

ТРИ СТУДИИ ВЪРХУ ДРЕВНОГРЪЦКИТЕ УЧЕНИЯ ЗА РИТЪМА

Experior, vol. 6

Христо Хр. Тодоров

Факултет по славянски филологии

СОФИЯ, 2024

Experior е електронна поредица, предоставяща възможност на млади и утвърдени учени хуманитаристи да публикуват свои рецензирани научни трудове - статии, студии, монографии, преводи на исторически значими текстове и извори (от древни и съвременни езици с изяснени права при съвременните автори) със съпътстващи (уводни или заключителни) студии.

Поредицата е инициатива на списанието за млади учени в областта на хуманитаристиката **„Филологически форум“**, издание на Факултета по славянски филологии към Софийски университет „Св. Климент Охридски

ISBN 978-619-7785-05-0

ISSN 2815-3731

DOI: 10.60056/PhilolIF.2024.170.SE6

© Христо Христов Тодоров

Научни рецензенти: проф. дфн Мирена Славова
проф. д. изк. Кристина Япова

Научна редакция: доц. д-р Невена Панова
Електронна публикация
Факултет по славянски филологии
Филологически форум – Experior, декември 2024

ТРИ СТУДИИ ВЪРХУ ДРЕВНОГРЪЦКИТЕ УЧЕНИЯ ЗА РИТЪМА

Experior, vol. 6

Христо Христов Тодоров

Факултет по славянски филологии

СЪДЪРЖАНИЕ

БЛАГОДАРНОСТИ	5
I. РАЖДАНЕТО НА РИТМИКАТА ОТ ДУХА НА... РИТЪМА	11
I.1. ЕТИМОЛОГИЯТА НА ΡΥΘΜΟΣ	12
I.2. „ЙОНИЙСКИ“ ЗНАЧЕНИЯ НА ΡΥΘΜΟΣ (ИЛИ СПОРАДИЧНО ΡΥΘΜΟΣ)	15
I.2.1. VII–V в. пр.Хр. – ЛИРИКА (АРХИЛОХ, АНАКРЕОНТ, ТЕОГНИД)	15
I.2.2. V в. пр.Хр.	26
I.2.2.1. ПИНДАР	28
I.2.2.2. ДЕМОКРИТ	35
I.2.2.3. АНТИФОНТ	50
I.3. „АТИЧЕСКИ“ ЗНАЧЕНИЯ НА ΡΥΘΜΟΣ	50
I.3.1. ΡΥΘΜΟΣ КАТО РАВНОМЕРНО ДВИЖЕНИЕ	52
I.3.1.1. ЕСХИЛ	52
I.3.1.2. ТУКИДИД	54
I.3.2. ΡΥΘΜΟΣ КАТО НАЧИН НА ИЗВЪРШВАНЕ НА ДЕЙСТВИЕ	
I.3.3. ΡΥΘΜΟΣ КАТО МУЗИКАЛЕН РИТЪМ	58
I.3.3.1. ХОРОВА РИТУАЛНА ПЕСЕ И	58
I.3.3.2. ОБЛАЦИТЕ НА АРИСТОФАН	58
I.3.3.3. ДЪРЖАВАТА НА ПЛАТОН	60
I.3.3.4. ПЕРСИ НА ТИМОТЕЙ	71
I.4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
	89

II. АСПЕКТИ НА СТАРОГРЪЦКАТА РИТМИЧЕСКА ТЕОРИЯ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ЕДНА ДЕФИНИЦИЯ ЗА РИТЪМ	95
II.1. ЕДНА „ИЗКУСТВЕНА“ ДЕФИНИЦИЯ ЗА РИТЪМ	95
II.2. АНТИЧНИТЕ ДЕФИНИЦИИ ЗА РИТЪМ	96
II.2.1 ДЕФИНИЦИИТЕ, ПРЕДАДЕНИ ОТ БАКХИЙ СТАРИ	96
II.2.2 ПЛАТОН	97
II.2.3 АРИСТОТЕЛ	98
II.2.4 АРИСТОКСЕН	98
II.3. КОМЕНТАР НА ДЕФИНИЦИИТЕ	98
II.3.1 „ОРГАНИЗАЦИЯ“	98
II.3.2 „ВРЕМЕВА ОРГАНИЗАЦИЯ“	99
II.3.3 „ОРГАНИЗАЦИЯ НА СЪБИТИЯТА“	104
II.3.4 „СЪБИТИЯТА В ЕДНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ НА СЦЕНИЧНИТЕ ИЗКУСТВА“	115
II.3.5 „ВРЕМЕВА ОРГАНИЗАЦИЯ [. . .], КОЯТО МОЖЕ ДА СЕ АНАЛИЗИРА ТЕОРЕТИЧНО“	122
II.3.6 „ВРЕМЕВА ОРГАНИЗАЦИЯ [. . .], КОЯТО МОЖЕ [. . .] ДА СЕ ПРЕДСТАВИ ЧРЕЗ НОТАЦИЯ“	124
II.3.7 „ВРЕМЕВА ОРГАНИЗАЦИЯ [. . .], КОЯТО МОЖЕ ДА СЕ АНАЛИЗИРА ТЕОРЕТИЧНО И ДА СЕ ПРЕДСТАВИ ЧРЕЗ НОТАЦИЯ (ВЪЗ ОСНОВА НА РАЗЛИЧНИ КРИТЕРИИ: ПРОДЪЛЖИТЕЛНОСТ, ПЕРИОДИЧНОСТ, ЧЕСТОТНОСТ, СЪОТНЕСЕНОСТ, СЪГЛАСУВАНOST)“	125
II.3.8 ВРЕМЕВА ОРГАНИЗАЦИЯ [. . .], КОЯТО МОЖЕ ДА СЕ АНАЛИЗИРА ТЕОРЕТИЧНО И ДА СЕ ПРЕДСТАВИ ЧРЕЗ НОТАЦИЯ [. . .] КАТО ПРОТИЧАЩА В РАЗЛИЧНИ ВИДОВЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛНОСТИ, СЧИТАНИ ЗА ЕСТЕСТВЕНИ ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА ВЪЗПРИЯТИЕТО	127
II.3.9 КОНКРЕТНА ПРЕДЗАДАВАНА ОТ ПОЕТА КОМПОЗИТОР [. . .] ВРЕМЕВА ОРГАНИЗАЦИЯ	127
II.3.10 ОСЪЩЕСТВЯВАНА ОТ ИЗПЪЛНИТЕЛИТЕ ВРЕМЕВА ОРГАНИЗАЦИЯ	128

ПРИЛОЖЕНИЕ: ОСНОВНИ ПОНЯТИЯ НА	
СТАРОГРЪЦКАТА РИТМИКА	131
1. Първична трайност, производни стойности, паузи	131
1.1 Първична трайност	131
1.2 Производни стойности	137
1.3 Паузи	138
2. Стъпка	139
2.1 Съставна трайност	139
2.1.1 Аристок сен	139
2.1.2 Аристоксенова традиция	143
2.2 Видове стъпки	140
III. Ритъм и етос през Класическата епоха: случаят	
Аристотел	149
III.1. Така нареченото „учение за етоса“	149
III.2 Ритъм и добродетел при Аристотел	152
III.3 За етоса на дитирамба	158
Библиография	171

Благодарности

Този книга е преработка на моя дисертационен труд¹. Благодаря на Невена Панова за това, че търпеливо, вещиц и методично ме преведе през „деветорното въртене“ на докторантурата. На Шефан Хагел за това, че беше мой приемащ ръководител по време на един научен обмен² и за това, че зададе цялостно нова посока на моите изследвания. На Мирена Славова, Кристина Янова, Лидия Денкова и Клео Протохристова за това, че в своите рецензии и становища³ бяха така коректни и прецизни, поставиха пред мен теми за размисъл, които ме водят напред, по-

¹ „Ритъм и етос в класическата старогръцка литература (V-IV в. пр. Хр.)“, защитен на 1.3.2021 г. в Катедрата по класическа филология, Факултет по класически и нови филологии на Софийския университет. Текстът на дисертационния труд може да се види [myk](#) (последен преглед: 30.11.2024 г.). Настоящата преработка стои под егидата на два проекта на Института за литература към БАН: *Sound and Text in Intercultural Context* (Joint Research Project: Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences; ZRC SAZU Institute of Slovenian Literature and Literary Studies; с координатори Георги Илиев и Андрейка Жейн, 2023–2025 г.) и *Акустика на старинния текст: от фонемата до метафонията* (бюджетно финансиран проект на ИЛ към БАН с ръководител Регина Койчева, 2024–).

² В периода октомври 2017 – юни 2018 г. в Австрийския археологически институт към Австрийската академия на науките със стипендия на Австрийската служба за академичен обмен OeAD.

³ Рецензиите и становищата са достъпни [myk](#) (последен преглед: 30.11.2024 г.).

напред от написаното в дисертацията или в тази книга. На Йоана Сиракова за това, че имаше мисъл и грижа за докторантите в Катедрата по класическа филология на Софийския университет: включваше ни в академичния живот чрез участие в проекти, чрез отправяне на предложения, чрез право на глас и освен това ни съдействаше да използваме допълнителни възможности за финансиране във време, в което докторантските стипендии бяха недостатъчни. На Димка Гочева и Николай Гочев за непрестанното окуражение. На Богдана Паскалева за това, че на време насочи вниманието ми към τὸ ἄρρῦθμιστον на Антифонт. На Свен Майер за това, че ме снабди с книгата *Psicomusicologia nella Grecia Antica* от Андрю Баркър. На Александра Димитрова за това, че ми обърна внимание на Цицероновия *Оратор* като източник за ритмиката. На колегите ми в секцията по теория на литературата в Института за литература Регина Койчева, Георги Илиев, Мартина Недялкова, Станимир Панайотов, Николай Генов, Александър Феодоров, Галина Георгиева, Калина Захова, Андрей Ташев, Мартин Петрушев — за плодотворната дискуссионна среда. Специална благодарност изказвам на Иван П. Петров за това, че се съгласи да публикува тази книга в поредицата *Experior* на списание „Международен филологически форум“, за това, че търпеливо ме изчака няколко години, че междувременно ми съдейства с всичко около подготвянето на книгата, както и в много други начинания.

Нито дисертацията, нито книгата щяха да бъдат написани без помощта на моето семейство, която стои отвъд пределите на всяка възможност за изказване на благодарност. Само съпругата ми Велислава Тодорова знае какво означава в едно семейство да се пишат едновременно две дисертации (съответно после да се подготвят две книги въз основа на тях), в това време да се върви по два професионални пътя, да се осъществяват няколко научни

обмена, понякога при безпрецедентни за нас трудности, да се отглеждат две деца по време на пандемия, на глобална „врява и безумство“, война, екологично и информационно замърсяване и т.н. Надявам се в това, на което нашите деца Вера и Лео са били свидетели през ранното си детство, да е имало не само ощетяване, но и нещо от духа на *per aspera ad astra*.

Съкращения на използвани издания

- L.-M. Laks, A.; G. W. Most. Early Greek Philosophy. Vol. I-IX. (Loeb Classical Library 524-532). Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- L.-P. Lobel, E.; D. L. Page. Poetarum Lesbiorum Fragmenta. Oxford: OUP. 1955.
- Pearson Pearson, L. Aristoxenus *Elementa Rhythmica*. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Oxford: OUP. 1990.
- PMG Page, D. L. Poetae Melici Graeci. Oxford: OUP. 1962.
- W.-I. Winnington-Ingram, R. P. Aristides Quintilianus *De musica*. Leipzig: Teubner. 1963.
- West West, M. L. Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Oxford: OUP. 1989 [1971].

I. Раждането на ритмиката от духа на... ритъма

Тезата, която защитавам в настоящата начална студия, е до голяма степен тривиална и интуитивна: ритмиката се появява постепенно като разграничавано от анализа на тоновия материал практическо средство, което обслужва целите на композирането на музика, на съчиняването на песни и стихове, на музикалното образование⁴. Така да се каже, ритмиката се ражда от самия ритъм, този неделим компонент на музикалното, а и изобщо на всяко едно изкуство, доколкото създаването, изпълняването или възприемането на изкуството протича във времето⁵. Въпреки това си струва да се направи опит историята за раждането на ритмиката да се разкаже в някои нейни подробности, тъй като съвсем не тривиален е фактът, че именно думата *ῥυθμός* със своето забележително богатство от денотации и конотации се оказва в центъра на тази нова дисциплина и съответно предопределя нейната структура и развитие.

Най-напред ще разгледам етимологията на старогръцката дума за ритъм — *ῥυθμός* — във връзка със сродните ѝ думи в старогръцкия език. След това ще проследя най-ранните употреби на думата в запазената литература от VII до началото на IV в. пр.Хр., включвайки на места и по-късни свидетелства за тях. Ще подредя изложението си основно на хронологически принцип, а ако разглежданите текстове са приблизително от един и същи период, ще ги групирам според значенията на *ῥυθμός* в

⁴ Ритъмът предхожда ритмиката: *ante enim carmen ortum est quam observatio carminis* (Quint. IX, 4, 115). „Der Vers ist älter als seine Messung“ (von Wilamowitz-Moellendorff 1921: 25).

⁵ За едно дълбоко и интригуващо въведение към ролята на ритъма най-вече в архитектурата и изобразителните изкуства при гърците вж. Pollitt 1974: 218–228.

гаден диалектно-културен ареал или при конкретен автор, или в конкретен текст. Ще завърша с опит за хипотетичен отговор на въпросите кога и как *ῥυθμός* се озовава на кръстопътя между музика, текст и танц, както и кога се появява собствено теоретичната рефлексия върху ритъма.

1.1. ЕТИМОЛОГИЯТА НА *ῥυθμός*

Етимологическите речници на старогръцкия език почти единодушно посочват, че думата *ῥυθμός* има своя произход в индоевропейския глаголен корен **sreu-* (със значение „тека“; срв. стар. *ῥέω/rhéō*) в съчетание с тематичния суфикс *-mo-* за образуване на абстрактни *nomina actionis* (с консонантно разширение в старогръцки *-θ/-th-*)⁶. По този начин *ῥυθμός* се явява отглаголно съществително от *ῥέω* и е етимологически свързано с останалите именни деривативи на този глагол, като например *ῥεῦμα/rheûma*, *ῥεῦσις/rheûsis*, *ῥύσις/rhûsis*, *ῥέεθρον/rhéethron*, *ῥύαξ/rhúaks*, *ῥοή/rhoé*, *ῥόος/rhóos*, *ῥέος/rhéos*, *ῥυτός/rhutós*, *ῥευστός/rheustós*, *ῥυάς/rhuás* и др. Що се отнася до суфикса *-mo-*, в рамките на Омировото словообразуване той е сравнително продуктивен и значението му обикновено се идентифицира с продължителност, повтораемост или реципрочност на действие,

⁶ Benveniste 1971 [1951]: 285 и сл. смята етимологията за удовлетворителна от гледна точка на морфологията, но отхвърля само смисъла, извлечен обикновено от нея (*ῥυθμός* в значение на „поток“, „течение“).

Етимологията се потвърждава също и от индоевропейските речници: вж. напр. Rix 2001: 588; Wodko et al. 2008: 631.

По отношение на преобразуването на **sreu-* до *ῥέω* вж. Rix 1992: 76 — за изпадане на *s-* в анлаут пред гласна, плавна съгласна или *-n-*; и пак там (211–212) — за образуването на сегашната основа от корен в *e*-степен без отглас и тематична гласна *-e/o-*.

За възможността класът *nomina actionis* със суфикс *-mo-* да се третира като подвид на по-широкия клас *nomina agentis* вж. Porzig 1942: 236–238, 287 и сл.

което се преживява като цялост, съставена от някакви части⁷. В по-късното развитие на гръцкия език суфиксът (вече винаги с ударение на последна сричка) се специализира за образуване на отглаголни съществителни имена от глаголи със завършек *-ίζω/-ídzo*, което от своя страна обяснява и вторичното образуване на гено-минативни глаголи като *ῥυθμίζω/rhutmídzo*. Разширението *-θ/-th-* в най-ранното словообразуване, изглежда, е свързано само с непреходни глаголи⁸.

За разлика от останалите именни деривативи на *ῥέω* при *ῥυθμός* не са пряко засвидетелствани употреби на думата в конкретно значение, приближаващо се достатъчно еднозначно и независимо от контекста до значението на глаголният корен (такова конкретно значение би било например „поток“, „течение“). Освен това семантичната връзка между различните значения на *ῥυθμός* и етимологията на думата не може да се проследи с точност, което води до много напразни опити от края на XIX и първата половина на XX в. да се предложат алтернативни етимологии⁹, включително и такива, допускащи

⁷ Вж. Holt 1939: 185, 189, 198. Много често, успоредно с действието или дори на преден план при самото него, в значението на имена с този суфикс се включват лица, предмети или местоположения, свързани по някакъв начин с действието (нак там: 190).

Още за суфикса вж. Risch 1974: 44–48; Porzig 1942: 236–240 и 282–289; Rico 2006. Категоризации на думите с този суфикс според значението им: Plüß 1920 и Chantraine 1933: 132–147.

За нулевата степен при част от тези имена (вкл. *ῥυθμός*) вж. Risch 1974: 45 и Rico 2006: 41.

⁸ За дебата около значението на това разширение вж. Rico 2006: 43–45 и цитираната там литература.

⁹ За връзка с *ῥύω* („дърпам, тегля“) и етимология от *ῥερν-/ῥρν-* вж. Petersen 1917 и Krogmann 1954.

За връзка с *ῥύκω/ῥρυμαι* („защитавам, възпирам, спасявам“) и етимология от **ιερϰι-* вж. Trier 1942, Leemans 1948 и Renihan 1963.

двукоренно словообразуване¹⁰. Дори и да приемем поначало правилното свързване на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ с $\rho\acute{\epsilon}\omega$, то опитът за реконструиране на някакво незасвидетелствано конкретно значение и за семантично извеждане от него на всички останали значения остава също във висока степен спекулативен. Това важи и по отношение на опита за намиране на каквото и да е инвариантно значение на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ ¹¹. И все пак, донякъде разбираемо е — от гледна точка на трудности пред разбирането, породени от съответните контексти — че позоваването на етимологията остава неизменна част от тълкуването на конкретни писмено засвидетелствани употреби дори и у късни автори, дори и в много абстрактни или очевидно технически употреби. Без обаче самите ние да се впускаме в подобни етимологически спекулации, нека се възгледаме последователно в най-ранните засвидетелствани употреби на думата, съобразявайки се най-вече с непосредствения им контекст, и да се оставим да бъдем изненадани, ако те ни отведат някъде наблизо до предполагаемия избор на етимологическите потоци. При това, доколкото е възможно, ще подходим хронологически и

¹⁰ За двукоренно словообразуване от $\rho\epsilon\rho\upsilon$ -/ $\rho\rho\upsilon$ - + нулева степен **dhmo-*, влизаща в една редица с редуцирана степен например при **dhəm̥* (срв. $\theta\acute{\epsilon}\mu\alpha$) и пълна степен *dhēm-* (срв. суфикс $-\theta\eta\mu\alpha$) вж. Hirt 1927: 222.

¹¹ Тук е мястото да споменем три влиятелни постановки относно инвариантното значение на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$: 1) Ойген Петерсен (етимология от $\acute{\epsilon}\rho\upsilon\omega$): „[ритъмът е] неподвижна фигура, възникнала от движение“ (Petersen 1917: 12); 2) Вернер Йегер (етимология от $\acute{\epsilon}\rho\upsilon\kappa\omega$?): „ритъмът е [...] онова, което поставя предел, твърдина пред движението, пред потока“ (Jaeger 1973 [1933]: 175). 3) Емил Бенвенист (етимология от $\rho\acute{\epsilon}\omega$): „[ритъм означава] формата в мига, в който тя бива приета от движещия се предмет — форма подвижна и флуидна, форма на нещо, което не е в органично единство със самото себе си“ (Benveniste 1971 [1951]: 285 и сл.). След средата на миналия век ловът за инвариантни значения завършва най-често без улов.

диалектно тъкмо за да избегнем опасността от загаене за систематични връзки между отделните употреби¹².

I.2. „Йонийски“ значения на ῥυσμός (или спорадично ῥυθμός)

Най-напред тук ще разгледаме ранните употреби на думата ῥυσμός / *rhusmós* (т.е. йонийския вариант на ῥυθμός) основно у автори от йонийската диалектно-културна среда. Тези употреби разкриват група от значения, които, изглежда, са специфични за йонийския диалект и по-рядко се срещат у автори, творещи на други диалекти. Групата е съсредоточена около семантичното ядро „външност“, „форма“, „модел“, „устройство“, „разположение“, „структура“, „конфигурация“¹³, но включва и по-„далечни“ значения като „нагласа“, „характер“¹⁴, „принцип“¹⁵, които — без да е ясно колко са преки, или пък са преносни — се появяват хронологически по-рано в запазената литература.

I.2.1. VII–V в. пр.Хр. — ЛИРИКА (АРХИЛОХ, АНАКРЕОНТ, ТЕОГНИД)

Най-ранните срещания на ῥυσμός, за които ни е известно, са в лирически поеми, композирани през VII, VI и V в. пр.Хр. и принадлежащи към различни жанрове: Архилох, фр. 128 *West*, Анакреонт, фр. 416 *PMG* и Теогнид, ст. 963–970. Докато при вторите два текста тълкуването на ῥυσμός като „характер“ или поне някакъв вид душевно качество е лесно обосновимо, а и общоприето, при първия текст това не е така. Нека го разгледаме, той е и най-ранен:

¹² За противоположния подход вж. Wolf 1955: 113.

¹³ Вж. Wolf 1955: 103, 113.

„Йонийски“ употреби: Демокрит (вж. по-долу: раздел I.2.2.2.), Hdt. V.58, Нр. *De art.* 62.36. Извън йонийския диалект: Aesch. fr. 78 *TrGF*, Pind. *Pa.* 8.65, Eur. *Heracl.* 130, Eur. *Suppl.* 94, Xen. *Mem.* 3.10.10, Alex. fr. 59 *CAF*.

¹⁴ Thgn. 964, Анакр. 416 *PMG* (вж. по-долу: с. 18–24). Може би Archil. fr. 128 *West* (вж. по-долу: с. 13–18)?

¹⁵ Може би Archil. fr. 128 *West* (вж. по-долу: с. 13–18)?

- θυμέ, θύμ', ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,
†ἀναδευ δυσμενῶν† δ' ἀλέξεο προσβαλὼν ἐναντίον
στέρνον †ἐνδοκοισιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθεὶς
ἀσφαλῆώς· καὶ μήτε νικέων ἀμφάδην ἀγάλλεο,
5 μηδὲ νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσὼν ὀδύρεο,
ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
μὴ λίην, γίνωσκε δ' οἷος **ῥυσμὸς** ἀνθρώπους ἔχει.

- Дух, разбунен от тревоги, дух от грижи вртъхлетян,
хей, вдигни се срещу злото, храбро изпъчи гърди,
в допира с врага не трепвай, дай му сигурен отпор!
Щом победа заболюваш, бързо гордостта си скрий,
5 в загуба недей пропада, у дома не стой сломен.
Радвай се на всяка радост, мрачен в лошото бди
само колкото е нужно. **Ритъм**а човешки знай.

(Archil. fr. 128 West; прев. Георги Гочев и Петя Хайнрих)

Фрагментът, композиран в каталектични трохаични тетраметри, повтарящи се, така че да образуват поредица от метрически еднакви стихове (т.е. композиция κατὰ στίχον/*kata stikhon*), се опира на епическата традиция и по всяка вероятност принадлежи към същата поема, от която е част и фрагмент 129 West (вж. Todorov 2018: 38–40, 43 и сл. за подробен анализ на текста и връзката му с епическата традиция). Лирическият говорител се обръща повторително към собствения си дух (θυμός)¹⁶, за да го насърчи и да му вдъхне кураж да се справи с трудностите на живота, и по-специално с определени хора, които той нарича свои врагове. Според по-разпространеното тълкуване — можем да го наречем „обективистично“, „космично“ или дори „фаталистично“ — тук е

¹⁶ Други обръщения към θυμός, не удвоени обаче, срещаме например в Thgn. 213, 695, 877, 1029, 1071 и Call. H. 4.1.

разгърнат популярният в старогръцката литература топос за изменчивостта на човешкия живот, като важната за нас дума *ῥυσμός* назовава някаква външна, независима от хората сила, направляваща хода му¹⁷. Най-често тази сила се идентифицира със съдбата, която диктува преходите от щастие към нещастие и обратно. Отделните интерпретации се различават според степента, в която приписват на тези преходи установена, неизменна закономерност или пък съответно разпознават в тях елемент на непостоянство и непредвидимо преобръщане¹⁸.

По-малко разпространено е друго тълкуване — психологическо или моралистично, — според което *ῥυσμός*

¹⁷ Ото Шрьодер отбелязва, че този топос често се разгръща чрез темата за ветровете, сменящи посоката си — особено у Пиндар: Pind. O. VII. 95; P. III. 104; I. IV. 5 (Schroeder 1918: 324). Пак Пиндар обаче си служи с „водна“ метафора за „потоците на щастията и на мъките“ (*ῥοαὶ [...] εὐθυμῶν [...] καὶ πόνων*) в Pind. O. II, 33 — една ода, в която човешките моралност и неморалност, щастие и нещастие се оказват под знака на първичните стихии. Съответно у Пиндар на Кронос и особено на сърпугата му Рея е отредено водещо място (вж. Smoot 2009: 29). За етимологията на Рея от *ῥέω* свидетелстват Платон (Pl. *Crat.* 402^{b4}) и Хризип (SVF II, 1084; срв. Domaradzki 2012: бел. 67), а за отъждествяването ѝ с морската богиня Темуга (също героиня на същата Пиндарова ода заедно с други нереиди), и то в ролята на първично божество (да не се бърка тук с Темия обаче!) вж. пак Платон (Pl. *Crat.* 402^{e1}) и Алкман (Alcm. 5, fr. 2, col. ii PMG; срв. West 1971: 206–208, West 2007: 354; срв. Steiner 2003).

¹⁸ За *ῥυσμός* като установен и неизменен принцип вж. Pfeiffer 1929: 140; Jaeger 1973 [1933]: 174 и сл.; Fränkel 1951: 196; Wolf 1955: 109; Lesky 1971 [1959]: 138 и сл.; West 1974: 131, който предлага повторемостта на *ῥυσμός* да се мисли дори като съвсем конкретна фигура (кръг в смисъл на кръговрат), с паралели при Zuntz 1971: 320 и сл. (срв. отново у Jaeger 1973 [1933]: 174); Rankin 1977: 80 и сл., 90; Nikitas 1979: 45; Rubin 1981: 5; Schadewaldt 1989: 124 и сл., Swift 2019: 317.

За *ῥυσμός* по-скоро като произволна, непредвидима, флуидна промяна вж. Schroeder 1918: 324 и сл.; Wehrli 1931: 14, бел. 2; Kirkwood 1974: 36.

За един интригуващ и леко спекулативен опит за помиряване на двете позиции вж. Theunissen 2000: 181 и сл.

във фрагмента означава не външна сила, въздействаща върху човешкия живот, а някакво вътрешно качество — временно състояние на вътрешния живот, като например „настроение“, „нагласа“¹⁹, или дори комплекс от със-

¹⁹ Вж. Benveniste 1971: 284; Calame 1993: бел. 14; Todorov 2018: 41–43. Моите аргументи в полза на това разбиране бяха три: 1) Архилоховата поема е ексхортативна, т.е. има за цел да тласне духа към определени действия, което изглежда трудно съвместимо с примирение пред външен детерминизъм. 2) Целият фрагмент е посветен на възможностите за победа/поражение, радост/безрадост и от тази гледна точка обобщаващо повторение на същата идея в образа на *ῥυσμός* би изглеждало излишно или поне донякъде нелогично. 3) Трето и най-важно, думата *ῥυσμός/ῥυθμός* не се среща в значение на космичен принцип нукъде другаде (Todorov 2018: 42). На всеки един от тези аргументи може да се придаде различна тежест и към всеки един биха могли да се отправят възражения. Благодаря на Щефан Хагел за това, че ми посочи някои възможни възражения: например това, че детерминизмът не изключва настърчението, което именно може да стане част от веригата на причиняването на определени събития; или пък това, че повтарянето на гадена идея, особено ако то е обобщаващо, има своето съвсем закономерно място в поезията. Ако сега трябваше да се опитам да подсиля аргументацията в полза на тогавашната си теза — а към момента се колебая дали тезата за психологическото значение на *ῥυσμός* при Архилох е правилна — щях да прибегна до още два аргумента, пак с потенциално различна тежест: 1) Фрагментът започва с една неоспоримо „водна“ метафора за човешкия дух като „разлюлян от вълни“ (*θύρδς... κυκώμενος*). В основата на метафората е образът на бясно бушуващата река (срв. *Il.* 21.235, 240, 324 — онзи епизод с битката на Ахил срещу реката Скамандър) или разбуненото море (Омировото описание на Скамандър е възприето пряко от Архилох в сцена с морска буря: *Archil. fr.* 106, 6 *West*; срв. *West* 1974: 128 и сл.). Относно този интертекст вж. Журенко 1989: 76. И така, възможно е — по силата на своята етимология (но тук, напомним, прибягваме до една хипотетична възстановка!) — *ῥυσμός* от ст. 7 на нашия фрагмент да е продължение на „водната“ метафора от началото на поемата, при което обаче непременно трябва да останем в субективното поле на духа (*θύμος*). По този начин *ῥυσμός* не ще бъде онази „външна“, обективна всепораждаща и всепогубваща струя, а ще бъде „вътрешната“ струя на настроенията, които обземат всички хора — както духа на лирическият говорител, така и духа на хората, които

тояния и действия, които по-трайно изграждат поведението на човека, т. е. „характер“²⁰. Макар това да изглежда по-правдоподобно от гледна точка на двете групи срещания на *ῥυσμός* или *ῥυθμός* в оцелялата ранна лирика²¹, за които ще стане дума впоследствие, вече съм по-склонен да се съглася, че обективистичното тълкуване е не по-малко оправдано, и то особено предвид употребата на сродни думи в сходни контексти. Срв. например Thgn. 639–640: *πολλάκι παρ δόξαν τε καὶ ἐλπίδα γίνεται εὖ ῥεῖν* || *ἔργ’ ἀνδρῶν, βουλαῖς δ’ οὐκ ἐπέγεντο τέλος* („често без мисъл и вяра се случва добре да **се стичам** || разните хорски дела, планът пък носи провал“); Pind. O. II, 33 и сл.: *ῥοαὶ δ’ ἄλλοτ’ ἄλλαι* || *εὐθυμῖαν τε μέτα καὶ πόνων ἐς ἄνδρας ἔβαν* („но веднъж **малазите** на щастията, а после и на мъките връз хората се спускат“); както и Men. Georg. fr. 2: *τὸ τῆς τυχῆς γὰρ ῥεῦμα μεταπίπτει ταχύ* („нали на участта **потокът** свързва в миг“); също така и прочутият Хераклит (L.-M. [9] Her. D65)²², който навярно би могъл да се тълкува както обективистично, така и психологически: *ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ* („върху ония, що в едни и същи реки встъпват, все групи и групи води **се изливат**“).

Да приемем обективистичното тълкуване би означавало да отхвърлим тезата, че Архилоховият фраг-

той нарича свои врагове. 2) Паралелна конструкция на *ῥυσμός* *ἀνθρώπους* ἔχει от ст. 7 може да бъде видяна в друго отглаголно съществително за означаване на състояние на духа, завършващо на -*θμός* и зависещо от *ἔχω* (срв. Todorov 2018: бел. 47), а именно: *κηληθμῷ δ’ ἔσχοντο* (Od. 13.2).

²⁰ Вж. Petersen 1917: 12 и Krogmann 1954: бел. 14.

²¹ Необходимо е да се направи уговорката, че при толкова малко на брой срещания не могат да се правят сигурни изводи, и винаги е важно да се напомня, че не е известно колко текстове, говорещи за *ῥυσμός*/*ῥυθμός*, не са достигнали до нас.

²² Срв. също L.-M. [9] Her. R18, 22, 27, 29, 36.

мент има двуделна структура (призив към пряка схватка от началото на фрагмента до ἀσφαλῆως/asphalēōs в ст. 4 и после стратегически съвет за воденето на цялостната война до края) и да допуснем, че познаването на преходността е необходимо условие за успех във всяка битка независимо дали пряка схватка, или — метонимично — цялостна война²³. При това обективистичното тълкуване няма да елиминира *a priori* възможната принадлежност на фрагментите 128 *West* и 129 *West* към една и съща поема, но ще води след себе си определени следствия за композиционното единство, като например това, че фр. 129 *West* сигнализира за мисловен обрат или дори емпирично подкрепя казаното във фр. 128 *West* (вж. Swift 2019: 318).

Все пак, доколкото ми е известно, това остава единственият текст в запазената част от старогръцката литература, в който ῥυθμός или ῥυθμός се използва за означаването на всеобщ принцип. Сякаш най-близка до този смисъл е употребата в композирания в т.нар. „Еврипидов стих“ фр. 391 *PCG* от комедийния поет Евполид: ἢ πολλὰ γ' ἐν μακρῷ χρόνῳ γίγνεται μεταλλαγή || <τῶν> πραγμάτων· μένει δὲ χρῆμ' οὐδὲν ἐν ταύτῳ ῥυθμῷ („и още как: за дълго време не едно и две неща се случват, все мени се || обстановката, в един и същи **bug** не се задържа нищо“), където обаче ῥυθμός обозначава не всеобщия принцип, а конкретното изменчиво състояние, подчинено на принципа²⁴.

²³ Срещу двуделната структура говори и значението на наречието ἀσφαλῆως, което в епически контекст е не „в безопасност“, както допусках в своя по-ранен текст, а „непокатимо“, „устойчиво“, „решително“ „сигурно“, както е и удачно предадено от българските преводачи Георги Гочев и Петя Хайнрих.

²⁴ За подробен коментар на фрагмента, както и за още много паралели относно изменчивостта на живота (но вече без ῥεῖν, ῥοαί и т.н.) вж. Olson 2014: 144–146.

И накрая, не бива да изключваме възможността *ῥυσμός* в Архилоховия фрагмент да е употребен амбивалентно — едновременно обективистично и психологически²⁵.

Ῥυσμός се появява с донякъде негативно конотирано значение „нрав“, „характер“ във фр. 416 *PMG* от Анакреонт.

ἐγὼ δὲ μισέω
πάντας, οἱ χθονίους ἔχουσι **ῥυσμούς**
καὶ χαλεποὺς μεμάθηκά σ', ὦ Μεγιστῇ,
τῶν ἀβακίζομένων.

Аз обаче мразя
всички, дето имат низки **нрави**,
а и тежки. Теб, Мегисте, вече съм те научил
че си от кротуващите.

(Anacr. fr. 416 *PMG*; мой превод)

Композицията отново е κατὰ στίχον и използва размера, наречен ἐγκωμιολογικόν/*enkōmiologikón* или ἐλεγίамβος/*elegíambos*, съставен от две разнородни метрични фрази (κῶλα/*kōla*): ἡμιεπές/*hēmierés* и πενθημιμερές/*penthēmimerés*)²⁶. В ст. 3 се наблюдава наблюдава явлението „словно застъпване“ (нем. *Wortübergreifen*, англ. *dovetailing*): слово-

²⁵ Българският превод „**рпѣма** човешки знай“ напълно допуска такава амбивалентност, а също и английският превод, предложен от Дъглас Олсън като коментар към Евполидовия фр. 391: „and recognize the sort of *rusmos* that human beings are in“ (Olson 2014: 146).

²⁶ Ако използваме нотацията за дактило-еипиритните ритми (*D/e*), въведена от Паул Мас, бихме изразили въпросния размер по следния начин: *D: x e x*.

За този стихотворен размер в античната поезия вж. Нерх. 50.19., Marius Victorinus (Aphthonius), *GL VI*, 145.26; Sacerdos, *GL VI*, 543–544.

Вж. също и Korzeniewski 1968: 141–142, West 1982: 76, бел. 107.

разделът, който обичайно се появява след края на хемиенеса, разделя следващата метрична фраза — измес-тен е „нататък“ след първата сричка на пентемимера. Поемата, от която фрагментът е част, изглежда, е (лю-бовна?)²⁷ похвала на някой си Мегист, може би от остров Самос²⁸. Глаголът ἀβακίζομαι/*abakídzomai* (букв. „стоя безмълвен“) не е засвидетелстван другаде²⁹ и е произведен от прилагателното ἀβακής/*abakḗs* (от βάζω/*bádzō* — „говоря“), което буквално означава „мълък, който не говори“, а преносно — „спокоен“, „равнодушен“, „безстрастен“³⁰. Лирическият говорител има своя класификация на хората, с които общува, и е установил, че Мегист е от кротките. На тях той противопоставя други хора, омразни, чиито ῥυσμοί/*rhusmoí* (тук „характери“, „нарави“, „привички“) са определени като χθόνιοι καὶ χαλεποί/*khtónioi kai khalepoí* (букв. „(пог?)земни и тежки“). Особено ако се вземе под внимание буквалното значение на ἀβακής, е възможно тук ἀβακίζόμενοι/*abakidzómenoi* имплицитно да са противопоставени на приказливите μυθιῆται/*muthiêtai* („разпространители на неверни слухове“ или пък „заговорниците“, „хората, които гържат размирни речи“) от фр. 353 *PMG*, отъждествени от схолиаста към Омировата *Odiseя* (от когото са цитирани въпросните стихове)³¹ с

²⁷ Вж. Bowra 1961: 277.

²⁸ Срв. фр. 352 и 353 *PMG* както и Page 1966.

Относно връзката на Анакреонт с двора на тирана Поликрат вж. Hadjimichael 2019: 33–35 и MacLachlan 1997: 198 и сл.

²⁹ Вж. обаче ἀβακέω в *Odiseя*: δ 249, който изразява овчедушната липса на реакция от страна на троянците в една опасна ситуация (ст. 244–264: Одисей се преструва на роб и прониква в Троя, за да разузнае и да все смут; троянците „стоят безмълвни“, „кротуват“, не го забелязват и нищо не казват; единствено Елена го разпознава и става негова съучастница). Кротост до степен на наивност.

³⁰ Срв. ἀλλά τις οὐκ ἔμμι παλιγκότων ὄργαν, ἀλλ’ ἀβάκην τὰν φρέν’ ἔχω (Sapp. fr. 120 L.-P.).

³¹ Схолията е към стихове *Od.* 21.70–71: οὐδέ τιν’ ἄλλην // μύθου ποιήσασθαι ἐπισχεσίην ἐδύνασθε — реч, в която Пенелопа гълчи

рибари, предизвикващи размирици (възможно е самоските бунтовници, споменати от Херодот, да са същите — Hdt. III, 44, — а бунтовете, предизвикани от тях, евентуално биха могли да са тези на остров Сифнос: Hdt. III, 57–58³²). Ако двата фрагмента са свързани, казаното за Мегист като представител на ἄβακίζόμενοι би могло да означава, че лирическият говорител е научил за него, че той или не е съучастник в бунта, или че е от наивниците, които не си дават сметка за подготвянето на бунта (подобно на троянците в *Одисея*). Ако пък нашият фрагмент не е свързан с другия и изобщо с темата за бунта, то тогава казаното ще означава просто, че Мегист е човек с кротък и спокоен нрав.

При това под ῥυσμοί/*rhusmoí*, изглежда, се имат предвид не моментни настроения, а постоянни нагласи, т.е. черти на характера. Прилагателното χαλεπός/*khalepós* традиционно обозначава трудния, чепатия характер, а χθόνιος/*khtónios* означава „подземен“ или „земен“ не се употребява другаде в преносно значение. Затова и смисълът остава донякъде неясен: χθόνιος тук би могло да означава както „потаен“, така и „низък“, „долен“, така и евентуално „гибелен“ („водещ към подземното царство“)³³. Във все-

женихите. Труден за разбиране е изразът ἐπισχεσίη μύθου: схолиастът очевидно схваща ἐπισχεσίη в смисъл на „претекст“, „парабан“, а μύθος — като евфемизъм за причиняваните от жените размирици и вероятно по-специално за плана за ликвидиране на управляващата династия (вж. заговора срещу Телемах: Od. 4. 625–674). По-логично е обаче ἐπισχεσίη μύθου в цялост да се схваща като перифраза със значение „претекст“, а това, което прикрива претекстът, да е често тематизираното опоскване на Одисеевото имущество, споменато изрично в ст φ 69. Коментаторите Мери и Ридъл привеждат като паралел сходна перифраза у Херодот: πρόσχημα λόγου (Hdt. VI, 133).

³² Срв. Ferreri 2020.

