

**ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ՈՃԱԿԱՆ ՀՆԱՐՔ  
ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ ԵՎ ԳԻՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

**Ս. Զ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ**

Վաղուց ի վեր հաստատված է, որ անգլերեն լեզուն, որն աշխարհի ամենազարգացած լեզուներից մեկն է, գրևորվում է տարբեր գործառական ոճաձևերում: Մեր ուսումնասիրության համար առանձնահատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում գեղարվեստական արձակի ոճը, որի հիմքում ընկած է խոսքի գեղագիտական գործառույթը, և գիտական արձակի ոճը, որը հիմնված է խոսքի հաղորդման գործառույթի վրա: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ թեև այս երկու գործառական ոճաձևերը տեսականորեն հակադրվում են, բայց ռեալ խոսքատեղծման գործընթացում մշտապես հանդես են գալիս դիալեկտիկական միասնության մեջ<sup>2</sup>:

Ակնհայտ է, որ գեղարվեստական խոսքի քննարկում զգալիորեն գերակշռում են այն քառերն ու քառակապակցությունները, որոնք աչքի են ընկնում իրենց լրացուցիչ իմաստալիճ և ոճական երանգների հարստությամբ: Սրանք գործածվում են ընթերցողի զգացմունքների և երևակայության վրա ազդելու, նրա հոգում համապատասխան հույզեր ու տրամադրություններ արթնացնելու նպատակով: Նրանց ընտրությունը պայմանավորված է ստեղծագործության ընդհանուր գաղափարական բովանդակությամբ և հեղինակի միտումով: Սակայն կասկածից վեր է այն փաստը, որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ ոչ բոլոր քառերն են, որ գեղարվեստական արժեք են ներկայացնում: Քանի որ գեղարվեստական գրականությունն արտացոլում է կյանքն իր ողջ բազմազանությամբ և իր բոլոր քնազավառներով, հետևաբար նրանում տեղ են գտնում հասարակաբանական, բարքառային և նման այլ տարրեր, որոնք չորս են մնում գրական նորմայի շրջանակներից:

Ինչ վերաբերում է գիտական արձակին, ապա նրան քնորոշ են ոճական առումով չեզոք և կաղապարային քառակապակցությունները, թեև, ինչպես արդեն ցույց են տվել ուսումնասիրությունների արդյունքները<sup>3</sup>, գիտական արձակն էլ գերծ չէ հուզական տարրերից:

Երկու հիմնական գործառական ոճերի միջև գոյություն ունեցող այս բարդ դիալեկտիկական փոխհարաբերությունը ճիշտ ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է պարզել, թե լեզվական այս և այն ձևերը ինչպես են զուգորդվում քննարկում և, որ ամենակարևորն է, ինչ նպատակի են ծառայում: Հասկանալի է, որ առավել նպատակահարմար է ուսումնասիրությունն սկսել լեզվական որևէ կոնկրետ երևույթի հետազոտությամբ: Մեր ուսումնասիրության կոնկրետ առարկան համեմատությունն է մի կողմից գեղարվեստական ստեղծագործության կազմում և մյուս կողմից՝ գիտական արձակում, որը հնարավորություն է տալիս տեքստաբանության դիրքերից հետազոտել և համապատասխանաբար արժեքավորել համեմատությունը որպես խոսքի ֆիզուր՝ երկու հիմնական գործառական ոճերում վերջիններիս համադրումով: Թեև այս ոճաբանական ֆիզուրի քննությանը նվիրված են զգալի թվով աշխատանքներ, սակայն դրանք գրեթե բոլորն էլ հիմնականում ընդգրկում են գեղարվեստական գրականության ոլորտը և, որ ամենակարևորն է, ձևական քնույթ ունեն, քանի որ սահմանափակվում են համեմատության զուտ ձևական կողմի ուսումնասիրությամբ (ի՞նչ կառուցվածքներում է իրականացվում համեմատությունը, ի՞նչ շաղկապներով են կապվում նրա երկու՝ համեմատող և համեմատվող կողմերը և այլն)<sup>4</sup>: Մինչդեռ լեզվական նյութի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ համեմատությունը, որն անկասկած առավել լայն ու հետաքրքիր կիրա-

<sup>1</sup> Այս կապակցությամբ տե՛ս, օրինակ, Karl Bühler, Sprachtheorie. Jena, 1934: В. В. Зинogradов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963:

<sup>2</sup> Տե՛ս М. С. Чаковская. Функция воздействия и функция сообщения как текстологическая проблема. Дисс. канд. филол. наук, М., МГУ, 1977.

