

КЪМ ВЪПРОСА ЗА СТИХОСЛОЖЕНИЕТО И РИМАТА НА ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ПОЕЗИЯ

Кирил Топалов

Стихосложението и римата са едни от най-важните компоненти на стихотворната структура, играещи роля в развитието на поезията през Възраждането. Някои от възникващите в тази връзка проблеми (особено за стихосложението) са поставяни неведнъж в научната литература и вече е затвърдено мнението за важната роля на чуждите влияния за въвеждането на силаботониката в българската възрожденска поезия. Без да отхвърля по принцип това становище, настоящата статия има за цел да обърне по-специално внимание на другия важен фактор в това отношение, който често се подценява: вътрешнотектурните процеси, протичащи в развитието на поезията, свързани главно с фолклорното съзнание.

*

Че изграждането на стихосложението е в най-тясна зависимост от влиянието на чуждите литератури и на фолклора, показва цялото развитие на възрожденската поезия: под чуждо въздействие у нас се налага през XVII, XVIII и XIX в. силабизмът на руските вирши и пак под чуждо влияние (плюс решителното въздействие на фолклорното съзнание) в средата на века той отмира, за да бъде заместен от силаботониката.

В историята на българската поезия *силабизмът* заема твърде широко място и можем с основание да говорим за силабичен етап в нейното развитие. Първата фаза на този етап е свързана с чуждите влияния и попада в естетическите граници на религиозния канон, характерен за творчеството на първите стихотворци (заемане наготово на метафори, епитети, сравнения от шаблонната поетика на популярната тогава религиозна поезия). Българската силабична поезия от XVIII и XIX в. има два „потока“ — „православен“ и „католически“. Първият води изворите си от руската и сръбската религиозна поезия, а вторият — главно от хърватската каноническа литература.

За ранни прояви на рецепция на силабизма у нас имаме малко сведения. Известно е силабично стихотворение, написано (или преписано) от йеромонах Стефан Ловешки през XVII в., знае се също така за даскал Даниил, работил през 50-те години на същия век и писал посвещения и силабични стихотворения.¹ Според известното досега през следващия XVIII в. силабични стихове създават Христофор Жефарович (в своята „Стематогрфия, като приложение към изображенията) и Партений Павлович (стихотворението „Прослава на

¹ Вж. Н. Дилевски. Неизвестно стихотворение на църковнославянски език в български ръкопис от 1666 г. — Изв. Инст. бълг. ез., 1962, кн. 8.

сръбските крале“). През същия век у нас проникват и силабичните стихотворения-поеми на Андрия Качич-Миошич, някои от които, както е известно, се преписват заедно с Паисиевата история.

Католическата силабична поезия се създава през XVIII и XIX в. в средата на българите павликяни.¹ Това е религиозна поезия, създавана на павликянско наречие, но записвана на латиница. Най-известен католически поет е Павел Дуванлийски, автор на един от запазените сборници, съдържащи стихотворения. Вероятно преведени в по-голямата си част от хърватски, тези стихотворения интерпретират религиозни теми, но на живия говорим език, и в стихосложението им е извънредно силно влиянието на народнопесенната ритмика. Но тази поезия остава в затворения кръг на католическите среди, разпространява се само ръкописно и макар да представя сама за себе си извънредно интересно явление, няма особено значение за развитието на поетиката на поезията. Тя може да служи само като допълнителна илюстрация на някои тенденции, забелязващи се в цялостното развитие на възрожденската ни поезия.

Силабизмът, свързан с православната (предимно руска) религиозно-поетическа традиция, добива широко разпространение едва в началото на XIX в., когато се засилват контактите с руската литература. Нашите първи стихотворци имат за свои учители такива видни представители на руския силабизъм като Дмитрий Ростовски, Симеон Полоцки, Стефан Рязански, Теофан Прокопович и др. Това въздействие идва по пряк път, или пък, както е при Константин Огнянович — чрез посредничеството на друга, в случая сръбската литература.

Обясним главно с ниското равнище на художествено съзнание (и отчасти със сръбско влияние, където се наблюдава подобно явление) е фактът, че под въздействието на зрелия късен руски силабизъм у нас отначало се създава поезия, присъща повече на ранния, „досилабичен“ етап на руската и украинската поезия (XVI—XVII в.), чиито характерни особености са неравносложният, често римуван стих, отличаващ се от прозата само графически и чрез наличието на римата. Такива вирши пишат Димитър Попски, Никифор и Йеротей, Неофит Рилски, Неофит Бозвели и др. По-дълги или по-къси, стиховете се строят обикновено като една синтактична цялост, изразяваща завършена мисъл:

Тесна България, трима братия невмещаат жити,
Между собою царство не могат разделяти. (Д. Попски)
Води философския от тебе все почерпаят,
Показания човеколюбия требующи обирают. (Н. Рилски)

Аз окаянний съм затворен! . . .
Но пак е в меня дух храборен! . . .
Но вие дерзайте, говорете! . . .
Гърци из България испадете! (Н. Бозвели)

Не липсват обаче и ранни опити да се създаде равносложен силабичен стих и тези опити неслучайно се правят от книжовници като Н. Рилски и К. Огнянович, сериозно образовани и познаващи много добре руската и сръбската зряла силабическа поезия. С докрай издържан 15-сричен стих е написано стихотворението на Н. Рилски „Стихи надгробни. . .“. 15-сричният стих преобладава и в стихотворението за хатишерифа, но тук размерът, вероятно под сил-

¹ Вж. Л. Милетич. Нашите павликяни, СБНУНК, 1903, кн. XIX; П. Диневков. Първи възрожденци. С., 1944.

ното влияние на живата говорима реч, е разколебан и се появяват 16-, 14-, 13-, 12-, дори и 9-срични стихове. Все пак тези опити подсказват тенденция към преодоляване на досилабичния етап. Извънредно важна крачка в това отношение прави през 30-те г. К. Огнянович с „Житие светого Алексия, чело-века божия“. Житието е изградено главно в десетосрични вирши. През следващото десетилетие тази тенденция се затвърждава чрез „Забавник за 1845 г.“ на К. Огнянович и особено чрез даскалската поезия, която в края на 40-те и началото на 50-те г. залива страниците на първите периодични издания. Разпространение добиват по-кратките (6-, 7-, 8- и 10-срични) размери.