³³ За варианти вж. Хезихий: χθόνια· ὑπόγεια, κεκρυμμένα, βαρέα, φοβερά, μεύαλα. За свързването на това прилагателно с гибелната мълва — в случая слуховете или бунтовните речи, които вероятно са били и основният способ за коварните планове на μυθήται („приказливците“,

ки случай съществителното *ῥυσμός* при-добива негативни конотации заради тези прилагателни и изглежда, подобно на своя антоним в текста *ἀβακίζόμενος/abakidzōmenos* („кромкият типаж“), е състояние на духа, което не е непосредствено явно — то изисква или време за опознаване и/или събития, които да го извадят на бял свят: срв. *μέαθηκα/temáthēka* („научил съм ме“).

В същия смисъл *ῥυθμός* (този път в своята атическа форма!)³⁴ се среща в Теогнидовия корпус:

963 μήποτ' ἐπαινέσῃς, πρὶν ἂν εἰδῇς ἄνδρα σαφηνέως,
 ὀργὴν καὶ **ῥυθμόν** καὶ τρόπον ὅστις ἂν ᾔη.
 965 πολλοὶ τοι κίβδηλον ἐπὶ κλοπὸν ἦθος ἔχοντες
 κρύπτουσ', ἐνθέμενοι θυμὸν ἐφημέριον·
 τούτων δ' ἐκφαίνει πάντων χρόνος ἦθος ἐκάστου.
 καὶ γὰρ ἐγὼν γνῶμης πολλὸν ἄρ' ἐκτὸς ἔβην·
 ἔφθην αἰνήσας πρὶν σοῦ κατὰ πάντα δαῖναι
 ἦθεα· νῦν δ' ἤδη νηῦς ἄθ' ἐκὰς διέχω.

970

963 Никого ти не хвали, преди да го ясно узнаеш
 в чувство, в **мисъл**, в дела що за човек е това.
 965 Много са хората с нрав лицемерен, направо
 коварен:
 кроят го и за деня правят се благи по дух.
 Времето нрава на всеки на белия свят ще покаже.
 Тъй заблудих се и аз, госта отидох в страни —
 бърза похвала ти дадох, без да познавам във
 всичко

 мвоите нрави. Сега плавам далече от теб.

970

„заговорниците“), срв. Soph. *El.* 1066 (χθονία βροτοῖσι φάρμα) и пак там ст. 1109. Ото Шрьодер цитира и Пиндаров паралел — Pind. *P.* XI.30: ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει (срв. Schroeder 1918: 326).

³⁴ Алфонс Хекер обаче предпочита йонийско четене *ῥυσμός* (вж. критическия апарат към изданието на Мартин Уест). За йонийските форми в Теогнидовия корпус вж. Selle 2008: 125–127.

(Theogn. 963–970; мой превод)

В тези елегически гвустиишия, които попадат извън ядрото на собствено Теогнидовата поезия в корпуса и вероятно са композирани някъде най-късно през V в. пр.Хр.³⁵, ρυθμός за пръв път в достигналата до нас старогръцка литература се озовава в непосредствена близост до ключовата (употребена цели три пъти!) дума за „нарав“, която по-късно ще изиграе важна роля в рефлексията върху психологическото и моралното въздействие на музиката, а именно ἦθος/*éthos*. Подобно на фрагмента от Анакреонт, контекстът отново има връзка с въздаването на похвала (този път незаслужена, вж. ст. 963 и 969)³⁶, а и темата е сходна — опознаването на някакви истински (негативни!)³⁷ човешки качества с течение на времето³⁸. В рамките на повторителния и плеонастичен стил на

³⁵ Откъсът е част от *excerpta meliora*, както ги нарича Мартин Уест: насбрани отломки с моралистична поезия в елегически гвустиишия от различни автори, попаднали в корпуса (συλλογή) под името на Теогнид. Вж. West 1974: 45–59. За времето на композиране на poemите вж. Selle 2008: 229–246, 373–375.

³⁶ Подобни прохибитивни фрагменти, започващи с μήποτε: Thgn. 69, 113, 155, 159, 323, 461, 789, 1218, 1238. За конструирането на μήποτε с аористен конюнктив срв. Od. 19.81 и Thgn. 333, 1151, 1218.

³⁷ Словосъчетанието ἐπίκλοπον ἦθος от ст. 965 е използвано по отношение на качества на Пандора у Хезиод (Hes. Op. 67), а прилагалното κίβδηλος („фалшив, подправен“ за ценни метали) се среща и на други места в корпуса: ст. 116, 119, 123. Подобно на ἐπίκλοπος у Хезиод, и при κίβδηλος имаме — този път по-късни — срещания в контекст на мизогиния: вж. Eur. Hipp. 616. Във всеки случай отношението към мъжа (ἀνὴρ от ст. 963), за когото се говори и с когото лирическият говорител се разделя в ст. 970, е възможно да е било хомоеротично.

³⁸ Последвалата раздяла с човека, чиито негативни качества биват разкрити, е изразена чрез „корабната“ метафора в ст. 970 — често срещан сетивен образ в Теогнидовия корпус: ст. 114, 460, 576, 667–682, 855–856, 1361–1362 и др.

фрагмента *ῥυθμός* и *ἦθος* се оказват до голяма степен синоними или по-скоро *ἦθος* е хипероним, обхващащ триада от ст. 964 *ὀργή/orgē*, *ῥυθμός* и *τρόπος/trópos*,³⁹ така че да се изчерпат различните аспекти на характера: „чувството“ (афективния импулс), (по)„мисълта“ и „делото“ (начина на постъпване) на човека, за когото се говори — постъпки, които в случая се явяват простъпки от гледна точка на говорителя⁴⁰. Това са истинските и трайни състояния, които характеризират човек и които само времето разкрива под повърхността на *θυμός ἐφημέριος/thūmós ephēmérios*, т.е. на лесно подправимите външни и временни прояви на човешкия дух⁴¹.

1.2.2. V в. пр.Хр.

Музикалният теоретик Аристид Квинтилиан, живял през някой/и от първите векове на първото хилядолетие,

³⁹ Двата крайни елемента на тази триада — *ὀργή* и *τρόπος* — се появяват свързани в историята за жените на Агариста, майката на атинския реформатор Клистен, разказана от Херодот: μετὰ δὲ κατέχων ἐνιαυτὸν διελεῖράτο αὐτῶν τῆς τε ἀνδραγαθίης καὶ τῆς ὀργῆς καὶ παιδευσίος τε καὶ τρόπου, καὶ ἐνὶ ἐκάστῳ ἰὼν ἐς συνουσίην καὶ συνάλασι (Hdt. VI. 128). Ото Шрьодер твърди, че този текст видимо се опира на разглеждания стих от Теогнидовия корпус, като Херодот заменя средния елемент — *ῥυθμός* — с *παίδευσις*, тъй като, според Шрьодер, той е чувствал непривичното звучене на думата в такова значение (Schroeder 1918: 327).

⁴⁰ Специално двойката *ἦθος-ὀργή* (нрав-афективен импулс) се тематизира и на други места в корпуса. Срв. ст. 213–218, 1071–1074.

⁴¹ Разпознаването и познаването на помислите, кроежите, въобще на истинския характер на човека е тема на много стихове в Теогнидовия корпус: например ст. 65 (*φρένες*), 98 (*ὀργή*), 125 (*νοῦς*), 367 (*νοῦς*), 375 (*νοῦς*, *θυμός*), 439 (*νοῦς*), 500 (*νοῦς*), 598 (*νοῦς*), 641, 898 (*νοῦς*), 1016 (*νοῦς*). Разпознаването е изключително труден процес (вж. особ. ст. 115–128, 571–572) най-вече поради разминаването между думи и дела (вж. ст. 83–96, 979–982, 1082с–1084, 1185–1186). Събържанието и езикът на разглеждания откъс силно напомнят на ст. 119–128 от Теогнид, както и, по-слабо, на други стихове в корпуса: например ст. 309–312, 1059–1062.

започва своето разглеждане на музикалния ритъм със следния коментар за употребите на гумата:

ῥυθμός τοίνυν καλεῖται τριχῶς· λέγεται γὰρ ἐπὶ τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων (ὥς φαμεν εὐρυθμον ἀνδριάντα) καὶ πᾶντων τῶν κινουμένων (οὕτως γάρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν) καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς· περὶ οὗ νῦν πρόκειται λέγειν.

И така, гумата „**ритъм**“ се употребява по три начина — за ритъм се говори при неподвижните тела (както казваме, че една статуя може да бъде **с хубава фигура**), при движещите се тела (така например казваме, че някой ходи **в добър ритъм**) и най-вече при гласа. За него именно предстои да говорим сега.

(Arist. Quint. *De Mus.* I. 13 W.-I.; мой превод)

Можем да допуснем, че това почти лексикографско изброяване представлява сбит преразказ на част от съдържанието на незапазената първа книга от Аристоксеновите *Елементи на ритъма*⁴². От първ поглед обаче се вижда, че Аристид (а може би още Аристоксен) пропуска някои от

⁴² За приблизителното ѝ съдържание можем да съдим по първото изречение от оцелялата втора книга: ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποῖα τις αὐτῶν ἐκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἔτυχον προσηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἐκάστη ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένον. νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ (Aristox. *El. Rhythm.* §1, 2.1–4 Pearson). Разбира се, въпросът дали Аристоксен е откроявал именно значенията на ῥυθμός, کوито посочва Аристид, както и дали Аристид изобщо е разполагал с първата книга на Аристоксеновото произведение в оригиналния ѝ вид, остава без отговор. Ясно е, че казаното от Аристоксен отпраща към изследване с много по-широк обхват, а най-вероятно и с различни цели и метод (вж. Gibson 2005: 85–88).

значенията на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, засвидетелствани в старогръцката литература, като например коментираните досега употреби в лириката. Причината би могла да е в непознаването им, а би могла да е свързана и с тяхната относителна пренебрежимост с оглед на комуникативните цели на Аристид (още Аристоксен?) — с това, че те са единични или много редки, или пък с това, че са по-абстрактни. За разлика от това $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ в едно съвсем осезаемо и по-конкретно значение на „външен вид“, „фигура“ „форма“ се среща значително по-често, особено в по-късни йонийски текстове. Изхождайки от интуитивната хипотеза, че конкретните употреби хронологически предхождат абстрактните, можем дори да предположим, че това е по-старото значение на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ (макар и засвидетелствано едва по-късно), а засвидетелстваните в лириката по-абстрактни значения („космичен принцип“, „характер“, „мисловна настройка“) са всъщност по-късни и преносни.

Нека сега да се спрем на употребите на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ или $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ в значение „външен вид“, „форма“ у двамата автори от V в. пр.Хр., творящи на различни диалекти: 1) Пиндар, понеже при него, макар и да не твори на йонийски, е засвидетелствана хронологически първата употреба на думата в това значение и понеже във вторичната литература за нея е формулирана интерпретация с пряко отношение към по-късното „музикално“ значение на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$; 2) Демокрит, понеже при него $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ има специфично систематично значение, което потенциално се обвързва и с определена музикална теория.

Особената полисна „надрегионалност“, която характеризира творчеството на тези двамата автори, би могла да ни даде насоки за проследяване на последващото разслояване на значенията на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, което се случва вече основно извън йонийския диалект.

I.2.2.1. ΠΙΝΔΑΡ

ναόν· τὸν μὲν Ὑπερβορ[έοις
 ἄνεμος ζαμενῆς ἔμ<ε>ιξ[
 ὦ Μοῖσαι· το<ῦ> δὲ παντέχ[νοισ
 Ἀφαιίστου παλάμαις καὶ Ἀθά[νας
 τίς ὁ ῥυθμὸς ἐφαίνετο;
 χάλκεοι μὲν τοῖχοι χάлк[εαί
 θ' ὑπὸ κίονες ἔστασαν,
 χρύσει δ' ἔξ ὑπὲρ αἰετοῦ
 αἶδον Κηληδόνες· ἀλλὰ μιν Κρόνου παῖ[δες
 κεραυνῷ χθόν' ἀνοιξάμ[ε]νο[ι
 ἔκρυψαν τὸ [π]άντων ἔργων ἱερώτ[ατον
 γλυκείας ὁπὸς ἀγασ[θ]έντες,
 ὅτι ξένοι ἔφ[θ]<ι>νον
 ἄτερθεν τεκέων
 ἀλόχων τε μελ[ί]φροσι
 αὐδ[ᾶ] θυ]μὸν ἀνακρίμναντες·

...храм — мощен вятър събра едния с
 хиперборејците,
 о, Музи! А на гругия
 какъв бе **изгледът**, който се прояви благодарение
 на всесръчните
 глани на Хефест и на Атина?
 Медни стени се издигаха
 и медни колони стояха под тях,
 а над фронтонa пееха шест
 златни Келедони.
 Децата на Кронос обаче
 разтвориха земята с мълния
 и скриха в нея това най-свещено от всички творения
 поразени от сладкия глас,
 понеже чужденците гинеха
 далеч от деца
 и съпруги, духа си привързвайки
 към сладостна песен.

(Pind. *Pa.* 4; 100–117 Rutherford; мой превод)

Това е откъс от Пиндаров пеан, запазен на папирус, по-специално от неговата наративна част, в която е разказан митът за петте изграждания на Делфийския храм (срв. Paus. X. 5.9–13): първоначално Аполон построява в Делфи храм от лавър, чиято съдба не е известна; после пчели създават храм от пчелен восък и птичи пера, който бива отнесен при хипербореите — според Павзаний от Аполон, според Пиндар от силен вятър; след това Атина и Хефест изковават описания тук бронзов храм (според Павзаний обаче храмът няма божествен произход), върху който са поставени Келедони (= Омайници) — пеещи златни фигури, чието въздействие наподобява това на сирените в *Одисея*⁴³; този храм е унищожен; след това Трофоний и Агамед създават каменен храм, който според относителното датирание на сведението на Павзаний бива опожарен в средата на VI в. пр.Хр.; последният, пети храм е храмът, построен от коринтиецата Спинтар по поръчка на Амфиuktiонията⁴⁴. Но това не е храмът, чиито останки са видими днес в Делфи: петият храм е разрушен в началото на IV в. пр.Хр., а останките са от шестия храм, който е построен в края на IV в. пр.Хр. и е разрушен през 390 г. сл.Хр. от Теодосий I Велики.

Доколкото можем да съдим по контекста, тук ῥυθμός е в първото значение, посочено от Аристид Квинтилиан — „форма“, „изглед“, „външен вид“ (приблизително синоним на σχῆμα/*skhéma* — дума, която е изрично употребена например у Paus. X. 5.9.4 по отношение на

⁴³ Срв. ꙗ 39–46. Връзката със сирените е направена не само от Павзаний (X. 5.12), но и от Атеней (Ath. VII. 290^e). За деструктивните конотации в името и в описанието на Келедоните вж. Skempis 2016.

⁴⁴ По-подробно относно мита за петте храма вж. Sourvinou-Inwood 1979.

първия храм⁴⁵. Тимъти Пауър обаче предполага, че с тази употреба (всъщност това е ἄλαξ/*hárax* у запазения Пиндар) поетът цели да извика в съзнанието на слушателя (и зрителя?) също и едно ранно музикално значение на ῥυθμός — „танц“, „хорово движение“ (Power 2011: 78–80). Нещо повече, Пауър дори търси автодейктична функция в употребата на думата, като твърди, че чрез танцовото изпълнение на Пиндаровия пеан хорът от изпълнители превръща в свой обект на подражание хора на пеещите (и според него поне загатнато танцуващи) Келедони. Хипотезата му е изказана успоредно с допълнителното допускане, правено и от други⁴⁶, че към времето на композиране на пеана ῥυθμός вече е част от една повече или по-малко утвърдена музикална терминология благодарение на теоретичния труд на Лас от Хермиона, който е смятан за учител на самия Пиндар⁴⁷. Но това допускане се основава на особено късното и изолирано свидетелство на Марциан Капела (IX. 936) относно съдържанието на книгата на Лас, което едва ли заслужава особено доверие. Със сигурност по-достоверно и значително по-конкретното е свидетелството на Псевдо-Плутарх (заимствано от Аристоксен)⁴⁸ за нововъведенията на Лас в музикалната практика:

⁴⁵ Думата ῥυθμός в същото значение е употребена отново в архитектурен контекст в Есхиловата сатирна драма Θαλαμοποιοί при описание на киматион: ἀλλ' ὁ μὲν τις Λέσβιον φατνῶματι κύμ' ἐν τρίγωνοις ἐκπεραίνετω ῥυθμοῖς (fr. 78 TrGF). Вж. Rutherford 2001: 219, бел. 18. За архитектурната реалност за това описание вж. Weickert 1913. Свързването на Есхилово то описание с музикалния инструмент τρίγωνον (Terzes 2013: 124) е неоснователно.

⁴⁶ Вж. например Kock 1862: 120 *ad* Ar. *Nub.* 638.

⁴⁷ За тази недостоверна биографична традиция вж. West 1992: 344, бел. 68.

⁴⁸ Вж. Privitera 1965: 73–74 *cit. ap.* Prauscello 2013: 90.

Λᾱσος δ' ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς, καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.

Но Лас от Хермиона, преобразувайки ритмите в съответствие с темното на дитирамба и подчинявайки се на многозвучието на авлоса, като използвал повече тонове, при това разпръснати, довел съществуващата догогава музика до промяна.

([Plut.] *De mus.* 1141^c; мой превод)

Този текст предполага оперативно разграничаване на ритмическото равнище (във взаимовръзка с темното, ἀγωγή/*agogé*, ако думата тук е употребена в терминологичното си значение⁴⁹) от тоновия материал от страна на Лас и несъмнено признава съществуването на отделни ритмически конвенции за различните жанрове (в случая дитирамб и не-дитирамб) — положение, така или иначе, лесно изводимо от многообразието на стихотворните размери (и лежащите в основата им различни ритми), с които си служат музикално-поетическите произведения от онова време. Нова информация е, че ритмите се променят, за да се приспособят към темното (нак: ако ἀγωγή/*agogé* означава това), което би могло да свидетелства за конвенционалното обвързване на точно определени ритми с точно определени темпа. Доколко обаче от това свидетелство за музикалната практика могат да се правят изводи за изработването на някаква музикална теория или още повече за употребата на определени

⁴⁹ За значението на ἀγωγή тук вж. Porter 2007: 11–12 и Prauscello 2013: 90. Думата ἀγωγή категорично е засвидетелствана в терминологичното си значение на „темпо“ едва в Pl. *Resp.* 400^c2.

термини от страна на Лас (тук, да не забравяме, говори Аристоксен, не Лас), остава неясно.

Но възможно ли е тук $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ да е в значение на „танц“ по силата на някаква обичайна нетерминологична употреба, независима от предполагаемата музикална теория на Лас? В ст. 108 се казва само че Келедоните пеят, не се споменава да се движат по друг начин. Съответно сладкият глас, а не хореографията, е онова, на което боговете и посетителите на храма се възхищават (ст. 111 и 115). Но има и още нещо: реторичният въпрос към Музите⁵⁰ относно $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ на храма въвежда цялостното описание на постройката (стени, колони, фронтон, статуи), а не само описание на действието на Келедоните, което отново навежда на мисълта, че думата тук означава само „форма“, „външност“, и то на целия храм, не конкретно на композицията с Келедоните.

И накрая, остава въпросът дали има основание да търсим някакво автодейктично равнище при тълкуването на пасажа от Пиндар. След като отхвърлихме потенциалното танцово разбиране на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, автодейксис, струва ми се, би могъл да се търси в две посоки: 1) $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ би могъл да отправя към музикалния ритъм на самия Пиндаров пеан (не на изпълнението на Келедоните, както твърди Пауър с неговото музикално-танцово тълкуване); 2) песента на Келедоните да представлява пеан, тъждествен или подобен на самата Пиндарова поема (това е противоположността на постулирания от Пауър автодейксис, където песента и танцът на Пиндаровия хор имитира Келедоните).

Първата възможност предполага една двойна функция на реторичния въпрос в ст. 104: освен че на съгържателно равнище той въвежда разказа за Келедоните, на формално равнище той дава началото на нов ритъм в

⁵⁰ За диегетичната функция на този реторичен въпрос вж. Maslov 2016: 239-240.

Пиндаровата композиция. И действително, ритъмът на ст. 104 е особен с това, че използва основно кратки трайности на фона на целия епос, композиран преобладаващо в дълги; също така — по-важно — след този стих в рамките на епода се осъществява плавен преход от преобладаващо еолийски ритми към свободен дактило-еиптрим⁵¹. Едва ли обаче на съвпадението на тази формална ритмическа промяна с реторичния въпрос за ρυθμός на храма трябва да приписваме нарочен автодейксис, като имаме предвид, че става дума за повторяема структура в рамките на строфичната организация. В края на краищата извън тази наглед смислово ненатоварена ритмическа промяна няма друго основание да привиждаме в ρυθμός музикалния ритъм на самия пеан — собствено музикалното значение на ρυθμός е засвидетелствано по-късно дори и от двигателното или танцовото, чието присъствие тук оспорихме.

По отношение на втората възможност: Иън Ръдърфорд допуска, че песента на Келедоните е или в жанра пеан (жанров автодейксис, особено удачен в Делфийски контекст), или пък е песен, която привлича с примамливото всезнание на Келедоните⁵² (нещо като протоформа на Делфийския оракул) (Rutherford 2001: 220). Ако песента на Келедоните е пеан, подобен на Пиндаровия, то разрушителното ѝ въздействие е в съзвучие с постулираната от самия Ръдърфорд „двусмисленост на жанра пеан“ (*paianic ambiguity*): съчетаване на радост от победа с тревога пред надвиснала опасност (Rutherford 2001: 115–126). В такъв случай жанровият автодейксис, сега-засега изглежда, е единствено приложимият към тълкуването на този откъс.

⁵¹ За категорията на „свободния“ дактило-еиптрим и за съчетаването му с еолийските ритми вж. Itsumi 2009: 92–110.

⁵² Срв. отново сирените в *Одисея*: „знаем навред що се върши по тази земя многодарна“ (*Od.* 12.191).

Но ако оспорваме музикално-танцовото разбиране на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ в пеана, възниква въпросът защо Пиндар използва тъкмо тази характерна за йонийския диалект дума за „форма“, „външност“, и то за пръв път (в запазената част от старогръцката литература)⁵³ в нейния нейонийски вариант. Ще предложа едно високо спекулативно обяснение: възможно е с употребата на йонийска дума, но в „дейонизиран“ вариант Пиндар да се опитва да „интернационализира“ изказа си, приспособявайки го *фонетично* към една смесена аудитория от представители на различни полиси в Делфи, същевременно запазвайки *семантично* регионалния колорит на най-рядко използвания от него диалект.

I.2.2.2. ДЕМОКРИТ

Около половин век по-късно подобна посредническа роля в разпространението на йонийската дума $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ с нейните специфични ранни значения поема философът Демокрит, който, по всичко личи, я е употребявал както в йонийския ѝ, така и в атическият ѝ вариант $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ ⁵⁴. В част от запазените Демокритови фрагменти значението „форма“, „външност“ става основа за разгръщането на онтологическата теория, формулирана чрез специфичен научен жаргон, включващ редица производни на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$. Остарялостта и самотителността на този жаргон вероятно се е усещала още по времето на Аристотел, но вече почти хилядолетие по-късно тя дава повод на Йоан Филопон да добави следното пояснение в коментара си към Аристотеловото съчинение *За душата*: $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ λέξις ἐστὶν

⁵³ Ако датираме пеана около първите десетилетия на V в. пр.Хр., то има някаква вероятност срещането на атическата форма $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ в Теогнидовия корпус да е дори по-късно.

⁵⁴ За противоречивите свидетелства относно Демокритовото пребиваване в Атина вж. L.-M. [27] Atomists P22.

Ἀβδηριτική, σημαίνει δὲ τὸ σχῆμα („**ῥυσμός** е гума, която използва в Абдера и означава *форма*“)⁵⁵.

Централното свідетелство за техническото значение на ῥυσμός в Демокритовата атомистична физика е следният текст от Аристотеловата *Μεταφυσика* (Arist. *Metaph.* A (I) 4, 985^b4–19 = L.-M. [27] Atomists D31:

Λεύκιππος δὲ καὶ ὁ ἐταῖρος αὐτοῦ Δημόκριτος στοιχεῖα μὲν τὸ πλήρες καὶ τὸ κενὸν εἶναί φασι, λέγοντες τὸ μὲν ὄν τὸ δὲ μὴ ὄν, τούτων δὲ τὸ μὲν πλήρες καὶ στερεὸν τὸ ὄν, τὸ δὲ κενὸν τὸ μὴ ὄν (διὸ καὶ οὐθὲν μᾶλλον τὸ ὄν τοῦ μὴ ὄντος εἶναί φασιν, ὅτι οὐδὲ τοῦ κενοῦ τὸ σῶμα), αἷτια δὲ τῶν ὄντων ταῦτα ὡς ὕλην. καὶ καθάπερ οἱ ἐν ποιοῦντες τὴν ὑποκειμένην οὐσίαν τᾶλλα τοῖς πάθεσιν αὐτῆς γεννῶσι, τὸ μανὸν καὶ τὸ πυκνὸν ἀρχὰς τιθέμενοι τῶν παθημάτων, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ οὗτοι τὰς διαφορὰς αἰτίας τῶν ἄλλων εἶναί φασιν. ταύτας μέντοι τρεῖς εἶναι λέγουσι, σχῆμά τε καὶ τάξιν καὶ θέσιν· διαφέρειν γάρ φασι τὸ ὄν **ῥυσμῶ** καὶ διαθιγῇ καὶ τροπῇ μόνον· τούτων δὲ ὁ μὲν **ῥυσμός** σχῆμά ἐστιν ἢ δὲ διαθιγῇ τάξις ἢ δὲ τροπῇ θέσις· διαφέρει γὰρ τὸ μὲν Α τοῦ Ν σχήματι τὸ δὲ ΑΝ τοῦ ΝΑ τάξει τὸ δὲ Ζ τοῦ Η θέσει.

Λευκун и неговият приближен Демокрит казват, че елементи са пълното и празното и наричат едното съществуващо, а другото — несъществуващо. От тях пълното и плътното е съществуващо, а празното — несъществуващо (поради това и смятат, че съществуващото не е в по-голяма степен от несъществуващото — защото тялото не съществува в по-голяма степен от празното). Според тях тези елементи са причина за нещата като материя. И както онези, които правят подлежащата същност да е една, пораждат другите неща от нейните изменения, полагайки разреженото и гъстото като нача-

⁵⁵ Philop. *De an.* 15.68.3 (*ad* 404^a6). Срв. Suda s.v. ῥυσμός.

ла на измененията, по същия начин и тези тук смятат, че разликите са причина за останалите неща. Те казват, че тези разлики са три: форма, ред и положение; защото съществуващото се различавало само по „характер“, „съприкосновение“ и „наклон“. От тези термини „характер“ означава форма, „съприкосновение“ — ред, а „наклон“ — положение. Ето пример за това: А се различава от N по форма, AN от NA — по ред, а N от Z — по положение.

Демокрит, L.-M. [27] Atomists D31; прев Николай Гочев⁵⁶)

Че пълното, плътното и съществуващото следва да се идентифицира с атомите, а разреденото и несъществуващото — с празнотата, е основополагащ принцип на атомистичната физика, който е изложен ясно и в други фрагменти⁵⁷. Приведеният цитат от Аристотел е ценен, но също и труден за разбиране с това, че се опитва да представи чрез аналогии начина, по който от тези две онтологически равнопоставени първични реалности възниква цялото многообразие на сетивния свят. В един по същество редукционистки ход Аристотел предлага паралел с мислителите, които постулират една-единствена подлежаща същност — вероятно става дума за Анаксимен (вж. L.-M. [7] Anaximenes. D1), според когото различията в гъстотата на подлежащата същност — въздуха — са причина за многообразието на сетивните неща. За атомистите различията в подлежащата множествена

⁵⁶ Преводът е на Николай Гочев, но на места е леко модифициран от мен, за да се съгласува с разсъжденията, които следват оттук нататък в настоящия текст.

⁵⁷ Атомите като съществуващото и твърдото: L.-M. [27] Atomists D11, 32; празнотата като несъществуващото: L.-M. [27] Atomists D14, 23, 24, 29, 31, 32, 39, 40, 47, 63, 65, 69, 80, 81, 118, 157, 375; R12, 16, 18, 35, 36, 40, 41, 79, 89, 108, 110.

реалност (атомите) обаче са три, а именно $\rho\upsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$, $\delta\iota\alpha\theta\eta\gamma\acute{\eta}$ /*diathigé*, $\tau\rho\omicron\pi\acute{\eta}/tropé$, които Аристотел „превежда“ на разбираем за неговите слушатели философски език като $\sigma\chi\eta\mu\alpha/skhéma$, $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma/táksis$, $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma/thésis$. Даденият по-нататък пример с буквите от азбуката⁵⁸ навярно води началото си от съчинение на самия Демокрит и е изключително удачен за разлика от Аристотеловите „преводи“ на понятията триада на Демокрит⁵⁹.

Някои съвременни изследователи застъпват основателното мнение, че тези „преводи“ всъщност значително редуцират смисъла на Демокритовите понятия. Така например според Александър Мурелатос⁶⁰ Демокритовият $\rho\upsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$, изглежда, включва не само формата (Аристотеловата $\sigma\chi\eta\mu\alpha$) или „очертанието“ на атомите (както българският преводач на *Метафизика* превежда $\rho\upsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$), но също и ключовата за атомистичната физика атомна „големина“ (L.-M. [27] *Atomists* D13, 29, 45, 51, 57, 69, 81; R13, 15, 21–23, 34, 56), а заедно с нея и атомното „тегло“ (L.-M. [27] *Atomists* D36, 48–51, 69, 80; R34, 38, 44–46, 94), тъй като за Демокрит всички атоми са субстанциално еднородни (вж. Mourelatos 2005: 46–48, 55 и сл.). А големината и теглото определят движението на атома (L.-

⁵⁸ За неговата функция както в атомистичната онтология, така и в атомистичната философия на езика и поетика вж. Armstrong 1995: 211–213.

⁵⁹ Тук следва да отбележим, че Херодот, който е около едно поколение по-възрастен от Демокрит и пише на йонийски, също използва думата $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ именно за формата на буквите в своя разказ за възприемането на финикийската азбука в Йония: $\mu\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \delta\epsilon\ \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\upsilon\ \pi\rho\omicron\beta\alpha\iota\acute{\nu}\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\mu\alpha\ \tau\eta\ \phi\omega\nu\eta\ \mu\epsilon\tau\acute{\epsilon}\beta\alpha\lambda\lambda\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\nu\ \rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\nu\ \tau\omicron\nu\ \gamma\rho\alpha\mu\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$. $\pi\epsilon\rho\iota\acute{o}\iota\kappa\epsilon\omicron\nu\ \delta\epsilon\ \sigma\phi\acute{\epsilon}\alpha\varsigma\ \tau\acute{\alpha}\ \pi\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}\ \tau\omicron\nu\ \chi\acute{\omega}\rho\omega\nu\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\nu\ \tau\omicron\nu\ \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\nu\ \text{Ἑλλήνων} \text{Ἴωνες, οἱ παραλαβόντες διδασχῇ παρὰ τῶν Φοινίκων τὰ γράμματα, μεταρρυσθίσαντες} \sigma\phi\acute{\epsilon}\omega\nu\ \acute{o}\lambda\iota\gamma\alpha\ \acute{\epsilon}\chi\rho\acute{\epsilon}\omega\nu\tau\omicron\ \chi\rho\acute{\epsilon}\omega\mu\epsilon\nu\omicron\ \delta\epsilon\ \acute{\epsilon}\phi\acute{\alpha}\tau\iota\sigma\alpha\nu, \acute{\omega}\sigma\pi\epsilon\rho\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\ \delta\iota\kappa\alpha\iota\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\phi\epsilon\rho\epsilon, \acute{\epsilon}\sigma\alpha\gamma\acute{\alpha}\gamma\omicron\nu\tau\omicron\nu\ \Phi\omicron\iota\nu\acute{\iota}\kappa\omega\nu\ \acute{\epsilon}\varsigma\ \tau\eta\nu\ \text{Ἑλλάδα, Φοινίκη} \kappa\epsilon\kappa\lambda\eta\sigma\theta\alpha\iota\ (Hdt. V. 58).$ Срв. Calame 1993.

⁶⁰ Mourelatos 2005.

М. [27] Atomists D130–131), както и склонността му да образува атомни комплекси (συγκρίσεις) заедно с други подобни на него (L.-M. [27] Atomists D55, 80, 156). Вследствие на това редукцията на значението на ῥυσμός в „превода“ σχῆμα е дори още по-обхватна: докато при σχῆμα действително се мисли само фигурата (в геометричен смисъл) на един-единствен отделен атом, то ῥυσμός обозначава зависещата и от големината и тежлото „подвижност“ на атома (англ. *motility*, както остроумно се изразява Мурелатос: Mourelatos 2005: 57) в среда от други атоми. В интерпретацията на Мурелатос ῥυσμός е съчетание от форма, големина/тежест и потенциални двигателни траектории на атома спрямо други атоми⁶¹. Съответно Мурелатос говори за динамически и релационни конотации в значението на ῥυσμός, каквито липсват в Аристотеловия превод σχῆμα. По образца на Курт фон Фриц (von Fritz 1938: 25–29), Мурелатос свързва тези два допълнителни аспекта в значението — динамическия и релационния — с етимологията на ῥυσμός от ῥέω.

Може да се твърди, че благодарение на тези характеристики ῥυσμός е онтологически най-важното различие на равнището на атомите, тъй като той във висока степен определя както свързването „по съседство“ (διὰ θιγῆ) на атомите в атомни комплекси, така и — посредством движението — позиционирането им (τροπή) едни спрямо други.

Фрагментите на Демокрит показват, че гумата ῥυσμός се прилага не само към отделните атоми, но и към комплексите от атоми⁶², където ῥυσμός вероятно също следва да се схваща като сложно качество, обединяващо

⁶¹ Вж. Mourelatos 2005, с. 57. Тази интерпретация е формулирана по сходен начин и от други преди Мурелатос: вж. цитирания по-долу труд на Курт фон Фриц, на когото се позовава Мурелатос, както и поизчерпателен списък у Gomes 2019, разд. II, вж. и бел. 28–30.

⁶² Вж. цитираните у Gomes 2019, разд. II, бел. 22–26 множество фрагменти.

форма, големина/тежест и подвижност на атомния комплекс спрямо останалите такива.

Вижда се, че това специфично терминологично значение на *ῥυσμός* отива вече отвъд традиционното йонийско значение „форма“, „външност“, макар и, разбира се, да го предполага. Любопитно е да се проследи как в някои фрагменти за теорията на познанието, етиката и политиката Демокрит чрез производни на *ῥυσμός* разчита на традиционните значения на думата и дори се заиграва с тях, без обаче да се лишава от терминологичните конотации, установени в неговата онтологическа теория.

Да започнем с един епистемологичен фрагмент, който често създава трудности на изследователите:

δηλοῖ μὲν δὴ καὶ οὗτος ὁ λόγος ὅτι ἐτεῖν οὐδὲν ἴσμεν περὶ οὐδενός, ἀλλ' ἐπιρυσμὶν ἑκάστοισιν ἡ δόξις.

Следователно и този говор показва, че по истинен начин не знаем нищо за нищо, но едва вторично формование у всички отделни хора е мнението.

Демокрит, L.-M. [27] Atomists D18; мой превод

Трудността идва от производната на *ῥυσμός* дума *ἐπιρυσμὶν*, която се среща само тук, а в лексикона на Хезихий е обяснена като *ἐπιρρέον* — „приток“, „вливащо се“, „нещо, което тече към нещо друго“. Хезихий, изглежда, не взема под внимание факта, че *ἐπιρυσμὶν* е деноминативно име от *ῥυσμός*, а не девербативно от *ἐπιρρέω* (за разлика например от *ἀπορροή*, което вече е от *ἀπορρέω*: L.-M. [27] Atomists D66, 126, 147; R57, 59).

Част от съвременните тълкуватели се съобразяват с тази глоса и превеждат *ἐπιρυσμὶν* в именното сказуемо или като прилагателно (с отделни форми за трите рода) за окачествяване на мнението, *δόξις* (със значение

„вливащо се“) ⁶³, или като съществително (със значение „вливане“), разпознавайки в него потока на атомите, които въздействат върху сетивните органи, за да образуват само мнение за нещата, но не и истинско познание за тях ⁶⁴. По този начин обаче се дава преднина на погрешната етимология на Хезихий, пренебрегва се предпологаемата връзка на ἐπιρυσμίη с техническото значение на ρυσμός у Демокрит и най-важно, не може да се направи разграничение между истинското познание (ή γνησίη γνώμη, L.-M. [27] Atomists D20) и помътненото познание (ή σκοτίη γνώμη, пак там), тъй като потокът на атомите, така или иначе, е константна и независима от познаващите величина, но разликата между помътненото и истинското познание, към което все пак можем да се стремим, не се състои в прекъсване на този поток (ние нямаме власт над това), а в (поне частично) отделяне от сетивната реакция към него, над което вече би трябвало да имаме власт (срв. ἀποκεκρίμενη, пак там).

Мнозина тълкуватели се съобразяват с техническото значение на ρυσμός, и превеждат ἐπιρυσμίη като „промяна във формата“: англ. *reshaping* (вж. цитираната у Taylor 1999: 11, бел. 4 литература); нем. *Umgestaltung* (Langerbeck 1935: 113); рус. *форма в измененном виде* (Лурье 1970: 219, фр. 49). Презумпцията е, че се променя не формата на отделния атом (тя е непроменима за Демокрит), а тази на съставените от атоми физични обекти, както и на сетивните органи (самите те също са атомни комплекси), върху които те оказват механично въздействие (срв. μεταπίλτειν в L.-M. [27] Atomists D15, 69). Според това тъл-

⁶³ Вж. например Taylor 1999: 11 (и съответната обосновка в бел. 4).

⁶⁴ Вж. например английския превод *rhythmic afflux* при L.-M. [27] Atomists D18 (вероятно по аналогия с *efflux* като превод на ἀπρροή) или немския [strukturierender] **Zustrom** в изданието Mansfeld/Primavesi 2011[1983]: 736. Аргументи срещу тази преводна традиция, водеща началото си от Дилс, дава още Langerbeck 1935: 113.

куване ние не сме способни да имаме истинно познание, тъй като постоянното изменение във формите и движенията на атомните комплекси (физичните обекти, които въздействат механично върху сетивните органи, както и самите сетивни органи като атомни) не може да ни го осигури, напротив — то поражда единствено (неистинно) мнение⁶⁵. Склонен съм да се съмнявам в такова тълкуване на ἐπιρροήν най-малкото заради това, че тук представката ἐπι- сякаш остава недопреведена — за разлика от μετα- тя не означава просто промяна, а означава вторичност⁶⁶. Освен това имам съмнения относно това дали истинното познание при Демокрит не бива да има нищо общо с възникванията, движенията и измененията на атомните комплекси, но това е тема за отделен размисъл⁶⁷.

⁶⁵ За тази доминираща интерпретация вж. цитираната у Taylor 1999: 11, бел. 4 литература, а също и Sedley 1992: 39, и бел. 49–50.

⁶⁶ Срв. ἐπιρροήν в Pl. *Lg.* 802^b6 — паралел, цитиран у Langerbeck 1935: 113, който разпознава в него подкрепа за своя собствен превод *Umgestaltung*. Но Ернст Карп основателно отбелязва, че е правилно представката ἐπι- да се преведе на немски не с *im-*, а с *hinzu-* (Kapp 1936: 163). Вж. също и Gomes 2019: бел. 16, който също превежда ἐπι- по-коректно, но в пространствен смисъл: *superficial arrangement* или *arrangement of the surface*. От друга страна, за изменението в атомните комплекси Демокрит, изглежда, е имал отделен термин: ἀμειψιρροήν (L.-M. [27] Atomists D38).

⁶⁷ Разглежданите интерпретации, струва ми се, най-често се впускат в парменидистко-платонистко четене на Демокрит, като извеждат неистинността на мнението от възникването, изменението и движението на обектите (комплекси от атоми). Но позицията на самия Демокрит по въпроса е била отчетливо разграничима от тази на Платон: вж. D.-K. 68 A 59 и L.-M. [27] Atomists R21. Интересен в това отношение е подходът на Херман Лангербек, който предпочита превода „промяна във формата“ (*Umgestaltung*), но едновременно с това защитава не-платоническо разбиране на Демокрит (Langerbeck 1935: 115–118). Той обаче отива в другата крайност, твърдейки, че εἰδέναι и δοκεῖν от нашия фрагмент (респективно ἡ γυνήσῃ γυνῶμῃ и ἡ σκοτίῃ γυνῶμῃ от L.-M. [27] Atomists D20) трябва да бъдат поставени на

Следователно, ако трябва да поставим фрагмента в релевантния епистемологичен контекст, ще установим, че неистинността на мнението почива върху две предпоставки: 1) ἐπιρυσμία: участието на вторични структури при взаимодействие със сетивата, което ни пречи да познаем нещата такива, каквито са; 2) τί περί τίνος (или в нашия фрагмент — οὐδὲν περί οὐδενός): конвенционалността на определенията⁶⁸.