<sup>3</sup> Տե՛ս, օրինակ, Н. М. Разинкина. Элементы эмоционально-субъективной оценки в стиле английской научной прозы. Автореф. дисс. канд. филол. наук, М., 1965:

<sup>4</sup> Տե՛ս, օրինակ, Д. У. Ашурова. Лингвостилистическая природа художественного сравнения. Автореф. дисс. канд. филол. наук, М., 1970; Э. Бабаев. Образные срав-

ռություն ունի գեղարվեստական գրականության մեջ, այնուամենայնիվ ուրույն դրսևորում է գտնում նաև գիտական արձակում: Սրանով էլ հենց արդարացվում է ֆունկցիոնալ մոտեցումը համեմատության պորթլեմին:

Ինչպես հայտնի է, «համեմատություն» տերմինը քավականին ճյուղավորված է և քանակիրության մեջ գործածվում է տարբեր իմաստներով<sup>5</sup>: Ոչ հազվադեպ լեզվաբանական գրականության մեջ համեմատությունը համադրվում է փոխաբերության հետ և դիտվում որպես, այսպես կոչված, «ծավալուն փոխաբերություն»: Այս բնորոշումը զալիս է դեռևս անտիկ ժամանակներից<sup>6</sup> և պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ թե՛ համեմատության և թե՛ փոխաբերության հիմքում ընկած է երկու հասկացությունների համադրությունը: Եվ եթե այս առումով արժեքավորելու լինենք համեմատությունն ու փոխաբերությունը, ապա դրանք կարելի է դիտել որպես միևնույն երևույթի տարբեր լեզվական դրսևորումներ: Սակայն այս մոտեցումը հնարավոր է արդարացնել միայն այն դեպքում, եթե դրանց նայենք զուտ տրամաբանական տեսանկյունից:

Քիչ չեն նաև այն դեպքերը, երբ փորձ է արվում սահմանազատելու համեմատությունն ու մետաֆորը որպես բանադարձում (figure of speech) և այլաբերություն (trope)<sup>7</sup>:

Լեզվական նյութի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը մեզ հնարավորություն է տվել գտնելու այս երկու հակասետ կարծիքների միջև եղած կապը: Բանն այն է, որ որպես մետաֆորական միավորներ համեմատությունն ռ մետաֆորը իրոք քավական հասակ ձևով սահմանազատվում են: Մետաֆորը, որի հիմքում իմաստի փոխանցումն է, դասվում է այլաբերությունների շարքին, քանի որ այլաբերությունը ենթադրում է բառի գործածություն փոխաբերական իմաստով, երբ ետին պլան է մղվում բառի անվանողական դերը (օրինակ, տխի գլուխ, մեխի գլուխ, խոզ մարդ և այլն)<sup>8</sup>:

Ինչ վերաբերում է համեմատությանը, որտեղ բառերը ընդհանուր առմամբ գործածվում են ուղիղ իմաստով, և չկա իմաստի փոխանցում, ապա այն բանադարձում է, որը նպաստակ ունի առավել Ռուզականություն հաղորդելու արտահայտված գաղափարին (օրինակ, «Նա իրեն խոզի պես է պահում»):

Սակայն, երբ խոսքը գեղարվեստական (բանաստեղծական)<sup>9</sup> փոխաբերության և գեղարվեստական համեմատության մասին է, ապա նրանք սահմանազատումը զգալիորեն դժվարանում է: Բանն այն է, որ մետաֆորը որպես ոճական հնարք, ինչպես արդեն վերը նշեցինք, ըստ բնորոշման դասվում է գեղարվեստական ստեղծագործության փոխաբերական արտահայտչական միջոցների շարքին: Մյուս կողմից շատ հաճախ այն հանդես է գալիս որպես փոխաբերական բառակապակցության քաղաքիչ<sup>10</sup>, իսկ բառակապակցությունն արդեն ենթադրում է չծավալված համեմատություն, այսինքն՝ բանադարձում (օրինակ, չինար հասակ— չինարի պես հասակ): Միաժամանակ, ինչպես ցույց է տվել ուսումնասիրությունը, համեմատությունը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ արդեն չի սահմանափակվում բառերի զուտ ուղիղ իմաստներով<sup>11</sup>: Այսպիսով գեղարվեստական համեմատության հասկացությունը մոտենում է գեղարվեստական փոխաբերությանը: Օրինակ. «Her hand in mine

