Също Ст. Джуджев, Теория на българската народна музика, т. I, 1954 г., стр. 39—48.

² Вж. Л. Тимофеев, Теория на литературата, София, 1950 г., стр. 404 и Б. Томашевский, цит. съч., стр. 73.

³ Условните знаци са обяснени накрая.

⁴ Ст. Джуджев, цит. съч., стр. 48—55.

⁵ Пак там, стр. 87.

⁶ Пак там, стр. 109.

⁷ Пак там, стр. 123.

⁸ Пак там, стр. 172.

за основен размер на романа си „Евгений Онегин“, но на практика не успява да реализира повече от 26% пълноударни ямби¹. Това се обяснява с факта, че в руския език трудно могат да се осъществяват (или поне звучат неестествено) дълги езикови отрязъци, в които всяка неударена гласна се редува с ударена и ударената с неударена, тъй като в съвременния руски език на три гласни се пада средно по една ударена (точното съотношение е 2.8:1, а за народната песен 3.8:1². За да може да интерпретира стихове като останалите 75% от стиховете на Евгений Онегин ТМА въвежда понятието „пеон“ — пропуснато ударение.

Пеоничността на практика означава правото на анализиращия по ТМА да не брои ударената гласна в стъпката за задължителна. Става ясно, че „стъпката“ според ТМА не се гради вече върху задължителното съотношение между ударени и неударени гласни, а само върху забраната на ударението в определена по ред гласна в стиха³.

С това възниква още едно противоречие: СР като в „Хаджи Димитър“ на Хр. Ботев също показва забраната на акцента в определени места на стиха (трето и осмо — $\text{vvvvv} + \overset{\text{о}}{\text{vvv}}\overset{\text{ок}}{\text{Vv}}\#$) въпреки че очевидно има малко общо с класическите стъпки, описани в ТМА. (На мястото на всяка от десетте гласни в стиха се реализират следният процент ударения: 23 . 67 . 6 . 69 . 25 + 48 . 33 . 6 . 92 . 8 $\#$).

Така при опитите да се коригира ТМА, без да се изкривява реалната картина на ритмичната структура на стиха, в стихознанието започва да се прави разлика между звукови явления в ритмичната структура, които задължително се срещат на дадени места (ритмични константи)⁴ и явления, които се срещат често на дадени места, но не са задължителни и не пораждат изненади, ако не се реализират (ритмични доминанти). Така според Роман Якобсон петостъпния ямб на К. Христов и Пушкин се определя от следните константи: 1. Поява на ударение на десетата гласна и 2. Забрана за реализиране на ударение на нечетните гласни⁵. До същите наблюдения стига и Тарановски в „Руски двовелни ритмови“⁶.

Въз основа на тези наблюдения М. Янакиев даде най-пълното и най-точно досега описание на ритмичните структури в СР. Според неговото определение ритъмът в СР се разкрива в синхронизирането на две или повече от две каквито и да било разнородни звукови движения⁶.

Поради различния начин, по който ТМА проявява недостатъците си към отделните ритмични структури, в Стихознанието бе прието да се смята, че съществуват различни ритмически системи; различни „стихосложения“: „силаботоническо“ (със забрана на ударението в определени

¹ Б. Томашевский, О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 136—137.

² Г. Шенгел, Техника стиха, Москва, 1960 г., стр. 10. Штокмар, Исследования в области русского народного стихосложения, Москва, 1952 г.

³ Р. Якобсон, Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским, сб. Милетич, София, 1933 г., стр. 110; К. Тарановски, Руски двовелни ритмови I—II, Београд, 1953 г., стр. 4; В. Холшевников, Основы стиховедения, Ленинград, 1962 г., стр. 27.

⁴ Срв. Холшевников, цит. съч., стр. 25—26.

⁵ Р. Якобсон, Болгарский пятистопный ямб в сопоставлении с русским, сб. Милетич, София, 1933, стр. 108—117. К. Тарановски, Руски двовелни ритмови, I—II, Београд, 1953 г., стр. 8—47.

⁶ М. Янакиев, Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках, сб. Славянска филология 4, София, 1963 г., стр. 150.

места и еднакъв брой гласни в стиха), „силабическо“ (с еднакъв брой срички в стиха), „тоническо“ (с еднакъв брой ударения в стиха), „долникът“ (стихове, в които липсващите ударени гласни се компенсират с определен брой неударени гласни) и пр. С други думи, при всяко отделно „стихосложение“ ТМА предлага и отделен метрически анализ.

Определението на Янакиев има това предимство, че за пръв път дава възможност да се подходи с един и същ метрически анализ към всички съществуващи ритмични структури в СР.

Долникът (взимаме примера от А. Блок, който Холшевников не успява да интерпретира по ТМА без въвеждането на „компенсации“)¹.

Синхронизира се по: 1. $\# \rightarrow \overset{\text{к}}{\underset{3}{V}} 2. \overset{\text{р}}{V} \leftarrow \#$ (т. е. по акцентната константа на третата гласна и римата).

Силагобическо стихосложение (Хр. Ботев, „Хаджи Димитър“)² 1. $\# \rightarrow \overset{\text{к}}{\underset{9}{V}} 2. \overset{\text{р}}{V} \leftarrow \# 3. \# \rightarrow \overset{\text{о}}{\underset{5}{V}} \rightarrow \# 4. \# \rightarrow \overset{\text{о}}{V} \rightarrow \# 5. \# \rightarrow pV \rightarrow \#$ (т. е. по акцентната константа на деветата гласна, римата, цезурата след петата гласна, забраната на ударението на третата и осмата гласна, и броя на гласните).

Силаботоническото стихосложение (Т. Траянов „Тайната на Струма“)³ 1. $\# \rightarrow \overset{\text{к}}{V} 2. \overset{\text{р}}{V} \rightarrow \# 3. \# \rightarrow \overset{\text{о}}{V} \rightarrow \# 4. \# \rightarrow pV \rightarrow \#$ (т. е. по същите звукови движения без цезурата).

Акцентният стих (Маяковски): 1. $V \leftarrow \# 2. \# \rightarrow pV \rightarrow \#$ (т. е. по римата и по броя на ударените гласни в стиха)

Българската „даскалска поезия“ (Бачо Киро Петров)⁴ 1. $\overset{\text{р}}{V} \leftarrow \# 2. \overset{\text{к}}{V} \leftarrow \#$ (т. е. по акцентната константа и по римата)

(Л. Каравелов, „Напуснете ниви...“)⁵ 1. $\# \leftarrow \overset{\text{к}}{V} 2. \# \rightarrow pV \rightarrow \#$ (т. е. по акцентната константа и броя на гласните в стиха).

Въоръжено с надеждно средство за пълното и точно описание на ритмичните структури стихознанието трябва да изчерпи въпроса за установяване структурните различия между ПЕС и СР, тъй като те са изходният пункт към въпроса за специфичната експресивност на СР. Досега търсенията са били в две насоки; 1. Ритмичните структури носят специфична информация, която е независима от информацията, носена от ПЕС в стиха. 2. Ритъмът не носи специфична информация. Доколкото има някакъв смисъл, той го добива от смисъла на ПЕС в стиха.

Всъщност при този спор се изхожда от две основни хипотетични обяснения за мястото на ритъма в стиха, които се доказват с привличането на максимално число примери. Привържениците на схващането за самостоятелното значение на ритъма постоянно сочат да речем, че хореичната структура звучи игриво⁶, че стиховете, копиращи размера

¹ В. Холшевников, цит. съч., стр. 50

² Хр. Ботев, Стихотворения, София, 1920 г., стр. 9.

³ Т. Траянов, Съчинения, София, 1941 г., стр. 53.

⁴ Бачо Киро Петров, Материали и документи, София, 1937 г., стр. 9—78.

⁵ Л. Каравелов, Избрани съчинения, т. III, София, 1938 г., стр. 145.

