

К ВОПРОСАМ МЕТРИКИ ВОСТОЧНОАРМЯНСКОГО СТИХА

В. С. НАВАСАРДЯН

В настоящей заметке мы касаемся вопросов, которые неоднократно рассматривались в новейшей научной литературе— в работах Э. Джрбашяна, Д. Гаспаряна, Р. Гуляна, Р. Папаяна и других¹. Речь идет о типологических характеристиках армянской стихотворной метрики.

В исследованиях академика Э. Джрбашяна на базе статистических подсчетов убедительно показано, что армянский стих в целом тяготеет к силлабике и что предпосылкой этому являются свойства, заложенные в языке. В работах Р. Гуляна и Д. Гаспаряна, рассматривающих наряду с классическим неклассический стихотворный материал советской армянской поэзии, также исходным положением является то, что метрической основой армянского стиха является слогосчетность. В исследованиях Р. Папаяна вскрыты некоторые тенденции взаимоотношений силлабического и тонического принципов внутри силлабической системы армянского стиха. Указанные вопросы, как нам кажется, нуждаются в дополнительном освещении. Причиной тому—необходимость более подробного учета ритмообразующих факторов в армянском языке и их репрезентации в стихе.

Обратимся к языку. Армянский язык относится к слогосчитающему типу. В нем отсутствует редукция: ударение не влияет на линейные параметры таким образом, чтобы вследствие этого образовались фонемные оппозиции. Оно константно-передвижное, чаще всего приходится на последний слог слова. Главной фонологической функцией ударения является делимитативная—подчеркивание границы слова. Структура слога не допускает скопления согласных в инициали и допускает ограниченное (до 2-х) скопление согласных в финали. Однако на конце слова может быть и до 3-х согласных (например, *սիրտք*). Именно в этой связи особую в фонологическом отношении роль приобретает структура конца слова. Она связана с явлением сдвига ударения на предконечный слог (например, *մա՛րդը, գի՛րքը*). Сдвиг обусловлен появлением в конечной позиции обязательно безударного звука *ր* [ʔ], связанного, как правило, с использованием постпозитивных артиклей. Ударение в этих случаях сохраняет делимитативную функцию (продолжая отмечать «исконную» границу слова), усиливается в кульминативной (подчиняя себе артикль) и приобретает даже дистинктивную, позволяющую строить оппозиции типа: *հրդ-հրրդ, գլխի-գլիրի* и прочее.

Значительное число сдвигов связано с образованием энклитик, т. е. тех случаев, когда возникает расхождение между грамматическим и фонетическим словами (столь характерное для тактосчитающих языков—английского, русского и т. д.)

Интересно, что в этих случаях словесное ударение получает особо выраженную кульминативную функцию, превращаясь в логическое ударение фразы. Можно убедиться и в дистинктивной функции этих ударений с помощью легко составляемых оппозиций: *սրտաշնեբ-սրտաշն էր, կրակես-կրակ ես, գիրքեր-գիրք էր* и прочее.

Итак, в случаях сдвига ударения возникает смысловозначительная противопоставленность признака ударности признаку безударности. Под эти случаи подводятся и та-

¹ Укажем лишь основополагающие работы: էդ. Ջրբաշյան, «Պոետիկայի հարցեր», Ե., 1976, էջ 154—270, Բ. Ասլյան, Տաղաշարի միջան զարգացումը 20—30-ական թթ. սովետահայ պոեզիայում (դիսերտացիա), ԵՊՀ, 1971 թ., էջ 14—166: Դ. Չապարյան, Սովետահայ պոեզիայի տաղաշարի միջանը, Ե., 1979 թ.: А. Папаян. Сравнительная типология национального стиха. Ереван, 1980, гл. 1, с. 16—90:

кие слова, как *հնչիւն, սրբան*, звательные формы составные глаг. (*հա՛յրիկ, քո՛ւրիկ*), голы типа «*հ'ф мшл*», и др.

В научной литературе акцентные сдвиги рассматриваются, как правило, вне фонологической системы армянского языка—как своего рода исключения, тогда как очевидно, что несмотря на относительную нечастотность (17—18% от общего числа словоупотреблений) они в качественном отношении **равноправный, закономерно работающий признак этой системы**. И он не может не учитываться стиховедами в аспекте проблемы «стих и язык».

Мы пришли к неожиданно напрашивающейся мысли о том, что **слогосчетность** как принцип ритмического порождения речи в армянском осуществляется не вполне последовательно. Полной аналогии с тактосчитающими языками, разумеется, нет. Такой, например, язык, как русский, содержит три группы звуков: обязательно-ударные [а], [о], [и], [э]), обязательно-безударные [Λ], [э], [и^е] и произвольно-ударные [у], [ы], где принципиальную важность приобретает оппозиция между первой и второй группами, чего мы не видим в армянском: обязательно-безударный [э] противопоставляется лишь произвольно-ударным [а], [о], [у], [и], [э].

Если в русском обязательно-безударные являются следствием нейтрализации ударных фонем в безударной позиции, то в армянском [э] — явление иного порядка: либо это самостоятельная фонема (как в рассмотренных случаях), либо вставочный звук, призванный ликвидировать скопление согласных. В обоих случаях его поведение **определяется условиями слогосчетности**. Тем не менее, рассмотренные нами особенности армянского языка все-таки подтверждают мысль о том, что языки не всегда являются бесконфликтным материалом для господствующей на его основе метрической системы стиха. Снятие «конфликта» предполагает дополнительные условия, которые мы здесь назовем **произносительным фактором**. Это не индивидуальные, а наиболее общие характеристики произношения. Когда Р. Якобсон говорил о том, что в основе силлабики лежит «фразировка», а в основе силлабо-тоники—«тактовка»², он по существу касался произносительных факторов. Последние вырабатываются на основе уже культурных запросов (третий фактор—культура). Незнание или неучет произносительного фактора является основной причиной того, что мы не в состоянии точно установить метрику древнего стиха. Но не только древнего. Приведем для примера два текста:

*Բաժակներ անունք եղբարք,
Լիք լիք բաժակներ գինով,
Կարմիր ու ճերմակ գինին
Մեզ լինի անուշ համով:*

(Р. Патканян)

*Աշնան տերևի նման,
Գալուկ երբուն, խամրած
Քշկել էք կյանքից հեռու
Մի հզոր ու գոռ հողմից:*

(А. Вштуни)

Оба текста — 7-сложники (формально, в пределах отрывков, со структурой 5—2), и их легко можно отнести к одному разряду, что и сделал М. Абегян. Между тем это разные размеры: патканяновский текст написан силлабическим бесцезурным 7-сложником, который разрабатывался им и поэтами его времени (середина XIX века) как размер «вольнолюбивой», «эпикурейской» и шуточной лирики. Текст же А. Вштуни представляет собой трехударный тонический 7-сложник и координируется с соответствующими 7-сложниками у В. Теряна, Е. Чаренца и др. (начало XX века).

В основе первого текста лежит «фразировка», в основе второго—«тактовка». Ритмическое строение первого опирается на фразовую функцию ударений, второго — на словесную. В первом актуализируется связанность слов во фразово оформленных сегментах-стихах, во втором — выделенность словесных единиц.

Производ нашей установки на произносительный фактор «умеряется» знанием культурного окружения текста.

Сделаем «мысленный эксперимент»: представим следующий текст В. Теряна в восприятии читателя 19-го века, который ничего о стихотворных новациях поэта не знает.

*Նույնն է հասցեդ հնամյա,
Նույնն է օտելը— «Պարիժ»,
Բայց տրամաբյունս հիմա
Այլ է՝ կարողը ուրիշ:*

² См. Р. Якобсон, О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.

Читатель распознаёт в этом тексте знакомый ему силлабический 7-сложник 4—3 и будет читать его с характерной для силлабики установкой на фразировку — «сглаживая» ударения на первом слоге (кстати, то же можем сделать и мы). Ударение при этом, конечно же, не утратит своей константности, но оно будет иначе «репрезентировано» — не в кульминативной и дистинктивной функциях, а лишь в делимитативной.

Здесь-то удобнее всего объяснить, каким образом «произносительный фактор» корректирует данные языки — ведь в нем (в языке) ударение вследствие сдвинутой объективно выступает в трех функциях, а не в одной. И наоборот — в стихе несдвинутые ударения в тактирующем произношении получают «недостающие» функции.

По поводу сказанного можно возразить, что та или иная установка в конечном счете вызывает накопление элементов с соответствующими фонологическими признаками (в теряновском отрывке — 6 слов со сдвинутым ударением из 12, т. е. 50%) и по этим накоплениям мы можем ориентировать свое восприятие текста. Это справедливо, однако, как и то, что по условиям эксперимента нам и в голову не могло бы прийти, почему здесь такой % отклонений. Кроме того, такие, «очевидные» накопления могут в тексте не быть, и тогда приходится исходить из «контекста».

Рассматриваемые вопросы непосредственно связаны с классификацией метрических систем восточноармянского стиха, в котором сравнительно больше, чем в русском, метрически «амбивалентных» форм.

К какой системе, например, можно отнести следующий фрагмент?

*Երկու դժբախտ մանուկ,
Երկու երկչոտ ուրու,
Նետված ենք մենք անօդ
Երկրով հեռու, հեռու:*

(В. Терян)

Это ямба — ответит большинство, ориентируясь на время поэта. Но на каком основании? Из 12 слов здесь мы имеем всего лишь 1 слово со сдвинутым ударением. А между тем такими «ямбами», хоть и редко, писали задолго до Теряна.

Рассмотрение систем стихосложения предполагает учет взаимодействия произносительного фактора с языковым. Так, например, когда мы имеем цепочку xX xX xX... (где x — слабый слог, X — сильный), то мы можем сказать, что имеем дело с общей схемой ямба. Когда мы имеем цепочку xxX xxX xxX..., то мы наверняка скажем: анапест. Но достаточно проецировать эти цепочки на чешский и на армянский, как мы обнаружим существенную разницу: в чешском стихе ритмическая единица ямба и анапеста будет постоянно расходиться с границей слова, в армянском же она будет в подавляющем большинстве случаев совпадать. В первом случае мы будем иметь единицу сугубо ритмического уровня, т. е. стопу, во втором случае — единицу, принадлежащую одновременно двум уровням — ритмическому языку и словесному языку, в чем и заключается отличительное свойство ритмического члена — «андама». В армянской стиховедческой литературе 2- и 3-сложные единицы не принято называть «андамами», так как они очень похожи на стопы, между тем нетрудно убедиться в том, что природа этих «стоп» совершенно иная. Кроме того, допускается некоторая терминологическая непоследовательность: если эти единицы по сходности их с ямбом и анапестом называются стопами, то почему же не называть 4- и 5-сложные единицы пеопами и пентонами? Дело в том, что фразовая оформленность 4- и 5-сложных единиц очевидна, тогда как в 2- и 3-сложных отрезках этой оформленности вроде бы нет. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

Силлабическая система отличается от силлаботонической не тем, что она принципиально не может иметь сильных мест, а тем, что она не может иметь стопного строения — это в корне разные вещи. В силлабике произносительный фактор актуализирует словораздел (с помощью которого отсчитывается энное количество слогов) и ударение, также выступающее в делимитативной функции, но это не значит, что названные элементы не могут располагаться внутри строки с определенной периодичностью, создавая ожидание их возврата на определенных позициях.

Актуализация словоразделов в силлабической системе указывает нам на то, что в основе последней лежит упомянутый принцип фразировки. Ритмическое движение в силлабике основывается на чередовании фразово оформленных сегментов. Ритмическое движение силлаботоники основывается на чередовании противопоставленных друг дру-

гу ударных и безударных слогов, поэтому мы говорим, что в основе этой системы стиха лежит принцип тактовки.

В литературе уже говорилось о том, что стопы, расширяясь, совпадают в своих границах со словоразделами³. Иначе, они превращаются в ритмические члены. Ритмические члены, в свою очередь, становясь меньше, ослабляют свои границы путем сдвига словораздела, стремятся превратиться в чисто ритмическую единицу, т. е. стопу. Если это не происходит, то возникает конфликт, который объясним следующим образом.

Принцип фразировки проявляется в том, что сильное место маркируется не просто словоразделом и ударением в делимитативной функции, а так, что оба эти элемента выступают как элементы фразового уровня (словораздел в функции фразораздела, ударение в функции синтагматического ударения). Это справедливо даже в том случае, если сегмент представлен одним фонетическим словом. В достаточно длинных сегментах принцип фразировки проявляется бесконфликтно, поскольку, как правило, представляет собой синтагменное словосочетание. Однословные сегменты, представленные длинными и, следовательно, нечастотными фонетическими словами, соотносясь с более частотными неоднословными сегментами, «подтягиваются» под фразовый уровень, хотя в этом нет большого насилия, т. к. длинные слова часто выделяются в самостоятельную синтагму и в прозе.

В более коротких сегментах уже заметно труднее маркировать сильные места словоразделами и ударениями как фразовыми. В 2- и 3-сложных сегментах, которые в целом ближе к средней длине слова, мы имеем дело преимущественно с фонетическим словом, а не с синтагмой. При той связанности ударения со словоразделом, как это мы видим в армянском, возникает упомянутый конфликт—мы имеем дело с ритмичкой выделенных слов, которая более свойственна неурегулированному стиху. При условии урегулированности такого стиха мы вынуждены были бы иметь дело с иными произносительными факторами, близкими к тактовке, которая, кстати, основывается на чередовании именно словесных ударений.

Итак, с одной стороны, мы имеем полное право говорить о принципиальной возможности сколь угодно мелких сегментов в силлабическом стихе и можем и должны говорить не о ямбах, анапестах (пеонах, пентонах и т. д.) в армянском, а о двусложном, трехсложном, четырехсложном, пятисложном ритмических членах в нем, и, с другой стороны, видим их принципиально разное поведение по отношению к произносительному фактору силлабики—фразировке. Последняя, очевидно, не всегда действовала в армянском стихе: древний музыкальный стих её не знал, средневековые со своими по-особому исполняющимися текстами также опирались на иные принципы (например, скандовка на арабский манер—вуазн). Лишь в период классицизма, т. е. когда формируется речевой стих, устанавливается принцип фразировки.

Различные произносительные основы объясняют нам не только различную долю участия 4-х выделенных нами разрядов (2-, 3-, 4-, и 5-сложников), но и то, вследствие чего 3-сложники оказались менее активными в средневековье и в эпоху классицизма, чем 4-сложники, почему они оказались вытесненными с середины 19 в. и вплоть до начала 20-го не появлялись (в оговорке нуждается разве что стихотворный материал Н. Тер-Аветикяна, Леренца и Л. Манвеляна).

Средневековый армянский стих избегал сдвигов ударений в пределах ритмического члена. С другой стороны, он нехотно сдвигал и словоразделы. Из трех вероятных способов маркирования сильного места (в пределах, скажем, 4-сложного члена: а)

— — — — / — — — — / б) — — — — / — — — — /, г) — — — — — / — — — — /)

он предпочитал за небольшим отклонением вариант а) (по данным В. Нерсисяна⁴ в 8-сложнике 4—4 для первого члена сдвиг ударений в пределах 0,7% от всех случаев и менее того—сдвиг словоразделов). Таким образом, в средневековье ритмическая и словесная единицы предельно совпадали.

Классицисты, с одной стороны, наложили запрет на сдвиг ударений в рамках ритмического члена, но заметно увеличили частотность сдвигов словоразделов, т. е. стали пользоваться практически двумя вариантами из трех возможных.

³ Р. А. Папаян. Указ. работа, с. 22—26.

⁴ Վ. Ներսիսյան, 'Հայ միջնադարյան տաղերգության գեղարվեստական մեթոդները', ՆԵՐՍԻՍԻԱՆ, 1976, էջ 232.

Романтики сняли запрет на сдвиг константы и таким образом, расширили ритмическое строение метрически сильных мест до теоретически возможного.

Таков путь армянской силлабике—от освоения первичного ритма к разработке вторичного.

3-х сложники, тяготеющие к сдвигам словоразделов в начальный период развития были в слишком стесненных условиях по причине того, что осваивался пока первичный ритм (отсюда его эпизодичность). Активизация его в эпоху классицистов уже объясняется новыми условиями.

В эпоху романтиков, в силу снятия запрета на сдвиг ударений, он утратил метрическую «внятность» и должен был ждать новых условий для разработки своего вторичного ритма (нач. 20в.).

Употребительность 4- и 5-сложноосновных стихов также объясняется их разным отношением к сдвигам. Наиболее «фразовый» 5-сложник, в противоположность 3-сложнику, почти не допускает сдвига словораздела (по данным Р. Папаяна—0,1%). Как и 3-сложник, он располагает как правило 2-мя из трех названных вариантов. Лишь 4-сложник, расположившийся между ними, оказывается наиболее «гармоничным»—у него все три варианта. Вот почему употребительность его при историческом рассмотрении не дает больших взлетов и падений, а пятисложник развивается по восходящей линии⁵.

Как уже было сказано, эволюция стиха шла от первичных ритмов к вторичным, т. е. от монотонии к политонии. Логично предположить, что наиболее употребительный 5-сложноосновный стих политоничен. Казалось бы, факт константности словоразделов противоречит такому предположению. Однако это не так. Разработка пятисложников в эпоху романтизма способствовала тому, что к началу XX века произошла известная переориентация поэтических интересов—с метра на ритм. Близкий к естественному языковому звучанию, 5-сложник подчеркнул имеющуюся в армянской фонологии разницу между произвольноударными гласными и обязательно—безударными. В более коротких сегментах (3- и 4-сложник) эта разница сглаживалась, акцентный вес в них, по данным выше условиям, выравнивался.

Ритмические основы рассматриваемых «андамов» совершенно различны: переходя от более коротких к более длинным, мы видим, что в более коротких этот признак связывался с метрически сильным местом, а в 5-сложнике—с внутренним строением слогового ряда.

Начальный период освоения 5-сложников на ашхарабаре дает картину частых сбоев в счете слогов (Х. Абовян, Раффи и др.). Видимо, 5-сложнику пробовали навязать привычное для 4-сложников условие сдвинутости словораздела с сохранением метрически сильного места, но это не удавалось, так как обязательно-безударный [ъ] в нем не выравнивался.

*Մի անբախտ սոխակ / վարդի ջերմ երգակ /
Նորա թուփի մատ / թռչում էր մենակ /
Քոչկոտում էր նա / լուռ մրմնջալով /
Հոգնած թևիկները / մեղմիկ շարժելով /...*

В этом же стихотворении Раффи «Моя роза» («Իմ վարդը») имеется и другого характера сбиты:

*Դեռ նոր էր օդը / նորանից ծծում /
Յուր եթերական / աննշահատուխում /...*

Без привычных сильных мест внутри относительно большого сегмента учесть количество слогов бывает трудно—пятисложный сегмент здесь заполнен одним фонетическим словом, и оказалось, что в этом случае разница между 5-сложником и 6-сложником стирается.

Надо, видимо, предположить, что 5-сложник опирается на 2-словный ритм. В однословных вариантах он приводит к сбою. Вот еще один классический образец, подтверждающий это:

⁵ Վ. Լավաշտգյան, 19-րդ դարի վերջի— 20-րդ դարի սկզբի արևելահայ պոեզիայի շուփական խաղացանկի մասին.— Երիտասարդ գիտաշխատողների և ասպիրանտների հանրագիտական գիտական VII նաշըշան (գեկուցումների դրույթներ), Եր., 1984, էջ 43—45:

*Հուսահատութիւնը /տիրել է կյանքին/
Մարդիկ տիրութեամբ /տանջվում են ահա/...
(Օվ. Կումանյան)*

Сказанное нами подтверждается еще одним обстоятельством—явлением стянутых тайнословий в армянском стихе, широко употребительным в эпоху классицизма и раннего романтизма.

Мы подходим к одной из самых важных сторон армянского стиха, которая проливает некоторый свет и на его эволюцию, и на то, что называется «терьяновской реформой». В связи с последней употребляют термин «тонизация» армянского стиха. Тонизацию армянского стиха рассматривают, исходя из следующих соображений: ударение—фактор тонический, словораздел—силлабический, константность первого и неконстантность второго—свидетельствуют о том, что ритмической основой стиха становится ударение и пр. Предпосылки правильные, однако чреватые неправильной трактовкой исторического материала. Так, например, стих эпохи классицистов можно трактовать как более тонический, стих эпохи романтиков как более силлабический. После чего терьяновская реформа, разработавшая армянскую силлаботонику, кажется как «упавшая с неба».

Дело в том, что сдвиги словоразделов при константности ударений гораздо больше связаны с силлабическим принципом, и наоборот—сдвиги ударений при константности словоразделов—с тоническим. В первом случае не возникает необходимого противопоставления ударности безударности, во втором случае—возникает. В первом случае ударение выступает в гораздо большей степени как разграничитель, а безударный слог, отходя к следующему члену, выравнивается, во втором случае ударение выступает в той функции, которую мы назвали кульминативной и дистинктивной. Правда, эта функция пока не выступает как метрический элемент, а только языковой, но в первом случае она как бы не функционирует и в качестве языкового элемента, так как подавляется произношением.

Поэтому мы считаем, что разработка романтиками 5-сложноосновных стихов, которые в произносительном отношении ближе к естественному, чем более короткие, и в которых активно культивировались в пределах члена сдвиги ударений, была шагом не в сторону силлабизации, а тонизации. Это парадоксально: 5-сложники, более соответствуя требованиям фразировки, а значит и силлабники, стали шагом к дальнейшей тонизации. Но речь идет о тонизации не метрической системы, а—если можно так сказать—ритмической: фактор естественного распределения акцентного веса в сегменте сделал возможным то, что стали заметнее ритмы внутри сегментов.

Таким образом, уже в недрах силлабической системы возникает предпосылка к постепенному подходу к силлаботонике как возможность сознательного отбора ощущаемых ритмических форм в качестве метра.

Разработка армянской силлаботоники—процесс гораздо более сложный, чем может показаться на основании данной заметки (или других имеющихся исследований). Связав ее с пятисложниками, мы были далеки от утверждения, будто первыми в цепи метрических разрядов силлабического стиха тонизировались именно 5-сложники. Нам хотелось лишь указать на «предпосылочную» роль, которую они несомненно сыграли в этом процессе.

Վ. Ս. ԱՎԱՍՏԻՆՅԱՆ.— Արևելահայ բանաստեղծության տաղաչափության հարցի շուրջը.—
Հոգվածում, քննվում են հայկական տաղաչափության ուսումնասիրման մի քանի ոչ միանշանակ հարցեր: Տաղաչափական համակարգերի և բանաստեղծական շափերի որոշման, դասդասման խնդիրները հայկական ոտանավորում մանրամասնորեն լուսարանվում են լեզվական և, այսպես կոչված, «արտասանական» գործոնների փոխհամագործակցության դիրքից: Հոգվածի դրույթներից մեկն այն է, որ լեզուները (այստեղ կոնկրետ՝ հայերենը) կատարելապես չեն բավարարում այս կամ այն տաղաչափական համակարգի պահանջին. երկուսի միջև եղած «կոնֆլիկտը» լուծում է «արտասանական» գործոնը, ստեղծելով բանաստեղծության մեջ այլ (լեզվի հետ չհամընկնող) «հնչուլթարանական» հիմք:

Հոգվածում նշված դիրքից դիտվում են հայկական ոտանավորի դարգացման հարցերը, վանկականից վանկաշեշտական և համաշեշտ համակարգերին անցնելու հարցը, որոշ տաղաչափական ձևերի օգտագործայնության պատճառները: