

Георги Сџалев

## СИЛАБИЧКО-ТОНСКАТА ВЕРСИФИКАЦИЈА ВО МАКЕДОНСКАТА УМЕТНИЧКА ПОЕЗИЈА

— Поглавје од предложената дисертација „Македонскиот верс“ —

Трудови од областа на версификацијата на македонската уметничка поезија постојат поразувачки малку: во списанието „Литературен збор“ бр. 2 за 1956 година, поетот Лазо Каровски го печати својот осврт на таа тема: „Версификацијата на македонската уметничка поезија“. Неговиот релативно краток, и повеќе информативен, труд не води по трагите на силабичко-тонската версификација со цел не да ни се прикаже постоењето на стопите, туку е на показ повеќе стремежот за објаснување на некои теориски поими со примери од нашата поезија. Откако регистрира по 1—2 примери за хореј, јамб, дактил и амфибрах — авторот преминува на „комбинациите“ што се создаваат со здружувањето на некои стапки. Потоа се споменува што се тоа *ритмички гејтерминанти* и некои прашања за *числосијата* на стопите во врска со бројот на акцентите. Поставено е прашањето за цезурата и опчекорувањето, клаузулата, римата, строфата; се преоѓа со 1 пример на тонскиот стих, на слободниот стих, за да се заврши со искршениот стих и со прашањето — дали поодделна ритмичка комбинација или ритмичка структура одговара само на содржина со определен карактер, — и со право одговара дека разни расположби, спротивни по содржина, (бол, тага, наспрема радост, веселба) можат да бидат искажани преку една и иста ритмичка структура, и обратно: една расположба може да се транспонира низ речиси сите ритмички шеми. Овој осврт го оценуваме како прилог во кој примерите од македонската уметничка поезија повеќе служат како илустрација на општо-теорискиот материјал, а не како посебно интересирање за постоењето на силабичко-тонската версификација во таа поезија, иако паѓаат тврдења дека „мајстор на јамбот“ е Кочо Рацин, и слично.

Многу порано, уште во 1939 година, Тодор Павлов ја напиша студијата „Поезијата на Венко Марковски“, објавена во Софија. Во вториот и третиот дел на освртот „Од „Алијана“ до „Жешварије“ — тој ја разгледува метриката на стихот, укажувајќи подробно на присуството на стопите, правејќи некои споредби, укажувајќи и на единството на ритмот и содржината.

Третиот осврт на такво едно прашање е од проф. Христо Зографов: „Некои ритмички особености на песните од Константин Миладинов” — во „Литературен збор” бр. 3, за 1961 година. Овој осврт има за цел да нè убеди дека стихот на К. Миладинов е исклучиво *силабички*, што ќе биде забележано уште во самиот почеток: „Сите песни на К. Миладинов имаат силабичен стих” — и од тој аспект се анализира ритмот на Константиновата поезија. Немаме причини да ги оспоруваме тие тврдења, освен да забележиме дека ред песни, напишани по 1858 година, (оние што редовно се римувани) подлежат донекаде на законот на силабичкотонската версификација. Авторот потцртува дека „Во некои песни на К. Миладинов среќаваме и доследно спроведена ритмичка стапка, но само ако некои зборови во нив ги читаме со акцент на вториот слог од крајот”. Поставувајќи го тој услов, со тоа се исклучува Константиновиот стих од ваквата ритмика. Меѓутоа, посебно такво акцентирање не се поставува како услов, туку тоа е напати факт. Христо Зографов го заклучува својот осврт со оваа констатација: „Во еден напис, печатен во „Литературен збор”, Лазо Каровски даде примери за употребата на хореј (трохеј), јамб, дактил и амфибрахи од современи наши поети, но скоро сите примери се *мали извадоци* од песни, бидејќи поретко се среќаваат и во денешната наша поезија песни исцело издржани во еден определен размер, ретко се среќаваат песни напишани од почетокот до крајот во една иста ритмичка стапка или во една постојана комбинација од две стапки (на пр. од дактил со хореј). . .“

И тоа е речиси сè што е напишано на таа тема. Нашата, пак, цел ќе биде да го разгледаме поцелосно тоа прашање, и да укажеме на квантитетот на застапеноста на силабичко-тонската версификација во македонската уметничка поезија, со проблемите што се наметнуваат поради специфичностите на нашиот јазик и поради недоволно јасните претстави за некои поими. Се разбира дека на стихот нема да се гледа само од лингвистичка страна, ами на поширока основа ќе се разгледаат сите компоненти што го сочинуваат класичниот стих кај нас. Кога споменуваме — класичен стих, сметам дека јасно ја определуваме структурата на врзаниот стих.

### *Хореј-трохеј*

Без особен приговор се согласуваме со констатацијата на Лазо Каровски дека „трохејот е една од најраспрстранетите стапки кај нас”. Го имаме и двостепен:

Как си била (—V) (—V)  
 златокрила, (—V) (—V)  
 крило павни, (—V) (—V)  
 ветар мавни. . . (—V) (—V)

(Миладинов: „На чужина”)



Можеме ли поинаку да си го замислиме акцентот во зборот *љубов*, кога К. Миладинов постојано го слушал исклучиво вака? Целата песна „Думание” е испеана во овој ритам, кој -пак- почесто го чувствуваме и кај Коле Неделковски:

Блиска рода нигде немам,  
ни при живи дел да земам:  
немам либе. . . Гори младост. . .  
Дни се низат в страшна гладост.

(„Скитник”).

Многу интересен комбиниран трохеј употребил Гане Тодоровски:

Кога денот над град смршти	(—V)	(—V)	(—V)	(—V)
темни веѓи,	(—V)	(—V)		
а врз сводот ќе се родат	(—V)	(—V)	(—V)	(—V)
сјајни пеѓи-	(—V)	(—V)		

Сам се скитам како сенка  
в ноќта глува,  
сам со споменот за тебе  
в срце чуван. . .

(„Место цвеќе”).

итн. — во седум строфи. Како што се гледа, катрените се составени од 2 четиристопни и 2 двостопни трохејски стихови.

Еве ги петостопните трохеи кај Венко Марковски:

Беснеј,	ветре,	рано	срце	кени,
гори,	Вардар,	земјо	моја	плачи,
пукни,	оков,	молкни	гроб ти	зинат,
слушај,	збори	Коле	в соба	мрачна. . .