⁶ К. Чуковский, От двух до пяти, Москва, 1957 г., стр. 229—230.

на „Выхожу один я на дорогу“, се свързват с Лермонтовата тема за житейския път и самотата¹ и пр. От друга страна, противниците им изтъкват, че „временните компенсации“ в дадена метрична схема при произносната интерпретация се осмислят в зависимост от ПЕС в стиха². Освен това защитниците на всяка от хипотезите оборват противниците си със съответното изброяване на необясними за техните хипотези примери. Така противниците на схващането за самостоятелния смисъл на ритъма доказват, че копираните структури нямат свой смисъл, а само припомнят поетическото съдържание на съответните образци³, че една ритмична структура се свързва с различни емфатични ореоли⁴ и пр. От друга страна, противниците на интерпретирането на ритъма чрез съдържанието на ПЕС в стиха смятат, че много от произносните интерпретации си остават субективни и не могат да се свържат със структурата на стиха⁵.

Както казахме, въоръжени със средство за пълно и точно описание на ритмичните структури, ние вече сме длъжни да излезем от сферата на хипотезите и примерите и да преминем към точен сравнителен анализ на елементарните ритмични единици в СР и елементарната фраза на ПЕС. Напълно очевидно е, че за да можем да установим, къде се крие експресивната сила на СР, която липсва на ПЕС, ние трябва да изучим всички компоненти в елементарната структурна единица на СР, които липсват в структурата на елементарната фраза на ПЕС, тъй като само те могат да носят споменатото експресивно различие.

И така — какво прави един стих различен от една обикновена фраза, при положение, че съдържат едно и също множество от елементи, подредени в един и същи ред? Или с други думи: кои са признаците, които липсват в съвкупността от фразите на ПЕС (в които е поставена разглежданата фраза), но се проявяват в общата съвкупност на стиховете (в които стои разглежданият стих), като по този начин разкриват повече призначни елементи, отколкото в обикновената фраза?

В елементарната фраза на ПЕС информацията се носи от следните елементи: съвкупността на думите (които се изписват в писмената реч) и логическия акцент (който не се изписва в писмената реч, но е свързан със словореда).

Логическият акцент е особено важен за нас, тъй като се изяснява в динамичните движения на речта, върху които почива и ритъмът. Трябва да направим уговорката, че оттук нататък ще се придържаме към приетото в съвременното езикознание разбиране за ненаучността на традиционното схващане за „нормален“ и „обърнат“ словоред. Известно е че нормативистичната схема на реда „Субект—глагол—обект“ се оказва плод на едно субективно общо впечатление, а не статистически установен факт. На дело разпределението на местата на думите в изречението се определя не от тяхната статистическа характеристика, а от смисло-

¹ К. Тарановский, О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики, American Contributions to the Fifth Congress of Slavists, Sofia, 1963.

² С. Шервинский. Ритм и смысл, Москва, 1961 г.; С. Шервинский, Смысловое ударение как стихологический элемент, сб. Славянского языкознания, доклады советской делегации, V Международный конгресс славистов, Москва, 1963 г.

³ В. Никонов. Ритмика Маяковского, Вопросы литературы, кн. 7, 1958 г., стр. 102.

⁴ В. Холшевников, цит. съч. стр. 100.

⁵ R. Jakobson, Linguistics and Poetics, „Style and Language“, New York — London, 1960, p. 365—366.

вата тежест, която носят във всяко конкретно изречение¹. Т. е. — важно е не това дали една дума е „глагол“, или „подлог“ в плана на Традиционния синтактически анализ, а в това дали съобщава „логическата тема“ (която е известна от контекста) или „логическия повод“ на съобщението (заради което се изрича и самата фраза). Оказва се, че при неафектираната реч думите се подреждат според реда на възникването си в съзнанието на говорещия, като последно намира езиков израз именно онова, което специално искаме да съобщим. С други думи „поводът“ (ядката) на съобщението отива накрая². Очевидна е разликата в поводите на следните изречения, изказани при известна тема: „Жътвата в село“:

„Започнахме ЖЪТВАТА.“

„Първи в село започнахме жътвата НИЕ.“

„В село ние започнахме жътвата ПЪРВИ.“³

И в трите примера ние виждаме една ясно очертана изреченска структура. Логически силната позиция е последната позиция в изречението, а пространството пред нея е неутрално⁴.

Напълно възможна е и друга изреченска структура: вместо да се свързва с понятието „инверсия“ тази структура би могла да се нарече „емфатична“⁵, за разлика от горната „неемфатична“ структура.

Ако този, който произнася горните три примера, е афектиран и иска да постави извънредно ударение на „поводът“ на съобщението си, ще използва „емфатичната“ структура, в която „поводът“ заема началната позиция, а останалото пространство до края на фразата остава неутрално:

„ЖЪТВАТА започнахме.“

„НИЕ започнахме първи“

„ПЪРВИ започнахме“.

Очистени от конкретното си словесно съдържание двата модела би трябвало да се опишат приблизително така: Неемфатичната изреченска структура е с обособено силно място (S^1), непосредствено предхождащо изреченската пауза (#): w.w. . .nw. S^1 #. Емфатичната изреченска структура има особено силно (S^2), място, непосредствено следващо изреченската пауза: # S^2 nw. . .w.w #.

Да насочим вниманието си към СР. Като стил на езика⁶ — колкото и специфичен да е той — СР копира моделите на фразата на ПЕС в основната си ритмична единица — стиха. Ако сравним стихът с фра-

¹ К. Крушельницкая, К вопросу о смысловом членении предложения, Вопросы языкознания, кн. 5, 1956 г., стр. 55. Срв. К., Попов Съвременен български синтаксис, София, 1963 г., стр. 96—97.

² Срв. С. Иванчев, Наблюдения върху употребата на члена в български език, „Български език“, кн. 6, 1957 г., стр. 499—502.

³ Примерите са взети от М. Янакиев, Някои словоредни слабости в нашата писмена езикова практика, „Език и литература“, София, кн. 2, 1959 г., стр. 109—110.

⁴ В. Виноградов, Основные вопросы синтаксиса предложения, сб. Вопросы грамматического строя, Москва, 1955 г., стр. 415—418.

⁵ Подобно избягване на неправилен термин „инверсия“ е известно в граматиката и преди работата на Матезиус върху актуалното членение. В случая ние се базираме на М. Minkov, An English Grammar, Sofia, 1953, p. 393—399.

⁶ Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Москва, 1958 г., стр. 17, 72, 109—117; М. Янакиев, Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках, сб. Славянска филология 4, София, 1963 г., стр. 149.

зата ще видим, че и той е разкъсан на отрязъци посредством синхронизирани изкуствени паузи (паузи, принадлежащи на стиха и следователно несъвпадащи по задължение с интонационните паузи на изреченията на ПЕС, включени в СР). Но стихът копира в своите специфични „изречения“ (стиховете) модела на елементарната фраза на ПЕС, не само в това, че се отделя с паузи, но и в редица други особености на изреченската структура, заключена между две паузи. И точно както изречението на стиховата реч (стихът) се загражда със собствени паузи, нямащи нищо общо с изреченските паузи на ПЕС, включени в СР, така то не може да използва и логическите акценти, принадлежащи на изреченията на ПЕС, включени в СР. Поради това СР осъществява в местата, определени от модела на елементарната фраза на ПЕС, свои специфични стихови акценти — т. е. на местата в непосредствено съседство до паузата на изреченията на СР (стиховите паузи).

Сега вече ние можем да добием една много по-пълна представа за онези силни места в СР (определени от нейната структура), които са в повече от силните места, определени от структурата на изречението в ПЕС.

Нека изброим начините, по които се реализират силните места в структурата на стиха:

1. Чрез краестишната пауза. Това е изкуствено спиране на речевия поток след завършването на ритмичната единица, което придава многозначителност на последната дума в стиха¹. От друга страна, краестишната пауза създава нова силна начална позиция в следващия стих. Както казахме вече, това е чисто структурна акцентировка, свършено независима от това, как четецът ще интерпретира стиха — дали интонационната пауза ще съвпадне с краестишната, или ще има пренасяне.

2. Същата функция има и цезурата.

3. Силни места в стиха се обособяват и на позициите, които влизат в строфичната система на римите².

В следните три примера ще видим, че тези места с допълнителна сила не зависят от интонационните движения на изреченията на ПЕС, включени в СР:

1. От краестишната пауза:

СЕДЯ и гледам от прозореца: ДЕЦА
ИГРАЯТ във — сега е утрината ТЯХНА
И ПРОЛЕТ грее на безгрижните ЛИЦА
ЕДИН ли цвят пред моите очи УВЯХНА?³

2. От цезурата: **выхожУ+одИня** надорогу
сквозьтумАн+кремнИстийпуть блестят
ночтьихА+пустИня внемлет богу
извездА+сзвездОю говорит

3. От римата: за път си бях аз вече ГОТОВ
потеглих пеш къде СВИЩОВ

¹ Г. Поспелов, Теория на литературата, София, 1948 г., стр. 107.
Б. Томашевский, О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 168, 151.

² В. Маяковский, Как делать стихи? Полное собрание сочинений, т. 12, Москва, 1959 г., стр. 100, 105—106; срв. В. Петров, За работата над римата, „Литературен фронт“, бр. 48, 1952 г.; също А. Славов, Бележки за стихотворното майсторство, „Литературен фронт“, бр. 3, 1956 г.

³ П. Динев, Българска лирика (антология), София, 1940/41 г., стр. 139.

торба и аба, кривак на РАМО
стигнах си аз на Свищов РАНО¹

От комеинирането на горните три начина в стиха могат да се обособят и пространства с допълнителна сила. Така ако нарушим баланса на цезурния стих, като изместим цезурата от нейното място в средата на стиха по-напред, в началото на стиха ще се получи една по-къса част (която ще наречем „чело“ на стиха), а в края една по-дълга („опашка“). Такава е структурата на стиховете в пример 2. („Десеторичния асиметричен руски хорей“, който Тарановски изучава в своята работа „За взаимоотношението между стихотворния ритъм и тематика“). Четенето на образци от тази ритмична структура ще ни покаже, че в челото на стиха се образува допълнителна сила в сравнение с пространството, заемащо от опашката. Структурата сякаш копира емфатичния модел на елементарната фраза на ПЕС, създавайки в челото на стиха пространство с извънредна сила, в което да се вмества поетическата ядка на всеки стих.

Предаването на допълнителната сила тук идва не само по линията на естественото чувство за симетрия, което кара читателя подсъзнателно да натъртва „челото“. Т. е. — тук не става дума за интонационната компенсация по пътя на разтягането на паузите и акцентуването на „челото“, както Шервински би интерпретирал допълнителната сила в пространството след краеистишната пауза. Преди всичко — тази допълнителна сила е пряко логическо последствие на споменатите вече структурни особености на стиха. С други думи — нейната наличност може да се покаже, без да се прави специален естетически или смислов интонационен анализ на конкретното словесно съдържание на стиха.

Разбира се, ние бихме могли да прибегнем и до конкретни примери. В десетосричника: „Даваш ли даваш, балканджи Йово“ имаме балансирани от цезурата стихове, в които нито предната, нито задната част показват допълнително натоварване от самата структура. Вземем ли обаче стиха като:

шЕтба шЕта+мАрко прилепчАнин; чУдо глЕда+мАрко кралевИке
мАрко трЕпна+отсЪн сасъбуди; бЕсни вЕтри+извЪрли вирУлки
сръкА мАхва+ръкА му изтрЪпва; едИн пЕе+низ тЕсни клисУри
и пр. ще видим, че късата част пред цезурата леко „натежава“ по сравнение със задната. Т. е. — че става по-експресивна. Още по-ярко става това със стихове като:

Я ищУ+свобОды ипокОя

Яб хотЕл+забЫться изаснУт

Очевидно е, че и в „Марковския“ и в „Лермонтовския“ десетосричник, допълнителната сила в челото на стиха не се свързва с някакъв интонационен акцент на ПЕС, включен в стиха, или на смисловото съдържание на стиховете.

Но да потърсим логическите последствия на преместването на цезурата напред от средата на стиха, в светлината на функциите на споменатите вече елементарни структурни ритмични средства за обособяване на силни места в стиха. Симетричният десетосричник ще ни даде следната схема:

1. w w w w w + w w w w w #.

¹ Начало на българската поезия, библи. „Родна книга“, г. IV, № 4, София, 1958, стр. 64.

В резултат на краестишната пауза ние получаваме силните позиции както в края на стиха (S^1), така и в началото (S^2) от паузата на предния стих.

2. $S^2 w w w w + w w w w S^1 \#$.

В резултат на цезурага получаваме силните места S_1 и S_2 :

3. $S^2 w w w S_1 + S_2 w w w w S^1 \#$.

Тук му е мястото да се каже, че тази структура трудно се реализира на практика. Вече споменахме, че съотношението между ударени и неударени срички в български е приблизително 2:1 (точно 2.10 за бетристиката и 2.67 за публицистиката)¹, а в руски 3:1. Поради това струпването на три неударени срички в схема 3 и струпването на съседни ударени срички около двете паузи при едно продължително повтаряне ще звучи съвършено неестествено. Преобладаващата трисричност на руската дума с ударение на средната сричка², ще породи тенденцията за реализиране на силните места на разстояние на една гласна от паузата, която ги определя. Като във второто полустипие на стиха. „а-оКол дворА+да-тЫн желЕзный.

4. $ww S^2 w S_1 + w S_2 . w S^1 w \#$ (в метрически превод: $vvV_2^2 V_1 + vV_2 vV_1^1 \#$).

Преобладаващата двусричност на българската дума ще породи колебанието в избора за реализиране на силните места между съседната гласна и гласната, отстояща през едно място от паузата, която ги определя. Ритмичната структура на Ботевия „Хаджи Димитър“ е убедителна илюстрация на горното логическо построение:

5. $\overline{v.v.v.v.v.v} + \overline{v.v.v.v.v.v} . V^1 . v \#$.

Нека сега преместим цезурата напред, както в „шЕтба шЕта+мАрко прилепчАнин“ и „Я ищУ+свобОды ипоКОЯ“.

Както видяхме, руският пример ще изходи от образец 4. Ще получим:

6^a. $V . \overline{v} . V_1 + v . V_2 . v . v . v . V^1 . v \#$ или: 6^b. $vvV_1^2 + vV_2 vvvV_1^1 \#$

Българският пример ще изходи от реализацията в образец 5:

7. $\overline{vv.vv.vv} + \overline{vv.vv} . v . v . V^1 . v \#$.

Сега вече ние ясно можем да установим структурната разлика между „челото“ и „опашката“ в схеми 6 и 7. Допълнителната сила в челото очевидно се дължи на ясно изразената „акцентност“ на челото спрямо „безударността“ на опашката. В челото на стиха слабите места не са повече от силните ($V:\overline{v}=2:2$), докато в опашката силните места са по-малко от слабите ($V:\overline{v}=2:4$). В 6^a различието между челото и опашката се чувства още по-ясно: в челото силните места са повече от слабите ($V:\overline{v}=2:1$), а в опашката слабите места са повече от силните ($V:\overline{v}=2:5$). Вариантът 6^b не само не пречи на изразяването на „акцентността“ на челото на стиха, но дори я прави още по-ярка. При него в челото на стиха са се слели върху една позиция и ударението, носено от мястото, следващо краестишната пауза на предния стих, и силното място на предцезурната позиция, поради което силата в мястото на сливането се чувства особено остро.

Дотук видяхме, че съществуването на особените силни места в стиха (в съседство на паузите), независещи от логическите акценти на фразите на ПЕС, включени в СР, може да се установи и „по слух“ и чрез сравнителния анализ между модела на фразата на ПЕС и стиха.

¹ М. Янакиев, Българско стихознание, София, 1960 г., стр. 107.

² В. Николов, Место ударения в русском слове, International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, The Hague, VI, 1962 p. 8.

Четиригласните на челото при това положение са достатъчни за реализирането на две ударения.

Данните на Тарановски за петостъпния ямб са не по-малко красноречиви. В сравнение с петостъпния ямб без цезура петостъпният ямб с цезура показва явно повишаване на тенденцията за реализиране на силните позиции около цезурата (таблица IX и XI):

5 ст. ямб без цезура: 83—74—85—54—100

5 ст. ямб с цезура: 86—75+95—39—100

Доста характерно е и повишаването на реализацията на силното място от следкраеистинната пауза, което се обяснява с наличието на минимум четири гласни в челото на асиметричната структура на петостъпния ямб. Четиригласните са достатъчни за реализирането на две ударения.

Красноречиви са и данните на Томашевски за петостъпния ямб¹. Докато цезурният ямб реализира достатъчно ярко силните иктуси в непосредствена близост до цезурата в болшинството от анализирани от него поети, безцезурният ямб показва рязко повишаване на реализираните силни места в следкраеистинната позиция, като успоредно с това показват и безразличието си към крайцезурните иктуси 3-ти и 4-ти:

с цезура:

Волтер: 54—100+70—53—100

Парни: 50—100+78—42—100

Крилов: 91—91+97—56—100

Котенин: 82—84+92—52—100

Вяземски: 79—96+82—65—100

без цезура:

Байрон: 89—85—82—72—100

Шилер: 90—88—83—78—100

Жуковски: 87—71—82—56—100

Кюхелбекер: 90—66—72—51—99

Делвиг: 83—67—74—63—100

Същото е и отношението на петостъпния ямб с цезура у Пушкин² към безцезурния му петостъпен ямб³.

Още по-убедителни стават данните на Томашевски, ако съчетаем горните данни за акцентните реализации с данните му за ритмичните фигури, в които се реализират⁴. Фигура 1, 5, 7 (т. е. $vV_2^2V_1+vVvVvV_1\#$, $vV_2^2V_1+vV_2vvvV_1v\#$ и $vvvV_1^2+vV_2vvvV_1v\#$) преобладава именно в петостъпния ямб с цезура. И обратно. Във фигури, в които трети или втори иктус не реализира ударение, преобладава безцезурния петостъпен ямб. Явно е при това положение, че безцезурният ямб е безразличен към 2-ри и 3-ти иктус, като акцентува задължително само крайните иктуси, докато цезурният ямб е безразличен към тях, стремяйки се да реализира изведената по логически път схема на иктусите: $S^2.S_1+S_2.w.S^1\#$. В тази схема той показва 35.5% реализации, а безцезурният ямб едва 24.6%. И обратното — фигурите с непроявен трети или непроявен втори показват обратното отношение: 11.3:2.8 и съответно 12.9:9.7 в полза на безцезурния петостъпен ямб.

На аналогични мисли навеждат и наблюденията на Г. Шенгели в книгата му „Техника стиха“⁵. Разглеждайки цезурния петостъпен ямб, Шенгели цитира думите на Пушкин за голямата устойчивост на форми-те в този размер. Той подлага на статистическа обработка 12-те срещани

¹ Б. Томашевский. О стихе, Петербург, 1929 г., стр. 138 и нататък.

² Пак там, стр. 231.

³ Пак там, стр. 243.

⁴ Пак там, стр. 138 и нататък.

⁵ Г. Шенгели. Техника стиха, Москва, 1960 г., стр. 117—118.