

СЪОТНОСИМОСТТА НА СИСТЕМИТЕ НА СТИХОСЛОЖЕНИЕ В СТАРОГРЪЦКИ И БЪЛГАРСКИ ЕЗИК КАТО ПРОБЛЕМ НА ПРЕВОДА НА СТАРОГРЪЦКИ МЕТРИЧЕСКИ ТЕКСТОВЕ

ДОРОТЕЯ ТАБАКОВА

Катедра „Класическа филология“

Доротея Табакова. СЪОТНОСИМОСТТА НА СИСТЕМИТЕ НА СТИХОСЛОЖЕНИЕ В СТАРОГРЪЦКИ И БЪЛГАРСКИ ЕЗИК КАТО ПРОБЛЕМ НА ПРЕВОДА НА СТАРОГРЪЦКИ МЕТРИЧЕСКИ ТЕКСТОВЕ

Тема на студията е предаването на стихотворен размер при превод на метрически текстове от старогръцки на български език: възможни преводачески подходи и достижимият предел на адекватно предаване на ритъм и метрика. За целта е приложена методологията на компаративното стихознание. Работата налага цялостна систематизация на типовете стихосложение в типологически и генеалогичен план, обзор на диахронното развитие и взаимните влияния и пренос на метрически модели в двата езика, като за сравнение е привлечен материал и от други езици. Анализирани са актуалното състояние на системите на стихосложение в България, разгледани като възможни модели за превод. Въвеждат се понятията изометричен и хетерометричен превод и се анализират техните параметри.

Ключови думи: стихознание, метрика, превод, стихосложение

The paper topic of this study is the rendition of verse metre in the translation of metrical texts from Ancient Greek into Bulgarian: possible translators' approaches and the reachable limit of adequate rendition of the rhythm and metrics of the original texts. To achieve this purpose, the methods of comparative prosodic studies are applied. The study proposes a complete systematization of the types of prosody, typologically and genealogically, an overview of the diachronic development and the mutual influences between the two systems under investigation, and the transfer of metric models in both languages. The findings have been contrasted against data; some material from other languages, has been drawn in for comparison. The current situation of the prosodic systems in Bulgaria is being analyzed, and they are examined as possible patterns for translation. The terms isometric and heterometric translation are introduced, and their parameters are being analyzed.

Keywords: theory of poetic formverse, metrics, translation, prosody

Студията поставя проблема за една на пръв поглед техническа страна на превода на метрически текст: адекватното предаване на стихотворния размер. Този въпрос често се свежда до оскъден набор от правила, базирани на представата за пълно съответствие на възможностите на различни системи на стихосложение. Преводачите, дори големите майстори на стихотворния превод, рядко разкриват експлицитно теоретичните основи, на които почива работата им. Стихovedските изследвания у нас, от друга страна, се занимават основно с авторски текстове на български език, а проблемите на метриката на преводния текст са само маркирани (Кунчева 1988: 103–138).

Нека се опитаме да очертаем цялостна картина на системите на стихосложение, които влизат или биха могли да влязат в действие като преводни съответствия на старогръцката метрика, от перспективата на компаративното стихознание. Логиката на развитие на версификацията, преходът от една система в друга, взаимни влияния и пренос на модели, наличието на изоморфни структури в системи от различен тип хвърлят светлина върху наличните преводачески опити. Анализът на подходите има и практическо значение, тъй като обговаря и приложимите, но неприлагани досега възможности за избор на метрически модели. Изследването не си поставя предписателни и нормотворчески цели: не е възможно да се изведе универсален метод за адекватно предаване на метрическа и ритмическа структура на старогръцкия текст, тъй като е необходимо да се отчитат неговите жанрови, стилистични и индивидуални характеристики, както и динамиката на нагласите на читателската публика, и решението за определена метрическа стратегия на превод да се взема за всеки конкретен текст и спрямо предполагаемия таргет на конкретен превод.

За тази цел се обръщаме към методологията на компаративното стихознание. То е сравнително млада дисциплина. Един от пионерите в тази област е Р. Якобсон (виж например Якобсон 2000: 395–411), а фундаменталните трудо-

ве на М. Гаспаров и М. Л. Уест (Гаспаров 2003, West 2007) развиват цялостна картина на индоевропейския стих. Но прилагането на постиженията на тази дисциплина върху процеса на превод е сравнително рядко и в дескриптивен, и в нормативен аспект. Обичайната представа за превод „в размера на оригинала“ се нуждае от ново осмисляне.

Практиката на превод на метрически текстове от старогръцки език в България с със сравнително кратката история – считаме за начална дата 1871 г., т.е. публикуването на превода на Гр. Пърличев на *Илиада*, тъй като предхождащата го рецепция влиза по-скоро в категорията на адаптацията и няма метрическо оформление. През този век и половина се редуват периоди на омаловажаване на ритъма на метрическия текст, включително дори пълен отказ от търсене на метрическо съответствие, и периоди на изключително заострено внимание към ритмическия облик на преводния текст.

Периодите на изключително повишено внимание към метрическата страна на преводния текст са свързани, от една страна, с общите тенденции на развитие на преводаческото изкуство в България, а от друга – най-вече с делото на конкретни преводачи като Ал. Ничев и Г. Батаклиев (Атанасов 2002: 60–61)¹. Те изработват професионален инструментариум на метрическия превод от старогръцки и латински език. Усилията им обаче имат цена: при превода се пренебрегват други аспекти на адекватността, стига се до загуба на съществени смислови единици. Освен това техниката, която използват, е приложима изключително за книжен превод, който не предполага устна употреба.

1. Системите на стихосложение в два езика никога не се припокриват напълно. При тяхната класификация обикновено се използва метрическата схема, а тя е само един от компонентите на ритъма, приет за конституиращ фактор: например стихосложението, при което се наблюдава изосилабизъм, е определено като силабическо. Но при всяка система на стихосложение, освен метрическите характеристики, действат комплексни фактори: ударение, интонация, различни елементи на лексическа повтораемост като анафора или епифора, формулни фрази, елементи на алитерация, асонанс, звукопис и именно

¹ Вл. Атанасов е доста критичен към тези усилия за формална точност: „Ако пък трябваше да превеждат поезия, тя задължително също беше, както казват древните елини, „отмерена с отвес и ъгъл“. На мода бе принципът за „превод в размера на оригинала“ (изоритмичен). Почти не бе мислимо да не бъде спазван броят на стиховете и съответствието на всеки стих от оригинала с този на превода (еквилинеарен принцип). Бе изобретен и утвърден нашенският хекзаметър – 5 дактила плюс един хорей. (...) Узаконен бе и българският вариант на ямба, който позволи да бъде достигнат върхът на педантизма в превода – броят на сричките във всеки стих от оригинала трябваше да отговаря на броя на сричките в съответния стих от превода. Придържането към тези формалистични критерии не позволи на преводачи с огромен потенциал като проф. Александър Ничев, Георги Батаклиев, д-р Марко Марков да достигнат върха на своите заложи“.

комбинацията от всички тях създава метрическия и ритмическия облик на текста. Изхождаме от тезата, че в два различни езика не е възможно да има пълно припокриване на система на стихосложение по всички възможни параметри, следователно еквиметричен превод в истинския смисъл на думата е невъзможен. Дори при съвпадение на повечето компоненти на ритъма се откриват разлики, доказуеми само статистически (виж например Якобсон 2000: 398–399).

Представата за възможна пълна еквивалентност на системите на стихосложение в два езика е в голяма степен резултат на принципите на descriбиране на тези системи, отчитащи само част от компонентите и задаващи приоритет на простата метрическа схема пред ритъма, който винаги е с комплексен характер.

Един от елементите на превода е намиране на подходяща – от гледна точка на епоха, литературен род, литературен жанр, конкретни цели и таргет на превода – система на пренос с използване на утвърден от традицията модел или създаване на нов модел за целите на даден превод. Основен фокус тук е преводът на метрически текстове от старогръцки език. Добре известно е, че версификацията в двата езика почива на съвсем различни принципи и в този случай е възможно да се говори условно за еквиметричен превод само благодарение на натрупана в няколко европейски страни продължителна традиция, както и на убеждението, че съществува пряка приемственост между античната литература и европейската литература от Новото време. Както е невъзможно да се отъждестви античната трагедия било с трагедиите на Шекспир, било с изграденото по неин модел оперно изкуство, така е невъзможно и да се търси пълно припокриване на метрическите модели на старогръцките текстове и техните преводи на съвременен език.

Един от проблемите при превод на старогръцки метрически текстове е фактът, че всички те представляват елемент от синкретично единство от различни системи – музика, танц, контекст на празник, в който се вписват. Бихме могли да сравним ситуацията с „белите“ мраморни статуи, пред които се прекланя Й. Винкелман и които всъщност при създаването си са имали богата полихромна украса. Но ако цветовете на скулптурните паметници в днешно време са възстановими, въпросът не стои така с нетекстуалните компоненти на старогръцките метрически текстове: там пълната реконструкция е невъзможна поради оскъдността на достигналата до нас информация. Опитите за възкресяване на синкретизма носят по-скоро експериментален и артистичен характер².

² Интерпретациите са много; най-голямо внимание заслужават Atrium Musicae de Madrid Dir. Gregorio Paniagua – *Musique De La Grèce Antique*, Harmonia mundi, 1982, и Orkiestra Antyczna, Gardzienice, Homini, 2003, където обработката на античните музикални фрагменти принадлежи на композитора Мачей Рихли.

Но дори извън тази очевидна несъизмеримост на метрическите модели, в рамките на привидно тъждествени системи, например силаботоническия стих в различни езици и литературни традиции, преводният стих никога не е метрически и ритмически напълно тъждествен на оригиналния. За да анализираме степента на метрическа адекватност, са необходими:

- адекватна дескрипция на системите за стихосложение;
- преосмисляне на част от понятийния и терминологичния апарат, който се ползва традиционно;
- отчитане на лингвистични, жанрови, социокултурни параметри на текста при избор на модел на превод;
- отчитане на персоната на преводача. Представата за преводача като за неутрално и невидимо „огледало“ е нереалистична и неактуална. Цялостният му личностен и творчески профил се отразява на всяко ниво на избор.

2. Системи на стихосложение: типология, генеалогия, развитие, пренос. Преди всичко е необходима систематизация на понятията. Разнообразието на системи на стихосложение в европейския стих е изключително голямо. От цялата пъстрота на метри и ритми се спираме предимно на старогръцката версификация и, единствено за допълване на картината, нейното възприемане в Рим и последвалото ѝ разпадане; а от друга страна – на системите на стихосложение в България и тези страни, които им оказват пряко влияние.

Разграничаваме явленията в синхронен план, а именно: как съжителстват в даден период в дадена култура две или повече системи на стихосложение; какви фактори определят принадлежността на даден метрически текст към една или друга парадигма. В диахронен план – системите са в постоянна динамика. Наблюдават се преходи от една система в друга, деактуализация на едни модели за сметка на други.

Един от механизмите на промени е преносът на системи на стихосложение – успоредно с пренос и усвояване на други литературни и културни модели.

2.1. Независимо от цялото разнообразие всички системи на стихосложение имат и универсална черта: задължително наличие на **ритъм – повторемост на единици със сходна структура – и **метър**. Метърът представлява редуване на силни – ῥοις или иктус, и слаби позиции – θέσις. Наличието на ритъм и метър е универсалия, простираща се и отвъд словото; на тази база е възможен паралел с някои елементи на музиката, където се разграничават ритъм, метър и такт (Хаджиев 1976: 66–69). Този паралел обаче има свой предел: опитите да се приложи музикалният понятиен апарат в стихознанието се базират на привилегироване на едни и игнориране на други елементи, съставлящи цялостния ритъм на метрическия текст. Например опитът за съпоставяне на ауфтакта в музиката и анакрузата в стиха, направен от Ал. Ничев (Niscev**

1976: 302), чрез който той интерпретира структурата на ямбичния триметър, довежда до игнориране на диподийния му характер и предпоставя хипотезата, че силната позиция в общия случай предхожда слабата, а това твърдение не е валидно в много случаи. Подобни сравнения се търсят и от музиковеди: така например Ст. Джуджев (Джуджев 1954: 120) намира паралел между размера на ръченицата (7/8) и старогръцкия епитрит – стъпка от четири срички и седем мори, т.е. съдържаща една кратка сричка и три дълги – възможна в четири варианта: $\sim - - -$, $- \sim - -$, $- - \sim -$, $- - - \sim$; той обаче не отразява вътрешното делене на такта на три неравни по времетраене групи.

Отделен проблем представлява съчетаването на музикален и стихов ритъм в едно и също произведение (виж например Джуджев 1977: 23–39); и при наличие на музикален съпровод стиховият ритъм запазва известна автономност. За пример ще дадем Гютевата баладата *Горски цар*, написана през 1782 г., и песента на Фр. Шуберт по този текст: независимо от сходната структура – амфибрахий в стиха и триоли в акомпанимента на пианото – двете троични ритмически структури непрекъснато се разминават и не съвпадат, което придава специфична тревожна емоционална окраска на творбата.