(„Коле Неделковски”)

Ваков стих е застапен и во неговата песна без наслов:

„Китки цветат, китки китки радост ронат. . .”.

како и кај Србо Ивановски:

Мојта	мајка	добра	мајка	била,
дала	се за	синот	сакан	свој,
но во	една	есен	свила	крила,
умре —	ла без	„Збогуми	сине	мој” . . .

(Мојта мајка”)

Вториот стих од примерот на Србо Ивановски е трохејски, со каталектички завршеток, додека во исто таквиот IV стих се наоѓа еден пеон I:

Умрела без. . . (—VVV).

Шестостепен хореј еве пак кај В. Марковски:

Лична	земјо	моја,	лукло	моја	света
тебе	еден	крвав	варвар	ли те	газел
в тешки	пранги	ковал	и со	безум	мразел,
безум	полн со	стрвост	и со	јарост	бујна. . .

(„Татковина”)

Постојат и седумстопни, па и осумстопни трохејски стихови (на пр. „Заветот на Караорман” од В. Марковски — осумстопен), меѓутоа тие овде-онде го менуваат својот ритам поради должината. При тоа се уочуваат јасно детерминантите што се секако редовна појава со оглед на тоа дека не со задоволство поетот го користи секогаш чисто школкиот пример за хореј. Детерминантите можат да бидат различни:

В првни зори први бразди,  
летна птица, разли свон. . .

(Ср. Ивановски, 15 песна од „Желби и меѓи”)

т. е. забележуваме дека клаузулите во двата стиха се разликуваат. Првиот е со таканаречен *женски* завршеток, а вториот — со *реска*, *отсечна*, кратка клаузула (машки завршеток).

Небото е уште така светло,  
месецот врз снегот згрчил лик.  
Склопив очи. . . В чуден спомен сетив  
дел од мојте сведни детски дни.

(Г. Тодоровски: „Зимска приказка”)

Веднаш паѓа в очи почетокот на двата први стиха што се разликуваат од почетокот на последните два. Се работи и овде за типичен трохеј, но со таканареченото „измамено очекување” на иктусите во некои стапки: тие се наметнува двапати во еден ист збор. Очекуваме да читаме:

НЕботО е уште така светло,  
мЕсецОт врз снегот згрчил лик. . .

Но шематски сме добиле такви трохеи од каде што се гледа дека во петостопниот трохејски стих не мора да имаме пет акценти, па според тоа и читаме правилно пак трохеи:

Небото е уш-те та-ка свет-ло,  
(—VVV) (—V) (—V) (—V)  
МесецоТ врз сне-гоТ згрчил лик. . .  
(—VVV) (—V) (—V) (—O)

т. е. со акаталектички завршеток во првиот стих, и каталектички во вториот. Во нашиот горен пример се работеше за замената на двата хореи со два пириха, со тоа што се доби пеонизација,

Детерминантата може да се огледа и во промената на местото на паузата. Во петтостопниот трохејски стих најчесто таа паѓа зад IV слог:

Мојата мајка// добра мајка била...  
или:       Беснеј, ветре// рано, срце кини...

Но, понекогаш паузата знае да го смени своето место:

Стивна сегде шумот// Градот молкна.

.....  
Пак е така чудно// толку чудно...

(Г. Тодоровски: „Зимска приказка”)

и ете ја зад шестиот слог!

### Јамб:

Како што веќе напоменавме, во однос на акцентираниот слог *јамбои* е спротивен на хорејот. Тој лесно се употребува во поезиите чии јазици знаат за подвижни акценти. Во руската поезија тоа е речиси најомилената стапка. Во четиристопен јамб е испеан целиот роман „Евгениј Онегин”:

Мечтám и гóдам нет возвра́та,	(V—) (V—) (V—) (V—) (VO)
не обновлю души мое́й,	(V—) (V—) (V—) (V—)
Я ва́с любил любóвью бра́та,	(V—) (V—) (V—) (V—) (VO)
и мо́жет бы́ть ещѐ нежне́й.	(V—) (V—) (V—) (V—)

Словенечкиот, исто така и бугарскиот јазик, даваат широки можности за градење сосема чисти јамбови стапки, со оглед на тоа што подвижниот акцент може да се најде и на вториот слог на зборот: *мечѝи*, *сѝируј*, *един* итн. Кај нас е потешко да се добие школски пример за јамб без употребата на ауфтакт. Но такви, иако се поретки, ги среќаваме, како на пример во овој преведен стих:

Одва́ј да мо́же најбóрз брел... (каталектички завршеток)  
(Байрон: „Простална песна”)

или кај Гане Тодоровски:

Букѐт од пѐсни нóсам ја́с... („Место цвеќе”)

При градењето на јамбот нашите поети најмногу се служат со предударот и доколку по тоа сакаат да го дочуваат школскиот пример за јамб — ќе добиеме тежок стих, трмав ритам, со кој се одликуваат овие јамбови:

На борба машко племе,  
За радост светнал ден...

Полесен, пожив, поеластичен и читлив текст добиваме со пеонизација на еден јамб и еден пирих:

А може животот и нему  
најобичен му зготвил дел...

(Од „Евгениј Онегин“)

Во првиот стих започнуваме со предудар и ја добиваме шемата: (V—) (V—VV) (V—) (VO), со катаlecticки завршеток, а во вториот стих започнуваме со пеонот: (V—VV) (V—) (V—) со акатаlecticки завршеток, т. е. со полна завршена стапка.

Ауфтактите не се изолирани од стихот. Тие се негов составен дел и затоа не би можеле никако да се согласиме со тврдењето какво што е потцртаниот цитат земен од Л. Каровски: „Они (нашите поети, заб. Г. С.) создале јамбичен стих на тој начин што туриле по еден ауфтакт (!) пред хорејскиот стих. Никој не може да го осигори *тхрохејскиоѝ ритѝам на ѝтаквиѝе стѝихови*“ (потцртал Г. С.). А всушност место за такво убедување воопшто нема и покрај постоењето на некои други такви тврдења<sup>1</sup>). Кај Томашевски, на пример, дадени се следниве стихови со посебни објаснувања:

но и: „Катóрый завсегдá журчит“...  
„Не Пинд ли под ногáми зрю“...  
„И Пёрси в жáждущих степях“...<sup>2</sup>)

— и никаде не се тврди дека има некоја слухова разлика меѓу горните три примери. А по што се одликуваат освен по визуелниот правопис?