нительные обороты в современном английском и таджикском языках. Автореф. дисс. канд. филол. наук, М., 1977; И. В. Шенько. О семантико-синтаксической структуре образного сравнения. В уч. записках Лен. пед. инст., т. 469, стр. 154—161, Л., 1970 և այլն:

<sup>5</sup> Մեր ուսումնասիրության համար սկզբունքային նշանակություն ունի «համեմատություն» տերմինի հետևյալ իմաստը. «Сравнение—это фигура речи, состоящая в уподоблении одного предмета другому, у которого предполагается наличие признака, общего с первым» (О. С. Ахматова. Словарь лингвистических терминов. М., 1969, с. 450).

<sup>6</sup> St'u, օրինակ, Деметрий. О стиле.—В кн.: Аятяные риторика (под ред. А. А. Тахо-Годи). М., 1978.

<sup>7</sup> St'u, Л. Н. Рыньков. Именные метафорические словосочетания в языке художественной литературы XIX века. Челябинск, 1975; Е. Т. Черкасова. Опыт лингвистической интерпретации тропов (мегафора).—ВЯ, М., 1968, № 2; А. И. Полторацкий. Английская терминология лингвистической стилистики. Автореф. дисс... канд. филол. наук, М., 1974 և այլն:

<sup>8</sup> St'u О. С. Ахманова, Նշվ. աշխ., էջ 481, Հ. Զ. Պետրովան, Հայերենագիտական քաղաքի, Եր., 1987, էջ 30:

<sup>9</sup> «Բանաստեղծական փոխաբերություն» տերմինը չի ափսոսանափակում փոխաբերության գործածությունը անգլիայի շրջանակներով:

<sup>10</sup> St'u Л. Н. Рыньков, Շվ. աշխ., էջ 12:

<sup>11</sup> Այս կապակցությամբ տե՛ս С. К. Гаспарян. Полифония слова в составе фигуры сравнения. Автореф. дисс. канд. филол. наук, М., 1983:

was like a small wet flame which I could neither hold nor throw away. (Laurie Lee, *Cider with Rosie*, p. 210).

Այս համեմատության մեջ «flame» բառը բացի «կրակ» ուղիղ իմաստը արտահայտելուց, ընթերցողի գիտակցության մեջ զուգորդվում է նաև սիրո հրապույռի, կրքի գաղափարի հետ:

Վերը շարադրվածից կարելի է եզրակացնել, որ առաջին հայացքից շատ պարզ թվացող համեմատությունը չափազանց բարդ ոճական հնարք է, որը մի կողմից ձգտում է այլաբերությունների (այսինքն՝ փոխաբերական արտահայտչամիջոցների), մյուս կողմից՝ բանադարձումներին (այսինքն՝ խոսքի շարակարգային միավորներին):

Համեմատության ուսումնասիրությունը գեղարվեստական գրականության շրջանակներում հանգեցրել է այն եզրակացությանը, որ այստեղ կարելի է խոսել «առարկայական» (referential) և «պատկերավոր» (poetic)<sup>12</sup> համեմատության մասին, որոնց հակադրությունների միասնությունն էլ հենց կազմում է գեղարվեստական համեմատության կատեգորիան: Համեմատության այս կամ այն տարատեսակին պատկանելը պայմանավորված է բառերի և բառակապակցությունների ընտրությամբ<sup>13</sup>, «հորիզոնական» (այսինքն՝ բառային) և «վերտիկալ» (այսինքն՝ ստեղծագործության պատմական, հասարակական, բանասիրական ճյուղ կազմող) կոնտեքստներից, ինչպես նաև համեմատության հնչյունային կազմից: Բերենք օրինակներ. «On the bedroom ceiling, seen first through sleep, was a pool of expanding sunlight — the lake's reflection thrown up through the trees by the rapidly climbing sun. Still drowsy, I watched on the ceiling above me its glittering image reversed, saw every motion of its somnambulant waves and projections of the life upon it. Arrows ran across it from time to time, followed by the far call of a moorhen: I saw ripples of light around each root of the bulrushes, every detail of the lake seemed there. Then suddenly the whole picture would break into pieces, would be smashed like a molten mirror and run amok in tiny globules of gold, frantic and shivering; and I would hear the great slapping of wings on water, building up a steady crescendo, while across the ceiling passed the shadows of swans taking off into the heavy morning»

(Laurie Lee. *Cider With Rosie*, p. 148)

«Molten mirror» բառակապակցությունը, որն առանցքային կարևորություն է ձեռք բերում տվյալ համեմատության մեջ, չունի համապատասխան ռեֆերենտ օբյեկտիվ իրականության մեջ: Այն մատնացույց է անում մի՛ հնարովի առարկա, որը հեղինակի երևակայության արդյունքն է: Ուսումնասիրությունը հաստատել է, որ այս բառակապակցության մեջ մտնող բառերը լայն կիրառություն են գտել ժամանակակից անգլիական գրականության մեջ տարբեր փոխաբերական համատեքստերում, ինչպես օրինակ. «molten arguments», «molten murmur of song», «molten passion», «molten material of his mind», mirror of the mind», «deceiving mirror of self-love», «the human heart is the mirror» և այլն: Աստվածաշնչի հին Կտակարանում այս երկու հասկացությունները (molten և mirror) զուգորդվում են հետևյալ համեմատության մեջ. «the sky, which is strong and as a molten looking glass»<sup>14</sup>:

Վերը բերված օրինակում «mirror» բառը մտովի զուգորդվում է ջրի մակերևույթի և նրանում մեր անդրադարձման հետ, որը սկսում է ցրվել, տարածվել, մի տեսակ հալվել ջրում, եթե ջրի մեջ, ասեմք, քար են գցում: Ահա այն պատկերը, որն ընկած է այս համեմատության հիմքում: Համեմատության այսպիսի վերծանումը լիովին արդարացվում է, երբ դիմում ենք լայն համատեքստին: Պարզվում է, որ լույսերի խաղը մի հեքիաթային պատկեր է ստեղծել սենյակի առաստաղին, որը երեխայի երևակայության մեջ նույնանում է տմից ոչ հեռու գտնվող լճի պատկերի անդրադարձման հետ: Մյուս կողմից «mirror» զոյականը կապվում է համեմատությանը հաջորդող շարադրանքի հետ՝ «tiny globules of gold», որը զուգորդվում է կտրված հալելու արևից փայլվող լիճրանքների հետ: Այստեղ պատկերի բազմապլանությունը (արևի ճառագայթների խաղը, ջրի մակերևույթը և փշրված հալելին) գումարվում են նաև հնչյունա-արտահայտչական միջոցները, մասնավորապես բաղաձայնույթը (alliteration)՝ «molten mirror», «globules of gold» բառակապակցություններում, որը և հանգեցնում է պատկերի «բազմաձայնության»: Այս պատկերի խոր հուզականությունը դրսևորվում է նաև «հագեցված» հնչերանգում (դանդաղեցված տեմպ, հազազայնություն,

<sup>12</sup> «Poetic» բառը այստեղ օգտագործվում է որպես «պատկերավոր» տերմինի համարձեք:

<sup>13</sup> Այս հարցում մասնավորապես մեծ դեր է խաղում բառերի և բառակապակցությունների բազմաձայնությունը (պոլիֆոնիան): Այս մասին տե՛ս С. К. Гаспарян, *Ոչվ. աշխ.*:

<sup>14</sup> *S.S. Swinburne, Songs before Sunrise; Massinger. Parliament of Love: Alice Cary. The Time to Be; The Holy Bible, Job 37. 18.*

տեղ-տեղ ձայնի ուժգնության բարձրացում և դադար, որ նախորդում է «molten mirror» բառակապակցությանը), որով բնութագրվում է ամբողջ համեմատությունը: Այս համեմատությունը ըստ էության պատկերավոր համեմատության բնորոշ օրինակ է:

Հետևյալ օրինակը ներկայացնում է գեղարվեստական համեմատության կատեգորիայի հակադրության մյուս անդամը: Այստեղ համեմատության հիմքում ընկած է համեմատվող առարկաների արտաքին մասնությունը, ի տարբերություն նախորդ օրինակի, որտեղ երկու առարկաների համեմատության հիմքը կազմող ընդհանուր հատկանիշը (tertium comparationis) շրջափելի ու ակնբախ չէ: Այսպիսի համեմատությունները, որոնք ըստ էության առարկայական են, կարելի է համարել երկաստիճան (ռեֆերենտ-բառ), այն դեպքում, երբ պատկերավոր համեմատությունները եռաստիճան են (ռեֆերենտ-բառ-պատկեր): Առարկայական համեմատություններում բառը ներկայացնում է կոնկրետ, շրջափելի, իրական առարկա, ստեղծելով լսողության և տեսողության համար ընկալելի «նկարներ» (pictures), սակայն երբեք չհանգեցնելով երևակայական թռիչքի: Այսպիսի համեմատությունները օժտված են ավելի պակաս դիմամիզմով և հաճախ չեզոք են հեղինակի գնահատման տեսանկյունից:

“He fumbled in his pocket for his battered tin of tobacco and thin grey cigarette papers. His brown calloused hand cupped to catch the little pile of golden leaf, and the fingers of his other hand tugged and pulled at it gently. He rolled the cigarette swiftly, nipped the tobacco that dangled from the ends and replaced it in the tin, and then lit his smoke with the aid of a huge tin lighter from which a wick curled like an angry snake. He puffed reflectively for a moment, pulled a shred of tobacco off his moustache, and reached into his pocket again”.

(G. Durrell. My Family and Other Animals, p. 70).

Հեղինակի համար «angry snake»-ը կենդանական աշխարհի իրական և ընկալելի երևույթներից մեկն է: Բնագետի մասնագիտությունը նրան հնարավորություն է տվել ուսումնասիրելու, դիտելու և ընկալելու կենդանական աշխարհին իր բոլոր դրսևորումներով: Հետևաբար այս համեմատությունը, որտեղ կրակվառիչի մարխը համեմատվում է գայլաքսած օձի հետ, նրա ստեղծագործության մեջ հնչում է ավելի բան բնական: «Angry snake» բառակապակցությունը, որը հանդես է գալիս իր անվանողական իմաստով, ներկայացնում է հեղինակի կողմից ընկալվող կոնկրետ, իրական առարկա: Այլ կերպ ասած, բառակապակցությունը կազմող բաղադրիչներն այստեղ գուրկ են որևէ րացուցիչ իմաստային երանգից (հմտ. molten mirror» բառակապակցության հետ): Երբ դիմում ենք լայն համատեքստին, ապա համոզվում ենք, որ վերջինիս չափազանց պրոզայիկ բնույթն էլ բացառում է պատկերավոր համեմատության առկայությունն այստեղ: Այս համեմատության հնչերանգը բնութագրվում է անհամեմատ ավելի պակաս հագեցվածությամբ և լիովին համապատասխանում է ամբողջ հատվածի հնչողությանը:

Առարկայական համեմատության ամենաստորին աստիճանը կարելի է ներկայացնել կայուն կապակցություններով և բուն իրիմներով արտահայտված համեմատությամբ, որտեղ բառերի միջև վաղուց ի վեր հաստատված, դարձվածաբանորեն արդեն ամրացած կապերը ստվերում են թողնում առարկաների համեմատությունը: Սա բացատրվում է նրանով, որ խոսքում պարբերաբար վերարտադրվելով, համեմատությունները կորցնում են իրենց հուզականությունն ու արտահայտչականությունը և վեր են ածվում կայուն դարձվածաբանական կապակցությունների: Օրինակ. «feeling like a million dollars», «read smb. like a book», «talk like a Dutch uncle» և այլն: Թեև, ինչպես ցույց են տվել ուսումնասիրությունները<sup>15</sup>, կրթված անգլիացու խոսքին հատուկ է ոչ թե բուն դարձվածաբանական կապակցությունների, այլ վերջիններիս ձևափոխված տարբերակների գործածությունը, մի բան, որ արվում է խոսքին նոր շունչ ու թարմություն հաղորդելու նպատակով: Եվ այնուամենայնիվ, դարձվածաբանական համեմատությունների ուսումնասիրությունը խոսքում ցույց է տալիս, որ նրանք չեն բարձրանում առարկայական համեմատության մակարդակից և հեռու են պատկերավոր ինելուց:

Օրինակ. “And now he’s gone and dropped her like a hot brick and I hear he’s infatuated with some girl he met...” (“to drop smb or sth. like a hot potato” “to drop smb like a brick”).

(P. G. Wodehouse. Very Good Jeeves, p. 79).

Վերը շարադրվածը ցույց է տալիս, որ համեմատության գոյաբանական ապակետի ուսումնասիրությունը հնարավոր է միայն բանասիրական մոտեցման դեպքում, որը ենթադրում է տեքստի թե՛ ներքին կողմերի և թե՛ նրա արտաքին կապերի հաշվառման անհրաժեշտությունը: Ակնհայտ է, որ բանասիրական մոտեցման շրջանակներից չեն կարող դուրս մնալ մյուս ոճաձևերը, այդ թվում նաև գիտական արձակը: Հետևաբար կարևոր է պարզել, թե

<sup>15</sup> Տե՛ս, օրինակ, Л. А. Чиженова. Процессы развития английской идиоматики. ВЯ, 1983:

որքանով է հուսալի վերը նկարագրված տեսությունը, եթե փորձենք կիրառել այն գիտական արձակի նկատմամբ:

Ինչպես արդեն զգույն է, գիտական արձակը, իր հիմքում ունենալով խոսքի հաղորդման գործառնությունը, նպատակաուղղված է ցույց տալու նյութի կամ առարկայի օբյեկտիվ, անկողմ-նապահ հատկանիշները: Այլ կերպ ասած, գիտական արձակի ընկալման պրոցեսում ստանց-քայլին դերը պատկանում է տրամաբանական զգացողությանը: Շատ հաճախ գիտական աշ-խատությունը չի արտացոլում Ֆեյդհանի տրամադրությունն ու վերաբերմունքը իր շարա-դրանքի նկատմամբ<sup>16</sup>: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ գիտական արձակը չափազանց լայն հասկացություն է և ընդգրկում է տարբեր ժանրեր (մենագրություն, ամսագրային հոդված, կարծիք, դասագիրք կամ ձեռնարկ, դասախոսություն, զեկուցում, տեղեկատվական նյութեր և այլն), որոնք բոլորն էլ հանդիսանալով միևնույն գործառնական ոճի դրսևորումները, այ-նուամենայնիվ որոշակիորեն տարբերվում են իրարից: Խորապես սխալված կլինենք, եթե քացառենք հուզական տարրի առկայությունը, օրինակ, գրախոսությունում, քանի որ այս-տեղ այն պարզապես անհրաժեշտություն է և բխում է գիտական արձակի այդ ժանրի նպա-տակներից: Այլ կերպ ասած՝ չի կարելի կտրականապես հերքել ոճական արտահայտչա-միջոցների առկայությունը գիտական տեքստերում, թեև այստեղ պատկերը բոլորովին այլ է: Համեմատությունն այստեղ նպատակ ունի տալ առարկայի կամ երևույթի մանրակրկիտ և քազմակողմանի նկարագրությունը, քացառալից առարկայի որևէ կարևոր հատկանիշը, որը հատկապես կարևոր է դառնում տվյալ քացատրության շրջանակներում: Սա սեմիոտիկա-նորեն բխում է համեմատության՝ որպես խոսքի ֆիզիոլի, բուն էությունից, այն է՝ երկու առարկաների համեմատության հիմքում ընկած է նրանց որևէ ընդհանուր հատկանիշը: Հասկանալի և միանգամայն տրամաբանական է, որ գիտական արձակում լրացուցիչ քա-ցատրություն ու պարզաբանում պահանջող տարրերը առաջին հերթին տեղի ունենան ու տեղի ունենան քառերն են: Բերենք մի օրինակ. “Apart from misuse such as this, we are getting too many ee words; they are springing up like weeds.”

(Sir Ernestt Gowers. The complete Plain Words, p. 103)

“Language as “langue”, as the “invariant—eme”, is extracted from speech like metal from ore”.

(Olga Akhmanova. Linguistic Terminology, p. 82)

words are, as it were, folded into intricate patterns, not flat like a plane surface. To put it more simply, most nouns, verbs and adjectives have in addition to their primary meaning various associated meanings.

(G. H. Vallins. The Best English, p. 61)

“It is almost as if not having an academic University background, he feels that in some way he must be academic; he writes consciously like a schoolboy who feels that his sentences are all the better for a few convolutions; ...

(G. H. Vallins. The Best English, p. 208)

Այսպիսի համեմատությունները, որոնք զգալի թիվ են կազմում գիտական տեքստերում, վկայակոչում են մեկ ուրիշ, մեր ուսումնասիրության համար թերևս առավել կարևոր մի փաստ՝ այն, որ գիտական արձակի համար բնութագրական են, այսպես կոչված, «առարկայական» համեմատությունները, որոնց շարքում տեղ են գտնում նաև զգալի թիվով դարձվածաբա-նական համեմատություններ:

Մեր ուսումնասիրության նյութը առայժմ սահմանափակելով մենագրություններով (մաս-նավորապես քանակական պրոբլեմների քննարկմանը նվիրված աշխատություններով), հարկ ենք համարում զել, որ այստեղ էլ սեմիոտիկա է հստակ տարբերակել մի կողմից զուտ լեզվաբանական (մանավանդ հնչյունաբանական) և մյուս կողմից՝ գրականագիտա-կան ուսումնասիրությունները, բանի որ նրանց միջև եղած տարբերությունը հատկապես ակնհայտ է .առհասարակ, երբ անդրադառնում ենք համեմատության պրոբլեմին: Պարզվում է, որ համեմատությունների առատությամբ և նրանց ստավի արտահայտչականության ու առանձին դեպքերում նույնիսկ պատկերավորության ձգտումով հատկապես աչքի է ընկնում գրաքննադատությունը, որը, մի տեսակ, դուրս գալով լեզվաբանականի շրջանակներից՝ արդեն թափանցում է լեզվաբանաստեղծականի ոլորտը: Այս հանգամանքը կարելի է քացատրել նրանով, որ գրաքննադատական աշխատություններում Ֆեյդհանի շատ հաճախ լիովին ե-թարկվում է վերլուծվող ստեղծագործության լեզվի և պատկերների համակարգի ազդեցու-թյանը: Այսպես, օրինակ.

<sup>16</sup> Թերևս այս է պատճառը, որ գիտականների մի խումբ համոզված պնդում է այն միտքը, թե գիտական արձակը զուրկ է հուզականությունից: Տե՛ս, օրինակ, Th. H. Savory, The Language of Science: its growth, character and usage, London, 1953,

... what, after all, is happening to us when we read any of Hamlet's great speeches? We see visions of the flesh dissolving into a dew, of the world like an unweeded garden.

(C. S. Lewis. Hamlet: The Prince of the Poem, p. 73)

Այս համեմատությունն ակնհայտորեն իր հիմքում բաղարկություն ունի, երբ գրաքննադատն իր «ես»-ին միախառնում է ստեղծագործության հեղինակի (տվյալ դեպքում՝ Շեքսպիրի) «ես»-ը: Նա հղում է ընթերցողին դեպի Համլետի հայտնի մենախոսություններից մեկը, որի վառ պատկերներով էլ հենց համակված է հեղինակը<sup>17</sup>: Եվ քանի որ ուսումնասիրության նյութն ինքն էլ տրամադրում է ըննադատին, ապա նա կամա թե ակամա դուրս է գալիս գիտական ոճի շրջանակներից:

Որքան էլ ակնայտ լինի այն փաստը, որ գիտական գրականության մեջ արտացոլվում է այն «ընդհանուրն ու միասնականը», որ բնորոշ է գիտության լեզվին և պայմանավորված է հենց գիտության զարգացումով ու նրա դերով հասարակական կյանքում, այնուամենայնիվ չի կարելի անտեսել այլ ընդհանուրի ֆոնի վրա զատվող այն առանձինը, որը տվյալ հեղինակի համար է բնութագրական: Այլ կերպ ասած՝ գիտական արձակի հատկանշական օրելսով հենքը գերծ չի մնում սուբյեկտիվ ժանեկազարդումներից: Քիչ չեն այն դեպքերը, երբ հեղինակը շեղվելով իր հիմնական նյութից, լիրիկական զեղումներ է կատարում, ձրգտելով ցուցադրել իր էրուդիցիան կամ հումորի զգացումը և կամ առանձին դեպքերում իր վերաբերմունքը բնատրվող հարցի վերաբերյալ: Օրինակ. "The modern feeling about "quite" is entirely different from that about a discredited intensifier (awfully, frightfully); in fact it is the opposite. It is not true to say, as Mr. A. P. Herbert did somewhere, that "quite all right" is like using three blows of a steam hammer to kill a fly, because "quite" acts as a moderator here not as an unnecessary intensifier.

(W. Empson. The Structure of Complex Words, p. 26)

"People seemed to derive perverted satisfaction, even a kind of morbid joy, from insisting that nobody knew (or could possibly know) what a Word, a Sentence, a Morpheme, a Phoneme, etc. is—to say nothing of Style, Prosody, Meaning (!), etc., etc. As a result, examinations very often looked to me like an amusing farce.

(Olga Akhmanova. Linguistic Terminology, p. 104)

Բերված օրինակները հավաստում են անգլիական գիտական արձակում «ծիճադաշտածի» տարրի (tongue in cheek) առկայությունը, և թերևս սա ավելի բնական է, քանի որ սրտմտեր հատկանշական է իսկական անզիպացուն: Առանձին դեպքերում հեղինակի հումորի զգացումը միախառնվում է նրա խորափոխակությանը, որը և հանգեցնում է առավել արտահայտակամության: Օրինակ. "The only answer I can find to this question is that it is now fashionable (or "glamorous") for linguists to be conversant with mathematical logic, mathematics, and philosophy. Even more avant guard and chic—to go about talking of a "linguistic theory of unbounded "explanatory power", which, like Humpty-Dumpty can explain all the sentences that were ever invented (by generation and transformation)—and a good many that haven't been invented just yet.

(Olga Akhmanova. Linguistic Terminology, p. 36)

Ահա սպստեղ է, որ ուսումնասիրողի առաջ ծառանում են այնպիսի կարևոր պորբլեմներ, ինչպիսիք են հեղինակի անհատականությունն ու նրա գիտական կենսափորձը, որոնք կարող են ուշադրության: Գաղտնիք չէ, որ գիտության բնագավառում աշխատում են տարբեր մակարդակի գիտնականներ: Նրանց մեջ առանձնանում են այնպիսիք, որոնք օժտված են քարձր ընդունակություններով, գերծ են ստանդարտ մտածելակերպից և որոնք անշուշտ ստեղծագործաբար են մտնենում իրենց առաջ դրված պորբլեմներից: Ահա այսպիսի գիտնականներն են, որ միանգամայն ազատ տիրապետելով աուրկային, կարող են թույլ տալ իրենց երևակայական թռչյճներ կատարել, ժանեկավորելով իրենց խոսքը տարբեր պատկերավոր արտահայտչամիջոցներով: Օրինակ. "Indeed there is a curious footnote, on p. 276 of the Principles, referring us back from the argument that Poetry does not depend on Belief to the argument that Art is not separate from Life; and this I think would

<sup>17</sup> O. that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew! / Or that the Everlasting had not fix'd / His canon 'gainst self-slaughter! O God! God! / How weary, stale flat and unprofitable / Seem to me all the uses of this world / Fie on't! Ah, fie! 'tis an unweeded garden, / That grows to seed;

(Hamlet, act I, sc. II)

have been enough to settle the matter if the confusion had not gone on creeping like a fog about the valleys of his later book, which have so much wild scenery.

(W. Empson. The Structure of Complex Words, p. 10)

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ թեև պատկերավոր համեմատությունը չի կարելի բացառել գիտական արձակից, այնուամենայնիվ նրանում գերակշռող են առարկայական համեմատությունները, որոնց հիմնական դերն այնտեղ պարզաբանելն է, այն դեպքում, երբ գեղարվեստական գրականության մեջ դրանք ծառայում են գեղագիտական նպատակների: Ուսումնասիրությունը բերում է մեզ այն համոզման, որ եթե գեղարվեստական գրականության մեջ համեմատությունները միահյուսված ու սերտորեն կապված են ստեղծագործության մյուս տարրերի հետ և նրա անբաժանելի մասն են կազմում, ապա գիտական արձակի համար դրանք հատկանշական չեն, քանի որ չեն բխում տվյալ ոճաձևի բուն նպատակներից:

**С. К. ГАСПАРЯН—Сравнение как фигура речи в художественной литературе и научной прозе.—**Статья посвящена параллельному изучению фигуры сравнения в составе научного общения и в словесно-художественном творчестве. Исследование проблемы сравнения с точки зрения сопоставления двух основных регистров речи основывается на анализе разнообразных текстов из современной английской художественной литературы и научной прозы. Результаты исследования показывают, что в научной прозе сравнения в основном употребляются с целью более понятного, доходчивого и наглядного изложения мыслей автора, и если оно иногда приобретает дополнительные коннотации, то становится своеобразным «художественным» краплением в интеллектную речь. В художественной же литературе сравнения носят принципиально иной характер: они направлены на создание эстетического воздействия на читателя.