Стихосложението на даскалската поезия от 30-те, 40-те и началото на 50-те г. (К. Огнянович, Г. Пешаков, Кр. Пишурка, Хр. Костович-Сичан Николов, Ат. Кипиловски, Ат. Гранитски, Ст. Изворски, Й. Х. Джинот, Ст. Василев, Н. Икономов и др.), достигайки своята силабическа „зрелост“ в духа на руските вирши (равносложен стих, известна интонационно-ритмична оформеност), носи в себе си и симптоми на трансформациите, които под влияние главно на фолклорната хореична ритмика и руската силаботоника ще настъпят в него и ще доведат в крайна сметка до отмирането му — точно столетие след замяната на силабизма от силаботониката в руската поезия.

Симптомите на преодоляването на виршовия силабизъм се появяват още в началото на 30-те г. в „Житие светого Алексия. . .“ на Огнянович. Фактът, че тази творба, която отбелязва важна крачка в развитието и налагането на зрелия силабичен стих, носи и признаците на преодоляването на силабичната виршова система, е напълно правомерен — той е израз на спецификата на нашето ускорено развитие. На първо място, в „Житие на светого Алексия. . .“ се появява цезура, разделяща стиха на две половини (4+6). Вторият важен симптом е появата в много стихове на хореичен ритъм:

Той у царя бе советник первый. . .

Нито дъщер, ни по себе сина. . .

Ни у жалост ща да те оставим. . .

Че тези процеси не са случайни и изолирано проявени в творбата на Огнянович, доказват писаните през същото десетилетие две стихотворения на Г. Пешаков (за Венелин), преведеното от Ан. Кипиловски стихотворение на Христопулос „О, тамбуру. . .“ и отпечатаното през 1840 г. стихотворение на Сич. Николов „Похвала на древните болгари и на отечеството им“. Всички те са написани в равностложни стихове, общо взето, виршово-силабически. Стихът им обаче е изграден в характерните народнопесенни размери 4+4, 4+6, 6+6 и често в тях, както и в „Житие на светого Алексия. . .“ се появяват хореични стъпки и цезура:

Тебе, Юрий Венелине! . .

Шо любов си ти показал

Да упишеш нихен род,

От каде ся ясно теглят,

Чи славянски са народ.

В сон, далбокий, смертовидный,

Что вседневно е лежал,

И от кой да ся пробуди

Никак он не е можал!

(Г. Пешаков)

О, Тумбуро, Мусо сладкопойно...
Часо тиче, тиче та ся варт
И вовеки тай ще заминува.

(Ан. Кипиловски)

Слава богу Марсу сичките викаха,
Нашите прадеди бяха поклонници...

Чада мили, бози и богини,
Нещо съм намислил от многу години
Тая моя мисал ще да я направа
Доле на земята, за да я оправа.

(Сич. Николов)

Появата на хорей поради неговата по принцип силаботоническа природа може да подведе при отчитането на относителния дял на външните влияния и на фолклорната ритмика в развитието на възрожденското стихосложение от 40-те години нататък. Защото хорейт е присъщ както на силаботоническата метрическа система, идваща у нас главно от руската поезия, така и на редица широко разпространени наши фолклорни размери 4+4, 4+6, 5+5, 6+6, 8+6 и др. (Хорейният характер на много от народнопесенните размери личи особено ясно в писмената форма на народните песни, в каквато по това време вече те се явяват често.¹)

Анализът на цялата виршова силабическа даскалска поезия от 30-те, 40-те и началото на 50-те г. показва, че цезура и хорейни стъпки се появяват почти винаги без изключение само в стихове, изградени в някои от посочените популярни народнопесенни размери. Не може да бъде случаен фактът, че в стихотворенията на един и същ поет хорейт се явява само тогава, когато е използван някой от тези размери. Ето откъси от стихотворения на Кр. Пишурка и Ат. Гранитски, написани в неприсъщи на фолклора стихови размери:

Человек ся роди с Божието изволение,
Господ го и украси с велико украшение,
Даде ча тялото му потребното движение,
И украси разумат му с истинно познание,
С кое да ся труди за своето просвещение...

(Кр. Пишурка. — Цар. в., бр. 69, 15. X. 1849)

Уцеломудрися млада неповинно!
Защо си вступила царица на трона.
Откадето ще да владееш всичките
И при това казувам нас Болгарете.

(Ат. Гранитски. — Цар. в., бр. 16, 3. XII. 1850)

Макар и равностложни, тези вирши са тромави, в тях не се откриват никакви силаботонични стъпки. Няма обаче нито едно стихотворение от тези поети, написано в народнопесенен размер (обикновено се използват 5+3, 4+4, 6+6 и 5+5), в което почти половината от стиховете да не са изградени в хорейна стъпка. Ето някои примери.

¹ Вж. по въпроса Е. м. Георгиев. Ритмичните основи на българското народно стихосложение. Езиковедско-етнографски изследвания в памет на акад. Ст. Романски. С., 1960.

Гърди бие и въздиша,
 4+4 сълзи рони като киша.
 (Кр. Пишурка. — Цар. в., бр. 83, 1850)

Но сега не може
 жалостно да търпа. . .
 Днеска вече дигам
 6+6 мойта десна ръка.
 И кръпа раздирам
 Сос велика мъка. . .
 Непрестанно иде
 мойта горка старост.