2.2. Типология на системите на стихосложение на базата на основен звуков носител

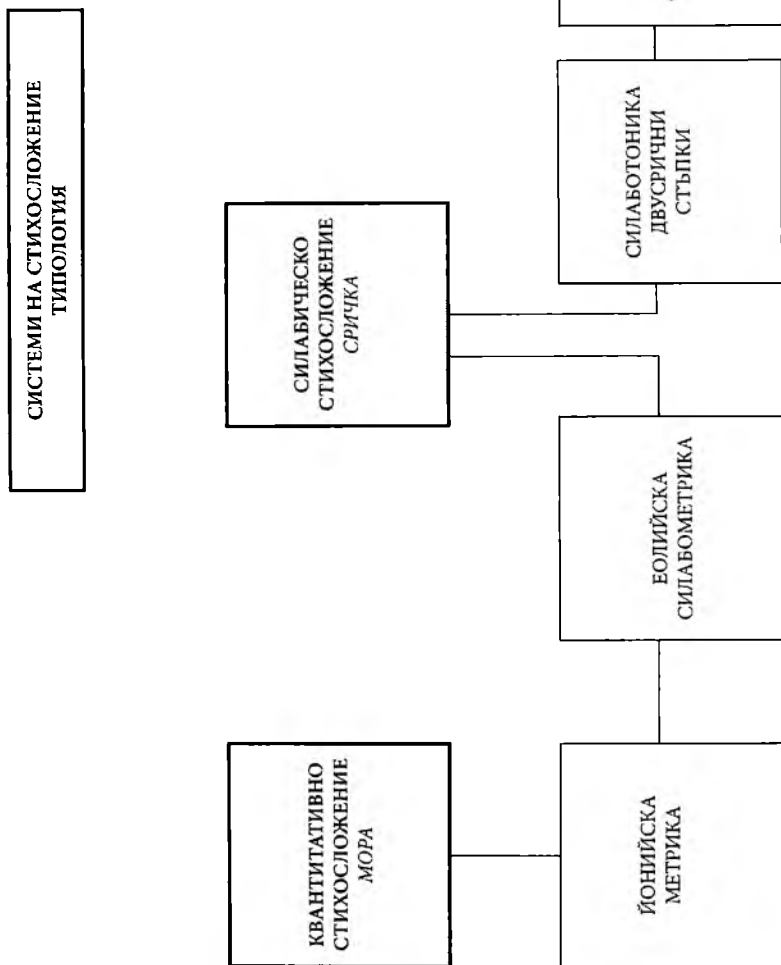
На фиг. 1 са представени базовите възможни типове стихосложение, класифицирани според звуковия носител на ритъма – най-малката разграничима единица. Отново правим уговорката, че за целите на изследването не описваме всички възможни системи, а тези, елементи от които откриваме в старогръцкия и в българския стих. Възможностите са три:

- сричка
- мора
- акцентна дума.

В първия случай системата е силабическо стихосложение, при което единствено принципът на изосилабизма би бил основата, на която се гради ритъм.

Във втория, възможен само при наличие на квантитет в дадения език, минималната единица, мора, се определя чрез времетраенето на сричките.

В третия, според по-разпространеното определение, единицата е ударената сричка (силната позиция) (Филипова 2004: 244), но по-правилно е да се каже, че единицата е акцентната дума, т.е. думата с пълноценно ударение, заедно със свързаните с нея клитики.



Фиг. 1

В горния ред на фиг. 1 се намират три типа стихосложение според този критерий: силабическо, квантитативно и тоническо. Те обаче никъде не са засвидетелствани – и вероятно не са възможни – в чист вид: в реалността на каквото и да било метрически текст винаги се прибавя поне още един елемент, а в някои случаи повече от един. Базовите три принципа създават само първичния ритъм на текста: повторяемост на еднотипни единици – ритмемии според терминологията на М. Янакиев (Янакиев 1960: 89), но върху него винаги се налага и вторичен ритъм, създаден от съчетанието на два или повече звукови носителя и вариативността на тези съчетания, изчислима в общия случай само статистически. На практика вторичният ритъм е резултат от наслагване на ритъма и метрическата схема на стиха, както и от елементи като: цезура, делене на колони, интонация и др. (Жирмунский 1975: 116–163). Възможна е и взаимозависимост на определени лингвистични компоненти, например връзка между музикален характер на ударението и квантитативен принцип на стихосложението. Наличието или отсъствието на музикален съпровод също може да играе ролята на допълнителен компонент в изграждане-то на вторичния ритъм.

На долния ред на фиг. 1 са представени реално съществуващи системи на стихосложение: както се вижда, всички те заемат междинно положение между две чисто абстрактни системи, тъй като се базират на поне два елемента на градене на ритъм, като могат да бъдат по-близки до единия от двата принципа – например еолийската силабометрика е по-близка до чисто силабически стих, а йонийският стих – до квантитативното стихосложение.

Тук е мястото да отбележим, че за по-добро разбиране на метриката традиционното още от Античността делене на стиха на стъпки (ποῦς) представлява само един от възможните инструменти. То е средство да се открие най-малката повторяема единица в метъра, но е и начин да се игнорират по-големите, които реално създават ритъма на стиха. Проблемът е, че стъпката лесно може да бъде изведена теоретично, но е трудно отделима на слух. Както М. Янакиев подлага на съмнение звуковата отграничимост на фонемата (Янакиев 1960: 25), така по отношение на стиха може да се подложи на преосмисляне понятието стъпка. То не отговаря на звукова реалност. Това, което слухът реално разграничава, при повечето системи на стихосложение, е колонът; при нецезуриран стих той може да се изравни по обем с целия стих.

2.2.1. Реални системи между силабическо и квантитативно стихосложение: старогръцки език

Преди всичко трябва да отбележим, че в старогръцките метрически текстове се наблюдават не един, а два типа стихосложение, които М. Гаспаров (Гаспаров 1989: 50–86) назовава силабометрика и квантитативна метрика. При реконструирането на индоевропейските модели на стиха той представя тези две системи като различни фази на развитие, като посоката на развитие

с към все по-голяма тежест на фактора квантитет, респективно звуковия носител мора, за сметка на чисто силабическия принцип. И реконструираният индоевропейски модел не представлява чиста силабика, каквато (sic!) не е засвидетелствана никъде; към броя срички в стиха се прибавят цезурата, деляща го в повечето случаи на два асиметрични колона, а в по-редки случаи на симетрични, и метрическата клаузула, в която се наблюдава тенденция към все по-еднотипна последователност на дълги и кратки срички.

Еолийският и йонийският стих проявяват една и съща тенденция – нарастване на ролята на квантитета. Те се развиват паралелно (West 1973: 65–68, Гаспаров 1989: 55, 65). Не бива да се пропуска и фактът, че еолийският модел е песенен, а йонийският – речитативен с музикален съпровод и в двата случая.

Основните характеристики на **еолийския стих** са:

- метрическа клаузула с последна сричка, немаркирана по дължина;
- изосилабизъм;
- ритмемата е целият стих, не е възможно делене на стъпки;
- голямо разнообразие на форми, назовани най-често по името на поета създател: ферекратей, гликоней, сафически стих, алкеев стих;
- метрически ядра в рамките на стиха, обкръжени от срички, немаркирани по дължина. Най-често се среща хориямб (– ~ ~ –). За пример представяме образец от голям асклепиадов стих и неговата схема, в която са подчертани твърдите квантитативни ядра:

Πώνωμεν· τί τὰ λύχν' ὀμμένομεν; δάκτυλος ἄμερα·
 κάδ' ἔδ' ἄερρε κυλίχναις μεγάλαις ταίταποικιλίστ'·
 οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἱὸς λαθικάδεον
 ἀνθρώποισιν ἔδωκ'. ἔγχρε κέρναις ἓνα καὶ δύο
 πλήναις κακ κεφάλαις, <ἀ> δ' ἀτέρα τὰν ἀτέραν κύλιξ³

-- ~ ~ ~ -- // ~ ~ ~ -- // ~ ~ ~ -- ~ ~
 ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
 ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
 ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
 ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ // ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

Както се вижда, началото и краят на стиха запазват известна вариативност за разлика от твърдата схема на трите последователни хориямба във всеки стих.

– **Йонийски квантитативен стих**. За разлика от еолийския не е песенен, а декламационен/речитативен, но също има музикален съпровод.

Основната разлика с еолийския стих е принципът на взаимозаменяемост на дълга сричка с две кратки, която А. Меие нарича *monnaie du long*, размяна

³ Цитиран по Alcaeus (96. Diehl (Fragmenta, ed. E. Lobel and D.L. Page, Poetarum Lesbiorum fragmenta. Oxford: Clarendon Press, 1955 (repr. 1968 (1st edn. corr.)).

на дългата сричка с две кратки (цит. по Гаспаров 1989: 65). Но мората като звуков носител никога не измества напълно сричката. Силната позиция винаги се заема от дълга сричка, която не подлежи на замяна с две кратки. С други думи, тук не се стига до пълно изместване на силабическия принцип от квантитативния, а двата остават в съчетание.

След тези общоизвестни факти за йонийския стих насочваме вниманието към пренебрегната страна от неговата дескрипция. Вземаме за пример най-рано засвидетелствания йонийски размер: хекзаметъра. При него, както е известно, стъпките дактил (— — —) са взаимозаменяеми със стъпки спондей (— —). Този факт обикновено не се проблематизира, а само се констатира: дактилът и спондеят са четириморни, следователно размяната им не нарушава размера. Но заменяемостта на дълга сричка с две кратки не само нарушава изосилабизма, но и създава допълнителен вторичен ритъм, състоящ се именно от редуване на стъпки с разложена и неразложена слаба позиция. Към това се прибавя и цезурата, която в повечето случаи разделя стиха на два асиметрични колона: по този начин на слух лесно се долавя разликата между цезура и клаузула. Така хекзаметърът може да бъде разгледан като единство от три ритъма: стъпката дактил с една неразложима силна позиция и разложима слаба, съчетанието от тези два варианта в рамките на един стих и три различни варианта на цезуриране. Разбирането за този размер, сведено само до първия компонент, е резултат на твърде буквалното разграничаване на метър и ритъм.

Разделянето на метриката от анализа на ритъма и обособяването ѝ в самостоятелна дисциплина (Кунчева 2000: 56–130) и създаването на специфичен научен инструментариум за метрически изследвания, от една страна, дава възможност за откриване на закономерности, забележими само статистически; от друга страна обаче, термините и графичните знаци на тази дисциплина остават извън обичайната система за графично представяне на размерите в поезията. Връзката между ритъм и метър се губи и взаимозависимостта между множеството ритмообразуващи елементи остава извън полезрението, без да разполага със система от условни знаци отвъд знаците за кратка/неударена, дълга/ударена сричка, цезура и граница между стъпките. Същевременно традиционната дескрипция на размерите се опира на инерционно-стереотипен подход: абсолютизирането на стъпката като мерна единица и игнорирането на други параметри прави възможно редуцирането на разнообразните ритми и метри до оскъден набор от възможности. Този подход е редукционистки. Той се е наложил в друга културна ситуация: по времето, когато се утвърждава стъпката като основна единица, квантитативният стих е жив, все още употребяван устно; стихията на ритъма му е достъпна на всеки образован човек, а задачата на традиционната дескрипция е най-вече да систематизира познати модели.

Тук е мястото да подчертаем някои характеристики на **дескрипцията на стиха през самата Античност**. Термините, които ползваме с почти пълен

автоматизъм, такива като стъпка, ритъм, метър – се откриват още у Платон⁴ и очевидно тяхната употреба е утвърдена още тогава. Синкретичността на изкуството изисква и синкретичен подход в дескрипцията му. Платон не разделя стихотворния текст и музиката: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ – „Мелическото стихотворение се състои от три части: думи, хармония и ритъм“ (Платон 1981: 109).

Античната теория на стиха е по-малко свързана с литературоведски изследвания. Още в *За поетическото изкуство* на Аристотел основният акцент пада върху връзката размер–жанр–тематика на базата на утвърдена в практиката традиция⁵, и също се определя синкретичното единство на словото с музикалното изкуство и танца. Традицията се запазва и през следващите векове, в които ритъмът и метърът на стиха попадат не толкова във филологически, колкото в музиковедски трактати. Тези елементи, принадлежащи на различни научни области от съвременна гледна точка, се преплитат – в музиковедските съчинения на Аристоксен от Тарент (IV век пр. Хр.) присъства дори категоризирането на звуците в речта според свидетелство на Дионисий от Халикарнас: „Не всички звуци и букви имат еднаква природа: първата им разлика, както разкрива музикологът Аристоксен, е тази, според която едни образуват гласове, а други шумове. Гласове са така наречените гласни, а всички останали са шумове“⁶. Самият Дионисий от Халикарнас прилага и към ораторската проза същия синкретичен подход, който традиционно се отнася към поезията:

⁴ Plat. Rep. 3, 398d-400a и не само. Тук е добре да отбележим, че преводът на Ал. Милев (Платон 1981: 109) привнася известна модернизация. Мелосът е предаден с „мелическо стихотворение“, което изтъква на преден план текстуалния, литературния аспект на творбата. Още повече е подчертан приоритетът на словото в следното: καὶ μὴν τὴν γὰρ ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ – „Хармонията и ритъмът пък трябва да следват думите“. Възможен е и превод „хармонията и ритъмът трябва да са съгласувани със словото“; при това положение словото вече не изглежда водещо и определящо останалите елементи. В новия превод на Г. Гочев (Платон 2015: 130) „стихотворение“ е заменено с „лесенното произведение“, а преводът на последната цитирана фраза гласи: „А пък хармонията и ритъмът трябва да са следствие от словото“, което в още по-голяма степен подчертава водещата роля на текста.

⁵ Arist. Poet. 1447a – и тук е заложен принципът на синкретизма: ἅλασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ – „те всички подражават с ритъм, реч и мелодия“ според превода на Ал. Ничев (Аристотел 1993: 67); независимо от уточнението, че тези три елемента могат да се прилагат поотделно, а не само съвместно, чисто музикални изкуства като китаристиката и авлетиката са споменати успоредно със словесното творчество, за което пък, по думите на самия Аристотел, няма общо име – ἄνθρωποι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν. Естественото единство е по-скоро между музиката, танца и словото, отколкото между различните форми на онова, което днес наричаме литература.

⁶ Аристоксен 1967: 32, fr. 88 (Dionys. Halicarn. De compositione verborum 14): τῶν δὲ στοιχείων τε καὶ γραμμάτων οὐ μία πάντων φύσις, διαφορὰ δὲ αὐτῶν πρώτη μὲν, ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται, καθ' ἣν τὰ μὲν φωνὰς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους. φωνὰς μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφους δὲ τὰ λοιπὰ πάντα.

„В съчинението на Дионисий *За съединяване на думите* се отразява старинната, исторически оформила се традиция на единство на словото и музикалния съпровод, така характерна за гръцката поезия.

Съчетанието на думите не може да бъде разбрано, ако не се вземе предвид музикалността на речта. Тъкмо музикалността с нейната мелодика, евритмия, смяна на разнообразни моменти (μεταβολή) и съгласуваността между изобразяваното и неговия образец лежат в основата на науката за съединение на думите. Известното в реториката разположение на елементите на речта се създава от т.нар. колони (членове), които от своя страна съставят периодите. От правилното съчетание на думите зависи убедителността на речта“ (Лосев 1979:).

Синкретизмът на текст, музика и движение е очевиден, а от друга страна не се подлага на съмнение и връзката на звука и смисъла: звукът създава смисъл и покрепя убедителността. В Платоновата *Държава* се търси и пряка връзка между етическите внушения на определени поетически размери и музикални ладове и се преценява тяхната уместност за различни съсловия в идеалната държава. В *Закони* (Платон 2007: 146) Платон отново се връща към темата, като разграничава ритми, уместни за мъже, жени, благородни хора, роби: „Защото те, музите, никога не биха сгресли дотолкова, че, след като са създали думи за мъже, да им придадат окраска и мелодия за жени, или пък, след като свържат мелодия и танцови фигури за свободни, да ги съгласуват с ритми за роби и несвободни, нито обратното – като положат в основата ‘свободни’ ритми и фигури, да им измислят противоположна на ритъма мелодия или слово“⁷. О. Фрейденберг (Фрейденберг 1948:) дори е склонна да предположи връзка между тези представи и утвърдилите се термини *мъжка /женска клаузула, мъжка/женска цезура* – хипотеза правдоподобна, макар и трудна за доказване. Впрочем за подобна връзка между ритъма и мелодията споменава Аристид Квинтилиан: „Някои от древните наричат ритъма мъжки, а мелодията женска“⁸, обяснявайки това с пасивността и безформеността на мелодията и оформящата, градящата сила на ритъма.

Според Аристид Квинтилиан самата материя на музиката е съчетание на глас и телодвижение⁹ – този елемент не означава непременно танц, а може да е самото извличане на звук от предмет. В съчинението му за музиката синкретичността е налице и в частите, посветени на стихотворния ритъм.

Традиционните термини стъпка (πούς, „крак“), слаба позиция (ἄρσις, „издигане“), силна позиция (θέσις, „поставяне“) – доколкото повечето термини

⁷ οὐ γὰρ ἂν ἐκεῖναι γε ἐξαμάρτοιέν ποτε τοσοῦτον ὥστε ῥήματα ἀνδρῶν ποιήσασαι τὸ χρῶμα γυναικῶν καὶ μέλος ἀποδοῦναι, καὶ μέλος ἐλευθέρων αὐτὰ καὶ σχήματα συνθεῖσαι ῥυθμοὺς δούλων καὶ ἀνελευθέρων προσαρμόττειν, οὐδ' αὖ ῥυθμοὺς καὶ σχῆμα ἐλευθέριον ὑποθεῖσαι μέλος ἢ λόγον ἐναντίον ἀποδοῦναι τοῖς ῥυθμοῖς. Plat. Legg. 2, 669c.

⁸ τινες δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θήλυ. (Aristides Quintilianus 1963: 40) Arist. Quint. De musica, I, 19.

⁹ ὅλη δὲ μουσικῆς φωνὴ καὶ κίνησις σωμάτων. Arist. Quint. De musica, I, 3.

представяват избледнели метафори – съпоставят ритъма с движението на тялото.

През разцвета на силаботонизма през последните две столетия наличието на достатъчно широка аудитория за метрическите текстове като че ли не предполага по-голямо усложняване на терминологията и графичните ѝ обозначения, защото стиховете се четат, ползват, помнят.

В днешно време обаче, когато промяната в читателската публика е драстична, е очевидно, че е добре да се изработи по-сложна и детайлизирана система на описание и транскрипция на метриката и ритъма, почиваща на повече параметри: полустих, колон, различен тип паузи и други, за които да се въведат допълнителни графични знаци.

Тук е мястото да отбележим, че традиционното делене на хекзаметъра и други размери на стъпки, което дължим на александрийските граматичници, значително опростява представата за ритмическата структура на хекзаметъра, правейки видима само простата метрическа схема. Най-вероятно реално слухът разграничава не толкова повтарящите се стъпки, колкото двата колона на всеки стих и техните граници. С други думи, вариативността на този размер се оказва по-висока, тъй като се гради чрез двукомпонентна комбинаторика. За пример посочваме вариантите за първи колон при най-разпространения тип цезура – пентемимерес: първа и втора стъпка дактил, заместване на едната от тях или и на двете със спондей – общо четири възможни варианта:

— — — / — — — / —
— — — / — — / —
— — / — — — / —
— — / — — / —

При втори колон при цезура пентемимерес възможностите са двойно повече поради неопределената дължина на последната сричка, което прави два варианта на последна стъпка и следователно на целия колон: трохей (или по-коректно казано, катаlecticен дактил) и спондей; от своя страна петата стъпка почти винаги е дактил и изключително рядко може да се замени със спондей. Както става ясно, възможните комбинации от двата колона са 32. Като към това прибавим и вариантите, които се получават при цезури хефтемимерес и след трети трохей, вариативността нараства до стотина възможни комбинации от колони. Не уточняваме броя, тъй като са възможни, макар и рядко, спондеси в петата стъпка, както и необичайни цезури. Такава дескрипция на хекзаметъра почива върху реално отделимата на слух ритмема, колона, отчита вторичния ритъм и внушава изключителното вътрешно разнообразие на този размер. Точно тук, в опростяването на дескрипцията и свеждането ѝ до поредица от стъпки, се крие заблудата за монотонността на епическия стих и е заложен рискът разнообразието да се загуби при превод, за което ще стане дума по-нататък.

Не по-малка е вариативността при ямбичния триметър. При него съжителстват две възможности за замяна: на силабически принцип (замяна на дълга сричка с кратка) и на квантитативен принцип (замяна на дълга сричка с две кратки). Към това се прибавя неговата диподийна структура. Така се получава съчетание от първичен и вторичен ритъм. Известна е гледната точка на Аристотел към ямба, изказана в гл. 5 на *За поетическото изкуство*: „Когато възникнал диалогът, самата негова природа открила присъщия ней размер, защото най-пригоден за разговор измежду размерите е ямбът“¹⁰. Впрочем преводът на Ал. Ничев е една от възможните интерпретации на този пасаж: *λεκτικόν* би могло да се разбере и като „близък до прозата“, и като „произносим, изговорим“.

Не разглеждаме тук други йонийски размери – и при тях съотношението на първичен и вторичен ритъм е подобно. Съизмерима е и вариативността по колони, а при ямба и хорей – респективно диподии.

2.2.2. Между силабическо и тоническо стихосложение

Дясната страна на фиг. 1 представя друг ред системи на стихосложение, заемащи междинно положение между чисто силабическия и чисто тоническия принцип. Реалното разнообразие е много по-широко; ограничаваме се най-вече с тези системи, които реално съществуват в българската литературна традиция.

От пръв поглед се забелязва, че не отреждаме на силаботоническото стихосложение обичайния статут редом с чистата силабика и чистата тоника, а приемаме неговите характеристики като комбинация от два принципа на създаване на ритъм: силабически и тонически. Също така разграничаваме в рамките на силаботониката две подсистеми – двусрични стъпки със задължителна слаба позиция и други силаботонически форми със задължителна силна позиция.

Други аспекти, които трябва да се споменат, са:

– Разцветът на силаботонизма в традициите на няколко европейски литератури съвпада с епоха, в която метрическите текстове се употребяват предимно книжно и се четат наум, а устната употреба не е съвсем изключена, но не е водеща. Можем да допуснем, че между писмената употреба и някои характерни белези на силаботониката има връзка: по-малка е потребността от слухово различима клаузула, защото тя е маркирана графично.

– Няма задължителна връзка между утвърждаването на силаботонизма и утвърждаването на римата. Тя е само един от възможните елементи на повторяемост.

– Не се занимаваме и с друг тип звукова повторяемост, характерна за някои от тези системи – анафори, епифори, алитерация, асонанс, въпреки че те

¹⁰ Arist. Poet. 1449a – *λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε: μάλιστα γὰρ [25] λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν.*

също играят роля в изграждането на ритъма. Но колкото по-свободна е една система на стихосложение, толкова повече има компенсаторни механизми за допълнително упорядъчаване. Колкото по-близо сме до принципа на силабиката, при която ритъмът е хлабав, толкова по-голяма роля играят всички споменати компенсаторни механизми.

Тъкмо по тази причина на фиг. 1 силабическото стихосложение попада в категорията абстрактни, незасвидетелствани системи: това, което традиционно се нарича силабическо стихосложение, винаги представлява съчетание на повече от един звуков носител: към изосилабизма се прибавят цезурата, в повечето случаи асиметрична, делеща стиха на два неравни колони, даваща възможност за слухово разграничаване на цезура и клаузула, и честотното изчислимостта все по-закономерно разпределение на ударените срички – фактори, създаващи вторичен ритъм.

Разделяме традиционно обединените в термина „силаботоника“ в два подтипа, тъй като съчетанието от принципа на изосилабизма и разположението на ударенията се реализират в различно съотношение.

Първият вид е силаботоника, при която са фиксирани слабите позиции – неударените срички. Типологически тази система е много близка до някои форми на силабическо стихосложение, които се откриват в българския фолклор – там също се наблюдава разположение на силните и слабите позиции, приближаващо се до силаботоническия хорей (Кунчева 1988: 40–41). Двусричните стъпки хорей и ямб, традиционно определяни като силаботонически, биха могли да се разглеждат като гранични между силабика и силаботоника. Характерно за тях е, че силните позиции не се реализират във всички стъпки.

Ето образец на ямб; в схемата на стиха ударените срички са обозначени по обичайния начин с тире, а местата, на които би могло да има силно време, но то не е реализирано – с X:

Повя горняка през полята,
залюшна дървесата -
и от настръхналите клони
листа увехнали отрони.
(П. Яворов, *Есенни мотиви*)

— / — — / — X / — — / —
— — / — X / — — / —
— X / — — / — X / — — / —
— — / — — / — X / — — / —

При този тип силаботоника вторичният ритъм се поражда от съчетанието на стъпки с реализирани и нереализирани силни времена, както и от свръхсхемни ударения.

Вторият тип би могъл да се нарече чиста силаботоника. При него са фиксирани именно силните времена. В тази категория влизат трисричните стъпки, а също и логаети, неподлежащи на разделяне на стъпки. В този случай междуударният интервал е фиксиран, но свръхсхемните ударения също са често явление.

Когато на границата на XIX и XX век започва тяхното разпространение в рамките на традиция, доминирана от силаботоническите форми, долникът и тактовикът предизвикват теоретичен проблем: опитите те да се квалифицират също като силаботонически размери, довеждат до създаването на термина лейма и респективно леймичен (паузен) стих (Шенгели 1960: 187–240). В този случай отново се търси аналогия между дескрипцията на музикалния и на стихотворния ритъм – леймата е аналог на паузата в музиката. Всъщност фактът, че междуударният интервал загубва твърдите си параметри и става вариативен, е признак, че тези форми вече не принадлежат към силаботоническото стихосложение. При долника колебанието е в рамките на една или две неударени срички, при тактовика – от една до три. В образца на долник (Е. Багряна, *Моята песен*) се вижда колебанието в междуударния интервал:

Вземи ме, лодкарьо, в своята ладия лека,
която безшумно цепи вълните смолни
и сякаш проправя оттук до небето пътека,
и сякаш се гони с чайките смели и волни.

— — — — — // — — — — —
— — — — — // — — — — —
— — — — — // — — — — —
— — — — — // — — — — —

Както се вижда в този пример, едносричният междуударен интервал се среща четири пъти за сметка на 12 двусрични, като третият стих влиза и в силаботоническа схема: той представлява петостъпен амфибрахий. Най-много съкратени интервали се наблюдават около цезурата – 13 в общо седемте строфи на стихотворението. Въпреки това не е възможно то да се определи като силаботоническо с каталектична цезура, защото появата на едносричен междуударен интервал се подчинява на по-сложна закономерност и създава смислови акценти при всяка своя поява.

Следващо приближаване на силаботоническия стих към тоническия е акцентният стих. При него се наблюдава пълна свобода на междуударния интервал. Терминът е въведен от Б. Томашевски (Томашевский 1996: 167), други автори (Жирмунский 1975: 173) го приравняват към чисто тоническия стих. При тази степен на свобода на градене на стиха споровете за точната категоризация на даден текст придобиват донякъде схоластичен характер; един

и същи текст би могъл да се интерпретира и като акцентен, и като свободен стих. Разликата се открива не толкова в метрическата структура, колкото в генезиса на този тип стих¹¹.

Предполагаме, че тоническият и акцентният стих се различават не толкова по своята структура, колкото по факта, че акцентният стих е вторичен: той възниква в литературни традиции, в които преди това е имало доминация на силаботонически стих; затова той бива възприет от читателя/слушателя като „разклатен“, „суингиращ“ силаботонически стих, а не като стих, в който няма друга мяра, освен броя акцентни думи.

2.3. Механизми на развитие на системите на стихосложение

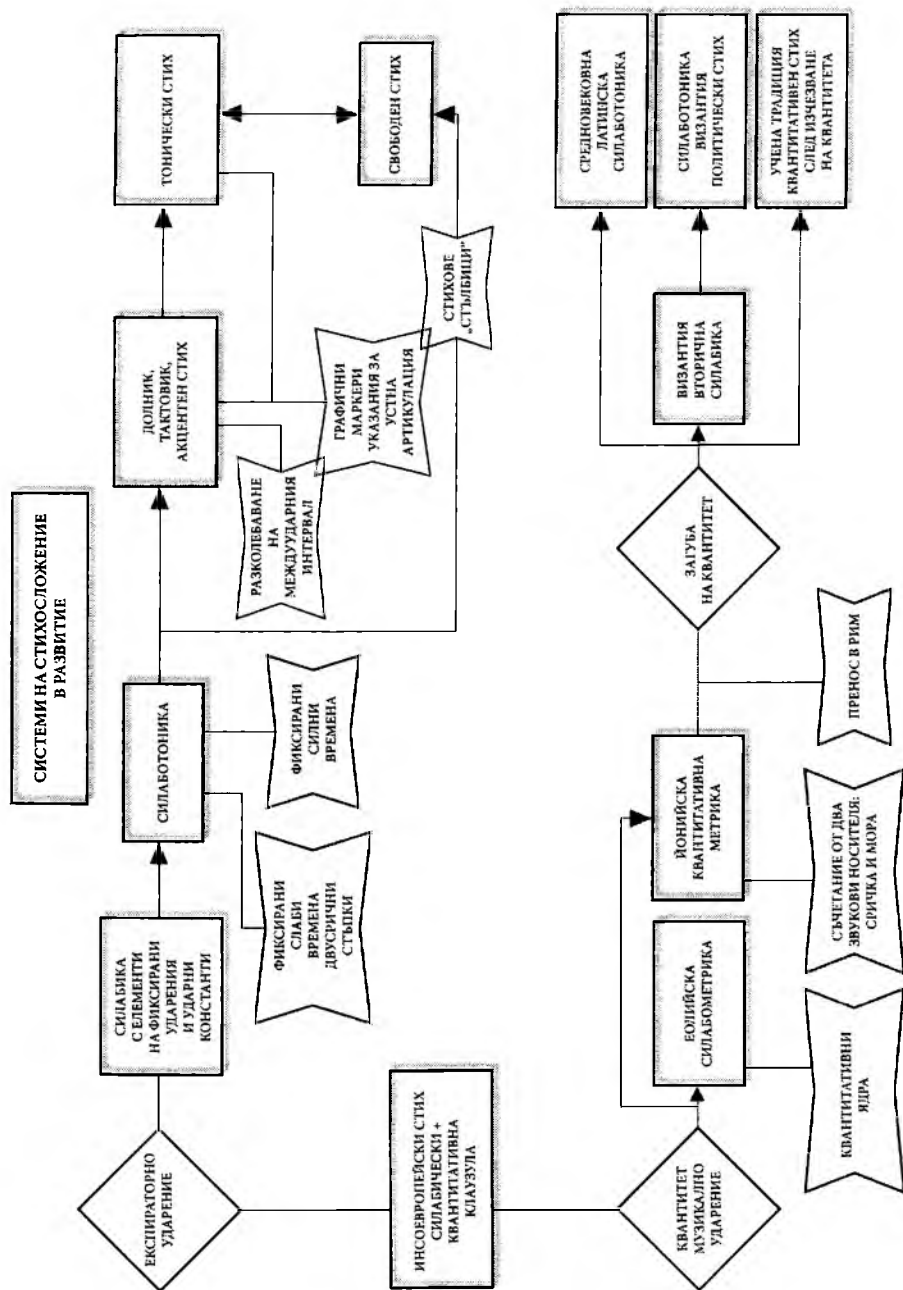
Фиг. 2 представя системите на стихосложение в диахронен план. И тук, както и в предходната точка, в полезрението попадат само онези линии на развитие, които са необходими за изясняване на съотносимостта на старогръцките и българските метрически системи. Разбира се, не е възможно тези две линии да бъдат разгледани в чист вид: за изясняване на процесите на развитие се налага и привличане на паралели от други езици, чиято система на стихосложение се развива по различна логика. За да проверим съотносимостта на тези две системи, е необходимо да изясним техния генезис, паралелните пътища на развитие и взаимните влияния, както и механизмите на пренос и припознаване на модели.

На фиг. 2 в правоъгълници са поставени системите на стихосложение, в ромб – лингвистичните фактори, правещи възможно или невъзможно развитието на даден тип стихосложение, а в осмоъгълни звезди – онези елементи и процеси, които представляват иновации и определят развитието на системата в една или друга посока.

Изглежда изкушаващо да се потърси паралел с развитието на езиците: наблюдават се вътрешни закономерности и външни фактори, взаимодействие между тях, заимстване на модели. Подобно сравнение има смисъл само до толкова, доколкото някои елементи на езиковото развитие и обновяването на системите на стихосложение са взаимно свързани. Но развитието на стиха има и известна автономност; промените в него могат да са успоредни на езиковите, а могат и да изостават във времето спрямо тях.

Причините за иновации в стихосложението и за смяната на парадигми в него могат да се обединят в три групи.

¹¹ Р. Кунчева разширява полето, в което функционира терминът „свободен стих“, извън тесните рамки на стихознанието: „Спорен като термин, „свободният стих“ е приемлив като означение, доколкото с конотациите на думата „свобода“ излиза извън експертната терминология и отива в семантичното поле на енциклопедичното знание, да си послужи с разграничението, което прави Умберто Еко на „речник“ и „енциклопедия“ (Кунчева 2000: 166).



Фиг. 2

2.3.1. Лингвистични причини. Очевидно е, че редица фонетични характеристики на един език определят възможността дадена система на стихосложение да възникне, да се фиксира и да се развива в него. Съответно изменението във фонетичната система водят и до промяна в стихосложението.

Както се вижда на фиг. 2, наличието на квантитет в съчетание с музикално ударение е базова предпоставка, за да могат да се развият системи като еолийската силабометрика и йонийският квантитативен стих. Сам по себе си квантитетът не е достатъчно условие: на практика никой индоевропейски език, запазил опозицията дълги–кратки срички, но имащ експираторно ударение, не ползва стихосложение от квантитативен тип. Системи, базирани на квантитета и мората като звуков носител, съществуват в съвременността, но трудно могат да бъдат привлечени за паралел, тъй като са извън индоевропейските езици и извън европейското културно пространство и системите на дескрипция, приети в познатите ни традиции, не функционират там (Евстатиева 2011: 27–30).

Загубата на квантитет е логично да доведе до изчезване на усета за квантитативен стих, а след него и на самия квантитативен стих. Този процес очевидно е бавен и многостепенен, както самата фонетична промяна.

Проф. Д. Бояджиев коментира един момент в „Сатирикон“ на Петроний, в който образованият, макар и изпаднал разказвач се възмущава от неграмотно и непоносимо декламираше на хекзаметри, виждайки в него доказателство, че по време на написване на „Сатирикон“, I век сл. Хр., квантитативният стих вече е изисквал специална школовка, дори просто за да бъде артикулиран коректно¹². Не се съмняваме в правдоподобността на това предположение. Ще добавим обаче, че по всяка вероятност и преди това, още при попадането си в Рим, квантитативният стих, а също и еолийската силабометрика са изисквали определена култура на артикулация, дори в епохата на своя разцвет. Този тип стихосложение е въведен и утвърден в Рим от кръгове, които добре познават гръцката литературна традиция, както и гръцкия език. Всички, участвали в този процес, принадлежат към интелектуален елит: и Сципионовият кръг, и кръгът на неотериците, и поетите от Златния век на римската литература. При основно устно ползване на поетическите текстове е логично да се допусне, че квантитативният и силабометрическият стих изискват определена школовка, определени умения за артикулиране, определена техника, още повече че там те са вече откъснати от музикалния съпровод, с който са свързани на гръцка почва.

Един съществен лингвистичен фактор води до различни пътища на развитие на квантитативния стих в старогръцки и в латински език: връзката между дължината на предпоследната сричка в стиха и мястото на ударението в

¹² Цитирам устен разговор с проф. Д. Бояджиев в началото на 80-те години на миналия век.

латински език. Фактът, че дългата втора сричка е под ударение, а кратката – не, довежда до съвпадение на иктуса и словното ударение с толкова по-голяма вероятност, колкото по-близо е клаузулата. Вземаме за пример хекзаметъра. Двете последни стъпки при клаузулата изглеждат или така: – ∪ ∪ / – ∪, или така: – ∪ ∪ / – —. С други думи, предпоследната сричка задължително е дълга – клаузулата е женска. Това означава, че последният иктус съвпада с ударението на думата, стояща в края на стиха, каквато и да е тя. Вероятността за такова съвпадение намалява, колкото по-назад се придвижваме в стиха, но остава висока за целия втори колон. Това съвпадение очевидно с един от факторите, довели до сравнително бърз преход към силаботонизъм на латиноезична почва.

Друга съществена иновация, протичаща повече или по-малко паралелно в гръцкия и латинския език, е промяната на характера на ударението. Осъществява се плавен преход от музикално към експираторно ударение – вероятно още около I век сл. Хр. в Рим.

С отпадането на квантитета и промяната на характера на ударението квантитативният принцип на стихосложение изчезва по естествен път. Остава този звуков носител, който не се е променил: сричката. Така се стига до вторична силабика – за по-кратко време в латиноезичната поезия, за по-дълго във Византия (Гаспаров 1989: 87–94).

В стихознанието няма утвърдена практика да се прави разграничение между първична и вторична силабика – като под първична разбираме такава, която не е предхождана от друг тип стихосложение в развитието си, и респективно под вторична разбираме такава, до която се стига в резултат на разпад на съществуваща по-сложна система. Изхождаме от хипотезата, че генезисът има значение за характеристиките на една система: паметта за изгубен параметър – в случая квантитет – се съхранява и след изчезването му. Тук не можем да предложим изчерпателно описание на разликите между първична и вторична силабика – това може да бъде обект на отделно изследване.

Вторичната силабика твърде рано прелива в силаботоника в латиноезичната средновековна поезия (Гаспаров 1989: 93–94). Този процес е по-бавен във Византия; възникналият на базата на трохаичен тетраметър т.нар. политически стих, през XIII в. все още силабически, постепенно се утвърждава като симетрично цезуриран осмостъпен ямб. Така при смяна на звуковия носител и достатъчна времева дистанция се оказва възможна дори смяна на трохаичния ритъм с ямбичен.

Системата на стихосложение обаче притежава известна автономност спрямо звуковите си носители. И след изчезването на квантитета „ученото“ умение да се състави квантитативен стих се запазва в течение на векове – и в гръцкоезичната, и в латиноезичната поезия; стига се дори дотам, че в поезията на вагантите тази система на стихосложение може да се използва в игрови

контекст – в едно и също стихотворение да съседстват силаботонически стих и квантитативен хекзаметър, което очевидно цели комичен ефект.

Опитите за съчиняване на квантитативна поезия периодически се възобновяват. Такива текстове се създават например през Ренесанса (Гаспаров 1989: 174–177). Що се отнася до прилагането на такива опити в рамките на превод от класически езици, те се правят в някои езици, притежаващи квантитет, но остават маргинални и не прекращават рамките на експеримента.

2.3.2. Литературни и културологически причини

Промените в постиката и в жанровото разнообразие в дадена литературна традиция се отразяват и върху стихосложението. През Античността стихотворният размер е твърд белег за принадлежност към жанр, но и в ново време нова стихотворна форма може да се появи успоредно с обогатяването на жанровото разнообразие.

Преход от устна към писмена употреба. Тъй като във фокуса ни е съотносимостта на старогръцки и български системи на стихосложение, трябва да изтъкнем и фактора начин на употреба и опозицията устна–писмена употреба на стиха. От една страна, вече отбелязахме, че отсъствието на сведения за музикалния, а в някои жанрове и танцовия съпровод на античните метрически текстове прави картината непълна. Но и фактът, че оригиналният текст, предназначен за устна употреба с участието на човешки глас и инструмент, както и спецификата на колективното слушане и преживяване, се превежда на език, в който поетическият текст се ползва изключително книжно и в режим на усамотено четене, то и този аспект може да се разгледа като един вид социокултурен превод. Връзката със самата система на стихосложение в това отношение е многопластова.

От една страна писменото ползване на метрическия текст довежда до система от графични маркери за структурата му: маркиране на клаузулата чрез отделяне на всеки стих на нов ред, различни визуални структури на стиха – например стъпаловидни, а крайната форма на тази зависимост на стиха от графиката е фигуралната поезия, процъфтяваща именно в периоди на преминаване от колективно гласно ползване на метрическия текст към усамотено четене. Графиката донякъде компенсира отсъствието на звук и глас, замествайки едни невербални параметри с други.

С настъпването на модернизма, напротив, когато тенденцията на възвръщане към гласа и устните употреби на метрическите текстове е забележима, графичните маркери на метрическия текст понякога представляват указание именно за възможна устна употреба. Неслучайно много течения на модернизма обновяват и графическата страна на текстовете си. Това включва „разчупването“ на стиха, различни нови форми на фигурална поезия, но също и необичайната пунктуация, например изобилие от обособени части чрез тирета, или пък отсъствие на каквато и да било пунктуация. „Начупеният“ стих не се

отличава с различна метрическа структура (Янакиев 1959: 66), но вторичният ритъм, смисловите и емоционалните паузи са маркирани графично.

