

**ՏԱԿՏԸ, ՌԻԹՄԱՇԱՐԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ՄԻԱՎՈՐԸ
ԵՎ ԴԱՐՁՎԱԾՔԻ ՄԵՆՈՂԻԿԱՆ ԿԵՆԴԱՆԻ ԽՈՍՔՈՒՄ**

Լ. Վ. ԼԱՆՅԱՆ

Կենդանի խոսքը, որպես ռիթմաժամանակային պրոցես, ընդհատուն է և ելևէջային: Հըն-
չյունական շղթաները, շեշտային խմբերն ու շարահյուսական միավորները տրվում և ընկալ-
վում են որոշակի դադարներով ու տոնային հակադրություններով: Այս երևույթը, որ կոչվում է
խոսքի ռիթմամեղդիկա, պայմանավորված է ոչ միայն տրամաբանությամբ ու քերականու-
թյամբ, այլև մարդկային լեզվի հոգեբանախոսական (պսիխոֆիզիոլոգիական) առանձնահատ-
կություններով: Անընդհատ, այսինքն՝ առանց շեշտի ու դադարի խոսք գոյություն չունի, քանի
որ արտաբերվող հնչյունախմբերի (բառերի կամ վանկերի) յուրաքանչյուր միավոր կամ օղակ,
առանձին կամ միասին առնված, սկսվում է ներշնչումով, հոսում արտաշնչման հետ և հանգում
դադարի, որին դարձյալ հաջորդում է ներշնչումը՝ պատրաստելով հաջորդ հնչյունախոսքային
միավորի արտաբերումը: Մարդկային մտքի, տրամադրության կամ ղգացմունքի ամեն մի լա-
րում (սակում ուրեք առարկայի կամ երևույթի վրա՝ հիացում, խուսափում, ձգտում, վախ և
այլն) ուղեկցվում է ներշնչումով, և վիճակի ու տրամադրության ամեն մի թուլացում (մտքի
ավարտ, բավարարվածություն, ըմբռնում և այլն) ուղեկցվում է արտաշնչումով: Հնչող խոս-
քը կյանքում կամ բնական-պայմանական իրականության մեջ ոչ միայն դրության արտա-
հայտություն է, այլև ինքնին կենդանի վիճակ: Այս առումով, կենդանի խոսքի ընկալումը նույն-
պես իր տրամաբանությունն ու հոգեբանությունն ունի: Խոսքային միավորների ընդունումը
մարդու ուղեղում տեղի է ունենում ժամանակային ընդմիջումներով: Շեշտերն ու դադարները
իմաստի ընկալման առաջին պայմանն են, թեպետ շատ դեպքերում դրանք, հատկապես փոքր
դադարները, գրեթե աննկատ են և՛ խոսողի, և՛ լսողի համար: Խոսքի մեկ միավոր՝ բառ, տակտ
(շեշտային խումբ) կամ նախադասություն ընդունելուց հետո լսողը ենթագիտակցորեն թար-
մացնում է իր ուշադրությունը, պատրաստվում հաջորդ միավորի ընդունմանը և այսպես՝ շա-
րունակաբար: Ուշադրության առեճիճը թարմանալու կարիք է զգում նաև լսողական նյարդը:
Անկախ ձայնի ու ժգնության կամ թուլության աստիճանից, երկարատև դանգահարություն լսելն
ավելի դուրսին է ու տանելի, քան թեկուզ թույլ լսվող շշկի անընդմեջ սուլոցը: Բնության ընդ-
հատուն ձայների մեջ (անտառի սոսափյուն, գետի խշշոց, թռչունների դալլույլ, փայտփորիկի
հարվածներ ծառի բնին և այլն) մարդը ժամերով չի հոգնում, բայց մի քանի րոպե տևող սու-
լոցը նյարդայնացնում է: Մարդկային խոսքը ֆիզիոլոգիապես կազմավորվել է բնության ռիթմի
ու ձայների մեջ և ինքնին երաժշտական է: Մարդու ձայնական ու խոսքային ապարատը ընու-
թյունից տրված յուրահատուկ երաժշտական գործիք է և «շատ ավելի գեղեցիկ ու ազնիվ, քան
նվագախմբի որևէ գործիք» (Բեթհովեն)²: Բնականաբար, խոսքի ռիթմամեղդիկան բացատր-
վում է ոչ միայն իմաստի ու տրամաբանության, այլև երաժշտության օրենքներով: Երաժշտու-
թյունը նույնպես խոսք է և լեզու, բայց «այնպիսի լեզու, — գրում է էմիլ Բենվենիստը, — որն
ունի շարահյուսություն, բայց ոչ իմաստաբանություն»³: Կենդանի խոսքը այս դեպքում քննում
ենք և՛ ըստ հնչյունական «շարահյուսության», և՛ ըստ քերականության ու իմաստաբանության:

Կենդանի խոսքը ընդհատուն է ըստ լեզվական նյութի փոքրագույն միավորների՝ հնչյունների
և ըստ խոսքային նյութի փոքրագույն միավորների՝ բառերի, շեշտային խմբերի (տակտ), դարձ-
վածքների: Հայտնի է, որ ժամանակակից լեզվաբանության մեջ ընդունված է խոսքի փոքրագույն
միավոր համարել դարձվածքը կամ ֆրագը⁴, ոչ թե հնչյունը, որը լեզվական նյութին է պատկա-

¹ Հմմտ. С. Волконский. Выразительное слово. СПб, 1913, с. 22—31, 33, 43.

² Рихард Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с. 77.

³ Эмиль Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974, с. 80.

⁴ S.E. O. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1969, с. 502.
Ср. Э. Бенвенист. Указ. соч., с. 80—89.

նում և իմաստային կամ պատկերային բեռ չի կրում: Բենվենիստը նույնիսկ ռառը համարում է ոչ թե խոսքային, այլ լեզվական նյութի մասնիկ, որը առարկայի, պատկերի ու երևույթի նշանն է, բայց ոչ մտքի: Խոսքի մեջ մտքի նշանները դարձվածքներն ու նախադասություններն են, և հնչողության մեջ դրանք են դառնում ռիթմական միավորներ:

Այսպիսով, խոսքի, որպես լեզվական նյութի, մտային կազմակերպման մեջ ամեն ինչ սկսվում է իմաստային-շարահյուսական միավորներից: Մոտենալով հնչող խոսքի ռիթմամեղեղայնության հարցերին, գործ ենք ունենում վերարտադրության ու ընկալման երկու կողմերի հետ՝ ձևական և բովանդակային: Իննդանի խոսքը կազմված է երկու տարրեր և փոխկապակցված հասկարգերից: Առաջինը բառերի ու դարձվածքների հարաբերությունն է, որն անվանում ենք իմաստակիր միավորների խումբ, երկրորդը՝ հնչյունների ու շեշտային խմբերի կամ տակտերի հարաբերությունը, որն անվանում ենք ոչ իմաստակիր միավորների խումբ: Հնչող խոսքը կազմվում է միավորների ինչպես երաժշտական, այնպես էլ իմաստային համակցումներից (կոմբինացիաների)⁵: Հետևաբար, խոսքի ռիթմամեղեղայնության հարցերը հնարավոր չէ քննել զուտ ձևական տեսակետից և ոչ էլ հնարավոր է զանց առնել այդ կողմը:

Բեմական խոսքի տեսության մեջ ընդունված է խոսքի տակտ հասկացությունը, որ ներմուծել է Կոնստանտին Ստանիսլավսկին: Սա ավելի երաժշտագիտական, քան լեզվաբանական հասկացություն է: Ստանիսլավսկին դարձրել է այն թատերական հասկացություն և տակտ է անվանում խոսքի իմաստային-շարահյուսական միավորը: Սա խիստ պայմանական ըմբռնում է և լեզվաբանության մեջ էլ ընդունված չէ: Բեմական խոսքի տեսության մեջ այդ տերմինը, ինչպես և Ստանիսլավսկու ուսմունքի ամբողջ տերմինաբանական հանդերձը, պետք է համարել պայմանական: Հնչող խոսքի (կամ բարձրաձայն ընթերցվող խոսքի) տրամաբանության տեսակետից, իհարկե, ամենաէականը բառերի իմաստային խմբերն են կամ իմաստային-շարահյուսական միավորները, որոնք հնչողական պրոցեսում ստանում են ռիթմական միավորների արժեք և կաղմում են ռիթմամեղեղային կամ, ինչպես Ստանիսլավսկին է ասում, ինտոնացիոն ֆիդուրներ⁶: Բայց որպեսզի մեր հարցադրումն ավելի հստակ լինի, տակտ բառը կգործածենք ժամանակակից լեզվաբանության մեջ ընդունված իմաստով՝ որպես «խոսքի ռիթմախիտունացիոն րաժանման փոքրագույն մասնիկ», «հնչյունական շղթայի շեշտակիր հատված»⁷: Լատիներեն *tactus* և *tango* բառերը, ըստ բառարանային նշանակության, համապատասխանում են հին հայերեն բախում բառին, որ նշանակում է նաև հպում, շոշափում, զարկ⁸: Տակտի գիտակցումը, ինչպես հայտնի է, գալիս է պարային շարժումների և նրանց հետ կապված երգային-բանաստեղծական խոսքի, նաև երաժշտական գործիքների բնույթից (պարկային, լարային, փողային): Հին հայերենում հայտնի է աղեբախ բառը, որ նշանակում է բախումն աղեաց, լարից նուազաբանաց, ֆնտաֆուրիւրիւն⁹: Այն է՝ զարկ լարերին, նվագ, տակտ լարային գործիքով: Իսկ մարդու խոսքային ապարատը մի ունիվերսալ երաժշտական գործիք է, որ ունի բոլոր տեսակի նվագարանների հատկությունները: Մարդկային խոսքը տակտային է, այսինքն՝ ունի շեշտ (զարկ) և ընդհատում, ձայնավորներ և ձայնավորները շրջափակող բաղաձայններ, հնչյունների հոսք և հոսքին բախվող արգելքներ: Այստեղից էլ գալիս է տակտի՝ որպես շեշտային խմբի, հնչյունական շղթայի շեշտակիր հատվածի, ըմբռնումը:

Հնչող խոսքի տակտային բնույթն ավելի պարզ է նկատվում, երբ ընկալում ենք այն իմաստից ու բովանդակությունից անկախ՝ որպես ոչ իմաստակիր միավորների համակցում: Օտար և անհասկանալի խոսքում ընկալում ենք ոչ թե բառերն ու դարձվածքները կամ շարահյուսական միավորները, այլ շեշտվող ու անշեշտ հնչյունները և միմյանցից անջատվող հնչյունա-

5 Նման. նույն տեղում, էջ 83—85:

6 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 82:

7 Տե՛ս В. Ф. Асмус. Эстетические принципы театра Станиславского.—В кн.: Вопросы теории и эстетики, М., 1968, с. 611: 2. Հոգհանիսյան. Բեմական խոսքի պոետիկան. Երևան, 1973, էջ 42:

8 К. С. Станиславский. Работа актера над собой. М., 1951. с. 504—505.

9 О. С. Ахманова. Указ. соч., с. 468. 2. Պետրոսյան, II. Գալստյան, Թ. Ղարաբաղյան. Լեզվաբանական բառարան. Երևան, 1973, էջ 289:

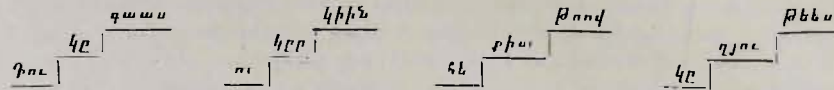
10 Տե՛ս Մ. Արեղյան. Հայոց լեզվի տաղաչափություն. Երկեր, հ. Ե, Երևան, 1971, էջ 11:

11 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի. հ. 1, Երևան, 1979, էջ 37:

խմբերը, Զկարողանալով մեկը մյուսից տարբերել ու առանձնացնել բառերը, անհասկանալի խոսքում ընկալում ենք վանկերը՝ իրենց շեշտվող ու անշեշտ, երկար ու կարճ ձայնավորներով և վանկերը փակող բաղաձայնները։ Անշեշտ հնչյունները լսվում են համեմատաբար թույլ ու կարճատև, շեշտվող հնչյունները՝ ուժեղ ու երկար։ Մայրենի խոսքում (կամ հասկանալի օտար խոսքում) այս երևույթը հեշտ է նկատել չափածոյի արտասանության մեջ։

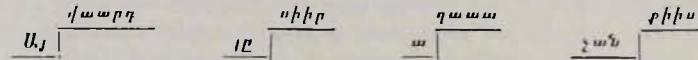
Դու կգա՛ս / ու կրկի՛ն / հեթաթո՛վ / կղյութե՛ս... (Վ. Տերյան)

Տողը կազմված է չորս հավասար մասերից, յուրաքանչյուր մասն ունի երեք վանկ՝ երկուսը անշեշտ, մեկը շեշտված։ Այսպիսով, ունենք չորս տակտ՝ կամ զարկ, որոնցից յուրաքանչյուրը, առանձին առնչված, կազմում է մեկ պարզագույն ինտոնացիոն ֆիգուր։ Փորձենք պայմանական սխեմայի վերածել տողը ըստ հնչյունների տևողության ու բարձրության։



Տակտերը ավելի հեշտ է նկատել երգում, քանի որ այստեղ հնչյունական շղթայի շեշտակիր հատվածը կազմվում է ըստ երաժշտական տակտի՝ ըստ ոչ իմաստակիր միավորների։

Այ վարդ / լըսիր / աղաա / լանրիիս... (Ա. Մատուրյան)



Հնչող խոսքում բառերը ամեն դեպքում չէ, որ լսվում են առանձին-առանձին. նրանք երբեմն միանում են, կամ մեկ բառի կեսն անցնում է հաջորդ բառին։ Ուտանավորի տեսության մեջ այս երևույթը դիտված ու բացատրված է որպես առավելապես չափածո խոսքի առանձնահատկություն։ Բանաստեղծությունը համարվում է առավել բարեհնչուն ու սահուն, երբ բառը և ոտքը ստուգապես չեն համապատասխանում, երբ հակասություն կա բառային բաժանումների և տակային բաժանումների միջև¹²։ Բայց սա առհասարակ հատուկ է կենդանի խոսքին։ Այս է հիմնական պատճառներից մեկը, որ օտար ու անհասկանալի խոսքում մենք չենք տարբերակում բառերը։ Այն լեզուներում, որոնցում բառաշեշտը փոփոխական է (օրինակ՝ անգլերենում, ռուսերենում), բառը և տակտը կարող են համապատասխանել, քանի որ բառը հնչողական արժեք է ստանում իր շեշտով։ Իսկ այն լեզուներում, որոնցում բառաշեշտը կայուն է՝ զրկվում է, ասենք, նախավերջին վանկի վրա (իտալերեն, իսպաներեն) կամ վերջին վանկի վրա (հայերեն, ֆրանսերեն), խոսքը տրոհվում է ոչ միշտ ըստ բառային միավորների։ Հայտնի է, որ հայոց լեզվում բառային շեշտն ուժեղ չէ, ինչպես, օրինակ, ֆրանսերենում, երբեմն դրեթե աննկատելի է։ Բայց հայերեն կենդանի խոսքը ֆրանսերենի նման ենթարկվում է առավելապես տակտային տրոհման։ Հական տարբերությունն այն է, որ հայերենում շեշտվող վանկի երկարացումը աննկատելի է, իսկ ֆրանսերենում՝ խիստ նկատելի, ընդգծված, ամուր։ Հայերենը չունի ֆրանսերենի շեշտի ինտենսիվությունը, սիրում է մեղմ շեշտ։ Ուժեղ շեշտվող ու երկարացվող վանկերը հատուկ են հայերենի որոշ բարբառների, բայց ոչ գրական արտասանությանը։ Սակայն կենդանի խոսքը բոլոր դեպքերում պահանջում է տակտային շեշտ և ուղիղ համաչափություն։ Ըստ այս օրինաչափության էլ հայերեն կենդանի խոսքը տրոհվում է համաձայն հնչյունական շղթայի շեշտակիր օղակների և ոչ միշտ համաձայն բառերի։ Այդպես է և՛ չափածոյում, և՛ արձակում։

Ես այս տա՛ն / նօտա՛ր եմ, / օտա՛ր, / իմմասի՛ն / մտածող լկա՛...
(Շիրվանդազև, «Պատվի համար»)

Փորձենք բառերն արտասանել հատ- հատ, և խոսքը կստացվի արհեստական, կեղծ։

Բնական խոսքը, ի տարբերություն կենցաղային խոսքի, ունի իր սլայմանականությունները։ Տակտերն այստեղ կարող են երբեմն խախտվել ըստ ներկայացվող կերպարի, դերի բնա-

¹² Տե՛ս В. Жирмунский. Теория стиха. М., 1975, с. 148—149.