(Кр. Пишурка. — Цар. в., бр. 7, 1850)

Също така още в първия стих на стихотворението на Ат. Гранитски „Отправление кам Болгарското Юношество“ (Цар. в., бр. 17, 1851) прозвучава хорейт, срещащ се и по-нататък: „Кой не има добродетел. . .“ Тази закономерност може да се наблюдава понякога и в рамките на едно и също стихотворение, в което са употребени два различни размера. Така например в стихотворението на Ст. Изворски „Книжнина и възпитание от А. Б. В. Г. Д. и прочая все що е добро“ (Цар. в., бр. 65, 1849) са употребени два размера: 9-сричен (редуващ се с 8-сричен) и типично фолклорният 10-сричен (5+5). Макар редуването на 9- и 8-срични стихове да се явява резултат на съзнателно търсени силаботонични елементи, изградените по този начин строфи не излизат от типа на виршите. Преходът обаче към характерния фолклорен 10-сричен размер (5+5) довежда веднага до въвеждането на дактило-хорейчни народнопесенни стъпки. Ето двете строфи, чрез които се извършва този преход:

Заради възпитанието (9)
 На българските дечица (8)
 Да предприемат знанието (9)
 Пред слънце и пред зорница. (8)

Слънце зорница
 Тук ся разбира
 5+5 Младий възраст, (Даваш ли, даваш,
 В който извира Балканджи Йово. . .)
 Умната сила. . .

Връзката между фолклорното съзнание и силаботоничния ритъм (главно хорейн) на поезията се потвърждава и от някои наблюдения над павликянската католическа поезия. В нея също се използват често типично фолклорни размери и винаги в такива случаи религиозната силабика минава поне в половината от стиховете в силаботонични, най-често хорейчни стъпки. Най-разпространени и тук са размерите 4+4, 5+3, 5+5 и др. (Цитатите давам по студията на Л. Милетич „Нашите павликяни. . .“, където стиховете са транскрибирани на кирилица.)

4+4, хорей:
 Стани, синко, доста спава,
 Богу слава птица дава.
 Слава дава, Богу пейе. . . (с. 235)

Ново слънце над Бетлеме
Ето истече нощно време.
Де, дружино, де станете,
Очи редом обарнете,
Да се чудо то видело
Да се слънце тей зачело. . . (с. 237)

5+5, дактилохорей:

Да те миловам,
Искам, Девице,
Верна кралице,
Мойе добро.
Близо до тебе
Ас да остана,
Да се не махна
На мене дай. (с. 260)

5+3, дактил:

Варло се чуди и дума,
Дали сам чедо родила
Или сам ангел добила!

Книгите свети си пейе,
Бога си моли, говейе;
Инкуне носи при себе
И дума туку за небе. (с. 236)

В последното цитирано стихотворение се среща редуване на посочения размер (5+3) с други фолклорни размери (6+3 и 4+4):

Алексова майка, грижовна	(6+3)
Варло се чуди и дума	(5+3)
И тей на Алекса говоре:	(6+3)
Алекси, синко мой мили!	(5+3)
На какво смо место сад били. . .	(6+3)
. . . С'атат си ходех удеве	(5+3)
Гледах си по десне ,по леве;	(6+3)
Среща, мале, идат ето. . .	(4+4)
. . . На ангели свети приличат,	(6+3)
Запреха се, мале, на друмат	(6+3)
И с весело лице ми думат. . .	(6+3)

Както се вижда, размерът 6+3 довежда до амфибрахична ритмова стъпка. По повод на използването на същия размер от Ботев в „Дялба“ и „До моето първо либе“ М. Янакиев пише: „Загадъчен остава в Ботевата поезия деветсричният графичен размер (6+3, който няма съответствие в народната песен. Как Ботев е дошъл до този първичен тристъпен амфибрахий, засега остава еясно.“¹ Самият автор обаче в бележка под линия посочва, че все пак този азмер е открит в няколко народни песни. Като се прибави към това и фактът

¹ М. Я н а к и е в. Българско стихознание. С., 1960, с. 142.

на неговото използване още от католическата поезия (по-късно го прилага и Р. Жинзифов), при това с явно народнопесенно звучене и в комбинация с други типични фолклорни размери, като $5+3$ и $4+4$, присъствието на този размер в Ботевата поезия е напълно обяснимо: той също е зает от фолклорната ритмика.

Обикновено въвеждането в българската възрожденска поезия на силаботониката (в края на 40-те и през 50-те г.) се свързва с преориентацията на нашата интелигенция и на целия ни духовен живот към Русия и това има своите основания. Н. Геров, Д. Чинтулов и някои от представителите на даскалската поезия учат през 40-те години в Одеса, влизат в контакт със съвременната руска поезия и пренасят в творчеството си и в българската поезия нейни важни структурни особености, на първо място — широко разпространения в нея ямбичен размер. Посвещението на „Стоян и Рада“, голяма част от самата поема и стихотворенията на Н. Геров, почти всички стихотворения на Чинтулов са написани в ямб. Славейков, който се учи от Пушкин (а по-късно отчасти и Каравелов, който е под силното влияние на Шевченко), също така използва широко ямбичния размер. Ролята на руското влияние за изграждането на българската силаботоника е несъмнена и извънредно плодотворна, но тя не трябва да се абсолютизира. Защото въвеждането на хорей (а доколкото се срещат, и на дактила, дактило-хорей и амфибрахия) е в голяма степен резултат на вътрешнолитературни процеси, на закономерности на нашето литературно развитие. Осъзнаването на естетическата стойност на фолклора, от една страна, и, от друга — улесняващото обстоятелство, че по силата на социално битови фактори всички наши възрожденски поети носят в себе си фолклорно съзнание, подпомагат процеса на своеобразно пречупване на елементи от това съзнание през изгражданите вече дълго време представи за спецификата на поетическия жанр. Тук не се касае за „самозараждане“ на силаботонични размери в нашата поезия, защото силаботоничните стъпки са иманентна, изконна част от богатата народнопесенна ритмика. Поетите просто ги взимат оттам и ги развиват.

Трудно е да се каже в каква степен процесът на използване в преходния етап на народнопесенни размери, близки до силаботониката, е спонтанен и в каква степен е осъзнат, под влияние на срещани вече в чужди литератури подобни размери. Несъмнено обаче степента на осъзнато отношение е голяма, защото е явна тенденцията към използване не на какви да е народнопесенни размери, а предимно на такива, които дават възможност за създаване на силаботоническа ритмика. И докато ямбът е изцяло зает от руската поезия, то хорейт, най-често срещаният силаботоничен размер в българската възрожденска поезия, възниква по много сложен път. Примерът на руската силаботоническа поезия несъмнено играе известна роля и тук, но той е по-скоро едно подсещане, насочване на интереса на нашите поети към възможностите, които в това отношение предоставя народнопесенната ритмика. В това ни убеждава цялото поетическо развитие на българското стихосложение през Възраждането, по-специално използването на хорей от Славейков, Жинзифов, Каравелов, Вазов, К. Миладинов и Ботев. Закономерността, валидна при възникването му, продължава докрая — хорейт се използва най-често в границите на народнопесенните размери $4+4$, $5+5$, $6+6$, $4+6$ и др. Разликата е само в това, че в съответствие с изискванията на силаботониката броят на сричките в четните стихове се променя (обикновено намаляват с една).

В развитието на стихосложението през 50-те, 60-те и 70-те години ролята на чуждите влияния се изразява както в затвърждаване на интереса към силаботоничните размери (основни докрая си остават хорейт и ямбът), така и в развиване на уменията на поетите да си служат с тях напълно осъзнато — професионално. В стихосложението на поетите, даващи през този период лице на

възрожденската поезия — Славейков, Ботев, Чинтулов, Вазов, отчасти Жинзифов, Раковски, Козлев, Каравелов, — виршовият силабизъм окончателно престава да съществува и силаботониката се усъвършенствува. Хорейт и ямбът (а доколкото се използват, и някои други силаботонични размери, като дактила и амфибрахия) придобиват все по-„чист“ вид, т. е. в отделната творба нараства относителният брой на стиховете, изцяло издържани в дадения размер.

Този процес протича успоредно с друг: постигане на все по-голям синхрон между ритмична структура и текст. Силаботоничните размери все по-успешно се нагаждат към естествения строеж на поетическата лексика, т. е. на живите говорни форми на езика. Усъвършенствуването на уменията да се изгражда силаботоничен стих, идващо едновременно с нарастване на мащабите и задълбочеността на чуждите влияния, с все по-осъзнатата връзка на поетическото съзнание с фолклорното, с развитието на книжовния език по посока на живата, говорима народна реч и с нарастването на професионалната култура и майсторство на поетите, довежда до ограничаване на характерното за ранния период на въвеждане на силаботониката насилие над езика.

В този смисъл е интересен фактът, че сред използваните най-различни по дължина размери (от 4- до над 10-срични) най-често срещани са 4- и 5-стъпният хорей и ямб. Обикновено това се приема като резултат на руско и украинско влияние.¹ Но дали само този фактор играе в случая решаваща роля? Несъмнено и тук, както и по отношение на въвеждането на силаботоническите размери в българската поезия, чуждото влияние и чуждият пример играят важна роля, но както в създаването, така и в развитието на силаботониката в българската литература си казват думата и закономерности на нашето литературно развитие, а в случая и някои чисто лингвистични особености.

Отново един от решаващите фактори е широкото разпространение на 4- и 5-стъпни (най-често хореични) размери в народните песни. Все по-засилващият се през Възраждането интерес към народното творчество подхранва връзката между фолклорното и литературното художествено съзнание и налага естествено гравитацията на основните поетически размери към някои от фолклорните. В тази връзка ни убеждава и много честото изграждане на такива стихотворения от Славейков, Ботев и Жинзифов (тук се включва и Н. Козлев с поемата си „Черен Арап и Хайдут Сидер“) във фолклорен дух — по отношение на тематика, изразни средства, стил.

Другият фактор за налагането на 4- и 5-стъпния хорей и ямб в българската възрожденска литература е от чисто лингвистично естество. Търсейки отговор на въпроса, защо в руската литература се разпространява най-много 4-стъпният ямб, В. Холшевников стига до извода, че най-вероятната причина е заложена във факта, че 8—9 срички образуват отрязък от речта с най-естествена за човешката реч дължина.² В такъв случай не е ли насилено да се търси непременно само чуждо влияние там, където вероятно са налице и естествени лингвистични закони? Българската възрожденска поезия дори и през този период е все още в етап на изграждане, на откриване понякога на основни елементи на поетиката. И естествено е, че ще се предпочитат по-кратки стихови размери не само като по-лесни, но и като непрекъснато подсказвани от фолклорното съзнание. Така че само ако към примера, идващ от допира с руската поезия, прибавим обяснимите от лингвистична гледна точка предпочитания на 4- и 5-стъпните размери и вероятно обусловеното именно от това тяхно ши-

¹ Вж. И в. Д. Ш и ш м а н о в. Т. Шевченко, неговото творчество и неговото влияние върху българските писатели преди Освобождението. Библ. Славянска беседа, 1914. кн. 16.

² Вж. В. Х о л ш е в н и к о в. Теория стиха, с. 28.

роко разпространение в народните песни, може би ще съумеем по-изчерпателно и по-точно да обясним това характерно за възрожденската поезия явление. Абсолютизирането само на ролята на външните влияния обеднява картината на развитието на нашата поезия, свежда я почти само до степента на подражателство.

Разбира се, както се изтъкна няколко пъти, хорейт и ямбът не са единствените размери в българската възрожденска поезия. Използват се и някои по-сложни размери, като дактил, амфибрахий, използват се и смесени размери: дактилохорей, хорей с амфибрахий и др. Но през Възраждането те не се развиват много, не получават разпространението на кратките хорейчни и ямбични размери.

Друг компонент на стихосложението, в чието изграждане също така се преплитат и влияние на руската силаботоника, и народнопесенни структурни закономерности, е построяването на строфата чрез стихове с еднакъв или с различен брой срички. В руската поезия се използват и двата конструктивни типа, а в българската народна песен — само равносложният (което и определя в общи линии силабизма на стихосложението ѝ наред с ритмиката). Редуването в строфата на по-дълги и по-къси стихове се появява още в 30-те и 40-те г. в даскалската поезия и в творчеството на Н. Геров и Д. Чинтулов несъмнено под влияние на чуждия пример. Обикновено се редуват 8 със 7-срични стихове (Г. Пешаков, Ст. Изворски, Джинот и др.), но се среща и 8/6 (Огнянович — „Винолюб“). Въвеждайки ямбичния размер, Чинтулов и Геров редуват съответно 9- с 8-срични стихове. Този композиционен похват намира широко разпространение през 50-те г. в Славейковата любовно-сентиментална поезия и продължава да се използва през 60-те и 70-те години от Каравелов, Вазов, Чинтулов, Жинзифов, Великсин. Поради преобладаването на 4- и 5-стъпните двусрични размери и през този период най-често срещано е редуването 8/7 наред с 9/8, 7/6, 8/6, 8/9 и др. Тази характерна за силаботониката структурна особеност се налага в нашата поезия главно в резултат на все по-задълбочаващите се контакти с руската поезия, особено с творчеството на Пушкин (Славейков) и Шевченко (Славейков, Каравелов, Жинзифов).

Но не по-малко важен е фактът, че през този период се запазва и развива една особеност, присъща на стихосложението на народната песен: изграждане на творбата само чрез равносложни стихове. Вярно е, че силаботониката също познава тази конструкция, но и в този случай е неприемливо да се допуска, че в нашата поезия тя иде повече като внушение отвън, при положение, че е основен композиционен принцип на фолклорното стихосложение. Още повече, че този принцип се прилага от възрожденските поети почти винаги съчетан с хорейчен или дактило-хорейчен размер в някои от типично народнопесенните му варианти (4+4, 4+6, 6+6, 5+5, 5+3). Ето някои типични примери:

В девет друма той върлува,
Зимя, летя там лудува!
4+4 Не смей птичка да прифръкне,
Нето пътник да замръкне!
Девет пътя са запрели,
Девет скели запустели,
Двеста села почернели,
Девет града погрознали!

(Н. Козлев. „Черен Арап
и Хайдут Сидер“, 1863)

С руино вино домородно
нек напомним до три чаши,

братя редом, братя сложно
нек ги земим в ръци наши.
(Р. Жинзифов. „Гусляр в собор“, 1862)

Орелски криля как да си метнех,
и в наши стърни да си прелетнех!
5+5 На наши места я да си идам,
да видам Стамбул, Кукуш да видам...
(К. Миладинов. „Тъга за юг“)

Доста съм веке бивал удушен!
Доста страх подъл, мисли безплодни!
Днес на дългът си аз съм послушен:
Ази ще пея песни свободни!
(Ив. Вазов. „Новонагласената гусла“)

Видиш ли долу в полето,
дет се мержеят, чернеят
5+3 дестина дърва върбови?
Там било село Бисерча...
(П. Р. Славейков. „Изворът на Белоногата“)

Макар относителният дял на стихотворения с този тип конструкция (равносложна) да е по-малък, трайният интерес на поетите към него през 50-те 60-те и 70-те г. е важен факт. Той говори за здрава връзка на развитието на жанра с фолклорното съзнание, още повече, че в творчеството на Козлев, Миладинов и Ботев равносложният силабичен принцип се налага като единствен (Н. Козлев изгражда цялата си поема в 8-срични хореични стихове 4+4, а К. Миладинов използва само хореични и дактилохореични равносложни народнопесенни размери 5+5 и 5+3. С равносложна конструкция си служи и Д. Великсин при изграждане на голяма част от сонетите си).

Във факта, че тази тенденция не е случайна, а е израз на присъщи на нашето литературно развитие дълбокозакономерни процеси, показва употребата на равносложния силабически принцип в Ботевата поезия.¹ Ботев не въвежда никъде в творчеството си редуване на стихове с различен брой срички. Той използва само равносложния силабичен принцип, като при това изгражда стиха си само в познатите ни вече, използвани и от другите възрожденски поети народнопесенни размери 4+4, 5+5, 6+3, с ясно оформена цезура.

Но Ботевата стихова система не е нито просто копиране на народнопесенното стихосложение, нито пък застинал връх в развитието на една тенденция. Както е посочвано от почти всички изследователи, Ботев насища фолклорната стихова система със своя музикална и смислова интонация, превръща я в оригинален, неповторим структурен принцип, който при това е в развитие. Припомняйки известните принципни отлики на Ботевото стихосложение от фолклорното (наличието на строфичен ритъм, отбелязван от римата), М. Янакиев посочи (по повод на размера 4+4, изграждан с над 50% хореични стихове) някои от непрекъснато протичащите в неговата поезия трансформационни процеси: „Ясно личи тенденцията към равномерно разпределение на ударенията в стиха. Освен това интересно е да се отбележи, че вторите полустиха (четните стихове) проявяват много по-подчертано тази тенденция и причина е

¹ За връзката на Ботевата ритмическа система с народнопесенното стихосложение вж. Л. Андрейчин. Ритъмът на стиха у Хр. Ботев. — Език и литература, 1946, кн. 5.

римуваната клаузула, която у Ботев при този размер много рядко бива мъжка (само в 14%). Съвсем обратна тенденция откриваме в първите полустихия (нечетните стихове) и по-специално в първите две срички на тези полустихия. В „Странник“, „Патриот“, „Защо не съм“ и „Моята молитва“ на първата сричка се падат по-малко ударения, отколкото на втората. Тук личи зародишът на един процес, който довежда до постепенното занемаряване на хореичния размер в нашия стих изобщо. Причината засега не е известна, може би трябва да я търсим в преобладаването на ямбичните размери в руската поезия.¹

Посочената от М. Янакиев тенденция на известна „дехореизация“ на типично народнопесенния хореичен размер се наблюдава и преди Ботев (при Славейков, Миладинов, Жинзифов), но в Ботевото творчество — вероятно под влиянието на руската поезия — тя добива закономерен вид. Това е още едно извънредно важно доказателство за сложния път на развитие на поетическия жанр през Възраждането, за преплитането в него на процеси, обусловени едновременно от закономерности на нашето, вътрешнолитературно развитие и външните литературни влияния.²

Като важен структурен компонент на стихосложението римата има две основни функции: формообразуваща и смислообразуваща. От външно, подражателно приемане на първата към художествено-концептивно осъзнаване на втората — в такава посока се развива отношението на възрожденското поетическо съзнание към римата. Тази естетическа еволюция е изцяло плод на външните литературни влияния. Римата е един от най-съществените формално-структурни елементи, диференциращи изграждащото се през Възраждането силаботоническо стихосложение от народнопесенната стихова система, тъй като на тази система тя не е присъща.