Промените в читателската аудитория, нейния социален състав, нейната подготовка и нагласи също се отразяват върху стихосложението. Вече отбелязахме факта, че квантитативният стих в Рим вероятно е бил разбираем и произносим само при известна специализирана подготовка, т.е. достъпен за определени социални кръгове, които притежават необходимата за целта образованост.

2.3.3. Пренос на модели на стихосложение

Прехвърлянето на модели на стихосложение през езиковата бариера е също толкова естествен процес, колкото лексическите заемки от чужди езици. Когато А. Разцветников (Разцветников 1982: 344–346) рисува картината на хекзаметъра, преливащ се от език в език като музика, той едва ли е толкова далеч от истината, колкото изглежда на пръв поглед. По отношение на музиката едва ли има място за съмнение, че този пренос се случва: античните музикални мотиви в българския фолклор са предмет на сериозни музиколожки изследвания¹³. Пренасянето на стихотворни модели е по-слабо изследвано.

За целите на нашето изложение ще се спрем само на един определен тип пренос. Нашият интерес е насочен към версификационните реформи – целенасочения пренос, извършван от една личност или кръг, съзнателното заимстване и „присаждане“ на система на стихосложение от друг език и култура върху почвата на собствения език. Точно те изиграват съществена роля при рецепцията на старогръцките метрически текстове в България поради следните обстоятелства:

- По принцип моделът, който става обект на целенасочен пренос, винаги принадлежи на култура, възприемана като образцова и престижна. Пренесеният модел се възприема като класически, авторски, професионален, а завареният по-стар местен модел на стихосложение или изобщо се заличава, или се маргинализира, придобивайки конотации на етнически ограничен, архаичен, фолклорен модел.

- Както стана дума в предходната точка, още в рамките на Античността старогръцкото стихосложение се възприема като образцово и престижно и бива присадено в Рим в рамките на общата елинизация на римската култура – успоредно с преноса на литературни жанрове.

- Въздигането на Античността в класически образец от Ренесанса натаък включва и търсене на вход към системите на стихосложение; в някои литературни традиции силаботонизмът се утвърждава с идеята, че той е аналог на античния квантитативен стих.

- Поради спецификата на историята на България и ускореното развитие на културата ѝ, в рамките на общото усвояване на постиженията на европейската култура се въвеждат и нови версификационни модели.

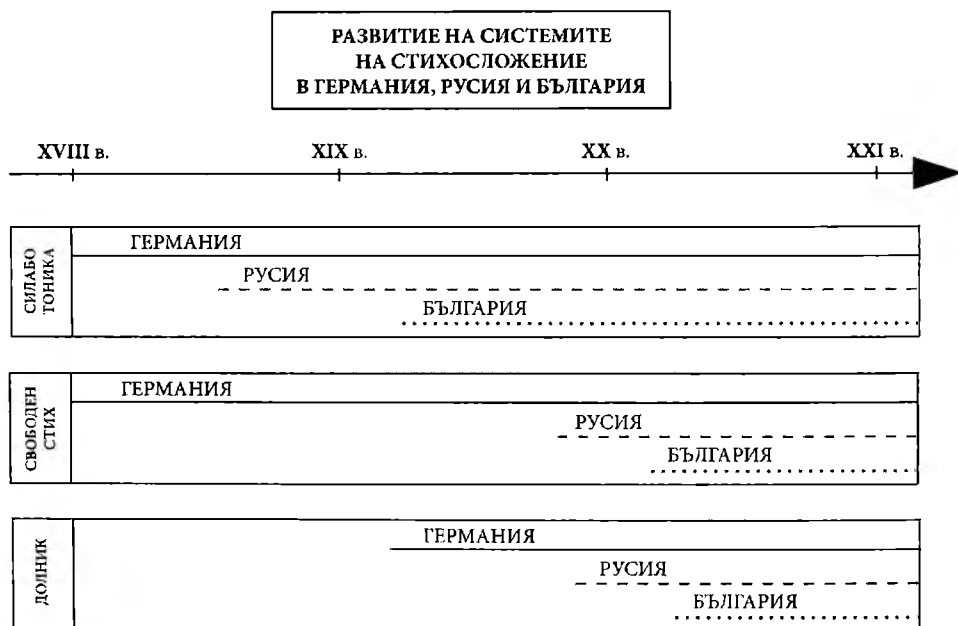
¹³ Виж например Джуджев 1977/2.

2.3.3.1. Квантитативният стих в Рим

В случая с усвояването на старогръцката силабومتрика и квантитативна метрика в Рим завареният традиционен сатурнов стих изчезва напълно. Поради малкия запазен обем текстове – общо около 120 стиха – има множество хипотези за характеристиките на сатурновия стих, които няма как да бъдат верифицирани. Вероятно става дума за тип тонически стих с шест силни позиции и симетрична цезура. Видимо той не оказва влияние върху утвърдения гръцки модел на стихосложение; все пак можем да допуснем, че паметта за тонически стих улеснява последвалото утвърждаване на силаботонизма в латиноезичната поезия след края на квантитета.

2.3.3.2. Пренос на силаботоническия стих

Процесите на възникване и на разпад на силаботоническия стих са много и разнообразни в различни версификационни традиции. Това изследване няма амбицията да обхване и проследи всички случаи на пренос. Ограничаваме вниманието си само върху тази линия на пренос, която изиграва решаваща роля за развитието на стихосложението в България и двата процеса: на изграждането на силаботонизма и на неговото постепенно ерозиране и разпад.



Фиг. 3

На фиг. 3 е представен преносът на силаботоническото стихосложение в три страни: Германия, Русия и България. Общеизвестен е пътят на пренос: М. Ломоносов и В. Тредиаковски внедряват силаботонизма в Русия в рамките на общата европеизация на руската култура – официална политика на Петър I. През 40-те години на XIX век български поети като Добри Чинтулов и Найдено Геров на свой ред въвеждат руския силаботонизъм. В рамките на настоящото изследване, чийто фокус е рецепцията на античните метрически текстове, ще се спрем на някои особености на този многостепенен процес на заимстване на модели.

Преди всичко силаботоническото стихосложение в Германия не е традиционно, а също е плод на съзнателни усилия за пренос. В случая особеното е, че за образец се приема именно античното стихосложение. М. Опиц в съчинението си *Buch von der deutschen Poeterey*, 1624 г., (Гаспаров 1989: 179) съставя предписания, които по-късно залагат основите на боравене с античен метрически текст, прилагани и у нас: за база се приема, че на дългата сричка в силна позиция (иктус) в старогръцкия или латинския текст съответства ударена сричка в немския. Така новоизграденото на немска почва силаботоническо стихосложение бива възприемано като пренос, без де факто да е такъв, защото звуковият носител е различен, а следователно и цялата система не е тъждествена. Но тази тенденция взема връх в Германия и от една страна дава тласък на развитието на силаботонизма с двете му разновидности – двусрични стъпки със задължително слабо време и по-късно трисрични стъпки със задължително силно; а от друга – осъществява се преносът на целия понятиен апарат, описващ квантитативния стих, с което допълнително се затвърждава хипотезата за тяхната тъждественост.

Паралелно с този процес еолийската силабометрика дава друг резултат в Германия: по-трудните и по-слабо проучени размери, както характерните за мелоса, така и за хоровата лирика, също стават образец на подражание, но с развиване на друг сегмент от възможностите на стихосложението, а именно свободния стих. Тези опити се свързват с името на Ф. Клопшток през 40-те години на XVIII век (Гаспаров 1989: 254). Както се вижда на фиг. 3, силаботонизмът и свободният стих се развиват успоредно и едновременно.

Преносът на модела в Русия чрез стиховедската реформа на М. Ломоносов се случва едно столетие по-късно. Тя също е съпроводена от текст-манифест (Ломоносов 1965: 486–494). В него М. Ломоносов експлицитно заявява, че в руския език ударените срички имат същата функция, каквато имат дългите: „Първо [правило]: в руския език са дълги само тези срички, над които стои сила [ударение], а всички останали са кратки. Съвсем естественото произнасяне много лесно ни показва това“¹⁴. Стъпвайки върху традицията на на-

¹⁴ Первое: в российском языке те только слоги долги, над которыми стоит сила, а прочие все коротки. Сие самое природное произношение нам очень легко показывает (Ломоносов 1965: 486).

родния руски силабически стих, първоначално и той, и негови съвременници разработват онзи раздел от силаботониката, който не се е напълно откъснал от силабиката, а именно двусричните размери ямб и хорей, при които е задължително маркирана слабата, а не силната позиция. Това се залага в основата и на стиховедски дебат: тъй като понятийният апарат е изцяло заимстван от античния и стихът се разглежда като последователност от еднотипни стъпки, нереализираните силни позиции – две неударени срички в стъпка – се назовават с наследения от античното стихосложение термин пирихий. В дебата между Ломоносов, противник на употребата на пирихии, и Тредиаковски, противник на излишния педантизъм при съставяне на ямбични или хореични стихове, в крайна сметка се стига до неизбежността на стъпки, в които потенциалното силно време не е реализирано, поради простия факт, че избягването на пирихии би довело до избягване на думи, съдържащи повече от две срички, а това силно би ограничило избора¹⁵.

Преносът на силаботоническия модел се осъществява в България със закъснение от приблизително едно столетие – около 40-те години на XIX век. Влизането на двусричните стъпки у нас е улеснено от факта, че народният силабически стих клони към хореична структура (Кунчева 1988: 39–40). Преносът на силаботоническия модел без съмнение е по руски образец без пряко влияние на Германия. За един от първите автори на силаботонически стих се смята Добри Чинтулов. В песните по негови текстове, публикувани не от него, ясно могат да се открият границите и преходните форми между силабически и силаботонически стих:

Вятър ечи, Балкан стене,
сам юнак на коня
с тръба зове своите братя:
всички на оръжие!

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

¹⁵ Тредиаковски в основното си съчинение, посветено на реформата на руския стих, „Новый краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий“, приема четири двусрични стъпки – спондей, пирихий, хорей и ямб (Тредиаковский 1735). Впрочем и значително по-късно, вече през руския Сребърен век, тези термини не излизат от употреба. През 1938 г. Вл. Ходасевич строи върху тях представата си за разнообразието, а оттам и диалектиката между фиксираността и свободата на ямба:

Таинственна его природа,
В нем спит спондей, поет пзон,
Ему один закон – свобода,
В его свободе есть закон.

На схемата се вижда, че четните стихове са чист хорей, докато в нечетните има по две стъпки хорей и две „обърнати“, синкопирани стъпки.

По-последователно силаботонически са текстовете в ямб: в произведения като „Стани, стани, юнак балкански“ или „Къде си, вярна ти любов народна“ схемата на ямба е спазена точно.

Подобно движение между силабиката и силаботониката е характерно и за поезията на Хр. Ботев¹⁶. Тези гранични форми се оказват изключително жизнени и устойчиви.

Трисричните стъпки се разработват най-рано от Ив. Вазов: например *Клепалото бие* е една от ранните появи на амфибрахий.

Тези стъпки достигат разцвета си и съвършенството си при символистите и някои постсимволисти.

На фиг. 3 може да се проследи и процесът, който следва след установяването на силаботонизма: неговата постепенна ерозия и разпад. В Германия този процес започва още с немските романтици: в търсене на сближаване с традиционни фолклорни образци те се обръщат към система, доближаваща се до традиционния германски тонически стих, а именно долника. Със закъснение от приблизително едно столетие долникът навлиза и в руското стихосложение през Сребърния век – най-вече в творчеството на руските символисти, а след тях и на акмеистите. Любопитно е да се отбележи, че колкото и процесът на пренос да е сходен, поради разминаването с няколко десетилетия на процеса на навлизане на долника символистите у нас и в Русия стъпват на различна база от гледна точка на стихосложението: там се наблюдава постепенно разклащане и разграждане на твърдите силаботонически схеми, във времето, в което у нас те тъкмо се утвърждават. За да се търси вътрешно разнообразие и да се постигне ерозия на прекалено ригидна система, каквато е силаботонизмът, е необходимо преди това тази система да е била изградена, утвърдена, усъвършенствана, придобила статус на канон. Двата процеса не могат да протичат паралелно¹⁷.

Разклащането на силаботонизма е възможно в две посоки:

– колебания в рамките на междуударния интервал: движение в посока тонически стих

– колебание в броя стъпки (общия обем на стиха), „начупване“ – фрагментиране на стиха, начупване, „стълбици“.

При първия вариант посоката на развитие е към все по-голяма свобода на междуударния интервал – долник 1 до 2 срички, тактовик 1 до 3 и акцентен

¹⁶ Още Е. Попдимитров коментира граничността на Ботевото стихосложение, като определя размера на *Пристанала* като „полусилабичен и тоничен с 4-стъпен хорей, характерен за народната песен“ (Попдимитров 1941: 17).

¹⁷ Според твърдението на Р. Кунчева „За поезия като българската събитията в реформирането на поетическия език вече са се случили някъде другаде. Откриването на свободния стих не е лична находка, а включване в съществуващо вече текстуално поле“ (Кунчева 2000: 173).

стих, при който междуударният интервал става напълно свободен – т.е. е достигнато състоянието на тонически стих. Използваме и двата термина – акцентен стих и тонически стих – като първия от тях прилагаме за вторично развил се тонически стих, а втория – за традиционната тоника.

Вторият вариант е генезисът на свободния стих. При него се откриват фрагменти от познати силаботонически размери, но те не са организирани в по-големи ритми; най-убедителен портрет на свободния стих е метафората на Л. Левчев в доклада, който той изнесе пред СБП през 1961 г.: „А живият ритъм на силаботоничната кръв, като поток, задрямал под леда, внезапно се пробужда, строшава своята рицарска броня. И тръгва ледоход. В това клокочещо движение като ледени блокове плуват фрагменти на ямби, дактили, хореи, анапести“ (Левчев 2003: 81)¹⁸. Това е пътят, по който поемат експресионистите; концепцията на Гео Милев за фрагмента: „Минимум от средства: съгъстване: фрагмент: стил“ (Милев 1995: 178) – най-добре отразява природата му.

Добре е да подчертаем, че генезисът на свободния стих може да бъде тласнат от различни фактори; вече споменахме търсенето на аналог с еолийската силабoметрия в Германия, т.е. мотивацията може да бъде търсене на завръщане към стари образци, а не само и единствено разбиване на „отеснял“ за новото съдържание канон. Впрочем и в случаите на заявена интенция за деконструиране на остарелите форми понякога се съдържа претенцията за завръщане към естественото, към ритъма на дишането, жеста и емоцията.

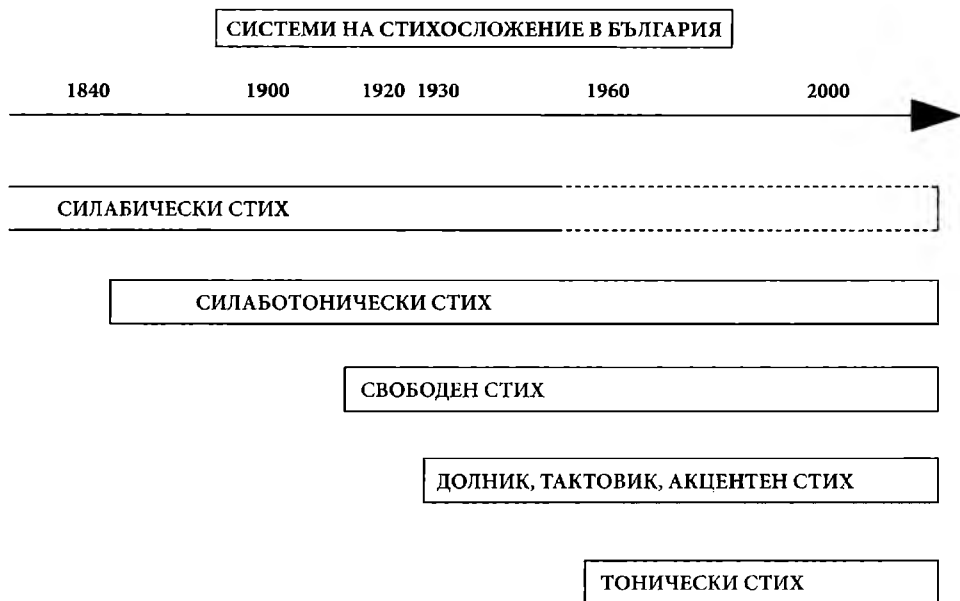
Както се вижда на фиг. 3, двата процеса на разпадане на силаботониката вървят успоредно, разработвани в различни поетически направления, в Русия и у нас, като у нас изоставането спрямо Русия е приблизително две до три десетилетия. По-точна датировка е невъзможна: преходът от една система към друга е плавен процес, дори ако носителите на обновлението гръмки се само-заявяват като разрушители на установен канон.

Независимо от разликата в мотивите и посоките на развитие като краен резултат тоническият стих и свободният стих се сближават. И двете форми изискват техники на устна артикулация. Тоническият стих в чист вид, развит не на базата на разпадане на силаботонизма, а самостоятелно, в България е сравнително късно явление; това е българският рап. В този случай отново се наблюдава пренос на модел, този път англоезичен. На практика това е универсален модел, свързан със завръщане към първични архаични техники на себеизразяване чрез ритъм при спонтанно музициране и импровизация. Социалната среда, която въвежда модела на рапа, е по-малко засегната от развитието на книжните форми на стихосложение у нас, но механизмът на пренос на престижен за нея модел е подобен на тези, които вече описахме.

¹⁸ Цитираният тук текст сам се явява добър образец на явлението, за което пише Л. Левчев, ако и да е прозаичен: в него с лекота се дочуват откъслечни ямби, амфибрахии и анапести.

2.4. Актуална ситуация на системите на стихосложение в България

В определен момент в една и съща езикова среда могат да функционират паралелно две или повече системи на стихосложение; всяка от тях придобива определени конотации – връзка с жанр, епоха, поетика, творчески кръг; но всичките могат да се припознаят от читателя като стих.



Фиг. 4

Фиг. 4 представя системите, които функционират и се разпознават като стих в България към настоящия момент – свеждаме наблюденията си до българския опит въпреки възможните паралели с други литературни традиции.

Линията на силабическия стих е обозначена с пунктир; при работата ни със студенти наблюденията ни показват, че този тип стихосложение най-трудно се идентифицира. Вероятно това се дължи на два основни фактора. От една страна, фолклорните текстове, при това ползвани откъснати от музикалния си носител, се четат рядко и се възприемат като музейни реликти. От друга, развитието на стихотворните форми у нас през повече от едно столетие върви в посока на увеличение на относителната тежест на ударението като ритмотворящ фактор; така простото редуване на изосилабични колони става все по-недоловимо на слух. Накратко, силабическият традиционен стих е изгубил своята аудитория и това е определило постепенната загуба на чувствителност за неговия ритъм.

Актуални и разпознавани като стих са четири различни системи, а именно:

- силаботоника
- долник, тактовик, акцентен стих
- свободен стих
- тоника – най-нов елемент.

От тази богата палитра при превод на текстове, не само старогръцки, се използва само малка част от възможностите. Причината за това вероятно се крие не толкова в липсата на реално метрическо съответствие между оригиналните старогръцки системи на стихосложение, колкото във факта, че преводът е по-инертна и по-консервативна сфера от авторското творчество. Иновациите в авторската поезия се възприемат като „модерни“ и трудноприложими – особено в областта на превод от старогръцки. Особен е случаят с допускането на смесения хекзаметър в България – в него никой не разпознава долник, а отново се наблюдава опит за внасяне на готов чужд модел, руския, характерен за преводите на Н. И. Гнедич, В. А. Жуковски и други преводачи на Омир; в крайна сметка този модел не се утвърждава. По времето, когато се правят експерименти с него, долникът още не е актуален в България.

3. Съотносимост на системи на стихосложение при превод. Еквиметризм, изометризм, хетерометризм. Проблемът за еквиметризма

От казаното дотук става ясно, че:

– системите на стихосложение, използвани в даден език и култура и възприемани от читателската публика като стих, могат да са повече на брой и общата картина се намира в непрекъсната динамика, като промените са особено интензивни при фонетични изменения, но също и при смяна на поетиката, възникване на нови течения в литературата, изменения в аудиторията и начина на употреба на метрическия текст;

– общата картина в два различни езика може да съвпадне само частично и само по някои параметри, но не по всички.

Понятието *еквиметризм* се ползва, за да се определи превод на метрически текст, който съвпада с оригиналния като метрическа организация. Понякога се употребява нетерминологичният израз „превод в размера на оригинала“. Подразбира се негласно – или поне не се проблематизира – и съвпадение на ритъма. Приема се, че това е един от параметрите на адекватния превод. Обикновено паралелно с изискването за еквиметризм се явява и изискване за еквилинейност; някои критици изтъкват съпадението или несъпадението на броя стихове като съществен аргумент при оценяването на качествата на даден превод.

Приложено върху преводите от старогръцки език на български език, понятието еквиметризм очевидно не работи: при разлика на звуковия но-

сител не съществува реална възможност за предаване на текста в размера на оригинала. Но и извън тази конкретна ситуация има сериозни основания за съмнение в самата възможност за еквиметричен превод, независимо от системите на стихосложение в езика източник и езика цел. Очевидна е аналогията с концепцията за еквивалентен превод, който е един недостижим абстрактен идеал, а в реалността стремежът не е към еквивалентност, а към адекватност.

По-точно е метрическата стратегия на превод да се назове с понятията изометризъм и респективно хетерометризъм.

Изометризъм е техника на метрически превод, при която метърът и ритмът на оригиналния и на преводния текст следват една и съща схема, една и съща или много сходна последователност на силни и слаби позиции, независимо от звуковия носител на ритъма и без отчитане на вторични ритмообразуващи елементи. *Хетерометризъм* е техника, при която метърът и ритмът в превода следват схема, различна от тази на оригинала, независимо какви са мотивите за избор на такъв принцип.

За да се осъществи изометричен превод, е необходимо:

- преводачът да изхожда от предпоставката за съизмеримост на системите на стихосложение на езика източник и езика цел, независимо дали тази предпоставка е реална или илюзорна;

- да са възможни повече или по-малко сходни техники на артикулация на двете системи на стихосложение;

- в културната среда на езика цел да съществува традиция, идентифицираща даден стихотворен размер с принадлежност към жанр, стил, автор, народност, епоха;

- преводачът да е загрижен за постигане на максимална близост не само по отношение на съдържателните, но и по отношение на формалните параметри на оригиналния текст, един от които е стихотворният размер.

Хетерометричният превод не означава единствено и само отказ от опит да се постигне изометризъм. Той може да бъде мотивиран от редица фактори:

- технически затруднения за постигане на изометризъм – статистически измерими лингвистични параметри като средна дължина на думата в двата езика, по-фреквентни разположения на ударенията, по-честа употреба на клитики и други;

- стремеж на преводача към комуникативен превод и избор на форми на стихосложение, по-близки до навиците на читателската публика; в някои случаи – работа на границата между превод и адаптация;

- стремеж на преводача към адекватност на ниво жанрова принадлежност и стилова специфика на оригиналния текст за сметка на метрическата конкретика;

- опит за заместване на едни ритмически структури с други, постигащи сходен музикален, естетически, емоционален ефект;

- търсене на различна функционалност на текста, например устна употреба, музикална творба на основата на текста, театрална постановка;
- наличие на традиция на хетерометричен превод;
- влияние на утвърдени модели на хетерометричен превод на аналогични жанрове от други езици;
- влияние на утвърдени модели на хетерометричен превод от дадения език, но на друг език цел.

Важно е да се има предвид, че концепцията на изометричния превод се развива в рамките на писмената култура, при която не се предполага устна употреба на текста, въпреки че не се и изключва напълно. Както вече стана дума, в случая със старогръцките метрически текстове по принцип към другите аспекти на превода се прибавя и прехвърлянето на един текст от устна към писмена употреба. Тези обстоятелства правят възможна заблудата, че изометричният превод може да се смята за еквиметричен, т.е. че всички елементи на метър и ритъм са възпроизведени в езика цел. При това реалното звучене на старогръцкия текст е непознато, нямаме сетивен опит за него, а разполагаме само с условен код – в периода, когато се установява този подход към текста, става дума предимно за еразмовото четене, което не отчита квантитета и музикалното ударение. Изометричният подход създава текстове за предимно книжна употреба.

Това е лесно обяснимо: вторичният ритъм, за който стана дума по-горе, е доловим най-вече при устно боравене с текста. Отсъствието на устност лесно довежда до абсолютизирането на метричната стъпка като единствена разграничима в текста ритмема и с това пресича пътя към разбиране на цялостната ритмическа комплексност на един метрически текст.

Последното се отнася и за превод от съвременни езици, при които няма реална загуба на знание за артикулацията. Но самата нагласа да се превежда предимно за четене наум довежда до игнориране на много ритмически елементи. Любопитно изключение представляват преводите на песни или стихове, по които е написана музика. При тях към стиховия ритъм се прибавя и музикален. Редки са случаите на специална грижа на преводача да възпроизведе и този елемент – като например блестящите преводи на Джон Ленън, в които преводачът Г. Рупчев се е погрижил те да могат да се запеят без никакво съпротивление на мелодията на оригинала (Ленън 1984). Още по-редки са теоретичните размисли по темата – има такива например в полемиката между А. Разцветников и Ал. Балабанов по повод превода на *Ода на радостта* на Шилер: А. Разцветников аргументира ред свои лексически избори с възможността да се изпее текстът с музиката на Бетовен (Разцветников 1982 / 2: 323).

Следствие от книжността на изометричния подход е голямото затруднение при всеки опит преводният текст да се рерадаптира за устна употреба. Това е едно от възможните обяснения за сравнително слабия интерес на театралите към античните комедии и трагедии: изометричният ритъм,

еднообразен по замисъл и изпълнение, в преводите на Ал. Ничев е труден за произнасяне и устно поставяне на смислови акценти. Понякога се търси изход в драматургични преработки, като например Ничевият превод на *Антигона*, преработен от Вл. Левчев за целите на постановка на М. Младенова в Народния театър през 1993 г. Текстът не е издаден и е на разположение в машинописен вариант в библиотеката на Съюза на артистите. В тази драматургична версия, която не може да се нарече самостоятелен превод, тъй като много близко следва превода на Ал. Ничев, основно се избягват дактилните клаузули и честите поетически инверсии; с други думи, наблюдава се частичен преход от изометризм (силаботонически аналог на ямбичния триметър) към хетерометризм (други ямбични размери) в името на произносимостта и яснотата на текста.

Когато става дума за несъотносими системи на стихосложение поради различен звуков носител, игнорирането на звуковия носител, игнорирането на елементи на вторичния ритъм и т.н., ситуацията е очевидна: подходът, който досега обикновено се приравнява към еквиметризм, де факто е изометризм. Обаче и при системи, които могат да се отнесат към една и съща категория, например силаботонизъм, припокриването на схемите на преводния и на оригиналния текст също се оказва само частично.

3.1. Съществува ли еквиметризм при съотносими или близки системи на стихосложение

Обичайно се приема, че при превод на метрически текстове от езици, в които господстващата система на стихосложение се определя като еднаква, метрическото и ритмическото съответствие може да бъде пълно. Например в английски, руски и български език съществува силаботонизъм; или пък в руски и в български се употребява долник; или пък на френски и на полски език съществува силабическо стихосложение; от това би трябвало да следва, че в тези случаи, при следване на точната метрическа и ритмическа схема на оригинала, преводът може да се определи като еквиметричен.

Обаче и в тези случаи към простата метрическа схема се прибавят няколко фактора.

3.1.1. Разлики във вторичния ритъм

Р. Якобсон посвещава статия на сравнението на руския и българския пестъпен ямб. Той сравнява вероятността за реализиране на потенциалните силни позиции в него. Разликата между тях не е в първичния ритъм, а във вторичния. Честотното разпределение на реализираните силни времена довежда до това, че в руския ямб ударените срички най-често се редуват през една ямбична стъпка, т.е. стихът има диподийна структура (Якобсон 2000: 397). В българския ямб не се наблюдава подобно явление.

Английският ямб също се отличава от българския по някои параметри. В него, за разлика от българския, не се наблюдава ударна константа в последната стъпка, така че е напълно възможно да се изравни мъжка и дактилна клаузула, дори ако са римувани:

Why, if 'tis dancing you would be,
There's brisker pipes than poetry.
(E. A. Housmann, A Shropshire lad, 62)

— — — — —
— — — — —

Двата стиха са изосилабични, но единият може да се определи като четиристъпен ямб с мъжка клаузула, а другият – като тристъпен с дактилна. От гледна точка на английския ямб обаче и двата стиха са в четиристъпен ямб, но във втория не е реализирано ударение върху последната стъпка: нещо невъзможно при българския ямб.

Също така в английския ямб са по-чести отклоненията от точната метрическа схема, свръхсхемните ударения, „обърнатите“ стъпки (синкопирани), които са точно предадени например в превода на *Хамлет* на Ал. Шурбанов, който разчупва прекалено голямата подреденост на обичайния преводен ямб:

Довечера пред краля ще играят
пиеса, една от чиито сцени
напомня онова, което аз
за края на баща си ти разказах.
(Шекспир, *Великите трагедии*, 94)

Във втория стих от цитирания откъс се вижда синкопираната стъпка „една“. Разбира се, това усложнява устната артикулация на текста, особено в съчетание с анжамбан. Този превод е намерил своята сценична реализация през 2012 г. в постановка на Явор Гърдев на сцената на Народен театър „Иван Вазов“. Експериментите на Ал. Шурбанов в областта на ямба вероятно са едно от основанията за избор на този превод – те си съответстват с експерименталния подход на режисьора.

Стремешът на Ал. Шурбанов¹⁹ е максимално доближаване до ритъма на оригинала. То се постига не чрез педантично спазване на метъра, а напротив, чрез допускане на нарушения в твърдата схема, които създават и смислов, и емоционален акцент.

Ал. Шурбанов изтъква и други разлики между ритъма на английската и на българската поезия, като отчасти ги отдава на различното историческо развитие на двете системи и влиянието на стария англосаксонски тонически алитерационен стих (Shurbanov 1985: 132).

¹⁹ Цитирам негово устно твърдение в личен разговор през 2017 г.

Подобни примери за разлики в ритъма вероятно могат да се намерят за всеки два езика, в които има разработено силаботоническо стихосложение. При относително точно припокриване на първичния ритъм се наблюдава разминаване на вторичния. За да бъдат описани адекватно тези разлики, е нужна работа с голям обем текст, тъй като вторичният ритъм е уловим само на базата на честотни изследвания.

По същия начин сравнението на долници в два езика показва само частични съвпадения, като в този случай няма твърда метрическа схема:

Наклонился — он что-то скажет...

От лица отхлынула кровь.

Пусть камнем надгробным ляжет

На жизни моей любовь.

(А. Ахматова, *Смятение*)

Той към мен се наведе полека...

От лицето ми слезе кръвта.

Като камък надгробен нека

да полегне над мен любовта.

(Превод Иван Николов)

Оригиналният текст е по схема:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

А преводният стих е:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

И двата текста представляват долници, но в оригинала има пет стъпки с едносричен междуударен интервал, а в превода – само една и общото впечатление е, че преводът се доближава в по-голяма степен до анапест.

3.1.2. Разлики в културни конотации: фиксиране на даден размер към текстове с определена тематика и/или жанрова принадлежност

Спорът за това дали определен размер сам по себе си може да е носител на някаква емоция, настроение или смисъл едва ли някога ще бъде окончателно решен: могат да се намерят примери, доказващи и двете тези. М. Янакиев, привърженик на отделното разглеждане на метъра и ритъма, не дава твърд

отговор: „Размерът (...) става обект на отделна наука – метриката. Тя класифицира неговите разновидности и търси да открие връзката им с определени емоционални съдържания. (...) Не е решен въпросът има ли връзка между стъпката, която лежи в основата на една поетична творба, и емоционалния заряд на творбата. Повечето стиховеди дават отрицателен отговор на този въпрос“ (Янакиев 1959/2: 195–201). С. Петрович въвежда термина *метаметрика*, който не е използван често от теоретичите на стиха, но изразява именно жанровите и емоционалните асоциации, които даден размер предизвиква у читателя, тъй като в дадена литературна традиция се е създала такава връзка (Петрович 1986: 39–40). Връзката между ритъм и смисъл е предмет на няколко цялостни изследвания²⁰.

Например може да се предположи, че четиристъпният хорей в руската поезия изразява динамика:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя.

(Пушкин, *Зимний вечер*)

Не е трудно да се подберат примери, в които и в българската поезия този размер внушава същото:

Като лека перушина,
седем очи преброени,
чук извива юначина,
бий метала разкалени.

(П. Яворов, *Калиона*)

Но със същия успех могат да се намерят образци, навяващи съвсем други асоциации:

Ей, дружина, хай станете!
Ей я иде – погледнете:
туй е мойта горска птица,
туй е мойта годеница!

(Хр. Ботев, *Пристанала*)

В този случай четиристъпният хорей по-скоро внушава близост с фолклора. Така че, ако един руски четиристъпен хорей се предаде на български

²⁰ За ролята на метъра и ритъма за пораждање на смисъл в поезията виж Златанов 2002, за аналогични явления в прозата – базово остава известното изследване на Р. Коларов (Коларов 1983).

език със същия размер, той може да придобие конотации, каквито оригиналът няма – например да навява представата за фолклорност.

Ако се приложи един по-скоро редуccionистки подход и компонентът метрическа схема се разглежда отделно от цялата система от художествени средства, обичайният термин еквиметризм е уместен. Но при отчитане на цялата сложност на връзките на метъра с останалите компоненти на една поетическа творба по-достоверно е понятието *изометризм*, дори когато става дума за метрически системи, чиито схеми и звукови носители съвпадат.

3.2. Проблем за еквиметризма при несъотнoсимни системи

3.2.1. Античното стихосложение и условното приравняване на силаботонизма към него

Квантитативният и силаботоническият стих нямат общ генезис, нито общ звуков носител на ритъма и очевидно при превод е възможен само изометризм. Независимо от това в течение на векове традиционно се приема, че между тези две системи има пълно съответствие; и в България поколения преводачи говорят за преводи „в размера на оригинала“: от поколението на Ал. Балабанов, през Ал. Ничев и Г. Батаклиев, та дори до днешното поколение. Механичният пренос на целия понятиен апарат, та дори на знаците за силно и слабо време – и $\sim$, могат да бъдат обяснени преди всичко със спецификата на рецепцията на античната култура в Европа от Ренесанса нататък и в следващите няколко епохи в развитието на европейската култура. Особеният привилегирован статут на Античността – отношението към нея като към безусловен и недостижим естетически идеал – и самосъзнанието на Нова Европа като неин наследник определят лекотата, с която нови форми на стихосложение се приемат като наследници на античната версификация. Вече стана дума, че и в Германия, и в Русия в период на изграждането на силаботониката се изказва хипотеза, че дългите и кратките срички просто съвпадат с ударените и неударените.

При това прехвърляне на цялата терминологична система се взема предвид най-вече йонийският квантитативен стих. Този подход е заложен още в самата Античност, доколкото терминологията първоначално е адаптирана към описание на Омировия епос. Понятието за стъпка ($\lambda\upsilon\beta\acute{o}\varsigma$) притегля вниманието само върху първичния ритъм на стиха. Множество съчинения със заглавия *За метрите* са писани във времето, в което квантитетът е изчезнал, т.е. описват една вече несъществуваща система. Както стана дума по-горе, абсолютизирането на стъпката като ритмема за сметка на реално доловимата от слуха единица – колон – от една страна, спомага за класифицирането на метрическите форми, но от друга, довежда до игнориране на много компоненти на ритъма. Затова и системата на квантитативния стих изглежда лесно преработваема в система за силаботонически стих, защото единственото заместване, което е

необходимо за целта, е поставянето на ударена сричка на мястото на дългата сричка в иктова позиция.

Тази подмяна довежда до няколко следствия, деформирали ритмическата картина на античния стих в представите на съвременния читател – поне в тези страни, където се практикува скандирането като техника на артикулиране и изометричният превод.

Любопитно е да се отбележи, че Ал. Балабанов, който се отнася критично към метрическият педантизъм в авторската поезия и механичното бросне на стъпки и дори изказва съмнение, че тръгването по пътя на силаботонизма е било правилно за развитието на българската поезия²¹, е склонен да приветства броснето, когато става дума за превод на античен текст. Преводачът като че ли винаги е по-консервативен от поета, дори ако става дума за една и съща личност.

3.2.1.1. Промени в първичния ритъм

Първичният ритъм се гради на базата на метъра и характерната за дадения размер стъпка. Разликата във възприемането на ритъма, която се получава в резултат на изометричния превод, и оттам – във възприемането на съдържанието на текста и неговата емоционална окраска, най-лесно може да се обясни, ако се потърси паралел с музикалния метрум. Например, ако анапестът в квантитативната си форма представлява две кратки и една дълга сричка, които могат да се представят като такт 4/4 с две ноти четвъртинки и една половинка, то силаботоническият анапест може да бъде сравнен с 3/4 с диплоанакруза. При това положение остава необяснимо как античният анапест е ползван в бойни песни – ембатерии (ἐμβατήριον, етимологически свързано с ἐμβαίω – „стъпвам, вървя, крача“) – в чест на Ениалий и как е възможно да е звучал подобно на марш. В трагедията този размер се явява в сцени на особена приповдигнатост, динамика и напрежение. Предаден на български език със силаботоническия си аналог, той звучи по-скоро замислено и дори скръбно, отколкото динамично, което може да се види и усети например в реплика на Тезей в Софокловия *Едип в Колон* в превод на Ал. Ничев (издаден през 1986 г.):

Не плачете, деца – че ония, които
благодарност провозда до гроба, не бива
да оплакваме. Грях е плачът ни.

²¹ „И като узнаем тайната на влиянието на народната песен върху Ботевата поезия, ще разберем най-добре накъде трябваше да се насочи развитието на българския стих още в първите години на развитието на нашата литература. Тогава може би нямаше тъй да се заробим в равния брой на сричките (...), нямаше тоя най-богат наш език да изпадне дотолкова във формата на своите стихове, щото да не вижда стихотворения, освен точно определените в разните „теории на поезията“ стъпки“ (Балабанов 1973: 132).

Тази реплика има по-скоро скръбни, отколкото енергични нотки. Така се променя и смисълът: Тезей се възприема не като цар, приел смъртта на Едип като благословия за полиса си, а като обикновен утешител, съчувстващ на близките на покойника.

3.2.1.2. Промени във вторичния ритъм

Тези промени настъпват още преди превода, при самото артикулиране на стиха чрез техниката на скандирането. Тъй като то се опира само на стъпката, всички останали ритмически елементи са недоловими сетивно. В резултат скандираният стих се възприема като много по-монотонен, отколкото е оригиналният. Донякъде този ефект е свързан с чисто служебната функция на устната артикулация; тя е само средство за ориентация и усвояване на писмения текст.

Недостатъците на скандирането проличават във всяка ситуация, в която се очаква устното артикулиране да има други функции, освен помощни. По време на работа към театралния уъркшоп *Ифигения в Таврида*²² на студентите беше предложен избор между скандиране на репликите в оригинал и прочитането им без маркиране на квантитативните стъпки. Задачата включваше произнасяне на текста в превод и в оригинал, като се поставят смислови и емоционални акценти. Щом опитаха да артикулират устно двата варианта, всички те без колебание предпочетоха втория вариант, като се аргументираха именно с монотонността на скандирането и невъзможността да се постави пауза или смислов акцент. Скандирането им налагаше твърда схема, която не се съотнасяше със съдържанието и емоцията на текста и чрез която те по-трудно достигаха до разбирането му.

3.2.2. Изборът на изометричен модел при превод: установяване на канон

Приемането на изометризма като единствен правилен принцип на превод на антични текстове се дължи до голяма степен на влиянията на вече съществуващи модели – немския и руския. Най-рано влиза моделът на силаботоническия хекзаметър – създава го и го обосновава Н. Бончев, като следва руския образец на Н. И. Гнедич (Бончев 1871: 92).

На ранен етап възможностите за избор на преводна система на стихосложение са две: силаботонизъм – шестостъпен дактил, наричан традиционно чист дактилически хекзаметър, и долник, известен с наименованието смесен хекзаметър. В крайна сметка, за разлика от практиката в Русия, се утвърждава първият модел. Обяснението за този избор вероятно се крие във факта,

²² Театралният уъркшоп беше проведен в рамките на проект по НИС на СУ *Оптимизация на обучението по старогръцки език за начинаещи чрез координирането на приложими аудиторни и извънаудиторни формати* през 2016 г. с ръководител Димитър Илиев.

че долникът като модел за авторски текстове навлиза в България по-късно, а преводът винаги иманентно е по-консервативна и по-малко склонна към експерименти област.

След това същият принцип на изометризма се прилага и за йонийските размери като ямбичен триметър и трохаичен тетраметър, както и за лирическите размери. И ако за триметъра и тетраметъра българската силаботоника има готови образци на шестостъпния ямб или петостъпния с дактилна клаузула, респективно осмостъпния хорей, то при изометрично предаване на всички лирически размери, включително елегическия дистих, преводът не следва, а създава образец. Силаботоническият вариант на сафическа строфа не може да бъде припознат като нищо друго, освен като преводен вариант на стихотворенията на Сафо или тяхна имитация. Дори елегическият дистих – по-близък до авторските практики на стихосложение, тъй като се състои от използваните от български поети дактилични стъпки – може да бъде трудно разпознаваем, когато не е в преводен, а в авторски текст, тъй като липсва очакването за този размер в оригинално стихотворение на български поет. Така се случва с втората част на стихотворението *Пасторал* на Е. Багряна, която не е разпозната от Р. Кунчева като елегически дистих (Кунчева 1988: 88), въпреки че буколическата тема е достатъчно основание за метрическия избор на постесата.

Метрическият избор има пряко отражение върху няколко аспекта на рецепцията на античните метрически текстове в България. Дистанцията от повече от две хилядолетия се възприема по различен начин в зависимост от този параметър. Някои хетерометрични варианти на избор, например използването на петостъпен ямб вместо ямбичен триметър при трагедии и комедии, създават илюзията за скъсяване на тази дистанция, защото четат Софокъл през Шекспир, включвайки в процеса на рецепция много пластове, направили възможно четенето на Софокъл днес. Напротив, метрически необичайният за българското ухо текст неизбежно постига ефект на остранныостяване. Интуицията за този аспект може би е добро обяснение за някои преводачески избори – например за хетерометризма и използването на рими в превода на Ал. Балабанов на фрагмент 50 от Анакреонт:

Бели къдри по главата,
кухи зъби във уста,
ти потъна, младост злата
с времето във пропастта.

Така, с римуван стих, който само частично наподобява изометричното звучене на Анакреонтовия стих, преводачът постига усещането за извънвременност, универсалност на текста, посветен на вечната жалба по отлитащата младост.

3.3. Генерализация на силаботоническите преводни модели при работа с различни системи на стихосложение

Предпочитанието към силаботонически преводни варианти се разпростира и извън границите на преводи от старогръцки език. Интересен е паралелът с предаването на силабическия стих от езици, в които той е обичайният модел. Този паралел илюстрира принципния подход на преводача: адаптиране на стиха към навиците на възприемане на ритъм, които предполага у читателя си. Когато се формират метрическите канони на превод от няколко езика, силаботонизмът се възприема като еталон. За пример може да послужи преводът на френските александрини у нас.

Александрийският стих е силабически дванадесетосричник, цезуриран симетрично, с предцезурна ударна константа. Обичайна е съседната рима с алтернанс мъжка и женска клаузула, като женските клаузули при фиксираното ударение във френски език се постигат чрез съответната техника на четене на метрически текст – с произнасяне на произносносимото *e* в красловие. В периода на най-ранни преводи на александрини силабическият стих е все още жив във възприятието на българската читателска публика, но такъв вариант на превода не се търси изобщо.

Възможна причина може да се открие във факта, че най-близък изометричен вариант на александрина вече съществува в българския език, но той е подчертано авторски модел. Става дума за стиха на Вазовата *Епопея на забравените*. Той съответства на модела на александрина във всички параметри с изключение на един: цезурата в него не е мъжка, а женска. Но този стих до такава степен се отъждествява с Вазовата творба, че едва ли би бил приложим за целите на превода. Тъй като това произведение е емблематично, свързано с етническата принадлежност и националната идея, и е широко познато на българския читател, за незапознатия със стиховедската проблематика този модел е просто „стихът на *Епопея на забравените*“ и всякакво друго негово приложение се възприема като имитация на Вазовата творба.

Така се стига до избор на модел, който можем да окачествим като изометричен, но отново, както и при античното стихосложение, представлява подмяна на самата система на стихосложение на силабическа със силаботоническа. Моделът е въведен в преводаческата практика у нас от А. Разцветников: вместо силабически александрин се използва шестостъпен симетрично цезуриран ямб. Впоследствие този модел става канон: никой преводач на френска класическа драматургия от следващите поколения не го подлага на съмнение. Прилагат го и П. Симов, и К. Кадийски.

Същата подмяна на силабически със силаботонически стих се прави и при преводи от други езици – например в преводите от полски език (Кунчева 1988: 125).

4. Заключение

Между актуалните за дадена литература системи на стихосложение, динамиката на развитието им и преноса на нови модели от други литературни традиции и преводната практика съществува само частична взаимозависимост. Търсенето на еквивалентност при предаване на размер поражда няколко парадокса.

Първо, традиционната дескрипция на системите на стихосложение довежда до абсолютизиране на първичния ритъм, определян от чистата метрика, и игнориране на други компоненти на ритъма. Загубва се и връзката между ритъм и смисъл на текста.

Второ, напълно различни системи на стихосложение биват припознати като еднакви по силата на изоморфни структури в тях и изометризмът бива определен погрешно като еквиметризм.

Трето, в резултат на това припознаване още на ниво избор на метрическа стратегия се отхвърлят възможни други варианти, повечето от които хетерометрични. Така създадената традиция стеснява избора на преводача.

Четвърто, динамиката на развитие на стихосложението в авторското писане не се отразява непосредствено върху техниките на превод. Преводът остава по-консервативна сфера. В особена степен това важи за работата със старогръцки метрически текстове поради изключително високия, сковаващ респект на преводачите към античната култура.

Така в превода на старогръцки метрически текстове се отхвърлят твърде рано или изобщо остават неизползвани редица възможности за избор, които дава актуалното българско стихосложение.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристоксен 1967: Aristoxeni Musici fragmena, ed. F. Wehrli, Basel-Stuttgart: Schwabe & co Verlag, 1967.
- Аристотел 1993: Аристотел, За поетическото изкуство, прев. Ал. Ничев, София: Софи-Р, 1993).
- Атанасов, Вл. Преводите от антични езици от 1944 до 1995 година. – В: Николова, А. (ред). Преводна рецепция на европейските литератури в България. Том 3, Класическа литература. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2002, 55–67.
- Балабанов 1973: Балабанов, Ал. Българският стих. – В: Балабанов, Ал. Студии, статии, рецензии, спомени. София: Български писател, 1973, 131–133.
- Бончев 1871: Бончев, Н. Читалище, повременно списание, издава се от българското читалище в Цариград. – Периодическо списание, 4/1871, 61–109.
- Гаспаров 1989: Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва: Наука, 1989.

- Джуджев 1954: Джуджев, Ст. Теория на българската народна музика. София, 1954.
- Джуджев 1977: Джуджев, Ст. Стих и мелос в българската народна песен. – В: Джуджев, Ст. Музикографски есета и студии. София: Музика, 1977, 23–40.
- Джуджев 1977/2: Джуджев, Ст. Остатъци от предприемска музикална култура в балканския фолклор. – В: Джуджев, Ст. Музикографски есета и студии. София: Музика, 1977, 131–145.
- Евстатиева 2011: Евстатиева, Г. Арабското стихознание. София: Изток–Запад, 2011.
- Жирмунский 1975: Жирмунский, В. Теория стиха. Ленинград: Софетский писатель, Ленинградское отделение, 1975.
- Златанов 2002: Златанов, Бл. Интенция и смисъл на стиховия текст. София: Гражданско дружество „Критика“, 2001.
- Коларов 1983: Коларов, Р. Звук и смисъл. София: Издателство на БАН, 1983.
- Кунчева 1988: Кунчева, Р. Стихът като възможност за избор. София: Университетско издателство „Климент Охридски“, 1988.
- Кунчева 2000: Кунчева, Р. Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега. София: ИК Аура, 2000.
- Левчев 2003: Левчев, Л. Поетическото изкуство. София: ИК Труд, 2003.
- Ломоносов 1965: Ломоносов, М. В. Письмо о правилах российского стихотворства. – В: Ломоносов М. В. Избранные произведения / Вст. ст., подг. текста и прим. А. А. Морозова. – Москва / Ленинград: Советский писатель, 1965, 486–494.
- Лосев 1979: Лосев, А. Ф. История античной эстетики, том 5, Москва: Искусство, 1979.
- Петрович 1986: Петрович, С. Облик и смисао. Нови сад, 1986.
- Платон 1981: Платон. Държавата. Прев. Ал. Милев. София: Наука и изкуство, 1981.
- Платон 2007: Платон. Закони. Прев. Н. Панова. София: Сонм, 2007.
- Платон 2015: Платон. Държавата. Прев. Г. Гочев. София: Нов български университет, 2015.
- Попдимитров 1941: Попдимитров, Е. Ботев като поет. София: Нов свят, 1941.
- Разцветников 1982: Разцветников, А. Българският хекзаметър. – В: Разцветников, А. Събрани съчинения в четири тома. Т. 3, Стихотворни преводи. Статии за превода. София: Български писател, 1982, 337–354.
- Разцветников 1982 / 2: Разцветников, А. Гавра с Шилера и Бетховена. – В: Разцветников, А. Събрани съчинения в четири тома. Т. 3, Стихотворни преводи. Статии за превода. София: Български писател, 1982, 321–324.
- Томашевский 1996: Томашевский, Б. В. Стилистика и стихосложение. Москва: Аспект пресс, 1996.
- Тредиakovский 1735: <http://trediakovskiy.lit-info.ru/trediakovskiy/kritika/novyy-i-kratkij-sposob-k-slozheniyu-stihov.htm> Консултирано на 3.01.2018.
- Филипова 2004: Филипова, С. Речник по стихознание. София: Петър Берон, 2004.
- Фрейденберг 1948: Фрейденберг, О. М. К вопросу о происхождении греческой метрики. – Ученые записки ЛГУ, Серия филологических наук, 13 / 1948.
- Хаджиев 1976: Хаджиев, П. Елементарна теория на музиката. София: Музика, 1976.
- Шенгели 1960: Шенгели, Г. Техника стиха. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1960.
- Якобсон 2000: Якобсон, Р. Българският петстъпен ямб в съпоставка с руския. – В: Якобсон, Р. Езикът на поезията. София: Захари Стоянов, 2000, 395–410.

- Янакиев 1959: Янакиев, М. Съществува ли начупен стих. – Език и литература, 1 / 1959, 66–67.
- Янакиев 1959 / 2: Янакиев, М. Наблюдения над стиха на Христо Смирненски. – Език и литература, 3 / 1959, 194–201.
- Янакиев 1960: Янакиев, М. Българско стихознание. София: Наука и изкуство, 1960.
- Aristides Quintilianus 1963: Aristides Quintilianus De musica, ed. R. P. Winnington-Ingram, Leipzig: Teubner, 1963.
- Nicev 1976: Nicev, A. Προβλήματα της μεταφράσεως του αρχαίου ελληνικού δράματος. – Πλατων, Т. 28/ 1976, 302–306.
- Shurbanov 1985: Shurbanov, A. Anglo-Bulgarian Prosodic Compatibility: the Translator's View. – In: Collins, L. (ed), Anglo-Bulgarian Symposium. London: School of Slavonic and East European Studies, 1985, vol. II, 132–147.
- West 1973: West, M. L. Indo-European Metre. – Glotta, 51 / 1973, 161–87.
- West 1982: West, M. L. Greek Metre, Oxford, 1982.
- West 2007: West, M. L. Indo-European Poetry and Myth. Oxford: Oxford University Press, 2007.

ЦИТИРАНИ ПОЕТИЧНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Алкей, фрагм. 96: Alcacus (96. Diehl (Fragmenta, ed. E. Lobel and D.L. Page, Poetarum Lesbiorum fragmenta. Oxford: Clarendon Press, 1955 (repr. 1968 (1st edn. corr.)).
- Анакреонт, фрагм. 50 в превод на Ал. Балабанов под заглавие Пред старостта – В: сп. Художник, 1906
- Ахматова, А. Смятение: <http://slova.org.ru/ahmatova/smjatenie/>
- Ахматова, А. Смушение, прев. Иван Николов: https://litenet.bg/publish18/a_ahmatova/vecher_broenica/broenica/smushtenie.htm
- Баряна, Е. Моята песен: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=183&WorkID=5403&Level=3>
- Ботев, Хр. Пристанала: <http://litclub.bg/library/bg/botev/poezia/pristanala.htm>
- Ленън, Джон. Поезия, проза, интервюта. Прев. Г. Рупчев, К. Филипова. София: Народна култура, 1984.
- Милев, Гео. Произведения в два тома. Том 1. София: Христо Ботев, 1995.
- Пушкин, А. С. Зимний вечер, <http://ilibrary.ru/text/569/p.1/index.html>
- Софокъл, Едип в Колон, прев. Ал. Ничев – В: Софокъл. Трагедии. София: Народна култура, 1982.
- Ходасевич, Вл. Не ямбом ли четырехстопным... : http://slova.org.ru/hodasevich/ne_yambom_li_chetyrehstopynm/
- Шекспир, У. Великите трагедии, прев. Ал. Шурбанов. София: Изток–Запад, 2012
- Яворов, П. Есенни мотиви <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=130&WorkID=3312&Level=3>
- Яворов, П. Калиопа <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=130&WorkID=3303&Level=3>
- Housmann, E. A. A Shropshire lad, 62 <https://www.chiark.greenend.org.uk/~martinh/poems/housman.html#ASLx>