

ՉԱՓԱԾՈՅԻ ՌԻՔՄԱՄԵՂԵՒԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԲՆՄԱԿԱՆ ԽՈՍՔՈՒՄ

ԱՅՈՒԴՄՈՒՄ ԱՆԱՅԱՆ

Չափածո խոսքի բեմական վերարտադրության խնդիրը համեմատաբար քիչ է զբաղեցրել բեմական խոսքի տեսաբաններին: Այս բնագավառում ընդհանուր սկզբունքներ տեսականորեն չեն մշակվել: Առ այսօր խոսքի արվեստին, հատկապես բեմական խոսքին վերաբերող գրականության մեջ հայտնի չէ որեւէ տեսական ուսումնասիրություն, որտեղ չափածոյի բեմական հնչողության հարցերը դիտվեն ուսանավորի տեսությունից տարբեր հայեցակետով: Հայտնի է միայն Ֆ. Կոգանի աշխատությունը¹, ժամանակին քննադատված մի դործ, որը տեսականորեն չի շրջանառվել և գործնական կիրառություն չունի: Կոգանի աշխատությունը հիմնականում վերաբերում է տաղաչափության ընդհանուր հարցերին: Բեմական կատարման սկզբունքներն այստեղ շոշափվում են մասնակիորեն: Հեղինակը գրեթե կրկնում է այն ամենը, ինչ վաղուց հայտնի է ռուսական տաղաչափության մասին գրված ուսումնասիրություններից, ինչը գիտական խորությամբ ու բազմակողմանիորեն տրված է Վ. Ժիրմունսկու աշխատությունում²: Որպես բեմական խոսքի տեսություն, ուշադրության արժանի է ն. Վերբովայայի, Օ. Գոլովինայի և Վ. Ուրնովայի ուսումնական ձեռնարկը, որտեղ տրվում են չափածոյի կառուցվածքի ընդհանուր գծերը և գործնական կարգի հանձնարարականներ³, Բայց այստեղ ևս հարցը ըստ էության չի ծավալվում և տեսականորեն հիմնավոր լուծում չի ստանում: Չափածոյի բեմական կատարման խնդիրներին անդրադառնում են նաև բեմի և գրական էստրադայի վարպետները (Վ. Յախոնտով, Ջ. Գիլզոլդ և ուրիշներ), որոնք անում են նուրբ դիտողություններ, պատկերավոր համեմատություններ, որ կարիք ունեն տեսական հիմնավորման:

Խնդիրն այն է, թե ինչպես է կառուցված չափածոն՝ ինչ է ոտքը, ինչպիսիք են ոտքի տեսակները, հանգավորման ինչպիսի սխեմաներ կան և այլն: Այս հարցերը սոսկ անուղղակիորեն են առնչվում բեմական խոսքի տեսությանը: Խնդիրն այն է, թե չափածո խոսքի կառուցվածքը իր որ կողմերով և ինչպես է արտահայտվում դերասանի բեմական ինտոնացիայում, տեմպադրիթմային և ռիթմամեղեդային արտահայտչականության ինչ միջոցներ է թելադրում չափածոն: Այն, որ չափածոն հատուկ սկզբունքով կազմակերպված խոսք է, որը բխում է պոետական ստեղծագործության բովանդակության ու ձևի որոշ առանձնահատկություններից⁴, որ ի տարբերություն արձակի, նա ունի կանոնավորված ռիթմ՝ «հավասար միավորների պարբերական կրկնություն ժամանակի մեջ»⁵, հասկանալի է: Բայց որ խոսքի այս պայմանականությունը դերասանին թելադրում է պայմանական, առօրեականից հեռու ինտոնացիա, տեսականորեն ուսումնասիրված չէ: Դերասանը կարող է

¹ Ф. Коган, Техника исполнения стиха, М., 1935.

² В. Жирмунский, Теория стиха, Л., 1975.

³ См. Н. Вербова, О. Головина, В. Урнова, Искусство речи, М., 1977. с. 260—277.

⁴ Է. Զրրաշյան, Գրականության տեսություն, Երևան, 1980, էջ 262:

⁵ Նույն տեղում, էջ 265:

չիմանալ տաղաչափութեան օրենքները, բայց ներքին լսողութեամբ զգալ դրանց գոյութիւնը և արտահայտել:

Դրամատիկական թատրոնում և գրական էստրադայում՝ այսպես կոչված ասմունքի արվեստում, ընդունված է չափաժող խոսքի արտասանութեան երկու եղանակ. 1) ըստ շարահյուսական-իմաստային միավորների, երբ դերասանը ջանում է խոսել արձակի ոճով՝ բանաստեղծութիւնը մոտեցնում խոսակցականութեան, 2) ըստ ուրիշմական միավորների, երբ դերասանը ակամա հետեւում է ոտանավորի ուրիշմին՝ շեշտերին, տակտերին, տողերին ու կիսատողերին, այլ խոսքով, վերարտադրում է ոտանավորի պայմանական կառուցվածքը կամ, ինչպես ասում են, խոսում է երգելով: Ժամանակակից թատրոնում խոսքի այս երկրորդ եղանակը համարվում է հնացած, նույնիսկ անընդունելի: Բնական ռեալիզմի ձգտումը ժամանակի ընթացքում մերժել է շատ պայմանականութիւններ, դրանց թվում նաև չափաժողի ինտոնացիան, այն դեպքում, երբ համաշխարհային դրամատիկական գրականութեան մեջ չափաժողն հսկայական բաժին է կազմում: Ժամանակակից թատրոնը, ինչպես նկատել է Արրահամ Մուրը, յուրահատուկ կորուստ է անցյալի լիրիկական թատրոնի, և այսօրվա գեղարվեստական որոնումներն ուղեկցվում են այդ կորստի վերականգնման դանդաղ ու անհամարձակ ձգտումներով⁶: Պետք է ասել, որ թատրոնում նույնպիսի կորուստ է նաև բանաստեղծական պաթոսը, ինտոնացիայի պայմանականութիւնը: Այս հարցը ժամանակին ղեպղեցրել է ռուս գրական էստրադայի նշանավոր վարպետ Վլադիմիր Յախոնտովին: Նա գրում է. «Բանաստեղծների ընթերցանութիւնն ունի իր ինտոնացիան, որ սովորաբար ընդգծում է ոտանավորի չափը և ուրիշմը: Դերասանների ընթերցանութեան մեջ ձգտում կա ընդգծելու նախ և առաջ բովանդակութիւնը, որ նշանակում է բանաստեղծական ձևի աղատ վերարտադրութիւն՝ շեշտերի տեղաշարժ, ինչպես և անհատական ինտոնացիաներ, որով բանաստեղծութիւնը մոտեցնում է կենցաղային խոսքին: Աշխատելով «Օնեգինի» ընթերցանութեան վրա, ես խնդրել լուծեցի՝ ելնելով այդ երկու սկզբունքներից: Ես հիշեցի մեր ժամանակակից պոետների ընթերցանութիւնը, որոնց առիթ էի ունեցել լսելու. Մայակովսկի, Եսենին, Սիվլինսկի, Պաստերնակ, Սվետլով, Բաբրիցկի և ուրիշներ: Նրանց ընթերցանութիւնը ներդաշնակ էր իմ ներքին լսողութեանը: Այստեղ ես նկատեցի որոշակի օրինաչափութիւն՝ բանաստեղծի տրամաբանութիւնը, որը նրա ընթերցանութեանը տալիս էր երգայնութիւն: ...Կան կատարողներ, որոնք վախենում են ոտանավորից, կարծելով, որ նա կարող է իշխել տրամաբանութեան ու մտքի վրա: Բանաստեղծութիւնը կարգալիս նրանք աշխատում են նախ և առաջ ընդգծել տրամաբանութիւնը և միտքը, նրանց ենթարկելով ոտանավորի չափը, հետևաբար և խախտելով այն: Այստեղ կորչում են ուրիշմը, բանաստեղծի ինտոնացիոն առանձնահատկութիւնները: Խախտելով ուրիշմը, խախտում ես իմաստը: Զգացք խոսքի կառուցվածքը մինչև վերջ և դուք կարտահայտեք միտքը»⁷: Այստեղ պետք է հիշել նաև Վ. Մայակովսկու ասածը, որ «ուրիշմը բանաստեղծութեան էներգիան է»⁸:

Հետևաբար, բնական խոսքում չափաժողն չի ենթարկվում արձակի օրենքներին և պարտադրում է առանձնահատուկ ինտոնացիա, ընթերցման առանձ-

⁶ С. А. Моль, Социодинамика культуры, М., 1973, с. 251.

⁷ В. Яхонтов, Театр одного актера, М., 1958, с. 330. Դիմելով Յախոնտովի դատողութիւններին, Հ. Հովհաննիսյանը նկարագրում է նրա ընթերցումը և ուղարկութիւն է հրապարակում այդ խոսքի տեմպառիթմային առանձնահատկութիւնների վրա: Նա գրում է, որ Յախոնտովի ինտոնացիայի տպավորականութիւնը գալիս էր բանաստեղծական խոսքի պայմանական կառուցվածքից, որ Յախոնտովը տակտերն ու իմաստային միավորները հնչեցրել է մեկ առ մեկ, երբեմն դանդաղ ու ձգված (տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Բնական խոսքի պոետիկան, Երևան, 1973, էջ 95):

⁸ Վ. Մայակովսկի, Երկեր, Կ. II, Երևան, 1950, էջ 369—370:

նահատուկ վարպետություն: Եթե անդրադառնանք բանաստեղծության ձևական կառուցվածքի բոլոր օրենքներին, կշեղվենք մեր հարցադրումից, ուստի այստեղ նշում ենք, թե այդ օրենքներից որոնք են գեր կատարում բեմական արտասանության մեջ: Հայտնի է, որ բանաստեղծը ստեղծագործության ընթացքում չի մտածում այդ օրենքների մասին: Չափածոյի ընթերցանության մեջ վարպետացած շատ դերասաններ երբեմն զաղափար չունեն տաղաչափության օրենքների մասին և այնուամենայնիվ հիանալի դրում են և՛ չափը, և՛ տոնը, և՛ ուրիշներ: Այս հատկանիշները առավել ընդգծված են արտահայտվում բանաստեղծների ընթերցանության մեջ: Բացատրությունն այն է, որ նրանք խոսքը կառուցում են ըստ շեշտի ու ուրիշի, մտածում են ոչ այնքան շարահյուսական միավորներով, որքան տակտետով, որոնք տաղաչափության մեջ կոչվում են ոտքեր: Բանաստեղծության բեմական կատարման ընթացքում կամ չափածո պիեսներում խաղալիս դերասանը պետք է կարողանա «քայլել» հեղինակի քայլերով, իմանա քայլի չափը, արագությունն ու ուրիշներ, նաև այն տարածությունը, որ անցնելու է հատված առ հատված՝ տող առ տող, տուն առ տուն, այն կետերը, որոնցում քայլը շեշտված է, այն կետերը, ուր դադար է տալու՝ շունչ առնելու համար: Միաժամանակ դերասանի շնչառության ուրիշն ու հաճախականությունը կամա թե ակամա համապատասխանելու է բանաստեղծի ներքին՝ արտասանության ուրիշին ու հաճախականությունը: Այս է բեմում չափածո խոսելու տեխնիկան, որին բանաստեղծը կարող է ամենևին չտիրապետել և այնուամենայնիվ պարտագրել դերասանին:

Ուրեմն, չափածոն ի՞նչ է պարտադրում դերասանին: Չափածոյի կառուցվածքի առաջին էական առանձնահատկությունը հետևյալն է. եթե արձակ խոսքում տակտը (շեշտված և անշեշտ վանկերի ամբողջությունը կամ շեշտից շեշտ ընկած տարածությունը) ենթարկված է շարահյուսական-իմաստային միավորին, ապա չափածոյում հակառակն է՝ իմաստային միավորն է ենթարկված տակտին:

Լսիր, /միևնույն/ |բախտի/ կապերով
Մենք /շղթաված ենք/ |հավերժ/ մեկմեկու.
Գուցե /սխալմամբ,/ |սակայն/ այդ մասին
Ձեռք կարող /դատել/ |ոչ ես, / և ոչ դու՞:

Բանաստեղծական տողն ինքնին արդեն առանձին ուրիշական միավոր է և կազմված է ոչ ըստ քերականության ու տրամաբանության: Նախադասությունը, ինչպես և շարահյուսական-իմաստային միավորը հատվում է ոչ միայն ըստ տողերի, այլև ըստ տակտերի, որոնք և արտասանության քայլերն են: Միաժամանակ տողերի հատածները (ցեզուրա) կիսում են ուրիշական մեծ միավորները, հետևաբար, դադարն այս կետերում փոքր-ինչ ավելին է լինելու: Եթե ուշադիր լսենք Վաղարշ Վաղարշյանի՝ Արբենինի ձայնագրված դերակատարումը, որից բերված է վերոհիշյալ հատվածը, կնկատենք, որ առդամիչի դադարները հուզական-դրամատիկական լարվածություն են տալիս խոսքին:

Եթե արձակ խոսքում շարահյուսական-իմաստային երկար միավորները թելադրում են համեմատաբար արագ արտասանություն, վանկերի արագ ընթացք (խոսողը տրամաբանորեն ձգտում է դեպի իմաստի տեսակետից գերադաս՝ շեշտվող բառը), ապա չափածոյի արտասանության մեջ, թվում է, դրա կարիքը չկա. չափածոն արդեն համաչափ է: Չափածոյի վանկային համաչափությունը մի կողմից դերասանին թելադրում է տակտային համաչափություն, մյուս կողմից ստիպում է խախտել սիմետրիան ոչ այնքան առօրյա

9 Յ ու. Լ ե Ր մ ո Ն տ ո վ, Դ ի մ կ ա հ ա ն դ ե յ (դրամայի այս հատվածը՝ Տ. Հախումյանի թարգմանությամբ բերում ենք ըստ ձայնագրության):

ինտոնացիաների մոտենալու, որքան արտաքին էքսպրեսիա ստեղծելու համար: Այդպես վարվում էր, օրինակ, Վահրամ Փափազյանը: Դերի այն հատվածներում, որտեղ շափածոյի ռիթմը կանոնավոր էր, նա ձգտում էր խախտման, իսկ այն հատվածներում, որտեղ կար անկանոնություն, ձգտում էր շափածոյի կարգ ստեղծել տեմպային տարբերությունների միջոցով¹⁰: Այս դեպքերում նա երբեմն փոխում էր շարադասությունը, նույնիսկ բառեր ավելացնում կամ պակասեցնում, ստեղծում սիմետրիա:

Նա ինձ սիրե՛ց |ի սեր իմ տեսա՛ծ |այն վտանգների՛,
նվ ես էլ նրա՛ն |ի սեր ցույց տվա՛ծ |իր կարեկցությա՛ն¹¹:

Այս երկտողում հատվածների մոտավոր հավասարություն կա, և շեշտերը համաչափ են: Փափազյանը ստեղծում էր անհավասար հատածներ, որոնք համապատասխանում էին իր անհատական խոսքի տակտերին:

Նա ինձ սիրեց, |որովհետեւ ես տառապել էի, |և ես էլ
նրան, |որովհետեւ խղճում էր ինձ:

Մեկ այլ դեպքում Փափազյանը բառեր էր ավելացնում ռիթմական համաչափություն, նույնիսկ հանգ ստեղծելու համար: Համլետի «լինել, թե չլինել» մենախոսության վերջում հանգ ստեղծելու համար ավելացնում է երկու բառ և երկու տեղում էլ պահպանում է հատածը:

... Նվ շատ ձեռնարկներ |մեծ ու կարևոր
Շեղվում են այսպես իրենց ընթացքից,
Գործ իսկ կոչվելուց զրկվում,
նվ ոչինչ չի մնում |կասկածող մարդուն,
Բացի ոչինչից¹²:

Զափածոյի ռիթմական համաչափությունը ստեղծում է հեղինակը (կամ թարգմանիչը): Նվ եթե դերասանը կարդա ոտք առ ոտք, խոսքը կլինի անբնական, մոլորի միատեսակ հարվածների նման: Բայց միաժամանակ բանաստեղծական քայլի զգացողությունը կորցնելը շափածոն կվերածի արձակի, որ սխալ է: Համաչափությունները խախտելու համար իսկ պետք է իմանալ ու զգալ քայլի չափը: Խախտումը նրա համար է, որպեսզի երևա համաչափությունը: Սա ոչ թե սոսկ բանաստեղծական ձևի, այլ առհասարակ արվեստի պահանջն է: Բեմական խոսքի արտահայտչականությունը, էքսպրեսիան թույլ կլինի առանց այդ երկու սկզբունքների (ձևի խախտման ու պահպանման) գիտակցման: Տարբեր դերասաններ տարբեր կերպ են խախտում ու պահպանում ոտանավորի ձևական կառուցվածքը, և նրանց արդարացումներն ու բացատրությունները տարբեր են: Օրինակ, Ինոկենտի Սմոկտունովսկին խախտում է պուշկինյան ոտանավորի կոփածո համաչափությունը, որովհետև ձգտում է ոչ թե արտասանել, այլ խաղալ, բանաստեղծի խոսքը վերածել կոնկրետ հոգեվիճակի, դրություն, խոսել դուրսից մեջ, վերապրելով դրությունը և բառը: Նման արտասանությունը գուցե և վիճելի է, եթե դատենք ըստ Ցախոնտովի վերոհիշյալ կարծիքի: Բայց միաժամանակ այդ կարգի արտասանությունն ունի անհատական-հոգեբանական արդարացումներ, որոնք ոտանավորի ընթերցման կանոններին չեն համապատասխանում, այլ համա-

¹⁰ Փափազյանի բեմական խոսքի վարպետության մասին բավական շատ է գրել Հ. Հովհաննիսյանը իր վերը նշված աշխատությունում, նաև «Փափազյանի խոսքը» ընդարձակ հոդվածում (տե՛ս «Շեքսպիրական», 4, Երևան, 1974, էջ 160—184): Փափազյանի խոսքի մեր նշած առանձնահատկությանը Հովհաննիսյանը չի անդրադարձնում, թեպետ նշում է այլ կարգի նորություններ ու երանգներ:

¹¹ Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, 4. 1, Երևան, 1951, էջ 129:

¹² «Շեքսպիրական», 4, էջ 173:

պատասխանում են դերասանի բեմական տրամաբանությունը, խոսքի անհատական ընկալմանը և ստեղծագործական այլ կարգի խնդիրներին: Այն, ինչը մի դերասանի համար արդարացված է, մյուսի համար կարող է լինել կոպիտ սխալ:

Վերոհիշյալ օրինակները կանոն չեն թելադրում, և հնարավոր էլ չէ կանոնի վերածել դրանք: Բանաստեղծական ձևի խախտման ինչ-ինչ օրինաչափություններ իհարկե կան, և դրանց բացատրությունները պետք է փնտրել ամենից ավելի դերասանի ստեղծագործական տրամաբանության մեջ: Էսկանը ձևի զգացումն է, անկախ նրանից, այդ ձևը խախտվում է, թե պահպանվում: Դերասանը թերևս պետք է կարողանա նախ հանձնվել ոտանավորի ուրիշ-միև և հետո միայն իրավունք ունենա հակադրվելու դրան¹³: Չափածո տեքստի ուսումնասիրության ու յուրացման ընթացքում միայն զգացողությանը դիմել չի կարելի, որովհետև միջին կարողության դերասանի զգացողությունը կարող է և սխալ լինել: Ոտանավորի ուրիշական կառուցվածքը անսխալ զգալու համար (եթե դերասանը չգիտե տաղաչափության օրենքները) կամ պետք է մեծ ճաշակ, չափածո խոսքի սեր, կամ իմացության ինչ-որ մի շափ, բանաստեղծական խոսքի կառուցվածքային ընդհանուր առանձնահատկությունների ուսումնասիրություն:

Որո՞նք են այդ առանձնահատկությունները: Նախ ասենք, թե ինչ է ոտքը կամ, եթե պատկերավոր արտահայտվենք, քայլը: Ոտքը համապատասխանում է տակտին: Ինչպես գրում է Մ. Աբեղյանը, «տաղաչափության մեջ երաժշտական տակտին համապատասխան է ուսանավորի ռիթմը կամ ոտանավորի ռիթմական ռիթմը»¹⁴: Կարգանք, ուրեմն, Վահան Տերյանի «Հրաժեշտի գազելը» ըստ ուրիշական ոտքերի.

Ծաղիկներին՝ ղեռ չբացված, / ղեռ չկիզված / հոգիներին:

Մանուկներին՝ վառ խլրտո՞ւն / ասում եմ ե՛ս / մնաք բարո՞ւմ¹⁵,

Տողերը կազմված են չորս ոտքից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր տակտային շեշտը: Տողի ուրիշը կխախտվի, եթե արտասանության մեջ անտեսվեն տակտային շեշտերը: Ըստ ոտքերի, այստեղ կա չորս ուրիշական միավոր, իսկ ըստ հատածների՝ երկուսը.

Ծաղիկներին՝ ղեռ չբացված, / ղեռ չկիզված հոգիներին...

Այստեղ կա երկու թույլ և երկու ուժեղ շեշտ: Բնական է, որ տակտային բոլոր շեշտերը կարող են արտասանության մեջ չարտահայտվել, քանի որ տակտի դեր են կատարում հատածները, և երկու ուժեղ շեշտերը չեն կարող անտեսվել, քանի որ դրանք պահպանում են տողի ուրիշական համաչափությունը՝ սիմետրիան: Եթե այս շեշտերը կամայականորեն հտ ու առաջ տանենք, այսինքն՝ շեշտենք չբացված բառը հոգիներին բառի հետ, կամ՝ չկիզված բառը ծաղիկներին բառի հետ, կառաջանա ոչ միայն ուրիշական անհամաչափություն, այլև անստույգություն՝ բանաստեղծական մտքի տեսակետից: Մինչդեռ, մեղմելով երկու տակտային շեշտերը (չբացված, չկիզված) և ընդգծելով տողի առաջին ու վերջին շեշտերը (ծաղիկներին, հոգիներին), տողը, համաչափորեն «ծալում» ենք, և դրա սկիզբն ու վերջը կազմում են մեր փնտրած սիմետրիան:

Ոտանավորում սիմետրիա են կազմում նաև հանգավորվող տողերը: Այս սիմետրիան վանկային է, շեշտային կամ վանկա-շեշտային:

¹³ Տեքստային կառուցվածքին հակադրվելու մասին տե՛ս Զ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 39—61:

¹⁴ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ե, Երևան, 1971, էջ 12:

¹⁵ Վ. Տերյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 240:

Դիշերվա՛ /փողոցնե՛րը /թափո՛ւր
Շրջեցի՛ /տրտո՛ւմ ու /միայնա՛կ,
Խոհերո՛վ /և քա՛ղցր, /և տխո՛ւր,
Երազո՛վ /դյութական՝ /ու հստա՛կ¹⁶:

Այստեղ ենթադրվում է ուժեղ շեշտ տողավերջում, իսկ առաջին երկու տակտային շեշտերը կարող են համեմատաբար մեղմ լինել: Տողերի սիմետրիան զգալի դարձնելու համար կարող են տարբեր տոնով ու տեմպով արտասանվել առաջին և երկրորդ, երրորդ և չորրորդ տողերը՝ համաձայնության բերելով առաջինը երրորդի և երկրորդը չորրորդի հետ: Սա զուտ ճաշակի կամ անհատական մոտեցման հարց չէ. տողերի շեշտային և վանկային համաչափությունները ինքնին թելադրում են տոնային որոշ տարբերություն (կոնտրաստ), առանց որի ընթերցանությունը կլինի միապաղաղ ու տաղտկալի: Սիմետրիկ տողերը պետք է դրվեն տոնային տարբեր հարթություններին վրա կամ տարբեր արագությամբ պետք է արտասանվեն, որպեսզի տողերի փոխադարձ ձայնակցումը իմաստ ունենա: Ու մի հետաքրքրություն չի կարող լինել արտասանության մեջ, եթե ձայնակցող տողերը տոնային ու տեմպային նույն նկարագիրն ունենան: Ուրեմն՝ վանկա-շեշտային սիմետրիա և տոնային ու տեմպային տարբերություն: Ինտոնացիոն արտահայտչականությունը նաև այս հակադրամիասնությամբ է պայմանավորված:

Այսպիսով, բեմական ընթերցանության համար նախ էական են ոտանավորի ռիթմական միավորների՝ ոտքի, հատածի, կիսատողի և տողի, որպես արտասանական տակտերի, գիտակցումը: Դերասանը կարող է բնավ չիմանալ բանաստեղծական ոտքի տեսակները կամ դրանց տարբերությունները, քանի որ դրանք էական դեր չեն կատարում բանաստեղծության ինտոնացիոն վերարտադրության պրոցեսում: Բայց չզգալ շեշտերը, չտեսնել շեշտերի քանակը տողի մեջ, նշանակում է չունենալ ռիթմի զգացում: Բնմում արտասանվող լափածո խոսքի մեջ ինտոնացիոն, ռիթմական և տոնային տարբերությունն ստեղծելու առաջին պայմանը նախ և առաջ շեշտի զգացումն է:

Մյուս սլոյմանը (թեևս նույնքան էական) ոտանավորի վանկային համաչափությունների գիտակցումն ու զգացումն է: Միմյանց ձայնակցող տողերը ունենում են կամ շեշտերի հավասար քանակ առանց վանկերի քանակի հավասարության (շեշտային կամ տոնիկ ոտանավոր) կամ վանկերի հավասար քանակ առանց շեշտերի քանակի հավասարության (վանկա-շեշտային կամ սիլաբիկ ոտանավոր), կամ՝ երկուսը միասին (վանկա-շեշտային կամ սիլաբո-տոնիկ ոտանավոր): Հայ բանաստեղծությանը հատուկ են և՛ վանկային, և՛ շեշտային ձևերը¹⁷: Ռուսական պոեզիայում շեշտային ոտանավորի ամենաբնորոշ օրինակները գտնում ենք Վ. Մայակովսկու մոտ: Չարենցը, որ տեսականորեն պաշտպանում էր հայ բանաստեղծության վանկային լինելու սկզբունքը, տվել է և՛ վանկային, և՛ վանկա-շեշտային ոտանավորի փայլուն օրինակներ: Վանկային ոտանավորում շեշտը էքսպրեսիա չի առաջացնում,

¹⁶ Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960, էջ 161:

¹⁷ Եղիշե Չարենցն այն համոզման էր, որ «մեր տաղաչափությունն իր հիմունքով այնուամենայնիվ վանկային է, իսկ շեշտային տաղաչափությունը մեր բանաստեղծական արվեստի մեջ բերովի, արհեստական կոլտուրա է» (Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 478): Բայց մենք գիտենք, որ, օրինակ, Տերյանի պոեզիան երկու տեսակետից էլ կատարյալ է: Ենելով հայոց լեզվի միաշեշտ բնույթից, վանկայնության սկզբունքն է պաշտպանում նաև է. Ջրբաշյանը (տե՛ս է. Ջրբաշյան, Նշվ. աշխ., էջ 274—276): Շեշտայնության սկզբունքի կողմնակիցներն են Ստ. Մալխասյանցը (տե՛ս Ստ. Մալխասյանց, Բանասիրական հետազոտություններ, Երևան, 1982, էջ 294—304) և Մ. Աբեղյանը (տե՛ս Մ. Աբեղյան, Նշվ. աշխ., էջ 234—245): Այս խնդրի լուծումը դուրս է մեր հոգվածի նպատակներից:

և բանաստեղծության ընդհանուր տոնը մեղմ է. տոնային և տեմպառիթմային տարբերություններ այստեղ չեն ենթադրվում, և ուժեղ շեշտահարությունը դերասանին կարող է մղել կեղծ ինտոնացիաների:

Բեմական տպավորության տեսակետից շեշտային կամ վանկա-շեշտային ոտանավորը ավելի նպաստավոր է դերասանի համար: Շեշտը դինամիզմ է բերում և ուժեղացնում է դերասանի ձայնը, ուժ է տալիս շնչառությանը: Շեշտային ոտանավորի արտասանությունը նման է ռիթմիկ թիավարության: Թիավարողի թևերը որքան համաչափ են շարժվում, այնքան նա ուժեղ է զգում իրեն, ուշ է հոգնում, այնքան լայնանում է նրա շունչը: Իսկ վանկային ոտանավորի արտասանությունը դերասանին մոտեցնում է արձակի տոնին ու ռիթմին, նաև առօրեական ինտոնացիաների և բեմական տպավորության տեսակետից պակաս նպաստավոր է, նաև ավելի բարդ ու դժվար: Չափածո պիեսներում կամ դերի չափածո հատվածների շեշտային մասերում ավելի հեշտ է ինտոնացիոն էֆեկտ ստեղծել, քան ոչ շեշտային մասերում: Շեշտը բերում է դրամատիկական վիճակ կամ լարվածության վերելք:

Մնացեք բարո՛վ, վրնջուն նժո՛ւյգ,
Շունչուն շեփո՛ր, ոգևառ թմբո՛ւկ
Եվ ակա՛նջ պատող սրի՛նգ սրածայն,
Դրոշա՛կ արքունի, ամեն սարք ու կա՛րգ,
Մնացեք բարո՛վ¹⁸...

«Լավ ոտանավորի ընթերցումը,— գրում է ժամանակակից անգլիացի նշանավոր դերասան Ջոն Գիլգուդը,— կարելի է համեմատել լողալու հետ. եթե հանձնվում ես ալիքներին, նրանք պահում են քեզ, իսկ եթե ջանում ես հաղթահարել նրանց ուժը (շեշտի ուժը—Լ. Լ.), սուզվում ես: Բանաստեղծական ֆրազավորումը, ռիթմը, տեմպը խոսողին պետք է պահեն այնպես, ինչպես ջուրը լողորդին: Եթե ի վիճակի եք հետևել սեփական շնչառությանը և ռիթմին, շեքսպիրյան ոտանավորը հենարան կլինի ձեզ համար, թեև իհարկե պետք է ուշադիր լինել չկորցնելու համար ձեր տիրապետումը (վանկային և շեշտային համաչափությունների տիրապետումը—Լ. Լ.)»¹⁹: Եթե ուշադիր լսենք Գիլգուդի ձայնագրված խոսքը, կնկատենք, որ նրա շեշտերը և՛ առատ են, և՛ ընդգծված: Դա դալիս է նախ անգլերենից, որտեղ բառաշեշտը ուժեղ է և ինտենսիվ: Հայերենին դա հատուկ չէ, քանի որ մեր բառաշեշտը մեղմ է, և հայ դերասանի խոսքում շեշտի ինտենսիվությունը բերում է կեղծ ինտոնացիա: Անգլիացի դերասանը ոտանավորի տողերում ուժեղացնում է շեշտային հարվածները, միաժամանակ շնչում է հանգիստ ու ռիթմիկ, շունչ է առնում կարծես աննկատելի, ամեն մի տողի վերջում և համաչափ, սահուն ու թեթև լողում է շեքսպիրյան ոտանավորի փոթորկոտ ալիքներում²⁰, Հայ դերասանը (Փափաղյանը) այդ նույնն անում էր առանց ուժգին շեշտահարությունների, և էֆեկտը լինում էր համարժեք, թեպետ և տարբեր²¹:

Գիլգուդի պատկերավոր համեմատությունը մեզ հուշում է ոտանավորի ընթերցման մի յուրահատկություն ևս: Ոտանավորի շեշտով է կարգավորվում տողի, նաև ամբողջ հատվածի ելևէջը կամ ռիթմամեղեդային պատկերը: Արդեն նկատել ենք, որ տողի անշեշտ վանկերն արտասանվում են համեմատաբար մեղմ ու արագ, իսկ շեշտված վանկերը՝ համեմատաբար դանդաղ ու ինտենսիվ: Բայց միաժամանակ տեղի է ունենում շեշտերի աստիճանավորում (գրադացիա) և բառերի գերադասության ու ստորադասության կար-

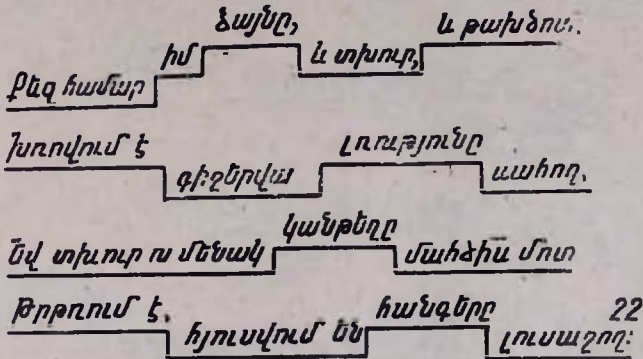
¹⁸ Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 167: Հատվածը բերում ենք ըստ ռիթմական տողատումների և կրճատ:

¹⁹ Д. Ж. Гилгуд, На сцене и за кулисами, Л., 1969, с. 235.

²⁰ Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 195—196:

²¹ Հմմտ. նույն տեղում, էջ 223—227:

գավորում, որը ենթարկվում է մի կողմից շարահյուսական-իմաստային միավորներին, մյուս կողմից՝ ոտանավորի ուիթմական միավորներին: Իմաստային միավորները չափաժուի ընթերցանության մեջ չեն կորցնում իրենց դերը (դերասանը պետք է հասկանա և արտահայտի միտքը), բայց դրանք արտահայտվում են անուղղակիորեն՝ ուիթմական միավորների միջոցով: Որպեսզի իմաստը չկորչի և խոսքը հնչի բնականին մոտ, դերասանը պետք է ճիշտ կողմնորոշվի շեշտերի աստիճանավորման մեջ, գոնի, թե նախադասության իմաստի և հատվածի բովանդակության տեսակետից ո՞ր ուիթմական միավորն է ավելի կարևոր և ո՞ր շեշտն է համընկնում իմաստի շեշտին: Շեշտերի նման աստիճանավորումը իմաստավորում է ելևէջը կամ, ինչպես ասում են բեմական խոսքի տեսաբանները, ինտոնացիոն արիթմ:



Զայնը, թախծոս, խոռվում է, լուռությունը, կանթեղը, թրթռում է հանգերը իմաստի տեսակետից գերադաս բառեր են և համապատասխանում են բանաստեղծության տակտային շեշտերին և, բնական է, որ արտասանվելու են համեմատաբար դանդաղ և ինտենսիվ: Իսկ ինտենսիվությունը բերում է տոնի բարձրացում: Նրանք թելադրում են տեմպաոիթմային փոփոխություններ, քանի որ գտնվում են տարբեր հեռավորությունների վրա և խախտում են ոտանավորի վանկա-շեշտային համաչափությունը: Բայց սա այն խախտումն է, որ ընդգծում է ուիթմը: Բեմական կատարման մեջ բանաստեղծության ուիթմը տպավորություն չի ստեղծի, եթե չլինեն այդ խախտումները՝ ըստ իմաստային շեշտերի աստիճանավորումների: Սա ևս համաչափության ու անհամաչափության հակադրություն է ստեղծում և դերասանի խոսքին տալիս է յուրահատուկ էքսպրեսիա: Հեղինակի համար այդ հակադրությունը թերևս կարևորություն չունի, գուցե և չի գիտակցվում, և դրա համար էլ բանաստեղծների ընթերցանությունը միապաղաղ է. նրանք սեփական բանաստեղծությունները կարդում են միանման ու հավասարաբեմ ուիթմական միավորներով:

Շեշտերի աստիճանավորումը բերում է նաև ելևէջային բազմադանություն: Այստեղ էական դեր է պատկանում նաև հանգին: Ոտանավորի տողերը ձայնակցում են միմյանց ոչ միայն ըստ շեշտերի ու վանկերի, այլև ըստ հանգերի և ուիթմական ասոնանսների (առձայնույթ), երբ տողերը ձայնակցում են ոչ միայն բաղաձայնների, այլև ձայնավորների կամ միայն ձայնակցների համահնչունությամբ: Հանգերն ու ուիթմական ասոնանսները ձայնակցում են տոնի բարձրացումներով ու իջեցումներով, և տեղի է ունենում երկու կարգի գրադացիա՝ ըստ շեշտերի և ըստ տոնների: Սա ըստ էության նույն երևույթն է, քանի որ տողի կամ նախադասության վերջին բառերը կարող են շեշտվել

22 А. Пушкин, Избранные сочинения, в двух томах, т. I, М., 1978, с. 198.
Թարգմանությունը կատարել է Հենրիկ Հովհաննիսյանը:

և՛ բարձրացումով, և՛ իջեցումով, Բեմական ընթերցանության ամենանուրբ կետերից մեկն է այս: Հանգեցրի տոնայնությունը (բարձրացում և իջեցում) պետք է խախտի ոչ իմաստը, ոչ էլ տեմպառիթմն ու սիմետրիան: Տոնի ինտենսիվությունն ու թուլությունը մասամբ կախված է հանգավորման սխեմաներից, բայց այստեղ չկա որևէ կանոն. հանգավորման սխեմաները կանոն չեն թելադրում, քանի որ հանգի ընդգծումը ամեն դեպքում շեշտահարություն չէ: Միանման կարող են շեշտվել ավելի շուտ չհանգավորված տողավերջերը: Այդպես երբեմն վարվում էր Սուրեն Քոչարյանը, և դա մասամբ թելադրված էր արտիստի անհատական մոտեցումով: Քոչարյանի ընթերցանության մեջ տողավերջը երբեմն միտում է ավելի բարձր տոնի, քան թելադրում է հեղինակի ներքին տոնը: Բայց ահա, հատվածի, տան կամ քառյակի վերջին տողում նա հանգավորվող վանկը իջեցնում էր:

վարար

դադարում նրդի հետ

Ըն չի

հոսել.

գինին խնկազար

կախնթի

համար.

խմում են տիկնոջ թանկ կյանքի

ծաղիկ է

որ էն ծայրերին

22
բուսել:

Հոսել և բուսել բառերը հանգով ձայնակցում են, և արտիստը մի բառի վրա բարձրացնում էր տոնը, մյուսի վրա իջեցնում: Բայց առաջին և երրորդ տողերի հանգային ձայնակցումը վերարտադրում էր տոնի բարձրացումով, որը նույնպես հանգի ընդգծում է: Այս քառյակի հանգավորման սխեման խաչաձև է (ԱԲԱԲ), բայց ընթերցանության մեջ այդ սխեման չի կարող ինտոնացիոն արտահայտություն ստանալ հանգավորվող տողերի բարձրացումով. դա կլինի անբնական ու կեղծ: Կից հանգավորման դեպքում (ԱԱԲԲ) տողավերջերը դարձյալ կարող են միտել բարձրացման, բայց ավարտակետում հեղինակի ներքին ինտոնացիան մղում է իջեցման: Քոչարյանն այստեղ ավելի է ընդգծում բարձրացող տոները, որպեսզի հետո ընդգծի իջեցումը: Առաջին երկու կից հանգերը (հանդիպակաց, կիտած ձայնակցում են մոտենալով, իսկ հաջորդ երկուսը (անթարք, հանդարտ)՝ հեռանալով:

Հանգային ձայնակցումների ինտոնացիոն արտահայտության կերպը բոլոր դեպքերում թելադրվում է իմաստային շեշտով, և բանաստեղծության պայմանական ձևը հակադրվում է իմաստին: Սա տոնային հակադրություն է, առանց որի իմաստը բանաստեղծական չի լինի: Հեղինակի ներքին տոնով է որոշվում այս հակադրությունը, թեպետ դերասանը կարող է ընդգծել կամ մեղմացնել այդ տոնը: Կանոն չկա, բայց կա իմաստի օրենք: Ըստ այդ օրենքի, հանգավորվող վանկերը կարող են ձայնակցել ամենատարբեր տոներով: Եվ այդ ձայնակցումները դերասանական քմահաճությամբ չեն որոշվում: Օրինակ, թվում է, թե օղակաձև (ԱԲԲԱ) հանգի դեպքում միմյանցից հեռու

ձայնակցող վանկերը պետք է մոտենան, իսկ մոտ վանկերը՝ հեռանան: Բայց ճիշտ կարող են լինել և՛ մեկը, և՛ մյուսը:

հանրիպակաց
 ևն լռու ձորն է, ուր
 ժայռերը խորունկ նոթերը կիտաժ
 դեմ ու դեմ կանգնած համառ ու անթարթ
 Հայացքով իրար նայում են
 հանդարտ: 24

կոփվեցի հոգուս խռովքում թախծալի,
 նվ օրերիս հոսքը, որ մութն էր ու պղտոր,
 խաղաղվեց մի պահ պայծառ նիրհով անդորր
 ու ցղացրեց նրկնի լալուրը
 հայնչի: 25

Առաջին և չորրորդ տողերը ձայնակցում են թախծալի և ճայելի բառերով, որոնք իմաստային շեշտի տակ չեն և հեռանում են իրարից, երկրորդ և երրորդ տողերը ձայնակցում են պղտոր և անդորր բառերով, որոնք նույնպես իմաստային շեշտի տակ չեն, բայց մոտենում են իրար: Հաջորդ երկու տողերը ավարտվում են շեշտվող բառերով և ձայնակցում են իրարից հեռանալով:

Հավնտ թվում է, թե անցան
 հնոացան...
 Օրերը փորձանքի, ցավի
 ու դառնության... 26

24 նույն տեղում, էջ 13:

25 А. Пушкин, նշվ. աշխ., էջ 346: (Թարգմ. Հենրիկ Հովհաննիսյանի):

26 նույն տեղում:

Այսպիսով, բանաստեղծության ընթերցանության մեջ տոնային ելևէջները կարող են շատ բազմազան լինել, և դրանք թելադրված են նախ և առաջ իմաստային շեշտերով: Հանգի ընդգծումը չի նշանակում անպայման տոնի բարձրացում: Հանգը խոսքի ելևէջավորման մեջ ձևական մոմենտ է, և դրա գիտակցումը անհրաժեշտ է ոտանավորի ռիթմամեղեդայնությունը ճիշտ վերարտադրելու համար:

РИТМОМЕЛОДИКА СТИХА В СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

ЛЮДМИЛА ЛАЛАЯН

Резюме

Вопросы сценического исполнения стихотворной речи редко затрагиваются в театроведческой литературе. Основные работы в этой области относятся, в сущности, к теории стиха. В драматическом театре и на литературной эстраде приняты два способа воспроизведения стиха: по смысловым (синтагма) и по ритмическим (стопа, цезура, строка, строфа) единицам. В сценическом исполнении стихотворного текста актер вынужден следовать формальной структуре речи, воспроизводить основные признаки и особенности формальной структуры стиха. Различаются два способа чтения—авторское и актерское. Ритмомелодика авторского чтения определяется тактовыми ударениями и сугубо условными расчленениями. В актерском преобладают логические и смысловые ударения, с сохранением почти всех условностей формальной структуры авторского текста.

Сценическое исполнение стиха (или стихотворной драмы) является своеобразным сочетанием смысла и формы текста, компромиссом между логическими и условными моментами структуры текста.