Като задължителен *формообразуващ* елемент римата се появява още при първите стъпки на поезията — периода на виршовата силабика. Като изключим Огнянович и Пешаков, които въвеждат известна ритмична организация на стиха, в творчеството на останалите римата се явява единственият белег — наред с външноформалното оформяне на изреченията в стиха, — отличаващ поезията от прозата.

В тази връзка възниква въпросът за твърде често срещаната се в нашата възрожденска литература практика на римуване в прозата. Това явление се среща в произведения от най-различен характер — в летописи (Жендо Вичов Котел), дамаскини, в „Стематографията“ на Жефарович, в писма на Славейков, Бозвели и други възрожденци, в статии и фейлетони на Славейков, Ботев и др., в драми, в прозаичните диалози на Бозвели и в най-различни други прозаични произведения. Някои изследователи обясняват използването на римите в проза с достигането на емоционалното напрежение до върхови състояния.³ Но ако при Бозвели такова обяснение донякъде може да бъде приемливо, то за другите не би могло да се приложи, тъй като римите в проза при тях не се появяват в такъв емоционален контекст. Още повече, че това явление у нас не е самородно, а идва като подражание на руски образци. В Русия римуваната проза се явява през XVI—XVII в. и е особено характерна за сатирата. Разцветът на римуваната проза в руската литература в известен смисъл спо-

¹ М. Янакиев. Българско стихознание, с. 140.

² Вж. М. Арнаудов. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 275.

собствува наред с другите фактори за възникване на стихотворството.¹ У нас обаче римуването в проза (което е най-често натрупване на еднакви граматични форми по суфиксално-флексивния принцип) е явление, протичащо успоредно с развитието на поетическия жанр и независимо от него. Би могло все пак да се допусне, че в най-ранния етап на българското силабическо, виршово стихотворство римуваната проза е подпомагала в известна степен създаването на усет за рима.

Механическото осъзнаване в ранния етап на формообразуващата функция на римата довежда до преобладаващо, стигащо понякога почти до изключителност използване на суфиксално-флексивния принцип на римуване, при който в рима се превръща външната, непостоянна част на думата — наставката: *изправляет/поставляет, жити/разделити, поднимают/устрают, нерадеющих/пребывающих, стяжавши/разточивши, всесвещенное/обагреное, корчбниче/мучениче, поклонници/служебници* и т. н. Използува се и т. нар. тавтологична рима: *великодушни/бездушни, отшествие/пришествие, настанало/станало, благочестиви/нечестиви, завижда/ненавижда, прилича/различа* и др. Както се вижда дори само от тези примери, римуването се осъществява формално, като се търси преди всичко външно съответствие, често съществуващо само графично. При това в ранните вирши то се извършва по най-елементарния начин — чрез съседна рима:

Светлий Лев в чарном полю себе изправляет,
Грешит черна за светла, иже поставляет.
Имя мое собственно, ест от Болги реки,
На ловитву искусни zde узриши человеки.

(Хр. Жефарович)

Кръстосаните рими (абаб) се въвеждат едва от края на 30-те години от Ан. Кипиловски („О, тамбуро...“), Пешаков („Ода на Ю. И. Венелина“), К. Огнянович (в „Забавник за 1845“). Контактите със съвременната гръцка и особено руска поезия подсказват на нашите поети най-различни строфични схеми и през следващите десетилетия в творчеството на Чинтулов, Геров, Раковски, Ботев, Славейков, Жинзифов, Каравелов, Вазов, Великсин се срещат разнообразни форми на римуване: освен основните — съседно, кръстосано и поясное — още и различни комбинации между тях. Ето някои от по-сложните. Геров използва в „Стоян и Рада“ десетстишна строфа със схема абабввгдгд. В „Спомен“ Славейков заема не само мотива на Батюшковото стихотворение „На развалинах замка в Швеции“, но и строфичната схема на римуване: абабвггв. Ботев построява „Елегия“ в схемата абаббв, „До моето първо либе“ — в абабвв, а „Борба“, макар и астрофично, е изградено в една повтаряща се схема аабвггв. В „Т. Каблешкову“ Вазов използва схемата абааб, а в „Русия“ — аабааб. Д. Великсин пръв използва нашироко сонетната форма, като изгражда последните две тристишия най-често по схемата ааб ввб.

Разширяването на композиционната формообразуваща роля на римата върви главно под влиянието на руската поезия — успоредно с осъзнаването на нейната *смислообразуваща* функция. През 50-те, 60-те и 70-те г. римата се превръща все повече от задължителен, пасивен, много често насилено и външно

¹ Вж. А. П а н ч е н к о. Русская стихотворная культура XVII в., с. 23—24; Ю. М. Л о т м а н. Труды по знаковым системам. I. Лекции по структуральной поэтике. Вып. I. Тарту, 1964, с. 75; Л. И. Т и м о ф е е в. Об истории русского литературного стихосложения. — Изв. АН ССР. Отделение литературы и языка. Т. 15. Вып. 6, 1956. Вж. тук и библиография по въпроса.

търсен структурен компонент в носител на по-дълбоко смислово значение, в активно действаща макроструктурна художествена форма. Тя поема функцията на акцентуващо и организиращо звено в системата на цялостната композиция на творбата.