една и съща плоскост: дели ги единствено степенята на епистемологична яснота и онтологична перманентност на познавателния обект (срв. основателните критики на Карп 1936). А моето лично съмнение около „промяната във формата“ като източник на неистинност засяга по-специално следния аспект: ако значението на ρυσμός включва атомното (предразположение към) движение и образуване на изменящи се комплексни форми и ако действително тъкмо ρυσμός на атомите (заедно с останалите първични различия между тях) е предметът на истинното познание, то тогава би следвало истинното познание да е познание и за възникването, изменението и движението на атомните комплекси, не само за постоянството и покоя. Тогава критиката на Демокрит към образуването на мнение (и съответно към сетивното познание) трябва да се състояла не в това, че то е познание за нещо изменящо се (такова може да бъде и независимото от сетивата истинно познание), а в това, че то представлява взаимодействие между сетивните органи и външните предмети. Спекулативно това може да се изрази така: когато не взаимодействам сетивно с даден предмет, аз нямам познание за това *какъв изобщо е този предмет*; а когато взаимодействам сетивно с даден предмет, аз нямам познание за това *какъв е предметът независимо от моето взаимодействие с него*. Разрешаването на апорията на сетивното взаимодействие е ядрото на цялата Демокритова епистемология. То се изразява едновременно в употреба на явяващото се пред сетивата като ключ към неясната действителност (срв. паралелите с Емпедокъл, Анаксагор, Протагор: L.-M. [27] Atomists R17, 53, 76, а също и Arist. *De an.* 427^a21–^b7) и в отделяне от сетивната реакция (L.-M. [27] Atomists D20: ἀποκρίσιν) с цел преодоляване на епистемологичната пречка, причинена от взаимодействието.

⁶⁸ Във фрагмента не се твърди, че ние поначало не можем по истинен начин да познаем нищо, а се твърди, че не можем по истинен начин да познаем нищо *за* нищо, т.е. приписванията, които ние правим за нещата, не разкриват тяхната истинска същност. В нашите определения

Предвид това целта на неологизма ἐπιρυσμίη, струва ми се, е именно да покаже, че във възприятието на всяко отделно живо същество се пораждат форми, които са вторични спрямо атомните форми (ῥυσμοί). Образуването на мнение е в най-буквален смисъл произвеждане на вторични форми: „последващо“ / „надредно“ / „еπιφαινομεναι“ / „повърхнинно“ (ἐπι-) „формирание“ / „формообразуване“ / „формирование“ / „оформяне“ (-ρυσμίη). Представката ἐπι- би могла да се разбира както във времеви смисъл — „последващо“ формирание, — тъй като образуването на мнение е процес на каузално взаимодействие, чието осъществяване отнема определено време, така и в пространствен смисъл — „повърхнинно“ формирание, — при което в съзнанието ни се извиква метафората, че истината (атомите с техните различия + празнотата) е в дълбините, ἐν βυθῷ, *in profundo* (L.-M. [27] Atomists D24; R100, 103), а на повърхността са само вторичните форми

участват сетивни качества (например „х е сладко“ или „х е червено“), които според Демокрит се приписват само по повече или по-малко условна конвенция, не обаче и по природа (L.-M. [27] Atomists D14, 23). Макар и да е постулирана в самото твърдение като безусловна, адекватността на тези определения е всъщност силно вариативна и контекстуална, тъй като в основата им е залегнал контингентният опит, придобит от сетивното взаимодействие. За една съвременна перспектива към този въпрос вж. Нанре 2014: 109–110; 400. От друга страна, от Аристотеловото и от много други свидетелства научаваме как Демокрит е смятал, че можем да разполагаме с истинно познание за първичните (сетивно невъзприемаеми) различия в рамките на подлежащата множествена реалност на атомите — σχῆμα, τάξις, θέσις. Следователно за Демокрит истинската същност на нещата е познаваема единствено чрез тези първични различия, тя не ни се разкрива от всички останали определения — те са вторични, реализират се различно за всеки индивид и във всяка отделна ситуация, но впоследствие са подложени на вариращо адекватна предикативна „уравниловка“ според конвенциите на човешкия език и така залягат в основата на неустинното мнение. За сериозна критика от Теофраст вж. L.-M. [27] Atomists R56.

на сетивното възприятие (πάθη τῆς αἰσθήσεως: L.-M. [27] Atomists D64; R21, 56). По този начин Демокрит изгражда своето словотворчество ἐπιρυσμῖν върху традиционното йонийско значение на ρυσμός, свързано със сетивно възприемаемата външност, чиято „истинност“ той всъщност оспорва, но заедно с това етимологически поддържа антагонизъм с техническото значение на „истинния“ ρυσμός на атомите в своята собствена онтология.

Епистемологията на фрагмента би могла да се обобщава в следната таблица, където фигурните скоби означават информация, която не е изрично дадена, но се имплицира от разглеждания фрагмент, а структурните – информация, която тук експлицираме чрез други свидетелства:

могус	предмет	обхват	средство
познание	[ρυσμός + διαθιγή, τροπή]	всички	[сетивност]
мнение	ἐπιρυσμῖν	всеки отделен човек	[интелект]

Сега нека да разгледаме една деривация на ρυσμός в областта на етиката:

ἀνοήμονες ρυσοῦνται τοῖς τῆς τύχης κέρδεσι, οἱ δὲ τῶν τοιῶνδε δαίμονες τοῖς τῆς σοφίης.

Неразумните глътат характера си на придобитото от съдбата, а тези, които разбират от подобни работи — на придобитото от мъдростта.

Демокрит, L.-M. [27] Atomists D297; мой превод

Не е съвсем ясно кои „работи“ са τὰ τοιάδε, но повечето преводи предполагат, че става дума за познаване на уче-

нието на самия Демокрит или изобщо за компетентност по етически въпроси. В деноминативния глагол ῥυσμός се чува както едно от традиционните йонийски значения на ῥυσμός — „характер“ (тук, изглежда, без негативни конотации), така и техническото Демокритово значение, тъй като характерът или структурата на личността, както и всичко останало, в последна сметка не е друго освен комплекс от атоми, чиято форма подлежи на изменения (в случая под действието на придобитото или от събдага, или от мъдростта).

Подобен е случаят и с един друг фрагмент, този път за образованието:

ἡ φύσις καὶ ἡ διδαχὴ παραπλήσιόν ἐστι. καὶ γὰρ ἡ διδαχὴ μεταρυσμοῖ τὸν ἄνθρωπον, μεταρυσμοῦσα δὲ φυσιοποιεῖ.

Природата и образованието са приблизително сходни. Защото образованието променя характера на човека, а променяйки характера му, създава природа.

Демокрит, L.-M. [27] Atomists D403; мой превод

Тъй като тук представката е μετα-, вече наистина става дума за промяна във формата или в структурата на личността, което е отново двойният (йонийски и технически смисъл) на глагола μεταρυσμός.

И накрая един фрагмент от текст с политическо съдържание, където думата се явява в атическата си форма:

οὐδεμία μηχανὴ τῷ νῦν καθεστῶτι ῥυθμῷ μὴ οὐκ ἀδικεῖν τοὺς ἄρχοντας, ἦν καὶ πάνυ ἀγαθοὶ ἔωσιν.

Няма начин при установения в момента политически режим управниците да не извършват несправедливост, дори и да са много добри хора.

Демокрит, L.-M. [27] Atomists D363; мой превод

Разнообразието от значения и области на употреба на *ῥυθμός* е отразено и в „каталога“ с Демокритови съчинения, съставен от Тразил от Александрия и цитиран у Диоген Лаерций (L.-M. [27] Atomists D2)⁶⁹. Там сред многото други заглавия са цитирани и следните три: *Περὶ τῶν διαφερόντων ῥυθμῶν*, *Περὶ ἀμειψιρυθμῶν* (съответно заглавия 3 и 4 от петата тетралогия), *Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίης* (заглавие 1 от десетата тетралогия). Първите две заглавия — „За различаващите се форми“ и за „За замените във формите“ — са заглавия на физически съчинения, като при първото заглавие най-вероятно става дума за формите на отделните атоми, които са причина за различията (вж. свидетелството на Аристотел), а при второто — както става ясно от глосата за *ἀμειψιρυθμίη* при Хезихий (L.-M. [27] Atomists D38: *ἀλλάσσειν τὴν σύγκρισιν ἢ μεταμορφοῦσθαι*), за промяна във формата на комплекс от атоми (участието на глагола *ἀμείβω* в този неологизъм подсказва, че съчинението е разглеждало един особен вид промяна, а именно промяна в смисъл на „обмен“ между атомните комплекси: срв. L.-M. [27] Atomists D29, 152; R55, 91).

Особен интерес представлява третото заглавие, тъй като то ни разкрива едно значение на *ῥυθμός*, което — при цялото богатство от употреби на тази дума при Демокрит — не срещаме в останалите фрагменти: *ῥυθμός* като музикален ритъм.

⁶⁹ В подкрепа на достоверността на този каталог вж. Mansfeld 1994: 97–105, критикуван от Leszl 2007: 16–23.

По отношение на автентичността му може да има съмнения. Присъствието на ἄρμονίη свидетелства за познаването на класическата теоретична дихотомия $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ –ἄρμονίᾱ, за която знаем най-рано от съчиненията на Платон и която е вече теоретично разработена Аристоксен. Но тук възниква въпросът защо $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ е в множествено число, а ἄρμονίη в единствено: всъщност още от Пиндар знаем за съществуването на регионални традиции в музиката, наричани по-късно с несъвсем изясненото наименование ἄρμονίᾱ. От друга страна, думата ἄρμονίᾱ е употребена само веднъж сред запазеното от Демокрит (L.-M. [27] Atomists D231), и то в етически смисъл като синоним на εὐθυμία („добро настроение“) и εὐεστῶ („добро разположение“). Освен това защо ἄρμονίη е в йонийска, а $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ — в атическа форма? И накрая, подобни заглавия (или поне подобни занимания) са били приписвани — с различна степен на достоверност — и на други автори съвременници на Демокрит: Филолай от Кротон (L.-M. [18] Pyths. R. R47) и Хипий от Елида (L.-M. [36] Hippias D14–15). Дали в случая с Демокрит не става дума за някакво „дежурно“ приписване на конвенционално заглавие?

Макар и малко вероятно, все пак не е изключено Демокрит да е теоретизирал върху музикалния ритъм. С висока степен на достоверност са свидетелствата за Демокритовата акустика, която обяснява звуковите явления като разбиране на въздуха на тела с еднаква форма, търкалящи се заедно с отломките от човешкия глас към органите на слуха (L.-M. [27] Atomists D156–157). Възможно е Демокрит да е давал подобно механично обяснение на музикалния ритъм. Освен това разполагаме с едно много късно и едва ли надеждно свидетелство от метрика Малий Теодор, според когото Демокрит (може би в съчинението за ритмите?) е приписвал откриването на дактилния хекзаметър на Музей, а не на Орфей, както правел Критий (D.-K. 68 B 16).

Независимо от това дали Демокрит е теоретизирал върху ритъма, или не, някои изследователи разпознават в негово лице един от първите музикални теоретици на Гърция със собствено учение за физическите и морални въздействия на музиката, подобно на (предполагамите) учения на Дамон от Оа и пифагорейците⁷⁰. Един от цитираните източници в подкрепа на това е Авъл Гелий, според когото Демокрит е учел за лечебните свойства на авлетиката при много болести (L.-M. [27] Atomists R122). Но това твърдение е топос в писането за музиката и се приписва също на редица други автори⁷¹. За преподалагемата „етическа“ концепция на Демокрит се привежда един фрагмент от антологията на Стобей (L.-M. [27] Atomists D405), където музиката (μουσική) е назована редом с писането (γράμματα) и спорта (ἀγωνίη) като упражнение за постигане на (само)уважение (αἰδώς), а оттам и на добродетел (ἀρετή) — твърдение, което подробно е разгърнато в Платоновия *Протагор* (*Prot.* 325^e–326^e). Възможно е при Демокрит това утвърждаване на класическия образователен модел, включващ музиката като възпитателно средство, да е положено в светлината на неговата физикалистка представа за образованието (вж. цитирания по-горе фрагмент L.-M. [27] Atomists D403).

Във всеки случай по отношение на моралните въздействия на музиката източниците не позволяват да се изведе някаква по-диференцирана музикално-етическа теория, отиваща отвъд обичайни за моралистичната литература топоси. Такава би могла да се търси единствено спекулативно въз основа на Демокритовото учение за атомите и тяхното механично въздействие върху сетивата.

⁷⁰ Срв. Wallace 2015: 30 с Brancacci 2008: 193–196.

⁷¹ Вж. скорошните публикации на Антониета Провенца, например Provenza 2020.

I.2.2.3. АНТИФОНТ⁷²

Демокритовите размишления върху атомната форма, основани върху „йонийското“ значение на $\rho\upsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma/\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, изглежда, получават своя отзвук дори у противници на неговото учение. Софистът Антифонт от Атина, горедолу съвременник на Демокрит, вероятно използва геруватиѳ на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ във фрагментарно запазената първа книга на своето съчинение *За истината*, както свидетелства Аристотел в началото на втора книга на *Физика*⁷³:

δοκεῖ δ' ἡ φύσις καὶ ἡ οὐσία τῶν φύσει ὄντων ἐνίοις εἶναι τὸ πρῶτον ἐνυπάρχον ἐκάστῳ ἄρρυθμiston <ὄν>⁷⁴ καθ' ἑαυτό, οἷον κλίνης φύσις τὸ ξύλον, ἀνδριάντος δ' ὁ χαλκός. σημείον δέ φησιν Ἀντιφῶν ὅτι, εἴ τις κατορύξειε κλίνην καὶ λάβοι δύναμιν

⁷² Стърдечно благодаря на Богдана Паскалева за това, че насочи вниманието ми към свидетелството на Аристотел за Антифонт.

⁷³ Нямаме пълна сигурност относно това, че Антифонт е използвал именно прилагателното ἄρρυθμiston в своя текст. От друга страна, вероятно е Аристотел тук плътнио да се придържа към написаното от Антифонт, тъй като примерът с гниещото легло е взет като пряк цитат от първа книга на *За истината* в *Речника на десетимата оратори* от Харпократион (L.-M. [37] Antiph. D7). Запазенятият благодарение на папирус P. Oxy. 1364 по-кълтъг фрагмент от първа книга (L.-M. [37] Antiph. D38) обаче не съдържа въпросната част. Тезата, че с този свой вероятен лексикален избор Антифонт по някакъв начин отговаря на атомистичната теория, е поддържана и от други съвременни автори: вж. Bonazzi 2020: 152. Аристотел използва същото прилагателно — заедно с прилагателното ἀμετάβλητος („непроменима“) и без изрично да го свързва с Антифонт — като предикат в определението за природа (φύσις) в „речника“ на понятията в книга Δ на *Метафизика* (Arist. Met. 1014^b27). Тук вероятно косвено, чрез посредничеството на Антифонт, Аристотел всъщност използва Демокритовия термин $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$, без да смята за необходимо да го „превежда“, както в цитираното по-горе свидетелство за Демокрит и Левкин от книга Α на *Метафизика*. За цялостната непримолжимост на Аристотеловия хиломорфизъм към Демокрит вж. Mourelatos 2005: 46 и сл.

⁷⁴ Добавка на Ross.

ἡ σπεδὼν ὥστε ἀνεῖναι βλαστόν, οὐκ ἂν γενέσθαι κλίνην ἀλλὰ ξύλον [. . .].

На някои им се струва, че природата и субстанцията на естествените неща е първото, налично като **безформено** във всяко от тях, например природа на леглото е първото, а на статуята — медта. Антифонът доказва това, заявявайки, че ако едно легло бъде заровено в земята и то изгние до степен, че от него да прорасне кълн, ще възникне не легло, ами първо [...].

(L.-M. [37] Antiph. D8; прев. Цочо Бояджиев

1.3. „АТИЧЕСКИ“ ЗНАЧЕНИЯ НА ῥΥΘΜΟΣ

В атическата трагедия се наблюдава едно раздвояване в значенията на ῥυθμός. От една страна, имаме отчетливо застъпване на „йонийския“ ῥυθμός особено в деривативи: Aesch. *Suppl.* 961: πάρεστιν οἰκεῖν καὶ **μονορρύθμους** δόμους („а можете и **едноустроени** домове да обитавате“); Aesch. *Pers.* 747: καὶ πόρον **μετερρύθμιζε** („и протока **преустрои**“) ⁷⁵; [Aesch.] *Pr.* 243: ἀλλὰ νηλεῶς ὥδ' **ἐρρύθμισμαι** („ала тъй безмилостно съм тук **строен**“); Soph. *Ant.* 317–318: ἐν τοῖσιν ὥσιν ἢ 'πὶ τῇ ψυχῇ δάκνει; || τί δὲ **ῥυθμίζεις** τὴν ἐμὴν λύπην ὅλον; („В ушите или във душата чувстваш жилото?“ || „Защо ти е да **разполагаш** мъката ми някъде?“). От друга страна, ῥυθμός тук за пръв път се използва и в *процесуален* смисъл при описания на движение, което е ритмично, но не танцово, а впоследствие вече навлиза в областта на сценичните изкуства — орхестиката, музиката, поетиката и реториката.

⁷⁵ Срв. с историята за Ксерксовите понтонни мостове и „наказването“ на Хелеспонта у Херодот (Hdt. VII. 34–35).

1.3.1. ῬΥΘΜΌΣ КАТО РАВНОМЕРНО ДВИЖЕНИЕ

1.3.1.1. ЕСХИЛ

Най-ранният текст, който свидетелства за подобно процесуално значение, е първата антистрофа от втория стазим на трагедията *Хоефорите* на Есхил⁷⁶, поставена през 458 г. пр.Хр. като втора по ред (по средата между трагедиите *Агамемнон* и *Евмениди*) от единствената запазена цялостна старогръцка трилогия *Орестия*, която е включвала и незапазената сатирна драма *Протей*. Какъвто е много честият случай с тази трагедия, текстът е силно повреден, тук цитирам възстановката на Пејдж:

ἴσθι δ' ἀνδρὸς φίλου πῶλον εὖ-
νιν ζυγόντ' ἐν ἄρμασιν
πημάτων· ἐν δρόμῳ
προστιθεῖς μέτρον, κτίσον
ἴσωζόμενον ῥυθμόν,
τοῦτ' ἰδεῖν δάπεδον ἀνόμενον
βημάτων ὄρεγμα.

Но знай ти [Зевсе], че жребчето – на скъп човек
сираче – е впрегнато в колесница
от бегу: в надпревара
слагайки му мяра, създай
ти ритъм,
да види тази твърд как се разгръща
разтегът на неговите крачки.

(Aesch. *Cho.* 797; мой превод)

Контекстът е молитва към боговете, най-напред към Зевс, с която хората от аргоски робини се моли планът на Орест за откъсване на Клитемнестра и Егист да се

⁷⁶ Сред оцелялото от Есхил, както видяхме, е обширно засвидетелствано и йонийското значение на ῥυθμός. Срв. също и Aesch. fr. 78 *TrGF*.

увенчае с успех. Орест е наречен жребче (срв. ст. 247, където пък е орле), а скъпият човек (ἀνὴρ φίλος) в ст. 794, разбира се, е убитият Агамемнон, за чиято смърт Орест трябва да отмъсти. Думата πῶλος, която в старогръцката трагедия често се употребява със значение „дете“ (срв. LSJ, s.v. I.3) без особена образна натовареност, в случая ефектно е разгърната в цяла картина на конно надбягване.

Ако съдим по цялостно динамичния контекст, ρυθμός би трябвало да означава бързо, равномерно и безпрепятствено движение към преследваната цел. Визуалните конотации, които има „йонийското“ значение на думата, присъстват и тук (вж. ἰδεῖν в ст. 799), а слушателят всъщност лесно би могъл да си представи и един по-статичен „йонийски“ ритъм — движението на коня, „насечено“ в отделни „кадри“, показващи разтягането на крачките. Сякаш в поличбена антиципация на по-късната музикална дихотомия между ритъм и метър, тук ρυθμός се явява във взаимовръзка с μέτρον, но μέτρον в случая едва ли означава нещо повече от конкретното „юзда“ (срв. Pind. O. 13.20) или взето заедно с πημάτων в ст. 796 — абстрактното „мяра в бедите“⁷⁷: така, слагайки край на Орестовите беди, Зевс трябва да отприщи бяга на отмъщението, а Орест от жертва — да се превърне в победител.

Във всеки случай съчетаването на точно тези две думи в рамките на една и съща метафора може и да е търсен езиков ефект. Не е изключено двете думи вече да са били терминологично обвързани в познат за Есхилевите зрители музикален контекст, но Есхил умишлено да изважда цялата терминологична двойка от музикалния ѝ контекст и да я детерминологизира, като запазва съчетаването на двете думи, но и семантично „връща“ всяка

⁷⁷ За това тълкуване вж. Garvie 1986, *ad loc.*

една от тях към по-изконно и/или поне по-предметно нейно значение. Както и в разгледания по-горе Пиндаров пеан, тук — предназначено или не — именно стихът, в който се намира думата *ῥυθμός*, се явява преломен в ритмическо отношение: от редуване на кретици с лекитий (см. 794–796) се преминава към дохмий в предклаузулна позиция (см. 797–798)⁷⁸, след което се завършва с итифалик⁷⁹. Галопът на коня е ритмически „изобразен“ чрез разложения дохмий в см. 798.

1.3.1.2. Тукидид

ῥυθμός като равномерно и целенасочено движение се среща и по-късно, например у Тукидид в описанието на първата битка при Мантиней (418 г. пр.Хр.). Ще разгледаме този текст, тъй като той ще приближи изложението ни към вече утвърдената в края на V в. пр.Хр. музикална употреба на *ῥυθμός*, като едновременно с това ще ни разкрие произхода на един от най-устойчивите топоси в т.нар. учение за етоса, а именно ролята на ритъма при вдъхването на кураж и създаването на дисциплина преди и по време на битка в контекста на спартанското военно дело. Ето какво пише Тукидид в петата книга на своето историческо съчинение:

τοῖς μὲν Ἀργείοις καὶ ξυμμάχοις τοιαῦτα παρηνέθη,
Λακεδαιμόνιοι δὲ καθ' ἑκάστους τε καὶ μετὰ τῶν
πολεμικῶν νόμων ἐν σφίσιν αὐτοῖς ὧν ἡπίσταντο τὴν
παρακέλευσιν τῆς μνήμης ἀγαθοῖς οὖσιν ἐποιοῦντο,
εἰδότες ἔργων ἐκ πολλοῦ μελέτην πλείω σφύζουσιν ἢ
λόγων δι' ὀλίγου καλῶς ῥηθεῖσαν παραίνεσιν. καὶ

⁷⁸ За конвенционалността на този вид ритмическа промяна вж. West 1982, с. 100.

⁷⁹ У в *ῥυθμός* в см. 797 е кратък (вж. *LSJ*, s. v.), а α в *δάπεδον* е дълга: вж. Gentili/Lomiento 2008 [2004]: 49.

μετὰ ταῦτα ἡ ξύνοδος ἦν, Ἀργεῖοι μὲν καὶ οἱ
ξύμμαχοι ἐντόνως καὶ ὀργῇ χωροῦντες, Λακεδαι-
μόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ αὐλητῶν πολλῶν ὁμοῦ
ἐγκαθεστῶτων, οὐ τοῦ θεοῦ χάριν, ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς
μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προσέλθοιεν καὶ μὴ διασπασ-
θεῖν αὐτοῖς ἡ τάξις, ὅπερ φιλεῖ τὰ μεγάλα στρατό-
πεδα ἐν ταῖς προσόδοις ποιεῖν.

Пред аргосците и съюзниците им подобни неща
били изречени за настърчение. Лакедемонците
от своя страна [започнаха да произнасят
настърчения] по отделните [съюзнически] отря-
ди, а у самите себе си като у храбри хора започ-
наха да подбуждат паметта за неща, които
умееха, изпълнявайки бойните си песни, понеже
знаеха, че отдавна упражняваното усърдие в де-
ла е много по-спасително, отколкото изрече-
ното добре, но за кратко време увещаване с
думи. А след това започна да се случва събиране-
то [на войските], като аргосците заедно със
съюзниците напредваха напрегнато и с вълне-
ние, докато лакедемонците – бавно и под съпро-
вода на множество авлети, които били опреде-
лени да бъдат в бойния ред не за [да угодят на]
божеството, а за да напредват [спартанците],
ходейки равномерно в ритъм, и за да не им се раз-
пръсне бойният ред, което големите войски
имат навика да правят при настъплението си
[към противника].

(Thuc. V. 69–70; мой превод)

Тук наречието ὁμαλῶς характеризира равномерното дви-
жение на войската, а μετὰ ῥυθμοῦ означава синхронизиране
с осигурения от авлетите инструментален съпровод. За
цялостния музикален контекст имаме немало сведения.
Някои автори споменават мелодия или песен, позната

камо Καστόρειον μέλος (Plut. Lyc. 22, [Plut.] *De mus.* 1140^c, Pollux iv. 78), както и т.нар. ἐμβατήριον или ἐμβατήριος παῖάν (Plut. Lyc. 22, Plut. *Institut. Lac.* 16, Ath. xiv. 626^c, 630^f). Подобни песни са запазени. Ритъмът им е анапестичен с равнотрайни *princeps* и *biceps*, както на всеки *princeps* се прави крачка, както и в паузата накрая на стиха (вж. West 1982, с. 53–54). Възможно е ембатерият да е изпълняван в режим на повикване и отзоваване (*call and response*): спартанският военачалник, често цар, играе ролята на ἐξάρχων („запяващ“) — дава команда за марш, като начева песента, а хоплитите „отвърщат“ и настъпват. За съпровода тези условности налагат използването на инструмент като авлоса, чийто акустични възможности биха осигурили чуваемост на пѳвика на ἐξάρχων, но вероятно цялата процедура е предхождана от еднократен сигнал на бойната трѳба σάλπιγξ (вж. Pritchett 1973, с. 107). По-късни автори противопоставят употребата на бойната трѳба на тази на авлоса, приписвайки на последния постигането на преследваните „етически“ цели (Plb. iv. 20. 3–7). Същата процедура, вероятно в променен вид според възможностите в конкретната обстановка, е можела да се повтори дори и по време на самата битка.

Тукидид не уточнява какви са бойните песни на спартанците преди битката, нито дали те пеят по време на марша и сражението, но изключването на евентуален религиозен мотив за маршовата музика (οὐ τοῦ θεοῦ χάριν) навежда на мисълта, че той или спори с неназован предшественик/съвременник, който е твърдял, че институцията на спартанските бойни авлети има религиозна функция⁸⁰, или пък се опитва да разсее у читателя, в чието съзнание би могла да изникне жанровата определеност на παῖάν, впечатлението, че в случая става дума за религиозна песен. Даденото от Тукидид обяснение на военната

⁸⁰ По-късни автори намекуват за това: срв. ὡς τοῦ θεοῦ συμπάρωντος в Plut. Lyc. 22.

практика, от една страна, е чисто прагматично — предотвратяване на евентуално разкъсване на бойния строй, — от друга страна обаче, акцентира и върху нравствения характер на музикалното насърчение, разчитащо на памет за дела, в сравнение с такова, разчитащо само на гуми. Делата, подразбира се, са упражняваните още от мирно време маршируване, изпълнение на бойните ному и всестранно усърдие. Трябва да подчертаем, че Тукидид — най-ранният източник за тази военна практика — приписва „етическа“ функция на възпроизвеждането на *целия* ритуал в бойна обстановка, а не само на включването на авлоса или на изпълнението на бойните песни.

По-късни автори, включително такива, които пишат по музикални теми, разпознават специално в ритмическото синхронизиране с авлоса двигател за моралните чувства у войската — изглежда, във връзка с това, че авлосът се асоциира с дейности по време на мир⁸¹. От Секст Емпирик (Sext. Emp. *Adv. mus.* 18), от Филодем (Phldm. *De mus.* 27.22–28.13; 69.26–70.42; 71 viii 4–12), а дори още и от историка Ефор през IV в. пр.Хр. (Plb. iv. 20. 3–7, Ath. xiv. 626^c) научаваме, че темата се е превърнала в една от разделителните линии между „етици“ и „анти-етици“ в музикалната естетика.

⁸¹ Това е загатнато още у Тукидид при описанието на полемикоὶ νόμοι (може би авлодични ному), които събуждали у спартанците паметта за неща, които знаели (подразбира се, от мирно време). Срв. бележката на Плутарх в животописа на Лукурт: ὥστε μόνοις ἀνθρώπων ἐκεῖνοις τῆς εἰς τὸν πόλεμον ἀσκήσεως ἀνάπαισιν εἶναι τὸν πόλεμον, както и авлестичната следвоенна терапия, приписвана на Аристоксен: Aristox. fr. 6 Wehrli = Theophr. fr. 726A FHS&G = Apollon. *Hist. mirab.* 49.1–3.

1.3.2. ῥυθμός КАТО НАЧИН НА ИЗВЪРШВАНЕ НА ДЕЙСТВИЕ

Вероятно от значението „равномерно целенасочено движение“ в атическя се е развило друго процесуално значение на ῥυθμός, а именно „начин на извършване действие“ (срв. Eur. Cus. 398, Eur. El. 772)⁸².

1.3.3. ῥυθμός КАТО МУЗИКАЛЕН РИТЪМ

Не е ясно кое от значенията на ῥυθμός се оказва водещо при навлизането на думата в областта на изкуствата: музиката, поезията и танца. Вероятно е — както е и при по-голямата част от по-късните ритмически термини — думата да се е употребявала терминологично най-напред или в орхестиката, или в практическото музикално образование. Тук водещо може да е било както самото равномерно движение („атическо“ значение), така и начинът, по който то изглежда, гледано „отвън“ (едно от „йонийските“ значения). Също така е най-вероятно, преди още да започне да се употребява в теорията, думата да е била част от един неспециализиран музикален регистър.

1.3.3.1. ХОРОВА РИТУАЛНА ПЕСЕН

За подобен музикално-танцов, но нетерминологичен контекст свидетелства една ранна хорова песен в чест на Бакх, предадена от Сем от Делос (края на III в. пр.Хр.) и достигнала до нас благодарение на Атенеу (622^{c-d}, вж. *Carmina popularia*, 852^b PMG):

σοί, Βάκχε, τάνδε Μοῦσαν ἀγλαΐζομεν,
ἀπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει,
καινὰν ἀπαρθένευτον, οὐ τι ταῖς πάρος
κεχρημέναν ᾠδαῖσιν, ἀλλ' ἀκήρατον

⁸² Вж. още Theocr. *Id.* 26.23.

κατάρχομεν τὸν ὕμνον.

На тебе, Бакхе, тази Муза носим в бляскав гар,
естествен ритъм леейки във разноцветен
мелос,
тя нова е и девствена, не служи си съсем
сът песни от преди, но хайде да наченем
тоз химн неопетнен.

(*Carmina popularia* PMG 852^b)

Размерът е ямбичен триметър с клаузула каталектичен ямбичен диметър⁸³. Времето на композиране е неизвестно. Глаголът χέω се използва за „изливане“ на глас (Od. 20.521, [Hes.] Sc. 396, Aesch. Sept. 73) или звук от духов музикален инструмент (Simon. 148.8). Тъй като в описанието на изпълнението у Сем / Атенеи музикален съпровод не се споменава, бихме могли да предположим, че ρυθμός в случая обозначава думите на песента, а αἶολον μέλος — тоновете, на които се пеят те. От друга страна, по-вероятно е μέλος да включва и думите, а ρυθμός да е синхронизираният с мелоса танц⁸⁴, понеже разказът, предаден от Атенеи, проследява движението на фалофорите (най-вероятно в Делоски театър), които пристъпят ритмично (βαίνοντες ἐν ρυθμῷ) към орхестрата. Срещата на бога, репрезентиран от огромен гърбен фалос, с новата Муза, „изиграна“ от хористите, буквално се изтанцува.

⁸³ За този вид клаузула в *carmina popularia* вж. Gentili/Lomiento 2008 [2004]: 146.

⁸⁴ Срв. специално с израза χεῖρὶ σύναπτε χεῖρα || ῥυθμὸν χορείας ὑπάγε πάσα (Ar. Th. 955 и сл.).

1.3.3.2. ОБΛΑΙΤΕΝΑ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝ

За терминологичната употреба на ρυθμός научаваме за пръв път от едно често обсъждано място във втория епизод на комедията *Обλαците* от Аристофан (гамата на поставяне е 423 г. пр.Хр.):

ΣΩ. ἄγε δὴ, τί βούλει πρῶτα νυνὶ μανθάνειν
ὣν οὐκ ἐδιδάχθης πώποτ' οὐδέν; εἰπέ μοι.
πότερον περὶ μέτρων ἢ περὶ ἐπῶν ἢ ρυθμῶν;
ΣΤ. περὶ τῶν μέτρων ἔγωγ'· ἔναγχος γάρ ποτε
ὕπ' ἀλφитаμοιβοῦ παρεκόπην διχοινίῳ.
ΣΩ. οὐ τοῦτ' ἐρωτῶ σ', ἀλλ' ὅτι κάλλιστον μέτρον
ἡγεῖ, πότερον τὸ τρίμετρον ἢ τὸ τετράμετρον;
ΣΤ. ἐγὼ μὲν οὐδὲν πρότερον ἡμιέκτεω.
ΣΩ. οὐδὲν λέγεις, ὦνθρωπε.
ΣΤ. περίδου νυν ἐμοὶ
εἰ μὴ τετράμετρόν ἐστιν ἡμιέκτεων.
ΣΩ. εἰς κόρακας. ὥς ἄγροικος εἶ καὶ δυσμαθής.
ταχύ γ' ἂν δύναιο μανθάνειν περὶ ρυθμῶν.
ΣΤ. τί δέ μ' ὠφελήσουσ' οἱ ρυθμοὶ πρὸς τάλφιτα;
ΣΩ. πρῶτον μὲν εἶναι κομπὸν ἐν συνουσίᾳ,
ἐπαΐονθ' ὁποῖός ἐστι τῶν ρυθμῶν
κατ' ἐνόπλιον, χῳποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον.
ΣΤ. κατὰ δάκτυλον; νῆ τὸν Δί', ἀλλ' οἶδ'.
ΣΩ. εἰπὲ δὴ.
ΣΤ. [τίς ἄλλος ἀντὶ τουτουὶ τοῦ δακτύλου;
πρὸ τοῦ μὲν, ἔτ' ἐμοῦ παιδὸς ὄντος, οὐτοσί.
ΣΩ. ἀγρεῖος εἶ καὶ σκαιός.
ΣΤ. οὐ γὰρ ὦζυρὲ τούτων ἐπιθυμῶ μανθάνειν οὐδέν.

СОКРАТ Ха сега, какво ще учиш по-напред
от муѝ, което не си учил никога?
Размерите, словата или ритмите?
СТРЕПСИАД Размерите, по моему, че тези гни
житар ми резна гбе кула от житото.

СОКРАТ Не питам туй, а кой размер е по-добър —
триметърът ли, или тетраметърът.
СТРЕПСИАД За мене няма по-добро от крината.
СОКРАТ Човече, дрънкаш глупости!
СТРЕПСИАД Аз бас гържа,
че крината е равна с тетраметъра.
СОКРАТ Да опустееш, селяндур невежествен!
Но бързо можеш да научиш ритмите.
СТРЕПСИАД Как с ритмите ще припечелвам
хляба си?
СОКРАТ Ще бъдеш, първо, духовит със хората,
щом разбереш добре сред ритмите какъв е
енопият, какъв пък е и пръстният.
СТРЕПСИАД А, пръстния? Тоз зная го.
СОКРАТ Кажу го, де!
Кой друг, ако не бъде, ей на този пръст? (*Показва
показалеца си.*)
СТРЕПСИАД Преди, когато бях дете, бе този на.
(*Показва средния си пръст.*)
СОКРАТ Простак, тъпак!
СТРЕПСИАД Ами че аз, нещастнико,
не ща това да уча.

(Ar. *Nub.* 636–655 Coulon, van Daele;
на основата на превода на Ал. Ничев)

Шегите в този пасаж са построени около разминаването
между, от една страна, търсеното от Сократ терминологично
значение на думите, и от друга страна, обичайното
значение, в което ги разбира не(до)образованият
Стрепсиад.

Контекстът на пасажа е по-скоро реторически, отколкото
музикален, а с въпроса си какво иска да изучава Стрепсиад,
Сократ като че ли възпроизвежда един „софистически“
маниер на поначало „платения“ учител по реторика
(срв. ст. 98–99, 247–249). Неговият подгот-

вителен репертоар (вж. прѡτα: ст. 636) за довеждане на ученика до крайната цел (а именно познанието за „най-несправедливата реч“, ἀδικώτατος λόγος: ст. 658) се състои в следното: размерите, словата, ритмите.

Стрепсиад допуска грешката от трите учебни предмета да избере първо размерите, но се оказва, че не е по силите му да усвои тази сложна материя, тъй като той не успява да се абстрахира от обичайното значение на думите (μέτρον като мярка за зърнени храни, а не като стихотворен размер). В пародийната разновидност на образователната ситуация, която цели самоизтъкване на учителя и мъмрене на ученика, се налага пренареждане на учебния материал „в движение“ (спрямо последователността от ст. 638), като се тръгва в низходяща градация от избраните от Стрепсиад размери (ст. 639–647). Премахва се през (според Сократ)⁸⁵ по-простото (ритмите, ст. 646–655) — Стрепсиад не желае да го изучи, понеже отново не успява да разбере правилно за какво става дума и не вижда как то може да му е от полза в живота му — към това, което дори според Стрепсиад е всеизвестно (вж. ст. 693), но всъщност се оказва предмет на най-обстойно разглеждане: словата (ст. 657–693).

Тази низходяща градация от сложното към простото, от една страна, излага на показ надменността на Сократ — той желае да блесне като разбирач, а не истински да образова Стрепсиад — от друга страна обаче, тя е знак за определен образователен преход от поетическата тема (приведените размери са все за гдворен стих в поетическите жанрове на комедията и може би трагедията) през музикалната тема (ритмите се разглеждат, за да могат да бъдат разпознавани при пеене в пирова обста-

⁸⁵ Учителят си прави илюзии, че ученикът поне тях би усвоил бързо: ταχύ γ' ἂν δύναιτο μάθάνειν περὶ ῥυθμῶν (ст. 647). Бързото прескачане към следваща тема при срещната трудност е учебна стратегия, която и хорът от облаци изрично препоръчва: ст. 702–705.

новка)⁸⁶ към собствено граматико-реторическата тема за рода на думите. Във всяка една от трите области Сократ — пак по софистически — предоставя по две възможности, които, предполага се, трябва да изчерпват познанието за съответния предмет: размерите са или trimetri, или tetrametri; ритмите са κατ' ἐνόπλιον и κατὰ δάκτυλον; родовете на думите са мъжки и женски⁸⁷. При това и в трите области винаги се гържи сметка за социалната оценка и практическата полза: нима се кой размер е най-хубав или най-добър (κάλλιστον в ст. 641); ритмите се разглеждат с оглед на тяхното качество (ὁπλοῖος в ст. 651 и 652) и се мисли за житейската (та направо битовата!) им употреба (πρὸς τάλφита в ст. 649 и ἐν συνουσίᾳ в ст. 651); а думите се учат заради правилното говорене в бъдеще (ст. 677 и 679).

Целта на този епизод от *Облаците* далеч не е да осмее Стрепсиад. На мушка, разбира се, е най-вече самият Сократ като събирателен образ на мнозина „предсократици“ и софисти⁸⁸. Подборът на образователните „предмети“, както и най-вече начинът, по който Сократ ги представя, разкрива самия него като човек с познания в

⁸⁶ Има ясно проследима разграничителна линия между ритми и размери: срв. Long, *Prolog. Heph. Ench.* 4 (83 Consbruch), Choer. *Comm. Heph. Ench.* 179 Consbruch.

⁸⁷ Литературното структуриране на сцената изцяло следва модела на софистическото дребнаво и произволно разчепкване на понятия: (срв. λόγων ἀκριβῶν σκινδάλαμοι в ст. 130 и κατὰ μικρὸν περιφρόνει τὰ πράγματα || ὁρθῶς διαίρων καὶ σκολῶν в ст. 741–742): първо разделяне на три, после разделяне на две. Триадата на учебните дисциплини (размери, слова, ритми) изглежда също толкова екстравагантна, колкото две триади със софистически божества, призвани от Сократ: ст. 424 (τὸ Χάος τοῦτ' ἐκ καὶ τὰς Νεφέλας καὶ τὴν Γλῶτταν, τρία ταυτί) и ст. 627 (μὰ τὴν Ἀναπνοήν, μὰ τὸ Χάος, μὰ τὸν Ἀέρα). А след това, както виждаме, в рамките на всяка триада от учебни предмети имаме разделяне на две.