Но прашања околу јамбот има навистина повеќе, многу повеќе од колку за трохеите. Во руската поезија го среќаваме дури и едностопниот јамб:

*Веснá  
идѝи  
онá  
ѝоѝи,  
журчѝи,  
жужжѝи,  
кружѝи,  
влечѝи...*

Би можеле да забележиме дека се тоа разбиени стихови од по две јамбови стапки. Точно, нив можеме така да ги соединиме, на што, меѓутоа, ќе ни се спротиви продолжетокот на стихотворбата со чудесните рими што во исто време секоја за себе претставува стих!

Во нашата поезија ваквиот краток стих не е познат, иако е возможна неговата конструкција. Се разбира, многу нешто ќе му недостига на таквиот јамб, како од содржинска гледна точка, така и од баналноста на римиве:

<sup>1</sup>) Д-р Др. Живковиќ: „Ритам и песнички доживљај“, Сарајево, 1962, стр. 12

<sup>2</sup>) Б. В. Томашевский: „Стилистика и стихосложение“ Ленинград, 1959 стр. 356.





И еве ја шемата што ни е дадена со примерот:

$$\begin{aligned} & (V-V) (-V) // (V-V) (V-V) \\ & (V-V) (-V) // (V-V) (V-V) \\ & (V-V) (-V) // (-V) (-V) (-V) \end{aligned}$$

Па се тврди дека „ваквиот распоред на акцентите е постигнат на тој начин што еден петостепен трохејски стих, — всушност *гесейсложен* стих со парни акцентски целини — е поместен со помошта на едносложна анакруза за еден слог вдесно, така што сите нагласени непарни слогови стануваат парни”.

Очигледно трохејските стапки во првите два стиха не постојат. И шемата на Д. Живковиќ јасно покажува постоење на амфибрах и трохеј во првиот дел на тие два стиха, т. е. до појавата на паузата, и на два амфибраха по наузата. Па дури и да го одбиеме ауфтактот (со каква логика!) трохеите ќе се појават само во првиот дел, до паузата, додека амфибрахите остануваат пак зад паузата! Јасно е дека се работи за чисти амфибрахи, зашто во првите два стиха не се работи ни за јамбови, ни за трохеи, ами токму за — амфибрах. Ќе го поткрепиме тоа наше категорично тврдење и со пример, ползувајќи ја *мејтризираната* пауза наречена *лејма*, која е наполно во составот на една стапка:

Ја знадем (V) себе и слаба и јака,  
јер слутим (V) себе, у свјетлу и сјени. . .

за да се заврши со третиот стих онака како и што е шемата кај Д. Живковиќ, каде што единствено доаѓа предвид тврдењето за трохејските стапки кога би го исфрлиле ауфтактот.

Лејмата е, значи, метризирана пауза *што се брои како неакцентизиран слог*<sup>3)</sup>. Во првите два стиха самата залетеност на ритамот не тера да ја вклучиме автоматски и таа лејма како неакцентизиран слог. Еве и друг пример што го потврдува тоа, овојпат преку анапести од бугарската поезија:

В географската карта се виж,  
колко смъртни премједия мина  
ти, която в грѣдта ми горѣш  
и се казваш (V) мѡя родѣна.

(Хр. Радевски: „История”)

Слухот ,како што се чувствува, веднаш ја пополнува таа празнина во последниот стих. Впрочем, со истата логика можеме да го негираме и амфибрахот кој често се добива со анакрустичен слог, што би значело дека неговата основа е — дактилска!!

<sup>3)</sup> Терминот ЛЕЈМА го користат Г. Шенгели и М. Јанакиев, последниот во својата дисертација „Българско стихознание”, од каде што се земени и стиховите на Радевски.

Над страшноу бѣздной дорѡга бежит,  
меж жизнью и смртиу мѣйтсѧ...

(Жуковский: „Горная дорога”)

Забележувајќи ја неоснованоста на ваквите докажувања, го оставаме тоа прашање како сосема јасно. Главно е дека јамбот постои кај нас и него најмногу го гледаме кај В. Марковски. Покрај веќе забележаните неколку примери, еве уште неколку такви стихови од песната „Печалба”:

И ден по ден се краде,  
ќе сврши мојот век. . . ,

потоа во „Посветата”, во целата драма „Гоце”, — која всушност, колку да беше афирмација на јамбот во македонската уметничка поезија, толку се појави и со сета банализирана тврдост на стихот, компромитирајќи ја употребата на еднословните рими од типот *час, нас, ѝлас, јас* и сл.

Јамб употребува во неколку свои песни и Волче Наумчевски, кој е особено доследен во стихотворбата „Песна”, од која цитираме неколку стихови.

Над родни низи глас се турал,  
се сушел гроздов ластар млад,  
за други растел плодот убав,  
се турал над нас страшен глад. . .

Тука го споменуваме и Србо Ивановски со неговите каталектички шестостопни јамбови стихови од првиот дел на песната „На Л.”:

Од полно грстје бисер ориз сеам,  
ме следи поглед врел и елек винен.  
Јас ориз сеам, таа песна пее,  
низ гласот нејзин, чувствам, трепет мине.

Ќе дојде есен. Оризот ќе класа.  
На жетва јас и тоа моме ќе сме.  
И снопот најзрел што ќе падне тасан —  
ќе биде нашта љубов таа есен.

Стиховите се типично анакрустични, со пауза што најчесто ја сече третата стапка, но и го менува понекогаш своето место, како во II стих од првата строфа: „Ме следи поглед врел // и елек винен”, — кога се наоѓа зад третата стапка (што е доказ дека и јамбовите стихови можат да имаат пауза меѓу две стапки!), или како во II стих од втората строфа: „На жетва јас // и тоа моме ќе сме”, т. е. по втората стапка. Приговор за овој пример може да има, но слухот ја бара таа пауза токму на тоа место;

Во јамб е испеана и XII песна од поемата „Желби и меѓи“ од истиот поет:

Се тегли ноќта како сон,  
а сон од Климе бега.  
До стогот буден стои он  
и мракот црн го стега...

Но, посериозни обиди за градење јабмови стихови прави поетот Гане Тодоровски, како во свои песни, така и во преведена поезија:

На гробот нејзин место цвеќе  
букет од песни носам јас.  
Да берам в поле цвеќа нејќев,  
жал в срце збрав низ тажен глас...

Уочливо е дека во овие стихови нема тромост, нема отпорна тврдост. Тоа, секако, произлегува од односот на зборовите во стихот, од нивното лесно сместување во шемата на јамбот, од нивната леснота и ненаметливост. Не мало влијание за тоа има и стихот со двосложниот збор што е акцентиран на вториот слог одназад. Тој секако ја разбива визуелната монотоност на еднословниот ауфтактов збор. И уште нешто: во последниот стих среќаваме наместо неакцентиран анакрустичен елемент — еден акцентиран збор што ја прави првата стапка спондејска:

Жал в срце збрав низ тажен глас...

или шематски изразено:

(— —) (V—) (V—) (V—)

Како што ќе видиме и подоцна — не се работи за нарушување на јамбот, туку за појава на два акценти, од кои првиот при читањето, при изговарањето, ќе биде полесен, бегол. „Отмечу сразу и другое явление, которое обнаруживается уже в первой оде Ломоносова. В оде есть такой стих:

Взять купно свет и дух татарам...  
(„Ода на взятие Хотина, 1739”)

Етот стих тоже јамб, а ударение встретилось на слабом месте” — вели Томашевски во својата книга „Стилистика и стихосложение” (стр. 357).

Малку потврд е јамбот на Г. Тодоровски во песната „По патот на мојот народ”:

Сум дошол јас на овој свет  
пред точно цели двајсет лета;  
бил денот сончев, мајски цвет  
ми кител нежно образ светол...

а таа тврдост како да произлегува од употребата на експлозивните консонанти во нивната звучна и безвучна акустика.

Гане Тодоровски прави преводи во јамб (на пример: „Здравица“, „Memento mori“, „Кај“ и „Сонетниот венец“ од Прешерн, како и многу други песни).

Чист јамб имаме и кај Славко Јаневски. Тој е исклучиво анакрустичен во песната „Проклетиот коњик“, без машки клаузули, малку тврд, но неверојатно е запазено единството на ритамот и содржината, така што добиваме една сугестивна целина во секој поглед:

По студен камен тропот тропа,  
јас зол сум коњик гостин земен,  
на беспат сегде патје копам  
и сенка сум на светот темен. . .

За разбивање на монотонијата на нашиот јамб (го употребуваме терминот „наш јамб“ поради специфичноста што ја наметнува говорниот акцент) во ред мои препеви од странската поезија сум се послужил со употребата на пирих, кој сврзан со претходната или со следната јамбова стапка дава еден од пеоните. Го илустрирам тоа со првиот стих од препевот на „Сердарот“.

„Пискотници се слушаат од Галичник во Река. . .”

или шематски прикажано:

(V—VV) (V—VV) (V—VV) (V—) (V0)

Но ако се скандира горниот стих, ќе се види јасно дека јамбот го бара својот говорен акцент и врз вториот слог на пирихот. Тоа ќе рече, дека акценти ќе добијат на своите нелогични места и зборовите: пискотници, се слушаат, од Галичник. . . Нормалниот изговор, се разбира, ќе ги одбегне сите случаи на „измамените очекувања“. Така пирихот се јавува по секоја јамбова стапка, и соединувајќи го со претходната стапка, всушност добиваме неколку пеони II, како што ни покажува и горната шема. Строфата понатаму продолжува:

„Што тешка несреќа ги збра  
и мажите, и жените, та гласи тажна ека  
и навева сал коб и зла? . . .”

Пирихот е присутен во сите горни стихови и редовно гради по некој пеон:

(Што теш)-(ка нес)-(ре-ќа) (ги збра)  
(и ма)-(жи-те) (и же)-(ни-те) (та гла)-(си таж)-(на е)-(ка. . .)  
(и на)-(ве-ва) (сал коб) (и зла)

Факт е дека јамбови се прават и кога стихот започнува со четирисложен збор, како во првиот стих на преводов, како и во сиве овие случаи:

„— Земјоделци, служители на Деметра, баш така  
шепотеа за гласот зол. . .”

или:

„Вдовиците и бедните, ги гледаш, солзи леат. . .”

или:

„Четворица натажени Арнаути без капи. . .”

Така е работен и мојот превод на Пушкиновиот роман „Евгениј Онегин”, и обидите врз „Чајлд Харолд” од Бајрон, и деловите од Дантевиот „Пекол”.

#### Дактил:

Лазо Каровски во својот веќе неколкупати споменуван осврт, нагласува дека дактилот, поради местото на акцентот во нашиот јазик, е најчеста ритмичка стапка во нашата уметничка поезија. „Но, сепак, — се вели во тој труд, — ритам составен само од дактилски стапки многу ретко има. Морам да признам дека при барањето на стихови составени само од дактил најповеќе ги прелистував странците на нашите поети”. Во сето тоа има некаква точност, но само — половична. Заправо, се работи за едно мало недоразбирање околу завршната стапка во стихот, за кое ќе стане збор подоцна, во врска со „комбинациите” на дактилот со други стапки.

Во поезијата на Славко Јаневски од поранешниот период доминира дактилот, од оној „најчистиот”, до севозможните „комбинации”. Затоа не ќе е чудно што него и најмногу ќе го цитираме. Еве го беспрекорниот пример за дактил во поезијата на овој поет:

Наслушнав, слава на горниот,	(—VV) (—VV) (—VV)
луѓе и вие сте станале,	(—VV) (—VV) (—VV)
на нозе пак сте застанале. . .	(—VV) (—VV) (—VV)

(„Еден заборавен печалбар тагува за својот вилает”)

Во истата песна превладува, меѓутоа, дактил од типот на примерот што го дава Л. Каровски во својот осврт: стихови во кои не е запазен принципот на изосилабизмот:

Љубени селани,	—2 дактилски стопи—
Дебрани,	—1 дактилска стопа—

Класје — од безмеѓа црница никнати,	—4 дактил. стопи—
искри — од дедовско огниште бликнати,	—4 дактил. стопи—
јаблани,	—1 дактил. стопа—
еве, ви пишувам, стиснат зад неколку јабани.	—5 дактил. стопи—

итн. — во некои осумдесет стиха од песната. Такви стихови кај С. Јаневски има многу. Достатно ќе биде да одбележиме уште само неколку од нив:

Дафино, вино напиено,  
срце во срце сокриено...