Една важна страна на практическото реализиране на този процес е преодоляването на суфиксално-флексивния тип римуване. Надраснало естетиката на религиозния канон, с рецидивите на нейната средновековна представа за прекрасното, предполагаща в най-голяма степен еднообразието, подражанието на вече познатото, верността на канона, новото поетическо съзнание вижда в римата една възможност за откриване на непознати, интересни и богати звукови и смислови връзки между думите. Еднообразието на суфиксално-флексивното римуване, леснината, с която се постига то, неговата естетическа фиктивност, предполагаща и пълно отсъствие на експресивност, вече не задоволяват това съзнание, влизат в разрез със сложните художествени задачи, които развитието на поезията поставя пред него. Това съзнание възприема римата вече не като шаблонна външна форма, а като структура със своя динамика, със свои закони. Примерът на руската поезия показва богатите възможности за римуване, които предоставя живият, говорим език във всички форми на думите. Суфиксално-флексивното римуване се възприема вече като израз на незрелост, на безпомощност. От цялата му система остава почти само формата на глаголните рими и това е свързано с важната лингвистична и естетическа роля на глагола в изграждането на микроструктурата (образа-тропа).

Анализът на „римуваната“ лексика показва, че докато във виршите с малки изключения се римуват почти само еднакви части на речта (най-много глаголи с глаголи, на второ място — съществителни със съществителни), то в поезията на Славейков, Вазов, Ботев и Великсин изведнъж нараства относителният брой на римуваните разнородни (като части на речта) думи: съществително с глагол, с определение; глагол с определение, с местоимение и др. В поетиката на 60-те и 70-те години римата достига високохудожествено професионално равнище. В най-добрите Славейкови и Вазови стихотворения и в Ботевата поезия тя е сравнително най-богата и звучна.

Но постигането на естественост, разнообразие и звучност на римата е важен момент не само във формално-естетическо, а и в художествено-концептивно отношение. То именно дава възможност на римата да се превърне в организиращо структурно звено, пречупващо в себе си (в границите на строфата) по своеобразен начин закона за повторемостта, за „пространствената“ възвръщаемост на съзнанието като най-важен макроструктурен поетически принцип. Ето как тази нейна смислообразуваща функция намира израз в някои от най-зрелите Славейкови и Ботеви стихотворения. Славейков — „Жестокостта ми се сломи“:

Народ такъв, за друго *недостое*
освен за мъки, нужди и *тегла*,
неучен род, безсмислен *раб*, спящ *воин*,
що чака той за тези си *дела*?

„Воин“ и „дела“ са не само изразителни и звучни рими (при това римата „воин“ е и интересна и благозвучна с непълния си съвпадеж), а и важни структурообразуващи центрове. Думата „воин“ със специфичната образно-семантична отсенка, която ѝ придава определението „спящ“, приключва една композиционна смислово-образна структура, образувана от първите три стиха. Тези три стиха имат задача да направят пестелива, но експресивна характеристика на потъналия в робска апатия народ и поетът е съумял чрез тях да направи

тази характеристика и по пряк, и по метафоричен път. Най-високия си емоционален градус пряката характеристика достига още в първия стих, чрез гневно-презрителното определение „недостоеен“, оставащо да звучи в съзнанието като сигнал, който ще намери потвърждение и реализация чрез следващата, вече метафорична характеристика.

Вторият стих играе в системата, заключена от първата римова двойка, второстепенна роля. Той иде като едно „обяснително“ допълнение на емоционалния връх „недостоеен“ и поддържайки по този начин силата на неговия сигнал, подготвя прехода към третия стих, осъществен като метафоричен дубъл на пряката характеристика от първия стих. Изграден чрез градацията на три метафори, с последната метафора този трети стих осъществява връзката с още звучащия сигнал на първия емоционален връх, давайки не само отговор на пряко лингвистичната му семантика, но и нови, несравнимо по-широки и многозначни образни измерения. „Спящ воин“ затваря кръга на една художествена структура, за да се включи веднага в друга, обемаща вече цялата строфа. Тази нова структура започва в своя „микровариант“ от втория стих, където думата „тегла“ не само идва като краен момент на една градация, за да внуши съвсем реална картина на народните страдания, но и подава нов сигнал, който зазвучава заедно с първия („недостоеен“) и продължава да ни държи в напрежение и след неговото отзвучаване. Последната рима — „дела“, с широко неопределеното си съдържание, криещо богат смислов потенциал, и като завършек на въпросителната интонация иде да опонира на целия втори стих (на неговата кулминация — „тегла“), като косвено чрез противопоставянето на пасивното понятие „тегла“ и активното „дела“ загатва за онова, което народът е трябвало да извърши, но не е направил за облекчаване на участието си. Така и тази структура се затваря чрез римите в своята логична художествено-семантична цялост. Но тя за разлика от първата има и „макровариант“. Чрез третия стих на строфата, който, заключавайки първата структура, служи като необходим и закономерен преход към четвъртия, заключителен стих, двете структури се обединяват в едно цяло, чиято логика е заключена в рамката, образувана от първия и последния стих: „Народ такъв, за друго недостоеен. . . / . . . що чака той за тези си дела?“ Средните, пропуснати тук два стиха, изградени структурно-паралелно чрез градацията, подсилват, дават образно-семантична пълнота на идеята, вложена в първия и последния. Така подготвят естествено генерализиращата обобщаваща функция на последната рима на строфата, която с прекия си упрек към народните „дела“ (неслучайно римуващи се с „тегла“ и изразяващи се в същност в робско примирение и в отсъствие на истински дела) си поставя задача да подсказва косвено за неизвършеното и по този начин да затвори естествено структурата на цялата строфа.

Както се вижда, смислообразуващата структурна функция на римата се базира на принципа на сходството или контраста. Това е една тенденция, започваща още от Чинтулов (например още първата строфа на „Стани, стани, юнак балкански“ е изградена, от една страна, чрез антитетично противопоставяне „юнак балкански“ — „народа отомански“, а, от друга — чрез причинно-свързаната аналогия „събуди — поведи“). Но докато в творчеството на Чинтулов и на ранния Славейков тази тенденция е все още само набелязана, през 60-те и 70-те г. в поезията на Славейков и Ботев тя достига своята концептивно естетическа зрелост.

Ботев не само изгражда римовата структура на строфата почти винаги на принципа на сходството или контраста, но в едно и също стихотворение използва този принцип в най-различни варианти. В „Хаджи Димитър“ например преобладава принципът на сходството. В третата строфа:

Лежи юнакът, а на *небето*
слънцето спряно, сърдито *пече*;
жътварка пее *нейде в полето*
и кръвта още по-силно *тече*!

римата „полето“ (със специфичната си семантична обогатеност, идваща от пояснението „нейде“, създаващо чувство за пространствена безкрайност) идва в естествен логически синхрон с римата на първия стих „небето“ и с цялата образна представа, заключена в първия и втория стих. Римата пък „тече“, с която завършва четвъртият стих, емоционално обременен от една експресивна представа за безнадеждност, на свой ред влиза в синхрон с тази картина, създадена от първия и втория стих, достигнала кулминацията си в римата „пече“.

В строфата

Настане вечер, месец *изгрее*,
звезди обсият свода *небесен*;
гора зашуми, вятър *повее*, —
Балканът пее хайдушка *песен*!

римуването носи особена динамика. Докато първата римова двойка „изгрее — повее“ носи аналогията на конкретни, предметни представи („месец изгрее — вятър повее“), то втората двойка „небесен — песен“ внася изведнъж усещането за космичност, за необхватна величавост на подетата от Балкана хайдушка песен, чиято съизмеримост със „свода небесен“ се асоциира тъкмо по линията на римата и създава чувството за космичност. Подобно усещане за величавост, космичност на понятието свобода внушава Ботев и в строфата

Тоз, който падне в бой за *свобода*,
той не умира: него *жалелят*
земя и небо, звяр и *природа*
и певци песни за него *пеят*. . .

Докато римата „свобода — природа“ е изградена на принципа на сходството, то другата двойка „жалелят — пеят“ носи много по-сложна семантична корелация, в която е заложен едновременно принципът на антитезата и на сходството. Привидното противопоставяне носи в същност логиката на дълбоко сходство: какво по-достойно „жалее“ за героя от това — да се пеят за него песни? Този художествено-концептивен подход е твърде характерен за Ботевата поезия и ето например как е осъществен в последната строфа на „До моето първо либе“:

Ах, тез песни и таз *усмивка*
кой глас ще ми викне, *запее*? —
кървава да вдигна *напивка*,
от коя и любов *немее*,
пък тогаз и сам ще *запее*
що любя и за шо *милее*! . . .

Тук особено силно се изявява изключителната поетическа способност на Ботев да открива художествената многоизмерност на думата, да я преосмисля по нов, неповторимо свой начин и да я превърне в образ, в художествена микроструктура с огромна смислова поливалентност. На базата на това той осъществява успешно и следващата крачка — организирането на макроструктурата

(цялостното изграждане на стихотворната творба), като в този втори етап римата играе извънредно важна роля. Външно погледнато, тук за рими са използвани думи със съвсем конкретно, определено значение: усмивка, запее, напивка, немее, запая, милея. Но поставена в контекста на цялото стихотворение, тази последна строфа се превръща не само в обобщение, а и в една голяма метафора, побрала в себе си художествената семантика на цялата творба. И се оказва, че нито една от тези римуващи се думи, както и нито един от „образите-съждения“, от фразите, не са употребени в прекия си смисъл. Всички те са символи, обобщен метафоричен израз на всичко онова, което поетът е казал в стихотворението до този момент. Оттук произтича и сложността на представите, които участвуват в римовите корелации. „Усмивка“ се римува с „кървава“. . . напивка“ и между двата образа непрекъснато протичат връзки на антитеза и сходство, обусловени от асоциациите, които създава метафоричната им природа, от непрекъснатото взаимопроникване между тях на преки и образни представи: „напивка“ носи сходна атмосфера с „усмивка“, епитетът „кървава“ обаче веднага индуктира и връзка на отблъскване между тях, но метафоричната същност на „тез песни и таз усмивка“ отново налага сходството — още по-категорично, на едно ново художествено ниво — с „кървава. . . напивка“. Контрастната рима „запее — немее“ също така носи динамиката на сложна художествено-семантична опозиция, защото зад външната антитеза е скрита дълбока причинна обусловеност, достигаща максимална експресия тъкмо по този „контрастен“ начин. Последните две рими (които са съседни) — „запая—милея“ — не са просто носители на емоционално-семантичния акцент на строфата и на цялата творба. Изградени на принципа на явното, безусловното сходство, те синтезират по категоричен начин присъствието на този принцип в римовото и въобще макроструктурното изграждане на творбата.

Направеният дотук кратък анализ на някои моменти в развитието на стихосложението и римата на възрожденската поезия показва, че не трябва да се подценяват вътрешноструктурните процеси, протичащи в него и свързани главно с ролята на фолклорното съзнание. Никой чужд поет не би могъл да научи Ботев как да изгражда гениалните си стихотворения, ако самият той не носеше в себе си един огромен талант, една изключителна поетическа инвентивност, които, израснали върху родната поетическа и народнопесенна традиция и оплодени от опита на по-напредналите чужди literaturи, успяха да създадат уникално, неповторимо дело, като резултат на комплексното действие на всички тези фактори. За съжаление често сме склонни да абсолютизираме ролята на външното литературно въздействие, като по този начин цялата ни възрожденска литература се свежда до степента на подражателство. Другата крайност — да се елиминира изцяло външният фактор и да се търси „самозараждане“ на художествената литература през Възраждането — също води до едностранчиви и неверни изводи. Зараждането и развитието на родовете и жанровете в нашата предосвободенска литература е сложен процес, при чието изследване трябва да се отчитат както въздействието на чуждите literaturи (главно гръцката и руската, съответно за ранния и зрелия период), така и вътрешните закони на нашето литературно и въобще естетическо развитие, които във възрожденската епоха са най-тясно свързани с ролята на фолклорното съзнание.