վորություն: Դա կարող է հատուկ լինել ինչ-որ մի գերպարի կամ դերասանի անհատական ընկալման, խոսքի ինտոնացիոն կերպարանագծման այլ առանձնահատկությունների: Օրինակ, Ավետ Ավետիսյանը, որպես սուր խարակտերային դերասան, շատ հաճախ նախադասությունը տրոհում էր ըստ բառային միավորների:

Քայլը / մտավ / ոչխարի՛ / փարախը: («Պատվի համար»)

Խալիխ / վո՛րն է, / տո՛... (Գ. Սունդուկյան, «Խաթարալա»)

Կենդանի խոսքը, չափածո, թե արձակ, ձգտում է ռիթմական համաչափություն: Ռիթմական համաչափություն է ձգտում նաև բեմական խոսքը, անկախ նրանից, թե որրանով են համաչափ ու անհամաչափ հնչյունական շղթայի շեշտակիր հատվածները: Խոսքի իմաստային տրոհումը անհամաչափ հատվածներ է ստեղծում, որ նշանակում է, թե շեշտերի հեռավորությունները նույնպես անհամաչափ են: Բայց կենդանի խոսքի ընթացքը թելադրում է համաչափ քայլեր: Քայլը մեզ համար այսօրե պայմանական տերմին է: Ուտանավորի տեսության տերմինաբանություն մեջ շփոթ շտեղծելու համար արձակի տակտերը անվանում ենք ոչ թե ոտք, այլ քայլ: Ուրեմն՝ անհամաչափ շեշտակիր հատվածներ և քայլերի համաչափություն: Սա միաշեշտ լեզուների, հատկապես հայերենի առանձնահատկությունն է, որը հայ բանաստեղծության առանձնահատկությունն է համարել Ավետիք Բահաթրյանը: Ըստ Բահաթրյանի, հայ բանաստեղծություն մեջ ռիթմական համաչափությունը ստեղծվում է փոքրավանկ անդամների երկար ու դանդաղ և բազմավանկ անդամների կարճ ու արագ արտասանությամբ¹³: Հայերենի ռիթմամեկոդիկան ըմբռնելու տեսակետից այս երևույթի գիտակցումը շատ կարևոր է, և ժամանակին Նդիշև Զարենցը դա համարել է հայտնություն, իսկ Բահաթրյանին՝ հանճարեղ բնագրի տեր հեղինակ¹⁴: Ավելի վաղ թարգմանչի այս բնագրով է կողմնորոշվել Շեքսպիրի թարգմանիչ Հովհաննես Մանսուրյանը հատկապես «Համլետը» թարգմանելիս: Դրանով պետք է բացատրել, որ «Համլետի» արձակ հատվածները հայ բեմում հնչել են չափածոյի ռիթմով:

Համլետ. Ես շատ հպարտ եմ, / քինյնդի՛ր, / փառամ՛ու, / ավելի շա՛տ / շարությունե՛ր ունեմ / ձեռքիս տա՛կ, / քան մի՛տք / նրանց տե՛ղ տալու, / քան երևակայությո՛ւն՝ / նրանց ձե՛ տալու, / քան ժամանա՛կ, / իրագործելու՛:

Հատվածը կազմված է տասներկու տակտերից (արտասանության մեջ՝ քայլ), որոնք վանկերի քանակով, ինչպես տեսնում ենք, հավասար են. 5, 4, 3, 4, 7, 3, 2, 5, 7, 5, 4, 5: Եվ այնուամենայնիվ, ընթերցանության մեջ քայլերը ձգտում են հավասարության: Բայց խոսքի իմաստային տրոհումը ստեղծում է քայլերի ավելի մեծ անհամաչափություն: Տողատեսք, որեմն, հատվածը ըստ ռիթմաշարահյուսական միավորների: Արտասանությունը դարձյալ միտում է չափածոյի ռիթմի:

Ես շատ հպարտ եմ,
Քինյնդի՛ր,
Փառամ՛ու,
Ավելի շատ շարությունե՛ր ունեմ ձեռքիս տակ,
Քան մի՛տք նրանց տեղ տալու,
Քան երևակայությո՛ւն՝ նրանց ձե տալու,
Քան ժամանա՛կ՝ իրագործելու:

Բեմական խոսքը սկզբունքորեն թելադրում է տրոհում ըստ ռիթմաշարահյուսական միավորների: Տակտերը ենթարկվում են այս վերջինիս: Այստեղից է դալիս տակտի բեմական ըմբռնումը, այն, որ Ստանիսլավսկին տակտ է անվանում ռիթմաշարահյուսական միավորը:

Տակտային շեշտերը սկզբունքորեն ստորադասվում են շարահյուսական կամ քերականական շեշտերին: Ուրիշ կերպ չի կարող լինել: Հնչող խոսքի տրամաբանությունը այդ է պահանջում: «Տուրաբանչուր խոսք,— գրում է Մ. Աբեղյանը,— մեկ նշանակություն ունի և լսողից էլ, եթե նա ճիշտ է լսել, այդ մեկ նշանակությամբ էլ կհասկացվի»¹⁵: Աբեղյանը նկատի ունի ոչ գրա-

¹³ Տե՛ս է. Զրբաշյան. Գրականության տեսություն. Երևան, 1980, էջ 273:

¹⁴ Տե՛ս «Սովետական գրականություն». 1977, № 1, էջ 114—115:

¹⁵ Մ. Աբեղյան. Նշվ. աշխ., էջ 21:

վոր, այլ կենդանի խոսքը: Եվ բնականաբար, բնական խոսքում իմաստային-շարաճյուսական միավորը ստանում է տակտի արժեք, որը համապատասխանում է շափածոյի ռիթմաշարահյուսական միավորին: Մեր բերած օրինակում երկար տողերը արտասանվում են համեմատաբար արագ, բերականական շեշտերի ընդգծումով, կարճ տողերը՝ համեմատաբար դանդաղ: Կարճ տողերում շեշտերի ուժգնության աստիճանը կարող է տարբեր լինել՝ նայած դերասանի բնական տրամադրության: Հասկանալի է, որ խոսքի անհատական մեկնաբանություններն ու ըմբռնումները կարող են տարբեր լինել: «Գրությունը, — շարունակում է Արեղյանը, — խոսվածքը նկատմամբ անկատար է: Միևնույն գրավոր խոսքը կարելի է ձայնի տարբեր ուժով, տարբեր տևողությամբ ու բարձրությամբ արտասանել, հետևաբար տարբեր նշանակություններով էլ հասկանալ»¹⁶: Շարունակելով միտքը, կարող ենք ասել, որ տակտերի և ռիթմաշարահյուսական միավորների միջև եղած դադարները, որոնք թելադրվում են տիքստով, դերասանը կարող է օգտագործել ըստ իր հոգեբանական և գեղարվեստական խնդիրների: Դերասանը երբեմն շեշտում ու առանձնացնում է մեկ բառ, երբեմն մի ամբողջ նախադասություն, երբեմն միացնում է մի քանի իմաստակիր միավոր և ենթարկում մեկ տրամադրության կամ հոգեբանական-էմոցիոնալ իմաստի: Բնական խոսքում մի ղեպքում տակտի արժեք է ստանում մեկ բառը, այլ ղեպքում՝ դարձվածքների խումբը: Տակտի և ռիթմաշարահյուսական միավորի հարաբերությունը բնական խոսքի արվեստի ամենանուրբ կետերից է: Հիշենք Փափազյանի Օթելլոյի «սենսատի մենախոսության» սկիզբը ըստ ձայնագրված օրինակի և տողատված:

Ռազմաշու՛նչ,

վե՛հ հոգի՛,

և բարձր դո՛քս,

որ ես առևանգե՛լ եմ

ա՛յս

ծերունու աղջկա՛ն,

ճշմարի՛տ է:

Ինչպե՛ս նաև ճշմարի՛տ է, որ ես ամուսնացե՛լ եմ նրա հետ.