(по три дактилски стапки)

Берачка-девојка кришум го гледала,	—4 дактил. стопи—
скриена тага му знаела,	—3 дактил. стопи—
желби на разбојот в нитките редела	—4 дактил. стопи—
даровџа кошула ткаела...	—3 дактил. стопи—

(Од „Балада за четирите срца”)

Најчест дактилски стих е сепак оној што завршува со една тро-хејска стапка, стих, кого Каровски го уврстува во комбинациите. Ќе укажеме веднаш на фактот дека тоа не е никаква комбинација, туку се работи за катаlecticки дактилски стих, за стапка во која зборот претставува ритмичка незавршеност:

(Кучешки) (завивал) (ветерот) (здивен)  
(в гората) (некаде) (таговна) (песна)  
(образ на)-(мрштило) (небото) (сино)  
(образ на)-(мрштила) (жолтата) (есен)

Примерот е земен од песната „Балада за непознатиот другар” од Гане Тодоровски. Еве таков стих пак кај С. Јаневски:

Погледот крвав под црните веѓи  
мајчина колевка шуел,  
гаснеле луѓе на камени меѓи,  
тутунот гради им труел...

(„Вистина за македонскиот селанец”)

— со таа разлика што II и IV стих содржат по три стопи. Адекватен ритам на стиховите од „Баладата за непознатиот другар” среќаваме во некои стихови кај Венко Марковски:

Сновајте, сновајте, сновалки мои,  
ленено-белено, ткај се ти, платно,  
сновајте, сновајте, сновалки мои,  
ранина ранило в моето злато...

(„Сновалките”)

Се работи за истиот дактилски стих, со истото место на наузата зад VI слог.

Еве пример за тростопен таков дактил и кај Србо Ивановски, во неговиот познат „оризов пејсаж”:

Стогово, малечко село,  
гнездо сред полето свито.  
Над него облаче бело,  
околу — ориз и жито...

(Од „Желби и меѓи“, песна I)

Дека тоа се дактилски катаlecticчки стихови, а не комбинации од дактилски стопи + еден трохеј, ни укажуваат безброј примери од којадае теорија на литературата; го цитираме Јозеф Храбак: (Úvod do teorie verše, Praha, 1958, стр. 92):

„Zámek je uzký a hrozivý,  
nestvůrne jakési rysy,  
drahému pánu jej stavěli,  
oddani sedláci kdysi...”

„V uvedeném příkladu se vyskytuje na konci sudich veršů neúplne daktylské stopy (rysy-kdysi); mohly by se sice vykládat jako trocheje, ale kontext cele bašně, psane dusledne daktylem, ukazuje, že to jsou neúplne stopy daktylske”. А ако не го признаеме тоа за дактил, или ако ги сметаме за некакви комбинации, тогаш што ќе бидат следниве примери што се среќаваат исто така често во нашата уметничка поезија:

Дечиња малечки, молчете...  
Вие сте среќни, зар не?  
Радосно играат очите —  
Они се полни со смев...

(Србо Ивановски: „Глувонеми деца во паркот”)

Како ќе ја определиме машката клаузула во II и IV стих? Ако се согласиме со тврдењето на Каровски дека во претходниот пример се работело за стих составен од неколку дактилски стапки + трохеј на крајот, тогаш што стапка ќе сочинува споменатата клаузула од еден слог?, Шемата на строфата од стиховите на С. Ивановски ќе изгледа вака:

(—VV) (—VV) (—VV)  
(—VV) (—VV) (—!!)  
(—VV) (—VV) (—VV)  
(—VV) (—VV) (—!!)

Очигледно последната стапка е пак дактилска, но во која недостигаат цели два слога. Секако сосема неоправдано би било да се разбива II и IV стих на еден дактил+трохеј+јамб (—VV) (—V) (V—) кога целиот ритам во песната се противи на тоа, изразувајќи јасен стремез (и не само стремез) кон дактилов ритам. Друг еден пример урива секаква помисла на вакви комбинирања со својата јасноста:

Заспи ми, Сибинчо, тежок е патот,  
 заспи ми в приспивен збор.  
 Виде ли?.. Помина светулки јато  
 в нашиот осамен двор...  
 (Ацо Шопов: „Светулки”)

Ако во примерот на Србо Ивановски можат некого да го збунат двосложените зборови *среќни* и *јолни* во II и IV стих, тогаш кај Ацо Шопов и тоа е невозможно, зашто тој го решава точно својот дактил со трисложни зборови: *приспивен* и *осамен*, така што клаузулата недвосмислено останува сама да гради цела стопа. А каква е таа стопа само од еден слог — тоа е веќе прашање!

Вакви примери има на претек, особено кај Славко Јаневски, во неговата „Егејска барутна бајка” која е пишувана исклучиво во дактилски стих, со вакви каталектички завршетоци, сè до „Епилогот”:

(Есен е) (свршеник) (златен)  
 (есен е) (прекрасен) (мој)  
 чуј,  
 (ене ко)-(лоната) (патем)  
 (мине од) (задниот ) (бој)...  
 („Цинови и снегулка”)

или:

Одат со скршени срца,  
 небаре сенки се сал,  
 луто со забите крцат,  
 в очи им тага и жал...  
 („Последните петмина”)

Кај Блаже Конески исто така може да се сретне овој дактил:

Завива белиот снег  
 неколку привични пата,  
 Долу под мојата врата  
 гинат белокрили јата  
 тихо во спокој(от) мек...  
 („Снег”)

Меѓутоа, можна е комбинацијата на дактил+трохеј+дактил — што ја сретнавме дури и во нашата народна поезија кога се работеше за осмерецот (5+3). Таквата комбинација ги гради таканаречените логоеди. Лазо Каравкси укажа на примерите од К. Миладинов:

Бисеро — моме — Бисеро, (—VV) (—V) (—VV)  
 што носиш — бисер — на грло...

(потоа на „Желание”, како и на стиховите од Рациновата „Ленка”) Ние укажуваме на застапеноста на оваа стапка особено кај К. Рацин



и во народната поезија, но со оглед на тоа дека таму не секогаш ги наоѓаме чисти овие стихови, се определивме во многу случаи за изосилабизмот како главен елемент. Овде ќе ги споменеме „Илинденските мелодии” од Б. Конески, во белите стихови, што секако потсетуваат и на Рацин, и на В. Марковски, особено на стихови од народната поезија.

Крени се — Гоце — војвода,  
доста си — трпел — неправди!  
Тебе те — чека — гората,  
тебе те — пека — полето:  
на нива — мачни — селани,  
клетите — робје — в зандани. . .

Ваков стих, што потсетува исцело на народните осмерци во логаети имаме и во песната „Партизанска пролет” од Ацо Шопов:

Вечер е — тиха — дремлива,  
нечујно — гора — шумоли,  
месец сред — гранки — сонува,  
свездите — солзат — на небо. . .

Секако дека е дактилска основата и на стихот што Л. Каровски го наречува комбинација од дактил+трохеј+дактил+трохеј, со пауза по првата трохејска стапка:

Очи ти — сакам//молња да — режат,  
кипнати — гради//огин да — горат,  
врели ти — усни//жар да се — сторат. . .

Не напразно Л. Каровски не оди понатаму со цитирањето на песната, бидејќи овој стих понатаму се мењава. Како и да е, ваквиот стих егзистира, како што ќе ни докаже и примерот земен од Венко Марковски:

Ноќта е — грозна//градот се — смршил,  
Вардар под — мостот//в крвој се — дави,  
келија — трешти//коски се — кршат,  
менгеме — стега//студентска — глава. . .  
(од „Орлите на Македонија”)

Нешто слично наоѓаме и кај Гане Тодоровски:

Дворот е — празен//Ноќта се — губи,  
Зората — в дворот — шета —  
Почнува — денот//чекан и — љубен,  
истокот — в пламен — цвета.

Првиот и третиот стих од песнава „Во утрото“ го покажува истиот однос како и примерите од А. Шопов и В. Марковски: прво доаѓа еден дактил, потоа еден трохеј, следува цезура, па пак еден дактил+трохеј. Меѓутоа, во II и IV стих ситуацијата се менува: тука веќе имаме еден дактил, потоа два трохеја едно по друго. Шемата на тие два стиха би била:

(—VV) (—V) (—V)

Но, ако слушаме поубаво, веднаш ќе установиме дека во нив се работи всушност за една пауза меѓу двата трохеја, за една *лејма* која апсолутно стихот го усмерува да биде целиот лактилки:

Зората в дворот (V) шета. . .

односно:

Истокот в пламен (V) цвета. . .

А првиот и третиот стих? Дали нивното признавање како таква комбинација не го доведува во прашање нашето тврдење за дактилската стопа со трохеј на крајот на стихот? . . . По силата на повторувањето на шемата дактил+трохеј двапати во стихот премолчано се согласуваме дека се работи за некаква комбинација. Но, не е смело да се помисли дали цезурата по првиот трохеј не е ритмизирана пауза! За тоа — засега толку.

Се согласуваме дека е интересна комбинацијата на дактил+трохеј+цезура, дактил+трохеј+трохеј:

Одамна — било — негде//почнува — тивко — дедо,  
лулето — старо — гори//чадје и — искри — бие. . .

(примерот е позајмен од Лазо Каровски). Ваквиот стих му е омилен на Славко Јаневски, иако примерот не е секаде во таа смисла беспречен:

Месецу — брате — пијан//суморно — зошто — минеш  
ноќва низ — сите — крчми//и паѓаш на — облак — секој. . .  
(„Валпургиска ноќ”)

Еве сосема исти такви стихови кај Венко Марковски:

Зоврива — ропска — мрака//Блеснуват — искри — мили,  
родната — света — земја//огнен ја — копнеж — гали,  
пее на — буна — Вардар//растресол — Пирин — скали,  
Егеј во — бој со — али//разбива — морски — жили. . .  
(„Татковината”, III песна)

Примерот кај Гане Годоровски (во двата стиха: II и IV) беше стих — *седмерец*. Од исто такви *седмерци* се составени и *четиринаесетерци* што ги зедовме од С. Јаневски и В. Марковски. Зар не ни паѓа в очи дека е тоа оној толку баран *седмерец* што во нашата народна поезија одвај го наоѓаме на две-три места, како сосема случајна појава?

Зората//в дворот шета...

или:

Месецу//brate пијан...

или:

Растресол//Пирин скали...

Констатираме дека е тоа *седмерецош* (3+4).

Интересно поглавје би било за дактилскиот хексаметар, но тој во нашата уметничка поезија не постои. Единствено го среќаваме во препевите на проф. М. Петрушевски кој работи над „Илијадата” и „Одисејата”. Затоа и упатуваме на *уводош* кон изборот од „Илијадата” и „Одисејата” („Култура”, Скопје, 1953 г. стр. 1—10). Позајмуваме, колку за илустрација, неколку стихови од тие препеви во врска со местото на цезурата:

„Назад по истион пат//низ улиците убаво-стројни...”

т. е. со цезура зад првиот слог во третата стопа

(—VV) (—VV) (—//VV) (—VV) (—VV) (—V)

и со трохејски завршеток што претставува неполна дактилска стапка.

„Заре го знаеме добро//во умот свој ова и сите...”

— со цезура зад првиот краток слог во третата стопа:

(—VV) (—VV) (—V//V) (—VV) (—VV) (—V)

„Чув на свекрва ми честита глас//та и мене ми внатре...”

— со цезура зад првиот слог во четвртата стопа:

(—VV) (—VV) (—VV) (—//VV) (—VV) (—V)

„Туку останете сите Ахајци//со обвивки лепи...”

— со цезура зад првиот краток слог во четвртата стопа:

(—VV) (—VV) (—VV) (—V//V) (—VV) (—V)

Во таа смисла се зборува во посочениот увод, со запирање и врз прашањето за *диерезаи*.

#### Амфибрах:

Оваа стапка исто така е многу распространета во нашата уметничка поезија, дури и поупотребувана од дактилот. Нејзиното градење се постигнува со земање четирисложен збор во почетокот на стихот, или со анакруза во почетната стапка: сосема исто како и при јамбовиот стих. Но, можностите за организирање на овој ритам се поголеми поради структурата на стопата што се состои од 3 слога со иктус во средината на стапката. По таков начин се добива поголема леснота во искажувањето, во изговарањето, поголема забразаност, па — ако сакаме — и извесна моторичност. Чувствата, навистина, можат да бидат различни и сосема спротивни, но интонацијата е таа што го регулира тој однос меѓу содржината и ритамот.

Се запираме на песната „Тешкото“ од Блаже Конески:

О, Тешкото! Сурли штом диво ќе писнат, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)  
 штом тапан ќе грмне со подземен екот, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)  
 во градиве зошто жал лута ме стиска, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)  
 во очиве зошто ми навира река, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)  
 и зошто ми иде да плачам ко дете, (V—V) (V—V) (V—V) (V—V)  
 да превијам раце, да прекријам лик, (V—V) (V—V) (V—V) (V—0)  
 та гризам јас усни, стегам срце клето, (V—V) (V—V) (—V) (—V) (—V)  
 да не пушти вик. . . (V—V) (V—0)

Целата стихотворба е составена од 10 вакви октави, со прилично изедначен ритам, со амфибрахни стапки, од кои само овде-онде се отстапува, како што е случајот со седмиот стих од горниот пример. Стихот е дванаесетсложен (најчест наш амфибрах) со изразита пауза по VI слог, т. е. по втората стапка.

Поетот низ амфибрах ги менува ситуациите, расположбите, чувствата и сликите. И низ содржината се провлекува ритамот на „Тешкото“ од првиот бавен чекор, до неговата развиореност. Интересно е да се одбележи дека од 80 стихови во оваа песна — 76 се ауфтактирани со едносложен збор, а само 4 започнуваат со четирисложен збор:

. . . стегнатиот ред. (последниот стих од II строфа)  
 . . . Времињата мрачни се нивното поле. . .  
 . . . насилникот клет.  
 . . . Пченицата твоја триж плодна ќе биде. . .

Поемите „Момина чука“ и „Тиквешка легенда“ од Лазо Каровски се запишани во чисти амфибрахни стапки. Втората поема е напишана во 44 строфи од по 10 стиха, или со вкупно 339 стиха (бидејќи една од строфите има 9 реда!). Од нив само 59 стиха започнуваат со четирисложен збор! Тоа се типични дванаесетерци како и во „Тешкото“.

Четворостопен амфибрах имаше често и кај Србо Ивановски:

(Послушај)-(те стар сум) (и споме)-(ни зрѣат)  
 со бисерен бриз низ минати лета.  
 Врз плѣка ми тежат десѣтини жѣтви,  
 но првата моја — задружната ќе е. . .  
 („В задружниот дом“)

Кај истиот поет ќе го најдеме и тростопниот стих:

Истоштени жерави минат, (V—V) (V—V) (V—V)  
 млад печалбар трга на пат. (V—V) (V—V) (V—0)  
 Жеравите бури ги кинат, (V—V) (V—V) (V—V)  
 печалбарот — копнеж и глад. (V—V) (V—V) (V—0)  
 („Печалбарска“)

или:

Шумолење тажно од врби,  
 загледани в тихиот јаз. . .

Јас таква ја помнам од детство  
на полето родната пласт. . . .

(„Спомен од детство”)

Во четиристопниот амфибрах паузата паѓаше зад II стопа:  
Послушајте, стар сум//. . . И спомени зреат. . .

Во тристопниот — цезурата ја сече втората стапка зад I ненагласен слог:

„Истоштени//жерави минат. . .”

„Јас таква ја//помнам од детство. . .”

Венко Марковски гради стих само од една стапка:

Ко бура (V—V)  
што јури (V—V)  
в клисурите (V—VV)  
сури, (—V)  
ко порој (V—V)  
низ гори (V—V)  
што разгорил (V—VV)  
шум. . . (?)

Но, очигледно е дека се работи за два каталектички стиха кои се разбиени на осум, така што измамувачки дејствуваат само визуелно, додека слухово сè е сосема јасно. Тоа се следните два стиха:

Ко бура што јури//в клисурите сури. . .  
(V—V) (V—V)// (V—V) (V—V)  
ко порој низ гори//што разгорил шум. . .  
(V—V) (V—V)// (V—V) (V—0)

Од друга страна комбинацијата од амфибрах+дактил+трохеј, што ја споменува Л. Каровски, не ќе е ништо подруго од амфибрахов стих со ритмизирана пауза (лејма) зад првата стапка:

Две очи (V) познати, мили,  
две очи (V) на сонe сонети,  
две тешки (V) воздишки биле  
од мојте (V) гради одронети. . .

(Г. Тодоровски: „Место цвеќе”)

Не се работи за упростување на нештата ами за логичноста што се наметнува.

Амфибрахот го негувале своевремено речиси сите наши поети. Покрај веќе споменатите, да ги наброиме уште:

Гого Ивановски:

„Си исплакна очи — си присобра дреа. . .”

(Од поемата „Лазарополе”)

Славко Јаневски:

„За песната  
громовно  
ура  
и здраво!“

(„Нешто како доклад“).

Васил Куноски:

„Ни ордите хунски во прастаро време...“

(„11 Октомври“)

Волче Наумчески со двостепен стих:

„Јаболкница една  
во нашето гратче  
ко мајчица кротка  
издиваше, знам...“

(„Јаболкницата“)

и пак Гане Тодоровски, во неговата стихозбирка „Во утрините“, — песните: „Гоце Делчев“, „Спомни си за нив“, „Нокно познанство“, „Срем“, „Дојди в Охрид“ и други...

#### Прашањето за анапестот:—

Од сосема разбирливи причини Лазо Каровски само споменува дека постои трисложната стапка *анапест*, но не дава ниту еден пример од нашата поезија. Нив, веројатно, тој не ги забележал во ниедна стихозбирка. Тие се, навистина, ретки, но не можеме да речеме дека не постојат. Творењето стих во анапест е тешко, со што се оправдува неговата реткост. Тоа е условено од посебната структура на стапката (VV—) за која е потребен збор или цела група од зборови со акцент на третиот слог (сега броено однапред), а таков кај нас постои само во случај да имаме работа со петсложен збор (на пример: *непредвидено*, *излегување* и сл.) или со едносложен збор+четворосложен. Но има и друг начин на градење анапест, за кој ќе стане збор подолу.

Анапестот инцидентно постои и кај Србо Ивановски, но само во неколку стиха, а потоа се растура:

И од мракот ќе остане песна (VV—) (VV—) (VV—) (V00)  
сјајна роса врз жолтите копи. (VV—) (VV—) (VV—) (V00)

(С. Ивановски: „Средби и разделби“)

Се работи за анапест и во двата случаи, и во двата случаи за катаlecticка завршна стопа, со само еден слог. Илузорно е да бараме некакви комбинации во нив, како што можеме на прв поглед и да се излажеме: трохеј+трохеј+амфибрах+амфибрах, т. е:

(И од) (мракот) (ќе оста)-(не песна)

(сјајна) (роса) (врз жолти)-(те копи)

И во двата стиха анапестот е неоспорен. Во првиот тој е сосема јасен. Но неговата шема може да изгледа и поинаку, каков што е случајот со вториот стих, со присуство на хорей во првата стапка, што воопшто не значи дека се работи пак за комбинација. Акцентот во трохејот е бегод, тој речиси не се чувствува, не се изговара. Да го земеме коедае толкување

„В качестве примера приведу стихи А. К. Толстого:

*Зайяг* гаснет в дали бледно-розовой...

Ударение на слове *зайяг* не входит в метрическую схему. В схеме это место слабое...

... Когда такой стих надо определять, то часто, принимая это первое ударение за метрическое, решают, что здесь хорей. Это *обычная ошибка* (потцртал Г. С.). В таких случаях... надо проверить не анапест ли. Определить это можно по дальнейшему: один слог до следующего ударения или два слога...

Дом стоял обветшалый уныло,  
штукатурка обилась кругом,  
туча серая сверху ходила,  
и все плакала, глядя на дом...

(Огарев; „Старый дом“<sup>4</sup>)

Во сите четири стиха се работи за анапест. Пандан на вториот стих од Србо Ивановски наоѓаме во третиот стих на Огарев:

*Сјајна* роса врз жолтите копи...

наспрема:

*Туча* серая сверху ходила...

Но, споменавме дека кај С. Ивановски не постои цела песна во анапест:

Негде долу другата се јави

(—V) (—V) (—VVV) (—V) — хорей;

и ја сема во синото небо.

(V V—) (V V—) (VV—) (VOO) — анапест;

Брат ми крена од перница глава,

(V V—) (VV—) (VV—) (VOO) — анапест —

и низ солзи викна: „Мамо, лебец“...

(V V—V) (—V) (—V) (—V) — трохеј;

или уште една илустрација што ќе ни го потврди тоа:

Зад облаци замре денот, студен,  
сина магла полето во крие,  
не е тајно да стражариш буден  
кога тихо родината спие.

Во првиот стих по двата амфибраха следат два трохеја; во вториот стих четвртата стапка е пирих; третиот стих е кристален анапест; (каталек

<sup>4</sup>) Б. В. Томашевский: „Стилистика и стихосложение“, Ленинград, 1959, стр. 392.

тични) четвртиот стих започнува со трохејска стапка која го губи акцентот за сметка на следниот збор, со тоа градејќи анапест.

Затоа, пак, Гане Тодоровски ни нуди организиран анапест во неколку наврати и во целата песна:

*Вишина-усни и отпуштен прцел,  
Појлед свенлив што чезне и молчи. . .  
Тоа ти си во моето срце,  
ти се криеш во моите очи.*

*Зошто толку те љубам и сакам?  
Зошто чезнам во мечтите скришни?  
Зошто трепна и мојата рака  
Која ситхов почнав да ја пишам?*

(„Од дневникот”)

Само во последниот стих поетот се префрлил на трохеј!

Додека на претходниот пример во каталектичкиот завршеток недостигаа два слога за цела анапестна стапка, во следниов пример недостига само еден слог:

*Колку досадно чкртат тркалата,  
Чинии: режат врз патот со нож! (акаталектички)  
Својот истура пролетен дожд, (акаталектички)  
Молчи смирено малото маало.*

(Г. Тодоровски: „Погреб”)

Уште еден интересен пример ни нуди Гане Тодоровски во стихозбирката „Божилак”. Неримуваните стихови, организирани во катрени, имаат изразита ритмичност. Анапестот е во нивната основа, кој воопшто не може да се оспори:

<i>Тројца селани</i>	(VV—) (VVO)
<i>В трагска меана</i>	(VV—) (VVO)
<i>на „по една”</i>	(VV—) (VOO)
<i>се подзапреа.</i>	(VV—) (VVO)
<i>Ги погледнаа</i>	(VV—) (VVO)
<i>Првин парите</i>	(VV—) (VVO)
<i>Појдем двојните</i>	(VV—) (VVO)
<i>ги порачаа. . .</i>	(VV—) (VVO)

(„Тројца селани”)

Во поемата „Мостот” од Блаже Конески, катренот обележан со бројката 2 содржи четири каталектички анапести:

*Како прекршен ’рбет  
Лежи на вода мостот,  
Бранош тиок и скрбен  
Плиска железни коски.*



Кон почиста форма на анапест сум одел во некои свои препеви од руската поезија (Фет, Блок, Лермонтов). Еве еден такв анапест од Блоквиот циклус „Страшен свет“:

Ке не исфрли ноќта под дожд  
во безумниот гаволски бал  
и на крајот ќе бидам јас сал  
труп под твоите — очи и нож. . .

Шемата е единствена во катренот: (VV—) (VV—) (VV—).

Георги Сџалев

## РЕЗЮМЕ

„Силлабо-тоническа версификација в македонској поезији“ представља собою отрывок из дисертации „Македонский стих“.

Указывая на произведения с подобной тематикой, опубликованные на македонском языке, автор рассматривает пять известных основных размеров, существующих в македонской поэзии. Его выводы подтверждают что ямб встречается равноправным с остальными стопами, несмотря на постоянное место ударения в словах. Он говорит о много стопных ямбических и хорейских стихах, в которых нередко находятся характеристичные пеоны. Образование ямбических стихов связано присутствием анакруз, — очень часто неминуемое явление под влиянием ударения (в македонском языке нет двухсложных слов с ударением на втором слоге — с редкими исключениями, как на пример — одвај; не принимая во внимание чужие слова: *букеј*, *поет* и пр.) Речь идет и о лейме — как о паузе, входящей в ритмику, затем автор останавливается на цезуре, на спондеях.

Отмечено и наличие немалого количества дактилических форм, с разъяснением недоразумения из-за стиха следующей формы:

(Одат со) (скршени) (раце)  
(—V V) (—VV) (—VO)

Несколько строк автор посвящает так называемым *логадам*; вопрос о стихах формы (—VV) (—V) (—VV), а констатация совсем категорическая — что стихи в которых амфибрахические стопы — самые многочисленные. Анапест, хотя редкий но не и отсутствующий.

Исследователь „этого поэтического своеобразия“ говорит и о некоторых детерминантах (о клаузуле, паузе); таким образом можно освоить в основном то, „что называется метром классического стиха; принцип правильного стопосложения“ в македонской поэзии.