⁸⁸ Срв. Konstan 2011: 86 и сл., както и цитираната пак там в бел. 3 на с. 77 литература.

много области, но не особено задълбочени и добре обосновани познания. Накратко, самозванец. Кой специалист или учител по метрика или ритмика би свел размерите до триметър и тетраметър, а ритмите — до еноплий и дактил? И каква образователна ситуация може да наложи научаването и съпоставянето именно на тези двойки? Аристофан иска да покаже един Сократ, който знае термините, но всъщност само ги „хвърля във въздуха“, за да се направи на познавач, а после бърза да обвини ученика си в неразбиране, за да препусне към следващата специализирана тема.

Затова е и принципно невъзможно да разберем със сигурност какво се има предвид тук под гуми като „тетраметър“ и „еноплий“, а и изобщо — пасажът да се използва като достоверен източник за някаква реална метрическа или ритмическа теория. Все пак нека разгледаме термините, за да видим дали те могат да ни подкажат нещо, ако не за друго, то поне за драматиката на конкретния пасаж.

В случай че Кенет Доувър е прав (Dover 1968 *ad loc.*), в ст. 638 под „ритъм“ се има предвид най-малката анализируема ритмическа единица. В стихове, изградени като πόδα или като μέτρον, това ще бъде повтаряемата х брой пъти стъпка или гиподия (συζυγία). А под „размер“ се има предвид броят на повторенията на ритмически единици (стъпки или гиподии) от един и същи вид в стихове като πόδα или като μέτρον. Примерът на Доувър е следният: „ямбичният тетраметър и трохаичният тетраметър се различават ρυθμῷ, а не μέτρῳ, докато ямбичният триметър и ямбичният тетраметър се различават μέτρῳ, но не и ρυθμῷ“.

За какъв триметър и какъв тетраметър става дума в конкретния текст? Логично е, ако ще се сравнява само броят на ритмическите единици (стъпки или гиподии), то поне ритмическата единица, която е в основата

на сравнението, да е една и съща. Сред ковенционално използваните размери триметрите и тетраметрите са или ямби, или трохеи. По-масово и като гдворни (не пята) стихове се използват ямбичният триметър, ямбичният тетраметър и трохаичният тетраметър. Тогава е вероятно сравнението в ст. 642 да е между ямбичния триметър и ямбичния тетраметър. А защо точно тези два размера? Защото и двата се използват в един и същи жанр, комедията⁸⁹. И защото, ако се търси единствено сравнение между броя на дигодиите при стъпка от един и същи вид (при това, изглежда, в рецитиран стих), то всяка друга двойка размери би била нелогичен избор. Например как да се сравнят триметър и хекзаметър, при условие че в рецитиран стих хекзаметърът е дактилически (състои се от шест стъпки, дактили или спондеи), а дактилически триметър не се използва (използва се ямбичен триметър — съставен от три ямбични дигодии)?

От друга страна, цялостната комична екстравагантност при употребата на термините в този пасаж може да ни накара да мислим тъкмо че не се сравняват размери, съставени от един и същи вид ритмически стъпки, а от различни. Тогава, както отбелязва Доувър в коментара си, най-естественото тълкуване на триметров е ямбичен триметър, а на тетраметров — трохаичен катаlecticен тетраметър, тъй като това са най-често използваните размери с тези имена: първият е основният размер на трагедията, а вторият много често се използва в комедията. И действително, има паралели за подобна самостоятелна употреба поне на думата тетраметров със значение трохаичен катаlecticен тетраметър (вж. Arist. *Rhet.* 1408^b36–1409^a1, *Poet* 1449^a21, а за триметров срв. с ἐν τριμέτρῳ τόνῳ у Hdt. I.174.5). Разбира се, при отговора, който Стренсуад дава в ст. 645, комедийният размер ще

⁸⁹ За характеристиките на тези два размера в комедията вж. Gentili/Lomient 2008 [2004]: 244–248.

бъде мози, който взема първа награда: *vive la comédie!* Но независимо от това кое тълкуване приемем, изборът на точно тези два размера изглежда произволен от систематична и от образователна гледна точка, а целта в края на краищата е да се получи шегата със значението на гумата метрон като мярка за насипни стоки.

Подобен е и случаят с песенните ритми, към които Сократ, принуден от невежеството на Стрепсиад, преминава като към един уж по-лесен предмет. Защо Сократ избира точно ритмите кат' ἐνόπλιον и катὰ δάκτυλον? За да покаже, че знае терминологични значения на гуми, които в обичайната си употреба нямат нищо общо помежду си: какво общо има еноплият (букв. „ритъм в бойно снаряжение“)⁹⁰ с пръстите? Шегата е сполучлива не само заради последвалото неприлично сценично заиграване с гумата δάκτυλος, но и заради подбора на точно тези два ритма. Катὰ δάκτυλον е ритъм, базиран или на дактилната стъпка, или — по-вероятно — на всякакъв вид стъпка със съотношение 1:1 между арсис и тесис (т.е. освен дактил още и анапест, и спондей: срв. с δακτυλικὸν γένος при Аристоксен: Aristox. *El. Rhythm.* 30). А кат' ἐνόπλιον е ритъм, по повод на който схолиастът към *Облаците* отбелязва, че е наричан от някои просοδιακόν⁹¹. В съвременната традиция, водеща началото си от Виламовиц, наименованието еноплий обединява множество ритми (von Wilamowitz-Moellendorff 1921: 376–395). Както показва съвременният спор за „дактилното“ или „енопличното“ четене на една голяма група размери (тези на епиникия, но и други)⁹²,

⁹⁰ Тук бихме могли да чуем и отпратка към водената по това време Пелопонеска война (срв. см. 6).

⁹¹ ὁ δὲ ἐνόπλιος, <ὁ> καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπὸ τινῶν, σύγκειται ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου· συνεμπίπτει δὲ οὗτος ἥτοι τριποδία ἀναπαιστικῇ ἢ βάσει δισύν, ἰωνικῇ καὶ χοριαμβικῇ (Schol. Vet. in Ar. *Nub.* ad loc.).

⁹² Gentili/Lomiento 2008 [2004]: 204–205.

разграничаването между ритми кат' ἐνόπλιον и ритми катὰ δάκτυλον всъщност не е самоочевидно, а често е резултат от субтилен и несигурен анализ, зависещ от метрическия контекст. Вероятно е още по времето на Сократ и Аристофан да се е смятало, че е необходимо добре школувано ухо, за да се чуе разликата между двата вида ритъм (вж. Wallace 2015: 173).

Според прозорливото наблюдение на Роберто Претагостини тук Аристофан може би се заиграва и с предварителната музикална подготовка на публиката, проверявайки дали наистина тя разбира разликата между единия и другия вид ритми, както се очаква от нея да прави, за да схване самата шега и да не се окаже в положението на невежия Стренсуаг (Pretagostini 1979). Претагостини забелязва, че хорът от облаци вече е изпял своя парод в ритъм катὰ δάκτυλον (ст. 275–290 ≈ ст. 298–313), а самият Стренсуаг — очевидно без да осъзнава, — е участвал в една словесна размяна (ἀμοιβαῖον) с хора в ритъм кат' ἐνόπλιον (457–475). Комична тогава е надменността на Сократ: той претендира, че само въвежда Стренсуаг в ритмиката с една доста прозаична цел — уж да стане ученикът му духовит събеседник в компания, — но същевременно не пропуска възможност да се представи като голям разбирач, като скача направо в по-дълбоките води на метро-ритмиката. Ако публиката е разпознала ритмите кат' ἐνόπλιον и катὰ δάκτυλον в парода и в словоразмяната с хора, то нека тя се почувства особено поласкана.

Кое то ни връща обратно при целта на проведения от Сократ кратък практически курс по метрика и ритмика. Както свидетелства Аристотеловата *Реторика*, а и по-късни текстове за обучението на оратора⁹³, опознаването на поетическите размери и ритми е част от реторическото образование. При това важни са не толкова

⁹³ Например Cicero, *Orator*, 168–205. Благодаря на Александра Димитрова, че насочи вниманието ми към този текст.

самите ритми, но най-вече техните качества — начинът, по който те се съчетават помежду си и въздействат върху слушателя. В това отношение сравняването на размерите по „хубост“ (срв. κάλλιστον в ст. 641 и употребата на местоимението ὁλοῖος в ст. 651 и 652 (срв. Pl. Resp. 400^a7)) се вписват по-добре в един прескриптивистки контекст на широко разпространеното практическо образование по реторика, отколкото в един предполагаем дескриптивистки контекст на някаква метро-ритмическа теоретична система *sui generis*.

Във всеки случай трябва да имаме предвид, че всичко отново се свежда до пародията: общата „реторическа“ цел — познанието за „най-несправедливата реч“ (ἀδικώτατος λόγος), което от своя страна ще доведе Стрепсиад до успех в справянето с дълговете — е подменена от Сократ с друга, по неговите думи, първостепенна (срв. πρῶτον в ст. 650) цел, която малко на шега бихме могли да наречем „музикално-симпотична“: духовитост ἐν συνουσίᾳ. Вероятно става дума за игра — приемане на пировата песен (σκόλιον), — при която един от гостите в сямпосиона подхваща песен, а другите ред по ред трябва да я продължат (вж. например Ar. V. 1208–1248, и специално ст. 1209 и ст. 1222 във връзка със συνουσία). Подразбира се, че познаването на ритмите би било от полза за сполучливото продължаване на началната песен. И логично, подмяната на образователната цел бързо довежда до негодуването на Стрепсиад, който не вижда как това ще му помогне при затъването в дългове (ст. 658). Но и пак, тя самата се оказва двигател на иронията спрямо Сократ — учителят по реторика (и какво ли още не), загрижен за това ученикът му да бъде духовит в разпивките.

Ключовият въпрос за това доколко употребените от Сократ термини са били разбираеми за публиката и са били утвърдени в езиковата практика засега няма едно-

значен отговор⁹⁴. От една страна, предварителните познания на публиката са предпоставка за успеха на комедийната шега, тъй като в противен случай шегата би останала неразбираема и/или поетът рискува да обиди публиката (нещо, което впрочем не е недопустимо за старата атическа комедия: вж. напр. парабазата на *Коннициите*: *Ag. Eq.* 507–550). Както видяхме, Аристофан гръзва, ако не друго, то поне да подложи публиката на изпитание с разпознаването на двата вида ритъм, при което, предполага се, част от зрителите вероятно не са успели да се „справят“.

Освен това трябва да се замислим и защо по-възрастният Стренсиад не е наясно с метро-ритмиката. Той не е човек без съвсем никакво музикално образование, по-скоро е човек, който се гордее със старомодното си такова (срв. ст. 1356 и вж. Freeman 1907:109). Като имаме предвид това, можем да допуснем, че метро-ритмиката е започнала да става част от някакво по-общодостъпно образование едва във времето не твърде много преди поставянето на комедията. На свой ред Аристофановият Сократ, дори и да си го представим по-скоро възрастен, от поколението на Стренсиад, — като един прогресивен човек, движещ се сред най-високообразованите слоеве на обществото — ще да е бил наясно с новата терминология и ще се е гордее с нейното познаване. Подобна хипотеза би могла да е в съзвучие с употребата на метрически термини от Херодот (*Hdt.* I.12.2) горе-долу по същото време, чиято цел, както отбелязва Мартин Уест, е „да

⁹⁴ Вж. позицията на Denniston 1927: 113, че по-скоро не са: *Strepsiadēs' lesson in metric, though of itself amusing enough, would certainly gain in topical appropriateness if enacted at a time when such investigations were not only much in the air, but were still novel.*

И отгелно тази на Ford 2001: 105: *The scientific terminology had made its way into public presentations, as by Herodotus who uses such terms as trimetron and tetrametron without explanation.*

демонстрира техническите си познания за метрическата терминология“ (West 1974: 38). Следователно можем да допуснем, че метро-ритмическите термини са били донякъде утвърдени към времето на поставяне на комедията и вероятно са били познати на образованата част от публиката. А е възможно дори изучаването им да е било вече включвано и в по-масовото музикално образование към това време.

Във всеки случай приведените досега разсъждения насочват към това, че едва ли тук става дума за конкретно „скрито“ позоваване на съвременник, например софист, който разполага с твърде специализирана, новаторска и все още непозната за повечето граждани теория. А и предполагаемата свързаност на тези термини с различни сфери на живота — нещо, което специално става предмет на подбив — също сякаш свидетелства за това, че те не са „изковани“ в работилницата на някой експерт специално за целите на теоретичната система, а по-скоро са тръгнали от народната реч, от която постепенно са навлезли и в теорията. В това отношение обсъждането на размерите и ритмите в ст. 639–658 съществено се различава от обсъждането на зависимостите между естествен пол и езиков род в ст. 658–693, където материалът действително вече се въвежда „от нулата“ и при което не се разчита на предварителните познания на публиката. Има основания да смятаме, че под прицел там са (вече наистина специализираните) изследвания на Протагор (L.-M. [31] Prot. D21–25) или Продик (L.-M. [34] Prod. D5–6), които Сократ представя по такъв начин, че парадоксално да се сведат до нещо самоочевидно и общоизвестно.

Във вторичната литература обаче — вероятно по аналогия с това скрито пародиране на Протагор или Продик, вероятно поради предполагаемата интелектуална свързаност на Дамон от Оа със Продик и със сигурност заради един пасаж от трета книга на *Държавата* на Пла-

мон, — за цитирувания текст от *Облаците* най-често се прибива предпологаемата ритмическа теория на определяния като софист Дамон от атинския дем Оа (вж. Pretagostini 1979: 120, бел. 3.).

1.3.3.3. ДЪРЖАВАТА НА ПЛАТОН

Нека сега във връзка с Аристофан разгледаме и Платон, за да установим доколко това твърдение е състоятелно и като цяло какво можем да научим за ритмическото учение на Дамон:

ὅτι μὲν γὰρ τρί' ἅττα ἐστὶν εἶδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται, ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα, ὅθεν αἱ πᾶσαι ἀρμονίαι, τεθεαμένος ἂν εἴποιμι· ποῖα δὲ ὁποίου βίου μιμήματα, λέγειν οὐκ ἔχω.

ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ρυθμούς· οἶμαι δέ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ σύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῶν γε, οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος, εἰς βραχύ τε καὶ μακρὸν γιγνόμενον, καί, ὥς ἐγὼ οἶμαι, ἴαμβον καὶ τιν' ἄλλον τροχαῖον ὠνόμαζε, μήκη δὲ καὶ βραχύτητας προσῆπτε. καὶ τούτων τισὶν οἶμαι τὰς ἀγωγὰς τοῦ ποδὸς αὐτὸν οὐχ ἥττον ψέγειν τε καὶ ἐπαινεῖν ἢ τοὺς ρυθμούς αὐτούς – ἥτοι συναμφοτέρων τι· οὐ γὰρ ἔχω λέγειν – ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ὥσπερ εἶπον, εἰς Δάμωνα ἀναβεβλήσθω· διελέσθαι γὰρ οὐ μικροῦ λόγου. ἢ σὺ οἶει;

Μὰ Δί', οὐκ ἔγωγε.

– Че има някакви три основни вида, от които се образуват стъпките, както при моновете има

четири, откъдето са всички хармонии – това, понеже съм наблюдавал, мога да го кажа. Но какви [видове] на какъв живот се явяват подражания, не мога да кажа.

– Обаче за тези неща – отвърнах аз – ще се посъветваме и с Дамон и той ще ни каже кои стъпки подхождат на несвободното поведение, надмеността, лудостта и другите лоши състояния и кои ритми остават за противоположните. Мисля, че съм го чувал неясно да назовава някакъв „снаражен“ ритъм съставен, а също и [да говори за] „дактил“, а и [за] „героичен“ [ритъм]; не знаейки как го [определя], разграничавайки го и полагайки, че горе е равно на долу, като се случва за кратко и за дълго; струва ми се освен това, че говореше за ямб, както и за друг някакъв [ритъм] – трохей, но им прибавяше дължини и краткости. И при някои от тях, мисля, той порицава и хвали темната на стъпката не по-малко, отколкото самите ритми, или пък някак си [порицава и хвали] и двете едновременно [– и темното, и ритъма]. Не мога да кажа, но тези въпроси, както споменах, трябва да се отправят към Дамон. Защото не могат да се разберат с малко думи. Или ти мислиш, че могат.

– За бога, не мисля.

(Pl. Resp. III; 400a4–с 6; превод на Георги Гочев с леки модификации за улесняване на анализа)

Този пасаж най-често се разглежда като сериозно, меродавно и изчерпателно свидетелство за ритмическото учение на Дамон, а всичко казано тук (включително коментарът за трите основни ритмически вида (εἶδη), направен от Главкон още преди Сократ да замеси и Дамон в 400^b1), както понякога и това, което не е казано и за което Сократ предлага първо да се допитат до Дамон (а именно какъв ритъм на какъв начин на живот се явява

подражание) се приписва без особени задръжки директно на Дамон.

Малцина изследователи обръщат внимание на очевидното, а то е, че пасажът е пропит с голяма доза ирония, и следователно, както и в случая с Аристофан, съвсем не бива да приемаме всичко казано в него буквално, като свидетелство с най-висока достоверност (Wallace 2003; Wallace 2015: 32–43; Nagel 2019). Трябва да имаме едно наум още когато Сократ започва разказа си с „мисля, че съм го чувал неясно да...“ (οἶμαι με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς) в ^{b4}, като по този начин сам се дистанцира от свидетелството си, както прави и с последващото изобилие от изрази-„гусклеймъри“ от рода на οὐκ οἶδα ὅπως, ὡς ἐγὼ οἶμαι и т.н. Разбира се, можем да бъдем радикални скептици и да се запитаем: щом Аристофан може, така да се каже, *ex nihilo*, да направи Сократ учител по ритмика, въпреки че е малко вероятно той някога да е преподавал това, защо Платоновият Сократ да не може да припише на Дамон неща, за които той дори не е и помислял?

Но нека все пак да анализираме пасажа, за да видим дали нещо от приписаното на Дамон може да се „спаси“. Споменатите от Главкон (наистина с предпазливост и скромност, вж. ἄττα в ^{a5}) три основни вида (εἶδη), от които се образуват стъпките, са вероятно трите ритмически рода (γένη), познати от по-късната теория: (δακτυλικόν, ἰαμβικόν, παιωνικόν) със съответните съотношения между арсис и тесис в стъпката — ἴσος (1:1), διπλάσιος (2:1), ἡμιόλιος (3:2) λόγος. Тук за пръв път βάσις или πούς (вж. ^{b2}) се появява в значението на „ритмическа стъпка“, и то като термин на общата ритмика, а не само на орхестиката. Полезно би било да научим откъде Главкон знае за тези три εἶδη, което в случая се свежда до въпроса какво означава τεθεαμένος в ^{a6} — самият той ли, наблюдавайки музикални изпълнения, е извел трите основни вида сам (малко вероятно), или е гледал как някой ги обяснява (по-

вероятно), но тогава — къде и как са му били обяснени: дали като част от официалното му училищно образование, или в някакво „извънкласно“ обучение от някой експерт? Възможно е да е усвоил това знание от Дамон или от посредник между предполагаемото Дамоново учение и самия него, но ако учението за трите вида бе толкова тясно свързано с името на Дамон, вероятно още Главкон щеше да му го припише. Освен това, ако Платон искаше да свързваме неговия Дамон с това учение, щеше ли Сократ да „покани“ Дамон в разговора им, без да изтъкне връзката между казаното от Главкон в 4-5 и казаното от самия него в ^b4-^c4? Дали нямаше да е по-уместно да започне с: „Браво, Главконе, че ти дойде наум това, което е казал Дамон за трите основни вида, и аз тъкмо за него си мислех. Та по нашите въпроси ще се посъветваме и с него. Мисля, че и аз съм го чувал неясно да...“ Сократ обаче напълно пренебрегва бележката на Главкон, което означава: 1) или че не разбира как Дамоновото говорене също цели да се впише в контекста на учението за трите основни вид, (вж. особено ^b6-7), макар да не успява докрай (но да не разбере подобно нещо щеше да е наистина много странно, ако Дамон наистина му е казал изложеното от него в ^b4-^c4); 2) или че източникът на учението за трите вида не е Дамон и това негласно се признава и от двамата събеседници, или и двете.

Във всеки случай съвсем не е изключено Платоновият Главкон да знае за трите вида от другаде, не от въведения по-късно от Сократ консултант Дамон. Още повече, че в разказа на Сократ за Дамон се споменават само два вида стъпки (в съотношения 1:1 и 2:1) и ритми, съставени от тях. Загатването от Главкон, макар и да не е разгърнато с обяснения и термини, в някакъв смисъл издава по-пълно познание по ритмика от това, което ни се пре-

дава от Сократ за Дамон⁹⁵. С други думи, ако Главкон знае за трите вида, той потенциално вече знае (не е ясно дали точно „пог“ същите термини“) поне толкова, колкото Сократ „мисли, че е чувал“ от Дамон, ако не даже и повече.

Дотук имаме основания да допускаме, че „Дамоновото“ знание за ритмите може да е било достъпно — разбира се, според драматическата рамка на диалога — за Главкон (а може би и за много други образовани хора) по независим от Дамон път. В хода на разговора обаче Платоновият Сократ решава — поради личен опит, който е имал (а именно: слушането на Дамон), — че тъкмо Дамон ще е експертът, към когото събеседниците трябва да отправят въпросите си за подражателните обекти на ритмите. Подразбира се, че щом първа ще питат Дамон за това, все още не се знае какъв отговор ще им даде той и дали изобщо от гледна точка на неговите знания може да се даде отговор на подобен въпрос. В края на краищата темата за подражателния характер на ритмите е възникнала вследствие на собствените търсения на събеседниците в Платоновия диалог и подчертано не е част от приписаното на Дамон в Сократовия разказ.

А трябва ли да го свързваме с учението за видовете ритми, разгърнато в ^b4–^c5? Нека чуем внимателно какво Сократ мисли, че е чувал от Дамон. Когато Сократ е общувал с него — дали е слушал негова беседа, или просто е имал личен разговор с него, не ни е известно, — Дамон е назовавал някакви ритми с определени имена (вж. глагола ὀνόμαζω в ^b5 и ^b8), после е разграничавал героическия ритъм според някакъв неясен за Сократ критерий (вж. διακοσμέω в ^b6), като е изказвал твърдения (τίθημι в ^b7) и ги е обвързвал (προσάπτω ^c1), а накрая е произнасял оценката си за темпата и ритмите ту в съчетание помежду им, ту неза-

⁹⁵ Да не забравяме, че Главкон е наречен **μουσικός** в 398^e1.

висимо едно от друго (вж. ψέγω и ἐπαίνεω в ^{с2})⁹⁶. Значението на никой от употребените глаголи не предполага, че Дамон е първият, който е извършвал такива действия, т.е. лансирал е някаква своя авторска специализирана теория. Сократ реферира не към „учението на Дамон“ по принцип, а единствено към конкретния си разговор с Дамон, в рамките на който той е назовавал ритмите, разграничавал ги е и ги оценявал заедно със или независимо от темпата. Това може би най-ясно личи при първата употреба на ὀνομάζω, където или трябва да заподозрем немотивиран хипербат на атрибутивно употребеното прилагателно σύνθετος като определение на ἐνόπλιος [sc. ῥυθμός], или — по-естествено — да приемем конструираното на ὀνομάζω с двоен акузатив. Тогава смисълът няма да е, че Дамон пръв е измислил странното име „съставен еноплий“, а ще е, че е определил като съставен някакъв ритъм, познат иначе като еноплий.

И изобщо от пасажа много трудно може да се изведе обичайното тълкуване, според което Дамон сякаш в еднократен и иновативен акт на теоретична номенклатура е отредил имена на ритмите и ги е подразделил в стройна система. Тъкмо напротив, употребата на термините в Сократовия разказ е широка, неопределена, непоследователна и неизчерпателна. Така например, първо, самата дума ῥυθμός веднъж е синоним на βῆσις като „ритмическа стъпка“ (вж. ^{б4} и ^{б8}), веднъж е в значение „съставен ритъм“ (^{б8}), а в ^{с1-3} едновременно се появява като параметър, независим от темпото (вж. οὐχ ἥττον. . . ἤ), и като такъв, включващ темпото (вж. καὶ τούτων [sc. ῥυθμῶν] τίσιν . . . τὰς ἀγωγὰς). Последното впрочем е важно свидетелство за конвенционалното свързване на определени ритми с определени темпа в старогръцката музика. Второ, самите „ритми“, които се изреждат, са най-разно-

⁹⁶ Тоска Линч е права да разпознава в в така описаните Дамоновι действия maniera на един софист (вж. Lynch 2013).

родни. Дактилът (както при Аристофан, и тук не е ясно дали става дума за дактилна стъпка, или за всяка стъпка с вътрешно съотношение 1:1 между арсис и тесис), ямбът и трохеят са всъщност базовите ритмически единици, от които се образуват ритмите. 'Ηρῶς и ἐνὀβλιος са съответно дактилният хекзаметър (вж. Arist. *Rhet.* 1408^b32, както и *Poet.* 1460^a3 за ἡρῶν [sc. μέτρον], или евентуално холоспондаичен негов вариант, вж. [Demetr.] *Eloc.* 42) и прозодуакът (вж. по-горе пасажа от Аристофан) — имена на последователности от ритмически стъпки: в първия случай последователност, съставена от повторение на една и съща стъпка — дактил или съответно спондей, а във втория — съчетание на различни стъпки (вероятно затова той бива наречен и σύνθετος). Трето, последователността на изреждане на ритмите изглежда обърната спрямо това, което ни е познато от класическата ритмическа теория. Върви се от сложното и съставното към простото и базовото: най-напред е назован ритъмът, съставен от стъпки от различни видове (еноплият), после е назован ритъмът, съставен от стъпки от един и същи вид (героичният хекзаметър), после е назована базовата стъпка с вътрешно съотношение 1:1 (или в по-частен смисъл дактилът, не знаем) и накрая са назовани две базови стъпки със съотношение 2:1 (ямбът и трохеят). Любопитно е, че в разказа на Сократ е изпуснат третият вид базова стъпка — в съотношение 3:2 — който очевидно е бил познат (споменатите от Главкон видове са три)⁹⁷. Дали Дамон не е говорил за него, или Сок-

⁹⁷ Бруно Джентили и Лиана ЛомIENTO (Gentili/Lomiento 2008 [2005]: 30) смятат, че Дамон постулира в теорията си само два ритмически рода, като преднамерено изключва третия — пеония — тъй като го разпознава като негръцки. Според несигурното свидетелство на Главк от Регион, цитиран от Псевдо-Плутарх, ритмите от кретико-пеоновото семейство са „внесени“ от Крит благодарение на легендарния поет композитор Талет от Гортин (ок. VII в. пр.Хр.), който ги заимствал от инструменталната музика за авлос (вж. [Plut.] *De mus.*

рат го пропуска, не е ясно. Може би Сократ не би си спестил изреждането на още няколко термина, които да подсилят впечатлението за сложност и хаос в Дамоновото говорене. И четвърто, терминът ἀγῶγῆ също е употребен някак двузначно: веднъж като характеристика на отделната стъпка, веднъж — като характеристика на целия ритъм. Дали има някаква разлика, не става ясно.

За да разберем какъв би могъл да е източникът на тази непоследователност в употребата на нахвърляния куп ритмически термини, трябва да се опитаме да разграничим две равнища в литературната повърхност на диалога — равнището на Сократовото представяне на казаното от Дамон и равнището на това, което Главкон като художествен слушател и ние като реални читатели можем да изведем за казаното от Дамон въз основа на Сократовото представяне. На първото равнище виждаме, че Платоновият Сократ е в ролята на неразбралия слушател на Дамон. Голяма част от предадените термини той съпровожда с неопределителното местоимение, което е белег за това, че в общуването си с Дамон той ги е възприел само като гуми, без да разбира съдържанието им. Това поражда комичен ефект, подобен на този в *Облаците*. Също както Аристофановия Стрепсиад, и Платоновият Сократ искрено недоумява как разни обичайни гуми изведнъж се оказват в причудливи систематични взаимовръзки помежду си (кулминация е направо фарсовото „горе е равно на долу, като се случва за кратко и за дълго“ в ^b6–7).

1134^{d-e}). В нашия пасаж от *Държавата* обаче няма никакви податки за това, че Дамон иска да изброи само изконно гръцки ритми или изобщо — че изброява ритмите според класификация, установена в неговата собствена теория. Затова трябва да отгадаем отсъствието на третия основен вид ритми или на несистематично изреждане от страна на Платоновия Сократ, или на неговата лоша памет, или на небрежност в изложението на Платоновия Дамон.

От друга страна обаче, трябва да си дадем сметка, че описаните по-горе непоследователности едва ли се дължат единствено на недоразбиране от страна на Сократ. Поне някои от тях биха могли да произлизат и от второто равнище, това на самия Дамонов разказ — разбира се, по начина, по който Платон иска ние да си го представим. Именно това, струва ми се, е отразено в двусмислената позиция на адвербиалния израз οὐ σαφῶς. Да, Сократ е чул „неясно“, но „неясно“ е било и Дамоновото назоваване, разграничаване, оценяване. Тази втора неясност особено отчетливо изпъква в такива особености на изложението като привидно хаотичното нахвърляне на разнородни ритмически термини, което при един внимателен прочит се оказва контраинтуитивно процедуране от сложното към простото⁹⁸, или пък в подозрителната незавършеност на изложението чрез пропускането на третия ритмически род⁹⁹, който (както се вижда от бележката на Главкон) е бил известен по онова време, или пък в сякаш умишлено поддържаната мистерия около употребата на някои термини, като например ἄνω, κάτω и ἄνωγῆ. Всичко това в съчетание със Сократовото недоумение определено създава комичен ефект, а целта преди всичко останало е да се породят иронично отношение към очертаната литературна фигура на Дамон. Иронията кулминира във финалния коментар на Сократ, подкрепен и от Главкон — че тези въпроси „не могат да се разберат с малко думи“. Значи, не стига, че Дамон говори сложно (оказва се обаче, също и непоследователно и с пропуски), ами говори и дълго.

По този начин цялата сцена с Дамон започва от търсенето на експерт за подражателните обекти на

⁹⁸ Подобен надменен ход наблюдавахме в начина, по който Сократ „обучава“ Стрепсиад в ст. 648 от *Облаците*.

⁹⁹ Да си припомним как Сократ набързо изчерпва метриката с два наглед произволно избрани размера, а ритмиката – с два ритъма.

ритмите и завършва с намирането на псевдо-експерт дори само по темата за самите ритми. Дамон, както Платон иска да си го представим, е човек, който, изглежда, претендира за компетентност, но всъщност не е в състояние да изложи ясно и изчерпателно „собствената си“ материя. Това вече ни дава посока в опита ни да разберем каква е вътрешнодиалоговата цел за пародията на Дамон и защо събеседниците в *Държавата* изобщо ще се допитват по важен за тях въпрос до една в основата си комична фигура. Казаното от Главкон в ^a4-7 предполага, че конвенционалното образование, което е получил той, макар да е *μουσικός*, не дава отговор на възникналия в хода на разговора сериозен въпрос за подражателните обекти на различните ритми. Тогава Сократ изведнъж вижда възможността да се посъветват с някой „експерт“ по темата ритмика, а в собствения му опит такъв е единствено Дамон. Поставайки под въпрос компетентността на Дамон чрез ирония, Платон всъщност демонстрира колко далеч се намират събеседниците от получаването на отговор на въпроса си: ако експертът не се справя добре в сферата на собствената си експертиза, то как изобщо ще може да отговори на един нетривиален въпрос, поставен му „отвън“. Така на мястото на истински систематичен отговор Платон издига пред нас една литературна сцена, която илюстрира невъзможността за отговор.

Време е обаче и ние да изплуваме обратно над литературната повърхност на диалога и да се върнем там, откъдето тръгнахме, а именно към питането за това дали истинският, историческият Дамон е говорил за ритмите и дали Платоновият пасаж има някаква връзка с Аристофановия. Проведеният подробен анализ на текста от *Държавата* ни навежда на мисълта, че историческият Дамон не само не е автор на систематично учение за етоса на ритмите, каквото събеседниците в Платоновия диа-

лог тепърва обмислят евентуално да търсят от него, но не е и автор на собствено оригинално учение за самите ритми. Най-много, което бихме могли да припишем на историческия Дамон въз основа на Платоновия пасаж, е някакъв действителен не особено сполучлив опит за излагане на ритмическата теория, която може би към историческата дата на композиране на диалога (ок. 375 г. пр.Хр.) или дори още към художествената дата на граматическото действие (между 424 и 408 г. пр.Хр.) вече се е намирала в развитието си, поне по отношение на основните положения, не твърде далеч от класическата Аристоксенова формулировка от края на IV в. пр.Хр. (Това можем да заключим от сведението за учението за трите основни вида, както и от тази първа засвидетелствана употреба на някакъв дял от терминологията на Аристоксеновата ритмика.)

Щом обаче Дамон действително е бил, редом с много други неща, и музикален специалист (Wallace 2015) — разбира се, не практик, а заинтересуван само от теоретичните разграничения (вж. Anderson 1955: 88, бел. 2), и то, без да е твърде стриктен в тях, — логично е той да е имал някаква представа от ритмика и дори да е говорил за ритмите. Платон би могъл да знае за подобен Дамонов опит за ритмическо говорене например от разказ¹⁰⁰.

От друга страна, като вземем предвид заложеното вътрешнодиалогово дистанциране от свидетелството за Дамон, както и високата степен на художествена ирония, каквато Платон едва ли би си позволил, ако знае за Дамон само от втора ръка и сам не е присъствал на „ритмическа“ беседа с него (което е хронологически почти изключено), то ще можем с поне същата сила да твърдим, че Дамоновото непрецизно говорене за ритмите е художес-

¹⁰⁰ Смятам, че възможността Платон тук да цитира книга от Дамон, е почти изключена. По въпроса дали Дамон изобщо е публикувал, вж. Wallace 2015: 183–185

твена измислица на Платон. Такова убеждение наистина би ни накарало да се замислим за паралели с комедията на Аристофан, но вече не да търсим следи от Дамоновото учение там, а по-скоро да се опитаме да разберем защо иронията в *Държавата* напомня за иронията в *Облаците*.

Когато комедията *Облаците* се играе за пръв път на Градските Дионисии през 423 г. пр.Хр., Платон е бил четири или петгодишен. Както предполага обаче една вметка в *Апологията* (19^с), където Сократ твърди, че Аристофановата комедия има принос за обвинението му, Платон е познавал текста на *Облаците*, вероятно в циркулиращия след 417 г. пр.Хр. редактиран ръкопис. Споменаването на едни и същи ритми — еноплият и дактилият — в ст. 652 на *Облаците* и в 400^a4–^b1 от *Държавата* е дало повод на учените да виждат връзка между двата текста. Нашият анализ показва, че връзка може да се търси евентуално не само в терминологията¹⁰¹, а в изграждането на персонажите и в цялостния подход при драматизацията. Вече изтъкнахме, че Платоновият Сократ прилича на Аристофановия Стрепсиаг по стъписването си пред завихрения от Дамон терминологичен ураган. От своя страна, както Аристофановия Сократ претендира за дълбока експертиза, а прибързано се „плъзга“ по метрическите и ритмическите теми, без истински да образова Стрепсиаг, така и Платоновият Дамон уж трябва да се прояви като експерт, докато всъщност се оказва небрежен, непоследователен и неизчерпателен.

Пародирането на псевдо-експерта е основният ход и в двата текста. Въз основа на тези сходства Платоновият пасаж може да се разглежда като един вид реплика на Аристофановия. Реплика с каква цел? Една възможност е „оневиняването“ на Сократ: Аристофан напада Сократ,

¹⁰¹ Прави впечатление отсъствието на метров в пасажа от *Държавата*, но това е заради цялостно музикалния (не реторически) контекст, където размерите нямат място.

като му приписва неправомерни претенции върху метроритмиката, а Платон — може би по-правдоподобно — представя един Сократ, който не се хвали, че разбира от ритмика (вж. и Wallace 2015: xxii–xxiii, 173. У Платон обаче се чува нещо повече от оневиняване на Сократ, чува се нападение на Дамон. Но защо Дамон: ако интертекстуалният ход трябва да е напълно реципрочен, под прицела на иронията би следвало да се окаже не друг, а Аристофан? От друга страна, ако пък атаката трябва да е по линия на псевдо-експертиза в ритмиката, Аристофан като виртуозен композитор и версификатор със сигурност няма да е подходящата мишена. И така, на Платоновата литературна сцена през разказа на Сократ по несъвсем изяснени причини излиза Дамон, любимец на Платон и в други иронично натоварени образователни контексти, свързани с музиката.

Като заключение към разглеждането на двата пасажа ще си позволя една спекулация, която може да внесе известна яснота както при тълкуването на Платонувия, така и при това на Аристофановия текст. Представете си, че ритмическата теория, описана от Платонувия Сократ иронично заради посредничеството на Платоновия Дамон — парчета, от която теория, пак иронично, подхвърля Аристофановият Сократ — все още не е била част от никакво образование, било официално, или „извънкласно“, към средата на V в. пр.Хр., когато историческият Сократ е бил ученик. Възможно е обаче тя вече да е станала част от едно сравнително масово образование — дали официално, или не, дали с някакво участие на историческия Дамон, или пък не — около 30 години по-късно, когато историческият Главкон (а малко по-късно и вече самият Платон) е бил ученик. Това би обяснило защо Аристофановият Сократ решава да се покаже като невероятен експерт по ритмика — предмет, който, представяме си, е „изучил“ сравнително скоро преди 423 г. пр.Хр., например

чрез беседи с истински експерти, — но всъщност не казва нищо, което масово образованата театрална публика в 423 г. пр.Хр. да не знае: както аргументирахме по-горе, Аристофановите шеги разчитат на такова предварително познание за ритмическата терминология и тъкмо това е разковничето, което превръща едновременно и Стренсиад, и Сократ в комедийни персонажи — единият, понеже не знае не твърде обскурни термини, а другият, понеже парадирва с тяхното познаване, като че ли са достъпни само за малцина избрани. Подобна спекулация би обяснила също и защо Платон представя пред нас един Сократ, за когото към датата на драматическото действие на *Държавата* (някъде между 424 и 408 г. пр.Хр.) ритмиката не е образователна гагеност, което от своя страна налага той да прибегне до смътните си спомени за някакво общуване с „експерта“ Дамон по тази тема, докато в същото време за значително по-младия Главкон казаното не ще да е кой знае каква новост. Както отбелязахме, възможно е дори Главкон, който просто проявява скромност и не се впуска да излага познанията си за трите ритмически вида, всъщност да разбира от ритмика повече от Платоновите Сократ и Дамон, взети заедно. Но ако хипотезата ни за ритмическото образование е вярна, то в Платоновия текст Сократовото невежество ще е, така да се каже, един ход за постигане на драматическа правдоподобност.

Иначе несъмнено трябва да вярваме, че Сократ / Платон разбира от ритмика поне толкова, колкото средностатистическият атински гражданин, и с уж представения като тайнствен ритмически брътвеж в ^b4–^c5 цели да пародира Дамон, превръщайки го в човек, който иска с много термини и особен изказ да внуши у слушателите си усещането, че става дума за някакво дълбоко учение, при условие че със сигурност не става дума за такова.

1.3.3.4. ПЕРСИНА ТИМОТЕЙ

Твърдението, че учението за ритъма не е някаква високоспециализирана авторска теория на експерт по музика от V в. пр.Хр., а вероятно е било част от общото практическо образование още към края на V в. пр.Хр., ако не и по-рано, е в съзвучие и с други свидетелства от тази епоха, които изглеждат доста отдалечени от случая Дамон. Да се спрем на един знаменит текст – сфрагидата на китародичния ном *Перси* на Тимотеѝ от Милет, композиран около 410 г. пр.Хр.:

νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις
 ῥυθμοῖς τ' ἐνδεκακρουμάτοις
 κίθαριν ἐξανατέλλει,
 θησαυρὸν πολύυμνον οἴ-
 ξας Μουσᾶν θαλαμευτόν·
 Μίλητος δὲ πόλις νιν ἅ
 θρέψας' ἅ δυωδεκατειχέος
 λαοῦ πρωτέος ἐξ' Ἀχαιῶν.
 ἀλλ' ἐκαταβόλε Πύθι' ἀγνὰν
 ἔλθοις τάνδε πόλιν σὺν ὄλβῳ,
 πέμπων ἀπήμονι λαῷ
 τῶιδ' εἰρήναν θάλλουσας εὐνομίαι.

Сега обаче Тимотеѝ с размери
 и ритми единадесетоударни
 възражда изкуството на китарата,
 като отваря пълното с много хумни ковчеже
 на Музите, дълбоко скътано във техните покои.
 Град Милет е неговата кърмилница,
 градът на дванадесетстенен
 народ, пръв от Ахеѝците.
 Но далекострелни Питиецо,
 дано дойдеш при този тук свещен град с добруване,
 като пратиш на този тук невредим народ
 мир, цъфтящ в благозаконие.

(Timoth. PMG 791, 229–240)

Тук, както в разгледаните текстове от Есхил и Аристофан, метров и ρυθμός вървят ръка за ръка, което навежда на мисълта, че връзката между тези две думи вече е била твърдо установена в гръцкото езиково съзнание. Едва ли тя има нещо общо с Дамон, тъй като метров не се споменава в единствения текст, който може да бъде четен, – и то, както видяхме, с голяма предпазливост, – като източник за някаква „Дамонова“ ритмика, текста от трета книга на *Държавата*. В цитираните по-горе стихове от *Хоефорите* на Есхил ρυθμός и метров все още не са употребени в музикалното си значение, но е възможно свързването им в музикален контекст да се предполага като фон за постигане на стилистичен ефект. В Аристофановия пасаж двете думи се срещат като широко известни музикално-поетически термини с по-скоро практическо приложение, отколкото като част от някаква систематична теория. При Тимотей метров и ρυθμός са вече в всякаш най-естествените си „музикални“ значения, но тук терминологичният контекст изцяло липсва.

Изразът метра ρυθμοὶ τ' ἐνδεκάκροῦματοι е емблематичен за Тимотевия превзет литературен изказ, но е и пословично труден за тълкуване, най-вече заради прилагателното ἐνδεκάκροῦματοι. Поначало е известно, че Тимотей претендира за ритмическа иновация и че такава действително е налице в неговата поезия. Без задръжки той проявява независимост при ритмическата композиране (вж. Dion. Hal. *Comp.* 19.41), като съчетава размери, характерни за различни жанрове (вж. [Plut.] *De mus.* 1132^e, 1135^{c-d}). Хефестион класифицира неговите стихове като ἀπολελυμένα („развързани“) – „такива, които са написани напосоки и без определен размер“ (Herh. *Poet.* 3.3). Тези сведения вече дават насока за разбирането на метра καὶ

ῥυθμοί: както по-горе при Аристофан, така и тук μέτρα вероятно са ритмите κατὰ μέτρον, характерни за речитативните поетически жанрове, докато ῥυθμοί са ритмите, характерни за песенните изпълнения на поезия и съответно подчинени на изконно музикални конвенции, например на тези в инструменталната музика. „Традиционните“ поетически жанрове използват или едните, или дгугите, или ги смесват, но по строго систематичен и утвърден начин, както е в комедията и трагедията, докато при Тимотеѝ речитативни и песенни ритми са смесени безразборно, както в никоя от предходните трагидии.

Впрочем любопитно е, че такова смесване не се наблюдава в цитирания по-горе текст, който е изцяло „песенен“ – част от по-голям дял, композиран в еолийски размери (ст. 202–240). Особено за автор като Тимотеѝ ритмическата вариация тук е забележително ниска. Почти без изключения се редува гликоник с ферекратеѝ, като от ст. 235 нататък зачестяват хипонактеите с дежурната ритмическа вариация непосредствено преди края.

Сложното прилагателно ἐνδεκάκροῦματoι може да се отнася както до размерите и ритмите едновременно, така и само до ритмите. Числителното ἐνδεκά не означава непременно точно единадесет кроῦματa, тъй като е част от една стилистична игра в духа на *l'art pour l'art*, при която първо се появява числителното десет в ст. 225 (не става ясно обаче десет какво), после са единадесетте кроῦματa в ст. 230 и накрая се говори за дванадесестенния народ на Милет в ст. 240. Възможно е споменаването на Музите в ст. 233 индиректно и ретроспективно да допълва тази почти кабалистична прогресия, така че тя да започва още от числото 9. В този смисъл „единадесет“ в ἐνδεκάκροῦματoι навярно е употребено единствено за да допълни прогресията и би могло да означава просто „много на брой“.

По-труден е въпросът с кро́уατα, което означава „удари“ и най-често се използва за удар с плектър по струните на струнен инструмент или за тона, произведен от него. Павзаний и Никомас приписват на Тимотей използването на китара с единадесет струни, но в случая това едва ли би било от полза, тъй като кро́уα все пак не означава струна, а единадесет тона (или изобщо много на брой тонове) могат да се произведат и без китарата да е с точно единадесет струни. Друг вариант е кро́уατα да означава удари в смисъла на ритмически пулсации. Думата обаче не е засвидетелствана в такова значение, а и като цяло въпросът за това кой елемент от античната ритмическа теория трябва да отговаря на съвременното понятие за ритмическа пулсация е неизяснен. Не твърде отдавна Полин Льовен (LeVen 2011) свързва кро́уατα с идиома кро́ω χεῖρας („ръкопляскам“), а за числителното „единадесет“ откри паралел в парабазата на *Конниците* от Аристофан, където корифеят призовава публиката да ръкопляска на поета и да удари в негова чест „единайсет весла“ (вж. ἐφ’ ἑνδεκά κώλαις в ст. 546). Ако тук става дума за артистично сливане на два фразеологизма – кро́ω χεῖρας и ἐφ’ ἑνδεκά κώλαις (документиран само у Аристофан) – трябва да се запитаме за стилистичния регистър, към който принадлежат те, и дали той приляга на Тимотеевата натруфена композиция. Както се вижда в ст. 232–233 внимателното „снишаване“ до делничното не е чуждо на Тимотей, но това не означава непременно снишаване и на езиковия регистър. Освен това няма признаци специално тук да се говори за начина на приемане на поемата сред публиката (било с ръкопляскане, или с друга реакция). Темата за рецепцията вече е обсъждана малко по-горе (ст. 206–220), където Тимотей споменава, че спартанските власти (вж. ὁ εὐγενέτας μακραίων Σπάρτας μέγας ἀγέμων в ст. 206–207) са го обвинили в обезчестяване на по-старата музика с неговите нови химни. Но този коментар

играе ролята на фон, за да може поетът да обясни кого той самият цели да приветства и кого да отблъсне с музиката си (ст. 216–220). Изобщо Тимотей като музикален експериментатор и своеобразен „нишов“ артист не създава впечатление да се вълнува особено от реакциите на публиката и едва ли едно разговорно загатване за масова положителна рецепция на творчеството му би се вписало – както от гледна точка на стила, така и от гледна точка на смисъла – в историко-географския преглед на музикалните постижения, направен в ст. 221–236.

От такива съображения съм склонен да приема възможно най-„икономичното“ тълкуване, при което μέτρα ρυθμοῖ τ' ἐνδεκάκροῦματοι означава „съпроводени от много тонове (изсвирени на китара) речитативни размери и песенни ритми“. По този начин в съчетанието μέτρα καὶ ρυθμοῖ се съдържа идеята за ритмическото новаторство на Тимотей, а ἐνδεκάκροῦματοι отправя към мелодическата му иновация, не към някаква органологична или пък ритмическа.

1.4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведеното изследване на етимологията и ранните употреби на ρυθμός ни отведе от първоначалната явно предимно йонийска среда на употреба на ρυσμός или ρυθμός (за другите диалекти нямаме запазени източници!), в която присъстват само едно пряко „визуално“ значение („форма, външност“) и няколко вероятно преносни, но хронологически по-рано документиранни значения („вселенски принцип“, „нарав, характер“), към по-късната атическа употреба, в която се смесват „йонийските“ значения с по-новите процесуални значения („равномерно целенасочено движение“ и „начин на извършване на действие“), а още по-късно – вече и с последно развитото се музикално значение. *Terminus ante quem* за превръ-

щането на *ῥυθμός* в музикален термин и за „музикалната“ му употреба в нетерминологичен контекст (не е ясно кое предхожда кое) е последната четвърт на V в. пр.Христа.

Често съвременните изследователи прибегват до различни *argumenta a silentio*, като разполагат първата ритмическа теория редом с началото на терминологичното използване на *ῥυθμός* още в края на VI в. пр.Хр. и я свързват с името на Лас от Хермиона. Показахме, че оперативното разграничаване на ритъм от тонов материал, каквото несъмнено е част от работата с музика още от самите ѝ най-древни начала, не може да е основание за подобно твърдение. В опита си да свържат ранната ритмика с конкретно име изследователите прибегват и до Дамон от атинския дем Оа, като се основават на цитирания пасаж от Платоновия диалог *Държавата*. Показахме, че този текст не може да се счита за дефинитивно свидетелство за предполагаема ритмическа теория на историческия Дамон.

Този текст обаче, както и – около половин век по-рано – текстът на Аристофановите *Облаци* свидетелстват за това, че заниманията с една практическа и разполагаща със свой инструментариум ритмика като цяло вече са сравнително напреднали към периода, обхващащ края на V и началото на IV в. пр.Хр.

Посоката, в която поема Аристоксеновата теоретична ритмика във втората половина на IV в. пр.Хр., е вече много ясно загадена от тази по-ранна и очевидно по-близка до практиката ритмическа теория, очертана фрагментарно и от ироничен ракурс у Аристофан и Платон.

Краят на V и началото на IV в. пр.Хр. наистина е възможно най-късното предполагаемо време за оформяне на основополагащото учение за трите ритмически рода, при условие че в старогръцката култура още от много

рано се наблюдава неவிждано разнообразие от формално сложни и диференцирани в метро-ритмическо отношение музикално-поетически жанрове. При това сложността е колкото метрическа – доколкото поетите композитори боравят със сложни „периодически“ съчетания от кратки и дълги елементи, в които съществена роля играят словораздели, цезури и мостове, – толкова и ритмическа, доколкото квантитативното съотношение между кратките и дългите елементи не се третира като фиксирано на 2:1, каквото е повече или по-малко в говоримата реч, а варира съществено според жанра, стила на изпълнение, музикалния съпровод и т. н.: използването на т.нар. многозначни (или многовременни, свръхдълги) трайности може да се счита за доказано при Пиндар и за в голяма степен вероятно още за Алкман. Друг важен компонент на ритмиката, за който се споменава в този период, е анализационната единица „стъпка“, βάσις или ποῦς, която се дели на две части – „горе и долу“ (или в по-късната терминология „арсис и тесис“, намиращи се в три конвенционално допустими съотношения помежду си (това са трите ритмически рода: 1:1, 2:1 или 3:2). Стъпката остава основната единица във всички видове ритмика през Античността. Подчертано ритмическият (в опозиция на метрическият) ѝ произход проличава най-ясно в използваната терминология, която се базира или на орхестиката, или на инструменталната практика, в по-малка степен обаче на изкуството на речта.

Още от самото начало метриката се разглежда като дисциплина, свързана с ритмиката, но много по-частна от нея. Ритмиката работи с трайностите по принцип, без да постулира някакъв първичен компонент с определена трайност (първичното ритмическо време може да бъде с всякаква трайност, стига да е възприемаема от сетивата), без да се ограничава само до една бинарна опозиция между краткост и дължина в приблизителното

речево съотношение 2:1 и без да се обвързва с конкретен перформативен медиум (било танц, инструментал, песен или рецитал). Метриката се различава от нея във всяко едно от тези три отношения: 1) тя работи с предзададени първични компоненти – сричките, които биват или кратки, или дълги (*tertium non datur*); 2) те се намират в установеното в говоримата реч приблизително съотношение 2:1; 3) вследствие на това метриката се обвързва с конкретен перформативен медиум – речта, – и то по-специално с ритмите, характерни за речитативната реч, т. нар. поетически „размери“ (μέτρα). Тези характеристики превръщат метриката в дисциплина, съподчинена на ритмиката и на граматиката. Доколкото неин предмет е речта, тя може да е полезна в реторическото образование, но доколкото се ограничава само до разглеждането на говорните и речитативните размери – може да се окаже неподходяща за речта на оратора, ако и той се ограничи само до тях. Тогава, изглежда, реториката търси вдъхновение в ритмиката.

Въпросът, на който не намерихме отговор в този исторически преглед, е как се е появила тази ранна, по-скоро практическа ритмика. Ако не можем да я свържем с Лас или с Дамон, то с кого можем? Хипотезата, която успяхме до известна степен спекулативно да изградим, е, че тя е тръгнала по някакъв начин от сферата на музикалното образование. Това се предполага, от една страна, от нейната разпространеност: театралната публика на Аристофан се очаква да разбира шеги с ритмически термини, а Платоновият Главкон има представа от трите ритмически рода, бидейки просто музикално образован човек. От друга страна, вероятно е отразено и в разнородния начин, по който са възникнали ритмическите термини: част от тях може би са свързани с инструменталната практика, друга – с орхестриката, трета — с формата или

тематиката на определени „литературни“ жанрове¹⁰². Във всеки случай ритмическата терминология, както ни върхлита тя у Аристофан и Платон, не изглежда като „изкуствено“ образувана за целите на някаква система. По-скоро си представяме едно постепенно и разнопосочно натрупване от различни източници (например от учители с различна професионална биография), което малко или много се е „кодифицирало“ от само себе си до равнището на една приложна квази-система, възпроизвеждана в учебните занятия по музика, танц и поезия. Кога приложената квази-система става теоретична истинска система, не знаем. У Аристотел сякаш има податки за подобен процес, Аристоксеновата ритмика вече е завършена теоретична система.

¹⁰² За хипотези относно произхода на имената на стъпките вж. *Scholia B ad Heph. Ench.* (Consbruch 298-304).

II. Аспекти на старогръцката ритмическа теория през призмата на една дефиниция за ритъм

Струва си към аналитичния апарат на старогръцката ритмика да се подходи поне откъм две различни посоки: откъм начините, по които ритмиката се превръща в теоретична система; и откъм начините, по които тя функционира практически за целите на композирането, изпълнението, нотирането, традирането.

В тази втора студия ние ще тръгнем откъм първата посока и логично, наш спътник през голяма част от пътя ще бъде Аристоксен, който си служи с теориите и термините на своя учител Аристотел, за да концептуализира и систематизира ритмическите учения, за които стана дума в предходната студия. Но за да не ограничаваме старогръцката ритмика до Аристоксен и за да оставим място за плурализъм и хетерогенност, каквито, несъмнено е имало, ще започнем от една изкуствено конструирана дефиниция за ритъм. С нейна помощ ще установим как елементите на различните антични ритмически теории се съотнасят помежду си. Тази дефиниция, разбира се, не се открива у нито един древен или съвременен текст, но би удовлетворила античните ритмици, а вероятно и немалка част от съвременните¹⁰³. Така тя би могла донякъде да прехвърли мост и към някои от положенията на съвременната ритмика. Ето я въпросната дефиниция.

II.1. Една „изкуствена“ дефиниция за ритъм

Ритъмът е конкретна предзадавана от поета композитор и осъществявана от изпълнителите времева органи-

¹⁰³ За списък със съвременни дефиниции за ритъм вж. Toussaint 2013, 1–4, на български – Велчева 2007. Превъзходно обобщение на главните съвременни теории за ритъма се намира у Petersen 2013, 187–300.

зация на събитията в едно произведение на сценичните изкуства, която може да се анализира теоретично и да се представи чрез нотация (въз основа на различни критерии: продължителност, периодичност, честотност, съотнесеност, съгласуваност) като протичаща в различни видове последователности, считани за естествени от гледна точка на възприятието.

II.2. АНТИЧНИТЕ ДЕФИНИЦИИ ЗА РИТЪМ

И така, нека започнем нашия анализ на ритмиката като теоретична система, като съпоставим някои антични дефиниции за ритъм помежду си и с дадената тук „изкуствена“ дефиниция.

II.2.1 ДЕФИНИЦИИТЕ, ПРЕДАДЕНИ ОТ БАКХИЙ СТАРИ

Най-изчерпателният списък от антични дефиниции откриваме в наръчника на Бакхий Стари:

ῥυθμός δὲ τί ἐστὶ — χρόνου καταμέτρησις μετὰ κινήσεως γινομένη ποιᾶς τινος. κατὰ δὲ Φαῖδρον ῥυθμός ἐστι συλλαβῶν κειμένων πῶς πρὸς ἀλλήλας ἔμμετρος θέσις. κατὰ δὲ Ἀριστοξενὸν χρόνος διηρημένος ἐφ' ἐκάστῳ τῶν ῥυθμίζεσθαι δυναμένων. κατὰ δὲ Νικόμαχον χρόνων εὐτακτος κίνησις. κατὰ δὲ Λεόφαντον χρόνων σύνθεσις κατὰ ἀναλογίαν τε καὶ συμμετρίαν πρὸς ἑαυτοὺς θεωρουμένων. κατὰ δὲ Δίδυμον φωνῆς ποιᾶς τινος σχηματισμός. — ἡ μὲν οὖν φωνὴ ποιῶς σχηματισθεῖσα ῥυθμὸν ἀποτελεῖ, γίνεται δὲ οὗτος ἢ περὶ λέξεις ἢ περὶ μέλος ἢ περὶ σωματικὴν κίνησιν.

Що е ритъм? Измерване на времето, което се осъществява с някакво (каквото и да е) движение. Според Фегър ритъм е съразмерно разположение на срички, които стоят по някакъв начин една спрямо друга. Според Аристоксен ритъмът е време, разделяно при всяко едно от нещата, които подлежат на ритмизиране. Според Никомас той е добре подредено движе-

ние. Според Леофант е съчетание от трайности, които се разглеждат в отношение помежду си според аналогия и съразмерност. Според Дигим е оформяне на някакъв (какъвто и да е) глас. — И наистина, оформеният по определен начин глас поражда ритъм, а той от своя страна възниква или при текстовете [на музикалните произведения], или при мелодията, или около движението на тялото.

(Vasch. *Ench.* § 93, 313.1–12 Jan; мой превод)

Отделно от тези дефиниции тук ще цитираме често обсъжданите дефиниции на ритъм от класическата епоха, които откриваме в *Законо* на Платон, в *Реторика* на Аристотел, както и оригиналната (в противовес на прегадената от Бакхий) дефиниция на Аристоксен от *Елементи на ритма*:

II.2.2 ПЛАТОН

[...] τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη, τῇ δὲ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ συναμφότερον κληθεῖη.

[...] всъщност на реда при движението нека бъде дадено определението „ритъм“, докато реда при гласа, когато се смесват повишаване и понижаване на тона, нека бъде означен с името „хармония“; „хорово танцуване“ пък да бъдат наречени двете заедно.

(Pl. *Leg.* II; 664^a4–665^a3; на основата на превода на Н. Панова)

II.2.3 АРИСТОТЕЛ

[...] ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμὸς ἐστίν, οὐ καὶ τὰ μέτρα τμήματα

[...] а количественото измерение на формата на изказа е ритъмът, отрязъци в който са размерите.

(Arist. *Rhet.* III, 8; 1408^b28–29; на основама на превода на Ал. Ничев)

II.2.4 АРИСТОКСЕН

ἀκόλουθον δέ ἐστι τοῖς εἰρημένοις καὶ αὐτῷ τῷ φαινομένῳ τὸ λέγειν, τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ἢ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην, οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις ἔνρυθμος.

Но от това, което сме казали, както и от самото явление следва твърдението, че ритъмът възниква, когато делението на времето приеме някакъв определен ред, защото не всяка поредица от трайности е ритмична.

(Aristox. *El. Rhythm.* §7, 4.19–22 Pearson; мой превод)

II.3. Коментар на дефинициите

II.3.1 „Организация“

В *Елементи на ритма* Аристоксен определя ритма като „организация на трайности“ (τάξις). Тази дефиниция е предадена в леко променен вид в цитирания пасаж от Бакхий, но основният смисъл е запазен. Думата τάξις се употребява още в най-ранната дефиниция, тази от Платоновите *Законо*: τάξις κινήσεως. Както се вижда от списъка на Бакхий, много от дефинициите включват

идеята за организация, изразявана най-често като $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$, $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$, $\sigma\chi\eta\mu\alpha$, $\sigma\chi\eta\mu\alpha\tau\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$. Дефинициите могат да се разделят на две групи според това дали под „организация“ се има предвид каквато и да е последователност, или точно определена допустима за възприятието организация. Вторият вид дефиниции, които можем да наречем рестриктивни или оценъчни, са по-често срещаните (вж. по-горе Фегър, Никомах и Платон). Аристоксеновата дефиниция, както е предадена у Бакхий, не е такава – ритъмът е просто последователност от трайности. В цитата от *Елементи на ритъма* се вижда, че Аристоксен допълнително квалифицира $\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ с прилагателното $\acute{\alpha}\varphi\omega\rho\iota\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$, което именно внася в дефиницията за ритъм момента на строго определена добра (допустима от гледна точка на възприятието) организация. По същия начин и Аристотел определя ритъма просто като „число“ на стиловата форма, като едва по-късно в *Реториката* става ясно, че само някои „числа“ могат да се смятат за ритмични. Дефиницията на Леофант е особена с това, че въвежда един втори разред отвъд равнището на самата последователност или съчетание ($\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$), а именно равнището на „разглеждането“ ($\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$). Дали $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ е просто синоним на $\acute{\alpha}\iota\sigma\theta\eta\sigma\iota\varsigma$, при което дефиницията доста би се доближила до Аристоксеновата, или пък предполага някакво вече действително теоретично осмисляне на придобития сетивен опит, е въпрос, на който ще се спрем отново след малко, когато говорим за теоретичното анализиране на ритъма.

II.3.2 „Времева организация“

Аристоксен е първият, който разграничава между темпоралното ($\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$) и материалното ($\rho\upsilon\theta\mu\iota\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$) равнище на ритъма. Обикновено се смята, че това разграничение следва Аристотеловото онтологическо разграничение между форма и материя, но в една своя статия се опитам

да покажа, че – под повърхността на изрично използваната аналогия с формата и материята в Aristox. *El. Rhythm.* §4, 2.12–15 Pearson – Аристотеловият терминологичен език в Аристоксеновите *Елементи на ритъма* по-скоро насочва към разграничението между два вида вазимно съизмерими и съизмерващи се количествени определености, подобни на времето и движението у самия Аристотел (срв. Arist. *Phys.* IV, 11; 219^b3–13 и IV ,12; 220^b15–233).¹⁰⁴ Повечето антични дефиниции са материални (визират някой от трите вида Аристоксенови ρυθμιζόμενα: текста на песента, мелодията или танца), включително и тази на Платон в *Законои*, но очевидно още отпреди Платон се твърди, че ритмиката всъщност се занимава не с конкретни събития в рамките на ρυθμιζόμενα, а с тяхното числово или количествено измерване във времето, както свидетелства следният пасаж от *Филеб*:

ἀλλ', ὦ φίλε, ἐπειδὴν λάβῃς τὰ διαστήματα ὅποσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὀξύτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος, καὶ ὅποια, καὶ τοὺς ὅρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν — ἃ κατιδόντες οἱ πρόσθεν παρέδοσαν ἡμῖν τοῖς ἐπομένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ἀρμονίας, ἔν τε ταῖς κινήσεσιν αὐτοῦ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἐνόντα πάθῃ γιγνόμενα, ἃ δὴ δι' ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὐτοῖς φασὶ ρυθμοὺς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν, καὶ ἅμα ἐννοεῖν ὡς οὕτω δεῖ περὶ παντὸς ἐνδὸς καὶ πολλῶν σκοπεῖν – ὅταν γὰρ αὐτὰ τε λάβῃς οὕτω, τότε ἐγένου σοφός, ὅταν τε ἄλλο τῶν ἐν ὁτιοῦν ταύτῃ σκοπούμενος ἔλῃς, οὕτως ἔμφρων περὶ τοῦτο γέγονας.

Сведущ си станал, приятелю, след като схванеш какъв е броят и видът на интервалите между високите и ниските тонове на гласа както и границите на тези интервали и колко съзвучия са възникнали

¹⁰⁴ По-подробно вж. у Todorov 2018.

от тях (предците ни, които са ги открили, са заветвали на нас, които ги следваме, да ги наричаме ладове, а и също в движенията на тялото са налице подобни закономерности, чиито числови стойности, твърдят, трябва да носят името „ритми“ и „размери“ и едновременно мислят, че така трябва да се разглежда всяко едно и всички неща, та когато схванеш тези неща така, тогава си станал сведущ. И когато разбереш друго нещо от тези, разглеждайки което и да е едно нещо по този начин, така ще си проумял това.

(Pl. *Phil.* 17^c11–^e1; на основата на превода на Д. Марковска)

Логично е да предположим, че формулираните като числови стойности закономерности при телодвиженията засягат трайността им във времето, а не някаква друга тяхна характеристика така, както интервалите между тоновете засягат не друго, а тяхната височина. Редом с почти експлицитното назоваване на трите ритмически рода от Главкон в *Държавата* тази традиция на дефиниране на ритъма отпреди Платон може да се счита за сигурно свидетелство в полза на факта, че за античната ритмика ритмичната организация на едно произведение е сводима до краен брой числови съотношения между трайностите на неговите елементи. От друга страна, „материалният“ фокус върху телодвиженията в *Законо*, който отзвучава все пак и в по-ранния диалог *Филеб*, би могъл да ни накара да подозираме произход на ранната ритмика от орхестиката – това би намерило потвърждение и в етимологията на някои от ключовите ритмически термини, например $\rho\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ и $\rho\acute{o}\upsilon\varsigma$. Подобно подозрение обаче би било трудно съвместимо с други употреби (например на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ в граматически контекст: Pl. *Crat.* 424^c1–3), а в конкретния пасаж – специално с употребата на $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu$, термин не от орхестиката, а от граматиката

(срв. Arist. *Poet.* 20; 1456^b37–38). Граматически е и цялостният контекст на пасажа от Филеб (17^b1–18^d 2). Та, когато става дума за материалния аспект на ритъма, съвсем не е изключено Платон да подвежда под общата категория на телодвиженията освен танцовите движения (например на краката) още и движенията на човешкия глас (при песента или рецитатива).

Що се отнася до числовото измерване, което толкова упорито се изтъква още във *Филеб*, най-напред, разбира се, идват наум числовите съотношения между ἄρισς и θέσις, образуващи трите ритмически рога, за които загатва и Главкон в *Държавата*. От друга страна, изричното назоваване на μέτρα не изключва с това да се има предвид и числото на повторенията на ритмическата единица в стихове, изградени κατὰ πόδα или κατὰ μέτρον. Тази неяснота около ρυθμός като ἀριθμός се превръща вече в едно експлицитно разработено двусмислие при цитираната дефиниция от Аристотеловата *Реторика*. Какво означава ритъмът да е количественото измерение на формата на изказа (σχῆμα τῆς λέξεως)? Дали – по смисъла на Arist. *Met.* N (XIV) 1087^b33–1088^a8 – се има предвид числото като изброимо множество мерни единици (μέτρα), на каквато мисъл навежда уточнението οὐ καὶ τὰ μέτρα τμήματα: тогава σχῆμα τῆς λέξεως ще е синоним на μέτρον, а ритъмът би бил сводим до „метричните“ (или: рецитативните) ритми μετρικοί ρυθμοί, цитирани у Arist. *Rhet.* III, 8; 1408^b32–1409^a1? Или – по смисъла на Arist. *Met.* Iota (X) 1053^a14–18 – се има предвид мярка, която е съставена от повече от едно число: тогава вече бихме били близко до числото като съотношение и ритъмът би обхващал както рецитативните, така и нерецитативните размери, какъвто е препоръчваният от Аристотел заради реторическите му качества неон (Arist. *Rhet.* III, 8; 1409^a2–22), който, изглежда, не се е използвал в рецитирани стихове κατὰ μέτρον?

Достатъчно широката дефиниция на ритъма у Аристотел, респективно експлицирането на разликата между двата вида ритми – „метрични и не“ – ни насочва към това, че в основата на ритмиката (дори тази, която материално се занимава само с речта като $\rho\upsilon\theta\mu\zeta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$) стоят времеви отношения, които отиват отвъд наблюдаваните в старогръцкия език отношения 2:1 (гълга спрямо кратка сричка) и 1:1 (гълга спрямо гълга сричка), макар и неизбежно да ги използват. Източник на по-голямото разнообразие от времеви отношения, разглеждани в ритмиката на речта, биха могли да бъдат определени музикални стилове, които вероятно рядко са намирали излаз дори към лирическата поезия, да не говорим вече за рецитативната. Ако обаче наблюдаваното в пеона отношение 3:2 се изведе от музикалния си контекст (което ще означава да се абстрахира от музикалната или танцова маркираност чрез $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ и $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$) и се пренесе към „чистата“ (без музикален и танцов съпровод) реч, ще се получат сравнително рядко възникващи в естествената (реторически неорнаментирана) реч комбинации, а именно двете разновидности на пеона, приветствани от Аристотел (вж. Burkett 2011, 195 и цитирания там Кенеди). Те ще имат търсените в *Реториката* достоинства: от една страна, няма да са твърде обичайно срещани, кактовто е, да кажем, неспоменатият от Аристотел кретик (запазващ в музиката същото като при пеона съотношение между $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ и $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$), а от друга страна, няма да звучат твърде чуждо на обикновената реч, както биха звучали използваните за рецитация метрически низове от стъпки в обичайните отношения 2:1 и 1:1. Подобен пренос от музикалната към реторическата ритмика не се споменава експлицитно от Аристотел, но никак не е и изключен, при условие че принципите на актьорската употреба на гласа в реториката се черпят, поне на терминологично равнище, от музикалната теория (вж. особ. Arist. *Rhet.* III, 1; 1403^b26–35).

Актьорското изкуство, разбирано в такъв смисъл, както и неговото въздействие върху чувствата на слушателя е тематизирано според Аристотел в незапазения трактат *Ἑλεοί (Συστραγάνια)* на Тразимах (Arist. *Rhet.* III, 1; 1404^a14–15), когото Аристотел отново цитира в главата за ритъма като „откривател“ на реторическия неон, но той и последователите му обаче не са осъзнавали същността на това откритие (λείπεται δὲ παῖάν, ᾧ ἐχρῶντο μὲν ἀπὸ Θρασυμάχου ἀρξάμενοι, οὐκ εἶχον δὲ λέγειν τίς ἦν, βж. (Arist. *Rhet.* III, 8; 1409a 2–3)). При всички положения хипотезата за подобен вид пренос от една ритмическа материя към друга ще изисква да се обясни своеобразният „превод“ от времевите отношения между един вид трайности (тези на ἄρσις и θέσις в музиката и танца) към времевите отношения между друг вид трайности (дългите и кратките срички в речта), а това отново ни връща от равнището на ритъма – темпоралното измерване – към равнището на ритмическата материя – темпорално измерваното.

II.3.3 „Организация на събитията“

Организацията на трайностите се осъществява посредством разделяне на времето чрез отделните части на ритмическата материя (ῥυθμιζόμενον), разглеждани като дискретни събития. Класическото място, което пояснява това положение, е следният коментар от Аристоксеновите *Елементи на ритъма*:

διαίρεται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἐκάστου αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἢ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος τοῖς ἑαυτοῦ φθόγγοις τε καὶ διαστήμασι καὶ συστήμασιν· ἢ δὲ κίνησις σημείοις τε καὶ σχήμασι καὶ εἴ τι τοιούτον ἔστι κινήσεως μέρος.

Времето се разделя от ритмическите материи посредством частите на всяка една от тях. Ритмическите материи са три: текст, мелодия и движение на тялото. Така че текстът ще разделя времето посредством своите части, например звуковете, сричките, гумите и всички подобни. Мелодията – посредством тоновете, интервалите и системите. Движението – посредством жестовете и фигурите и ако има още някоя подобна част на движението.

(Aristox. *El. Rhythm.* §9, 6.15–21 Pearson, срв. и *Fragm. Neapol.* §20, 30.14–19 Pearson)

Аналогията между звуковете, сричките и гумите, от една страна, и тоновете, интервалите и системите, от друга изглежда неуместна, доколкото единиците на речта се нареждат синтагматично една след друга в рамките на текста и могат да делят времевоото протичане на едно произведение, докато назованите единици на „мелоса“ са част не от произведението, а от теоретичната парадигма на хармониката и в този смисъл не биха могли да делят времето. Изход от тази неудача можем да намерим, ако заедно с Лайънел Пиърсън приемем синтагматично (в противовес на обичайното парадигматично) четене на $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$, $\delta\acute{\iota}\alpha\sigma\tau\eta\mu\alpha$ и $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha$. Конкретното синтагматично четене, предлагано от Пиърсън, е следното: $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$ е тонът като част от мелодията (не като част от височинноинтервалното отношение или от гамата); $\delta\acute{\iota}\alpha\sigma\tau\eta\mu\alpha$ отговаря на ритмическата пауза, по-късно наричана $\kappa\epsilon\nu\delta\varsigma$ $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$, (а не на интервала между височините на два тона, каквото е значението на това понятие в хармониката); $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha$ означава съчетание или група от тонове (а не гама, каквото е приблизителното значение на този термин в хармониката). Срещу тази интерпретация може обаче да се повдигне едно съществено възражение: ако по

някакъв начин аналогията между звука в речта и тона от мелодията и между гумата от речта и съчетанието от тонове в мелодията изглежда приемлива, то каква аналогия можем да разпознаем между сричката в речта и паузата в мелодията?

Съобразявайки се с това възражение, съм напълно склонен да запазя синтагматичния дух на Пифагоровото четене, но заедно с това и да предложа друго разпределение в рамките на мелодическата синтагма: ако φθόγγος трябва да отговаря на γράμμα от аналогията между мелодия и реч, то той би могъл да бъде началото на тона (това тълкуване е съвместимо и с дефиницията от *Елементи на хармонията*: συντόμως μὲν οὖν εἰπεῖν φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστί, („и така, от една страна, обобщаваме, че тонът е попадането на гласа върху една-единствена височина“, Aristox. *El. Harm.* I, 15; 20.16–17 Da Rios), както може да се каже, че γράμμα е началото на сричката; ако διάστημα трябва да отговаря на συλλαβή, то би могло да обозначава „разстоянието“ между началото на един тон и неговия край (кога) или – между началото на един тон и началото на следващия (т. е. онова, което в съвременната наука се нарича междуначален интервал / *inter-onset interval*)¹⁰⁵; ако σύστημα трябва да отговаря на

¹⁰⁵ По-склонен съм да приема, че διάστημα означава междуначалния интервал със следния аргумент. Ако φθόγγος се употребява не само в конативен смисъл (попадане върху една-единствена височина), както то предполага Аристоксеновата дефиниция и както то смятам, че има тук, но много по-често се употребява в континуативен смисъл (подгържане на една-единствена височина), то *a fortiori* е по-вероятно διάστημα да означава синтагматично отношение, различно от подгържането на самия тон, а именно междуначалния интервал. Тогава разликата между най-често срещания (но напомним – не и в настоящия текст) континуативния смисъл на φθόγγος и използвания тук синтагматичен смисъл на διάστημα ще бъде, че φθόγγος е времевото разстояние между началото и когата на тона, а διάστημα – между началото на един φθόγγος и началото на следващия, при което след първия φθόγγος може да следва и пауза.

ρῆμα, то би било съчетание от тонове (на него – на равнището на ритъма (в противовес на ритмическата материя мелос) – отговаря онава, което Аристоксен нарича „съставна трайност“, σύνθετος χρόνος).

По-конкретна представа за това как се осъществява деленето на времето чрез събитията в рамките на всеки един ρυθμιζόμενον ни дава един текст от ктѣсното, но ценно с като цяло прецизните си сведения за Аристоксеновата ритмика *Въведение в науката за ритъма* от Михаил Псел:

τῶν δὲ ρυθμιζόμενων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἡρεμεῖ, ἀλλ’ ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἡρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή, οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθῆσθαι ἄνευ τοῦ ἡρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον καὶ ἢ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. Νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ρυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκεται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ’ ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκεται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Всяка една от ритмическите материи нито е в непрекъснато движение, нито е в непрекъснат покой, а движението и покойт се редувам. Покойт се означава от танцовата фигура, от тона и от сричката, понеже нито едно от тези не може да се възприеме, без да е налице покой. А тъй движението се означава от прехода от една танцова фигура към друга, от един тон към друг и от една сричка към друга. Трайностите, които се заемат от състояни-

ята на покой, са разпознаваеми, а тези, които се заемат от движения, не са разпознаваеми, тъй като поради краткостта си са като един вид граници между трайностите, заемани от състоянията на покой. Трябва обаче да се има предвид и това, че в количествено отношение всяко ритмическо съчетание не се състои еднакво от разпознаваеми трайности и от неразпознаваеми такива. По-скоро разпознаваемите трайности изграят ролята на количествено изразени части на съчетанията, докато неразпознаваемите – на количествено изразени разграничителни между разпознаваемите трайности.

(Psell. *Proslambanomena* 6; р. 22, 6-19 Person; мой превод)

Текстът очевидно пояснява приведените по-горе цитати от Аристоксен, макар да са налице определени терминологични размествания. Тук на една плоскост са поставени не $\gamma\rho\acute{\alpha}\mu\alpha$ и $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$, от една страна, и $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\acute{\eta}$ и $\delta\iota\acute{\alpha}\sigma\tau\eta\mu\alpha$, от друга, както у Аристоксен, ами $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\acute{\eta}$ и $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$. Въпреки това можем да приемем идеята за редуването на разпознаваемо траещи състояния на покой и неразпознаваеми поради краткотрайността си преходни движения между тези състояния и да я приложим непосредствено върху цялата съвкупност от термини, употребени в цитирания девети абзац от *Елементи на ритъма*.

Да започнем този път откъм танца. И двата текста използват думата $\sigma\chi\eta\mu\alpha$ в значение на „танцова фигура“, като у Псел тя е поставена в една редица заедно с траещите елементи $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$ и $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\acute{\eta}$. Т. е. следва да разбираме $\sigma\chi\eta\mu\alpha$ като състояние на тялото при танца, което се задържа за известно време. От друга страна, употребената от Аристоксен дума $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\omicron\nu$, изглежда, означава именно невъзприемаемия поради краткотрайността си двигателен преход между $\sigma\chi\eta\mu\alpha$ -та. Поне на такава мисъл навежда една бележка на Аристид Квинтилиан, който твърди,

че: διαιρεῖται [...] ὁ ῥυθμὸς [...] ἐν [...] κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν, ἃ δὴ καὶ σημεῖα καλεῖται. Двигателният преход – σημεῖον – играе ролята на граница или разграничител (πέρας, срв. у Псел ὄρος). Тогава можем да предположим, че най-простите елементи и при другите два вида ритмически материци, назовани от Аристоксен на първо място – фонетичният звук (γράμμα) в речта и началото на тона или на междуначалния интервал (φθόγγος) – също, подобно на σημεῖον в танца, ще играят роля на краткотрайни неразпознаваеми разграничители по смисъла на Псел, а пък вече по-сложните елементи – συλλαβή и διάστημα – ще могат да бъдат носители на разпознаваема несъставна трайност. За елементите, които на свой ред са съставени от тези носители на трайност – ῥήμα и σύστημα – остава да бъдат носители на отново разпознаваемата, но вече съставна трайност.

Ще завършим частта за събитията, разделящи времето, с бележките на Аристид Квинтилиан, които, макар и пак с леки терминологични отклонения, са съвместими с очертаната дотук картина от Аристоксеновата ритмика.

διαιρεῖται δὲ ὁ ῥυθμὸς ἐν μὲν λέξει ταῖς συλλαβαῖς, ἐν δὲ μέλει τοῖς λόγοις τῶν ᾄσεων πρὸς τὰς θέσεις, ἐν δὲ κινήσει τοῖς τε σχήμασι καὶ τοῖς τούτων πέρασιν, ἃ δὴ καὶ σημεῖα καλεῖται.

В текста ритъмът се разделя с помощта на сричките, в мелодията – с помощта на съотношенията между слабите и силните времена, а в движението – с помощта на танцовите фигури и техните граници, които всъщност се наричат и „позиции“.

(Arist. Quint. *De Mus.* I, 13; 32.4–7 W.-I.)

Разликата, която веднага прави впечатление, е във факта, че при мелодията времето се разделя не от φθόγγοι или διαστήματα, както при Аристоксен, а от съотношенията между ἄρσις и θέσις. Причината за това би могла да бъде, че за разлика от Аристоксен, който първоначално приема една широка и неутрална – нерестриктивна, не оценъчна, необвързана с конкретните условности на възприятието – дефиниция за ритъм, Аристид Квинтилиан още от самото начало въвежда ἄρσις и θέσις в дефиницията (вж. Arist. Quint. *De Mus.* I, 13; 31.8–14 W.-I.), т. е. той фактически „прескача“ несъставната трайност като елемент, разделящ времето, и преминава направо към равнището на съставната трайности, на която мелодически у Аристоксен отговаря понятието σύστημα. Подобно прескачане обаче той не се осмелява да направи при текста като ритмическа материя – там единицата носител на трайност си остава συλλαβή, а не, да кажем, ῥήμα. От друга страна, малко по-напнатък Аристид Квинтилиан ни изненадва, като не просто се връща да попълни прескоченото, а го прави и със същата Аристоксенова лексика в специфичната ѝ синтагматична употреба, очертана по-горе:

οὗτος [sc. πρῶτος χρόνος] δὲ ὁ ἀμερῆς μονάδος οἶονεὶ χώραν ἔχει· θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἐν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἐν σχῆμα. λέγεται δὲ οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν ἐκάστου κίνησιν τῶν μελωδούντων καὶ ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν. πολλαχῶς γὰρ ἂν ἓνα αὐτῶν ἕκαστος ἡμῶν προενέγκαιτο πρὶν εἰς τὸ τῶν дуεῖν διαστημάτων ἐμπεσεῖν μέγεθος· ἐκ δὲ τοῦ τῶν ἐξῆς μεγέθους, ὡς ἔφην, ἀκριβέστερον συνοράται.

Тазу трайност [sc. първичната трайност] без части, от своя страна, играе ролята на един вид мерна единица. Защото при текста тя се разглежда във

връзка със сричката, при мелодията – във връзка с тона или с един-единствен интервал, а при движението на тялото – във връзка с една-единствена танцова фигура. Тя се определя като първична по отношение на движението на всеки един от изпълнителите на мелодията и по отношение на комбинацията на останалите тонове. Понеже всеки от нас би могъл да произведе една от тях [sc. от първичните трайности] многократно, преди да попадне в големината от два интервала. По-точен общ поглед се получава, както казах, от големината на наредените една след друга [първични трайности].

(Arist.Quint. *De Mus.* I, 13; 32.16–24 W.-I.)

Разбира се, тук Аристид Квинтилиан няма избор: няма как първичната трайност да бъде заета от съставен елемент, каквото е например съотношението между ᾠρισίς и θέσις; по необходимост тя трябва да е заета от един-единствен елемент като тона (φθόγγος) и синтагматично разбирания интервал (διάστημα). При това както διάστημα, така обаче и φθόγγος (по отношение на φθόγγος това е вероятна разлика спрямо Аристоксен) тук се разглеждат като разпознаваеми траещи елементи по смисъла на Псел. διάστημα и φθόγγος биха могли да са синоними, при което ἢ („или“) ще има експликативен смисъл: ще бъде в значение на „тоест“. Биха могли обаче и да имат различно, но равностойно от гледна точка на отношението си спрямо първичната трайност значение, при което φθόγγος да е континуативно разбираният тон, а διάστημα – синтагматично разбираният междуначален интервал. Във всеки случай и διάστημα, и φθόγγος са способни да поемат в себе си няколко първични трайности (срв. πολλὰ ἄνωγας на р. 21) и именно това е причината тези трайности да се наричат първични: те се нареждат една до друга (срв. ἐξῆς), за да образуват производна на първичната „големи-

на“ (μέγεθος) – например двувременна, тривременна, четивременна тонова (или интервална) трайност (срв. Arist. Quint. *De Mus.* I, 13; 32.25–28 W.-I.) – преди още да се „попадне в големина от два интервала“ (или тона), т. е. преди да се премине границата на интервала (или тона). А не особено ясната вметка „по отношение на движението на всеки един от изпълнителите на мелодията“ навярно означава, че не само относителните стойности на всички останали трайности се определят от тази на първичната, но и абсолютните – темното, с което изпълнителят на мелодията пее / свири първичната трайност, автоматично ще фиксира стойността на останалите трайности.

Старогръцката теория за делението на времето чрез частите на ритмическата материя, респективно за измерването на ритмическата материя чрез времето, борави с неделими мерни единици: дискретни събития на равнището на ритмическата материя и неделими първични трайности на равнището на ритъма. Трудно е да се даде отговор на въпроса за причините за тази своеобразна дискретизация на ритмическото пространство в старогръцката ритмика: една причина би могла да бъде самата природа на старогръцките ритми като по-скоро адитивни, отколкото дивизивни¹⁰⁶; друга причина би била дескриптивното, но и прескриптивно постулиране на дискретност на мелодическото движение между тоновете поне от гледна точка на възприятието (срв. т. нар. „интервално движение“ (διαστηματικὴ κίνησις) на гласа при пеење: Aristox. *El. Harm.* I, 8–10; 13.7–15.4 Da Rios); трета причина би могла да бъде нежеланието в основата на ритмическата наука да бъдат заложени безкрайни величини (вж. Aristox. *ap. Porphy.* In *Ptol. Harm.* 4; 78–79 Dühring); четвърта причина би могла да бъде стремежът към откриване на най-малката величина в областта на

¹⁰⁶ За това разграничение вж. West 1992: 131 и бел. 8.

ритмиката¹⁰⁷. Във всеки случай дискретизацията на събитията и трайностите се съчетава с дискретизация и на преходите между тях, които се смятат също за неделими, но за разлика от самите събития вече и за невъзприемаеми (неразпознаваеми). Теорията за ритмическите граници, изглежда, е проведена не само по отношение на ритмическите материи (вж. Псел), но дори по отношение на самите ритмически трайности, както свидетелства следният текст от *Неаполските фрагменти*:

πᾶς ὁ κατὰ βάσιν γινόμενος χρόνος διορισμοῦ δύναμιν ἔχει.
ἀλλὰ δεῖ, ὅτε τὴν μὲν προτέραν συλλαβὴν μηκέτι φθέγγει
καὶ τὴν δευτέραν μηδέπω, τοῦτον τὸν χρόνον σιωπῇ
ἀντέχεσθαι.

Всяка трайност, която се случва заедно с βάσις, има функцията на граница. Но е необходимо, когато предходната срчка вече не звучи, а следващата още не звучи, тази трайност да бъде обхваната от тишина.

Fragm. Neapol. §22, 30.25–27 Pearson

Тук не се говори за граници между първични или между несъставни трайности, а за граници между съставни трайности, както става ясно от споменаването на βάσις, ранен синоним на θέσις. Също така назованата граница не е невъзприемаема: тя е тишина (σιωπή). Този текст обаче може да ни накара да се замислим и за останалите дискретни граници и да си поставим един решаващ въпрос: дали границите между събитията и между трайностите действително са и могат да бъдат невъзприемаеми. Ако са, би следвало и тяхната липса да не може да се възприеме.

¹⁰⁷ За аналогичните начинания в хармониката вж. West 1992: 225, за паралел с развитието на писмеността и натурфилософията вж. Nagel 2020: 197.

Например: ако бъде премахнато гадено преходно движение – σῆμειον – между фигури (σχήματα) в танца (което според свидетелството на Аристид Квинтилиан има статуса на граница), то би следвало неговата липса да не се забележи. Истината е, че е трудно да си представим как няма да се забележи и как от една танцова фигура ще се премине към друга без видим преход. По същия начин, ако гаден фонетичен звук (γράμμα) играе ролята на невъзприемаема граница между срички, каквато интерпретация предложихме по-горе във връзка с текста на Аристоксен, то би следвало замяната му с друг или пълното му премахване да остане незабележимо. Едно скорошно изследване върху ритмиката на Берлинския пеан и дактило-еипитритните оди на Пиндар обаче ни предупреждава, че не само възприемаме, но и би трябвало да сме твърде чувствителни към преходите между сричките, особено при бавно темпо: затварянето на сричка, чието ядро е кратка гласна, с преградна съгласна почти неминуемо би произвело пропадане на мелодията до момент на немузикална тишина. И накрая, дори когато става дума за „чиста“ мелодия, например инструментална, трябва да имаме предвид, че интервалното движение е само една от възможностите (макар и може би естетически предпочитана за старогръцките критици и теоретици); други възможности, където преходите са абсолютно възприемаеми и недискретни, са например глисандото и портаментото. В този смисъл старо-гръцката дискретна ритмика, макар и да е способна да опише много от явленията на тогавашния преобладаващо адитивен ритъм, несъмнено има много по-малка описателна мощ в сравнение със съвременната дивизивна ритмика.

II.3.4 „Събитията в едно произведение на сценичните изкуства“

В съответствие с това схващане за събитията при отделните ритмически материи ритъмът се оказва явление, което се наблюдава не само в музиката *stricto sensu*. Общ поглед върху широкия спектър от изкуства, които си служат с ритма – било самостоятелно, било в съчетание с други средства на подражание – ни дава първа глава от Аристотеловата *Поетика*, където се назовават: танцът, музиката за авлос и китара, словесните изкуства, представлявани от множество жанрове, като се започне от прозата, премине се през стихове в най-разнообразни размери и се стигне до собствено сценични жанрове като комедията и трагедията. В дефиницията за ритъм, дадена в началото, нарекох – донякъде компромисно – съвкупността от тези изкуства сценични, като основният ми мотив беше, че това название обозначава изкуства, при които най-съществена роля играят изпълнителите и времето протичане на изпълнението. Разбира се, при упражняването на тези изкуства съвсем невинаги е налице сцена, а и невинаги е налице дори публика, но останалите обобщаващи наименования на изкуствата на български език ми се сториха още по-неточни или ограничителни. Все пак нека да направим едно допълнително разграничение – между сценични изкуства в широк смисъл (такива, в които дадени изпълнители представят едно произведение във времето) и сценични изкуства в тесен смисъл (такива, в които освен това можем оправдано да говорим за сцена и за публика).

Та по какъв начин ритъмът се превръща в средство, в „медия“ на сценичните изкуства? Аристотел (Arist. *Poet.* I; 1447a 22-b9) разделя сценичните изкуства според това дали си служат с определен набор от средства на подража-

нието (ῥυθμός, λόγος, ἁρμονία – ритъм, реч, хармония) поотделно или в някакво съчетание помежду им. За употреба поотделно (χωρίς) се дават два примера: 1) танцът (^a26–28) си служи само с ритъма – с ритмични последователности, които се реализират под формата на танцови фигури (срв. οἱ σχηματίζόμενοι ῥυθμοί в ^a27); 2) назованите словесни изкуства (^a28–^b23) си служат само с речта – прозаична (λόγοι ψιλοί) или в някои от стихотворните размери (μέτρα). За съчетана употреба на подражателните средства се дават също два примера: 1) инструменталната музика за китара, авлос и сиринкс (^a23–26), при която се използва съчетание от ритъм и хармония; 2) собствено сценичните жанрове на трагедията, комедията, дитирамба и нома (^b24–28) си служат едновременно с трите средства на подражание. Когато говори за тази последна група изкуства, Аристотел отново назовава средствата на подражание, но този път триадата не е ῥυθμός, λόγος, ἁρμονία (ритъм, реч, хармония), а ῥυθμός, μέλος, μέτρον (ритъм, мелодия, стихотворен размер). Тази изненадваща подмяна на две от понятията е озадачавала много изследователи, но за нас в случая по-интересен ще е въпросът защо първото средство – ритъмът – остава непроменено.

Стандартното решение¹⁰⁸ е – понеже тук става дума за изкуства, които боравят със съчетания от подражателни средства – две от понятията във втората триада (μέλος и μέτρον) да се разглеждат като съчетание от елементите на първата триада (ῥυθμός, λόγος, ἁρμονία): така μέλος (което тук повечето коментатори разбират като песен, а не като мелодия) е съчетание от ἁρμονία и λόγος, а μέτρον – от ῥυθμός и λόγος. И наистина, тривиално погледнато, е така: песента е реч, изпята на различни височини, а стихотворният размер е ритмизирана реч. Но тривиално погледнато, ако следваме тази

¹⁰⁸ Вж. по-голямата част от коментарите към това място, например Bywater 1909, Rostagni 1927, Lucas 1968, Schmitt 2008 и други.

интерпретация, би следвало да може да се каже, че *ῥυθμός* също е някакво съчетание – от какво, от ритъма със самия себе си...

И така, стандартното решение страда от един съществен недостатък: Аристотел действително казва, че тези собствено сценични изкуства – трагедията, комедията, дитирамбът и номът – използват съчетания от подражателни средства, но той не иска да каже, че самите подражателни средства са съчетания от други подражателни средства. Напротив, до последно ги разглежда като отделни и несводими едни към други „меди“, които просто влизат в комбинации помежду си при някои изкуства. Така например метров експлицитно е считан от Аристотел не за съчетание, а за едно от двете проявления (проза и стихотворен размер) на средството реч, използвано самостоятелно и разглеждано като несводимо до друго. Всъщност стихотворният размер, бидейки инструмент на множество поетически жанрове, е доста потясно понятие в сравнение с онова, което търсеното от повечето коментатори съчетание от ритъм и реч може да породи. Като видяхме при разглеждането на *Реториката* по-горе, съчетаването на ритъм и реч може да образува не само стихотворен размер, но и друг вид ритмизирана реч, която именно е и от най-голяма полза за оратора. При *μέλος* пък имаме противоположния случай: като вземат *μέλος* в стесненото значение на „песен“ (реч заедно с хармония, а ако трябва да сме съвсем стриктни – и заедно с ритъм), те пропускат това, че Аристотел в случая не конкретизира изказването си чак до такава степен. Да, *μέλος* може да бъде и строфичната песен на трагическия хор, но може да бъде и мелодията на съпровождащия трагическия хор авлос или пък на соловата китара в някакъв ном. Нека не забравяме, че като образец пример за самостоятелното използване на хармонията – под формата, разби-

ра се, на конкретна мелодия – се назовава не определен вид песни, а именно инструменталната музика.

Оливер Примавези (Primavesi 2013, 252-257) се опитва да се измъкне от тези трудности, като предлага друго разбиране на $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ във втората триада – такова, което не разпознава $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ просто като съставка на $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\omicron\nu$ и евентуално на $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$, а го превръща в понятие със собствено и независимо значение. Така $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ вече няма да е редундантно понятие, а ще внася нов смислов компонент в триадата. Примавези прибегва до една интерпретация на Лайънел Пиърсън върху ритмиката на Аристоксен: при даден стихотворен текст могат да се идентифицират $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\alpha$ дори само въз основа на естествените дължини и краткости на сричките, докато $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ представлява свързване на определени дължини и определени краткости съответно с $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ и $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ (информация, която не може да се получи само въз основа на текста). Примерът, който Примавези заимства от Пиърсън, са първите два стиха от парода на хора от персийски старейшини в Есхиловите *Перси*: $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ или $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ трябва да бъдат приписани съответно или на двете краткости, или на дължината в рамките на анапеста. По този начин $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ и $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\omicron\nu$ стават независими един от друг и това именно обяснява появата и на двете понятия в триадата. Примавези несъмнено е прав за това, че и според Аристоксен, и според Аристотел ритъмът е последователност от трайности, които се намират в строго опеределени отношения помежду им (стриктно дефинираните възможности за съотношение между $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ и $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$). Не е прав обаче в опита си да наложи структурите на $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ и $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ върху стихотворните размери, както те се представят в първата глава на *Поетиката*. Той очевидно изхожда от погрешната предпоставка, че стихотворните размери са съпроводени от движение (танц), а вероятно и от мелодия, но Аристотел не само назовава единствено рецитативни размери, но и из-

рично споменава, че става дума за рецитация (срв. ῥαψωδία в 1447^b31). От тази гледна точка примерът с маршовата песен от *Перси* е подвеждащ, тъй като Аристотел в тази част от текста с не говори за такива песни – напротив, систематично отбягва хоровите жанрове. Та в интерпретацията на Примабези ритъмът идва от движението и мелодията, каквито обаче не би следвало да търсим при метръ. Ако пък ритъмът трябва да привнеса ᾠρσις и θέσις към рецитативните стихотворни размери независимо от танца и мелодията, възниква друга трудност: как се манифестират ᾠρσις и θέσις единствено и само в речта. На този въпрос никоя антична ритмическа теория не дава удовлетворителен отговор, а е и твърде възможно просто да не се манифестират.

Грегъри Скот (Scott 2005) предлага друго тълкуване, според което ῥυθμός у Аристотел, а и още у Платон, означава просто танц. По този начин собствено сценичните изкуства съчетават танц, мелодия и мерена реч. Той дори клони към това да приписва на ῥυθμός като добре организирано движение на тялото роля, която отива отвъд пределите на танца. За него песента и стихотворната реч също са добре подредени телесни движения – на гласните струни. Това тълкуване обаче на свой ред излиза вече отвъд пределите на Аристотеловата *Поетика*, защото, както видяхме, танцът не е подражателно средство, а е едно от изкуствата, използващи подражателното средство ритъм. Освен това, ако ритъмът (според Скот – танцът, движението на всички телесни части) е толкова основополагащо средство, защо изобщо Аристотел въвежда цяла триада? Всичко би трябвало да е сводимо до едно.

Проправяйки си път през тези и подобни възражения, достигнах до следното разбиране по въпроса защо Аристотел подменя два от елементите на началната триада (ᾠρμονία и λόγος > μέλος и μέτρον), но остава един

(ῥυθμός) непроменен. В хода на текста на първа глава Аристотел започва с едно родово понятие – μίμησις – и постепенно стеснява обхвата на разглеждането си до точно определени изкуства, които осъществяват μίμησις със средствата от първата триада. Те му служат за първоначално, много общо класифициране на сценичните изкуства. Интересът му обаче се стеснява до поезията и дори по-специално до нейните собствено сценични проявления – трагедия, комедия, дитирамб, ном. Съответно, в говоренето за поезията началната триада вече се оказва не достатъчно прецизна. Аристотел не може да каже например, че в изкуството на елегическия куплет се използва просто λόγος, защото това би било прекалено слабо твърдение: използва се определен вид λόγος – съответният вид μέτρον. Същата конкретизация от общото равнище на абстарктирана медия към конкретното равнище на медията, приложима към разглежданите изкуства, се вижда и при прехода от ἁρμονία към μέλος. Ако Примавети е прав в това отношение, то ἁρμονία трябва да бъде тоновият запас, с помощта на който – чрез подбор и подреждане – се изграждат отделни мелодии (μέλη). Но разграничението между двете и съответно преминаването от едно към другото е наложително и по друга една причина: както научихме от *Реториката*, ἁρμονία може да се използва не само в поезията, но и в ораторската реч, а там тя едва ли би била наречена μέλος. В *Поетиката* обаче Аристотел разглежда жанрове, които осъществяват подражанието си с инструментални и вокални мелодии. Така например композирането на мелодията (μελοποιία) е един от шестте елемента (μέρη) на трагедията, като тук трябва да се мисли както за вокалната мелодия, така и за съпровождащата мелодия на авлоса. А ῥυθμός остава непроменен, защото гумата за абстрактната медия, засягаща по-голямата група от сценични изкуства, просто е същата като гумата за конкретната медия, с която си служат

собствено сценичните изкуства. Ритъмът освен това не се подразделя на различни видове за разлика от λόγος (λόγοι ψιλοί и μέτρα) и вероятно ᾠμονία (например: инструменталната и вокалната мелодия, от една страна, и „мелодията“ в ораторската реч, от друга). Та въпреки че по отношение на ритъма в езика няма подобно разграничение, можем мислено да разграничим между ῥυθμός¹ като медия на един по-широк кръг от подражателни изкуства и ῥυθμός² като медия на собствено сценичните изкуства или направо на отделни техни произведения. Особено ако става дума за конкретни произведения, античната ритмика дори би ни помогнала в случая – с Аристоксеновото понятие за ῥυθμοποιία: по какъвто начин μέλος се отнася към мелопοιία в Аристотеловата *Поетика*, по такъв начин Аристотеловият ῥυθμός² би се отнесъл към Аристоксеновата ῥυθμοποιία – второто е процесът на композиране, а първото е резултатът от този процес. А ῥυθμός¹, на свой ред, би съответствал на ᾠμονία, доколкото означава съвкупността от допустими от гледна точка на възприятието ритмически комбинации, ритмическия запас.

Така от една страна, експлицитната поява на ῥυθμός във втората триада е абсолютно необходима, тъй като той не само може да участва като „скрит“ компонент в мелодията и в стихотворния размер, но може да бъде компонент и от други неназовани тук аспекти на сценичното произведение – например в танца. От друга страна, да се сведе цялата триада само до ритъма би било нелепо, тъй като – ако пак припомним до Аристоксен за помощ – ритъмът не може да съществува без своите ритмически материци, каквито именно се предоставят от мелодията и стихотворната реч, изрично посочени в *Поетиката*.

II.3.5 „Времева организация [...], която може да се анализира теоретично“

Отново Аристоксен е първият, който превръща ритмиката в самостоятелно теоретично начинание – аристотелистки разбрана наука със собствено ръководно начало (ἀρχή), а именно организацията на трайностите, и със собствени доказателствени процедури, произтичащи от него¹⁰⁹. Въпреки това от фрагмента от Аристоксеновата *Ритмика*, с който разполагаме, и от останалите източници на античната ритмика не става ясно какви точно са методическите основи на тази наука – дали тя е математическа, или емпирична, или съответно кое от двете преобладава. От една страна, математическото формулиране на съотношенията между арсис и тесис в стъпката напомня доста на практикуваното още от ранни питагорейски времена математическо формулиране на интервалите в хармониката¹¹⁰. Както вече видяхме – въпреки липсата на сведения за питагорейски произход в случая с ритмиката – то съпровожда „музикалното“ понятие за ритъм още от самото му зараждане. От друга страна, акцентът, който Аристоксен и другите източници поставят върху възприемането на ритъма, изглежда дори още по-силен, отколкото съответният „емпиричен“ акцент в Аристоксеновата хармоника. Как обаче са възприемани математически формулираните съотношения и защо са възприемани по такъв начин – за това нямаме сведения. Въз основа на срещащите се у Аристоксен изрази ἐλάγειν τὴν αἴσθησιν и ἐλάγειν τὴν δianoiαν съществуват опити да се потърсят по-дълбоки методически корени на Аристоксеновата ритмика (вж. Rispoli 2009: 127–128.), като мето-

¹⁰⁹ За аналогичното превръщане на хармониката в Аристотелистка наука при Аристоксен вж. Barker 1991.

¹¹⁰ Кратко обобщение на съвременното състояние на дебата около арсис и тесис предлагам в Тодоров 2019.

гът ѝ се обвърже с Аристотеловото понятие за индукция (ἐπαγωγή). Доколко обаче тук става дума за собствено значеща употреба на ἐπάγειν и доколко това е елинистически номинален стил съответно за αἰσθάνεσθαι и διανοεῖν, е трудно да се каже. Освен това въпросните два израза се срещат все на места, в които се тематизира не методът на самата наука, а начинът, по който протича нейното излагане в текста.

Следователно ще трябва да изоставим спекулациите за математическата или емпиричната природа на Аристоксеновата ритмика и да се насочим към това как тя теоретично работи със самите събития и с организирането на техните трайности. Аристоксеновата дефиниция за ритъм е достатъчно широка, за да може поне хипотетично да включи освен трайностите на единичните събития (срички, тонове, движения) в рамките на трите ρυθμιζόμενα още и т.нар. от Петер Петерсен „компонентни ритми“ или „вторични трайности“¹¹¹, чието анализиране все повече се приема като задача пред съвременната ритмика (вж. Добрев 2019: 67–72). Първият вид трайности Аристоксеновата ритмика несъмнено и еднозначно анализира, въвеждайки понятията за първична трайност и нейните производни (вж. по-нататък за πρῶτος χρόνος и производни, но също и по-горе в частта за дискретния анализ на „събитията“). Доколко и кои от компонентните ритми тя анализира и по какъв начин – това са все въпроси, за които съвременните изследвания върху античната ритмика нямат нито единодушен, нито истински удовлетворителен отговор. Решаващо в това отношение е значението на техническите термини ᾠρσις и θέσις, на което ще се спрем по-късно. Тук ще отбележим само една обща, но съществена особеност на античната ритмика като теоретична система в противовес на по-

¹¹¹ За същото изложение на теорията вж. Petersen 2011, за разгърнато – Petersen 2013.

съвременните: при старите гърци не се прави разлика между метрична пулсация и ритмична пулсация (т. е. между метрум и ритъм), или казана по-точно, метричната пулсация по никакъв начин не влиза в теорията. Съответно напълно отсъстват понятията за метрично време (метричен момент), метрична група и такт, въпреки продължаващите опити някои от понятията на античната ритмика да се приравняват към такива от съвременната метроритмика.

II.3.6 „Времева организация [...], която може [...] да се представи чрез нотация“

Още в най-ранните паметници на старогръцката музика освен височината на тоновете обикновено се отбелязва и тяхната относителна трайност. Ако тази трайност е равна на първичната, тя не се отбелязва с определена нотна стойност; ако е двойна на първичната трайност (т. е. двузначна, или двувременна), често се използва дължина върху нотата (т.нар. дисемен знак). А понякога при нотацията на вокална музика такъв не се използва – тогава се заключава, че трайността е двувременна от дължината на сричката, която е под нотата. В някои от паметниците се използва и трисемен знак като нотна стойност за тривременната трайност, а упоменатите от Белермановия аноним знаци за четиризначни (четири-временни) и петзначни (петвременни) трайности не са засвидетелствани другаде освен там.

Отделно от това се използват знаци за групиране на нотни стойности при разминаване на мелодико-текстовия ритъм спрямо ритъма на мелодията и по-специално при изпълняването на няколко тона върху една сричка от текста (т. нар. мелизма). Един такъв знак е дъгата, която обединява два или повече нотни знака в рамките на мелизмата. Обединените от дъгата тонове от мелиз-

мата общо имат същата трайност като знака от мелизмата, който остава извън обхвата на гръгата. Друг групирал знак е двоеточието, което предшества мелизма, но чието значение не може да се установи с точност.

Знакът λείμμα или означава пауза със стойността на първичната трайност, или увеличава стойността на предхождащата я нота, т.е. удължава трайността на съответния тон.

Освен тези знаци, които се отнасят до самата продължителност на тоновете или до тяхната артикулация, трябва да споменем и точките (στίγμαί), поставяни върху някои от нотите, за да индикират, че съответният тон е част от арсуса. За съжаление тези точки са поставяни често спорадично и безразборно, а и дефекти върху материалния носител на нотния запис могат да подведат изследователя да подозира στίγμα там, където нотаторът не е имал за цел да постави такава точка.

II.3.7 „Времева организация [...], която може да се анализира теоретично и да се представи чрез нотация (въз основа на различни критерии: продължителност, периодичност, честотност, съотнесеност, съгласуваност)“

Продължителността на събитията, т.е. тяхната трайност е основата на всеки ритмически анализ и на всяка ритмическа нотация, включително, както видяхме, и на старогръцките.

За разлика от нея периодичността – повторението, редуването на определени събития или групи от събития през някакъв интервал – не заема особено място нито в старогръцката теория, нито в старогръцката нотация, което е в съгласие с отсъствието на идея за периодична метрична пулсация. Аристид Квинтилиан споменава ритми, които са „съставни по период“ (σύνθετοί κατὰ περίοδον),

дефинирайки ги като съчетания на повече от две прости, но различаващите се една от друга стъпки (35.1–2). От примерите се вижда, че става дума за различни съчетания от ямби и трохеи (36.8–24). По-близо до съвременния смисъл на периодичност е употребата на тази дума в *P. Оху.* 2687 + 9 : там се дават за пример стихове, композирани в трохаичния размер лекитий, които използват тривременна трайност (наречена тук *μονόχρονον*) за последната дължина, и се твърди, че те пораждат „периодичен ефект“ (*ὥστε περίοδος τί γίνεται*).

Честотата, с която се редуват метричните времена, е в основата на съвременните (след изобретяването на метронома) означения за темпо. Поради липсата на понятие за метрично време в старогръцката ритмика този аспект също изцяло отсъства от теорията и нотацията. Думите, които се използват за означаване на темпото, при това не в нотните записи, а единствено в трактатите по ритмика, напомнят на италианските термини за темпо. Те се отнасят не до честотата на събитията в определен избран интервал от време, а отново до трайността на самите събития – голяма или малка.

Заедно с продължителността, съотнесеността между определени трайности (респективно събитията, които те заемат) е една от двете централни категории на старогръцката ритмика: освен образуващите трите ритмически рода съотношения 1:1, 2:1 и 3:2 между арсис и тесис се допуска и „ирационално“ съотношение (*ἄλογία*), при което липсва съизмеримост (*συμμετρία*) между арсис и тесис в смисъл, че не е налице ритмическа мярка, която да е обща и за двете (*οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἐνруθμον*, *Aristox. El. Rhythm.* §21, 14.16–17 Pearson). В случая на *ἄλογία* съотношението е някъде по средата между 1:1 и 2:1. В нотацията съотнесеността между съседни трайности се отразява чрез *στίγμή* върху арсиса.

Под съгласуваност имам предвид приравняването на събитията в различните ритмически материали едни към други. Тук ритмиката си служи с понятия като „смесена съставна трайност“ или „съставна трайност в безусловен смисъл“, които са утвърдени от Аристоксен и които ще бъдат разгледани по-нататък.

II.3.8 Времева организация [...], която може да се анализира теоретично и да се представи чрез нотация [...] като протичаща в различни видове последователности, считани за естествени от гледна точка на възприятието

Анализът и нотацията, използващи посочените по-горе критерии, могат да изберат да представят като последователност само определен аспект от произведението: например височините на тоновете, мелодическия контур, фразировката, артикулацията, динамиката, хармонията (в полифоничната музика) и т. н. Всяка от тези последователности би следвало да отговаря на емпиричните критерии на възприятието.

II.3.9 Конкретна предзадавана от поета композитор [...] времева организация

Старогръцката музика от най-древните си начала се композира от професионални композитори, които работят не само върху мелодията, но и върху текста, а понякога и върху хореографията на своите произведения. Фактът, че до нас са достигнали големи масиви от текстове, но много малко нотни записи и само откъслечни сведения за танците, е довел до догматичния автоматизъм на тези композитори да се гледа само като на поети и дори да се правят лекомислени предположения относно композиционната им техника: например това, че поетът композитор първо съчинява текста на произведението и после нагажда ри-

тѣма на мелодията по ритѣма на текста. В последно време този автоматизѣм все по-често е подлаган на критика и се правят вече опити да се надникне кѣм далеч по-диференцираната реалност. Поне за някои метрически схеми може с голяма степен на увереност да се предположи, че произхождат от ритми на чисто инструменталната музика. Дори ако композиторѣт не започва работата си изцяло от мелодията, то той непрекъснато е бил глѣжен да се съобразява с начина, по който гумите ще „стоят“ върху тази мелодия.

II.3.10 Осъществявана от изпълнителите времева организация

Античните източници не пропускат да отбележат ролята на изпълнителите по отношение на ритѣма на музикално-поетическата творба, особено когато той е нарушен по тяхна вина:

φέρει γάρ, εἴ τις ῥοδαῖς ἢ κρούμασιν ὀργάνων τὸ κάλλιστον ἐντείνας μέλος ῥυθμοῦ μηδένα ποιοῖτο λόγον, ἔσθ' ὅπως ἂν τις ἀνάσχοιτο τῆς τοιαύτης μουσικῆς;

Да видим например, ако някой изнее или изсвири най-хубавата мелодия, но не гѣржи сметка за ритѣма, ще има ли въобще човек, който да понесе такава музика?

(Dion. Hal. Dem. 48; мой превод)

τὸ δ' αὐτὸ καὶ ἐπὶ τῶν ῥυθμῶν γινόμενον ἐθεασάμην, ἅμα πάντας ἀγανακτοῦντας καὶ δυσареστούμενους, ὅτε τις ἢ κρούσιν ἢ κίνησιν ἢ μορφὴν ἐν ἀσυμμέτροις ποιήσαιτο χρόνοις καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἀφανίσαιεν.

Но същото съм наблюдавал да се случва и с ритмите – всички едновременно да се ядосват и да недоволстват

ват, когато някой свири, танцува или пее в неравно-
мерни времена и потулва ритмите.

(Dion. Hal. *Comp.* 11)

В същия дух е и описанието на Филострат на скулптура,
представяща момичешки хор:

ᾄδουσι γὰρ αἱ παῖδες, ᾄδουσι, καὶ ἡ διδάσκαλος ὑποβλέπει
τὴν ἀπᾴδουσαν κροτοῦσα τὰς χεῖρας καὶ ἐς τὸ μέλος
ἱκανῶς ἐμβιβάζουσα.

И ето, пеят момичетата, ли пеят, а диригентката
гледа строго към едно, което се отклонява от
песента, отмерва ритъм с ръце и както си трябва,
качва го обратно на борда [т. е. връща го към
правилния ритъм].

(Philostr. *Imag.* 2.1.3; мой превод)

Описанието тук може да насочва както към фалшиво
пеене, така и към отклонение от ритъм. Второто
впрочем е по-вероятно поради пляскането с ръце на дири-
гентката – знак, с който навярно се подчертава ритъмът
и се улеснява връщането на отклонилата се хористка към
правилния ритъм¹¹².

¹¹² За корените на подобен вид грешки вж. Попдимитров 1977: 13–14.

ПРИЛОЖЕНИЕ: ОСНОВНИ ПОНЯТИЯ НА СТАРОГРЪЦКАТА РИТМИКА

1. Първична трайност, производни стойности, паузи

1.1 Първична трайност

В основата на анализа на трайностите в Аристоксеновата (а вероятно и не само в неговата) ритмика е понятието за първично време или първична трайност (πρῶτος χρόνος). Това понятие, изглежда, не е фриволюно изобретение на теорията, а стои в тясна връзка с адитивния характер на самите ритми на старогръцката музика. Александър Моцев хубаво обобщава тази вазимовръзка в началото на своя труд *Ритъм и такт в българската народна музика* (Моцев 1949):

Разбира се, много естествено е, че някои ритмични особености, присъщи на дадена епоха, са били изоставени, или са излезли от употреба през по-сетнешна епоха. Така например, старите гърци са имали такава единица (първично ритмично време), която не са разлагали на повече срички при пееенето, или на повече тонове при свиренето с инструмент. С други думи тактовото време у старите гърци не е понасяло разчленяване: ритмичният живот в техните композиции се е разнообразявал въз основа на друг принцип, а именно въз основа на принципа на умножаването [...]. Тактовото време в съвременната художествена музика, както знаем, се разлага до безкрайност; а ритмичният живот в съвременните композиции се обогатява, именно, чрез разлагането на тактовото време.

В *Елементи на ритъма* Аристоксен дефинира първичната трайност заедно с нейните производни стойности по следния начин:

καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι, δίσημος δὲ ὁ δις τούτῳ καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις. κατὰ ταῦτά δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἔξει. τὴν δὲ τοῦ πρώτου δύναμιν πειραῖσθαι δεῖ καταμανθάνειν τόνδε τὸν τρόπον. τῶν σφόδρα φαινομένων ἐστὶ τῇ αἰσθήσει τὸ μὴ λαμβάνειν εἰς ἄπειρον ἐπίτασιν τὰς τῶν κινήσεων ταχυτήτας, ἀλλ' ἴστασθαι που συναγομένους τοὺς χρόνους, ἐν οἷς τίθεται τὰ μέρη τῶν κινουμένων. λέγω δὲ τῶν οὕτω κινουμένων, ὡς ἢ τε φωνὴ κινεῖται λέγουσά τε καὶ μελωδοῦσα καὶ τὸ σῶμα σημαῖνόν τε καὶ ὀρχούμενον καὶ τὰς λοιπὰς τῶν τοιούτων κινήσεων κινούμενον. τούτων δὲ οὕτως ἔχειν φαινομένων, δῆλον ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν εἶναί τινας ἐλαχίστους χρόνους, ἐν οἷς ὁ μελωδῶν θήσει τῶν φθόγγων ἕκαστον. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν ξυλλαβῶν δῆλον ὅτι καὶ περὶ τῶν σημείων. ἐν ᾧ δὲ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τεθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαί, μήτε δύο σημεία, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον. ὅν δὲ τρόπον λήψεται τοῦτον ἡ αἴσθησις, φανερόν ἐστι ἐπὶ τῶν ποδικῶν σχημάτων.

Но нека първична да се нарече трайността, която не подлежи на разделяне от страна на никоя от ритмическите материци, а гвузначна – трайността, която бива измерена гбойно на нея, тризначна – тройно, четризначна – четворно. По същия начин ще се установят и наименованията при останалите величини. Функцията на първичната трайност следва да се опитаме да разберем така. Едно от най-забележителните за възприятието явления е това, че гвиженията не набират своите скорости до безкрайна степен, а [се случва друго:] съгъстяващите се трайности, в които се разполагат моментите [от гвиже-

нията] на подвижните неща, по някое време спират [да се съгъстват]. Под „подвижни неща“ имам предвид следното: например гласът се движи, когато говори и пее; тялото се движи, когато сменя позицията си и когато танцува; [като цяло имам предвид всяко] нещо, което извършва и другите движения от подобен вид. Но след като тези явления се манифестират по такъв начин, ясно е, че по необходимост съществуват някакви най-малки трайности, в които пеещият ще разположи всеки един от тоновете. Същият е принципът и при сричките, а очевидно и при телодвиженията. И така, онази трайност, в която по никакъв начин не могат да бъдат разположени нито два тона, нито две срички, нито две телодвижения, ще наречем първична трайност. Как възприятието ще я разпознае – това ще стане ясно, когато говорим за структурите, образуващи стъпки.

(Aristox. *El. Rhythm.* §10–12, 7.22–8.10 Pearson; мой превод)

Фиксирането на мерна единица на ритъма е цел, преследвана в ритмиката още отпреди Аристоксен. Както свидетелства Псел, първоначално ритмиците са разпознавали сричката като такава единица. Аристоксен обаче критикува този подход – в текст, който не е запазен, – твърдейки, че сричката не може да бъде адекватна мерна единица, тъй като самата тя мени своята трайност, а мерната единица трябва да бъде постоянна. По този начин се стига до *πρῶτος χρόνος*, който е постоянна мерна единица за ритъма, но с важна уговорка: постоянна в рамките на едно конкретно изпълнение на музикално-поетическото произведение. Иначе поначало (без оглед на конкретното изпълнение) – както казва Аристоксен във фрагмента от съчинението си за първичната трайност, запазен в коментара на Порфирий към Хармониката на Птолемей – за един и същи ритъм могат да съществуват безкрайно

много първични трайности, които ще са по-кратки или по-дълги в зависимост от безкрайно многото темпа, в които може да се изпълни въпросният ритъм. Но фактът, че принципно съществува възможността за безкрайно много първични трайности, не означава, че в основата на конкретния ритъм е заложена някаква безкрайност. Напротив:

καθόλου δὴ νοητέον, ὅς ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, ὅμοιον εἶπεῖν ὁ τροχαῖος, ἐπὶ τῇσδὲ τινος ἀγωγῆς τεθεῖς ἀπειρών ἐκείνων πρώτων ἓνα τινὰ λήψεται εἰς αὐτόν. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῶν δισημῶν· καὶ γὰρ τούτων ἓνα λήψεται τὸν ξύμμετρον τῷ ληφθέντι πρώτῳ.

И така, обобщено трябва да имаме предвид, че какъвто и ритъм да се вземе – все едно, да кажем, трохей – като се изпълни с някакво конкретно темпо, той ще приеме за себе си една-единствена конкретна трайност от онези първичните. Същият принцип важи и при двузначните – съответно и при тях ритъмът ще приеме една-единствена трайност, пропорционална на приетата първична.

(Aristox. *ap.* Porphyg. *In Ptol. Harm.* 4; 79.16–19 Dühring; мой превод)

Често в съвременната литература и в съвременните преводи *πρῶτος χρόνος* се приравнява към „метричното“ или „тактовото“ време (метричният момент: *beat*, *Taktschlag*) в съвременната музикална теория. Това приравняване е неточно в поне две отношения: 1) за разлика от метричното време, за което са мислими както производни равнища (*multiple levels*), така и частни равнища (*division levels*), за *πρῶτος χρόνος* – поне теоретично – са мислими само производни равнища; 2) доколкото в старогръцката ритмика отсъства идеята за метрична пулсация и метрум, *πρῶτοι*

χρόνοι невинаги могат да бъдат носители на акцент, т. е. сами по себе си те невинаги могат да бъдат силни или слаби, каквито непременно са метричните времена. Евентуален акцент бихме могли да търсим, от една страна, по отношение на единични трайности (които може да са първични, но може и да не са), но от друга страна – много по-често по отношение на цели групи от трайности, които образуват арсуса и тесиса. Тоест от гледна точка на старогръцката теория термините за „силно и слабо време“ (арсис и тесис или тесис и арсис) са приложими – при това с множество уговорки – към много по-широк кръг от траещи явления, отколкото са абстрактните метрични времена на съвременната метроритмика. Въпреки това, ако се направят съответните уговорки, прѡτος χρόνος може с известно приближение да се нарече „метрично време“, доколкото той играе ролята на мерна единица (μέτρον) на ритъма.

Как се определя прѡτος χρόνος на едно произведение? Както видяхме, Аристоксен твърди, че първичните трайности трябва да се схващат като най-малките трайности в едно произведение ἐλάχιστοι χρόνοι. Обикновено такава трайност е онази, която дели всички останали трайности в мелодията без остатък, или най-големият общ делител на трайностите в мелодията (вж. Джуджев 1970: 74–78). При транскрипция на по-голямата част от паметниците на старогръцката музика съвременните издатели нотираат първичната трайност с нотна стойност осмина нота при умерено темпо. При по-бавно темпо стойността на прѡτος χρόνος в транскрипциите е четвъртина нота. Ако отношението между останалите трайности в едно произведение и първичната трайност се дефинира на основата на деление без остатък, възниква въпросът – неразрешен от теорията – как прѡτος χρόνος се отнася конкретно към т.нар. „нерационални трайности“ (ἄλογοι χρόνοι), чиито стойности не са фиксирани

числово спрямо първичната. По този въпрос нотацията не дава никакви насоки, тъй като нерационалните трайности не се отбелязват със специален знак: нито в теорията, нито в нотацията не се борави с понятие, подобно на съвременното особено деление на двуделните и триделните стойности (например начина, по който една триола разделя двуделна стойност). От друга страна, можем с голяма степен на достоверност да предугадам съществуването на ἄλογοι χρόνοι в старогръцката музика въз основа на наблюдавана респонзия и някои особености в нотацията. Например μάτερος в ред 1 на Орестовия папирус отговаря на ὁ μέγας и ἀνὰ δέ на редове 2 и 3, като нотата върху дългата сричка в μάτερος – необичайно – не носи дисемен знак. Пак в същия документ: на р. 4 βακχεύει влиза в респонзия с ἐμβροτοῖς на р. 3 и отново липсва дисемният знак, който обичайно би индикирал двузначна (два пъти по първичната) трайност. Следователно, ако допуснем, че е малко вероятно фонологичната опозиция между дълга и кратка сричка да се неутрализира, за да могат дългите срички да се „вместят“ в рамките на една първична трайност (осмина), ще трябва да приемем, че когато в такива респонзии се появяват дълги срички, те са се вместили в трайности, малко по-големи от тази на осмината, но по-малки от тази на четвъртината. Вероятно е в такива случаи останалите трайности в стъпката да са били намалявани, така че общата трайност на стъпката да остане една и съща.

Съдейки по нотните записи на старогръцка музика, трябва да констатираме, че неделимостта на първичната трайност не е абсолютен закон, а по-скоро теоретичен постулат, който приближава музикалната реалност с известна степен на идеализация. В редица паметници срещаме кратки срички – „неделими“ събития, които най-често сигнализират и неделими трайности – над които обаче е записана не една нота, а повече. Обикновено в

транскрипцията те се означава като шестнайсетини, които могава фактически се явяват най-малките трайности ($\acute{\epsilon}\lambda\acute{\alpha}\chi\iota\sigma\tau\omicron\iota\ \chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$) в съответното поризведение. Макар и в този случай именно тези шестнайсетини теоретично да са неделимите трайности, в които не се разполагат „нито два тона, нито две срички, нито две телодвижения“, очевидно е, че нотацията не използва тях като „основна“ мерна единица, а тяхното първо производно равнище – осмината. Първичната трайност се оказва разделена.

1.2 Производни стойности

Двузначната трайност е най-често споменаваната в теоретичната литература производна на първичната трайност и същевременно най-често появяващата се в нотацията (отбелязва се с дисемен знак). Където този знак не се използва, наличието им може да се предположи въз основа на дългите срички под нотите. Когато се интерпретира музикален текст, към който няма нотен запис, за дългите срички най-често се допуска двузначна трайност, освен ако не са налице обстоятелства, които да навеждат на мисълта, че дългата сричка заема тризначна или четиризначна трайност.

Тризначната трайност също се споменава в теорията; в нотацията се отбелязва с трисемен знак или с $\acute{\lambda}\epsilon\iota\mu\mu\alpha$ след нота под дисемен знак. Мартин Уест предлага следните три критерия, според които може да се „открие“ тризначна трайност, без да е налице нотен запис:

1. експлицитно свидетелство за наличието на такива трайности в определено произведение: вж. например *P. Оху*. 2687 + 9;
2. респонзия между дълга сричка и три кратки;
3. чрез умозаключение.

Към тези критерия може да се добави и комплексният статистически метод, приложен от Шефан Хагел върху дактило-епитритните оди на Пиндар (Hagel 2018).

Четиризначната трайност е засвидетелствана пряко в Берлинския пеан, изграден изцяло от дълги срички, над някои от които има гусемен знак. В този конкретен случай знакът означава, че дългата сричка под него се изпълнява в рамките на четиризначна (четиривременна) трайност, а дългата сричка без знак – в рамките на двузначна. Четиризначна трайност би могла да се предположи и при спондаичните молитви, съставени изцяло от дълги срички.

Петзначна трайност фигурира само като знак сред изброените знаци за трайности в Белермановия аноним: не е засвидетелствана в музикалните паметници.

1.3 Паузи

Белермановият аноним изрежда и четири знака за пауза. От паузите в теорията се споменават само два вида: малка (равностойна на първичната трайност) пауза – λείμμα и голяма (двойна на първичната трайност) пауза – πρόσθεσις. В музикалните паметници се открива единствено знакът за λείμμα, и то с двойна функция: на пауза и на увеличение на предходната нотна стойност. Ако не разполагаме с нотен запис, а само с метрически текст, наличието на пауза може да се предположи, ако са налице едновременно следните обстоятелства или комбинация от някои от тях:

1. каталексис (намаляване на сричковия обем на даден стих спрямо стихове с пълен сричков обем);
2. хиатус („засрещане“ на две гласни – едната в края на дума, другата в началото на следващата, – при кое-

мо и двете гласни запазват фонетичната си стойност);

3. *syllaba brevis in elemento longo* (поява на кратка сричка вместо дълга в края на метрическа последователност, където се очаква дълга);
4. цезура (регулярен словораздел в повторенията на една и съща метрическа последователност).

2. Стъпка

Докато първичното време позволява да се определи само темпото (ᾠωγή) на едно произведение, наличието на съставни трайности (σύνθετοὶ χρόνοι) дава възможност за описване на повече негови характеристики, вече по-тясно свързани със самия ритъм.

2.1 Съставна трайност

Засвидетелствани са няколко различни подхода към съставната трайност.

2.1.1 Аристоксен

Аристоксен дефинира термина тясно, като „трайност която е заемана от повече от една нота, сричка или танцова фигура“¹¹³. Една съставна трайност е или смесена (μικτὸς σύνθετος χρόνος), или съставна в безусловен смисъл (ἁπλῶς σύνθετος χρόνος)¹¹⁴. Смесена е, когато е запълнена от една нота и повече от една срички, или, обратно, от една сричка и повече от една ноти. Нарича се смесена, тъй като е несъставна в едно отношение (доколкото се заема от една нота или сричка) и съставна в друго (доколкото се заема от повече от една ноти или срички). С помощта на

¹¹³ Aristox. El. Rhythm. §14, 8.25–27 Pearson.

¹¹⁴ Aristox. El. Rhythm. §15, 10.12–20 Pearson.

смесената съставна трайност могат да се описват явления като мелизмата – пеене на една сричка от текста върху два или повече тона от мелодията. Една съставна трайност е такава в безусловен смисъл, когато е заемана едновременно от повече от една нота, повече от една сричка и повече от една танцова фигура. Въз основа на предложения от Аристоксен анализ можем да допуснем, че подобно на несъставните трайности, и съставните се определят като такива от два фактора: ритъма (ῥυθμός) и ритмическата композиция (ῥυθμιολογία). Насоки за това намираме във *Въведение в науката за ритъма* на Михаил Псел, компилация от почти дословни заемки от Аристоксен, както и в т.нар. *Неаполски фрагменти*, чието съдържание, изглежда, също е заимствани от Аристоксен. Във *Въведението* на Псел се прави разграничение между „трайности, присъщи на стъпката“ (ποδικοὶ χρόνοι) и „трайности, присъщи на ритмическата композиция“ (χρόνοι ἱδίοι τῆς ῥυθμιολογίας)¹¹⁵.

За всяка стъпка трайностите, които са ѝ присъщи, са три: едната съвпада по големина със самата стъпка, другата – с нейния арсис, а третата – с тесиса ѝ. Те се определят от ритъма, тъй като съотношенията между частите на стъпката, които характеризират трайностите на целите стъпки, се приписват на природата на ритъма¹¹⁶. Всеки арсис съответства на определен тесис и ако се промени съотношението между трайностите на арсиса и тесиса, то непременно и ритъмът ще се промени¹¹⁷. Запазването на съотношението между арсис и тесис като стойности, изразени в първични времена, имплицира тъждественост на ритъма независимо от ритмическата композиция. Така например ритмическите стъпки, наре-

¹¹⁵ Psell. Rhythm. §8, 22.22–30 Pearson.

¹¹⁶ Тези съотношения са: 1:1, 2:1, 3:2 (най-често) и 3:1, 4:3 (по-рядко). Вж. Psell Rhythm. §9, 24.1–3 и §11, 24.6–7 Pearson.

¹¹⁷ Вж. Fragm. Neapol. §12, 28.14–16 Pearson и Pearson (1990, с. 72) ad loc.

чени двоен прокелеуматик и единичен спондей, съдържат по 4 първични времена: 2 в арсиса и 2 в тесиса. От гледна точка на ритъма тези стъпки са напълно тъждествени, защото имат еднаква трайност (4 първични времена) и защото съотношението между арсис и тесис е едно и също независимо от това, че в композицията на двете стъпки арсисът и тесисът се реализират по различен начин (като съставна трайност при двойния прокелеуматик и като несъставна трайност при простия спондей).

Следователно за съставността и несъставността на трайностите, присъщи на стъпката, важат следните принципи:

1. тази трайност, присъща на стъпката, която съвпада по големина със самата стъпка, винаги е съставна, защото стъпката по дефиниция е съставна;
2. тези трайности, присъщи на стъпката, които съвпадат по големина с арсиса или с тесиса на стъпката, се определят като съставни или несъставни в зависимост от ритъма и конкретната ритмическа композиция. Например, ако стъпката е двувременна (т.нар. единичен прокелеуматик), тогава и арсисът, и тесисът ще са несъставни (и равни на първичното време) по дефиниция – тук дори няма възможност за различна ритмическа композиция. Но ако е четиривременна в съотношение 1:1 между арсис и тесис, има четири възможности за различна ритмическа композиция: съставен арсис и съставен тесис (двоен прокелеуматик); несъставен арсис и несъставен тесис (единичен спондей); съставен арсис и несъставен тесис (анапест, започващ от по-малкото време); несъставен арсис и съставен тесис (анапест, започващ от по-голямото време)¹¹⁸.

¹¹⁸ За мезу вугове румми вж. Arist. Quint. De Mus. I, 15; 35.5–12 W.-I.

Съвкупността от всички трайности, присъщи на стъпката, образува ритъма.

Освен трайностите, присъщи на стъпката, се споменават и други трайности – такива, които са присъщи на ритмическата композиция – те могат да бъдат или по-малки, или по-големи от трайностите, присъщи на стъпката. Ако са по-големи, са съставни по дефиниция, тъй като и самата стъпка е съставна. Ако обаче са по-малки, то съставността или съответно несъставността се определя от конкретната ритмическата композиция. Така например, когато Аристид Квинтилиан разглежда ямбическия род стъпки той назовава 12 стъпки, които имат еднаква трайност от по 12 първични времена в съотношение 2:1 между арсис и тесис, но които са композирани по различен начин¹¹⁹. При тях всички трайности, по-малки от арсиса и от тесиса, ще бъдат ту несъставни, ту съставни, и това ще се дължи именно на различната ритмическа композиция.

Съвкупността от всички трайности, присъщи на ритмическата композиция, образува ритмическата композиция на цялото произведение.

Категорията „съставна трайност“, въведена и дефинирана по този начин от Аристоксен, играе важна роля в три отношения:

1. тя е необходимо условие за дефинирането на потясната категория „стъпка“ (πούς);
2. позволява да се говори за трайности, които не съвпадат със стъпката, защото са по-големи или по-малки от нея;
3. дава възможност за анализиране на трайности в музикални произведения, които не са изградени от стъпки, например в без- мензурната музика (вж. 2.3.1).

¹¹⁹ Вж. Arist. Quint. De Mus. I, 16; 36.8-24 W.-I.

2.1.2 Аристоксенова традиция

В частта от съчинението си, която се основава на Аристоксеновата ритмика, Аристид Квинтилиан излага друго разбиране за съставна трайност. Терминът е дефиниран като „трайност, която може да бъде разделена“¹²⁰. Тази дефиниция е по-широка от Аристоксеновата, защото обхваща както по-дългите стойности (дву-, три- и четиривременни), които са производни на първичното време¹²¹, но са делими на него само теоретично (за Аристоксен те са несъставни, защото са заемани само от една нота, срчка или танцова фигура, изпълнявана по-продължително)¹²², така и трайности, които действително са разделени между повече ноти, срчки или фигури, заемащи първичното време или негова производна стойност (собствено Аристоксеновата тясна дефиниция за съставна трайност). Малко след това Аристид, изглежда, се съобразява и с това деление, но използва други термини – „прости трайности“ (ἀπλοὶ χρόνοι) за Аристоксеновите несъставни трайности и „многомерни трайности“ (πολλαπλοὶ χρόνοι) за Аристоксеновите съставни трайности¹²³. Последните приравнява на „трайностите,

¹²⁰ Arist. Quint. De Mus. I, 14; 32.25 W.-I.. За разминаването а Аристоксен вж ?, с. 436–437, бел. 169.

¹²¹ Срв. Aristox. El. Rhythm. §10, 6.23–25 Pearson и Arist. Quint. De Mus. I, 14; 32.26–28 W.-I. За съществуването на стойности, по-дълги от четири времена вж. 2.2.

¹²² Вж. Pearson (1990, с. 57) ad Aristox. El. Rhythm. §14, 8.23–24 Pearson.

¹²³ Arist. Quint. De Mus. I, 14; 33.30–31 W.-I. Въпреки частичното препокриване в терминологията е малко вероятно с това деление Аристид да възпроизвежда Аристоксеновото деление на „съставни трайности в безусловен смисъл“ (ἀπλῶς σύνθετοι χρόνοι) и „смесени съставни трайности“ (μικτοὶ σύνθετοι χρόνοι) (вж. бел. 16) тъй като той никъде не говори за отношението на тези трайности към трите вида ритмически носители.

присъщи на стъпката“ (ποδικοί χρόνοι), без да прави допълнителни уговорки¹²⁴.

В изложението на Аристид съставните трайности (в широк смисъл) се разделят на три групи според отношението помежду си: ритмични (ῥρυθμοί), неритмични (ἄρρυθμοί) и полуритмични (ῥυθμοειδεῖς). Първите се намират в някое от ритмическите съотношения помежду си, вторите – не, а за съотношението при третите не се казва нищо¹²⁵. Много подобно деление е засвидетелствано и в *Неаполските фрагменти*, където за третия вид трайности се твърди, че не спазват с абсолютна точност реда, установен от добрия ритъм¹²⁶. Аристид също отбелязва, че първите запазват определен ред, при вторите е налице безпорядък, а при третите има и ред, и безпорядък. Третите от своя страна са два вида: сбити (στρογγύλοι) и преизпълнени (περίπλεω)¹²⁷. Сбитите са бързи и вероятно си служат основно с първичното несъставно време, а преизпълнените са бавни и по думите на Аристид си служат със съставни тонове (σύνθετοι φθόγγοι), т.е. – според Аристоксеновата терминология – с несъс-

¹²⁴ Такива биха могли да се направят в две посоки: 1) многомерните трайности могат сами по себе си да са ритмични и неритмични, докато „трайностите, присъщи на стъпката“ трябва непременно да спадат към групата на ритмичните трайности; 2) поначало многомерни трайности могат да са присъщи не само на стъпката, но и на ритмическата композиция (вж. 2.3.1). Тук е мястото да отбележим, че в съвременната коментарна литература „трайностите, присъщи на стъпката“ (ποδικοί χρόνοι) често се разбират по начин, различен както от Аристоксеновия, така и от Аристидовия: те се приравняват на несъставни трайности, които са производни на първичното време и не са равни помежду си, т.е. не могат да играят ролята на мерна единица за трайност. Вж. напр. Джуджев (1954, с. 48 и бел. 3).

¹²⁵ Arist. Quint. De Mus. I, 14; 32.30–33.7 W.-I.

¹²⁶ Fragm. Neapol. §11, 28.8–13 Pearson. С тази разлика, че там първата категория е тази на εῦρυθμοί, а не ῥρυθμοί.

¹²⁷ По-нататък се споменава и междинна група (μέσοι): Arist. Quint. De Mus. II, 15; 84.9 W.-I.

тавни тонови трайности, производни на първичното време¹²⁸.

В съчетание с различното разбиране за съставна трайност делението на трайностите на ῥρυθμοί, ἄρρυθμοί, ῥυθμοειδεῖς е признак за това, че Аристид вероятно възпроизвежда учение, различно от Аристоксеновото, макар частично да използва термини от Аристоксеновата традиция. Най-напред обвързването на видовете съставни трайности с реда и безпорядъка предполага рестриктивно разбиране на дефиниращата ритъма дума „ред“ (τάξις) – като „порядък, установен от някое от ритмическите съотношения“, – което се отклонява от неутралната употреба на думата като „последователност от трайности“ при Аристоксен¹²⁹. После, употребата на думата „безпорядък“ (ταραχή) навежда на мисълта, че Аристид говори не просто за неналичието на ритмическо съотношение при тази група съставни трайности, но и за определено психологическо въздействие, което те предизвикват¹³⁰ – идея, която не се открива нито в текста на Аристоксен, нито в останалите свидетелства за Аристоксеновото учение¹³¹. И накрая, самото деление на три групи изглежда трудно съвместимо с Аристоксеновата опозиция ῥυθμός–ἄρρυθμία, която сякаш изключва междинната категория¹³².

В коментара си към *Неаполските фрагменти* Питърсън отбелязва, че все пак е възможно добавянето на междинната група на ῥυθμοειδεῖς да води началото си още от самия Аристоксен и да се отнася: 1) или до начина на

¹²⁸ Arist. Quint. De Mus. I, 14; 33.1–10 W.-I.

¹²⁹ Вж. напр. Aristox. El. Rhythm. §7, 4.21–22 Pearson: οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις εὔρυθμος.

¹³⁰ Срв. употребата на таραχή в Arist. Quint. De Mus. II, 15; 83.17 W.-I.

¹³¹ В Aristox. El. Rhythm. §8, 6.5–8 Pearson Аристоксен определя неритмичните организации на трайности като чужди на сетивността, но не се ангажира с твърдение за психологическото им въздействие.

¹³² Вж. Aristox. El. Rhythm. §8, 6.9–10 Pearson.

музикално изпълнение, който допуска разпознаването на определени организации като ритмични дори и ритъмът в тях да се следва само приблизително¹³³; 2) или до ритъма на ораторската проза¹³⁴. Текстът на Аристид изключва втората възможност, защото изрично говори за тонови трайности (φθόγγοι)¹³⁵. Също така е слабо вероятно вариации в начина на изпълнение, каквито потенциално може да има безкрайно много, да се описват систематично само в две крайни категории полуритмични трайности (στρογγύλοι / περίπλεω) и една междинна (μέσοι). Цялата трудност се свежда до неяснотата в значението на изразите „в по-голяма степен от необходимото“ (μᾶλλον τοῦ δέοντος) и „в по-голям брой, отколкото е необходимо“ (πλέον ἢ δεῖ), които описват своеобразното „избързване“ или „забавяне“ при този вид трайности¹³⁶. Когато Аристид разглежда въздействията на различните ритми във втората книга от своето съчинение¹³⁷, той включва редом с останалите ритми и трите вида полуритмични трайности: сбитите, преизпълнените и средните¹³⁸. Именно включването им сред ритмите дава основание забавянето

¹³³ Вероятно той има предвид явления от рода на т.нар. „артикуляция“ (вж. Snyder 2001: 198) или „експресивно отмерване“ (*expressive timing*), при което една и съща нотна стойност (например четвъртина нота) може да бъде изпълнявана като варираща трайност от един и същи музикант в рамките на едно и също изпълнение на дадено произведение. За това вж. Patel 2010: 114–117) и цитираната там литература.

¹³⁴ Вж. Pearson (1990, с. 72). С предложението си за ораторската проза Питърсън вероятно мисли за места, където ритъмът в прозата се препоръчва, но с уговорката да не е твърде напранчив: Arist. *Rhet.* III, 8, 1–3; 1408^b; Cic. *Orator* 62.209; 68, 227–228. За ρυθμοειδής в контекста на реториката вж. Dion. Halic. Isocr. 2; 57.13 U./R., Demetr. *De eloc.* 221.

¹³⁵ За една пак свързана с мелодията, но съществено различна употреба на прилагателното ρυθμοειδής вж. Arist. Quint. *De Mus.* II, 12.

¹³⁶ Arist. Quint. *De Mus.* I, 14; 33.8–9 W.-I.

¹³⁷ Arist. Quint. *De Mus.* II, 15; 82–84 W.-I.

¹³⁸ Arist. Quint. *De Mus.* II, 15; 84.5–10 W.-I.

и забързването да се тълкуват не като отклонения на изпълнението спрямо зададения ритъм, а като характеристики на самия ритъм, отклонения от определена естетическа норма за добър ритъм: ритмите, изградени от повече съставни трайности, изглежда, се възприемат като по-бавни, а онези, които повече си служат с несъставната трайност – като по-бързи от нормалното¹³⁹. В този смисъл полуритмичните трайности са по същество ритмични – те отговарят на критериите за ритъм, защото се намират в достатъчно закономерни отношения помежду си, за да са разпознаваеми от човешкото ухо. Но в сравнение с други ритмични трайности, поне крайните категории (сбити и преизпълнени), изглежда, страдат от недостатъка да не изпълняват естетическите критерии за умерено темпо и баланс на трайностите, както се предполага при някои от видовете ритмически стъпки¹⁴⁰. Тогава един добър кандидат за референцията на израза „полуритмични трайности“ ще бъде безмензурната музика, където тоновете трайности са подредени закономерно, но не е налице постоянна мерна единица, с помощта на която те да стават истински съизмерими (загължителна предпоставка при музиката, основана на

¹³⁹ Тук се наблюдава смесване на двата критерия (темпо и преобладаване на определен вид трайности), което е възможно да води началото си от музикалната практика (вж. например обвързването на бавното темпо с продължителните трайности в дорийските спондеични молитви; West 1982, с. 55–56). От теоретична гледна точка не е необходимо съставните трайности да означават по-бавно темпо, защото темпото зависи от несъставната трайност, разгледана като абсолютна трайност (а не в отношението си към съставните). По този начин дори и едно музикално произведение да използва основно съставни трайности, ако несъставната трайност е кратка, темпото пак ще се възприема като бързо.

¹⁴⁰ За прилагането на подобни критерии към ритъма вж. Arist. Quint. De Mus. II, 15; 83.21–84.10 W.-I. и по-специално сравнението с видовете човешка походка (83.25–84.2), където се осъществява сходно съизмерване с нормативен критерий (срв. τὸ δέον в 84.29).

„стѣпки“) ¹⁴¹. От гледна точка на античната теория със статус близък до този на безмензурната музика ще бъдат и т.нар. ирационални стѣпки (ἄλογοι πόδες), които също е възможно да се описват с изрази „полуритмични трайности“ ¹⁴².

Ако приемем това тълкуване на полуритмичните трайности при Аристид като отклонения не от ритъма, а от естетическите критерии за добър ритъм, то текстът, който предлагат ръкописите на *Неаполските фрагменти* (а именно триделение εὐρυθμοί–ἄρρυθμοί–ῥυθμοειδεῖς), ще се съчетава с него по-добре в сравнение с текста от ръкописите на самия Аристид (ἔρρυθμοί–ἄρρυθμοί–ῥυθμοειδεῖς). Първият предполага именно оценъчно противопоставяне между съставни трайности с добър ритъм (εὐρυθμοί) и такива, които са ритмични, но не изпълняват нормативните критерии за добър ритъм (ῥυθμοειδεῖς), докато вторият признава за ритмични единствено ἔρρυθμοί, а останалите оставя извън обхвата на ритъма.

Във всеки случай, щом във фрагмента от Аристоксеновата *Ритмика* трайностите се разглеждат според чисто формалния критерий за ритмичност / неритмичност, без допълнително да се прилага нормативен или оценъчен критерий, можем да допуснем, че обособяването на междинната група на полуритмичните трайности е осъществено по-късно в рамките на Аристоксеновата традиция.

¹⁴¹ Срв. Джугжев (1954, с. 23–24).

¹⁴² За тази хуномеза вж. Barker (1989, с. 437, бел. 170). Срв. Aristox. El. Rhythm. §20, 12.20–21 Pearson: Ὁρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἥτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.

III. Ритъм и етос през Класическата епоха: случаят Аристотел

В тази студия ще разгледам свидетелствата на Аристотел за т.нар. „учение за етоса“ (*Ethoslehre, ethos theory*) на старогръцките ритми: те са единствените по-подробни и систематични свидетелства по разглежданата тема през Класическата епоха.

III.1. Така нареченото „учение за етоса“

Етимологическата и семантична свързаност на ἦθος (характер) с ἔθος / *ḗθος (навик), забелязана още от древните (срв. посочените в следващия абзац места от Платон и Аристотел), проличава в ранните употреби на тази дума в значение „обичайно местопребиваване“, „обор“ (ξ 411), „жилище“ (Hes. *Op.* 167, 525). Дължината в началото на думата (η) има паралел при *o*-отгласна степен – срв. εἶωθα. Общата етимология на ἦθος и ἔθος е в индоевропейската дума **sued*^h*os* от корен **sued*^h- (срв. санскрит *svadhá* със значение „навик, природа“, готски *sidus* със значение „навик“, латински *sodalis* със значение „другар“), която се разглежда като универбация на възвратната форма **s(u)e* (свой) и корена **d^heh₁* (поставям, разполагам)¹⁴³.

По-абстрактните значения на ἦθος – „навик, обичай“ и „нарав, характер,– се срещат още у Хезиод (за „навик“ срв. Hes. *Op.* 137 и *Th.* 66, а за „характер“ – *Op.* 67, 78). Специфичното значение на „морален характер“ или „наравственост“ се развива едва по-късно в рамките на философската традиция. Класическо в това отношение е разграничението на Аристотел между ἦθος и διάνοια (срв. *EN* VI; 1139^a1), съответно между ἠθικαὶ ἀρεταὶ (съвършенства на характера) и διανοητικαὶ ἀρεταὶ (съвършенства на ума).

¹⁴³ За повече вж. Beekes/van Beek 2009, s.v.

За придобиването на първите хората имат потенциална склонност по природа, но действителното им придобиване е резултат единствено от навик, *ἔθος* (*EN* II, 1; 1103^a123–26). Тази идея е изразена почти в същия вид у Платон: *κυριώτατον γὰρ οὖν ἐμφύεται πᾶσι τότε τὸ πᾶν ἦθος διὰ ἔθος* (*Pl. Lg.* VII; 792^e). За сравнение напомням, че в самия край на VI или в началото на V в. пр.Хр. Хераклит твърди съвсем друго: *ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων* (B 119) – характерът не е възпитан, той е изцяло предзададен. В епохата на софистите се развиват различни учения за начина, по който навикът – придобиван най-често в системата на образованието, *παιδεία* (и то не непременно чрез обучение, *διδασκαλία*), – може да оказва влияние върху формирането на „характерите съвършенства“. През XIX в. в германската филологическа традиция едно, както ще видим, в същността си доста разнопосочно направление (ако изобщо може да се нарече единно направление, а не просто говорене по цял комплекс от теми) в рамките на тези учения получава обединителното наименование *Ethoslehre*, под което от самото начало се имат предвид поне два аспекта: от една страна, въздействието на музикално-поетическото образование (*μουσική*) върху характеристиките на образоващите се, а от друга, въздействието на конкретна музикално-поетическа творба върху настроението, действията или характера на изпълняващите го и / или слушащите го.

Дори само тези два аспекта вече отварят широко поле за прокарване на множество разграничения в рамките на „учението за етоса“. Ето един неизчерпателен списък от въпроси, които биха могли да ръководят прокарването на такива разграничения:

- какво оказва въздействието: съдържанието (текстът) на музикално-поетическото произведение; музикалният род (диатоничен, енармоничен, хроматичен), в който е композирано то; хармони-

ята, т.е. тоновата основа, върху която е изградено; ритъмът – музикален (инструментален или мелодико-текстов), или рецитативен; инструментът, с който се изпълнява; т. нар. „неструктурни“ елементи, които възникват при конкретното изпълнение, като теситура, тембър, „настроение“; танцовото движение, което го съпровожда, или някакво съчетание от изброените?

- върху кого се оказва въздействието: само върху слушащите произведението, само върху изпълнителите, върху слушащите и изпълнителите едновременно, върху някаква надхвърляща отделните субекти инстанция – например върху гражданското тяло?
- върху какво точно се оказва въздействието – както ще видим, *ἦθος* е само една от многото думи, които се използват за онази способност на реципиента, която отговаря за приемането на въздействието: върху тялото, върху „душата“, върху някаква част от душата, върху някакъв аспект от общия живот?
- в какъв контекст се оказва въздействието – в образователен, в общностно-празничен, в частен?
- каква степен на „излагане“ на конкретно музикално-поетическо произведение (или на определен стил, в който са композирани) е необходимо за постигането на въздействие – едно изпълнение достатъчно ли е и за какъв ефект е достатъчно, или е необходимо системно изпълняване / слушане?
- колко е трайно въздействието и в какво се изразява: дали то създава само някакво моментно настроение, емоция, дали подтиква към действие, или формира някакви по-трайни черти на характера / модели на действие?

- какъв е конкретният механизъм на въздействието: самите елементи на произведението (гуми, мелодия, ритъм) в качеството си на такива ли въздействат, или пък въздействат благодарение на нещо друго, към което се отнасят, например, на което подражават, или пък – с което се асоциират в съзнанието на изпълняващия / реципиента?

Както се вижда, „учението за етоса“ всъщност засяга целия спектър от въпроси около въздействието на музикално-поетическата творба, като се започне от музикалната психология (или психомузикологията) и се стигне до практически въпроси на музикалната педагогика. Първият автор, който разглежда комплекс от такива въпроси експлицитно и подробно, е Платон – той е и изобщо първият, който говори за ἦθος в музикален контекст. А сведенията за етоса на ритмите се намират в две групи източници – наръчници по музика и такива по реторика, основно писани след Класическата епоха.

III.2 Ритъм и добродетел при Аристотел

Единствените сведения от Класическата епоха за въздействието на конкретни ритми са тези на Аристотел – от *Поетика*, *Реторика* и *Политика*. Тях ще цитираме *in extenso*. Започваме с най-експлицитно свидетелство:

τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς ῥυθμούς (οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον οἱ δὲ κινητικόν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας). ἐκ μὲν οὖν τούτων φανερόν ὅτι δύναται ποιοῦν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἢ μουσικῇ παρασκευάζειν, εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους.

А същото важи и за ритмите. (Защото едни от тях имат по-стабилен характер, други – подвижен; и от последните едни са свързани с по-груби движения, други – с по-благородни). И така, оттук се вижда, че музиката може да оформя по определен начин душевния характер, а щом може това, ясно е, че трябва да я привлечем на своя страна и да възпитаваме в нея младежите.

(Arist. Pol. VIII, 5; 1340b7–13 Ross; на основама на превода на А. Герджиков)

Наблюдението е част от аргументите на Аристотел в полза на това, че музиката оформя характера. В основама на доказателството е дефиницията на добродетелта като способност на човека да преценява и да се отнася „по правилен начин“ (ὀρθῶς) към действителността (πρὸς τὴν ἀλήθειαν). Отнасянето приема формата на радост/обич към „достойните характери и хубавите действия“ (τοῖς ἐπιεικέσιν ἢ θεσι καὶ ταῖς καλαῖς πράξεσιν) и страдание/омраза – подгразбига се, към техните противоположности. Да обичаме (или да мразим) можем, от една страна, истинските характери, а от друга, техните подобия, които в най-висока степен (μάλιστα) са налице в „ритмите и мелодиите“ (ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν). Сред „характерите“ или в случая по-скоро „нравствените нагласи“ (ἤθη) – съответно сред техните естествени прояви (ἀληθινὰ φύσεις) и подобия (ὁμοιώματα) – са назовани четири – „негодувание, кротост, мъжество, умереност“ (ὀργή, πραότης, ἀνδρεία, σωφροσύνη), – като се споменава, че те имат противоположности, а освен тях съществуват и други ἤθη. Конкретни примери за действия (πράξεις) не се дават. Привикването към това да изпитваме обич/радост или омраза/страдание по повод на музикалните подобия на характерите ни приближава до това да запазваме същата нагласа към самата действителност. Подобия на

характери обаче има само в произведения, които възприемаме със слуха си и в по-ниска степен (ἥρέμα) – със зрението си. Пример за такива „зрими“ (ὄρατά) произведения са танцовите фигури σχήματα, но те наподобяват характера само в ниска степен или пък се срещат много рядко (забележката ἄλλ' ἐπὶ μικρόν може да има и двата смисъла). Освен това този вид сетивно възприятие (зрението) не е присъщо на всеки (<οὐ> πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν); също така формите и цветовете не са подобия на характерите, а само знаци – външни признаци, които служат за разграничаване между емоциите (οὐκ ἔστι ταῦτα ὁμοιώματα τῶν ἡθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον τὰ γιγνόμενα σχήματα καὶ χρώματα τῶν ἡθῶν, καὶ ταῦτ' ἐστὶν ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθεσιν). Вкусът и осезанието са изцяло неспособни да предават подобие на характер.

След този екскурс за другите видове произведения, възприемани със сетивата (τὰ αἰσθητά), Аристотел се връща към това да коментира поотделно мелодиите и ритмите. Тук вече срещаме обяснение за това по какъв начин възникват подобията на характерите в музиката. Причината е, че в самите мелодии се съдържат подражания на характерите (μιμήματα τῶν ἡθῶν). А конкретните подражания възникват благодарение на природата на „тоновите основи“ (ἁρμονίαι), върху които са изградени мелодиите – тя е такава, че различните „тонови основи“ предизвикват у слушателя различни отношения към самите себе си: едни (миксолидийската хармония) го карат повече да се наскърбява и да се противопоставя; други („отпуснатите“ хармонии) тласкат мисленето му към хрисимост; трети (дорийската хармония) – към уравниленост и улегналост; четвърти (фригийската хармония) – към въздушевление.

При ритмите, накрая, се наблюдава същото. Тук обаче нравствените характеристики не са толкова отчетливо диференцирани. Прави се генералното разграни-

чение между „стабилност“ и „подвижност“. По-стабилният характер (ἥθος στασιμώτερον) на някои ритми вероятно е свързан с вече споменати от Аристотел по други поводи характеристики като умереност, улегналост, мъжество (срв. дорийската хармония, която е наречена στασιμωτάτη καὶ μάλιστα ἥθος ἔχουσα ἀνδρείον). А подвижността има две разновидности: „благородна“ (ἐλεύθερος) и „просташка“ (φορτικός). Възможно е да се имат предвид ритми, използвани в театъра, тъй като в *Pol.* VIII, 7; 1342^a19–21 Аристотел прилага досущ същото разграничение към двете групи театрални зрители: свободните и образовани, от една страна, и „простациите“ (занаятчии, мети и подобни), от друга. Тази „социология на публиката“ не е напълно несъотнесима с темата за етоса, доколкото Аристотел изрично коментира начина на живот и нравствените качества на втората от тези групи, като казва: „начинът им на живот е лош и изобщо никоя от дейностите, с които се занимава множеството на занаятчиите, търговците и метите, не е свързана с добродетел“ (ὁ γὰρ βίος φαῦλος, καὶ οὐθὲν ἔργον μετ’ ἀρετῆς ὧν μεταχειρίζεται τὸ πλῆθος τό τε τῶν βαναύσων καὶ τὸ τῶν ἀγοραίων ἀνθρώπων καὶ τὸ θητικόν, *Arist. Pol.* VI, 4; 1319^a26–28). За разлика от случая с хармониите обаче тук не става ясно тези характеристики към кои точно ритми се отнасят. За да изясним този въпрос ще си помогнем с един успореден пасаж от *Поетиката*:

τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικόν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρмоκεν. εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικόν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἱαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικόν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μινύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς

μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρώῳ, ἀλλ' ὥς-
περ εἵπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμότιον αὐτῇ αἰρεῖ-
σθαι.

А героическият размер се е нагодил благодарение на опита. Защото, ако някой направи повествователно подражание в някой друг размер или в повече от един размер, това би изглеждало непристойно. Героическият просто е най-стабилният и тежък сред размерите (затова и най-много поема глоси и метафори – необикновено е повествователното подражание в сравнение с останалите видове), а ямбичният триметър и трохаичният тетраметър са подвижни размери: последният е танцувален, първият – действен. Още по-нелепо обаче би било някой да ги смеси, както е направил Херемон. Затова никои не е съчинявал гълга поетическа композиция в размер, различен от героическия. Но както казахме, самата природа ни учи да избираме това, което е пригодно за нея.

(Arist. *Poet.* 24; 1459^b31–1460^a5 Kassel)

Тук се говори не за ритми, а за стихотворни размери, които, както разбираме по-рано в *Поетика*, са „елементи на ритмите“ (μόρια τῶν ῥυθμῶν: 1448^b21). Подобно на казаното в *Политика* основната опозиция отново е между „стабилност“ и „подвижност“. Разликата е, първо, че тук са назовани конкретни размери (героически хекзаметър, ямбичен триметър, трохаичен тетраметър) и второ, че подразделението на „подвижния“ вид размери е друго – не според публиката, за която са предназначени, а според условията, при които се изпълняват в театъра: ямбичният триметър съпътства действието, а тетраметъра – танца. Употребата на донякъде същите категории като тези в *Политика* дава основание да се запитаме доколко този пасаж може да ни каже нещо за „етоса“ на ритмите. Например, загатва се за това, че различните размери

борабят с различни лексикални регистри. Повече научаваме отново от *Поетика*:

τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτται τοῖς ἥρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἱαμβείοις. καὶ ἐν μὲν τοῖς ἥρωικοῖς ἅπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς ἱαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι ταῦτα ἀρμόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις καὶ ἐν λόγοις τις χρήσαιτο.

Но сред имената двусъставните са най-пригодни за дитирамбите, рядко употребяваните имена – за произведенията в героически стих, а метафорите – за тези в ямбичен. За героическите стихове всъщност всички споменати са полезни, докато за ямбичните – поради това, че най-много подражават на обичайния изказ – са пригодни онези от имената, които човек би използвал и в речите.

(Arist. Poet. 22; 1459a 8–14 Kassel)

Както показва позоваването на дитирамба в началото, тук се говори не толкова за самите размери, колкото за жанровете, дефинирани от тях. Тъй като в натрупалите се цитати вече става разпознаваема устойчивата тенденция да се обсъждат „в пакет“ три вида ритъм (или стихотворен размер), можем а priori да допуснем, че неназованият в последния цитат размер, който дефинира жанра дитирамб, е трохаичният тетраметър. Преди обаче да проверим това допускане, нека да се спрем и да направим междинно обобщение на това какво знаем по интересуващата ни тема – темата за етоса. Още при следствията, които изведохме от началния цитат от *Поетика*, се наблюдава едно разширяване на критериите, по които се оценява етосът. Така, от една страна, там имахме основание за една непосредствена морална оценка на „по-

стабилните ритми“ (вероятно героическият хекзаметър). От друга страна обаче, както показахме, подразделенията на „подвижните ритми“ (вероятно ямбичния триметър и трохаичния тетраметър) ни насочваха по-скоро към едно социално разделение на публиката, което индиректно отново ни препраща към „моралния им характер“. Преходът към *Поетика* ни позволи да предположим кои конкретно са ритмите, назовани само общо в *Политика*, но и допълнително разшири критериите, по които се оценяват асоциираните с тях качества, към контекста на изпълнението (например действие или танц) и към използваните лексикални регистри (редки думи, метафори). Макар вече да сме твърде далеч от първо-началния смисъл на ἦθος, цитираните места от *Поетика* често се привеждат в съвременни публикации, посветени на етоса на ритмите. Така редом с въпроса за ролята на трохаичния тетраметър в дигирамба пред нас изниква и въпросът доколко е основателно други характеристики, асоциирани с определен ритъм/размер, да се приписват на наподобявания от него „етос“.

III.3 За етоса на дигирамба

В историческия преглед за възникването на трагедията, който Аристотел прави в четвърта глава на *Поетика*, се съдържат и следния коментар за трохаичния тетраметър и ямбичния триметър, наречени тук съответно тетράμετρον и ἰαμβεῖον:

τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἔχρῳντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἢ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους,

ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας.

В началото използвали тетраметъра, защото поетическата композиция била сатирична и с повече танц, но след като се появило говоренето, самата природа открила подходящия размер. Защото от размерите най-подходящ за говорене е ямбичният триметър. А признак за това е следното: просто в разговор помежду си изричаме най-много ямбични триметри, докато хекзаметри произнасяме рядко и отклонявайки се от строя на нормалното говорене.

(Arist. *Poet.* 4; 1449a 22–29 Kassel)

Тук отново не става дума толкова за въздействието на стихотворните размери, колкото за променящия се контекст на музикално-поетическото изпълнение. Трагедията, казва Аристотел, е възникнала от спонтанно начало (срв. ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς, 1449^a9) – в основата ѝ са изпълнителите (певци, викачи, декламатори?), „подхващащи“ дитирамба (вж. οἱ ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον, ^a11). Дитирамбът, за който се говори тук (различен от соловия дитирамб, за който ще стане дума след малко), е старинен ритуален жанр, изпълняван вероятно на общностен празник на полиса (вж. сравнението с τὰ φαλλικά, съществуващи в някои полиси все още и по времето на Аристотел, които са предтечи на комедиите)¹⁴⁴. Включвал е весела песен или рецитация (срв. λέξις γελοία, ^a20, в противовес на нормалното, сериозно говорене, λέξις или λόγος, в трагедията), съпровождана или последвана от (най-вероятно колективен, не солов) танц (вж. ὀρχηστικωτέρᾳ ποίησις). Сюжетите са били „дребни“ (срв. μικροὶ μῦθοι в ^a19). Промяната от старинния ритуален дитирамб към

¹⁴⁴ За съвременно кратко обобщение на свидетелствата за жанра с оглед на изпълнението вж. D'Angour 2013.

окончателната форма на трагедията се е осъществила през множество междинни стъпки (срв. πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν, ^{a14}), от които Аристотел споменава само последните няколко, а те са следните:

1. промяна в конфигурацията на участниците: хорът намалява, броят на актьорите се увеличава (^{a16});
2. промяна в сюжета: гребните теми стават големи (^{a19});
3. промяна в изразността: изказът вече не е смешен, а сериозен и високопарен (ἄλγεσμένυνθη, ^{a16}); ямбичният триметър заменя трохаичния тетраметър, с което, изглежда, намалява и ролята на танца.

За да схванем в какво се изразява промяната на тази изразност, трябва да се опитаме да проучим по-подробно старинния ритуален дитирамб. Аристотел дава да се разбере, в него по някакъв начин са били замесени сатири (вж. σατυρικός в ^{a20} и цитирания ред ^{a22}) – може би тъкмо те са танцували (заедно с хора или за разлика от хора – вж. по-долу), но това, което е сигурно, е, че са били отговорни за смешния елемент. Както показва Арбогаст Шмит в своя коментар¹⁴⁵, тук едва ли се твърди, че този дитирамб е еквивалентен на сатирната драма като жанр, тъй като тя от своя страна вече предполага развитата вече до завършената си „сериозна“ форма трагедия.

Аристотеловите сведения за старинния дитирамб „се засичат“ с едно свидетелство на *Суга* за поета Арион, за когото „се казва, че открил и трагическия стил, пръв накарал хора да стои на едно място, изпял дитирамб, дал име на онова, което хорът пеел, и въвел сатири, говорещи в стихотворен размер“ (λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετὴς

¹⁴⁵ Вж. Schmitt 2008, *ad loc.*

γενέσθαι καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾄσαι καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾄδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.). Обикновено се приема, че Арион е изобретател на гутирамба, като освен този се привежда и един текст от Херодот: „коринтяни твърдят, че [...] Арион [...] пръв от хората, за които ние знаем, композирал гутирамб и го именувал, и го поставил [пред публика] в Коринт“ (λέγουσι Κορίνθιοι [...] Ἀρίωνα [...] διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ). Но всъщност нито един от двата текста не казва категорично, че Арион е изобретил гутирамба. Херодот отбелязва, че той е първият, за когото ние знаем, че е композирал гутирамб (импликацията е, че преди него има още, за които не знаем), а смисълът на текста от *Суга* е, че Арион е изобретател на определен стил или маниер, наречен τραγικὸς τρόπος, който, изглежда, е общ и за гутирамбите, композирани в този стил, и за по-късната трагедия. Какъв конкретно е този стил? Най-напред Арион е композитор (вж. ποιήσαντα у Херодот) и режисьор на постановката, хороδιδασκαλос (вж. διδάξαντα у Херодот). Той освен това е и певец солист (вж. ᾄσαι в *Суга*) – може би това е ролята на Аристотеловия ἐξάρχων? Като режисьор Арион пръв е накарал гутирамбичния хор да стои на едно място (στῆσαι), т.е. да изпълнява стазим¹⁴⁶, което навежда на мисълта, че в епохата преди него хорът е бил единствено в движение. Разбира се, това, че в рамките на произведението има стазим на хора, все още не означава, че хорът постоянно е стоял на едно място – в други части на произведението може и да се движел, както е правел преди. Арион също така е извършил и акт на именуване (вж. ὀνομάσαι τὸ ᾄδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ в *Суга* и ὀνομάσαντα у Херодот), което не означава, че е измислил името на жанра гутирамб, както

¹⁴⁶ За това тълкуване на смисъла глагола вж. Pickard-Cambridge 1962 [1927]: 11.

често се приема, а че е давал име на произведенията си. Общото с по-късно развилата се трагедия е, че наименованието на произведението води началото си от хора (срв. повечето „заглавия“ на трагедиите), а при Арион – конкретно от съдържанието на хоровата песен (τὸ ῥδόμενον). Ролята на въведените от Арион сатири обаче остава сравнително неясна. Изглежда, тяхната група е различна от тази на хора – те са назовани отделно. Освен това за разлика от солиста и от хора, сатирите не пеят, а говорят в стихотворен размер (вж. ἔμμετρα λέγοντας в *Суда*).

Ако съчетаем казаното от Аристотел и от *Суда*, можем да предположим, че този стихотворен размер е „по-танцуваният“ трохайчен тетраметър. Но тук възникват два следващи въпроса:

1. какъв е бил модусът на „говорене“ на тетраметъра – дали е говорен без съпровод, както по-късно ямбичният триметър, или е рецитиран със съпровод (παρακαταλογή);¹⁴⁷
2. цом като някой е танцувал на него, то кой – солистът, хорът, сатирите?

За рецитативното (под съпровод на авлос) изпълнение на трохайчния тетраметър в трагедията и комедията през Класическата епоха имаме експлицитни свидетелства: Хеп. *Symp.* 6.3 и *Scholia ad Aristophanis Nubes* 1352 и *ad Aves* 682 и сл. Няма основания да допускате друго и по отношение на старинния дитирамб.

А за да си дадем отговор на втория въпрос – този за танца – продължаваме да цитираме Аристотел, този път *Реторика*:

τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ῥῥῶος σεμνὸς καὶ οὐ λεκτικός καὶ ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἱάμβος αὐτὴ ἐστὶν ἡ λέξις ἢ τῶν

¹⁴⁷ За основните свидетелства за този модус на изпълнение вж. Pickard-Cambridge 1968, 157 и сл.

πολλῶν (διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες), δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκσιτῆσαι. ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα.

От ритмите героическият е тържествен, не е разговорен и се нуждае от строй, а ямбът е самият начин на говорене на повечето хора (затова и когато говорят, от всички размери най-често се произнасят ямбични триметри); обаче е необходимо да се породят тържественост и да се предизвика изумление. Трохейт пък е по-подходящ за кордакс Това показват трохаичните тетраметри – те са просто един бягащ ритъм.

(Arist. Rhet. III, 8; 1408b 31–a 1 Ross)

Пасажът в много отношения напомня онзи от Поетиката, но дава повече информация за връзката между трохей и танц. По отношение на героическия размер (дактилен хекзаметър) приемам емендацията на Ветори, възприета също от Касел и Дорати и защитена с добри аргументи от Алесандро Ватри. Значително по-резервиран съм към идеята на Ватри за това, че в цитираните пасажи от *Поетиката* и *Реторика* ἁρμονία означава „мелодията“ на речта. Според Ватри в обичайната реч, в която от време на време случайно се произнасят ямбични триметри, тя е доминирана от музикалното ударение и конвенционалната говорна интонация и съответно се характеризира с континуален (по смисъла на Аристоксен) преход между тоновете височини, докато при неречевото интонироване, с което са се произнасяли хекзаметри (според хипотезата на Ватри те никога не възникват случайно в речта – вероятността за това е много малка, – а винаги са резултат от преднамереност: декламиране на Омир например) се употребява някакъв вид „напяване“ – интервално движение на гласа.

Резервите ми към тази хипотеза се дължат най-вече на това, че в останалите пасажи от Поетика, разглеждащи героическия размер, които вече цитирахме, Аристотел използва формите на глагола ῥυόττω не в търсения от Ватри фонетично-акустичен смисъл, а по-скоро в стилистичен (кои думи са по-подходящи за кой жанр; кой размер най-подхожда на „природата“). В този ред на мисли не можем *a priori* – само заради тази твърде несигурна хипотеза за значението на ῥυονία – да приемем „песенно“ или „рецитативно“ изпълнение на хекзаметъра в Класическата епоха. Можем единствено да сме съвсем сигурни, че ямбът е бил изговарян, а трохеят – най-вероятно рецитиран под съпровод на авлос.

Тук обаче е назован конкретният вид танц, който е съпровождал изпълнението на трохаичния тетраметър или за който този размер е бил най-подходящ – кордакс, неприличен танц, изпълняван обикновено в „пияно“ състояние (вж. Ar. *Nub.* 555, Thphr. *Char.* 6.3), и то от един човек, не от колектив. Твърдението на Аристотел, че тетраметърът като ритъм е трохерос („тичащ, припикащ“), не имплицира непременно, че танцът е бил бърз. Източниците говорят по-скоро в противоположна посока: Атеней го включва в списъка на по-спокойните танци (τὰ στασιμώτερα, Ath. 14.27), а в *Облаците* (*Nubes* 555) Аристофан използва глагола ἔλκω („влача“) за танцуване-то на този танц. Може самите танцови фигури да са наподобявали позицията на тялото при „тичане“ или „припикане“, без непременно темпото да е такова. Много източници твърдят, че това е танцът на комедията, докато ἐμμέλεια и σίκινις са съответно танците на трагедията и на сатирната драма. Фактът, че кордаксът като сценичен танц е поставен на едно равнище с танц, наречен ὑπορχηματική, извън сценичен контекст, би могъл да говори в полза на това, че изпълнителите едновременно са пели и са танцували, доколкото значение на ὑπορχημα е

именно това. Но как би се вписал кордакът в контекста на старинния дитирамб? Със сигурност заедно със сатириите той би могло да е допринасял за комичния ефект. И всъщност не е изключено самите сатири да са го танцували, докато са „говорели в стихотворен размер“ (под съпровод на авлос). Например Мегастен, историк и етнограф от IV в. пр.Хр., цитиран у Ариан, нарича кордакса „сатиричен“ танц, без да има предвид сатиричната грама (Arr. *Ind.* VII, 8). Също така знаем, че сатирът Силен е изпълнявал този танц (вж. Luc. *Icaromenippus* 27).

Следователно обликът на ранния (някъде в периода между Арион и Теспис) дитирамб, който можем да си представим въз основа на тези хипотези, е следният: има солист, който започва дитирамба; сатири говорят най-вероятно един по един в модус паракаталогѳ (под съпровод на авлос), използвайки трохаични тетраметри, и едновременно с това танцуват (нак един по един, ако танцът им наистина е бил от рода на кордакса); хорът може и да се движи в някаква част от „постановката“, но със сигурност изпълнява песен и „от място“ (στάσιμον). За стихотворната форма на тази песен също можем да направим предположения въз основа на дефиницията на Аристотел за стазима в трагедията:

[...] στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου

[...]

[...] а стазим е песен на хора, в която няма анапест и трохей [...]

(Arist. Poet. 12; 1452b 23)

Не е случайно, че са изключени именно размерите, свързани с движението: анапестът като размер, в който е ком-

позирана груповата рецитация (λέξις) при встъпването на хора в орхестрата, и трохейт, който, както видяхме, Аристотел определя като танцов размер. Разбира се, Аристотел говори за разновидностите на тези размери като στίχον – за анапестовия диметър и трохаичния тетраметър. „Лирически“ разновидности на трохейт и анапест обаче се срещат често из стазимите на трагедията.

Въз основа на текста, който предстои да разгледаме след малко, можем да заключим, че песента „от място“ на ранния дитирамбичен хор най-вероятно е имала строфична организация. В това отношение тя е приличала в много по-голяма степен на хоровата песен в по-късната трагедията, отколкото всички останали елементи в старинния дитирамб: както видяхме, сатириите изчезват от трагедията; трохаичният тетраметър с малки изключения изчезва, изместен е от ямбичния триметър; а на сцената се появяват актьори (пословично труден е вън-ростът чии „наследници“ са актьорите: дали на дитирамбичния ἐξάρχων, дали на предводителя на хора, дали на сатириите).

Последвахме бележката за моралната оценка на ритмите в *Политика*, преминахме покрай социологията на публиката и в края на краищата се озовахме в перформативния контекст на дитирамба и трагедията. Ако наречем цялото това разнообразие от квалификации „етос“, разширяваме първоначалния смисъл на обозначението до степен, до която следва да си зададем въпроса то изобщо целесъобразно ли е – отразява ли някаква действително теоретично постулирана връзка между подражателното съдържание на ритъма, вида публика и контекста, в който се изпълнява произведението, или поне между някои от тези елементи. Известна надежда за положителен отговор на този въпрос ни вдъхва текста на един от перипатетическите *Проблеми*, посветени на музиката:

Διὰ τί οἱ μὲν νόμοι οὐκ ἐν ἀντιστρόφοις ἐποιοῦντο, αἱ δὲ ἄλλαι ᾠδαὶ αἱ χορικάι; ἢ ὅτι οἱ μὲν νόμοι ἀγωνιστῶν ἦσαν, ὧν ἡδὴ μιμεῖσθαι δυναμένων καὶ διατείνεσθαι ἡ ᾠδὴ ἐγίνετο μακρὰ καὶ πολυειδής; καθάπερ οὖν καὶ τὰ ῥήματα, καὶ τὰ μέλη τῇ μιμήσει ἠκολούθει ἀεὶ ἕτερα γινόμενα. μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. διὸ καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον. αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ἄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῆδον. μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥᾶον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. διὸ ἀπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη. ἡ δὲ ἀντίστροφος ἀπλοῦν· ἀριθμὸς γάρ ἐστι καὶ ἐνὶ μετρεῖται. τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτῆς ἀγωνιστῆς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἦττον μιμεῖται.

Защо номите не са били композирани в строфи и антистрофи, подобно на гругите песни, хоровите? Дали защото номите са били изпълнявани от състезатели, чиято песен се е получавала гълга и разнообразна, тъй като вече са могли да подражават и да издържат? И така, както гугите са следвали подражанието, получавайки се винаги различни, така е било и при мелодиите. Наистина повече за мелодията е неизбежно да не подражава, отколкото за гугите. Затова и гугирамбите – след като са станали подражателни – вече нямат строфи и антистрофи, а преди са имали. А причината е, че в миналото свободните хора сами са участвали в хоровите изпълнения. Разбира се, било е трудно много хора да пеят в състезателен режим, така че са пели мелодии, изградени върху една-единствена тонова основа. Защото многото модуляции [между различни тонови основи] са по-лесни за един човек, отколкото за много, а също така и –

за състезател, отколкото за хора, които запазват етоса. Затова и са композирали за тях по-прости мелодии, а организацията в строфи и антистрофи е именно нещо просто, тъй като при нея има ритъм и той се измерва с една-единствена мярка. А същата е причината, поради която и песните, изпълнявани от сцената, не са в строфи и антистрофи, докато песните на театралния хор – са. Понеже актьорът е състезател и подражател, докато хорът подражава в по-ниска степен.

(Ps.-Arist. *Probl.* XIX, 15; 918^b13–29 Bekker)

Пасажът показва как в съзнанието на перипатетическия теоретик различни характеристики на музикално-поетическата композиция (простота/модулативност на тоновата основа, еднообразие/разнообразие на ритъма) се съчетават с определен перформативен контекст (състезание между професионалисти, колективно изпълнение на свободните граждани) и с определена „нагласа“ на изпълнителите (подражание, запазване на етоса). Това свързване на характеристиките на творбата с перформативния контекст и с нагласата на изпълнителите е проведено, от една страна, по отношение на дитирамба, а от друга, по отношение на драмата. Дитирамбът, за който става дума тук, не е онзи старинен ритуален дитирамб, за който говори Аристотел в *Поетика*, а е по-късна, изцяло солова форма на същия жанр. Промяната обикновено се свързва с името на Меланипид, създател на ἀναβολαί („прелюдии“ или „запеви“) – дълги лирически пасажу без строфична организация, които заместват традиционната организация в строфи и антистрофи (вж. Arist. *Rhet.* III, 9; 1409^b26–29). Тъй като ритъмът и мелодията на строфата и антистрофите са били едни и същи, подобно произведение е било много по-лесно за заучаване и възпроизвеждане от хор в сравнение с произведение, при което мелодията и

ритъмът се променят (модулира се от една хармония към друга, от един ритъм към друг) – това изисква вече и определен вид професионална „издръжливост“ (вж. διατείνεσθαι), постижима само един състезател. Но по каква линия е противопоставянето между професионалиста, който е един и подражава, и множеството, което подражава „в по-ниска степен“ и запазва етоса¹⁴⁸? Всъщност ἦθος тук може да означава поне две неща:

1. етоса на хармонията или ритъма: както видяхме в текста от *Политика*, Аристотел е на мнение, че хармониите и ритмите въплъщават определени характерни, нагласи, добродетели;
2. етоса на самите изпълнители, доколкото хорът не променя своята идентичност, за да пресъздаде друга идентичност, както правят актьорите в театъра, и както вероятно са правели изпълнителите на солови дитирамби.

Твърде вероятно двете значения да се мислят заедно в текста на *Проблеми*: хорът на свободните граждани като въплъщение на някакви граждански добродетели, които трябва да се „съхраняват“ (вж. φυλάττουσιν), срещу гъвкавостта на професионалиста, който пресъздава променящите се емоции на човек, въвлечен в сценичното действие.

Ако се върнем отново към *Политика*, казаното би ни помогнало да разберем защо според Аристотел за целите на възпитанието на свободните роля трябва да играят единствено „етическите“ мелодии, хармонии, музикални инструменти (а се подразбира, и ритми) – те единствено допринасят за изграждане на определен граждански дух, въплътен от хората на ранния дитирамб и по-късната

¹⁴⁸ За анализ на пасажа в контекста на историята на дитирамба вж. Peroni 2013: 362–365.

грама. „Практическите“ и „ентусиастичните“ съответствия на тези мелодии, хармонии, инструменти (и ритми) също участват във въпросните жанрове, но функциите им са други – очистване и забавление.

И така, проследихме начините, по които учението за етоса в най-тесен смисъл като учение за ролята на ритмите в музикалното образование и във възпитаването на определени добродетели се свързва с перформативния контекст на музикално-поетическото произведение и със задачата и нагласата на изпълнителите. Че не може да става дума за някакво цялостно и систематично учение става ясно от два факта: 1) Аристотел в крайна сметка говори само за рецитативни размери κατὰ στίχον, далеч не за всички ритми; 2) говоренето е във висока степен непрецизно и се наблюдава постоянно приплъзване от едни думи към техни синоними или от едни значения на думите към друг, поради което и реконструкцията става трудна, а и в края на краищата остава несигурна.

Библиография

НА КИРИЛИЦА:

Велчева 2007: Велчева, Л. Музикалният метроритъм. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2007.

Джуджев 1954: Джуджев, Ст. Теория на българската народна музика. Ритмика и метрика. София: Наука и изкуство, 1954.

Джуджев 1970: Джуджев, Ст. Българска народна музика. Учебник. Том 1. София: Наука и изкуство, 1970.

Журенко 1989: Журенко, Н. Б. Эпическое в лирическом: эпическое общее место как средство освоения действительности в поэзии Архилоха. — В: Аверинцев, С. С.; М. Л. Гаспаров (сост.) Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. Москва: Наука, 1989.

Добрев 2019: Добрев, Цв. Музиката: стъпнала към майсторството. София: Издателско ателие Аб, 2019.

Лурье 1970: Лурье, С. Я. Демокрит. Тексты, перевод, исследования. Москва: Наука, 1970.

Моцев 1949: Моцев, Ал. Ритъм и такт в българската народна музика. София: БАН, 1949.

Пондимитров 1977: Пондимитров, К. Музикална ритмика. София: Издателство Музика, 1977.

Тодоров 2019: Тодоров, Хр. Хр. Арсис (ἄρσις) и месис (θέσις): картография на една терминологична загадка. — Филологически форум, 9/2019, 20–27.

Ханслик 1998 [1854]: Ханслик, Е. За музикално красивото. София: ЛИК, 1998.

НА ЛАТИНИЦА:

Abert 1899: Abert, H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikasthetik des klassischen Altertums. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Hartel, 1899.

Anderson 1955: Anderson, W. D. The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought. — Transactions and Proceedings of the American Philological Association 86/ 1955, 88–102.

Anderson 1966: Anderson, W. D. Ethos and education in Greek music: the evidence of poetry and philosophy. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966.

Armstrong 1995: Armstrong, D. The Impossibility of Metathesis: Philodemus and Lucretius on Form and Content in Poetry. — In: D. Obbink (ed.). Philodemus and poetry: poetic theory and practice in Lucretius, Philodemus, and Horace. Oxford/New York: OUP, 1995, 210–232.

Baechle 2007: Baechle, N. Metrical Constraint and the Interpretation of Style in the Tragic Trimeter. Lanham: Lexington Books, 2007.

- Barker 1984: Barker, A. Greek Musical Writings I. Volume 1: The Musician and his Art. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Barker 1989: Barker, A. Greek Musical Writings II. Volume 2: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Barker 1991: Barker, A. Aristoxenus Harmonics and Aristotle's Theory of Science. — In: A. C. Bowen (ed.). Science and Philosophy in Classical Greece. New York: Garland, 1991, 188–226.
- Barker 2002: Barker, A. Psicomusicologia nella Grecia antica. Fisciano: Guida, 2002.
- Barris 2011: Barris, J. S. Metre and Rhythm in Greek Verse. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2011.
- Beekes/van Beek 2009: Beeks, R.; L. van Beek. Etymological Dictionary of Greek. Leiden/Boston: Brill, 2009.
- Benveniste 1971 [1951]: Benveniste, E. The Notion of "Rhythm" in its Linguistic Expression. — In: Benveniste, E. (trans. M. E. Meek). Problems in General Linguistics. Coral Gables: University of Miami Press, 1971 [1951], 281–288
- [= Benveniste 1951: Benveniste, E. La notion de "rythme" dans son expression linguistique. — Journal de psychologie normale et pathologique 44/1951, 401–411].
- Bonazzi 2020: Bonazzi, M. Ethical and Political Thought in Antiphon's Truth and Concord. — In: Wolfsdorf, D. C. (ed.). Early Greek Ethics. Oxford: OUP, 2020, 149–168.

- Bowra 1961: Bowra, C. M. Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- Brancacci 2008: Brancacci, A. Democritus' *Mousika*. In: — Brancacci, A.; P.-M. Morel (eds.). Democritus: Science, the Arts, and the Care of the Soul. Leiden/Boston: Brill, 2008, 181-206.
- Burkett 2011: Burkett, J. W. Aristotle, *Rhetoric* III: A Commentary. PhD thesis. Texas Christian University, 2011.
- Bywater 1909: Bywater, I. Aristotle on the Art of Poetry: a Revised Text, with Critical Introduction, Translation, and Commentary. Oxford: Clarendon Press, 1909.
- Calame 1993: Calame, C. Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique. In: — Pretagostini, R. (ed.) Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: scritti in onore di Bruno Gentili. Vol. II. Rome: Gruppo editoriale internazionale, 1993, 785-799.
- Chantraine 1933: Chantraine, P. La formation des noms en grec ancien. Paris: Champion, 1933.
- D'Angour 2013: D'Angour, A. Music and Movement in the Dithyramb. — In: Kowalzig, B.; P. Wilson (eds.). Dithyramb in Context. Oxford: OUP, 2013, 198-210.
- Denniston 1927: Denniston, J. D. Technical Terms in Aristophanes. — Classical Quarterly, 21(3-4)/1927, 113-121.
- Domaradzki 2012: Domaradzki, M. Theological Etymologizing in the Early Stoa. — Kernos. Revue Internationale et

Pluridisciplinaire de Religion Grecque Antique 25/ 2012, 125–148.

Dover 1968: Dover, K. J. Aristophanes: *Clouds*. Oxford: OUP, 1968.

Ferreri 2020: Ferreri, L. I dissidenti di Samo a Sifno. Una proposta d'interpretazione di Anacr. *PMG* 353 — *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 148 (2)/2020, 273–298.

Ford 2001: Ford, A. Sophists without Rhetoric: The Arts of Speech in Fifth-Century Athens. — In: Yun Lee Too (ed.) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden/Boston: Brill, 2001, 85–109.

Fränkel 1951: Fränkel, H. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar*. New York: American Philological Association, 1951.

Freeman 1907: Freeman, K. J. *Schools of Hellas. An Essay on the Practice and Theory of Ancient Greek Education*. New York: Macmillan and Co, 1907.

Garvie 1986: Garvie, A. Aeschylus: *Choephoroi*. Oxford: OUP, 1986.

Gentili/Lomiento 2008: Gentili, B., L. Lomiento (trans. E. Chr. Kopff). *Metrics and Rhythmics: History of Poetic Forms in Ancient Greece*. Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, 2008.

[= Gentili/Lomiento 2004: Gentili, B., L. Lomiento. *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milano: Mondadori Education, 2004].

Gibson 2005: Gibson, S. *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. New York/London: Routledge, 2005.

- Gomes 2019: Gomes, G. L. On Democritean Rhysmos. — *Archai: Revista de Estudos Sobre as Origens Do Pensamento Ocidental* 27/ 2019, e02702. https://doi.org/10.14195/1984-249X_27_2
- Hadjimichael 2019: Hadjimichael, T. A. *The Emergence of the Lyric Canon*. Oxford: OUP, 2019.
- Hagel 2018: Hagel, S. Adjusting Words to Music: Prolongating Syllables and the Example of 'Dactylo-Epitrite' – In: *Journal of Hellenic Studies* 138/ 2018, 227-248. doi:10.1017/S0075426918000149
- Hagel 2019: Hagel, S. Shaping characters: An ancient science of musical ethos? — In: R. Eichmann; M. Howell; G. Lawson (eds.). *Music and Politics in the Ancient World. Exploring identity, agency, stability and change through the records of music archaeology*. Berlin Studies of the Ancient World 65. Berlin: Edition Topoi, 2019, 87-103.
- Hagel 2020: Hagel, S. Notation. — In: Lynch, T.; E. Rocconi (eds.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, 297-310.
- Hampe 2014: Hampe, M. *Die Lehren der Philosophie. Eine Kritik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.
- Hirt 1927: Hirt, H. A. *Indogermanische Grammatik III: Das Nomen*. Heidelberg: Carl Winter, 1927.
- Holt 1939: Holt, J. Die homerischen Nomina actionis auf *-mos*. — *Glotta* 27 (3-4)/ 1939, 182-198.

- Itsumi 2009: Itsumi, K. Pindaric Metre: 'The Other Half'. Oxford/New York: OUP, 2009.
- Jaeger 1973 [1933]: Jaeger, W. Paideia: Die Formung des griechischen Menschen. Berlin: Walter de Gruyter, 1973 [1933].
- Kapp 1936: Kapp, E. Rezension: Langerbeck, H. ΔΟΞΙΣ ΕΠΙΠΥΣΜΙΗ. — Gnomon 12 (3)/ 1936, 158–169.
- Kirkwood 1974: Kirkwood, G. M. Early Greek Monody: The History of a Poetic Type. Ithaca & London: Cornell University Press, 1974.
- Kock 1862: Kock, Th. Ausgewählte Komödien des Aristophanes. Erstes Bändchen: Die Wolken. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1862.
- Konstan 2011: Konstan, D. Socrates in Aristophanes' *Clouds*. — In: Morrison, D. R. (ed.). The Cambridge Companion to Socrates. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Korzeniewski 1968: Korzeniewski, D. Griechische Metrik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- Krogmann 1954: Krogmann, W. Gr. ῥυθμός. — Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen, 71/1954, 110.
- Langerbeck 1935: Langerbeck, H. ΔΟΞΙΣ ΕΠΙΠΥΣΜΙΗ. Studien zu Demokrits Ethik und Erkenntnislehre. Berlin: Weidmann, 1935.
- Leemans 1948: Leemans, E. A.. Rhythme en rhythmos. — L'antiquité classique 17 (1)/ 1948, 403–412.

Lesky 1971 [1959]: Lesky, A. Geschichte der griechischen Literatur. München: K. G. Saur Verlag, 1971 [1959].

Leszl 2007: Leszl, W. Democritus' works: from their titles to their contents. — In: Brancacci, A.; P.-M. Morel (eds.). Democritus: Science, the Arts, and the Care of the Soul. Leiden/Boston: Brill, 2007, 11–76.

LeVen 2011: LeVen, P. Timotheus' Eleven Strings: A New Approach (*PMG* 791.229–36). — *Classical Philology*, 106 (3)/ 2011, 245–254.

Lucas 1968: Lucas, D. W. Aristotle's Poetics. Oxford: OUP.

Lynch 2013: Lynch, T. A Sophist 'in disguise': a reconstruction of Damon of Oa and his role in Plato's dialogues. — *Études platoniciennes* 2013, 10: <https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/378> (последен преглед: 29.11.2024 г.).

MacLachlan: 1997: MacLachlan, B. C. Personal Poetry: Anacreon. — In: Gerber, D. E. (ed.), *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden/NewYork/Köln: Brill, 1997, 133–220.

Mansfeld 1994: Mansfeld, J. Prolegomena: Questions to be Settled Before the Study of an Author or a Text. Leiden/New York/Köln: Brill, 1994.

Mansfeld/Primavesi 2011 [1983]: Mansfeld, J.; O. Primavesi (Hrsg.). *Die Vorsokratiker*. Stuttgart: Reclam, 2011 [1983].

- Maslov 2016: Maslov, B. The Children of Mnemosyne: a Contrastive Metapoetics of Pindar and Bacchylides. — *Philologia Classica* 11 (2)/ 2016, 223–243.
- Mourelatos 2005: Mourelatos, A. P. D. Intrinsic and Relational Properties of Atoms in the Democritean Ontology. — In: Salles, R. (ed.). *Metaphysics, Soul, and Ethics in Ancient Thought. Themes from the work of Richard Sorabji*. Oxford: OUP, 2005, 39–64.
- Nikitas 1979: Nikitas, A. A. Zu Archilochos, *Fragm.* 67a D. (= 128 West). — *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 5/ 1979, 33–46.
- Olson 2014: Olson, S. D. *Fragmenta Comica. Eupolis fr. 326–427. Fragmenta incertarum fabularum. Fragmenta dubia. (Fragmenta Comica. Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie. Band 8.3)*. Heidelberg: Verlag Antike e. K., 2014.
- Page 1966: Page, D. L. Anacreon and Megistes. — *Wiener Studien* 79/ 1966, 27–32.
- Patel 2010. Patel, A. D. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: OUP, 2010.
- Peponi 2013: Peponi, A.-E. Dithyramb in Greek Thought: The Problem of Choral Mimesis. — In: Kowalzig, B.; P. Wilson (eds.). *Dithyramb in Context*. Oxford: OUP, 2013, 353–367.
- Petersen 1917: Petersen, E. A. H. *Rhythmus*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1917.
- Petersen 2011: Petersen, P. Primäre und sekundäre Dauern in der Musik. Über einige Grundzüge

der ›Komponententheorie‹. — Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 8 (3)/ 2011, 489–503.

Petersen 2013: Petersen, P. Music and Rhythm: Fundamentals — History — Analysis (revised and expanded version of the original German edition, translated by Ernest Bernhardt-Kabisch). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013.

Pfeiffer 1929: Pfeiffer, R. Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik. — Philologus 84/ 1929, 137–152.

Pickard-Cambridge 1962 [1927]: Pickard-Cambridge, A. W. Dithyramb, Tragedy and Comedy. Oxford: OUP, 1962 [1927].

Pickard-Cambridge 1968 [1953]: Pickard-Cambridge, A. W. The Dramatic Festivals of Athens. Oxford: OUP, 1968 [1953].

Pollitt 1974: Pollitt, J. J. The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology. New Haven/London: Yale University Press, 1974.

Porter 2007: Porter, J. I. Lasus of Hermione, Pindar and the Riddle of S. — Classical Quarterly 57 (1)/ 2007, 1–21.

Porzig 1942: Porzig, W. Die Namen für Satzinhalte im Griechischen und im Indogermanischen. Berlin: Walter de Gruyter, 1942.

Power 2011: Power, T. Cyberchorus: Pindar's Κηληδόνες and the aura of the artificial. — In: Athanassaki, L.; E. Bowie (eds.). Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2011, 67–114.

- Prauscello 2013: Prauscello, L. Demeter and Dionysos in the Sixth-Century Argolid: Lasos of Hermione, the Cult of Demeter Chthonia, and the Origins of Dithyramb. — In: Kowalzig, B.; P. Wilson (eds.). *Dithyramb in Context*. Oxford: OUP, 2013, 76–92.
- Pretagostini 1979: Pretagostini, R. Le prime due sezioni liriche delle *Nuvole* di Aristofane e i ritmi κατ' ἐνόπλιον e κατὰ δάκτυλον (*Nub.* 649–651). — *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 2/ 1979, 119–129.
- Primavesi 2013: Primavesi, O. Aristoteles Poetik 1: die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus. — In: Erler, M.; Heßler, J. E. (eds.). *Argument und literarische Form in antiker Philosophie*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013, 239–281.
- Pritchett 1973: Pritchett, W. K. *Ancient Greek military practices. Part I*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Privitera 1965: Privitera, G. A. *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*. Rome: Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Provenza 2020: Provenza, A. Music and Medicine. — In: Lynch, T.; E. Rocconi (eds.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, 351–364.
- Rankin 1977: Rankin, H. D. *Archilochus of Paros*. Park Ridge, New Jersey: Noyes Press, 1977.
- Renahan 1963: Renahan, R. The Derivation of ῥυθμός. — *Classical Philology* 58 (1)/ 1963, 36–38.

- Rico 2006: Rico, C. Les noms suffixes en -μος/μός dans le corpus homérique: critères de distribution morphosémantique. — *Revue des Études Grecques* 119 (1)/ 2006, 35–61.
- Risch 1974: Risch, E. Wortbildung der homerischen Sprache. Berlin: Walter de Gruyter, 1974.
- Rispoli 2009: Rispoli, G. M. La musica e le forme. — In: Martinelli, M. C.; F. Pelosi; C. Pernigotti (eds.). *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*. Pisa: Edizioni della Normale, 2009, 101–139.
- Rix 1992: Rix, H. *Historische Grammatik des Griechischen: Laut- und Formenlehre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- Rix 2001: Rix, H. *Lexikon der indogermanischen Verben: Die Wurzeln und ihre Primärstammbildungen*. Wiesbaden: Dr. Ludwig-Reichert-Verlag, 2001.
- Rostagni 1927: Rostagni, A. *La Poetica di Aristotele, con introduzione, commento e appendice critica*. Torino: Ermanno Loescher, 1927.
- Rubin 1981: Rubin, N. F. Radical Semantic Shifts in Archilochus. — *Classical Journal* 771 (1)/ 1981, 1–8.
- Rutherford 2001: Rutherford, I. *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: OUP, 2001.
- Schadewaldt 1989: Schadewaldt, W. *Die frühgriechische Lyrik. Tübinger Vorlesungen. Band 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

- Schmitt 2008: Schmitt, A. *Aristoteles Poetik*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- Schroeder 1918: Schroeder, O. ΠΥΘΜΟΣ. — *Hermes* 53 (3)/ 1918, 324–329.
- Scott 2005: Scott, G. L. Twists and Turns: Modern Misconceptions of Peripatetic Dance Theory. — *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 23 (2)/ 2005, 153–172.
- Sedley 1992: Sedley, D. Sextus Empiricus and the Atomist Criteria of Truth. — *Elenchos* 13 (1-2)/ 1992, 21–56.
- Selle 2008: Selle, H. *Theognis und die Theognidea. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte. Band 95*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.
- Skempis 2016: Skempis, M. Pindar's Celedones (Pean 8.68–79): a note. — *Classical Quarterly* 66 (2)/ 2016, 437–445.
- Smoot 2009: Smoot, G. A Commentary on Pindars *Olympian Ode* II. Center for Hellenic Studies, First Drafts, 2009.
https://www.chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/11/smoot_olympianode.pdf
(последен преглед: 22.11.2024)
- Snyder 2001: Snyder, B. *Music and Memory. An Introduction*. Cambridge, Mass. / London: MIT Press, 2001.
- Sourvinou-Inwood 1979: Sourvinou-Inwood, Chr. The Myth of the First Temples at Delphi. — *Classical Quarterly* 29 (2)/ 1979, 231–251.

- Steiner 2003: Steiner, Ch. Allegoresis and Alcman's "Cosmogony": P. Oxy. XXIV 2390 (Fr. 5 Page-Davies). — *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 142/ 2003, 21–30.
- Swift 2019: Swift, L. Archilochus. The Poems. Oxford: OUP, 2019.
- Taylor 1999: Taylor, C. C. W. The Atomists: Leucippus and Democritus. Fragments. A Text and Translation with a Commentary. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 1999.
- Terzes 2013: Terzes, C. The Daphne Harp. — *Greek and Roman Musical Studies* 1/ 2013, 123–149.
- Theunissen 2000: Theunissen, M. Pindar: Menschenlos und Wende der Zeit. München: C. H. Beck, 2000.
- Todorov 2018: Todorov, H. Aristotelian Terminology in Aristoxenus' *Elementa Rhythmica*. — In: Гичева-Гочева, Д.; И. Колев; Х. Паницугис (eds.). *Прегиззвукателството Аристотел*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2018, 177–186.
- Toussaint 2013: Toussaint, G. T. The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a "Good" Rhythm Good? Boca Raton, Florida: CRC Press, 2013.
- Trier 1949: Tier, J. Rhythmus. — *Studium generale* 2/ 1949, 135–141.
- von Fritz 1938: von Fritz, K. Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles. New York: G. E. Stechert & Company, 1938.

- von Wilamowitz-Moellendorff 1921: von Wilamowitz-Moellendorff, U. Griechische Verskunst. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1921.
- Wallace 2003: Wallace, R. Performing Damon's *harmoniai*. — In: Hagel, S.C . Herrauer (eds.), Ancient Greek Music in Performance. Wien: VÖAW, 2003, 147–158.
- Wallace 2015: Wallace, R. Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens. Oxford: OUP, 2015.
- Wehrli 1931: Wehrli, F. ΛΑΘΕ ΒΙΩΣΑΣ. Studien zur ältesten Ethik bei den Griechen. Leipzig & Berlin: B. G. Teubner, 1931.
- Weickert 1913: Weickert, C. Das Lesbische Kymation: Ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Ornamentik. Leipzig: Schunke, 1913.
- West 1971: West, M. L. Early Greek Philosophy and the Orient. Oxford: OUP 1971.
- West 1982: West, M. L. Greek Metre. Oxford: OUP, 1982.
- West 1992: West, M. L. Ancient Greek Music. Oxford: OUP, 1992.
- West 2007: West, M. L. Indo-European Poetry and Myth. Oxford: OUP, 2007.
- Wodko et al. 2008: Wodko, D. S., B. Irslinger, C. Schneider. Nomina im Indogermanischen Lexikon. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008.

Wolf 1955: Wolf, E. Zur Etymologie von ῥυθμός und seiner Bedeutung in der älteren griechischen Literatur. — Wiener Studien 68/ 1955, 99–119.

Zuntz 1971: Zuntz, G. Persephone: three essays on religion and thought in Magna Graecia. Oxford: OUP, 1971.

Христо Хр. Тодоров

Три студии върху древногръцките учения за ритъма

Българска

Електронно издание

Научни рецензенти:

проф. дфн Мирена Славова

проф. д. изк. Кристина Япова

Редактор: доц. д-р Невена Панова

Факултет по славянски филологии