ահա իմ ամբողջ հանցա նքը՝ ներկայացված իր բոլոր պարզության մեջ, և ոչի՛նչ ավելի¹⁷:

Առաջին բառերը Փափազյանն արտասանում է դանդաղ, մեծ դադարներով, իսկ վերջին երկու նախադասությունները արագ, նույնիսկ հապճեպ: Եվ այս երկու նախադասություններում նա շեշտում է չորս բառ՝ ճշմարիտ է, ամուսնացել եմ, հանցանք, ոչինչ: Այս բառերը առանձին տակտեր են լեզվաբանական տեսակետից և միաժամանակ ռիթմաշարահյուսական օգականների կենտրոններ բնական խոսքի, ավելի ճիշտ՝ խոսքի փափազյանական իմաստավորման տեսակետից: Նա պարզապես դերասանի անհատական-ստեղծագործական մոտեցումն է: Եվ շատ էական է (մեր խնդրի տեսակետից), որ այստեղ ռիթմական միավորի արժեք են ստանում մի ղեպքում առանձին բառերը (տողատված մասում), այլ ղեպքում՝ ամբողջ երկար նախադասությունը, նույնիսկ երկու նախադասությունները միասին¹⁸: Վերջին նախադասության մեջ իմաստային կենտրոն է դառնում մեկ բառ՝ հանցանքը, որը բոլոր քերականորեն գերադաս բառերից առանձնանում է որպես հուզականորեն գերադաս բառ:

Խոսքի տրոհումը ռիթմաշարահյուսական միավորների դերասանի համար կարող է ունենալ տարբեր արդարացումներ (գեղարվեստական կամ հոգեբանական) և տարբեր բնույթ: Ինչպիսիք ղեպքում հետևում է քերականական շեշտին, այլ ղեպքում՝ խոսքի շեշտին՝ ըստ կոնտեքստային իմաստների, մեկ ուրիշ ղեպքում ճիշտ և ճիշտ տակտային շեշտին, նայած հոգեբանական կամ գեղարվեստական ինչ խնդիրներ է հետապնդում դերասանը:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Տողատվածը՝ ըստ Հ. Հովհաննիսյանի (տե՛ս նրա «Փափազյանի խոսքը» հոդվածը. — Շքեպտիրական, 4, Երևան, 1974, էջ 168—169):

¹⁸ Ըստ Հ. Հովհաննիսյանի տպավորության, Փափազյանը վերջին երկու նախադասություններն արտասանել է մեկ շնչով, որպես մեկ ռիթմաշարահյուսական միավոր: Զայնազրությունը լսելիս նկատեցինք, որ «...նրա հետ» բառերից հետո Փափազյանը փոքր դադար ունի, որով հատվածը վերածվում է երկու ռիթմաշարահյուսական միավորի:

Ռիթմաշարահյուսական միավորը, որպես հասկացություն, վերաբերում է կենդանի խոսքին. գրավոր խոսքում նրա նշանակությունը զուտ տեսական է: Այդ միավորը գործնական նշանակություն է ստանում բեմական խոսքում, որը նույնպես կենդանի խոսք է, բայց առանձնահատուկ, խոսքի այն տեսակը, որ կառուցվում է գրված խոսքի հիման վրա և այնուամենայնիվ ենթարկվում է ոչ գրավոր խոսքի օրենքներին: Ինչպես նկատել է Պիեռ Լարտուման, բեմական խոսքը «կոմպրոմիս է դրվող և ասվող խոսքի միջև»¹⁹: Առօրյա կենդանի խոսքում շեշտն ու դադարը անսխալ են կատարում իրենց դերը, քանի որ դարձվածքը կամ նախադասությունը այստեղ կոնկրետ իրավիճակի ու տրամադրության արտահայտություն են, և խոսողը չի էլ մտածում շեշտի ու դադարի մասին. նա ունի միայն իր վիճակի գիտակցումը կամ զգացողությունը: Այստեղ առանց գիտակցված ջանքերի առանձնանում ու շեշտվում են ռիթմաշարահյուսական միավորները, և ներշնչումն ու արտաշնչումը ինքնաբերաբար ներդաշնակում են խոսքին ու դադարին: Մինչդեռ բեմական պայմաններում նախ վիճակներն են գտնվում ու ճշտվում և հետո միայն գրված խոսքը ենթարկվում է վիճակներին կամ, ինչպես ընդունված է ասել, դերասանի բեմական վարքագծի տրամաբանությանը: Առաջ է գալիս անխուսափելի հակասություն խոսքի քերականական կառուցվածքի և հոգեբանական-գեղարվեստական իմաստի, նույնիսկ տրամաբանության միջև, քանի որ խոսքի կազմակերպման հանգամանքները սկզբունքորեն տարբեր են գրականության մեջ և բեմում: Տարբեր երևույթներ են գրական կոնտեքստը և բեմական կոնտեքստը: Գրական խոսքի և բեմական խոսքի, որպես գեղարվեստական տարբեր համակարգերի, խնդիրը մեղ հետաքրքրող հարցի մեկ կողմն է միայն և ըստ էության առանձին խնդիր է²⁰: Մեր քննության առարկան այս առումով շատ ավելի նեղ է: Հարցը պարզեցնելով, պետք է նկատենք, որ առօրյա կենդանի խոսքում մարդը հեղինակն է իր ասածի, իսկ բեմական խոսքում հեղինակ չէ, այլ պայմանականորեն ներկայանում է որպես այդպիսին, այն է՝ դերասող, դերասան: Բեմում խոսքային արտահայտության առաջին պայմանը ճիշտ շեշտն է և ռիթմական միավորների ինտոնացիոն ճիշտ կառուցումը, նրանց տրամաբանական պատճառաբանվածությունը: Բնականաբար, հեղինակային խոսքի յուրացումը ոկսվում է իմաստային շեշտերը և տրոհման կետերը գտնելով:

Դերաստեքստի յուրացման առաջին փուլում, որը թատերական պրակտիկայում կոչվում է փորձ սեղանի մոտ, տեքստը կարդացվում է նախ ըստ տրոհության նշանների, ապա ըստ տրամաբանության, որը շեղվում է տրոհության գրավոր օրենքներից: Հայտնի է, որ «տրոհության նշանների տեղադրումը բացարձակ նույն օրենքները չունի բոլոր լեզուներում: Եթե սնգամ այդպես է, ապա անպայման տարբեր են բանավոր տրոհման օրենքները»²¹: Գրավոր խոսքի կետադրությունը ամեն դեպքում չի արտահայտում բանավոր խոսքի տրամաբանությունը: Չենթ խոսում այլևս հոգեբանական և այլ կարգի իմաստային երանգների մասին: Տրոհության նշանները մի դեպքում համապատասխանում են բանավոր տրոհմանը, այլ դեպքում շեղվում են նրանից: Նրանք ամեն դեպքում դադարի նշաններ չեն, բայց միշտ մնում են դադարները գտնելու անսխալ կողմնորոշիչներ, խոսքի ռիթմամեկոդիկան ճիշտ կառուցելու նշանաձողեր: Այսպես, գրավոր խոսքում ձայնարկությունները միշտ անջատվում են ստորակետով, բայց միշտ չէ, որ նրանք անջատ են արտասանվում: Օրինակ՝ «Օ՜հ, բախտ իմ դժիբեմ» («Համլետ»): Երկու կերպ էլ կարող է արտասանվել՝ և՛ միասին, և՛ անջատ, նայած բեմական խնդրի, նայած իրադրության կամ հոգեվիճակի: Կամ՝ կոչականները, որպես կանոն, անջատվում են ստորակետով, բայց ամեն դեպքում դադար չեն թելադրում: Օրինակ՝ «Է՛հե՛յ, հե՛յ, տղա: Ե՛կ, թույն, ե՛կ, ե՛կ» («Համլետ»): Եթե բոլոր ստորակետները համարենք դադարներ, կկորցնենք կենդանի խոսքի զգացումը: Բարդ նախադասության մեջ միջանկյալ մասը, եթե կարճ է, բայց ոչ առանձին ռիթմաշարահյուսական միավոր, դարձյալ չի անջատվում արտաձայնության մեջ. «Եղի՛ր զգա՛ստ, ինչպես սառույց, մաքուր, ինչպես ձյուն, դարձյալ՝ զերծ չես մնա զրպարտությունից» («Համլետ»): Կենդանի խոսքը այստեղ ևս ենթադրում է տրոհության այլ կարգ: Վերջապես, գրավոր խոսքը դադարներ է թելադրում առանց որևէ տրոհության նշանի: Պարզ ընդարձակ նախադասության մեջ դադարով անջատվում են ենթակալի, ստորոգյալի և խնդրի խմբերը:

¹⁹ Տե՛ս Բ. Будагов. О сценической речи.—Филологические науки, 1974, № 6, с. 4.

²⁰ Այս խնդիրը քննված է Հ. Հովհաննիսյանի «Բեմական խոսքի պոետիկան» աշխատությունում (էջ 39—62):

²¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 32, с. 552.

եվ հենց այս կերպով վճռականության բնածին դո՛ւյնը՝
Ախտաթեովում է խորհրդածության գունաթափ ցոլքի՛ց... («Համլիտ»)

...Ալեպպոյում մի փաթթոցավոր շարագործ տաճիկ՝
Մի օր ծեծո՛ւմ էր / մի վեներտիկոս՝ («Օթելլո»)

Թերևս բանավոր տրոհության կանոն համարենք և այն, որ շաղկապներից առաջ ենթադրվում է դագար (հատկապես և-ից առաջ), իսկ հետո՝ ոչ։

Կզնանք միասին, մի էժանագին հյուրանոցում սենյակ կվարձենք և կմտածենք, թե աշխարհը սքանչելի՛ է՞ և լցված է սիրով ու վեհությամբ։

(Վ. Սարգսյան, «Զեր կյանքի ժամանակը», թարգմ. Խ. Դաշտենցի)

Դադարի կողմնորոշիչը բոլոր դեպքերում տրամաբանական կամ, ինչպես ասվում է, պարտադիր շեշտն է, որը երկու տեսակի է՝ խոսքի շեշտ և քերականական շեշտ։ Դարձյալ Արեղյանի օգնությամբ ասենք, որ ամեն խոսք պարունակում է երկու գաղափար՝ հոգեբանական ենթական և հոգեբանական ստորոգյալը։ Դրանք քերականական ենթական ու ստորոգյալը չեն։ Մտքի այն մասը, որ ծանոթ է լսողին, Արեղյանն անվանում է հոգեբանական ենթակա, իսկ այն մասը, որ ասվում է որպես նորություն՝ հոգեբանական ստորոգյալ։ Ուրեմն, տրամաբանական շեշտի տեղը փոխվում է ըստ կոնտեքստի։ Երկու դեպքում էլ դա մնում է պարտադիր շեշտ, այսինքն՝ չի ենթարկվում դերասանի անհատական-հոգեբանական խնդիրներին։ Խոսքը մնում է անհասկանալի կամ սխալ է հասկացվում, եթե խախտվում է պարտադիր շեշտի տեղը ըստ քերականության կամ ըստ կոնտեքստի։ Նույնն է գրավոր խոսքի բնական վերարտադրության մեջ, բայց այստեղ դեր ունի թատերական կոնտեքստը՝ այն տեսանելի կամ ենթադրվող հանգամանքները, որոնք այլ իմաստներ են թելադրում արտասանվող խոսքին։ Այստեղ էլ կարող ենք գործածել պարտադիր շեշտ տերմինը, քանի որ բնական որոշակի հանգամանքները որոշակի են դարձնում նաև արտասանվող խոսքի իմաստը։ Այդ իմաստն արտահայտող միջոցներ են շեշտից ու դադարից բացի ուրիշը և մեղդիկան, որոնք իրենց հերթին պայմանավորված են շեշտով ու դադարով։

Մեր նպատակը չէ քննել կենդանի խոսքի ու թմամեղդիկայի հարցերն առհասարակ, ինչդիրն այն է, թե ինչ դեր են կատարում դադարն ու շեշտը դարձվածքի ու նախադասության ուղիղ իմաստադրման գործում։

Մարդը բնությունից հակված է համաշխարհային ու ուրիշի ենթարկելու իր աշխատանքը։ Ուրիշը հավերժորեն եղել է բնության մեջ և մարդկային գործունեության՝ իրականության ընկալման ու վերարտադրության անբաժան ուղեկիցն է։ Մարդկային մարմնի կառուցվածքի համաշխարհայինությունը, օրգանիզմի աշխատանքում ֆիզիոլոգիական պրոցեսների պարբերական կրկնությունը (սրտի աշխատանք, արյան շրջանառություն, շնչառություն) հարկադրում են մարդուն ենթագիտակցորեն ուրիշի ենթարկել աշխատանքի պրոցեսը, այն է՝ միակերպ կամ միանշան, նման կամ համաձև գործողությունները կրկնել ժամանակի հավասար միավորներում։ Կենդանի խոսքը, որ կազմված է ուրիշական միավորներից, կամ բնական խոսքը, որ ուրիշաշարահայտական միավորների է վերածում հեղինակային տեքստը, ենթարկված է նույն օրենքին։ Հենց խոսքի ուրիշը նախ պայմանավորված է շնչառության ուրիշով։ Ժամանակի յուրաքանչյուր միավորին համապատասխանում է սրտի զարկերի, շնչամկանների և ստոծանու աշխատանքի որոշակի պարբերական թիվ, ներշնչվող ու արտաշնչվող օդի որոշակի, պարբերական քանակություն։ Օրգանիզմի աշխատանքի այս պարբերականությունը երբեք չի խախտվում հոգեֆիզիոլոգիական հարաբերականորեն կայուն պայմաններում։ Եթե խախտվում են այդ պայմանները, համապատասխանաբար փոխվում է նաև պրոցեսի ուրիշը, ուռանց, սակայն, խախտիլու մասերի հարաբերությունը։ Այսպես, առողջ մարդու սիրտը մեկ րոպեում կրկնում է 60—70 միանշան կծկում, որին համապատասխանում է ներշնչման ու արտաշնչման 16—20 միանշան կրկնություն։ Հոգեֆիզիոլոգիական պայմանների փոփոխությամբ փոխվում է պրոցեսի հաճախականությունը, բայց չի խախտվում միանշան երևույթների համաշխարհային կրկնությունը։ Իսկ եթե խախտվում է, ապա խախտումը բերում է իր ուրիշի ժամանակի հավասար միավորներում ներշնչվող ու արտաշնչվող օդի քանակը հավասար է կամ անհավասար, բայց ընդհանուր պրոցեսում դարձյալ ուրիշի։ Խոսքի մեջ իրար հաջորդող տակտերի և իմաստային միավորների երկարությունը, իհարկե, հավասար չէ արտաշնչվող օդի պարբերաբար կրկնվող քանակին։ Այսպիսով, առաջ է

գալիս հակասություն շնչառության ռիթմիկ բնույթի և խոսքային նյութի առիթմիկ կառուցվածքի միջև։ Բայց ռիթմը բնության հարկադրանքն է և իրեն է ենթարկում ամեն մի օրգանական շարժում։ Կենդանի խոսքը նույնպես օրգանական շարժում է։ Ռիթմը, կարող է թվալ, զուտ մեխանիկական պահ է, գրված խոսքի բանավոր վերարտադրության պրոցեսում։ Բայց այդպես չէ։ Խոսքի ռիթմական կազմակերպումն ունի և՛ տրամաբանական-իմաստային, և՛ հոգեբանական ֆունկցիաներ։ Ռիթմի զգացումը (կամ գիտակցումը) գրավոր խոսքը հնչողական պրոցեսի վերածելու առաջին պայմանն է, խոսքը կենդանացնելու բանալին։ Բանավոր ընթերցանության և կենդանի խոսքի տարբերություններից մեկը ռիթմական տարբերությունն է։ Առաջին դեպքում ռիթմական անհամաձայնություն է ստեղծվում տեքստի և ընթերցողի միջև, երկրորդ դեպքում չկա այդ անհամաձայնությունը, քանի որ չկա սպառնաստի, ավարտված տեքստ, և այդ տեքստը ստեղծվում է կենդանի պրոցեսում։

Խոսքի կենդանի վերարտադրության ռիթմին տիրապետելու առաջին պայմանը շնչառության համաձայնեցումն է իմաստային-շարահյուսական միավորների հետ, երբ արտաշնչվող օդի հավասարաչափ մղումները կրում են շարահյուսական մեծ կամ փոքր՝ վանկերի քանակով անհամաչափ միավորներ։ Շարահյուսական մեծ միավորն արտաբերվելու է մեկ շնչով. քանի որ դա, որպես ռիթմական միավոր, մեկ շնչով է և մի քանի անշնչո կամ թույլ շնչով է վանկերի ամբողջություն է, շտրոֆվող հնչյունական շղթա։ Դա տրոհվում է ըստ հնչյունական շղթայի փոքր միավորների՝ տակտերի, բայց ռիթմաշարահյուսական միավորում այդ տրոհումները իմաստային ֆունկցիա չունեն, հետևաբար և չեն գիտակցվում։ Գիտակցվում է ռիթմաշարահյուսական միավորը, որպես մաքուր մաս։ Արձակ խոսքում երբեք չենք գտնի շարահյուսական միավորների համաչափություն՝ վանկերի համաչափ խմբերի պարբերական կրկնություն։ Դա չափաժողի առանձնահատկությունն է։ Արձակ խոսքում տակտը (Ստանիսլավսկու ըմբռնումով) կարող է կազմված լինել ինչպես մեկ, այնպես էլ մի քանի բառերից։ Որպեսզի ռիթմական համաչափություն ստեղծվի, անհրաժեշտ է տեմպային փոփոխություն, որով շարահյուսական միավորի անշնչո մասերը, հավասար չլինելով ըստ վանկերի քանակի, ինքնաբերաբար ձգտում են հավասարվել։ Խոսողը ակամա ձգտում է դեպի գերադաս բառը՝ աշխատում է շուտ հասնել իմաստի կենտրոնին և շնչառված վանկերի վրայով սահում է համեմատաբար արագ։ Եվ ընդհակառակը. երբ շնչառված վանկերի մեծ քանակությունը հաջորդ ռիթմական միավորում հետևում է վանկերի փոքր քանակությամբ, տեմպը դանդաղում է։ Իհարկե, մեծ և փոքր ռիթմաշարահյուսական միավորները, հավասարության ձգտելով, չեն հավասարվում, և պարտադիր էլ չէ այդ հավասարությունը, բայց ստեղծում են խոսքի ռիթմիկ հնչողություն։ Սա խոսքի տրամաբանությունից ու իմաստից ծնվող ռիթմն է։ Շնչողության պրոցեսում ռիթմաշարահյուսական միավորների ժամանակային հավասարեցման ձգտումը կատարում է կրկնակի դեր՝ շարահյուսական միավորները համաձայնեցվում են շնչառության փուլերի հետ, և ուղադրություն է հրավիրվում քերականորեն և տրամաբանորեն գերադաս բառերի վրա։ Արտահայտել գրված խոսքի տրամաբանությունը հնչողության պրոցեսում նշանակում է նպատակահարմար օգտագործել շնչառությունը, այն է՝ խոսել զսպված արտաշնչումով, առանց սպառնելու օդի պաշարը, վանկերն արտասանել հանգիստ ու անխուճապ, առանց հնոցի ու հարվածների, ձգտել դեպի գերադաս բառերը կամ շնչառվող վանկերը, դրանք արտասանել համեմատաբար դանդաղ ու ամուր և ներշնչել միայն պարտադիր դադարների տեղերում։ Շնչող խոսքի տեսաբան Ի. Բլինովը նույնիսկ կանոնի է վերածել խոսքային շնչառության օրենքը. ա) չսկսել խոսքը առանց ներշնչման, բ) ռիթմական միավորի արտաբերման ընկալման չսպառնել ներշնչված օդի քանակը, գ) դադարներն օգտագործել օդի պաշարը նորոգելու համար, դ) դադարների տեղում վերցնել այնքան «լրացուցիչ» օդ, որքան անհրաժեշտ է մեկ միավորի համար, ե) ներշնչել արագ ու անակատելի²²։ Այս կանոնը նշանակում է մեկ բան՝ շնչառության ֆիզիոլոգիական ռիթմը հարմարեցնել խոսքի տրամաբանական ռիթմին։ Իսկ տրամաբանական ռիթմը մտքի արտահայտությունն է կենդանի խոսքի պրոցեսում, որը բեմական խոսքի տեսակետից ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ քերականորեն գերադաս և ստորադաս բառերի աստիճանավորում ըստ տեմպի և տոնի, այսինքն՝ ռիթմական և տոնային խաղ։ Հակառակ դեպքում արտասանվող խոսքը միապաղաղ է ու անհետաքրքիր։ Յուրաքանչյուր նախադասություն կամ միտք թելադրում է իր ռիթմը։ Տեքստի տարբեր հատվածներում կարող են ենթադրվել տարբեր ռիթմեր, բայց նախադասության սահմաններում ռիթմը հաստատուն է։ Կարող է փոխվել տեմպը,

²² И. Блинков. Выразительное чтение и культура устной речи. М., 1946, с. 164.

բայց ոչ ռիթմական պատկերը: Ռիթմական պատկերի խաթարումը մտքի խաթարումն է: Դա նշանակում է, որ և՛ նախադասության, և՛ կոնտեքստի սահմաններում գերադաս բառը չի կարող ընթերցվել որպես ստորադաս, և ստորադասը՝ դերադաս: Ռիթմը կարող է փոփոխվել նույն պարբերության, հատվածի կամ տեսարանի սահմաններում և կարող է նույնը մնալ, նայած տեքստի ընդհանուր ռիթմական բնավորության: Հնչող խոսքի տրամաբանության համար էականը նախադասությունը ճիշտ ռիթմով մատուցելն է: Վերջապես, խոսքի ռիթմը պայմանավորված է մրտաձողության ռիթմով: Հեղինակային խոսքը բեմականորեն վերարտադրելու համար բավական չէ ըմբռնել նրա բովանդակությունը, պետք է զգալ նրա ռիթմական բնավորությունը, նրա ռիթմական պոտենցիալը, որն արտահայտված չէ գրային որևէ նշանով: Դրամատուրգիական տեքստի յուրացման պրոցեսում դերասանը բախվում է ոչ այնքան հեղինակի մտքերին ու տրամադրություններին, որքան նրա մտաձողության ռիթմին, որը երբեմն և հաճախ հակառակ է լինում դերասանի մտածողության ռիթմին: Հայտնի է, որ անժանոթ կամ անսովոր ոճով գրված վեպը կամ պիեսը սկզբում դժվար է կարդացվում, իսկ երբ ընթերցողը վարժվում է հեղինակի մտածողության ռիթմին, ոճը դառնում է մատչելի, ընթերցողի և հեղինակի ներքին ռիթմերը փոխհամաձայնության են գալիս: Ունենալ ռիթմի զգացողություն՝ նշանակում է կարողանալ մտնել խոսքի տարբեր ռիթմերի մեջ, սեփական ներքին ռիթմը ներդաշնակել տեքստի ներքին ռիթմին:

Դարձվածքում և շարահյուսական միավորում բառերի բովանդակային փոխհարաբերությունն արտահայտվում է ոչ միայն ռիթմական, այլև տոնային հակադրություններով: Տոնային և ռիթմական հակադրությամբ ստեղծվում է դարձվածքի կամ նախադասության ռիթմամեղեդային պատկերը: Նկատի ունենք ամենից առաջ դարձվածքի տրամաբանական ելևէջը՝ տոնի իջեցումներն ու բարձրացումները, «թեքություններն» ու «հարթությունները», որ Ստանիսլավսկին անվանում է պարտադիր ինտոնացիա²³: Այս նույն երևույթը Բլինովն անվանում է դարձվածքային մեղոդիկա, որ լեզվաբանորեն ավելի ճշգրիտ տերմին է ինտոնացիան, ինչպես գիտենք, լայն հասկացություն է լեզվաբանության մեջ՝ ներառում է հնչերանգի և առողանության (պրոսոդիկայի) բոլոր տարրերը՝ շեշտ, դադար, տոն, հնչյունի դրվածք և տեղություն, տեմպ, ձայնական ուժ և այլն: Այս դեպքում նկատի ունենք ինտոնացիայի մեկ կողմը՝ դարձվածքի և նախադասության ընդհանուր ռիթմամեղեդային կառուցվածքը:

Այսպես կոչված պարտադիր ինտոնացիան քերականական շեշտի (կոնտեքստում՝ խոսքի շեշտի) անմիջական զրսևորումն է՝ քերականորեն կամ տրամաբանորեն գերադաս բառի տոնային առանձնացումը, հակադրումը ստորադաս բառերին: Գերադաս բառի շեշտվող վանկն արտաբերվում է ոչ միայն մի քիչ դանդաղ, այլև նկատելիորեն բարձր տոնով և կամային լարումով, որը հնչյունական լիքը է հաղորդում վանկին և միաժամանակ իրեն է ձգում անշեշտ, մեղմ արտաբերվող վանկերի խումբը: Ահա այս կերպ հնչյունները միավորվում են ըստ տակտերի և աստիճանաբար դասավորվում ուժեղ արտաբերվող վանկի շուրջը: Սա կոչվում է նաև «ձայնային դժագիր», «ինտոնացիոն ֆիգուրա»²⁴: Սրանք, իհարկե, պայմանական անվանումներ են: Ռիթմամեղեդային պատկեր անվանումը, կարծում ենք, ավելի ստույգ է ինչպես լեզվաբանական, այնպես էլ թատերական տերմինաբանության տեսակետից:

Ինչպես արդեն նկատել ենք, տակտային տրոհումը կենսական խոսքում այնքան էլ նկատելի չէ: Դա դառնում է նկատելի հատկապես այն կետերում, ուր հանգեցնում է բառերի վանկային տրոհման, երբ բառի վերջին բաղաձայն հնչյունը միանում է հաջորդ բառի առաջին ձայնավորին, կամ բառի վերջին ձայնավորը՝ հաջորդ բառի առաջին բաղաձայնին: Սա հայերենի ինտոնացիոն առանձնահատկություններից է և հատուկ չէ, օրինակ, ռուսերենին:

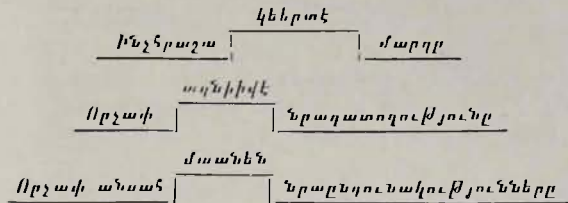
Ռիթմամեղեդային պարզագույն պատկերն ունենում է մեկ թեքություն, երբ շեշտվող բառը դարձվածքի կամ նախադասության վերջում է, և երկու թեքություն, երբ շեշտվող բառի միջում է: Ռիթմամեղեդային պարզագույն պատկերները հստակ են երևում հատկապես կարճ նախադասություններում կազմված տեքստերում:

Հավելեմ. Ի՛նչ հրաշակերտ է մարզը: Որչափ ազնիվ է նրա դատողությունը: Որչափ անսահման են նրա ընդունակությունները: Կազմվածքը և շարժումը որչափ բարձև և հրաշալի: Կացունիստով կարծես մի հրեշտակ: Խոհանոցությամբ կարծես մի աստված: Աշխարհի գեղեցկությունը: Կենդանիների կատարելատիպը: Այս բոլորով հանդերձ ի՛նչ է իմ աչքիս հոդի այս գերագույն գտնվածքը: Սարդը չէ հիացնում ինձ:

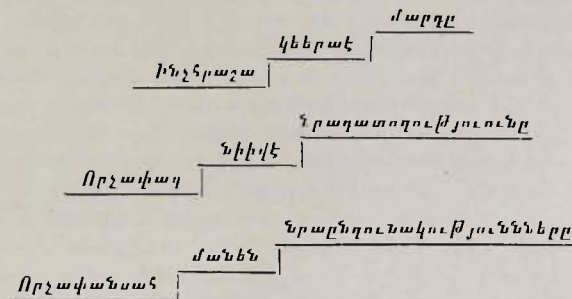
²³ К. Станиславский. Указ. соч., с. 512.

²⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 504—516:

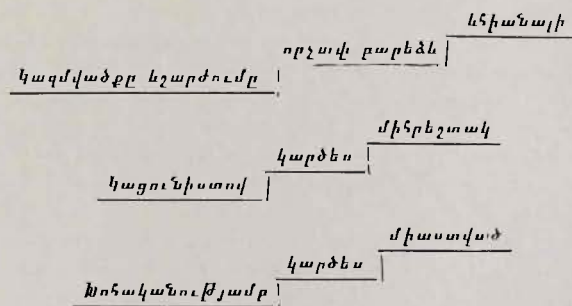
Այս տեքստը բեմի համար է գրված և բեմի համար թարգմանված: Թերևս դրանով բացատրենք այն հանգամանքը, որ այստեղ ոչ թե նախադասություններ են (սկսած հինգերորդ վերջակետից մինչև ութերորդը), այլ ուրիշմաշարահյուսական միավորներ, որոնցից յուրաքանչյուրը մեկ պարզագույն ուրիշմամեղեդային պատկեր է: Պայմանական սխեմայով ցույց տանք տոնի ելևէջը, որը Վոկոնսկին անվանում է ալիք:



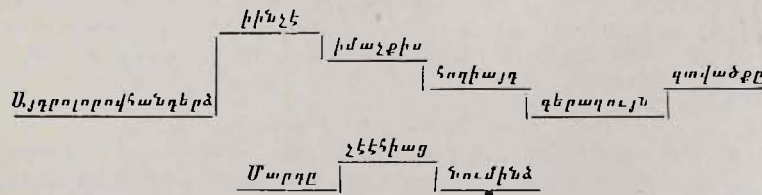
Նկատենք, որ երկրորդ թեքությունը չի հասնում «հատակին»՝ այն կետին, որտեղից սկսվում է տոնը: Պատճառը այն է, որ իջնող բառերը իմաստային կենտրոնին ստորադաս լինելով հանդերձ, թույլ շեշտ են կրում, այսինքն՝ գերադաս դառնալով լիցք ունեն: Այդպես էր Փափազյանի արտասանության մեջ: Ասենք նրա ձայնագրությունը:



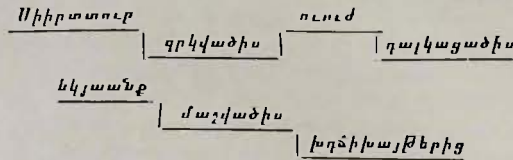
Հաջորդ ուրիշմաշարահյուսական միավորներն արդեն ինքնին թելադրում են տոնի վերելք, քանի որ տրամաբանական շեշտը վերջին բառերի վրա է:



Վերջին ուրիշմաշարահյուսական միավորներում մեղեդային պատկերը երկվեք է:



Պատկերն այս տեսքն է ընդունում, երբ դարձվածքներն սկսվում են քերականորեն գերադաս-
բառերից: Շեշտվող բառն արտասանվում է տոնի վերելքով. շեշտի ուժգին հարվածով, իսկ հա-
ջորդ բառերում տոնը հանգչում է, կարծես վանկերը թափվում են ցած:



(Գրիգոր Նարեկացի)

Նարեկացու «Ողբերգության մատյանը» հարուստ է տոնային ելևէջների մեծ բազմազանու-
թյամբ, բերում է ուրիշ մեղեդային պատկերների արտասովոր, իր տեսակի մեծ բազմակի հա-
րեստություն: Տոնային բարձրակետերն այստեղ շատ են՝ վերելք՝ վայրէջք, ավելի վեր ու վեր և
դարձյալ վայրէջքներ, ու այսպես շարունակ՝ մինչև երկինք: Նարեկացու «Մատյանը» շատ դժվար
է դարձնել բնական ընթերցանության նյութ ամբողջությամբ կամ թեկուզ՝ մի քանի դուխա: Տո-
նային վերելքի պատկերը դժվար է տալ արտասանությամբ: Այս տեսքով թելադրում է ուրիշ մե-
ղեդային պատկերների անբնականակալի բազմազանություն: Այդ պատկերներն առանձին-առանձին
թերևս կարելի է վերածել պայմանական սխեմաների, բայց թեկուզ մեկ գլուխն ամբողջությամբ՝
Նալիվ թե: Տոնային բարձրակետերն այստեղ շատ են և կարող են լինել համազոր կամ ոչ հա-
մազոր: Ինչպե՞ս են նրանք աստիճանավորվում ինտոնացիոն կոնտեքստում, և ո՞րն է վերջին
բարձրակետը, մտքի կամ դժգոհմունքի կուլմինանտը, դժվար է որոշել, առավել ևս վերարտադրել
մարդկային ձայնի ներառվողություններով: Տոնի տեսակետից Նարեկացին մի բարդ պոլիֆոնիա
է, որ կարող է վերարտադրվել ոչ թե բնական պարզ արտասանությամբ, այլ թերևս երաժշտու-
թյամբ, բազմաձայն համանվագով: Նարեկացին բարձրաձայն կարգացվել է որպես աղոթքների
շարք, առանձին-առանձին, բայց հեղինակի ներքին տոնը անհամեմատ լարված է և միտում է
անհամեմատ բարձր կետերի, քան կարող է տալ նրա աղոթքային ընթերցանությունը: Բայց ահա
Շեքսպիրի «Համլետը», որի օրինակներին մենք բավական շատ ենք դիմում, ստեղծվել է բնմի
համար և բնական պայմաններում²⁵: Այս գործը, ինչպես և ամեն մի դրամատուրգիական երկ,
կառուցված է կենդանի խոսքի օրենքներով և բարձրաձայն արտասանություն է նախատեսում:
Բնական խոսքի ինտոնացիոն և պոետիկական կառուցվածքը կարելի է բացատրել թեկուզ միայն
Համլետի դերասերստով²⁶:

Տուրաքանչյուր լեզու ունի իր, միայն իրեն հատուկ ինտոնացիաները, իրեն հատուկ ուրիշ-
մեղեդիկան: Բայց ընդհանուր սխեման՝ տոնի բարձրացում և իջեցում, տեմպի արագացում և
դանդաղեցում, շեշտերի աստիճանավորում՝ ըստ բառերի գերադասության և սուորադասության,
մեղմություն և ուժգնություն, տարածելի է բոլոր լեզուների վրա: Տարբերությունը ուրիշ մեղե-
դային ընդհանուր սխեմաներում չէ, այլ տոնի և հնչյունական դրվածքի մեջ: Օրինակ, իտալերենն
ու իսպաներենը բառաշեշտի քնուկթուկ կարծես թե նման են. շեշտվում է առավելապես նախա-
վերջին վանկը: Բայց իսպաներենում շեշտի հարվածն ուժեղ է, քան իտալերենում: Կամ՝ ֆրան-
սերենում և հայերենում շեշտը վերջին վանկի վրա է, երկուսն էլ վերջնաշեշտ լեզուներ են, բայց
ֆրանսերենում շեշտն ուժեղ է, և բառի վերջին վանկը նկատելիորեն երկար է արտասանվում,
իսկ հայերենում շեշտը մեղմ է, և վերջին վանկը կարճ է արտասանվում, ոչ ինտենսիվ, բայց
կարծես թե հանգչում է: Իսկ հնչյունական տարբերություններն արդեն բացահայտ են առանց ա-
պացույցների:

Հայերեն կենդանի խոսքը չի սիրում տոնային ընդգծված հակադրություններ (կոնտրաստ-
ներ), ուժեղ շեշտահարություն, երկշեշտ բառեր: Հայերենն ունի յուրահատուկ միատոնության
ձգտում, հանգիստ ու մեղմ տոն (ի հակադրություն բաղաձայն հնչյունների ամբողջական ու կոշ-

²⁵ ՏՆՍ Զ. Զովհաննիսյան. Փափազյանի խոսքը, էջ 172:

²⁶ Զ. Զովհաննիսյանի «Բնական խոսքի պոետիկան» աշխատության հիմնական դրույթ-
ներն ու եզրակացությունները ելնում են Շեքսպիրի հայերեն թարգմանության օրինակներից և
Փափազյանից:

տություն), առանց ձայնական ուժեղ լարումների, մի րան, որը շատ հստակ նկատելի է հատկապես Կոմիտասի երգում: Այս առումով, յուրահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Փափազյանի խոսքը (ըստ ձայնագրությունների), որն իհարկե զերծ չէ որոշ օտար երանգներից, հատկապես իտալական (սովորել է իտալիայում), բայց խորապես հայկական է, նույնիսկ հրն հայկական, քանի որ հայերեն կրթությունն ստացել է մխիթարյանների դպրոցում²⁷: Փափազյանը նախադասությունները ավարտում է հանգչող տոներով, անշեշտ վանկերն ու բառերը միացնում ընդհանուր հնչյունական գծով: Միաժամանակ նա սիրում էր որոշ բառեր շեշտել ուժեղ, հարվածով դահլիճ հրել. բայց դրա բացատրություններն այլ են: Որպես խոսքի նուրբ ու խոր մեկնարան, նա միշտ ընտրում էր տրամաբանորեն և հոգեբանորեն զերազաս բառը և հակադրության մեջ դնում իր տոնի ընդհանուր մեղեդային հարթության վրա: Փափազյանի խոսքը հարուստ էր և՛ ելևէջներով, և՛ տոնային հարթություններով՝ բառերի արագ, ցածր ու հանգիստ արտասանություններով:

Կենդանի խոսքի բնական ելևէջները բազմազան են, և ննարավոր չէ ձայնանիշերի (նոտաների) վերածել դրանք: Հնարավոր չէ նաև ճշգրիտ կանոններ սահմանել: Կանոնը իմաստն է, որ արտաբանվում է շեշտով ու տրամաբանական դադարով: Կանոնի բառերի դերադասությունն ու ստորադասությունն է. որը կարող է արտահայտվել ամենաբացարձակ միջոցներով, նայած ինչպիսին է արտահայտողի երաժշտական լսողությունը, ոչ այնքան ձայնական հնարավորությունները, որքան լսողությունը, տոնի ներքին զգացողությունը: Սխալ կլինի պնդել, թե զլխավոր միտքը կամ գերադաս բառը թելադրում է տոնի բարձրություն, և ընդհակառակը, երկրորդական միտքը կամ ստորադաս բառը՝ տոնի իջեցում: Կենդանի խոսքում հաճախ ամենակարևոր բառերն արտասանվում են ցածր, որ նույնպես ստոր ընդգծում է նշանակում, հաճախ միջանկյալ մտքերն ու բառերն արտասանվում են բարձր, որ նշանակում է անկարեորության ընդգծում և այլն: Բոլոր դեպքերում իմաստը օբյեկտիվ է, իսկ նրա վերարտադրության ձևերը՝ անհատական:

Մենք փորձեցինք կենդանի խոսքի ռիթմամեղեդայնության հարցերը դիտել ակնհայտ իմաստների տեսանկյունից: Գրված խոսքի վերարտադրության անհատական ձևերն ու միջոցները, կամ նրանց ընդհանուր օրինաչափությունների հայտնաբերումը պահանջում են առանձին փորձառական (էքսպերիմենտալ) և տեսական քննություն:

ТАКТ, РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА И ФРАЗОВАЯ МЕЛОДИКА В ЖИВОЙ РЕЧИ

Л. В. ЛАЛАЯН

(Резюме)

В статье прослеживаются некоторые принципы живого воспроизведения внутренней интонации литературного (в частности драматургического) текста. Существенные различия между живой речью и чтением вслух определяются готовностью литературного текста и незаконченностью, длящимся характером живой речи. В процессе озвучивания текста как некоей законченности выявляется несоответствие (или противоречие) между двумя видами речевой деятельности. Слово отчасти теряет семантическую строгость, так как фонетически оно не всегда является единицей деления звукового материала. Фразы или предложения расчленяются на метрические «стопы» или такты, произносимые непрерывным потоком. С практической точки зрения, особенно в сценической речи, единицами деления являются ритмико-синтаксические группы, выделяемые грамматическими паузами. Таким образом, текст на сцене выступает в виде ритмико-мелодических фигур, являющихся комбинациями интонационных контуров и семантических групп.

²⁷ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան. Փափազյանի խոսքը, հ. 221—227: