

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ ԳԱՅԱՆԵ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ

**ԱՆԳԼԱԼ ԵՉՈՒ ԳԻՏԱՖԱՆՏԱՍՏԻԿ ԴԻՍԿՈՒՐՍԻ Լ ԵԶՎԱՌՃԱԿԱՆ
ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԲԱՆԱԿԱՆԻ ԵՎ ԵՐԵՎԱԿԱՅԱԿԱՆԻ
ՀԱՐԱԲԵՐԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՌՈՄԱՆԱԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ Լ ԵՉՈՒՆԵՐ (ԱՆԳԼԵՐԵՆ)՝

Ժ-02.07 ՄԱՍՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՄԲ

ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԴՈԿՏՈՐԻ

ԳԻՏԱԿԱՆ ԱՍՏԻՃԱՆԻ ՀԱՅՑՄԱՆ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՏՈՒ՝

ՀՀ ԳԱԱ ԹՂԹԱԿԻՑ-ԱՆԴԱՄ, Բ.Գ.Դ.,

ՊՐՈՖ. Ս. Բ. ԳԱՄՊԱՐՅԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ - 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒ ԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱՃՈՒ ԹՅՈՒՆ	4
ՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԹՅՈՒՆՆԵՐ	31

ԳԼՈՒԽԻ

ԳԻՏԱՏՄԱՆ ՍԱՍՏԻԿԱՆ ՈՐՊԵՍ ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՍԿՈՒՐՍ

1. Գիտաֆանտաստիկ դիսկոուրսի ծագումն ու զարգացումը, հիմնական նուղղվածությունը39	թեմատիկ
2. Փոփոխություն ան գաղափարն ու գաղափարախոսությունը գիտաֆանտաստիկ դիսկոուրսում.....52	
3. Գիտաֆանտաստիկ դասակարգումը.....63	դիսկոուրսի գործառնական
ՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԹՅՈՒՆՆԵՐ	80

ԳԼՈՒԽԻԻ

ԳԻՏՈՒ ԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳԻՏԱՏՄԱՆ ՍԱՍՏԻԿԱ

1. Գիտաֆանտաստիկ առնչությունները92	դիսկոուրսի գիտական
2. Փիլիսոփայություն ան տեսական դրույթների խոսքային/ լեզվաորոշական դիսկոուրսում.....120	դրսևորումները գիտաֆանտաստիկ

ԳԼՈՒԽՈՒ

**ԲԱՆԱԿԱՆԻ/ԳԻՏԱԿԱՆԻ ԵՎ ԵՐԵՎԱԿԱՅԱԿԱՆԻ/ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆԻ
ՀԱԿԱԴՐԱՄԻԱՍՆՈՒ ԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԳԻՏԱՖԱՆՏԱՄՏԻԿ ԴԻՍԿՈՒՐՍԻ
ԳՈՅԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԻՄՔ**

- 1. Բանական-երևակայական հակադրամիասնություն և քննություն և
տեսական
հիմքերը.....148
- 2. Բանականություն դերն ու նշանակությունը գիտաֆանտաստիկ
դիսկուրսի
գրական
առնչություններում.....166
- 3. Գիտական և գեղարվեստական լեզվաոճական
փոխներթափանցումները
որպես խոսքային իրողություն և գիտաֆանտաստիկ
դիսկուրսում.....180
- 4. Գիտաֆանտաստիկ նորաբանությունների ոճատարբերակիչ
յուրահատկությունները
.....212

ԳԼՈՒԽԻՎ

**ՓՈՒԽՔԵՐՈՒ ԹՅԱՆ ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԸ ԳԻՏԱՖԱՆՏԱՍՏԻԿ
ԴԻՍԿՈՒՐՍՈՒՄ**

1. **Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունը բանականի և
երևակայականի փոխաբերության
հարացույցում.....241**

2. **Ապափոխաբերականացումը որպես խոսքի սուբյեկտիվ-օբյեկտիվ
դրսևորման ձև և ոճատարբերակիչ հնար
գիտաֆանտաստիկ
դիսկուրսում.....262**

ՃԱՆՈՐԱԳՐՈՒ ԹՅՈՒՆՆԵՐ.....27

7

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆ.....28

2

ԳՐԱԿԱՆՈՒ ԹՅԱՆ

ՑԱՆԿ.....290



ՆԵՐԱՎՈՒ ԹՅՈՒՆ

20-րդ դարի 70-ականներից սկսած՝ համաշխարհային իրականությունն աննախադեպ փոփոխությունների է ենթարկվել, որոնք ազդել են համընդհանուր քաղաքական, տնտեսական, գիտական, տեխնոլոգիական և հետևաբար՝ հասարակական կյանքի վրա: Սոցիալական և գիտատեխնոլոգիական առաջընթացին զուգահեռ կարևորվել է նաև **անզլալ եզու գիտաֆանտաստիկ գրական դիսկուրսի** գիտական, պատմական, մշակութային, սոցիալ-հասարակական,

ուսուցողական, լեզվական և թարգմանական իրական արժեքը: Եվ քանի որ սոցիալական և տեխնոլոգիական փոփոխությունները լեզվաոճական փոփոխությունների պահանջ են առաջ քաշում, ապա լեզվի բառապաշարը համալրվում է խոսքային արտահայտման նոր ձևերով և միավորներով, և այդ թվում՝ նաև միջազգային զարգացումներն ու գլոբալացումը արտացոլող տերմինաբանություններ: Առաջանում է նաև 21-րդ դարի համաշխարհային առաջընթացին բնորոշ գիտությունն ու արվեստի միաձուլվող դրսևորումներն արտացոլող գիտաֆանտաստիկ ոճի, գիտաֆանտաստիկ բառերի, նորաբանությունների, արտահայտությունների ու հասկացությունների մեծ ներհոսք: Վերջիններս տեխնոլոգիական զարգացման հարուստ ավանդույթ ունեցող երկրներում արդեն իրենց կայուն տեղն են ապահովել մարդկային հաղորդակցության, արվեստի, դիզայնի, հեռուստատեսության, կինոարտադրության, համակարգչային և ներգանցային ոլորտներում:

Ժամանակակից անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը (հետայսու՝ նաև ԳՖԴ) առեղծվածների, խորհրդանիշերի, ժամանակի ու տիեզերքի, իրական ու հորինված աշխարհների, գիտությունների, մշակույթների ու մարդկային կերպարների ամբողջությունն է, որի էությունն ու նպատակը վաղվաօրն ավելի լավ տեսնելու երազանքն է: Մարդասիրության ու համամարդկային վեհ գաղափարներ քարոզող գրական այս ժանրը գիտականի/բանականի ու գեղարվեստականի/երևակայականի հակադրամիասնությունն է, որտեղ հաղորդման և ներգործման գործառնություններ իրացնող լեզվական տարրերի փոխազդեցությունը հանգեցնում է գիտագեղարվեստական փոխներթափանցված լեզվական դրսևորումների:

Գիտական ֆանտաստիկան (Science Fiction, sci-fi կամ SF) ժամանակակից գրական ժանր է: Այն գեղարվեստական գրականության տեսակ է, որտեղ

գեղարվեստական մտահղացումը հենվում է «գիտական որևէ վարկածի վրա՝ տեղ տալով երևակայությանը, ապագայի կռահումներին» (ՅՍՅ 1977), կամ հիմնված է «իրական գիտական հայտնագործությունների և իրականության պատկերավոր փոփոխությունների վրա» (The Oxford Advanced Learners' Dictionary 2005): Յանրագիտարանային և բառարանային վերոնշյալ սահմանումները վկայում են, որ գիտաֆանտաստիկ ժանրի առաջնահերթություններից մեկը, եթե ոչ ամենակարևորը, հասարակության վրա գիտական առաջընթացի ուղղակի ազդեցությունների ու հետևանքների ուսումնասիրությունն է, որն էլ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը դարձնում է «մտքերի գրականություն» (Del Rey 1979:5), «գեղարվեստական դիսկուրսի հատուկ տեսակ» (Стасива 2010), որը գոյաբանորեն իսկ պայմանավորված է «փաստի ու գեղարվեստի» (*fact and fiction*), «փաստականի և գեղարվեստականի» (*factive and fictive*) հակադրամիասնությամբ:

Թեև անտիկ գրողները հաճախ են անդրադարձել գիտաֆանտաստիկ ժանրի համար դասական համարվող թեմաներին (տիեզերք, այլ մոլորակայիններ, ճամփորդություններ ժամանակի մեջ, անմահություն և այլն), նրանց ստեղծագործություններում գիտությունն ու տեխնիկան չեն դիտարկվել որպես հասարակական կյանքի վրա ուղղակի ազդեցություն ունեցող և հասարակական կյանքը պայմանավորող գործոններ: Յետևաբար, անտիկ դիցաբանությունն ու բանահյուսությունը կարող են դիտարկվել միայն որպես գիտաֆանտաստիկայի ձևական նախատիպեր, քանի որ դրանցում բացակայում է այդ ժանրի իրացումը պայմանավորող կարևորագույն գիտական/բանական գործոնը: Վերջինս ի հայտ եկավ միջնադարյան և հետագա աշխարհագրական նոր հետազոտությունների և գիտական հայտնագործությունների

շնորհիվ, և գիտաֆանտաստիկ գրականության մեջ սկսեցին արծարծվել հասարակության և անհատի վրա իրական կամ երևակայական գիտության և տեխնիկայի ուղղակի ազդեցությանը վերաբերող հարցեր:¹

19-րդ դարասկզբին բանական և երևակայական գործոնների և լեզվական տարրերի միաձուլման արդյունքում ձևավորվեց հետագայում «բուն գիտաֆանտաստիկա» (*science fiction proper*) անվանումը ստացած գրական դրսևորումը: 20-րդ դարի 30-ականներին արդեն զարգացման որոշակի աստիճանի հասած այդ դրսևորումը համարվեց գեղարվեստական գրականության յուրատիպ ժանրային տարատեսակ և ստացավ «գիտական գեղարվեստական գրականություն» կամ «գիտաֆանտաստիկ գրականություն» (*science fiction*) անվանումը: Թեև այդ՝ ժամանակակից գիտաֆանտաստիկայի սկզբնավորման և ձևավորման փուլում, գիտականի և գեղարվեստականի համաձուլլ հենքի վրա ստեղծվեցին արտահայտիչ խոսքային պատկերներ, այնուամենայնիվ, թեմատիկ, աշխարհայացքային և լեզվաոճական առումներով գիտաֆանտաստիկ ժանրը դեռևս համարվում էր «միամիտ» ու «պարզունակ» (Asimov 1974):

Գիտաֆանտաստիկայի ոսկեդարյան շրջանում (1938-1960) մի շարք սոցիալ-հասարակական և տեխնոլոգիական արտալեզվական գործոնների ազդեցության շնորհիվ գիտաֆանտաստիկ ժանրը մեծ առաջընթաց ապրեց: Կայացման փուլում գտնվող գործառական-ոճական այս նոր դրսևորումն աստիճանաբար սկսեց ձևավորել լեզվական/արտալեզվական առանձնահատկությունների իր սեփական, համապարփակ համակարգը, մշակվեցին տվյալ ժանրին բնորոշ գրական նորմերն ու որոշարկվեց հիմնական թեմատիկ ուղղվածությունը (փոփոխություն, ժամանակ, տարածություն, տիեզերք և այլն):

Ոսկեդարի վերջին տասնամյակում գիտաֆանտաստիկ ժանրը ձեռք բերեց լուրջ գրական դիսկուրսի կարգավիճակ և սկսեց մուտք գործել զանգվածային հաղորդակցության ոլորտներ՝ ռադիո և կինոարդյունաբերություն: Ոսկեդարն ավարտվեց անցյալ դարի 60-ականներին, երբ հզոր արտալեզվական գործոնի՝ գիտության և տեխնոլոգիայի աննախադեպ առաջընթացի շնորհիվ ժանրն ահռելի զարգացում ապրեց: Առաջացավ մոդեռնիստական գրական ժանրերի շարքը համալրող, սոցիալական ուղղվածությունն ունեցող Նորալիքյան գիտաֆանտաստիկ գրական ուղղությունը (1960-1980): Թեմատիկ առումով գիտաֆանտաստիկ ժանրի համար առաջնային համարվող փոփոխության գաղափարը մեկնաբանվեց Նորովի՝ տիեզերական նվաճումների միջոցով մարդկության ներկան և ապագան փոխելու լույսի ներքո, իսկ ժամանակաշրջանը համարվեց գիտաֆանտաստիկայի երկրորդ ոսկեդար: Կարևորելով Նորալիքյան գիտաֆանտաստիկայի թեմատիկ, գիտա-տեխնոլոգիական և սոցիալ-հասարակական նշանակությունը՝ անհրաժեշտ է նշել, որ այս շրջանում գիտաֆանտաստիկան վերջնականապես ձևավորվեց որպես գործառական-ոճական լիարժեք դրսևորում և հավակնեց հավասար տեղ գրավել գեղարվեստական ոճի ավանդական ժանրերի կողքին: Նորալիքյան 1960-ականների վերջերին լույս տեսան բացառապես անգլո-ամերիկյան գիտաֆանտաստիկ գրականությանն առնչվող երեք ամսագիր (Kincaid 2003:24-25),² և առաջին անգամ լուրջ գիտական ուսումնասիրությունն ենթով հանդես եկան և այսօր էլ շարունակում են հանդես գալ գիտաֆանտաստիկայի հեղինակավոր տեսաբաններ Սյուզան Սոնտագը և Ջեյմս Գաննը:³

Գիտաֆանտաստիկայի զարգացման Նորալիքյան փուլի կարևոր նվաճումներից կարելի է համարել նաև **գիտաֆանտաստիկ գրականության ակադեմիական ուսումնասիրություններ** (Science

Fiction Studies) նոր գիտակարգի/միջգիտակարգի ձևավորումը 1970-ականներին: Մինչ այդ, հասարակության և մարդու՝ որպես անհատի, գիտական և գեղարվեստական ընկալումների զարգացման գործում կարևորագույն դեր կատարող գիտաֆանտաստիկ ժանրը, լայն առումով, միջարքերկրներում դուրս էր մնացել գիտակրթական հետաքրքրությունների ոլորտից և անտեսվել լեզվաբանների և գրաքննադատների կողմից, քանի որ չէր համարվում ուսումնասիրության և ուրջ առարկա, «իսկական գրականություն» (Wolfe 1986:xi): Պատմաքաղաքական համատեքստում առաջին պլան էր մղվել ազգային ինքնության և ազգամեծարման գաղափարախոսության հենքի վրա կառուցված ստեղծագործությունների արժևորման ու տարածման միտումը: Նշված անտեսումը պայմանավորված էր 20-րդ դարի կեսերին ձևավորված սառը պատերազմի քաղաքականությամբ, որով նախատեսվում էր միայն ազգային ինքնության ու մեծության գաղափարախոսությունն կրող ստեղծագործությունների քարոզչություն և տարածում: Գիտաֆանտաստիկան, որն ավելի շատ պարունակում էր բարուն չարի համամարդկային, քան կոնկրետ ազգային, մշակութային ու քաղաքական արժեքներ, համարվում էր «ստորադաս», «անլուրջ», «արհամարհված», «անտեսված» և, ինչպես արդեն նշել ենք, դուրս էր մնացել լեզվաբանության և կրթության ոլորտներից (Kraus 1997; Freedman 2000):⁴ Ամենայն հավանականությամբ, հորհրդային Միության փլուզմամբ պայմանավորված, նախորդ դարի 90-ականներից սկսած, երբ ազգակենտրոն գաղափարախոսությունը թուլացավ և որոշակի նահանջ ապրեց, անտեսված այս ժանրը սկսեց ավելի շատ գրավել բազմահազար նոր ընթերցողների ու հետազոտողների ուշադրությունը: Ավելի կարևորվեցին նաև գիտաֆանտաստիկ գրականությունը

ուսու մնասիրությունները, որոնք սերտորեն առնչվում էին մշակութաբանությանը, արվեստին, գրականագիտությանը և լեզվաբանությանը, երբեմն առանձին, երբեմն էլ՝ միջգիտակարգային դիտարկմամբ: Գիտաֆանտաստիկային առնչվող նոր ուսու մնասիրությունների շնորհիվ բացահայտվեցին ոճագործառական յուրօրինակ առանձնահատկություններ, որոնք ցույց տվեցին, որ գիտաֆանտաստիկ գրականությունը իրականում բանականի ու երևակայականի միաձուլված ամբողջություն է (Freedman 2000): Այն պարունակում է արժեքավոր պատմամշակութային, սոցիալ-հասարակական ու տեղեկատվական տարրեր, որոնք ուսու մնասիրության լայն դաշտ են բացում թե՛ գրականագետների և թե՛ լեզվաբանների համար:⁵

20-րդ դարի 80-ականներից սկսած, նոր արտալեզվական գործոնների, մասնավորապես համակարգչային տեխնիկայի և տեղեկատվական տեխնոլոգիաների զարգացման թելադրանքով գիտաֆանտաստիկ ժանրը ենթարկվեց նկատելի ներլեզվական ոճագործառական փոփոխությունների, որոնք արտահայտվեցին նորալիքյան հարուստ գրական լեզուն կատարելության հասցրած սայբերֆանքյան գիտաֆանտաստիկայում: Վերջինս, 1990-ականներից հետո, վերանվանվեց պոստսայբերֆանք, և, սայբերֆանքյան ավանդույթները պահպանելով հանդերձ, ընդլայնվեց և իր ազդեցության ոլորտ ներառեց ժամանակակից կինոարդյունաբերության, երաժշտության, արվեստի, նորաձևության, դիզայնի, համակարգչային հաղորդակցության հետ առնչվող նոր բառեր, տերմիններ, հասկացություններ: Այդ ժամանակաշրջանից ի վեր գիտաֆանտաստիկ ժանրը հիմնականում պատկերում է մերօրյա մեծագույն ողբերգությունն առայն, թե ինչպես է գիտական նոր հայտնագործություններն ու

տեղեկատվական տեխնոլոգիաներն իր ձեռքում կենտրոնացրած, համաշխարհային տիրապետության հասած իշխող փոքրամասնությունը «խժռում» հարստահարվող մեծամասնությանը (Hayward 1993:180-204):

Պատմական այս հակիրճ⁶ անդրադարձից և մեզ համար ելակետային համարվող նորալիքյան շրջանի ձեռքբերումները փաստելուց հետո հարկ ենք համարում նշել, որ սույն ատենախոսության մեջ հետազոտվող և վերլուծվող **փաստական նյութն** ընդգրկում է նորալիքյան 1960-ականների վերջերից մինչև մերօրյա պոստայբերփանքյան ժամանակաշրջանում գրված անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործություններ՝ անգլոամերիկյան (նաև մի քանի կանադական) հեղինակների գրչին պատկանող պատմվածքներ, վեպեր, վիպակներ: Ընտրված նյութի ժամանակագրության սկիզբը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ նորալիքյան շրջանում էր, որ գիտաֆանտաստիկան վերջնականորեն ձևավորվեց որպես սոցիալ-հասարակական և գիտատեխնոլոգիական արտալեզվական գործոնների և փոփոխության գաղափարի վրա հիմնված մոդեռնիստական գրական ուղղություն, որպես գեղարվեստական ոճի մյուս դրսևորումներին հավասար կարգավիճակ ունեցող գործառական դրսևորում, որպես լեզվաոճական կանոնարկված համակարգի վրա հիմնված գրական ժանր, որն էլ լեզվաբանական ուսումնասիրության հետաքրքիր նյութ է:

Այսպիսով, ատենախոսության շրջանակներում հետազոտվել են 20-րդ դարի 60-ականների վերջերից մինչև 21-րդ դարի առաջին տասնամյակի կեսերը հրատարակված գիտաֆանտաստիկ ժանրի բազմազան ենթաժանրեր և ավելի փոքր տարատեսակներ (ծանր գիտաֆանտաստիկա, փափուկ և սոցիալական գիտաֆանտաստիկա, սայբերփանք, մարդաբանական գիտաֆանտաստիկա, ուտոպիա,

դիստոպիա, ռիբոֆանք և այլն) և թեմաներ (ժամանակ, պատճառահետևանքային պարադոքսները, քաղաքական ինտրիգներ, փլուզվող էկոհամակարգեր, մարդաբանական բնույթի սոցիալ-կենսաբանական փոփոխություններ, աշխարհի վերջ, շրջակա միջավայր, համացանց և տեղեկատվական տեխնոլոգիաներ, տիեզերական նոր նվաճումներ և այլն) ներկայացնող շուրջ վեց հազար էջ փաստական նյութ:

Հարկ ենք համարում նշել, որ նորալիքյան շրջանից ցայսօր գիտաֆանտաստիկ ուսումնասիրություններով հետաքրքրվել են ոչ միայն գրականագետներ և լեզվաբաններ, այլև բազմաթիվ այլ հումանիտար և բնագիտական ոլորտներում ներգրավված մասնագետներ և գիտնականներ. դեռևս երիտասարդ գիտաֆանտաստիկ գրականության ակադեմիական ուսումնասիրությունների շրջանակներում տրվել են ժանրի բազմաթիվ սահմանումներ, մանրակրկիտ ուսումնասիրվել են գիտաֆանտաստիկայի պատմությունը, մշակույթը, առանձին վերցված գրական ստեղծագործությունները, դրանց հիմքում ընկած բազմազան հումանիտար և բնագիտական տեսությունները, հասկացություններն ու կանխատեսումները, բնականի և գերբնականի հարաբերակցությունը, բանականի/մտածականի և երևակայականի արտահայտման հոգեբանական, փիլիսոփայական և այլ գիտական ձևերը, բայց երբեք առանձնահատուկ ուշադրության առարկա չեն դարձել գիտաֆանտաստիկ ժանրի՝ որպես անգլալեզու ոճագործառական ինքնատիպ դրսևորման, արտալեզվական գործոններով պայմանավորված դիսկուրսիվ և լեզվաոճական առանձնահատկությունները: Սրանով էլ պայմանավորված է ներկա առենախոսության **ուսումնասիրության առարկայի՝** ժամանակակից անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի ընտրությունը:

Ձևավորվելով անգլերեն գրական լեզվի սահմաններում և դրա պատմական հիմքի վրա, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսն աչքի է ընկնում ուրույն ոճաճանաչողական տարրերի համալիր ամբողջությամբ: Ընդ որում ոճականորեն երանգավորված միավորների այդ համակարգում լեզվական տարրերի բանական – երևակայական սերտ հարաբերակցությունն ուղղված է իրականացնելու որոշակի հաղորդակցական նպատակ: Գեղարվեստական ոճին պատկանող խոսքային այս ուրույն դրսևորման կիրառությունը կախված է ոչ միայն վերոհիշյալ նպատակից, այլև նրա հատուկ բովանդակությունից և գիտական հասկացություններ ու գեղարվեստական պատկերներ ներկայացնող լեզվական տարրերի սերտ հարաբերակցությունից: Տվյալ գործառական դիսկուրսը ոչ միայն որոշակի ձևով կապակցված ոճականորեն նշույթավորված տարրերի ամբողջությունն է, որտեղ բառաձևերի համաձայնության կանոնները ենթարկվում են ընդհանուր լեզվական օրենքներին, այլև՝ այնպիսի համակարգ, որի տարրերը սերտորեն հարաբերակցվում են մեկ ընդհանուր գործառույթի սահմաններում:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի յուրօրինակ բնույթը պայմանավորված է գիտատեխնոլոգիական և սոցիալ-հասարակական արտալեզվական գործոնների հետ ունեցած սերտ հարաբերակցությամբ և փոփոխությամբ գաղափարախոսությամբ: Սույն յուրօրինակությունը՝ որպես որոշակի հասարակական երևույթի արտահայտություն, առանձնացնում և ճանաչելի է դարձնում տվյալ դիսկուրսը ոճագործառական և ճանաչողական տեսանկյունից: Ոճագործառական առանձնահատկությունները դրսևորվում են տարբեր մակարդակի լեզվական տարրերի որոշակի փոխկապվածությամբ, որի շնորհիվ էլ իրականացվում է հաղորդակցության նպատակը: Ընդ որում, լեզվական տարրերի

ոճագործառական-ճանաչողական և առանձնահատկությունները պայմանավորված են ներլեզվականի և արտալեզվականի խոսքային միասնությամբ, հետևաբար, գիտաֆանտաստիկ ժանրի դիսկուրսիվ քննությունը ենթադրում է լեզվական միավորների այն բոլոր փոխհարաբերությունների ու փոխազդեցությունների ուսումնասիրություն, որոնք իրականանում են արտալեզվական հիմքի վրա և իրացնում են իրենց գործառական նպատակը: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, նաև փաստական նյութի քննությունը, ժամանակակից անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը որպես լեզվի ինքնատիպ գործառական դրսևորում, թեև խոսքում ունի իր ինքնուրույն տեղն ու դերը և աչքի է ընկնում գիտական ուղղվածությամբ, այնուամենայնիվ, գեղարվեստական ոճին պատկանող խոսքածև է, որի հիմքում ընկած գեղարվեստական և տեղեկատվական գործառույթների համածույլ իրացումը ժանրի կայացման ամենակարևոր նախապայմանն է և վերջնական նպատակը:

Այսպիսով, ամբողջ ուսումնասիրության ընթացքում ելակետային ենք համարում գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գիտատեխնոլոգիական և սոցիալ-հասարակական արտալեզվական հիմքը և առանցքային կարևորություն ունեցող գիտական/բանական և գեղարվեստական/երևակայական⁷ լեզվաոճական տարրերի սերտ և անբաժանելի հարաբերակցությունը: Ուրիշ խոսքով, դիտարկվում են լեզվական տարրերի համընդհանուր ոճագործառական, այսինքն լեզվական արտահայտություն ստացած միավորների ճանաչողական և գեղարվեստական որակներն ու առանձնահատկությունները՝ հատկապես կարևորելով տվյալ ոճի համար կանոնարկված դիտվող և գործառական առումով ավելի վառ դրսևորվող բանականի և երևակայականի հարաբերակցությունը:

Կարևորելով ատենախոսության նպատակը, այդուհանդերձ նախ անդրադառնանք հետազոտության **մեթոդաբանությանը**։ Քանի որ նոր, դեռևս երիտասարդ գիտաֆանտաստիկ գրականության ակադեմիական ուսումնասիրությունների ներկայիս ձեռքբերումների համատեքստում անգլալեզու գիտաֆանտաստիկային (որպես լեզվական արտահայտություն և ստացած գրական-գեղարվեստական դիսկուրսի) անդրադարձը և ոճատարբերակիչ առանձնահատկությունների բացահայտումը առավել ապեսպայմանավորված է «տեսական մեթոդաբանության հիմնավորմամբ» (Suvin 1979), և քանի որ բանականի և երևակայականի փոխազդեցությունը ժանրում հիմնարար որակական հատկանիշ է, ակնհայտ է, որ հենց այս հատկանիշը պետք է ակետային գործոն հանդիսանա մեթոդաբանության ընտրության գործում։ Յենց այս սկզբունքով էլ առաջնորդվել ենք՝ հիմնավորելու համար **որակական և քանական վերլուծության մեթոդից**⁸ բացի՝ մեր նյութի վերլուծության համար անհրաժեշտ մյուս մեթոդների ընտրությունը։ Մինչ այդ մեթոդներին անդրադառնալը դիտարկենք ոճագիտության այն երկու ուղղությունները, որոնց շրջանակներում էլ ուսումնասիրվելու է մեր փաստական նյութը։

Բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությունը վերջին տարիներին սկսել է ավելի շատ հետաքրքրել գրաքննադատներին և լեզվաբաններին, քանի որ տեղեկատվական տեխնոլոգիաները, նյարդաբանությունը, փիլիսոփայությունը, հոգեբանությունը, էվոլյուցիոն կենսաբանությունը, էպիստեմոլոգիան (գիտելիքի տեսությունը) և այլ գիտություններ սկսել են ավելի ու ավելի մեծ չափով առնչվել գրականությանը՝ խրախուսելով գրական ստեղծագործությունների դիսկուրսիվ լեզվաոճական քննությունը վերջերս ձևավորված գիտակարգի/միջգիտակարգի՝

ճանաչողական ոճագիտություն⁹ շրջանակներում, որը հնարավորություն է տալիս դիտարկել գրական պատմասությունը/նարրատիվը, ներառյալ մեր ուսումնասիրության առարկան, գիտականի և գեղարվեստականի, բանականի և երևակայականի, օբյեկտիվության և սուբյեկտիվության, գիտական տեսություն և ստեղծագործ մտքի փոխազդեցություն համատեքստում (Turner 1996; Weber 1996; Hernadi 2002; Richardson and Steen 2002; Semino 2003; Simpson 2004; Burke 2005; Hamilton 2006): Ինչպես արդեն բազմիցս նշել ենք, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի կայացման կարևոր նախապայման է նաև ժանրի և արտալեզվական համատեքստի (հիմնականում սոցիալական և տեխնոլոգիական) անմիջական կապը, որն էլ առավելապես կարևորվել է անցյալ դարի 50-ականներին առաջացած լեզվաբանական մեկայլ գիտակարգի՝ **գործառական ոճագիտություն¹⁰** շրջանակներում: Քանի որ նշված երկու գիտակարգերն էլ սերտորեն առնչվում են մեր ուսումնասիրությանը, կարևոր ենք համարում անդրադառնալ դրանց ելակետային սկզբունքներին ու հիմնադրույթներին:

Ժամանակակից ոճագիտությունը որպես ակադեմիական գիտակարգ առաջացել է 20-րդ դարի սկզբներին: Այն «20-րդ դարի գյուտ է» (Bradford 1997:3)՝ միտված համատեղելու գրաքննադատությունն ու լեզվաբանությունը: Գեղարվեստական գրականությունից բացի, այս գիտակարգն սկսեց աստիճանաբար հետաքրքրվել և ուսումնասիրության առարկա դարձնել բազմազան այլ, խոսքային մեծ և փոքր դրսևորումներ (գործառական ոճեր, դիսկուրսներ, ռեգիստրներ)¹¹ գիտական, հրապարակախոսական, գովազդային, քաղաքական, դիվանագիտական, մշակութային, կրոնական, համակարգչային և այլ ավանդական, ժամանակակից ու գերժամանակակից գործառական տարատեսակներ (Simpson 2004:3): Յենց այս դիսկուրսիվ բազմազանության թելադրանքով էլ «մայր»

ոճագիտությունը 20-րդ դարի հիսունականներից սկսած ճյուղավորվեց՝ սկզբում ծնունդ տալով գործառնական ոճագիտությանը, ապա՝ կորպորատիվ ոճագիտությանը, ֆեմինիստական ոճագիտությանը, ճանաչողական ոճագիտությանը:

Անդրադառնալով մեր ուսումնասիրության համար կարևոր համարվող գիտակարգին՝ **գործառնական ոճագիտությունը**, պետք է նշել, որ որպես խոսքաբանական գիտություն այն ժամանակակից լեզվաբանության կարևորագույն նվաճումներից է, որը հնարավորություն է տալիս քննել ու լեզվական երևույթները գործածության մեջ՝ չզատելով դրանք տարաբնույթ այլ լեզվական իրողություններից:¹² Գործառնականի խնդիրը քննելով տարբեր տեսանկյուններից (այդ թվում նաև հոգեբանական և տեղեկատվական տեսությունների), ոճի հասկացությունը լեզվի գործառնականների հետ կապելու առաջին փորձերն անելով՝ լեզվաբաններից շատերն առաջ քաշած գրեթե բոլոր տեսություններում կարևորում են գործառնական ոճերի (գեղարվեստական, գիտական, հրապարակախոսական, պաշտոնական-գործարար և այլն) և լեզվի գործառնականների (հաղորդակցման, հաղորդման և ներգործման), խոսքի և սոցիալական համատեքստի, լեզվի և արտալեզվական գործոնների միջև առկա սերտ ու որոշիչ կապը: Յետևաբար լեզվի գործառնական դրսևորումները սահմանվում են որպես պատմական և սոցիալական հիմքի վրա ձևավորվող, զարգացող և փոփոխվող խոսքային տարբերակներ, որոնք պայմանավորված են հասարակական գործունեությամբ և դրան համապատասխան սոցիալ-տնտեսական և տեխնոլոգիական ընկալումներով: Այլ կերպ՝ գործառնական ցանկացած ոճ, դիսկուրս կամ ռեգիստր հասարակական գիտակցության վրա հիմնված և գործառնական ոլորտով պայմանավորված հաղորդակցություն է՝ լեզվական միջոցների

որոշակի համակարգ, համազգային գրական և եզրվի որոշակի գործառնական ուղղվածություն ունենցող դրսևորում (Գասպարյան et al 2011):

Կոնկրետ այս կամ այն դիսկուրսը ձևավորող և եզրվական միավորները կամ այդ միավորների համակարգված ընտրությունը պայմանավորված է նախ չեզոք ոճական միջուկով, այսինքն և եզրվական միջոցների այնպիսի ընդհանրությունամբ, որն առանց որոշակի երանգավորման կիրառվում է հաղորդակցության ցանկացած ձևում և ապա՝ տվյալ դիսկուրսին բնորոշ և եզրվական միջոցների ընտրությամբ: Գործառնական բոլոր ոճերի համար համընդհանուր են համարվում հնչյունային համակարգերը, այն բաներն ու բառիմաստները, որոնք գերծ են գնահատողական կամ հուզական և րացուցիչ երանգներից: Յենց ոճականորեն չեզոք միջուկն էլ հիմք է դառնում հատուկ և եզրվական իրավիճակներում դրսևորվող գործառնական տարբերակման կամ դասակարգման համար: Գեղարվեստական ոճը, գիտական ոճը, հրապարախոսական ոճը, և այլ, ավելի փոքր խոսքային դրսևորումները (քաղաքական, դիվանագիտական, համակարգչային, գովազդային, թատերական և այլն) իրենց հիմքում ունեն հատուկ, միայն իրենց բնորոշ և մյուսներից իրենց առանձնացնող նախ չեզոք, ապա՝ այլ բնորոշ արտահայտչամիջոցներ, որոնց կիրառումը գրական ուրիշ համատեքստում կարող է թողնել ընդհանուր և եզրվական կանոնների խաթարման տպավորություն: Սա նշանակում է, որ գործառնական դրսևորումների տարբերակման հիմքում ընկած է և եզրվական միջոցների համակարգված ընտրության ու դասավորման սկզբունքը: Բանն այն է, որ ցանկացած և եզրվում առկա են որոշակի տարրեր, որոնք իրենց իմաստային կամ վերնշանային հնարավորություններն են իրացնում խոսքում և որոնց այս կամ այն համակցումը

հնարավորություն է տալ իս խոսողին կամ գրողին արտահայտելու իր մտքերն ու զգացմունքները: Ու թեև այդ միավորների մի մասը յուրովի կրկնվում է նաև այլ ոճերում, այդուհանդերձ դրանց որոշակի դասավորությունն ու համակցումն է, որ սահմանազատում է գործառական մի ոճը մյուսից: Յենց այս տարաբնույթ բառակազմական, ձևաբանական, շարահյուսական, դարձվածաբանական միջոցների քննությունն էլ գործառական ոճագիտության խնդիրն է:¹³

Անդրադառնալով գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին գործառական ոճագիտության տեսանկյունից՝ դարձյալ առնչվում ենք մեր՝ արդեն ժանրի համար դասական կամ ավանդական համարվող հակադրամիասնության գաղափարին. որպես գեղարվեստական ոճին պատկանող ժանրային դրսևորում գիտաֆանտաստիկան իրացնում է ներգործման (գեղագիտական) գործառույթ, որն, այդուհանդերձ, ամուր խարսխված է հաղորդման (տեղեկատվական, գիտական կամ օբյեկտիվ) գործառույթի վրա: Ավելին, միանշանակ է, որ այս երկու գործառույթներն անքակտելի, անբաժանելի են գիտաֆանտաստիկայում: Ընդ որում, վերոնշյալ գործառույթներն իրացնող լեզվական տարրերի քննության լավագույն միջոցներ են **լեզվատճական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդները,**¹⁴ որոնք թեև ճանաչողական ոճագիտության շրջանակներում իրացվող մեթոդների հետ համեմատած, իմացական առումով կարող են որոշ չափով «սահմանափակ» համարվել, այդուհանդերձ բազմիցս ապացուցել են իրենց կիրառության արդյունավետությունը անգլերեն լեզվի գործառական դրսևորումների իմաստային և վերնշանային մակարդակներում իրացվող լեզվական տարրերը վերլուծելու և դրանց հաղորդակցական-խոսքային առանձնահատկությունները

բացահայտելու գործում: Յենց այս լեզվական միավորներն էլ գիտական – գեղարվեստական, բանական – երևակայական կամ օբյեկտիվ – սուբյեկտիվ հակադրությունների ուղղակի արտացոլանքն են: Գեղարվեստական դիսկուրսի վերլուծության մեջ հատկապես կարևորվում են վերնշանային և վերվերնշանային մակարդակները, և իմաստային մակարդակի լեզվական տարրերն ինչ-որ չափով ցտին պլան են մղվում: Այս դեպքում հիմնական շեշտը դրվում է լեզվածական և լեզվաբանաստեղծական վերլուծության մեթոդների միջոցով վերնշանային (և ոչ թե իմաստային) և վերվերնշանային մակարդակներում իրացվող լեզվական տարրերի ուսումնասիրության վրա: Նշված երկու մակարդակների (վերնշանային և վերվերնշանային) լեզվական միավորների քննության լավագույն մեթոդ է նաև **որակական և քանակական ոճական վերլուծության մեթոդը**: Որակական ոճական վերլուծության մեթոդի շրջանակներում քննվում են տվյալ խոսքային դրսևորմանը բնորոշ այն լեզվածական առանձնահատկությունները, որոնք ընթերցողի մոտ որոշակի հուզական արձագանքներ են առաջացնում՝ տխրություն, ուրախություն, բարկություն և այլն, և որոնց ընկալումը որոշակի ներըմբռնողական կարողություն է պահանջում: Քանակական ոճական վերլուծության մեթոդը կարևորում է հենց այդ տարրերի կիրառելիության հաճախականությունը և հանդես է գալիս որպես ոճական նշույթները տարբերակող և հաշվարկող միջոց (Kies 1992:242):

Ճանաչողական ոճագիտությունն ի հայտ եկավ 21-րդ դարասկզբի առաջին տասնամյակում և աչքի է ընկնում իր «գործնական և տեսական միջգիտակարգայնությամբ» (Freeman 2003:319): Այս միջգիտակարգայնությունը պայմանավորված է գրաքննադատության, լեզվաբանության և ճանաչողական գիտության

Եռամիասնությունը, որն էլ թույլ է տալիս գրական ստեղծագործության լեզվաոճական առանձնահատկությունները բացահայտելու համար այն ենթարկել մանրամասն և խիստ լեզվաբանական վերլուծության՝ մշտապես «հաշվի առնելով խոսքաստեղծման և խոսքի ընկալման հիմքում ընկած ճանաչողական կառույցներն ու գործընթացները» (Semino 2003:ix): Եռամիասնության մեջ կարևոր տեղ գրավող ճանաչողական գիտությունն 1950-ականներին առաջացած մտքի և բանականության ուսումնասիրության միջգիտակարգային ոլորտ է, որն իր հերթին առնչվում է փիլիսոփայությանը, հոգեբանությանը, արհեստական բանականությանը, նյարդաբանությանը, մարդաբանությանը և ճանաչողական լեզվաբանությանը (Stanford Encyclopedia of Philosophy 2000): Փ. Սիմփսոնը (2004:92), սահմանելով լեզուն որպես ճանաչողության ձև և գործընթաց, նշում է, որ «ինչն առանձնացնում է ճանաչողական ոճագիտական մոդելը այլ ոճագիտական մոդելներից այն է, որ ճանաչողական մոդելը ավելի շուտ կարևորում է խոսքային-մտածական, քան տեքստային արտահայտումները»: Սանշանակում է, որ ճանաչողական գիտության հասկացական և տերմինաբանական համակարգերի հիման վրա ուսումնասիրվում է ոչ թե գրական նարրատիվի տեքստային, այլ խոսքային-խոսույթային կամ դիսկուրսիվ մակարդակը:¹⁵ Լայն առումով տեքստայինն ու խոսքայինը կարող են նույնանալ, բայց և՛ գործառական ոճագիտության, և՛ ճանաչողական ոճագիտության տեսանկյունից՝ տեքստը և խոսքը տարբեր լեզվաբանական հասկացություններ են: Ավելի կոնկրետ՝ տեքստը շատ ավելի «մաքուր» լեզվաբանական կատեգորիա է. տեքստի վերլուծությունը կատարվում է ավանդական լեզվաբանական տեսությունների և կադապրների հիման վրա և հիմնականում վերաբերում է լեզվի հնչյունական, իմաստային,

կառուցվածքային, քերականական, շարահյուսական մակարդակներին, մինչդեռ խոսքը հաղորդակցության գործառնական-ճանաչողական արտահայտման ձև է, և խոսքի դիսկուրսիվ ոճական վերլուծությունն առնչվում է տվյալ դիսկուրսի ոճաժանրային առանձնահատկություններին, տարբեր սոցիալական և մտածական մոդելներով պայմանավորված լեզվական միավորներին ու լեզվական ձևակերպումներին և հաղորդակցության նպատակին:¹⁶

Ընդ որում հաղորդակցության նպատակը խոսքային հիմնական (հաղորդում, ներգործում, հաղորդում+ներգործում) և ածանցյալ (քարոզելու, համոզելու, ուշադրություն գրավելու, ճանաչողական, էվրիստիկ և այլն) գործառնականների իրացումն է: «ճանաչողական ոճագիտության մեջ նորն այն է, որ լեզվաբանական վերլուծությունները կատարվում են այնպիսի տեսությունների հիման վրա, որոնք լեզվամիջոցների ընտրությունը կապում են ճանաչողական կառույցների և գործընթացների հետ» (Semino 2003:ix):

Ճանաչողական ոճագիտության շրջանակներում գրական ստեղծագործությունների լեզվի՝ ճանաչողական մոդելների միջոցով կատարվող վերլուծությունը պահանջում է համապատասխան մեթոդաբանական մոտեցում: Այս առումով առավելապես կարևորում ենք **իրավիճակային-վատարկային քննություն մեթոդը** (case study research method կամ case study methods), որն առաջացել է որպես սոցիոլոգիական ուսումնասիրության մեթոդ և կիրառվել ու կիրառվում է սոցիոլոգիական, հոգեբանական, մարդաբանական և տնտեսագիտական ուսումնասիրություններում: Սույն մեթոդն արագորեն ներթափանցել է նաև այլ գիտակարգեր, ներառյալ լեզվաբանությունը (Yin 1984; Stake 1995; Johansson 2003; Brown 2008; Simons 2009): Ճանաչողական ոճագիտության մեջ մեթոդի կիրառելիությունը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ այն

թույլ է տալիս գիտությանն առնչվող փաստարկները կիրարկել որպես գրական համատեքստի որակական և եզրակացական առանձնահատկությունները բացահայտելու միջոց՝ շեշտը դնելով և եզրակացական նյութի կամ երևույթի վրա, որն այս դեպքում սահմանվում է որպես ուսումնասիրության առարկա, թեմա կամ կոնկրետ իրավիճակ՝ case (Stake 1995): Կարևորվում են այդ իրավիճակում կամ տվյալ թեմայի շրջանակներում գործառնող և եզրակացական տարրերը, այդ տարրերի միջև գոյություն ունեցող բարդ փոխհարաբերությունները, ոճագործական ամբողջ համակարգի մեկնաբանությունը/ինտերպրետացիան և և եզրակացական տարրերի՝ ընթերցողի ու հասարակության վրա համալիր, ուղղակի և գեղագիտական ազդեցությունները:¹⁷ Ռ. Յոհանսոնը (2003:2-3) ավելացնում է, որ իրավիճակային-փաստարկային քննության մեթոդը պահանջում է, որ ուսումնասիրության առարկան կամ թեման անպայմանորեն վերաբերի ներկայիս, այսինքն՝ և ինի ժամանակակից:

Իրավիճակային-փաստարկային քննության մեթոդի անգլերեն անվան երկրորդ տարբերակում «մեթոդ» տերմինն օգտագործվում է հոգնակիով (case study methods), և դա պատահական չէ: Բանն այն է, որ տվյալ «մայր» մեթոդի շրջանակներում ուսումնասիրության և վերլուծության այլ մեթոդների կիրառումը ոչ միայն թույլատրելի է, այլև խրախուսելի, ինչն էլ հետազոտողին առավել ազատություն է տալիս քննելու և մեկնաբանելու ընտրած փաստական նյութը, ուղղորդելու, ձևավորելու և ձևակերպելու իր մոտեցումներն ու եզրահանգումները:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում բանական-երևակայական խոսքային միաձուլում դրսևորումները վերլուծելու համար նպատակահարմար ենք գտել կիրառել նաև **արտարկման վերլուծության մեթոդը** (method/methods of extrapolative analysis) (McGlone

1996; Sullivan 2007): Գիտաֆանտաստիկ արտարկուլմների արդյունքում հայտնի գիտական փաստերն ու տեսությունները վերածվում են անիրական փաստերի ու երևույթների, որոնք թեև գիտական չեն, բայց գիտականի տպավորություն են թողնում: Արտարկուլմ, այսպիսով, բանական հենքի վրա արտացոլվող երևակայական է, և գիտաֆանտաստիկան կիրառում է այն որպես ապագայի պատկերներ կերտելու հնար: Արտարկման վերլուծության միջոցով հնարավոր է առանձնացնել խոսքային արահայտությունն ստացած գիտական և գեղարվեստական, բանական/ճանաչողական և երևակայական լեզվական միավորներն ու պատկերները: Արտարկման վերլուծության մեթոդը (ինչպես և իրավիճակային-փաստարկային քննության մեթոդը) զուգահեռաբար այլ մեթոդներ կիրառելու լայն հնարավորություններ է ընձեռում (Brezinski 1991): Ծանր գիտաֆանտաստիկային պատկանող որոշ օրինակների քննության ընթացքում կիրառել ենք նաև **գծային արտարկման մեթոդը** (linear extrapolation method), որը հիմնված է մաթեմատիկական գծային արտարկման բանաձևի վրա և թույլ է տալիս նախապես հայտնի գիտական փաստերի արտարկման միջոցով ձեռք բերել անհայտ փաստեր արժարժող նոր գիտելիքներ, անել հեռու կամ մոտ ապագային վերաբերող կանխատեսումներ, տարանջատել հաստատուն և փոփոխական խոսքային միավորները, բացահայտել դրանց արժեքը, սերտկապն ու փոխկապվածությունը դիսկուրսում (Armstrong 1993):¹⁸

Բառային շարույթները՝ մասնավորապես գործուն վերջածանցով կարգային ձևերը, դիտարկվել են **վիճակագրական մեթոդի** կիրառմամբ: Ակադեմիական բազմաթիվ գիտակարգերում լայնորեն կիրառվող այս մեթոդը հիմնված է լեզվական նյութի հավաքման, հաշվարկման, վերլուծության, պարզաբանման,

պատճառաբանման, բացահայտումներ անելու և դրանք ուղղորդելու կարողությամբ վրա (Hand 2009; Portal: Statistics 2015):

Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերության ոճագործառական և ճանաչողական առանձնահատկությունները լիարժեք բացահայտման միջոց է Ջ. Լակոֆֆի և Մ. Ջոնսոնի (1999; 2003) փոխաբերության ճանաչողական տեսություն (cognitive theory of metaphor կամ theory of conceptual metaphor) վրա խարսխված **հասկացական փոխաբերության տարբերակման և վերլուծության մեթոդը** (method of conceptual metaphor identification and analysis): Քննադատելով ավանդական տեսությունները փոխաբերությունը միայն «ոճական զարդարանք» համարելու միտումը, հեղինակները (Lakoff and Johnson 2003) դիտարկում են այն որպես արտաքին աշխարհը ճանաչելու, «հասկացականացնելու» միջոց և առանձնացնում են հասկացական փոխաբերության բնորոշ երկու բաղկացուցիչ տիրույթ՝ սկզբնաղբյուր տիրույթ (source domain) և թիրախ տիրույթ (target domain), որոնցից առաջինը սովորաբար կոնկրետ է, իսկ երկրորդը՝ վերացական: Թիրախ հասկացությունը սովորաբար ածանցվում, արտարկվում, արտածվում է սկզբնաղբյուր հասկացությունից, և միայն այդ երկուսի ոճագործառական և ճանաչողական առանձնահատկությունները մանրակրկիտ քննության միջոցով է հնարավոր բացահայտել փոխաբերության ոճագործառական դիսկուրսիվ առանձնահատկությունները: Վերոնշյալ մեթոդը գիտաֆանտաստիկ փոխաբերության ուսումնասիրության ոլորտում կիրառելը բացառիկ հնարավորություն է տալիս վերլուծելու գիտաֆանտաստիկայի գոյաբանական հիմքը կազմող փոփոխության գաղափարից և այդ գաղափարն արտացոլող համընդհանուր *Change is motion* հասկացական փոխաբերության ածանցվող ենթափոխաբերությունները, որոնք բազմազան և բազմապիսի հասկացական և երևակայական փոխաբերությունների միաձուլվ

դրսևորումներ են:¹⁹ *Change is motion* առաջնային փոխաբերության դրահետաստիճանակարգային հարաբերակցության մեջ գտնվող ենթափոխաբերությաներկայացվել են հասկացությունների դասակարգման **տաքսոնոմիկ մեթոդի** հիման վրա:

Ճիշտ մեթոդաբանության ընտրությունը սկզբունքային կարևորություն ունի և հնարավորություն է տալիս իրականացնելու սույն հետազոտության **Նպատակը**՝ փաստել, որ գիտաֆանտաստիկան գեղարվեստական գրականության այնպիսի եզակի տարատեսակ է, որի գոյաբանական հիմքը (և՛ լեզվական, և՛ արտալեզվական) բանականի և երևակայականի անքակտելի հակադրամիասնությունն է: Նպատակադրվել ենք նաև գիտաֆանտաստիկ ժանրին պատկանող անգլալեզու ստեղծագործություններում վերհանել և ուսումնասիրել լեզվական ու ոճական այն նորմերը, որոնք էապես կարևոր դեր են խաղում բանականի և երևակայականի համաձուլյալ դրսևորումներ ներկայացնող պատկերներ կերտելու գործում: Արդյունքում ձևավորվում է գիտագեղարվեստական նոր խոսքածև՝ հագեցած իմաստային և վերնշանային լեզվական տարրերով, սոցիալական իրականության տարբեր ոլորտներ պատկերող լեզվարտահայտչական միջոցներով ու ինքնատիպ բառապաշարով: Նպատակ ունենք նաև ցույց տալ, որ գիտաֆանտաստիկան գեղարվեստական գրականության մյուս ժանրերից տարբերվում է. հուզական զգացողություններ արթնացնելուց բացի, ընթերցողի վրա ներգործում է նաև իրական կամ հորինված գիտական ազդակների միջոցով:

Ամփոփելով՝ կարող ենք նշել, որ աշխատանքի նպատակն է ոչ միայն բացահայտել և պարզաբանել տվյալ դիսկուրսի գիտական, տեխնոլոգիական ու սոցիալ-հասարակական արտալեզվական գործոններով պայմանավորված գործառական լեզվական և ոճական

առանձնահատկությունները խոսքային բարդ ու բազմազան համակարգում, այլև նպաստել այն կարծիքի հաստատմանը, որ մոտանցյալում անտեսված, արհամարհված համարվող դիսկուրսը (հատկապես հայ գիտական շրջանակներում) իրոք կարևոր ու հետաքրքրական նյութ է բնագետների, հոգեբանների, մարդաբանների, սոցիոլոգների, էգզիկուսիտների, ոճաբանների, մշակութաբանների և ընդհանրապես հասարակական ու սոցիալական երևույթներով հետաքրքրվող ցանկացած հետազոտողի համար, և որ այդ նյութի իմացությունը հեշտացնում է խոսքային հաղորդակցությունը, զարգացնում խոսքի մշակույթը, նպաստում է էգզիկուսիտի իմացության ու ուսուցման մակարդակի բարձրացմանը:

Նշված նպատակին հասնելու համար ատենախոսության մեջ առաջադրվել են հետևյալ խնդիրները՝

1. Ելակետային համարելով բանական – երևակայական գոյաբանական հակադրամիասնությունը՝ վերլուծել և ներկայացնել գիտական և գեղարվեստական էգզիկուսիտական փոխներթափանցումները որպես խոսքային իրողություն և գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում,
2. ներկայացնել գիտաֆանտաստիկ գրական դիսկուրսի ծագումը, համառոտ պատմությունը, զարգացման ժամանակագրությունը, յուրաքանչյուր փուլին բնորոշ թեմատիկ ուղղվածությունը և այլ առանձնահատկություններ, որոնց քննությամբ էլ ձևավորվում է արտաէգզիկուսիտական գիտելիքի հենքը, որն անհրաժեշտ է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի էգզիկուսիտական հայեցակերպի արդյունավետ ուսումնասիրության համար,
3. դիտարկել փոփոխության գաղափարը որպես գիտաֆանտաստիկ ժանրի գաղափարախոսության հենքային տարր, որը նախ և առաջ

հիմնված է փոփոխության գիտա-տեխնոլոգիական և սոցիալ-
հասարակական հասկացություններով, որոնք էլ այնուհետև
մասնատվում և արտացոլվում են դիսկուրսում ածանցյալ
ձևերով՝ նեղ մասնագիտական, ժամանակային և տարածական,
հասարակական, պատմական, մշակութային, քաղաքական,
հոգեբանական, լեզվական և այլ բազմաթիվ տարատեսակներով,

4. դասակարգել գեղարվեստական ոճի մտահայեցական ենթաօճին
պատկանող գիտաֆանտաստիկ ժանրը ըստ որոշակի
ոճագործառական հատկանիշների, առանձնացնելով մի շարք,
առավել աչքի ընկնող ենթաժանրեր և այլ մանր տարատեսակներ,
5. քննել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի իրացումը և ներլեզվական
գործառական դիսկուրսիվ առանձնահատկությունները
պայմանավորող արտալեզվական հիմքերը՝ ի դեմս մի շարք
ճշգրիտ և հումանիտար գիտական առնչությունների, որոնք էլ
պայմանավորում են ժանրի հասարակական գործառույթի
իրացումը, այսինքն հասարակության կյանքում նրա կատարած
սոցիալական դերը,
6. հիմնվելով գործառական ոճագիտության և ճանաչողական
ոճագիտության ոլորտներում կատարված
հետազոտությունների, տեսական եզրակացությունների և
հատկապես գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի քննության համար մեր
ընտրած խոսքային նյութի վերլուծության մեթոդների
կիրառմամբ ֆիզիկական, մարդաբանական սոցիոլոգիական և
փիլիսոփայական գիտաֆանտաստիկ լեզվական նյութի
քննության արդյունքների վրա՝ բնութագրել
գիտաֆանտաստիկան որպես գիտաֆանտաստիկ արտարկումներով
հանդես եկող մարդկային երևակայության խոսքային
արտահայտում, որպես բանական և երևակայական լեզվական

միավորների ուրույն «համաձուլվածք», որն ուղղված է իրացնելու ինչպես ճանաչողական, այնպես էլ ներգործման (գեղագիտական) գործառույթ:

7. փաստել փիլիսոփայական տեսական դրույթների դերը խնդրո առարկա դիսկուրսում՝ հատկապես կարևորելով այդ դրույթների գործառույթունը գիտաֆանտաստիկ փաստական նյութում և հետազոտել դրանց խոսքային/լեզվական տարատեսակ արտահայտումները,
8. ներկայացնել և մեկնաբանել բանական – երևակայական հակադրամիասնության քննության տեսական դրույթները, փաստական նյութի ոճագործառական վերլուծությամբ հիմնավորելով այն փաստը, որ անկախ հարաբերակցության աստիճանից՝ բանականն և երևակայականը մշտապես համագործակցում են լեզվական միավորների կիրառության բոլոր մակարդակներում,
9. բացահայտել բանական գործոնի դերն ու նշանակությունը գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գրական առնչություններում՝ պարզաբանելով, որ գեղարվեստական ոճի և մտահայեցական ենթաոճի այլ գրական դրսևորումներին բնորոշ հուզարտահայտչական, գերբնական կամ հակաբնական տարրերի ներմուծումը գիտաֆանտաստիկ ժանր չի կարող փոխել տրամաբանական հենքի վրա կառուցվող և իր սեփական ճանաչողական և հուզական գործառույթներն իրացնող ժանրի գործառական ուղղվածությունը,
10. ներմուծել **«ճանաչողական երևակայություն»** տերմինը և հիմնավորել դրա կիրառության նպատակահարմարությունը (հաղորդման և ներգործման լեզվական տարրերի միաձուլվելու

դրսևորու մներով ներկայացող գիտաֆանտաստիկ ժանրի ճշգրիտ բնորոշումը տալու նպատակով),

11. ոճական հակադրման տարբեր մեթոդների կիրառությամբ բացահայտել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին բնորոշվեզվածական միավորների՝ գիտական բառապաշարի, լեզվարտահայտչական միջոցների և ոճական հնարների, մասնավորապես փոխաբերության (փոխաբերույթ, գեղարվեստական համեմատություն, անձնավորում, բառային հակադրություն, չափազանցություն, հեզնանք) կիրառության առանձնահատկությունները,
12. դիտարկել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին բնորոշ մակդիրային կապակցություններին և -/y գործուն վերջածանցով շարույթների կիրառության առանձնահատկությունները,
13. բացահայտել գիտաֆանտաստիկ նորաբանություններին իմաստակարող ցվածքային ոճատարբերակիչ յուրահատկությունները,
14. կարևորելով փոխաբերության գործառական արժեքը գիտաֆանտաստիկ ժանրում՝ ներմուծել **«փոխաբերական միաձուլում»** տերմինը՝ բնութագրելու համար գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունը որպես ճանաչողականի պատկերավոր դրսևորման ձև, որպես գիտաֆանտաստիկային բնորոշ բանականի և երևակայականի գոյաբանական հակադրամիասնության վրա հիմնված հասկացական և երևակայական փոխաբերույթների միաձուլման արգասիք,
15. կազմել գիտաֆանտաստիկ հասկացական *Change is motion* առաջնային փոխաբերույթի և դրա ընդլայնման արդյունքում առաջացած ենթափոխաբերույթների ճանաչողական տաքսոնոմիկ մոդելը,

16. դիտարկել ապափոխարկության անացուցիչ օրացուցիչ սուբյեկտիվ – օբյեկտիվ դրսևորման ուրույն ձև, որպես գիտաֆանտաստիկ ժանրի ոճական եզակիությունն ու ներկայի և ապագայի տարբերությունը փաստող ոճատարբերակիչ հնար:

Կարևորելով լեզվաբանության և լեզվաբանական տեսությունների դերը գիտաֆանտաստիկ նյութի քննության գործում՝ դեռևս երիտասարդ գիտաֆանտաստիկ գրականության ակադեմիական ուսումնասիրությունների ոլորտը առայժմ այդ նյութի վերլուծության որևէ կոնկրետ, առավել նպատակահարմար մեթոդ կամ տեսություն չի առաջարկել: Ավելին՝ ընտրության իրավունքի ազատությամբ խրախուսելով հետազոտողին՝ մեծապես նպաստում է ոլորտի հետագա ընդլայնմանն ու զարգացմանը, նոր գաղափարների ու տեսությունների, նյութի քննության նոր մեթոդների ու ձևերի ներմուծմանը: Յենց այս մոտեցմամբ էլ պայմանավորված է մեր հետազոտության **տեսական արժեքը**: Ինչպես արդեն նշել ենք, աշխատանքի տեսական հիմքը 20-րդ դարի կեսերին ձևավորված գործարական ոճագիտությունն է և՛ 21-րդ դարի առաջին տասնամյակում ձևավորված ճանաչողական ոճագիտությունը, որոնց հիմնական խնդիրը լեզվական հաղորդակցության դիսկուրսիվ առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունն է, դիսկուրսի՝ որպես որոշակի օրենքներով կանոնակարգվող խոսքային գործընթացի դիտարկումը: Երկու գիտակարգերն էլ, առավել կամ պակաս չափով, գրական ստեղծագործությունների լեզվական հետազոտություններում գլխավորապես կարևորում են արտալեզվական գործոնների, սոցիալական համատեքստի, մարդկային մտածողության երկու կողմերի՝ տրամաբանական ճանաչողության և զգացմունքային ընկալման սկզբունքային տարբերության վրա

հիմնված բանական/գիտական և երևակայական/գեղարվեստական, հաղորդման և ներգործման, հասկացական և պատկերավոր, օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ, ճանաչողական և վերացական, մտածական և զգացական, տրամաբանական և հուզական, ուղղակի և փոխաբերական տարրերի հակադրամիասնության դերը: Հետազոտության մեջ քննարկվող տեսական դրույթները հիմնված են բազմաթիվ և բազմազան գիտահետազոտական աշխատություններում տեղ գտած տեսությունների, սահմանումների, դիտարկումների, բնութագրումների, դասակարգումների վրա, որոնք հիմք են դարձել սույն ուսումնասիրության հիմնական սկզբունքների ձևավորման համար: Հաշվի են առնվել տարբեր լեզվաբանական դպրոցների և լեզվաբանների, գիտաֆանտաստիկ հեղինակների ու գիտաֆանտաստիկայի տեսաբանների ու վերլուծաբանների, այլ գիտնականների (ֆիզիկոս, հոգեբան, փիլիսոփա, սոցիոլոգ և այլն) առաջադրած, սույն ուսումնասիրության համար էական կարևորություն ունեցող դրույթներն ու սկզբունքները, գիտական փաստերն ու վարկածները, մեթոդներն ու մոտեցումները: Տեսական առումով սույն ուսումնասիրությունը փորձ է առաջադրված հարցադրումների, բացահայտումների և հիմնավորումների, ինչպես նաև վերլուծությունների, մեկնաբանությունների, բացատրությունների, դասակարգումների, փաստարկումների միջոցով նպաստելու ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ ժանրի գործառնության մեկնաբանմանը, դրա դիսկուրսիվ լեզվաոճական նշանակության կարևորմանը, ինչպես նաև գործառական և ճանաչողական ոճագիտական տեսությունների հետագա զարգացմանը:

Թեմայի **արդիականությունը** պայմանավորված է այն վճռորոշ դերով, որ որպես ժամանակակից և նույնիսկ գերժամանակակից խոսքային դրսևորում, գիտաֆանտաստիկան այսօր կատարում է

համաշխարհային և արդեն նաև հայ հասարակական կյանքում՝ նպաստելով խոսքային հաղորդակցության նոր ձևերի առաջացմանը, զարգացմանը, ուսուցմանն ու ընկալմանը, հասարակական գործընթացների նկատմամբ նոր վերաբերմունքի ձևավորմանը, համամարդկային բարձր արժեքների քարոզչությանն ու տարածմանը: Վերածվելով ժամանակի տարեգրության՝ այն նպաստում է սոցիալական բարձր իդեալի իրականացմանը, ներկայի և ապագայի վերաբերյալ համընդհանուր հասարակական կարծիքի ձևավորմանը: Գլոբալ իզացիայի և անգլերեն լեզվի միջազգայնացման ժամանակակից փուլում գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը խիստ արդիական է, քանի որ արտացոլում է ժամանակակից անգլերենի լեզվաոճական բոլոր առանձնահատկությունները, որոնք մեծապես պայմանավորված են ժամանակակից գիտատեխնոլոգիական և սոցիալ-հասարակական/քաղաքական արտալեզվական միտումներով: Անգլերենի ոճական համակարգում գիտաֆանտաստիկ ժանրի կարևոր արտալեզվական գործառույթը պայմանավորված է լեզուն դեպի համամարդկային սոցիալական հիմքը կողմնորոշելու նրա ունակությամբ: Ինչպես նաև, ունենալով համընդհանուր հասարակական արտալեզվական հիմք և հիմնված լինելով համամարդկային արժեքների վրա, անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը հեշտ ըմբռնելի է լայն զանգվածների համար: Տվյալ ոճաձևի անընդհատ զարգացումն ու ճյուղավորումը կապված է գրական անգլերենի ժողովրդավարացման և համաշխարհային գիտատեխնիկական առաջընթացի հետ, երբ լեզուն և տեղեկատվական տեխնոլոգիաները մատչելի են դառնում հասարակության ավելի ու ավելի լայն խավերի համար: Ներկայումս տվյալ ժանրի հասարակական դերը մեծ է, քանի որ այն նպաստում է մշակութային

ու է տեղեկատվական փոխանակու մների, անգլերեն և լեզվի և խոսքային մշակույթի զարգացման ու տարածման գործընթացին:

Գիտաֆանտաստիկան այսօր արտահայտվում է զանգվածային հաղորդակցության (ներառյալ համակարգչայինը) միջոցներում, կինոարդյունաբերության, նորաձևության, երաժշտության և այլ ոլորտներում: Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում դրսևորվող խոր կենսիմացությունը, փիլիսոփայականությունը, քաղաքացիականությունը, և ավատեսությունը, բանավիճելու հնարավորությունը, երևույթների պատկերավոր վերլուծությունը, և լեզվական հարստությունը, ինչպես նաև ենթամանրային բազմազանությունը ժանրը դարձնում են առավել ժամանակակից և ուշագրավ: Եվ քանի որ անգլալեզու գիտաֆանտաստիկան (մասնավորապես դրա դիսկուրսիվյունրահատկությունները) բավարարչափով ուսումնասիրված չէ, ապա դրա համակողմանի քննությունը և լեզվական տարբերմակարգակներում ոճագործառական-ճանաչողական առանձնահատկությունների համալիր ամբողջությամբ, խիստ արդիական է և անհրաժեշտ:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը և լեզվական արտահայտման բոլոր մակարդակներում որպես բանական և երևակայական միավորների, հաղորդման և ներգործման (գեղագիտական) գործառույթների հակադրամիասնությամբ ստեղծված խոսքի գործառական տարբերակ վերլուծելու փորձը **Նորույթ** է, բարդ, հետաքրքրական և խոստումնալից: Խոսքի այս ուրույն տարատեսակին կամ դրան պատկանող առանձին մի ստեղծագործության անդրադարձել են գրականագետներ, գրաքննադատներ, գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունների հեղինակներ, կոնկրետ մի գիտական վարկածի կամ երևույթի առնչությամբ, նաև բնագիտական և

հումանիտար ուղորտի այլ գիտնականներ, իսկ գիտաֆանտաստիկ հորինված և եզրուներին անդրադարձել են նաև և եզրվաբաններ (հայ գրական և և եզրվաբանական շրջանակներում այս ժանրը և իր վիճակն անտեսված է եղել): Այդուհանդերձ, սույն ատենախոսության մեջ առաջին անգամ է, որ գիտաֆանտաստիկան դիտարկվում և հանգամանալից քննության է ենթարկվում որպես ուրույն, և եզրվական միավորների յուրօրինակ հարաբերակցությամբ պայմանավորված «ճանաչողատերևակայական» գործառույթ իրացնող խոսքային դրսևորում: Նորույթ է նաև գիտաֆանտաստիկայի և նրա գիտական և գեղարվեստական առնչությունների (ֆիզիկա, մարդաբանություն, սոցիոլոգիա, փիլիսոփայություն, ավանդական գեղարվեստական գրականություն, առասպել, հեքիաթ) համեմատական քննությունը, և եզրվածական ներթափանցումների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը: Աշխատանքի նորույթը պայմանավորված է նաև հետազոտության համար ելակետային համարվող նոր մեթոդաբանությամբ. կիրառված իննը մեթոդներից չորսը՝ իրավիճակային-փաստարկային քննություն, արտարկման վերլուծություն (նաև գծային արտարկման), հասկացական փոխաբերույթի տարբերակման և վերլուծություն մեթոդները գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսիվ վերլուծություններում կիրառվում են առաջին անգամ:

Այսօր անգլալեզու գիտաֆանտաստիկան առավել կարևոր է և եզրվաբանների, բանասեր-հետազոտողների և դասավանդողների համար. ժամանակակից աշխարհում միջազգային շփումն անգլերենի միջոցով անխուսափելի է, առանց անգլերենի՝ անհնարին, և գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսն արդեն աշխարհի բազմաթիվ համալսարաններում և եզրվի ուսուցման դասընթացի, ինչպես նաև բակալավրիատի և մագիստրոսական մասնագիտական ծրագրերի

անբաժանելի մաս է դարձել: Այս առումով սույն հետազոտությունը կարող է ունենալ որոշակի **գործնական արժեք**՝ ոչ միայն արդյունավետ կիրառություն գտնելով գործառնական ոճագիտության և ճանաչողական ոճագիտության բնագավառների այլ հետազոտական աշխատանքներում, այլև անգլերեն լեզվի գործնական ուսուցման ոլորտում: Ուրիշ խոսքով՝ մշակված սկզբունքները կարող են նպաստել անգլերենի գերժամանակակից կիրառություններից մեկի՝ անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունների ընկալմանն ու մեկնաբանությանը, նաև դրանց ներմուծմանը լեզվի ուսուցման դասապրոցես:

Այսպիսով, մեր ուսումնասիրության առարկան՝ գիտաֆանտաստիկ ժանրը, իրականության երևակայական պատկերը չէ, ինչպես գեղարվեստական գրականության ավանդական, «աշխարհիկ» ժանրերը²⁰ և ոչ էլ «անհնարինի» գրականություն, ինչպես բուն ֆանտաստիկան:²¹ Այն նորի, «հնարավորի», գրականություն է: Թեև պատմական առնչությունները ցույց են տալիս, որ գիտաֆանտաստիկայի տարրերն ի հայտ են եկել ավելի քան երկու հազարամյակ առաջ, այնուամենայնիվ որպես գրականություն, ապակինո, գրաֆիկական արվեստ, վիրտուալ իրականություն և այլն, այն նորագույն երևույթ է, քանի որ «ճանաչողական երևակայություն» կերտած պատկերների միջոցով արտացոլում է ժամանակակից գիտական, տեղեկատվական-տեխնոլոգիական, արդյունաբերական, տիեզերական դարաշրջանի հասարակության պատմամշակութային արժեքները, իդեերն ու երազանքները, ինդիրներն ու մտահոգությունները:

Բանականի կարևորման շնորհիվ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսն ինչ-որ չափով ավելի ընկալելի և մեկնելի է, քան գեղարվեստական ոճի մյուս՝ ավելի ավանդական դրսևորումները, սակայն լեզվական

մատչելի ու թյուր ունը չի նշանակում գեղարվեստական պարզունակություն և պատկերավորության պակաս: Ընդհակառակն՝ ոճական հնարների և վառ արտահայտչամիջոցների համատարած կիրառությունը վկայում է, որ գործունե ենք անկաշկանդ երևակայության հետ, որի ընկալումը պայմանավորված է դիսկուրսի թեմատիկ ընտրությամբ: Ժամանակակից մարդը հեշտությամբ է ըմբռնում աշխարհի այն տրամաբանական-երևակայական պատկեր-պատմությունը, որը վերաբերում է երկրին ու տիեզերքին, մարդկության ապագային ու այլ, տարածամասկյա, փաստացիորեն գոյություն չունեցած, անիրական անցյալին, այլմոլորակայիններին, բնության ճշգրիտ, օրինաչափ ու անօրինաչափ, հորինված օրենքներին, նոր՝ հնարավոր ու անհնարին թվացող գիտական հայտնագործություններին, արդարության կամ անարդարության վրա խարսխված քաղաքական համակարգերին, կյանքին ու մահվանը: Ընդ որում՝ շարադրանքի ոճը փաստականի և գեղարվեստականի այնպիսի համաձուլվածություն է, որն առաջինիս կհայացքից տարբերվում է ոչ միայն գիտական, այլ և գեղարվեստական ոճի մնացած բոլոր դրսևորումներից: Եվ պատահական չէ, որ գիտաֆանտաստիկան սահմանվում է որպես գիտական կադապրում պարփակված տեսիլքներ պատկերող գրական ժանր, ժամանակակից աշխարհի առասպել կամ հեքիաթ (LeGuin 1993), որի գաղափարախոսության շարժիչ ուժը փոփոխությունն է (գիտատեխնոլոգիական, սոցիալ-հասարակական, հոգեբանական, էգզոտիկական, տարածական, ժամանակային և այլն), փոփոխության միջոցով ավելի և ավելի երկա և ապագակերտել ու հնարավորությունը:

Ամփոփելով հետազոտության այս մասը՝ նշենք, որ գիտաֆանտաստիկայի տեսական և գործնական ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս բացահայտել այս ժանրի՝ խոսքի միջոցով իրացվող

դիսկոլոբսիվ ոճագործառական առանձնահատկությունները, ներառյալ մարդկային մտքի ճանաչողական և հոլզական այն խոսքային դրսևորումները, որոնք արտահայտում են տեղեկատվական մեր դարաշրջանի գիտա-տեխնոլոգիական և սոցիալ-հասարակական փոփոխությունները:

Ճանոթագրություններ

1. Ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ դիսկոլոբսի կողմից իրականացվող կարևոր նպատակներ են համարվում տեխնոլոգիական առաջընթացի, մարդկության զարգացման գործում տեխնոլոգիայի նշանակության, մարդկային կենցաղում տեխնոլոգիայի գրաված տեղին առնչվող կանխորոշումները (Рыльщикова, Худяков 2014):
2. Փ. Նիքըլսը իր «Քննադատական և պատմական աշխատանքներ գիտաֆանտաստիկայի մասին» (1995) հոդվածում նշում է, որ մինչև նշված ժամանակաշրջանը գիտաֆանտաստիկային առնչվող տեսական աշխատություններով հանդես են եկել միայն մի քանի հեղինակներ, որոնց շարքում առանձնացնում է Դ. Սքարբորոյին, Ք. Բեքին, Ֆ. Բաքթոքին, Օ. Բեյլիին և Մ. Նիքըլսունին:
3. Ս. Սոնտագի մուտքը գիտաֆանտաստիկ գրականության ակադեմիական ուսումնասիրությունների ոլորտագրարավեց «Աղետի երևակայությունը» (1966:209-225) հոդվածով, իսկ այժմ արդեն Կանգասի համալսարանի պատվավոր պրոֆեսոր Ջեյմս Գաննը 1969 թ.-ին ստեղծեց գիտաֆանտաստիկ հետազոտությունների ուսումնական դասընթաց, իսկ 1982թ.-ին նույն համալսարանի անգլերեն լեզվի ֆակուլտետում

հիմնադրեց նաև գիտաֆանտաստիկ հետազոտությունների համալսարանական ծրագրերը կոորդինացնող առաջին կենտրոնը (Gunn Center for the Study of Science Fiction 2014):

4. Գիտաֆանտաստիկայից բացի, գրական այնպիսի դրսևորումներ, ինչպիսիք են խոհագրությունը, ուղեգրությունը, դետեկտիվ ժանրը, օրագրի ու ինքնակենսագրության ժանրերը, որոնք ունեն վառ արտահայտված սոցիալ-հասարակական ուղղվածություն և առավելապես հիմնվում են համամարդկային արժեքների վրա, նույնպես համարվում էին «ստորադաս», «արհամարհված» և, ըստ էության, դուրս մնում գիտակրթական հետաքրքրությունների ոլորտից (Kraus 1997; Freedman 2000):
5. Անցյալ դարի 50-ականներից սկսած ամերիկյան և բրիտանական ուսումնական հաստատությունները սկսեցին դասավանդել գիտաֆանտաստիկ գրականություն, իսկ 90-ականներին ստեղծվեցին այդ ոլորտի գիտական աստիճան շնորհող ծրագրեր, որոնց նկատմամբ հետաքրքրությունն օրըստօրե մեծանում է:
6. Գիտաֆանտաստիկ գրականության պատմությանը, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի ծագմանը, զարգացմանն ու հիմնական թեմատիկային ավելի մանրամասն անդրադարձել ենք աշխատանքի առաջին գլխի առաջին ենթագլխում:
7. Գեղարվեստականը (լայն առումով) կարող է բնորոշվել որպես երևակայական, գեղագիտական, պատկերավոր, հուզական, զգացմունքային, սուբյեկտիվ, իսկ գիտականը՝ որպես բանական, հասկացական, ճանաչողական, տրամաբանական, մտածական, գիտակցական, օբյեկտիվ: Գիտականի և գեղարվեստականի հակադրամիասնությունը (հաղորդման և ներգործման գործառնությունների հակադրամիասնությունը)

կարող է արտացոլվել որպես, հասկացականի և պատկերավորի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի, ճանաչողականի և վերացականի, մտածականի և զգացականի, տրամաբանականի և հոլգականի, ուղղակիի և փոխաբերականի հակադրամիասնություն:

8. Որակական և քանակական վերլուծության մեթոդը (method of qualitative and quantitative analysis) կարող է կիրառվել ցանկացած գիտահետազոտական ուսումնասիրության մեջ: Որակական վերլուծության մեթոդը (the qualitative method) վարկածներ, այսինքն առաջարկություններ, պնդումներ, հիմնավորումներ է ներկայացնում, որոնք հիմնված են ուսումնասիրության ոլորտի վերաբերյալ համընդհանուր գիտելիքի և տեղեկությունների վրա, իսկ քանակականը (the quantitative method)՝ ապահովում է վարկածների օրինակներով, տվյալներով և փորձով հաստատված էմպիրիկ հիմքը (Qualitative Research 2015): Ամբողջ հետազոտությունն ընթանում է էմպիրիկ ապացույցներով հաստատվող վարկածների հիմնավորմամբ (Bogdan & Taylor 1990): Որակական և քանակական վերլուծության մեթոդի շրջանակներում կարող են կիրառվել հետազոտական այլ մեթոդներ:

9. Ճանաչողական ոճագիտությունը երբեմն անվանում են նաև «ճանաչողական պոետիկա» (Tsur 1992), բայց թյուրըմբռնումներից խուսափելու համար զերծ ենք մնացել այս տերմինը կիրառելուց:

10. Ոճագիտության, ինչպես նաև գործառական ոճագիտության ձևավորման, զարգացման, հիմնադրույթների սահմանման գործում կարևոր դեր են ունեցել չեխական, անգլիական, ռուսական և եզրվաբանական դպրոցները և այնպիսի հանրահայտ գիտնականներ, ինչպիսիք են Շ. Բալլին, Ֆ. Սոսյոլը, Ժ.

Մուկարժովսկին, Ռ. Յակոբսոնը, Ռ. Քվլրքը, Մ. Յալիդեյը, Վ. Վինոգրադովը, Օ. Ախմանովան և այլք:

11. Անգլիացի լեզվաբանների մեկնաբանությամբ «ոճ» (*style*) հասկացությունը մտազուգորդվում է գեղարվեստական տեքստերի հետ, մինչդեռ հաղորդակցման մյուս ոլորտների համար նրանք առաջադրում են «ռեգիստր» (*register*) տերմինը՝ առանձնացնելով գիտական դասախոսությունների, պատմա-իրավաբանական փաստաթղթերի, օրագրերի, ուղեգրությունների, եղանակի տեսության և շատ այլ ռեգիստրներ, որոնք հիմնականում համընկնում են այլ լեզվաբանական դպրոցների կողմից կիրառվող «դիսկուրս» (*discourse*), «գործառական ոճ» (*functional style*), «խոսքային դրսևորումներ» (*discourse varieties, speech varieties*) տերմինների հետ: Դեյվիդ Քրիսթլը ռեգիստր է համարում սոցիալական իրավիճակի վրա հիմնված լեզվի ցանկացած դրսևորում (Crystal 1979): Չեխական լեզվաբանական դպրոցի գիտական և տեխնիկական դիսկուրսը որակող և անվանող «գործառական ոճ» տարբերակը հետագայում սկսեց լայնորեն կիրառվել այլ խոսքածևերի համար (Gotti 2003): Անգլերենը, ինչպես ամեն մի զարգացած գրական լեզու, բնորոշվում է ոճական բազմազանությամբ ու խոսքային տարաբնույթ դրսևորումներով, ինչ անվանումներով էլ որ դրանք հանդես գան. «ռեգիստր», «դիսկուրս», «գործառական ոճ» և այլն: Ոճական լիարժեք համակարգը զարգացած գրական լեզվին բնորոշ երևույթ է և ինչ-որ չափով նրա կանոնարկվածության ու բազմարժեքության նշան: Յայտնի են այնպիսի լեզուներ, որոնք ունեն միայն հաղորդակցման (կենցաղային), կամ միայն տեղեկատվական

(գիտական, գործնական) գործառույթ, որը սակայն լրջորեն խոչընդոտում է դրանց կանոնարկումը:

12. Բոլոր լեզվաբանական ուղղություններին, իրոք, խոսքային և հետևաբար գործառական ոճագիտությանը ավելի մոտ են համարվում խոսքի մշակույթը, գործնական ոճաբանությունը և օտար լեզուների դասավանդման մեթոդիկան, որոնք իրենց տեսական հիմքերը նշելիս հիմնվում են գործառական ոճագիտության վրա: Այսօր այս գիտակարգն անվանում են նաև «դիսկուրսիվ ոճագիտություն»՝ *Discourse Stylistics* (Hama 2015), կարևորելով սոցիալական հաղորդակցության գործառական կողմը, գործառական ոճագիտության և գործաբանության սերտ անբաժանելի կապը:

13. Այսպիսով, գործառական ոճերն առաջանում են որոշակի լեզվական միջոցների գիտակցական ընտրության հիմքի վրա, որով էլ բնորոշվում է տվյալ դիսկուրսը: Յուրաքանչյուր գործառական ոճ լեզվի չեզոք և ոճական երանգավորում ունեցող բառաչերտերին ընտրում է իր համակարգի ձևավորման համար անհրաժեշտ միավորներ: Ուրիշ խոսքով՝ գործառական ոճ հասկացությունը ներկայացնում է լեզվական միջոցների փոխադրման ավորված համակարգ, որն ուղղված է որոշակի հաղորդակցական նպատակի իրականացման:

14. Յարկ է նշել, որ Օ. Ա. Ախմանովայի (1972) կողմից մշակված գեղարվեստական ստեղծագործության քննության մեջ լեզվաոճական վերլուծության մեթոդը ընդամենը նախնական անհրաժեշտ և անխուսափելի փուլ է, որը նախորդում է լեզվաբանաստեղծական վերլուծությանը: Լեզվաոճական վերլուծության առարկա կարող են հանդիսանալ ցանկացած դիսկուրսի (ներառյալ գեղարվեստական) պատկանող իմաստային

և վերնշանային մակարդակում իրացվող և եզրական միավորները: Գեղարվեստական ստեղծագործության՝ որպես բառային արվեստի նմուշի ուսումնասիրությունը պահանջում է այն քննել նաև և՛ եզրվի և քանաստեղծականության փոխկապվածության տեսանկյունից: Այսպիսի քննության միջոց է և՛ եզրվաքանաստեղծական վերլուծության մեթոդը, որը, ի տարբերություն և՛ եզրվառճական վերլուծության մեթոդի, կիրառելի է միայն գեղարվեստական դիսկուրսի քննության դեպքում: Այս մեթոդի ուսումնասիրության առարկան վերվերնշանային մակարդակում իրացվող միավորների գեղագիտական առանձնահատկություններն են: Այլ կերպ՝ և՛ եզրվառճական վերլուծությունը, որի համընդհանուր բնույթը թույլ է տալիս կիրառել այն վերոհիշյալ երկու դեպքերում էլ, ուղղված է և՛ եզրվի և խոսքի հարաբերակցությունը բացահայտելուն և էապես կարևոր է նաև ստեղծատվական բնույթի տեքստերի վերլուծության մեջ, իսկ և՛ եզրվաքանաստեղծական վերլուծությունը միտված է բացահայտելու խոսքի և քանաստեղծականության հարաբերակցությունը (այս մասին ավելի մանրամասն տեսu Гаспарян 2000, նաև՝ 2008):

15. «Դիսկուրս» (և այն առումով՝ «խոսք») տերմինը, որը ծագել է և՛ ատիներեն *discursus*՝ բանավեճ բառից, երբեմն տարընթերցումների տեղիք է տալիս: Բանն այն է, որ այն բազմիցս քննարկվել է և՛ եզրվաքանաստեղծական (և ոչ միայն) կողմից և արժանացել բազմաթիվ սահմանումների: Այս տերմինը և՛ եզրվաքանական մեջ սկզբնապես կիրառվել է բանավոր խոսքը գրավորից տարբերակելու համար: Յետագայում բառիմաստն ընդլայնվեց՝ իմաստային դաշտներառելով նաև գրավոր խոսքը

կամ գրավոր տեքստերը: Այսօր «դիսկուրս» տերմինը կիրառվում է շատ լայն և նեղ իմաստներով. հաղորդակցություն, հիմնական գործառնական ոճերը, ենթաոճերը, ժանրերն ու ավելի մանր դրսևորումները (fictional discourse, scientific discourse, public discourse, science fiction discourse, media discourse, net discourse, diplomatic discourse, advertising discourse, theatrical discourse, environmental discourse), կապակցված խոսքի ցանկացած միավոր (խոսույթ), լեզվաբանական ուսումնասիրության առարկա՝ տեքստի մաս, որը ներառում է մեկից ավելի նախադասություն, գիտական, հասարակական, քաղաքական քննարկում կամ բանավեճ և այլն (Collins English Dictionary 2009): Հակված ենք ընդունելու, որ Ֆ. Սոսյունի (1983)՝ լեզվի և սոցիալական համատեքստի կապը բնորոշող ֆրանսերեն *parole* (անգլ. *speech*, հայ. «խոսք») տերմինի ամենահաջողված համարժեքը «դիսկուրսը» (*discourse*) և «դիսկուրսիվ լեզուն» է (*discursive language*), և որ այն ներկայացնում է ոչ միայն գրավոր/բանավոր խոսքը և խոսքային տարատեսակները, այլ և կարող է բնորոշել և անվանել հաղորդակցությանն առնչվող ցանկացած դրսևորում, հիմնականում՝ գործառնական:

16. Տեքստ-դիսկուրս հարաբերակցության վերաբերյալ կան նաև այնպիսի մոտեցումներ, որոնք դիսկուրսը ներկայացնում են որպես սոցիալական պրակտիկա, իսկ տեքստը՝ որպես դիսկուրսի մաս (Fairlough 2007), տեքստը՝ որպես գործընթաց, իսկ դիսկուրսը՝ որպես այդ գործընթացի հաղորդակցական, լեզվական, սոցիալական, քաղաքական, մշակութային, գաղափարական իրացում/ակտուալիզացիա: Ընդ որում, դիսկուրսն իրացվում է տեքստի ու ասույթների միջոցով և կոչվում է «դիսկուրսի

ակտուալ իզացիա» կամ «ակտուալ իզացված դիսկուրս» (Duszak 1998: 197–206; Labocha 2008: 59-68):

17. Իրավիճակային-փաստարկային քննության մեթոդի մի շարք տեսաբաններ և հետազոտողներ (ինչպիսիք են Ռ. Լինը, Ռ. Սթեյքը, Յ. Սայմոնսը) այն սահմանում են որպես գործառնական այնպիսի հետազոտություն, որը վերաբերում է ժամանակակից որևէ երևույթի, խնդրի, թեմայի կամ իրավիճակի (ընդ որում՝ սոցիալական համատեքստում), և որը հիմնվում է բազմազան փաստական աղբյուրների վրա: Նրանք առաջարկում են վեց քայլ, որոնց պետք է հետևել գիտական հետազոտություն կատարելիս. 1. որոշել և սահմանել գիտական խնդիրը, 2. ընտրել նյութը կամ այսպես կոչված «իրավիճակը», «թեման» կամ «առարկան» և մշակել այն հավաքելու և վերլուծելու տեխնիկա, 3. պատրաստվել հավաքելու տվյալները, 4. հավաքել արդեն որոշարկված ոլորտի հետառնչվող տվյալները, մեկնաբանել, գնահատել և վերլուծել փաստական նյութը, 6. ներկայացնել հետազոտության վերջնական արդյունքները (Yin 1984; Stake 1995; Simons 2009; տես նաև Hamel 1993; Eisenhardt 1989): Թեև մեթոդի ընդդիմախոսները կարծում են, որ մեկ կամ մի քանի իրավիճակների քննությունը բավարար չէ ընդհանրական եզրակացություններ անելու համար, այնուամենայնիվ հետազոտողները, ներառյալ Լեզվաբաններն ու գրականագետները, շարունակում են և այնորեն կիրառել տվյալ մեթոդը գրականագիտական և Լեզվաբանական հետազոտություններ կատարելիս, նամանավանդ, եթե դիսկուրսն այս կամ այն ձևով առնչվում է ճանաչողությանն ու իմացությանն ոլորտներին:

18.Ք. Սալլիվանը (2007) արտարկման վերլուծության մեթոդի կիրառությունը կարևոր է համարում հատկապես այն դեպքում, երբ ուսումնասիրվում են փոխաբերությունը և դրա արտարկումները: Նույնակարծիք է նաև Մ. Մքզլունը (1996:544), որը գտնում է, որ գծային արտարկման մեթոդը կարող է լավագույնս կիրառվել որպես փոխաբերության վերլուծության լեզվական և հասկացական հնար: Քանի որ փոխաբերությունը ներհատուկ համեմատություն է, այլ ոչ թե կատեգորիկ պնդում՝ այն կարող է հեշտությամբ հարմարվել գծային արտարկման բանաձևին ($y = cx + a$), որտեղ x -ը և y -ը համեմատության բևեռներն են (նշված մեթոդի կիրառությամբ կատարված վերլուծությունները տես երկրորդ գլխի առաջին ենթագլխում):

19. Սովորաբար ոճականորեն ավելի անարտահայտիչ համարվող հասկացական/իմացական կամ ճանաչողական փոխաբերությունը (conceptual metaphor կամ cognitive metaphor) հակադրվում է առավել արտահայտիչ երևակայական փոխաբերության (creative metaphor կամ image metaphor), որը փոխաբերության տեսության մեջ տարբերանվանումներով է բնորոշվում՝ «ավանդական փոխաբերություն» (*traditional metaphor*), «գրական-գեղարվեստական փոխաբերություն» (*literary metaphor*), «ոճական փոխաբերություն» (*stylistic metaphor*), «հռետորական փոխաբերություն» (*rhetorical metaphor*), «գեղագիտական փոխաբերություն» (*aesthetic metaphor*), «հուզական փոխաբերություն» (*emotive metaphor*), «ներազդող փոխաբերություն» (*impact metaphor*), «բանաստեղծական փոխաբերություն» (*poetic metaphor*) (Nunberg 1987; Kittay 1987; Parry 1993; Low, Cameron 1999; Kovecses 2008; Chrzanowska-Kluczevska 2013; Zangwill 2014): Անհրաժեշտ է նշել, որ սույն հետազոտության մեջ

հիմնականում կիրառել ենք հայերեն «փոխաբերություն» տերմինը որպես *trope* («այլաբերություն») կամ *metaphor* («փոխաբերություն»՝ բառի լայն իմաստով) միավորների համարժեք և «փոխաբերությամբ» որպես *metaphor* (բառի նեղ իմաստով՝ փոխաբերության տեսակ) միավորի համարժեք (այս մասին ավելի մանրամասն տես երրորդ գլխի քսանչորսերորդ ծանոթագրությունը):

Գիտաֆանտաստիկային բնորոշ «փոխաբերական միաձուլման» երկու բևեռները դիտարկելիս (տես չորրորդ գլխի առաջին ենթագլուխը) նպատակահարմար ենք գտել կիրառել գեղարվեստական փոխաբերության «երևակայական փոխաբերությամբ» և ճանաչողական/իմացական փոխաբերության «հասկացական փոխաբերությամբ» անվանումները: Փոխաբերության նշված երկու տեսակները, Լակոֆֆի և Ջոնսոնի տեսությունը, հասկացական փոխաբերությամբ բաղկացուցիչ տիրույթները և այս պնդումների լույսի ներքո գիտաֆանտաստիկ փոխաբերության յուրահատուկ բնույթն ու առանձնահատկությունները դիտարկվում են աշխատանքի չորրորդ գլխի առաջին ենթագլխում:

20. Անգլալեզու ուսումնասիրություններում գիտաֆանտաստիկան գեղարվեստական ոճի մյուս դրսևորումներից տարբերելու համար ավանդական, ռեալիստական, աշխարհիկ կամ բուն գեղարվեստական գրականությունն անվանում են «գրական գեղարվեստական գրականություն»՝ *literary fiction*, իսկ գիտաֆանտաստիկան՝ «ժանրային գեղարվեստական գրականություն»՝ *genre fiction* (Stephenson 2004; Saricks 2009):

21. Գիտաֆանտաստիկ և բուն ֆանտաստիկա (*fantasy proper*) ժանրերի տարբերության մասին տես երրորդ գլխի երկրորդ ենթագլուխը:

ԳԼՈՒԽԻ

ԳԻՏԱՖԱՆՏԱՍՏԻԿԱՆ ՈՐՊԵՍ ԳՐԱԿԱՆ ԴԻՍԿՈՒՐՍ



1. Գիտաֆանտաստիկ գրական դիսկուրսի ծագումն ու զարգացումը, հիմնական թեմատիկ ուղղվածությունը

Ինչպես արդեն վերը նշվել է, գիտական ֆանտաստիկան գեղարվեստական գրականության տեսակ է, որը հիմնված է ճշգրիտ կամ երևակայական գիտական դրոշմների, վարկածների, մտահղացումների, կանխատեսումների վրա: Գրական այս ժանրը նպատակաուղղված ձևով անդրադառնում է գիտական և տեխնոլոգիական առաջընթացի և հասարակության վրա դրա ազդեցության ու հետևանքների գեղարվեստական ուսումնասիրությանը:

Ներկայիս գիտաֆանտաստիկ գրականությունը հիմնականում շոշափում է այնպիսի խնդիրներ, որոնք վերաբերում են հասարակության և անհատի վրա իրական կամ երևակայական գիտության, տեխնիկայի, տեղեկատվական տեխնոլոգիաների ազդեցությանը: *Science fiction* (բառացիորեն «գիտական գեղարվեստական գրականություն»)՝ տերմինն առաջին անգամ կիրառվել և ամենայն հավանականությամբ հորինվել է «գիտաֆանտաստիկայի հայր»² և ժանրի նվիրյալ, հրատարակիչ Ջյուզեպե Գերնսբաքի կողմից 1920-ականներին (Taormina 2005):

Գիտաֆանտաստիկ գրականության պատմությունը ժամանակագրություն է, որը հավանաբար սկիզբ է առել անտիկ դիցաբանությունից և բանահյուսությունից³ և ձգվում է մինչև այսօրվա «Ետաստղային պատերազմներ» կոչվող տիեզերական դյուցազներգությունը: Որպես գրական դիսկուրս, իր ծագման և սկզբնավորման, ինչպես նաև զարգացման համար գիտաֆանտաստիկ ժանրը մեծապես պարտական է միջնադարյան ժամանակաշրջանից սկիզբ առած աշխարհագրական նոր հետազոտություններին և գիտական հայտնագործություններին, որոնք նպաստեցին ինտելեկտուալ հեղափոխությանը և գիտության և ռոմանտիզմի միաձուլմանը (Ketterer 1976; Encyclopedia Britannica 2012): Այս միաձուլման արդյունքում ծնվեցին գիտաֆանտաստիկ տարրերով հագեցած միջարթ ստեղծագործություններ,⁴ ինչպես նաև գոթական գեղարվեստական գրականությունը (գոթական վեպ), մասնավորապես Մ. Ծելլիի «Ֆրանկենշտեյն» (1818) վեպը:⁵ Վերջինս համարվում է գեղարվեստական ոճի մտահայեցական ենթաոճի (speculative fiction) ծագումն ազդարարող գրական ստեղծագործություն: Գրական-գեղարվեստական այս յուրօրինակ ենթաոճին պատկանող դրսևորումներ են համարվում ոչ միայն գիտաֆանտաստիկ ժանրը իր ենթաժանրերով՝ ծանր գիտաֆանտաստիկա (hard science fiction), փափուկ և սոցիալական գիտաֆանտաստիկա (soft and social science fiction), սայբերփանք (cyberpunk), մարդաբանական գիտաֆանտաստիկա (anthropological science fiction), ֆեմինիստական գիտաֆանտաստիկա (feminist science fiction) և այլն, այլ և սարսափ (horror), դետեկտիվ (detective), առեղծված (mystery), բոլն ֆանտաստիկա (fantasy proper), գերմարդ (superman) ժանրերը: Մերի Ծելլին համարվում է մտահայեցական գեղարվեստական գրականության և հետևաբար՝ նշված բոլոր ժանրերի և ենթաժանրերի նախամայրը:

Եվրոպական (չ առանձնացնելով բրիտանականը) «**բոլև գիտաֆանտաստիկ գրականություն**»՝ (*science fiction proper* անվանումը տրվել է հետագայում) սկիզբը կարելի է համարել 19-րդ դարը, երբի հայտնական դրախտական նախահայրերը՝ Ժ. Վեռնը (1828-1905) և Յ. Ուելսը (1866-1946) (Encarta 2010): Վեռնը գեղարվեստական մեծ վարպետությամբ ռոմանտիկ արկածները համեմեց գիտական աներևակայելի նվաճումներով, մինչդեռ Ուելսը նույն վարպետությամբ գիտաֆանտաստիկ հնարները կիրարկեց իր ժամանակի հասարակական մտածողությունը քննադատելու և դիդակտիկ եզրահանգումներ անելու նպատակով: Վեռնի և Ուելսի մոտեցումների տարբերությամբ սկիզբ դրվեց ԳՖԴ-ում մշտապես առկա երկու հակադիր մոտեցումներին՝ ներկայացնել իրական տեխնոլոգիան որպես առաջնային, թե՞ կարևորել գեղարվեստական կերպարները, ստեղծել հետաքրքիր պատմասություն, թե՞ կենտրոնանալ դիդակտիկ եզրահանգումների վրա:⁶ Ուելսի և Վեռնի համաշխարհային հռչակը մեծապես նպաստեց գիտաֆանտաստիկ ժանրի աշխարհագրական սահմանների ընդլայնմանը՝ սկսվեց ամերիկյան գիտաֆանտաստիկայի ձևավորումն ու զարգացումը:⁷

Արդեն 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներին ամերիկյան և եվրոպական գիտաֆանտաստիկ գրական ժանրը մեծ մասսայականություն էր վայելում թև՝ մեծահասակների, թև՝ երեխաների ու դեռահասների մոտ, թեև այն դեռևս չէր տարոտրոշվել որպես նոր գրական դիսկուրս և դեռևս չէր կոչվում իր բնույթին և էությունը այնքան բնորոշ անվամբ՝ «գիտական գեղարվեստական գրականություն» կամ «գիտաֆանտաստիկ գրականություն»՝ *science fiction*:

Բոլև գիտաֆանտաստիկայի «**Ժամանակակից գիտաֆանտաստիկա**» (*Modern Science Fiction*) կոչվող ուղղության (1926-1960) նախնական փուլը

(1926-1938), մասսայականացումն և անվանակոչումը սկիզբ են առել 1926թ.-ից, երբ ամերիկյան հրատարակիչ Յ. Գերնսբաքը հիմնադրեց առաջին անգլալեզու, բացառապես գիտաֆանտաստիկ նյութ պարունակող *Amazing Stories* հանդեսը:⁸ Գերնսբաքը առաջինն էր, որ գիտաֆանտաստիկ ժանրն առանձնացրեց գրական մյուս ձևերից (մասնավորապես գեղարվեստական գրականության մյուս տեսակներից)՝ կարևորելով դրա հիմքը կազմող գիտականի և գեղարվեստականի հակադրամիասնությունը: Այս առանձնահատկության հիման վրա Գերնսբաքը անցյալում և իր ժամանակներում գրված, նոր գրական «կատեգորիային» համապատասխանող ստեղծագործություններն առանձնացրեց որպես գիտաֆանտաստիկա (Westfahl 1992): Ինչպես արդեն նշել ենք, գեղարվեստական ոճին պատկանող այս յուրօրինակ դիսկուրսը Գերնսբաքն անվանեց *scientifiction* («գիտագեղարվեստական գրականություն»), որը չափազանց հաջող է բնորոշում ժանրի գոյաբանական հիմքը կազմող բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությունը: Չնայած Գերնսբաքի հանդեսի և հետագա նմանատիպ փալփի⁹ ամսագրերի (որոնք կոչվեցին *fanzine` fan + zine [magazine]*)¹⁰ հարաճուն հաջողությանը և ընթերցողների լայն շրջանակներում փալփի ստեղծագործությունների երկրպագմանը, որը բնորոշվեց որպես *fandom (fan + dom [domain])`*¹¹ ԳՖԴ-ն դեռևս չէր համարվում լուրջ գրականություն: Սակայն մի տասնամյակից էլ քիչ ժամանակ պահանջվեց, որպեսզի մշակվեն գիտաֆանտաստիկ ժանրի գրական նորմերը և նույնիսկ ԳՖԴ-ի հետկապ չունեցող գրողներ ու հեղինակներ սկսեն հետաքրքրվել գիտաֆանտաստիկ այնպիսի թեմաներով, ինչպիսիք են փոփոխությունը, ժամանակը, տարածությունն ու տիեզերքը, այլությունը, ներառյալ

լեզվականը, տարածամասնակյա պատմությունն ու գիտությունը և շարադրեն իրենց գիտագեղարվեստական մտքերը նարրատիվ ոճով:

Թեև ժամանակակից գիտաֆանտաստիկայի սկզբնավորման ու ձևավորման այս՝ գերնսբաքյան, նախասկեդարյան կամ փալփ ժամանակաշրջանի (1926-1938) գիտաֆանտաստիկ ժանրի հեղինակները¹² կարողացան հաջողությամբ միաձուլել գիտական ու գեղարվեստականը, բանական ու երևակայականը, մարդկային միտքն ու երազանքները, այնուամենայնիվ ԳՖԴ-ն ընդհանուր առմամբ այս շրջանում համարվեց «պրիմիտիվ» և «միամիտ» (Asimov 1974) ոչ միայն թեմատիկ ուղղվածության և աշխարհայացքի, այլև լեզվի ու ոճի առումով:

Այդուհանդերձ, սա այն շրջաններ, երբ ԳՖԴ-ն սկսեց զարգանալ, մշակել իր դասական ավանդույթներն ու առանձնահատկությունները և հետևել դրանց՝ հղկելով նարրատիվ ոճը, փորձելով դառնալ ավելի գրական, արտահայտիչ, պատկերավոր, հուզական և թեմատիկ առումով ավելի ընդգրկուն: Այս շրջանում վերջնականապես ձևավորվեց **«դիստոպիան»** (*dystopia*)՝ «դիստոպիական գրականությունը» կամ «դիստոպիական վեպը» (*dystopian fiction, dystopian novel*):¹³ Ինչպես ուտոպիան, դիստոպիան նույնպես պարունակում է մարդկությանն ուղղված թաքնված կամ ակնհայտ ուղերձ՝ մտածեք, թե ի՞նչ կլինի մեզ հետ, եթե շարունակենք այսպես ապրել և շահագործել երկիր մոլորակը:

Այսպիսով, ժամանակակից գիտաֆանտաստիկայի սկզբնավորման շրջանում.

- մշակվեցին և կանոնակարգվեցին ժանրի գրական նորմերն ու առանձնահատկությունները,
- թեմատիկան դարձավ ավելի ընդգրկուն,

- ձևավորվեց դիստոպիան:

1938թ.-ին Ջ. Քամփբելը հիմնադրեց և դարձավ հանրահայտ *Astounding Science Fiction* հանդեսի խմբագիրը՝ նախանշելով գիտաֆանտաստիկայի **ոսկեդարյան շրջանի** (1938-1960) սկիզբը և համախմբելով ժամանակի գիտաֆանտաստիկայի մի շարք երկրպագուների, որոնք շուտով դարձան հանրահայտ գրողներ և կոչվեցին «ֆուտուրիստներ»՝ *Futurians* (Taormina 2005):¹⁴ Գիտաֆանտաստիկ գրականության հատկապես բնագիտության վրա հիմնված ծանր՝ *hard science fiction* ենթաժանրին (տես այս գլխի երկրորդ ենթագլուխը) տուրք տվող ոսկեդարյան շրջանում:

1. սրընթաց ձևով աճեց գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի սոցիալ-հասարակական նշանակությունը, այլ կերպ, ԳՖԴ-ն վերածվեց հզորագույն սոցիալ-հասարակական գործոնի՝ Էական ազդեցություն թողնելով ոչ միայն բազմաթիվ երկրպագուների ու գրական շրջանակների ներկայացուցիչների վրա, այլ և պայմանավորելով ռազմական, տեղեկատվական տեխնոլոգիաների, կինոարդյունաբերության, կենսատեխնոլոգիայի և դեղագիտության ոլորտների բազմաթիվ գործառնություններ: Սա այն շրջանն էր, երբ սոցիալ-հասարակական և տեխնոլոգիական արտալեզվական գործոնների շնորհիվ գիտաֆանտաստիկ գրականությունը սկսում էր ձևավորվել որպես գործառական-ոճական նոր դրսևորում՝ լեզվական և արտալեզվական առանձնահատկությունների իր սեփական համակարգով, որը հնարավորություն էր տալիս ուրույն ձևով իրացնել գիտականի և գեղարվեստականի գոյաբանական

միասնությամբ վրախաբսխված տեղեկատվական և ներգործման (գեղագիտական) գործառույթները,

2. թեմատիկան հարստացավ գիտական նվաճումներ, առաջընթաց և հրաշքի զգացողությունն պատկերող պատմասություններով,
3. թեթևակի անդրադարձ կատարվեց նաև նախափալ փշրջանի կրոնական և հոգևոր թեմաներին, որոնք հիմնականում անտեսվել էին գերնսբաբյան ԳՖԴ-ում:
4. գիտական նվաճումների և գիտական առաջընթացի թեմաներով սկսեց ստեղծագործել ոսկեդարյան տաղանդավոր գրողների մի ամբողջ աստղաբույլ՝ Ա. Ազիմով, Ջ. Բլիշ, Ռ. Բրադբորի, Բ. Թանդլեր, Ա. Բլարկ, Լ. Դել Ռեյ, Ֆ. Փոհլ, Թ. Ստրոջոն և ուրիշներ (Asimov 1989:1; Roberts 2006: 196-218):
5. Ոսկեդարի վերջին տարիներին ԳՖԴ-ն լայնորեն մուտք գործեց զանգվածային հաղորդակցության միջոցներ՝ մասնավորապես ռադիո և կինոարդյունաբերություն:

Գիտաֆանտաստիկայի ոսկեդարյան շրջանը շարունակվեց մինչև 1950-ականների վերջերը, երբ ետպատերազմյան գիտական առաջընթացը՝ որպես հզոր արտալեզվական գործոն, սկսեց իր նոր կանոնները թելադրել գիտության հետամենասերտ առնչությունն ունեցող գրական այս ժանրին: Ջ. Քամփբելլի *Astounding Science Fiction* հանդեսին հաջորդեց Ֆ. Փոհլի *Galaxy* հանդեսը, որը գրողների նոր և տաղանդավոր սերնդին հորդորեց և խրախուսեց ստեղծագործել՝ սերտորեն առնչվելով տվյալ ժամանակաշրջանի գիտատեխնոլոգիական և սոցիալ-հասարակական զարգացումներին ու փոփոխություններին և հետևելով գիտաֆանտաստիկ ժանրին բնորոշ լեզվական նորմերին ու կանոններին:

Գիտաֆանտաստիկ ժանրի զարգացման մեծագույն խթան դարձավ 1957թ.-ի խորհրդային «Սպուտնիկ» տիեզերանավի արձակումը, որի շնորհիվ իրական աշխարհն ավելի սերտ հաղորդակցվեց գիտաֆանտաստիկ աշխարհի հետև թելադրեց իր նոր պայմանները այդ ոլորտում ստեղծագործել ցանկացող հեղինակներին. հետևել անսանձ երևակայությանը, քիչ կենտրոնանալ տիեզերանավով ճամփորդող և լաբորատորիաներում տքնող հերոսների վրա, ինչն արդեն դարձել էր իրականություն, և կարևորել ժանրի համար առաջնային համարվող **փոփոխության գաղափարն** առայն, թե ինչպես պետք է նորագույն գիտական, մասնավորապես տիեզերական նվաճումները փոխեն մարդկության ներկան և ապագան: «Սպուտնիկը» նշանավորեց տիեզերական դարաշրջանի սկիզբը (Swenson et al 1966:71) ոչ միայն իրական, այլև գիտաֆանտաստիկ աշխարհում:¹⁵

1960թ.-ին բրիտանացի գրողների նոր սերնդի (հատկապես Ս. Բեքեթը) նախածեռնած և ամերիկյան գործընկերներով (հատկապես Ու. Բարրոուզ) համալրված **նորալիքյան գիտաֆանտաստիկան**՝ the New Wave (1960-1980), տուրք տալով սյուրռեալիզմին¹⁶ և հոգեբանական դրամային, «փորձարկում էր գիտաֆանտաստիկայի տարբեր ձևեր և մոդելներ» (Encyclopedia Britannica 2012)՝ ստեղծելով տարօրինակ և միստիկական կրոններ, քաղաքական ինտրիգներ, փլուզվող Էկո համակարգեր, մարդաբանական բնույթի սոցիալ-կենսաբանական փոփոխություններ (Browning 1993), սեռական զգացմունքներ և աշխարհի վերջ¹⁷ պատկերող հրաշակերտ պատմաություններ: Ա. Ազիմովը նորալիքյան ամերիկացի և բրիտանացի հեղինակների ստեղծագործությունների 1967թ.-ին լույս տեսած «Վտանգավոր տեսիլքներ» գիտաֆանտաստիկ ընտրանուկ նախաբանում նորալիքյան գիտաֆանտաստիկան իրավացիորեն բնորոշում է որպես գիտաֆանտաստիկայի երկրորդ հեղափոխություն և կամ երկրորդ

ոսկեդար: ժամանակը, պատճառահետևանքային պարադոքսները, հրեշավոր աշխարհների քննադատությունը դարձան սոցիալական միտվածությունն ունեցող այս ուղղության գլխավոր թեմատիկան: Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը իր արդեն հարուստ կենսափորձով և վերոնշյալ տաղանդավոր գրողներով, արդեն իր լիարժեք տեղն էր գրավում մոդերնիստական գրական ժանրերի շարքում:

Ոչ մի դեպքում չանտեսելով նորալիքյան գիտաֆանտաստիկայի թեմատիկ, գիտական և սոցիալ-հասարակական նշանակությունը, այնուամենայնիվ անհրաժեշտ է նշել, որ դրա ամենամեծ և հավանաբար նաև ամենակարևոր ձեռքբերումը **բացառապես գրագետ և պարկերակոր լեզվի և ոճի կարևորումն էր**, որի շնորհիվ գուցեև իր ստեղծման և զարգացման պատմության մեջ առաջին անգամ գիտաֆանտաստիկան հանդես եկավ որպես լիարժեք գործառական-ոճական դիսկուրս և հավակնեց հավասար տեղ գրավել գեղարվեստական ոճի դասական ժանրերի շարքում:¹⁸

Նորալիքյան կարևոր նվաճումներից կարելի է համարել **գիտաֆանտաստիկ գրականության ակադեմիական ուսումնասիրությունների** ոլորտի (Science Fiction Studies) երևան գալը: Այս գիտակարգը/միջգիտակարգը կարողացավ աստիճանաբար գերիշխող դարձնել այն տեսակետը, որ անլուրջ համարված գիտաֆանտաստիկան իրականում փաստականի և գեղարվեստականի միասնության վրահիմնված յուրօրինակ և հետաքրքիր գործառական դիսկուրս է, որը պարունակում է արժեքավոր պատմական, մշակութային, սոցիալ-հասարակական և հաղորդակցական տարրեր և ուսումնասիրության եզակի ոլորտ է գրաքննադատների, լեզվաբանների, այլ ոլորտների հետազոտողների ու ուսանողների համար:

Արդեն վաղ 80-ականների համաշխարհային տեխնոլոգիական առաջընթացը, մասնավորապես համակարգչային տեխնիկայի հարածուկ զարգացումը, որպես հզոր արտաբերական գործոն, պահանջում էր նոր՝ ներլեզվական ոճագործառական փոփոխություններ: Այս փոփոխությունների նկատմամբ ամենազգայուն ժանրը, իհարկե, իր գոյաբանական հիմքում գիտությունը որպես անքակտելի մաս պարունակող գիտաֆանտաստիկ գրականությունն էր: Անհնարին էր չնկատել համակարգչային գործոնի ուղղակի ներկայությունը հասարակության սոցիալ-քաղաքական և մշակութային կյանքում, ինչպես նաև ԳՖԴ-ում: Նորալիքյան գաղափարախոսության փոփոխությունը դառնում էր համակարգչայինացող հասարակության պահանջը, որի արդյունքում էլ ձևավորվեց ԳՖԴ-ի **սայբերփանք**՝ Cyberpunk (1980 – ցայսօր) գիտաֆանտաստիկ գրական ուղղությունը, ապա և ենթաժանրը:

Cyberpunk տերմինը ստեղծվել և առաջին անգամ կիրառվել է 1983թ.-ին Բրյուս Բեթքի համանուն գիտաֆանտաստիկ պատմվածքում: Այս գիտաֆանտաստիկ գիտաբանի առաջին՝ *cyber* մասի հիմքում ընկած է 1940-ականների առաջացած կիբեռնետիկա (*Cybernetics*) գիտակարգը, որն էլ իր հերթին ծագել է հունարեն *kubernētēs* (անգլ. *steersman*, հայ. «նավավար») բառից (Artzenius & Maudin 2000; Concise Oxford English Dictionary 2008): Կիբեռնետիկան հաղորդակցության և կառավարման տեսության գիտությունն է և հատկապես առնչվում է մարդկային նյարդային համակարգին և ուղեղին: 1980-ականների ընթացքում բառը ձեռք բերեց մեկ այլ՝ ածականական իմաստ, ըստ որի այն ամենը, ինչն առնչվում է տեղեկատվական համակարգերի, համացանցի, վիրտուալ աշխարհի և սայբերփանքյան գիտաֆանտաստիկայի հետ՝ բնորոշվում է *cyber* տերմինով: Յետագայում առաջացան *cyborg*, *cyber language*, *cyberspace*, *cyber cafe*, *cyberculture*, *cybergoth*, *cyberstyle* և *cyber* արմատով կազմված այլ

Նորաբանություններ: *Punk*-ն իր առաջին իմաստով (որպես գոյական) բնորոշում է ռոք երաժշտության բարձր, արագ ռիթմով, ագրեսիվ տոնով մատուցվող մի ձև, որը մեծ մասսայականություն էր վայելում 1970-ականներին: Բառի երկրորդ գոյականական իմաստը ներկայացնում է փանք ենթամշակույթը կրողին: Որպես ածական այն հատկանշական է ռոք երաժշտության և ռոք ենթամշակույթի հետ առնչվող ցանկացած երևույթի: Հետաքրքրական է, որ *punk* բառի ծագումը և նախնական իմաստները (հավանաբար առաջացել է *funk* – «վախ», «տագնապ», «դեպրեսիա», «կայծ», «ծուխ», «սևամորթների պարային ոճ» և *spunk* – «խիզախություն», «վճռականություն», «սեքսուալություն» բառերի նմանությամբ) և մի քանի այլ իմաստները («հանցագործ», «մարմնավաճառ», «անպետքություն», «համասեռամուլ») բոլորն էլ կարծես թե ինչ-որ չափով առնչվում են այդ բառի ժամանակակից կիրառություններին և սայբերփանքյան գիտաֆանտաստիկային (The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction 2001; Concise Oxford English Dictionary 2008; Online Etymology Dictionary 2010; wordreference.com 2012): Կարելի է ենթադրել, որ սայբերփանքն արտացոլում է բանականության ու զգացմունքների ժամանակակից արտահայտումների (*cyber*) և օտարացածների, «լուսանցքում հայտնվածների», արտաքսվածների (*punk*) սոցիալական զգացողության կապը, որն էլ իր ակնհայտ դրսևորումն է գտնում սայբերփանքյան թեմատիկայում: Հավանաբար հենց այս թեմատիկան է պատճառը, որ գիտաֆանտաստիկ գրողներին և երկրպագուներին երբեմն համարում են արտասովոր հետաքրքրություններ հարուցող առանձին ենթամշակույթի ներկայացուցիչներ:

Այսպիսով, ինչպես և ցույց է տալիս անվանումը, հիմնականում ծանր գիտաֆանտաստիկային բնորոշ ոճով աչքի ընկնող սայբերփանքյան գիտաֆանտաստիկան ¹⁹ ձգտում է լիովին ինտեգրել

բարձր տեխնոլոգիան և ինչպես ակնհայտ, այնպես էլ թաքնված, ընդհատակյա փոփ մշակույթը, տեխնոլոգիական և կենսաբանական փաստերն ու երևակայությունը, այլ կերպ՝ բնականն ու արհեստականը: Սայբերփանքյան հեղինակների կերտած աշխարհներում ապրող հերոսների համար համակարգչային «սայբերտարածքը» (*cyberspace*) բնօրրան է, հայրենիք, գոյության և կեցության ձև: «Սայբերտարածք» հասկացությունը ծնունդ է առել Ուիլյամ Գիբսոնի «Նյուրոմանսեր» (1984) հանրահայտ վեպից և գրավել ամբողջ աշխարհը (Landon 1997): Նույնիսկ վեպի վերնագիրն է արտացոլում ԳՖԴ-ի գործառական էությունն ու բնականի և երևակայականի սերտ միասնությունը (*neuro + necromancer* – «նյարդ» + «հրաշագործ»):

Ի տարբերություն ԳՖԴ-ի նախորդ ուղղությունների, որոնք ավանդաբար լավատեսական էին գիտական առաջընթացի նկատմամբ, սայբերփանքը նկարագրում է, թե ինչպես են տեղեկատվական (համակարգչային, զանգվածային հաղորդակցության) տեխնոլոգիաները, որոնք անհավատալի արագությամբ են զարգանում մեր օրերում, ստեղծում փոքրամասնության կողմից վերահսկվող քաղաքական, տնտեսական, կրոնական բռնատիրական համակարգեր և ոչնչացնում «լուսանցքում հայտնված» մարդկային մեծամասնությանը (Hayward 1993:180-204): Մարդկությունը դառնում է իր ստեղծածի զոհը: Յենց սա է սայբերփանքի գլխավոր գաղափարախոսությունը:

Ինչ վերաբերում է սայբերփանքյան լեզվին և ոճին, ապապետք է ասել, որ այն կատարելության հասցրեց նորալիքյան արդեն իսկ հարուստ և պատկերավոր գրական լեզուն՝ միայն իրեն բնորոշ, յուրօրինակ, եզակի և խորհրդավոր նրբերանգներ հաղորդելով դրան:

Սայբերփանքը շարունակեց հավատարիմ մնալ իր թեմատիկային և ոճին մինչև 1990-ականների վերջերը, որից հետո սկսեց կոչվել **պոստսայբերփանք**/հետսայբերփանք (Postcyberpunk) և մեծապես փոփոխվեց ու ընդլայնվեց՝ իր ազդեցության ոլորտ ներառելով ժամանակակից մշակույթի բազմաթիվ ոլորտներ (կինոարդյունաբերություն, երաժշտություն, արվեստ, նորաձևություն, դիզայն, համակարգչային հաղորդակցություն և այլն): Ի հայտ եկան նոր թեմաներ. շրջակա միջավայր, բնական պաշարների սղություն, պարենային ճգնաժամ, կենսաառեխնոլոգիա²⁰ և նանոտեխնոլոգիա,²¹ համացանցի տեղեկատվական ընդլայնում, գիտական և տիեզերական նոր նվաճումներ, և այս ամբողջի լույսի ներքո՝ մարդկային սոցիալական, հոգեբանական, ֆիզիկական և կենսաբանական խնդիրների արժարժում:²² Յիմնական շեշտը, իհարկե, դարձյալ դրված է ապագայի վրա, բայց ի տարբերություն բոլոր նախորդ շրջանների, այս անգամ արդեն քննարկվում է շատ մոտ ապագան:

Ստորև բերվող աղյուսակը ներկայացնում է ԳՖԴ-ի զարգացման հիմնական ժամանակագրությունը, տվյալ ժամանակաշրջանին բնորոշ թեմատիկ ուղղվածությունն ու այլ առանձնահատկություններ.

Ժամա- նակա- շրջա- ն	գրական ուղղու- թյուն	թեմատիկա/ նախադիպեր	առանձնահատկություններ
6-18 դ.դ.	Ուտոպիա	Ժամանակային, պատմական,	Աշխարհագրական բացահայտումները

		տիեզերական ճամփորդություններ	նպաստեցին գիտություն և ռոմանտիզմի միաձուլմանը:
1818 թ.	Գոթական վեպ	Նոր կենսաբանական էականեր, խենթ գիտնականներ	Ձևավորվեց գեղարվեստական ոճի մտահայեցական ենթաոճը:
19 դ.	Բուեն ԳՏԴ	տարածամասկյա և տիեզերական ճամփորդություններ, ուտոպիա, այլմոլորակայիններ, սոցիալիզմ, կրոն	Սկսեցին կիրառվել նոր գիտական տաստիկ հնարներ, կատարվեցին դիդակտիկ եզրահանգումներ: Ձևավորվեց ամերիկյան գիտական տաստիկան:
1926-1960 թթ.	Ժամանակակից ԳՏԴ-ի սկզբնավորումն ու սկեդարը	փոփոխություն, ժամանակ, տիեզերք, (տարածական, էզոպական, ֆիզիկական և այլն), տարածամասկյա պատմություն, սոցիալական էվոլյուցիա, ադետներ, բռնատիրություն և բռնություն, արդյունաբերականացում, գենետիկ մեքենայություններ	Առաջին անգամ գիտական տաստիկան բնորոշվեց <i>science fiction</i> (գիտական գեղարվեստական գրականություն) տերմինով, և ժանրի գոյաբանական հենքը կազմող բանական-երևակայական հակադրամիասնությունը ամբայ մանավորված՝ առանձնացավ գեղարվեստական գրականության մյուս դրսևորումներից: Այս շրջանում ձևավորվեց դիստոպիական գիտական տաստիկան կամ դիստոպիական վեպը:
1938-1960 թթ.	Ժամանակակից ԳՏԴ-ի ու սկեդարը	գիտական նվաճումներ, առաջընթաց, բռնատիրական կարգեր, կրոն, հոգևոր արժեքներ, սոցիալ-քաղաքական հասարակարգեր ու հարաբերություններ	Կարևորվեց ծանր գիտական տաստիկան, աճեց դրասոցիալ-հասարակական նշանակությունը: Գիտական տաստիկ նարրատիվ ոճը դարձավ ավելի պատկերավոր, որոշակիորեն մշակվեցին և կանոնակարգվեցին ժանրի գրական նորմերն ու առանձնահատկությունները: Գիտական տաստիկան մոլոր

		Ն ե ր	գ ո թ Ե ց ռ ադ ի ո ւ կ ի ն ո ա ր դ յ ո ւ ն ա ր Ե ր ո ւ թ յ ո ւ ն :
1960-1980 թթ.	Ն ո թ ա լ ի ք կ ամ Գ Ֆ Դ-ի Ե ր կ թ ո թ դ ո ս կ Ե դ ար ը	Ժ ամ ան ակ , պ ատ ճ առ ա- հ Ե տ ն ան ք այ ի ն պ ար ա դ ո ք ս ն Ե թ , հ թ Ե շ ա վ ո թ ա շ խ ար հ ն Ե թ ի ք ն ն ա դ ա տ ո ւ թ յ ո ւ ն , տ ար օ թ ի ն ակ և մ ի ս տ ի կ ակ ան կ թ ո ն ն Ե թ , ք ա դ ա ք ակ ան ի ն տ թ ի գ ն Ե թ , փ լ ո ւ զ վ ո ղ Ե կ ո հ ամ ակ ար գ Ե թ , մ ար դ ար ան ակ ան Բ ն ո ւ յ թ ի ս ո ց ի ա լ - կ Ե ն ս ա ք ան ակ ան փ ո փ ո խ ո ւ թ յ ո ւ ն ն Ե թ , գ Ե ն դ Ե թ այ ի ն հ ա ս կ ա ց ո ւ թ յ ո ւ ն ն Ե թ , ա շ խ ար հ ի վ Ե թ ջ	Գ ի տ ա \$ ան տ ա ս տ ի կ ժ ան թ ի հ ամ ար առ ա շ ն այ ի ն հ ամ ար վ Ե ց փ ո փ ո խ ո ւ թ յ ան հ ա ս կ ա ց ո ւ թ յ ո ւ ն ը , կ ար և ո թ վ Ե ց ի ն գ ի տ ա- տ Ե խ ն ո լ ո գ ի ակ ան և ս ո ց ի ա լ - հ ա ս ար ակ ակ ան ո ւ ղ ղ վ ա ճ ո ւ թ յ ո ւ ն ն ո ւ Բ ան ակ ան ի և Ե թ և ակ այ ակ ան ի հ ակ ա դ ր ամ ի ա ս ն ո ւ թ յ ո ւ ն ը : Գ ի տ ա \$ ան տ ա ս տ ի կ ան դ ար ձ ա վ գ թ ա գ Ե տ և պ ատ կ Ե թ ա վ ո թ գ թ ակ ան լ Ե զ վ ո վ շ ար ա դ թ վ ա ճ գ ո թ ծ առ ակ ան - ո ճ ակ ան դ թ ս և ո թ ո ւ մ , վ Ե թ ջ ն ակ ան ա պ Ե ս ձ և ա վ ո թ վ Ե ց ո թ պ Ե ս գ Ե ղ ար վ Ե ս տ ակ ան մ յ ո ւ ս ժ ան թ Ե թ ի ն հ ա վ ա ս ար կ ար գ ա վ ի ճ ակ ո ւ ն Ե ց ո ղ դ ի ս կ ո ւ թ ս : Ձ և ա վ ո թ վ Ե ց գ ի տ ա \$ ան տ ա ս տ ի կ գ թ ակ ան ո ւ թ յ ան ակ ա դ Ե մ ի ակ ան ո ւ ս ո ւ մ ն ա ս ի թ ո ւ թ յ ո ւ ն ն Ե թ ի (Science Fiction Studies) ո լ ո թ տ ղ :
1980 – 1990 –	Ս այ Բ Ե թ փ ա ն ք Պ ո ս տ ս այ Բ Ե թ -փ ան ք	Չ թ ջ ակ ա մ ի ջ ա վ այ թ , Բ ն ակ ան պ ա շ ար ն Ե թ ի ս ղ ո ւ թ յ ո ւ ն , պ ար Ե ն այ ի ն ճ գ ն ա ժ ամ , կ Ե ն ս ա տ Ե խ ն ո լ ո գ ի ա և ն ան ո տ Ե խ ն ո լ ո գ ի ա , հ ամ ա ց ան ց ի տ Ե ղ Ե կ ա տ վ ակ ան ը ն ղ լ այ ն ո ւ մ , տ ի Ե գ Ե թ ակ ան ն ո թ ն վ ա ճ ո ւ մ ն Ե թ , կ Ե ն ս ա ք ան ակ ան փ ո փ ո խ ո ւ թ յ ո ւ ն ն Ե թ , ար հ Ե ս տ ա ժ ի ն Ե ակ ն Ե թ	Չ ամ ակ ար գ չ այ ի ն տ Ե խ ն ի կ այ ի գ ար գ ա ց մ ան ար դ յ ո ւ ն ք ո ւ մ գ ի տ ա \$ ան տ ա ս տ ի կ դ ի ս կ ո ւ թ ս ո ւ մ տ Ե ղ ի ո ւ ն Ե ց ան ն Ե թ լ Ե զ վ ակ ան ո ճ ա գ ո թ ծ առ ակ ան փ ո փ ո խ ո ւ թ յ ո ւ ն ն Ե թ : Ձ և ա վ ո թ վ Ե ց ս այ Բ Ե թ փ ան ք յ ան գ լ խ ա վ ո թ գ ա դ ա փ ար ա խ ո ս ո ւ թ յ ո ւ ն ը ` մ ար դ կ ո ւ թ յ ո ւ ն ը կ ար ո ղ Ե դ ար ն ա լ գ ի տ ակ ան առ ա շ ը ն թ ա ց ի գ ո հ ը : Կ ա տ ար Ե լ ո ւ թ յ ան հ ա ս ց վ Ե ց ն ո թ ա լ ի ք յ ան գ ի տ ա \$ ան տ ա ս տ ի կ լ Ե զ ո ւ ն , Բ ն ո թ ո շ , Ե զ ակ ի և խ ո թ ի թ դ ա վ ո թ ն թ Բ Ե թ ան գ ն Ե թ հ ա դ ո թ դ վ Ե ց ի ն դ ի ս կ ո ւ թ ս ի ն :

			Առաջացան սայբերփանքյան նոր, այսպես կոչված «ենթանթանրային» դրսևորումներ:
--	--	--	--



**2. Փոփոխության գաղափարն ու գաղափարախոսությունը
գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում**

*Լեզվաբանությունը սոցիալական
փոփոխությունների հասնելու լավագույն գործիք
է, իսկ գիտաֆանտաստիկան այդ փոփոխությունները
ստուգելու լավագույն միջոց՝ նախքան իրական
կյանքում փոփոխություններ կատարելը, հետևաբար՝
երկուսի կապը ցանկալի է և օգտակար:*

Ս.Յ.Էլջին (1996)

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի յուրօրինակության
ապացույցներից է այն, որ այդ ժանրի համար **հիմնարար, էլակետային
համարվող գիտափիլիսոփայական շատ տեսություններ,
դիտարկումներ, հակացություններ, ներառյալ փոփոխության
հակացությունը, արտահայտվում են ոչ միայն տվյալ դիսկուրսին
վերաբերող տեսական դրույթներում, այլև ուղղակիորեն
արտացոլվում են ստեղծագործության մեջ, հերոսների**

դասողություններում, երբեմն փլիսոփայորեն, երբեմն էլ գեղարվեստորեն՝ ոճական արտահայտման հնարների և հոլգարտահայտչական տարրերի հետ միախառնված (Muradian 2015:212-217): Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի զարգացման բոլոր ժամանակաշրջաններում ակնհայտորեն աչքի ընկնող փոփոխության գաղափարն ու գաղափարախոսությունը առանձնապես կարևորվեց ժամանակակից ԳՖԴ-ի սկզբնավորման շրջանում (1926-1938) և իր տեսական ձևակերպումն ստացավ որպես ժանրի էլակետային գաղափարախոսություն և լեզուն ու ոճը պայմանավորող կարևորագույն արտալեզվական գործոն նորալիքյան շրջանում (1960-1980):

«Փոփոխություն» հասկացությունը²³ ոչ միայն էլակետային, այլև անսահմանափակ, համընդհանուր կիրառվող հասկացություն է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում: Ինչպես հայտարարում էր Ջ. Քամբելը վաղ 1940-ականներին, «գիտաֆանտաստիկան, ի տարբերություն գրականության այլ տեսակների, փոփոխությունն ընդունում է որպես բնական, բնականոն հերթագայություն»:²⁴

Նույն ժամանակաշրջանում հանրահայտ գրող Ռ. Յայնլայնը, իր էլոյթում կարևորելով անցյալ և ներկա ժամանակային գործոնների վրահիմնվող ապագա ժամանակային գործոնների դերը ԳՖԴ-ում և ժանրը բնորոշելով որպես «ապագայի գեղարվեստական գրականություն» (*Future Fiction*), նշում է, որ ԳՖԴ-ն փոփոխության (ներառյալ ապագայի փոփոխության) գրականություն է, և այն որպես այդպիսին են ընկալում և՛ ժանրի հեղինակները, և՛ երկրպագուները (Heinlein 1941):²⁵

Ա. Ազիմովը *Science Fiction Writers of America Bulletin* պարբերականին տրված հարցազրույցում (1951) նշում է, որ ժամանակակից գիտաֆանտաստիկան գեղարվեստական գրականության միակ

դրսևորումն է, որը քննարկում է փոփոխության գաղափարը և փորձում կանխատեսել գիտական փոփոխությունների այն ազդեցությունները, որոնք անդրադառնում են մարդկային հասարակության վրա:

Գրեթե նույն փաստն է արձանագրում Ջ. Գաննը, երբ նշում է, որ գիտաֆանտաստիկան գրականության այն տեսակն է, որը քննարկում է փոփոխության ազդեցությունը «իրական աշխարհում ապրող մարդկանց վրա՝ անցյալի, ապագայի և տարածական ու ժամանակային բազմազան փոփոխությունների արտացոլանքով» (Gunn 1977):

Ա. Գոսուամին փաստում է, որ փոփոխության գաղափարը ԳՖԴ-ում «պարունակում է» երկու տեսակի փոփոխություն՝ գիտական և հասարակական: Նշված երկու տեսակի փոփոխությունները զարգանում են, ընդլայնվում, նույնիսկ վերածվում հեղափոխական իրավիճակի, որի արդյունքում էլ փոփոխություններ են տեղի ունենում գիտական անշարժ/ստատիկ հարացույցում: Նագտնում է, որ փոփոխության գաղափարախոսության նպատակը հենց այդ հարացույցի փոփոխությունը և նոր, դրական գաղափարների ներմուծումը պետք է լինի, որոնք էլ կարող են առաջացնել գործնականորեն կիրառելի փոփոխություններ (Goswami 1983):

Ք. Ուիլհելմը գտնում է, որ ԳՖԴ-ն «փոփոխությունների ենթարկվող երևույթների գրականությունն է», որտեղ չեն փոխվում միայն գիտաֆանտաստիկ «մտքերը»՝ ապագան, տիեզերաբանությունը/կոսմոլոգիան, ժամանակը, մեխանիկական, արհեստական և արհեստածին էակները, անմահությունը, «ներքին տարածությունը կամ մարդու հոգեկան աշխարհը» (Wilhelm 1978:XIV): Անշուշտ այս գիտաֆանտաստիկ **մտքերը**՝ ideas (Wilhelm 1978), **պարկերները**՝ icons (Wolfe 1979) կամ **նախադասերը**՝ archetypes (LeGuin 1993) տարբեր և բազմազան մեկնաբանություններ են ստացել

գիտաֆանտաստիկայի զարգացման տարբեր ժամանակաշրջաններում, ինչպես նաև տարբեր ստեղծագործություններում, բայց դրանց հարատևությունը փաստող Ուիլհելմը նկատի ունի, որ այս հասկացությունները չեն փոխվում այն առումով, որ ԳՖԴ-ի համար կանոնարկված համարվող թեմաներ են և տարբեր ձևերով մշտապես առկա են ժանրի տարատեսակ դրսևորումներում: Չարգացնելով այս միտքը՝ Ք. Ուիլհելմը նաև փաստում է, որ վերոնշյալ մտքերը «Եսկան և հիմնարար» են ԳՖԴ-ի համար, քանի որ ներկայացնում են այնպիսի համընդհանուր փիլիսոփայական հասկացություններ, որոնք մարդկության զարգացման երկար ճանապարհին հուզել են մարդկային միտքն ու զգացմունքները: Փիլիսոփայության և ԳՖԴ-ի կապն անժխտելի փաստ է, ուստի այնքանով, որքանով այդ հասկացությունները փիլիսոփայական հիմնարար հասկացություններ են՝ նույնքանով արքետիպային և համընդհանուր են ԳՖԴ-ի համար: Թեմատիկ այս նախատիպերը առաջացնում են այնպիսի հարցադրումներ, որոնց պատասխանները փորձում են տալ և՛ փիլիսոփայությունը, և՛ գիտաֆանտաստիկան: Այսպիսով, ավելացնում է հեղինակը, փոխություն գաղափարը հատուկ է, ոչ թե գիտաֆանտաստիկ հասկացություններին, այլ դրանց շրջապատող երևույթներին՝ ժամանակ, տարածություն, տիեզերք, կյանքի տևողություն, փոփոխվող այլ միկրոսկոպիկ և մակրոսկոպիկ մոդելներ (Wilhelm 1978: XV-XVI): Շարունակելով տվյալ միտքը՝ կարող ենք առաջարկել ԳՖԴ-ի փոփոխության գաղափարի կամ փոփոխության գաղափարախոսության արտահայտման բազմաթիվ այլ ձևեր, ինչպես օրինակ կենսաբանական բջիջների ծերացումը, բնական կամ արհեստական եղանակային փոփոխությունները, լույսի և այլ տարածամասկյա արագությունները, ժամանակային հարաբերականությունը և այլն:

Ժամանակակից տեսաբանները, առավել չափազանցված մոտեցում ցուցաբերելով փոփոխության դերին ոչ միայն ԳՖԴ-ում, այլև ընդհանրապես 21-րդ դարի գրականության մեջ, համարում են, որ առայժմ միայն ԳՖԴ-ն է կարողանում քարոզել և տարածել փոփոխության գաղափարախոսությունը (Brin 2011): Ֆ. Մելլորը (2003:528) նշում է, որ, ինչպես Ֆիզիկան, այնպես էլ ԳՖԴ-ն հիմնված է փոփոխության գաղափարի վրա, «քանի որ փոփոխությունը ժամանակի ցուցիչ է, փոփոխությունը էվոլյուցիա է, առաջընթաց»: Ոմանք նույնիսկ առաջարկում են ժանրն անվանել «փոփոխության գրականություն» և 21-րդ դարի համակարգչային «սրընթաց իրականություն» մեջ ավելի մեծ դեր հատկացնել թեմատիկ և հոգեբանական փոփոխության գաղափարին (Walter 2012):

Դիտարկենք, թե ինչպես են փոփոխությանն առնչվող հեղինակային մտորումները արտահայտվում բարոյա-հոգեբանական փոփոխությունն պատկերող գիտաֆանտաստիկ խոսքային իրադրություններում:

(1)“Clear out,” Jack said. “I can do without you. I know all about you sneaky bastards. You make people **change**. Well, I don’t want to **change**. I am happy the way I am.” [...] “You **change**,” said Morningstar. “Everything that lives **changes** or dies. [...] “Yet **you** **overcame your passion and returned to manhood. By virtue of your consciousness you recognized and overcame certain of those elements** which made you subject to predictability. **Consciousness tends to transform one.**”

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 63, 67, 109)

Վերոնշյալ համատեքստում Ձեռագնիի հերոս Ջեքը, որը թեև բիոլոգիական, բայց արհեստածին և անհոգի էակ է, ամեն կերպ փորձում է դիմադրել, դեմ գնալ իր խղճին և հոգուն, որն էլ, որպես երևակայական կերպար կամ ներքին ձայն, աշխատում է փոխել նրա դաժան էությունը և նրան վերածել լիակատար մարդու: Ջեքի փոխվելու մերժման ներգործումն ուժգնանում է *change* բայի կրկնակի կիրառությամբ, այնուհետև՝ կարծես հրաման արտահայտող ասույթ-ախդումով (*You change*), որին հաջորդում է փոփոխության փիլիսոփայական դիտարկումը (*Everything that lives changes or dies – Այրող ամեն բան փոխվում է կամ մեռնում*) և գիտակցության (ոչ միայն խղճի) միջոցով վերափոխվելու հնարավորության փաստարկումը (*Consciousness tends to transform one – Գիտակցությունը կարող է փոխել մարդուն*): Ջեքի վերջնական փոխակերպումը բնական է և անկալելի, քանի որ դա ԳՖԴ-ի՝ ամենալավատեսական գրական ժանրի, վերջնարդյունք-պահանջն է (Ջեքի վերափոխման հնարավորության և դրա փիլիսոփայական հիմնավորման մասին տես երկրորդ գլխի երկրորդ ենթագլուխը):

Փոխակերպման գաղափարն ու գիտաֆանտաստիկ փոփոխության գաղափարախոսությունն է արծարծվում վերիմաստային և վերվերիմաստային ոճական մակարդակներում իրացվող ստորև բերված հատվածում (2):

(2) ***Sing the changer, sing the stranger! Will the changes change forever. All my hums have words now. Another change. [...] Giant Frim! A stranger, a changer. I remind myself how timid he is, I try to move gently. I am bigger than he is now. Changes !***

(Tiptree, *Love is the Plan the Plan is Death*: 216)

Ջ. Թիփթրիի վերոնշյալ ստեղծագործությունը մեկ ամբողջական ընդլայնված փոխաբերությամբ է, ընդ որում կրկնակի, քանի որ նախ՝ գործունենք համընդհանուր անձնավորման հետ (ի դեմս միջատների ընտանիքի և մեկ առանձին, մարդկային բարդ հոգեկերտված քով օժտված միջատ-հերոսի), ապա՝ բառախաղ վերնագրի, որն ամբողջ պատմվածքի փոխաբերական արտացոլանքն է: Համատեքստից կտրված վերնագիրը (*Love is the Plan the Plan is Death*) անհետեթ բառախաղի տպավորություն է թողնում, մինչդեռ լայն համատեքստում այն պատկերավոր ձևով ներկայացնում է սիրո միջոցով դրական փոխակերպման գաղափարի (*the plan*) իրականացումը, որը կարող է և ձախողվել (*the Plan is Death*), ինչն էլ տեղի է ունենում, երբ բոլոր անմարդկային բնագույնը հաղթահարած էակնի վերջոգոհ է դառնում իր գուգընկերոջը, որին չի հաջողվել հաղթահարել փոփոխության բարդ ուղին:

Հետաքրքրական է, որ հեղինակը «փոփոխություն» բառի տարբեր քերականական ձևերը (բայ, եզակի գոյական, հոգնակի գոյական) շեղատառերով գրելով արդեն իսկ ուժգնացրել է ներգործման ազդեցությունը, թեև դրակարիքը կարծես թե չկա, քանի որ անձայն մրմնջացող էակի խոսքում արդեն իսկ առկա բառախաղերը (*Sing the changer, sing the stranger; changes change*) ու փոփոխության գաղափարը կարևորող բազմատեսակ կրկնությունները, որոնք խոսքի ոճական բնադարձման, այսինքն՝ լեզվական միավորների արտասովոր դասավորության շնորհիվ ավելի տպավորիչ են դարձել, լիովին իրացնում են այդ գործառույթը: Վերվերնշանային մակարդակում այդ միավորների իրացումը թույլ է տալիս կռահել, որ էակը անձանոթ թշնամուն տեսնելով և նրավրա հարձակվելով իր վայրի բնագույնը զսպելով՝ գովերգում է իր վերափոխումը, ցանկանում, որ այն հավերժ լինի: *I am bigger than he is now (Ես հիմա ավելի մեծ եմ, քան*

Նա) փոխաբերության միջոցով հերոսը հաստատում է իր ոգու, այլ ոչ թե մարմնի մեծությունը, և բացականչական կառույցի բարձրացող աստիճանավորման ոճական հնար-ասույթի (*Changes!*) միջոցով վերջնականապես հաստատում է իր վերափոխման հաջող ավարտը:

Քննենք փոփոխության գաղափարը կարևորող ևս մեկ համատեքստ.

(3) *In the end they are all **weakened and strengthened** as tempered steel – which is both **soft and hard, unbreakable and flexible**, a thing wrought of disparate materials that have undergone **unifying change**. **Steel is love**, its product on the physical plane. **He who has allowed the change that is steel is the God of love.***

(Nazarian, *The Story of Love*: 1)

Ժամանակակից ամերիկյան գիտաֆանտաստիկ գրականության հայտնի հեղինակ Վերա Նազարյանը՝ իր «Սիրո պատմություն» (2008) գողտրիկ պատմվածքը սկսում է հոգեբանական փոփոխությանը վերաբերող հեղինակային ակնարկով (3), որտեղ մեկնաբանելով «փոխողի և փոխվողի» փոխակերպման դժվարին գործընթացը, վերջնարդյունքը համեմատում է կոփված պողպատի հետ (*weakened and strengthened as tempered steel*)՝ անհատի ներաշխարհին բնորոշ աճականական իմաստային հակադրության ոճական հնարի (*soft and hard, unbreakable and flexible*) և *unifying change* մակդիրային շարույթի միջոցով: Ընդ որում, մակդիրային շարույթում «փոփոխություն» բառն ընդգծված է հեղինակի կողմից: Այնուհետև փոփոխություն-պողպատը *Steel is love* հասկացական փոխաբերության միջոցով ընդհանրացվում է սիրո հետ, ապա բարձրացող աստիճանավորմամբ ավարտվում է սկսական փոխաբերությամբ, որն էլ հիրավի աստվածային է համարում մարդուն՝

փոփոխութեան ճանապարհը (He who has allowed the change that is steel is the God of love):

Փոփոխութեան գաղափարի հետ է կապված գիտաֆանտաստիկայի հիմնարար, համընդհանուր և առաջնային *Change is motion* հասկացական փոխաբերությունը, որին մանրամասն կանդորառնանք սույն հետազոտության չորրորդ գլխի առաջին ենթագլխում:

Յոգեբանական փոփոխութեան ճանապարհի բացի գիտաֆանտաստիկ ուտոպիական և դիստոպիական պատմասութեան ճանապարհի փոփոխութեան հասկացությունը հիմնականում դրսևորվում է բազմազան տարբերությունների, ձևափոխութեան ճանապարհի, վերափոխման ճանապարհի, փոխարկումների, փոխակերպումների գործընթացների նկարագրությամբ: Ընդ որում այդպիսի փոփոխութեան ճանապարհը են անցյալ, ներկա կամ ապագա ժամանակային ու տարածական հարացույցում: Որպես փոփոխութեան համատեքստ կարող է ծառայել ոչ միայն գիտության տարբեր ոլորտների հետառնչվող կոնկրետ գիտական փոփոխվող կամ փոփոխված իրավիճակը, այլև դրանով պայմանավորված և դրա արդյունքում ձևավորված սոցիալ-քաղաքական որևէ հասարակարգ իր ուրույն կառուցվածքով, սեռային, դասային, տեսակային, տարիքային, կարգավիճակային, լեզվական բարդ աստիճանակարգությամբ և փոխաբերությունների: Գիտական փոփոխութեան անմիջապես ազդում և համապատասխան փոփոխութեան է առաջացնում այդ համակարգի բոլոր օղակներում: ԳՖԴ-ի շատ հեղինակներ հավատում են, որ փոփոխութեան միջոցով հնարավոր է ի վերջո ձևավորել մարդկության երազած սոցիալական մոդելը: Նույնիսկ եթե փոփոխութեան ճանապարհը են, դրանք ևս միջոց են հանդիսանում համոզելու, որ պետք է ինչ-որ պահի կասեցնել դեպի մարդկության կործանումը տանող գործընթացը, դիմակայել

սպառնացող քառսին և նոր, տարբեր, դրական փոփոխություններ նախածեռնել, որոնք կապահովեն մարդկության վերապրումը, գոյատևումն ու հարատևումը: Այս առումով զարմանալի է, որ ԳՖԴ-ում ազգային պատկանելությունն, այսպես ասած, «չի խրախուսվում», քանի որ մարդկային բռնության մի խոշոր մասը ծնունդ է առնում հենց «ազգամիջյան» կոչվող հակասություններից:²⁶ Շատերը կարող են այսպիսի մոտեցումը միամիտ համարել, բայց դարձյալ նշենք, որ ԳՖԴ-ն արտահայտում է կատարյալ ապագա ունենալու մարդկային ձգտումն ու երազանքը, իսկ ԳՖԴ-ի հեղինակներն առաջարկում են այդ իղձն իրականացնել վերազգային հասարակարգեր կառուցելու միջոցով: Այս առումով շատ են խրախուսվում ոչ թե անհատական կամ էթնիկ, այլ գլոբալ խմբային ներդաշնակ հարաբերությունները, որի օրինակ է հաջորդ հատվածը (4), որն առավել քան ընկալելի է մեզ համար, քանի որ հպանցիկ և խորհրդանշական ձևով անդրադարձ է կատարում հայ-թուրքական հաշտեցման՝ ոմանց համար գուցեև ընդունելի, բայց ոմանց համար անընդունելի ձևաչափին:

(4) *There were **seven** creatures in most of the groups coming, and there were **seven** in this group: two from the **Indies**, two from **Greater Africa**, two from **Smaller Africa** (sometimes called **Europe**), one from **Little Asia**. There was no rule about this, but there was always variety in the groups. They had been all through the **near East**. And then **all through the world, the general hilarity and an air of hoax** [...] But even odder things were coming across the plains of **India** and **Iran**. And how is about the **angel** who walked out of heaven and walked and stood in those high plains and said he was not an angel. He said **he was a man only and was named man**. [...] The **seven** special humans were **Anatole Keshish**, a **Turkish-Greek-Armenian***

*intellectual of easy urbanity; **Helen Rubric**, the great lady and puzzle forever, **Toy Tonk**, a **Eurasian** girl **who** constructed philosophies that were like flower arrangements; **Harari Nahub**, that charismatic **Negro man** **who** transcended continents and cultures; **Lisa Baron** of the **light-haired** **and** **light-eyed** people, **and** she was **light-minded** **and** **light-tongued** beyond the others, **Charley Mikakeh** **who** was six kinds of **American Indian** with a few touches of **French**, **Irish**, dark **Dutch**, and **Jew** in him, **Jorge Segundo**, **who** was all the **Latins** in the world in one man, but in whom the old **Roman** predominated (there was once a wise man who said that we tended to forget that the old **Romans** were **Italians**, to believe that they were **Englishmen**, but they weren't). **These seven** had brilliance dripping off them like **liquid jewels**, an image we cannot express rightly in words.*

(Lafferty, *And Name My Name*: 125, 130, 131-132)

Յանրահայ տամերիկացի գրող Ռ. Լաֆֆերտի²⁷ տասնվեց էջանոց պատմվածքից քաղված այս փոքրիկ հատվածն իսկ բավարար է հասկանալու, որ հեղինակը ներկայիս համաշխարհային հասարակարգը փոխելու ջատագով է և մեծագույն երազող, և առաջնորդվում է «մեկ երկրագունդ» (*all through the world*) + «ժողովուրդների խառնարանի ծնունդ բարի և ուրախ քաղաքացիներ» (*the general hilarity and an air of hoax*) հանրային մոդել ստեղծելու գաղափարով: Այս ուտոպիական երազանքն իր լեզվական արտահայտությունն է գտել իմաստային մակարդակում իրացվող, հիմնականում երկրների և ազգությունների անվանումներ ներկայացնող հատուկ անունների (*Indies; Greater Africa; Smaller Africa; Europe; Little Asia; India; Iran; Turkish-Greek-Armenian; Eurasian; Negro; American Indian; French; Irish; Dutch; Jew; Latins; Romans; Italians; Englishmen*),

վերնշանային մակարդակում իրացվող փոխաբերությունների (*who was all the Latins in the world in one man; Negro man who transcended continents and cultures; he was a man only and was named man; who was six kinds of American Indian* և այլն), գեղարվեստական համեմատությունների (*constructed philosophies that were like flower arrangements; brilliance dripping off them like liquid jewels*), բազմակապույտան (*who; and*), հեղինակային ակնարկ-հեզանքի (*there was once a wise man who said that we tended to forget that the old Romans were Italians, to believe that they were Englishmen, but they weren't*), խորհրդանիշերի (*seven; angel; Anatole Keshish; Toy Tonk; Harari Nahub; Lisa Baron; Charley Mikakeh; Jorge Segundo*) յուրօրինակ միախառն դրսևորումներում:

Իմաստային և վերնշանային մակարդակների հենքի վրա էլ իրացվում է հեղինակի վերվերնշանային մակարդակում մեկնաբանվող բարի երազանքը՝ բազմազգ «չար» երկրագունդը վերածել գիտակից, ուրախ և երջանիկ մարդկանցով լեցուն գլոբալ հայրենիքի: Ընդլայնված փոխաբերությամբ-վերնազիրը (*And Name My Name*) կարծես ասում է՝ «Ես հրեշտակ չեմ, իմ անունը մարդ է, և ես խորհրդանիշն եմ բոլոր մայր ցամաքները, ազգություններն ու մշակույթները ներկայացնող մարդկանց և իրավունք ունեմ ասրելու երջանիկ այս երկրում, որը բոլորինս է»: Խելացի և բարեկիրթ թուրք-հայ-հուն Անատոլ քեշիշը հայտնի հայ-թուրքական և հունա-թուրքական պատմական խնդիրներին ուղղված ակնարկ է և այդ խնդիրների լուծման խորհրդանիշ, այնպես ինչպես Թոյ Թոնքն իր անունով և *Ճաղկաժարդարմանը նմանվող փիլիսոփայության* (*philosophies that were like flower arrangements*) անդրադարձով խորհրդանշում է արևելքի և արևմուտքի միաձուլումը, այնպես, ինչպես մյուսներն են այս կամ այն ձևով խորհրդանշում համաշխարհային, համազգային խմբագոյակցություն, համերաշխություն և ներդաշնակություն:

Առանձին անդրադառնալով չորս անգամ կրկնվող յոթ թվին (հերոսները նույնպես յոթն են)՝ այնուամենայնիվ անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ միշտ ք մշակույթներում և կրոններում յոթը համարվում է փոփոխության, մարդկային կատարելության, հակադրությունների միասնության միջոցով վերափոխման հասնելու խորհրդանիշ:²⁸ Յավանաբար կարելի է այնդել (որոշակի վերապահումներով), որ յոթ թիվը խորհրդանշական կարող է համարվել նաև փոփոխությամբ առաջնորդվող, բանական և երևակայական, լեզվական և արտալեզվական բազմաթիվ և բազմազան հակադրամիասնությունների հիմքի վրա կառուցված, այդ հակադրամիասնության շնորհիվ կայացող և իրացվող գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում:

Ինչպես Օկտավիա Բաթլերն է կարևորում փոփոխության նշանակությունը իր գիտաֆանտաստիկ ուտոպիական ոճի ստեղծագործության մեջ մեծատառերով և ոճական հնարներով (հարակրկնություն, փոխաբերություն) սաստկացնելով *Change* բառի գաղափարական և հուզական ներուժը, այնպես էլ նրա հերոսն է կարծում, որ մարդը կարող է փոխել աշխարհն ու կյանքը, և այդ փոփոխությունն իր հերթին ի զորու է փոխել մարդուն, քանի որ միակ տևական ճշմարտությունը փոփոխությունն է (5):

(5) *All that you touch you **Change**. All that you **Change**, **Changes** you. The only lasting truth is **Change**. God is **Change**.*

(Butler, *Parable of the Sower*: 7)

Ավելին, հեղինակային իր ակնարկում մեկ այլ գիտաֆանտաստիկ գրող՝ Ջոն Քեսսելը, հայտարարում է, որ հենց

գիտաֆանտաստիկան է այն ժանրը, որը «փոխում է աշխարհը՝ դարձնելով այն ավելի լավը» (6):

(6) *Like any drug addict, the SF reader finds desperate justifications for his habit. SF teaches him science. SF helps him avoid “future shock.” **SF changes the world for the better.** Right.*

(Kessel, *Invaders*: 848)



3. Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գործառնական դասակարգումը

Խոսքը բարդ համակարգ է, որում առկա բազմաթիվ սոցիալ-հասարակական արտալեզվական գործոնների ազդեցությունը հանգեցնում է արտահայտման յուրօրինակ դրսևորումների: 20-րդ դարի 50-ականներին լեզվի սոցիալական գործառույթի կարևորման և գործառնական համակարգի ընդլայնման արդյունքում առաջացած նոր լեզվաբանական գիտակարգի՝ գործառնական ոճագիտության ուսումնասիրության առարկան հենց այդ դրսևորումներն են՝ գեղարվեստական, գիտական, հրապարակախոսական, լրագրային, պաշտոնական-գործարար, այժմ նաև զանգվածային հաղորդակցության գործառնական ոճերը՝ իրենց բնորոշ արտալեզվական և ներլեզվական առանձնահատկությունների ամբողջությամբ: Ուրիշ խոսքով՝ գործառնական ոճագիտությունը որպես խոսքաբանական գիտություն և ժամանակակից լեզվաբանության կարևորագույն նվաճումներից է, քանի որ հնարավորություն է տալիս քննելու լեզվական երևույթները սոցիալ-հասարակական համատեքստում՝ չզատելով դրանք տարաբնույթային լեզվական իրողություններից:

Յուրաքանչյուր գործառական դրսևորում, այսինքն գործառական ոճ/ռեգիստր/դիսկուրս,²⁹ բնութագրվում է իրեն հատուկ գործառույթով և դրա իրացման յուրօրինակ միջոցներով: Խոսքում պատահական չէ այս և ոչ թե մի այլ միջավայրի, այս և ոչ թե մի այլ իմաստի կամ ձևի ընտրությունը: Ընդ որում որոշակի տարրերի կիրառումը համապատասխանաբար պահանջում է նաև լեզվական համակարգի որոշակի այլ տարրերի գործածություն: Եթե, օրինակ, գիտական խոսքի հիմնական առանձնահատկությունը խոսքի հստակությունն ու ճշգրտությունն է, ապա գեղարվեստական խոսքում՝ հուզարտահայտչական ու գնահատողական երանգների գերակշռությունը: Քանի որ խոսքի ոճավորումն իրականանում է արտալեզվական գործոնների հիմքի վրա և դրանց ազդեցության ներքո, իսկ այդպիսի գործոնները և խոսքային տարատեսակները շատ են, առաջանում է խոսքի ոճական դասակարգման անհրաժեշտություն, դասակարգում, որն իրականանում է ոճը պայմանավորող գործոնները որոշարկելու և ոճական աստիճանակարգությունը պարզաբանելու ճանապարհով:

Մարդկային լեզվի բնական նյութն իր ամբողջությամբ, ձևերի ու տեսակների հարստությամբ քննության առնելու ձգտումը լեզվաբաններին մղել է ստեղծելու գործառական ոճերի լայն և մանրամասն ցանկեր: Ոճական այդօրինակ դասակարգումները գիտական մեծ արժեք ունեն և կարևոր ներդրում են լեզվաբանության մեջ, քանի որ դրանք ոչ միայն նպաստում են գործառական ուսումնասիրությունների զարգացմանը, այլ և լայն առումով՝ բարձրացնում լեզվի ընդհանուր իմացության և խոսքային հաղորդակցման մակարդակը (Գասպարյան et al 2011:21):

Գործառական առումով խոսքի (և ոչ թե լեզվի) կարևորումը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ ուսումնասիրության

ոճագործառական ոլորտի համար ելակետային է համարվում ոճի քննության արտալեզվական կարգը, որի դերը հատկապես կարևորվում է լեզվաոճական առանձնահատկություններ հետազոտելիս: Միտլաժ լինելով խոսքի կազմավորման համակարգերը, կիրառման տարբեր ոլորտներում խոսքային գործունեության կանոնները հետազոտելու՝ գործառական հետազոտությունները ուղղակիորեն կապվում են խոսքային գործունեության հետ, նպատակաւղղվում պարզելու լեզվական միավորների խոսքում իրացվող գործառական հնարավորությունների սահմանները: Ասվածից հետևում է, որ գործառական առումով առանձնապես մեծ նշանակություն է ստանում լեզվական միավորների և արտալեզվական գործունեության փոխհարաբերությունը, որն էլ կարող է առաջացնել ներլեզվական փոփոխություններ:

Գործառական ոճագիտության³⁰ տեսական հիմքում հատկապես կարևոր տեղ է գրավում հայտնի լեզվաբան **S. Unuj ուրի** լեզու – խոսք հասկացությունների տարբերակումը և խոսքի հիմքում ընկած սոցիալական գործառույթի կարևորումն ու կարգայնացումը: Ըստ Սոսյուրի՝ լեզուն (*ֆր. Langage, անգլ. language*) «նշանային համակարգ է, որը մտքեր է արտահայտում» և բաղկացած է երկու տարրից. լեզու (*ֆր. Langue, անգլ. language, tongue*) և խոսք (*ֆր. parole, անգլ. speech, այժմ նաև discourse*): Լեզուն (*langue*) վերացական ամբողջություն է և բնորոշ է տվյալ լեզվով խոսող հանրությանը, մինչդեռ խոսքը (*parole*) կիրառության մեջ գտնվող լեզուն է, որը կոնկրետ է և կարող է կոնկրետ ազդեցություններ կրել (*Saussure 1983*): Յենց այս կոնկրետ ազդեցություններն էլ ապահովվում են այն արտալեզվական գործունեությունը (պատմաբանական, մշակութային, գիտատեխնոլոգիական, սոցիալ-հասարակական, տնտեսական), որոնք պայմանավորում են խոսքի գործառական շերտավորումը, խոսքի

դասակարգումն ըստ գործառական ոճերի, ենթաօճերի, ժանրերի, ենթաժանրերի և նույնիսկ ավելի մանր խոսքային տարատեսակ դրսևորումների:

Վերը շարադրվածից ակնհայտ է, որ ցանկացած գործառական ոճի բնութագիրը կարևորվում է լեզվի ու սոցիալական համատեքստի անմիջական կապով, որ բոլոր ոճական դրսևորումներում բուն բովանդակությունից բացի մշտապես առկա է «չնյութականացած» հասարակական արտալեզվական³¹ հիմքը, առանց որի ընկալման անհնարին կլիներ լեզվական կառույցների քննությունը: Ասվածից հետևում է, որ գործառական ոլորտի հետազոտություններում ուշադրության կենտրոնում է լեզվական միավորների և խոսքի հարաբերակցությունը՝ պայմանավորված խոսքի արտալեզվական գործոններով և հասարակական այլ պայմանականություններով, այսինքն լեզվական միավորների և բազմապիսի արտալեզվական տարրերի (սոցիալական, տեխնոլոգիական, հոգեբանական, մշակութային, մտածողական, հուզական և այլն) փոխապայմանավորվածությունը ենթադրում է խոսքում լեզվական տարաբնույթ միջոցների ուրույն համակցում, որն էլ պայմանավորում է տվյալ գործառական դրսևորումը:

Գործառական վերլուծությունները ճնշող մեծամասնությամբ հիմնվում են ոճերի համար ընդհանուր առմամբ հիմնարար հանդիսացող հաղորդման և ներգործման գործառույթների վրա,³² իսկ լեզվաօճական ուսումնասիրությունները հիմնական ուշադրությունը նվիրվում են երկու կարևորագույն գործառական ոճերին՝ գիտականին և գեղարվեստականին: Այս դասակարգման հիմնավորությունը հաստատվում է այն փաստով, որ մարդկային գիտակցությունը երկկողմ է, այսինքն ընդգրկում է թե՛ վերլուծական (բանական) և թե՛ համարդական (պատկերավոր) տարրեր,

այլ կերպ ասած՝ մարդկային մտածողության գործընթացը կազմված է տրամաբանական ճանաչողություններից և զգացմունքային ընկալումներից, ու գիտակցության ոլորտում առկա այդ երկու՝ տրամաբանական և զգացմունքային ուղղվածություններն էլ պայմանավորում են լեզվի գործառնական տիպերի առաջացումը: Յենց այդ հիմքի վրա էլ տարբերակվում են տեղեկատվական-հաղորդակցական և հուզական-գնահատողական խոսքային տիպերը:

Չաղորդման գործառնություն իրացումը նշանակում է տեղեկությունն տալ իրականում գոյություն ունեցող առարկաների, երևույթների, ինչպես նաև մարդկային հարաբերությունների վերաբերյալ, որոնք այս կամ այն պատճառով որոշակի նշանակություն ունեն ոչ միայն հաղորդակցության տվյալ իրավիճակի, այլև ընդհանրապես մարդու հասարակական գործունեության համար: Ուրիշ խոսքով՝ գրավոր կամ բանավոր խոսքի միջոցով որոշակի տեղեկատվություն հաղորդել նշանակում է տեղեկություն տալ փաստերի և դեպքերի մասին, այսինքն՝ գիտելիք փոխանցել գիտության այս կամ այն ոլորտի վերաբերյալ, որը կարելի է օգտագործել մարդկային հետագա գործունեության ընթացքում:

Ներգործման գործառնություն հիմնականում իրացվում է գեղարվեստական գրականության մեջ, որը հիմնված է երևակայության ու հորինվածքի, այսինքն՝ իրական աշխարհի գեղարվեստական ընկալման վրա և իր ժանրային ողջ բազմազանությամբ հակադրվում է տեղեկատվական խոսքին, ինչպես բովանդակային առումով, այնպես էլ ձևի: Գեղարվեստական ստեղծագործության հեղինակն իր առջև խնդիր է դնում բառերն ընտրել և գուգադրել այնպես, որ հասցեատիրոջ մոտ առաջանա

հուճական որոշակի վիճակ, որ ստեղծագործության հնչողությունը նրավորաթողնի խոր, անջնջելի տպավորություն:

Այնուամենայնիվ, ասվածից չի հետևում, որ գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական խոսքն արտահայտող երկու տարբեր գործառական ոլորտներն իրարից անջատվում են «չինական պարսպով» (Գասպարյան et al 2011:26): Լեզվում օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող փաստերը գտնվում են դիալեկտիկական միասնության մեջ: Եթե գեղարվեստական խոսքը բնութագրվում է ներգործման (գեղագիտական), իսկ ոչ գեղարվեստականը՝ հաղորդման գործառույթով, ապա որոշ ժանրային դրսևորումներում այս համամասնությունը կարող է ներկայանալ մի փոքր այլ կերպ:

Ակնհայտ է, որ ներկայիս Լեզվաբանական ուսումնասիրություններն առավելապես են կարևորում անգլերեն Լեզվի նկատմամբ գործառական մոտեցումը, որը, նախ հիմնական ուշադրությունը նվիրում է երկու կարևորագույն գործառական ոճերին (գիտական և գեղարվեստական) բնորոշ հատկանիշների ուսումնասիրությանը, ապա՝ արտալեզվական իրականության փոփոխության հիմքի վրա ձևափոխվող և նոր առաջացող դիսկուրսների ոճագործառական արանձնահատկությունների հետազոտությանը:³³

Անդրադառնալով գիտաֆանտաստիկայի՝ գործառական համակարգում գրաված տեղին, պետք է նշել, որ չնայած ակնհայտ գիտական գոյաբանական հիմքին և իմացական հակումներին, այն, այնուամենայնիվ, համարվում է գեղարվեստական ոճին պատկանող գործառական դրսևորում, որովհետև հետապնդում է ընթերցողի զգացմունքների ու հույզերի վրա ազդեցություն թողնելու նպատակ, այսինքն իրացնում է ներգործման (գեղագիտական) գործառույթ, որն էլ գեղարվեստական ոճի առաջնային և հիմնական

գործառույթն է: Ավելի կոնկրետ, քանի որ մտահայեցական գեղարվեստական գրականությանը գեղարվեստական ոճի ենթաօճերից մեկն է, իսկ գիտաֆանտաստիկան ներկայանում է որպես այս ենթաօճի ժանր, ապա բնականաբար խոսքի գործառական դասակարգման աստիճանակարգային սանդղակում գիտաֆանտաստիկան հանդես է գալիս գեղարվեստական գրական ժանրի, թերևս, յուրօրինակ ժանրի կարգավիճակով: Ռուսական գիտաֆանտաստիկայի հանրահայտ ներկայացուցիչներ Ստրուգացկի եղբայրները նշում են, որ «գիտական առաջընթացի և տեխնիկական հեղափոխությանը ներդրածն ունի» գիտաֆանտաստիկան այնուամենայնիվ գեղարվեստական գրականությանը պատկանող ժանր է, գեղարվեստական այնպիսի ժանր, որը կիրառում է «յուրահատուկ գեղարվեստական հնար՝ ներմուծում է անսովորի, գոյություն չունեցողի և նույնիսկ անհնարի նի տարրեր» (Стругацкий, Стругацкий 2004:306):

Քանի որ գործառականությանը (functionalism) ընդգծված պատմական և սոցիալական կատեգորիա է և զարգանում է հասարակական փոփոխությունների համընթաց՝ ժանրային կամ ենթաժանրային բազմազանությունը և կառուցվածքային նոր ժանրերի առաջացումը, որոնք նպաստում են ոչ միայն համընդհանուր լեզվի, այլև տվյալ ոճի գործառական համակարգի զարգացմանն ու կայացմանը, օրինաչափ է ցանկացած գործառական ոճի համար: Այս առումով ԳՖԴ-ն ոչ միայն բացառություն չէ, այլև, կարելի է ասել, չափազանց զգայուն է սոցիալ-հասարակական և տեխնոլոգիական փոփոխությունների նկատմամբ, որոնք էլ անմիջապես արտացոլվում են նրա ենթաժանրային համակարգում: Ժանրային փոփոխությունների միտումը ԳՖԴ-ն դարձրել է հարաշարժ/դինամիկ պատմական զարգացման բոլոր շրջաններում: Գիտաֆանտաստիկ գրական ենթաժանրերի մի մասն այդ ընթացքում

փոխել է իր բնույթը, կամ դարձել գրեթե կանոնարկված ամբողջ ժանրի համար, մի մասը է գվական միջոցների ընտրության հարցում պահպանողականություն է դրսևորել, մյուսը՝ ավելի ազատ եղել իր ընտրության մեջ: Անկախ այս տարբերություններից, ոճագործառական նպատակաւղղվածությունը հանդես է գալիս բոլոր ենթաժանրերում և այլ, ավելի մանր տարատեսակներում՝ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը դարձնելով հիմնարար դրանց բոլորի համար:

ԳՖԴ-ի դասակարգումը տաբեր գրական ենթաժանրերի այնքան էլ հեշտ գործընթաց է, քանի որ շատ ենթաժանրեր միաձուլվում են մեկ, նույնիսկ մի քանի այլ, արդեն թվացյալ հստակ սահմաններ ունեցող ենթաժանրերի հետ, իսկ ուրիշները նույնիսկ ժանրային սահմաններ չունեն: Այնուամենայնիվ, ելնելով որոշակի ոճագործառական և ճանաչողական առանձնահատկություններից, հնարավոր է առանձնացնել ԳՖԴ-ի մի շարք, առավել ակնհայտ և համակարգված գրական ենթաժանրեր:

- Ծանր գիտաֆանտաստիկա (Hard Science Fiction) ենթաժանրի հայերեն անվան համար «ծանր» տերմինի ընտրությունը պատահական չէ: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ, երաժշտական, համակարգչային շատ ուղղություններ, ոճեր, հասկացություններ համընկնում են որոշակի ներքին որակներով, հետևաբար դրանց անվանումները նույնն են: Այդպիսի օրինակ է *hard* ածականը, որը որպես գիտաֆանտաստիկային առնչվող տերմին՝ երբեք չի կիրառվել հայ իրականության մեջ, սակայն որպես երաժշտական ուղղության անվան բաղադրիչ՝ ունի իր հայերեն համարժեքները, որոնք են «ծանր» և «չոր» բառերը: «Ծանր»-ի ընտրությունը թերևս կարելի է ավելի հաջողված համարել,

քանի որ այն ավելի լավ է բնութագրում ծանր գիտաֆանտաստիկայի գիտատեխնիկական մանրամասների և ճշգրտության, ինչպես նաև բնագիտության կամ ճշգրիտ գիտությունների նկատմամբ ունեցած հակումը (Nicholls 1993):³⁴ Ծանր գիտաֆանտաստիկ ենթաժանրի նպատակը գիտական բովանդակության և գեղարվեստական շարադրանքի ներդաշնակ փոխհարաբերության ապահովումն է, գիտատեխնիկական (իրական կամ երևակայական) հարցերի քննարկման միջոցով հասարակական որոշակի խնդիրների լուծումը կանխորոշելը և նույնիսկ ապագայի վերաբերյալ ճշգրիտ կանխատեսումներ անելը:³⁵

Իստապահանջ մոտեցումը մարդկության կուլտակած անցյալ և ներկա գիտատեխնիկական գիտելիքի ճշգրիտ, օբյեկտիվ, փաստացի, տրամաբանական, արժանահավատ, հավանական թեզերի նկատմամբ,³⁶ որն էլ պայմանավորում է արդեն գեղարվեստական շարադրանքի մասկավորող, գործնական կամ տեսական առումներով հնարավոր տեխնոլոգիաների (սարքավորումներ, ռազմական տեխնիկա), երևույթների, իրավիճակների, հայտնագործությունների, տիեզերական մարմինների և մոլորակների նկարագրությունը՝ ենթաժանրի պարտադիր պահանջն է և իր հերթին պայմանավորում է լեզվական արտահայտության ուրույն ոճագործառական տարրերի առկայությունը:

Ընդ որում՝ նույնիսկ տեսական կամ գործնական առումներով հնարավոր ծանր գիտաֆանտաստիկայում խիստ սահմանափակ է՝ երևակայությունն այդտեղ չի կարող անսահմանափակ լինել, ինչպես գեղարվեստական ոճի այլ տարատեսակներում, ներառյալ գիտաֆանտաստիկայի այլ

Ենթաժամանակները: Սահմանափակությունները պայմանավորված է այն փաստով, որ ծանր գիտաֆանտաստիկան չի կարող «իրական գիտությունների» (Westfahl 1993:162) լինվին անջատվել:³⁷ Ուրիշ խոսքով՝ ծանր գիտաֆանտաստիկայի արտալեզվական հիմքի մի վճռորոշ մասը «իրական գիտություններ» է, ավելի ճիշտ այնպիսի գիտությունները, ինչպիսիք են ֆիզիկան, կենսաֆիզիկան, աստղաֆիզիկան, աստղագիտությունը, քիմիան, կենսաքիմիան: Արտալեզվականի մյուս անքակտելի մասը սոցիալ-հասարակական համակարգն է, որը, օրինակ, ոչ միայն խրախուսում է նույսից արագ սլացող մեքենայի ստեղծումը, այլև դրա ստեղծման արդյունքում ինքն էլ է փոփոխության ենթարկվում: Այս հրաշք մեքենան կարող է համարվել ծանր գիտաֆանտաստիկային բնորոշ փոխաբերություն/այլաբերություն, արքետիպ կամ պատկեր-խորհրդանիշ: Արտալեզվական հիմքի երկու մասերն էլ գոյաբանորեն պայմանավորում են ծանր գիտաֆանտաստիկան, սակայն պետք է ասել, որ առաջավոր տեխնոլոգիական միջոցն ավելի պակաս կարևոր է, քան հասարակական այն «իրական» համակարգը, որն ստեղծել և կիրառում է այդ սարքավորումը: Սա նշանակում է, որ գիտաֆանտաստիկ ժանրի սոցիալ-հասարակական արտալեզվական (հետևաբար նաև գործառական) ուղղվածությունը, համամարդկային գոյության խնդրի հետ կապված արծարծումները լիարժեք դրսևորվում են նույնիսկ բնական գիտությունների անավելապես տուրք տվող այս ենթաժամանակում: Ուրիշ խոսքով՝ թեև առաջին հայացքից թվում է, թե ծանր գիտաֆանտաստիկ ենթաժանրի առնչություններն անավելապես տանում են դեպի բնական գիտությունները, սակայն իրականում նույնիսկ այդ «մաքուր» գիտականը

անխզելիորեն կապված է և խարսխված մարդաբանական, հասարակագիտական, սոցիոլոգիական, հոգեբանական, մշակութային, քաղաքական, լեզվական հենքի վրա, քանի որ գիտաֆանտաստիկ ժանրի և դրա մաս կազմող ծանր գիտաֆանտաստիկ ենթաժանրի կենտրոնում մարդն է, նրամտքերն ու երազանքները, նրակյանքն ու խնդիրները:

Արտալեզվականի վերոնշյալ երկու բաղկացուցիչների առկայությունը պայմանավորված է լեզվաոճական տարրերի ընտրությունն ու գործառական կիրառությունը ծանր գիտաֆանտաստիկայում, ինչպես նաև գիտականի և գեղարվեստականի հարաբերակցության «ծանրության» կամ «փափկության» աստիճանը:

- Հիմնականում մարդկային հոլյզերն ու զգացմունքները կարևորող փափուկ և սոցիալական գիտաֆանտաստիկա (Soft and Social Science Fiction) ենթաժանրի «փափուկ» (*soft*) բաղադրիչը ստեղծվել է Ա. Ագիմովի կողմից 1953թ.-ին³⁸ ծանր գիտաֆանտաստիկայի «ծանր» (*hard*) բաղադրիչի նմանությամբ և հակադիր իմաստով, բայց սկսել է լայնորեն կիրառվել միայն 1970-ականների վերջերից: Եթե ծանր գիտաֆանտաստիկա ենթաժանրը հիմնված է բնական գիտությունների վրա (որպես «ծանր» գիտություններ), ապա փափուկ գիտաֆանտաստիկայի ենթաժանրային առանձնահատկությունները պայմանավորված են «փափուկ», այսինքն հումանիտար ու սոցիալական գիտություններով, ինչպիսիք են հոգեբանությունը, տնտեսագիտությունը, քաղաքագիտությունը, լեզվաբանությունը, սոցիոլոգիան և մարդաբանությունը:³⁹

Ծանր և փափուկ գիտաֆանտաստիկան իրարից տարբերող օբյեկտիվ և ճշգրիտ չափանիշներ, ի հարկե, ոչ ոք չի սահմանել,

սակայն երկու ենթաժանրերի միջև կան որոշակի տարբերություններ, որոնք հնարավոր է չնկատել: Ինչպես արդեն նշեցինք, ամենամեծ տարբերությունն այն է, որ փափուկ գիտաֆանտաստիկան հարում է հումանիտար գիտություններին, որի արդյունքում անտեսվում են բնական գիտություններին բնորոշ հնարավոր և հավանական գիտական թեզերը ու հիմնականում կարևորվում վիրտուալ ու տոպիական կամ դիստոպիական աշխարհներն ու հասարակարգերը: Տարբեր են նաև սոցիալական համատեքստում գործող գրական կերպարներն ու նրանց ներաշխարհը: Վերջինիս առումով ավելի հաջողված է թվում «սոցիալական գիտաֆանտաստիկա» անվանումը, որն ուղղակիորեն մատնանշում է, որ մարդկային հասարակության և սոցիալ-քաղաքական իրականության, մարդկային փոխհարաբերությունների և վարքագծի մտահայեցական նկարագիրը ենթաժանրի մենաշնորհն է: Իրականությունն ից ծնունդ առած երևակայական, հորինված քաղաքակրթությունների ու հասարակարգերի, դրանց լեզվի, մշակույթի ու էթիկական սկզբունքների պատկերումը այս ենթաժանրի՝ ժամանակակից աշխարհը և մարդկային ու համամարդկային որոշակի արժեքները քննադատելու և սոցիալ-քաղաքական փոփոխություններ և նոր համակարգեր ստեղծելու գաղափարներ քարոզելու միջոց է:

Ժամանակակից փափուկ գիտաֆանտաստիկայի փոփոխության գաղափարախոսության անբաժանելի մասն են կազմում երկրագնդի և տիեզերքի ռազմականացման դեմ պայքարի, երկրային և տիեզերական պատերազմների, մարդկային առաքինության, բարու և չարի, ոչ ավանդական սեռական կողմնորոշման, անմահության, հեռագագոդություն,

բռնապետական կարգերի, ժողովրդավարության, մարդու իրավունքների, հավասարության, պրիմիտիվ և առաջադեմ աշխարհների, տնտեսության, շրջակա միջավայրի, հաղորդակցության և լեզվական և ոչ լեզվական նոր մոդելների, կլոնավորման և դրա հետևանքների, սիրո և ընտանիքի հետ առնչվող թեմաները, որոնք մանրագնահիտ քննության են ենթարկվում բազմաթիվ ու բազմազան գեղարվեստական կերպարների միջոցով:

- Վաղ 1980-ականներին սկիզբ առած և ցայսօր շարունակվող գիտաֆանտաստիկ գրական ուղղությունն լինելուց բացի, **սայբեռփանք** (Cyberpunk) հանդես եկավ նաև որպես գիտաֆանտաստիկայի ենթաժանր՝ պոստմոդեռն դիստոպիկ գրական դրսևորում, որի հիմնական թեման, ըստ Դ. Քեթերերի (1992:143) «բարձրակարգ տեխնոլոգիան և ցածրակարգ կյանքն է» (*high tech and low life*),⁴⁰ այսինքն տեղեկատվական տեխնոլոգիաների, հատկապես համացանցի գերարագ զարգացումը, հզոր բազմազգ կորպորացիաների կամ մի քանի անհատների կողմից հասարակական ետժողովրդավարական համակարգերի էլեկտրոնային վերահսկումը, որը բերում է ներքևում, հատակում գտնվող նիհիլիստական սոցիալական դասի առաջացմանը, թշվառության, բարոյազրկման, մարդկային արժեհամակարգի և ֆիզիկական և հոգեբանական տեսակային խաթարմանը: Բացասական կերպարները աստիճանակարգության սանդղակի ամենավերևում գտնվող հակահերոսներն են, իսկ դրականները՝ անարդարության դեմ պայքարող, տառայալ մարդկությանը և իրականությունն ից փախչող, «լուսանցքում հայտնված» ենթամշակույթների ներկայացուցիչներին փրկել փորձող մենակյաց ցանցահետները (*hackers*):

Գործողություններն ընթանում են վիրտուալի և իրականի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի միաձույլ, սահման չունեցող տարածքում՝ միախառնելով մարդկային ուղեղն ու համացանցը:

Նշված տեխնոլոգիական արտաբերական գործոններով պայմանավորված՝ համացանցային դիսկուրսը և այնորեն կիրառվում է սայբերփանքում, իր հերթին պայմանավորելով բազմաթիվ և եզրաճակատային յուրահատկություններ, որոնցով էլ ենթաժանրը տարբերվում է ոչ միայն գեղարվեստական ոճից և տարատեսակներից, այլև գիտաֆանտաստիկ ժանրից և ենթաժանրերից: Լայն առումով հաղորդման և ներգործման գործառնություններ իրացնելուց բացի, սայբերփանքում առանձնապես ակնառու է պերսոնալիզացիոն գործառնություններ իրացումը, որը մասնավորապես դրսևորվում է ուղղակի կամ անուղղակի կոնիձնով՝ ընթերցողին հորդորելով պայքարել տիրող անարդարությունների դեմ և փրկել մեր երկիրն ու մարդկությանն ապագան: Պատահական չէ, որ Դեյվիդ Բրինի կարծիքով սայբերփանքը հեղաշրջում առաջացրեց գիտաֆանտաստիկայում, և առավել քան գիտաֆանտաստիկայի որևէ այլ ենթաժանր, գրավիչ է ոչ միայն գրաքննադատների, այլև և եզրաբանների, կինոարդյունաբերողների, վիզուալ արվեստի ներկայացուցիչների համար (Brin 2003):⁴¹

Սայբերփանք ենթաժանրի զարգացման պոստսայբերփանքյան ժամանակաշրջանում (1990-ականներից սկսած) սկսեցին առաջանալ ենթաժանրի նոր, ավելի մոդեռն գործառնական դրսևորումներ, որոնց բոլորի գլխավոր թեմատիկան դարձյալ սայբերփանքյան տեխնոլոգիան և դրասոցիալական հետևանքներն են: Այդպիսի ենթա-ենթաժանրեր են շոգեփանքը (steampunk) և կենսափանքը (biopunk) կամ ռիբոֆանքը

(ribofunk): Շոգեփանկը արծարծում է շոգեշարժիչի դարաշրջանի տարածամասկյա պատմությունը, իսկ կենսափանքը՝ կենսաբանական տեխնոլոգիայի և գենետիկ մեքենայությունների հետ առնչվող խնդիրներ: Կենսափանքի կարկառուն ներկայացուցիչ Փոլ Դի Ֆիլիպսոն (1996) այս դիսկուրսն անվանեց իր հորինած բառով՝ «ռիբոֆանք» (*ribosome + funk*): Առաջին գոյական բաղադրիչը (*ribosome*) կենսաքիմիական ռիբոնուկլեինաթթվի (RNA) և պրոտեինի գենետիկ տեղեկատվությունն պարունակող մանրագույն մասնիկ է, որը գտնվում է կենդանի բջջիջներում (Wordreference.com 2012), իսկ երկրորդ բաղադրիչը (*funk*), ինչպես արդեն նշել ենք, ունի բազմաթիվ իմաստներ՝ «վախ», «տագնապ», «դեպրեսիա», «կայծ», «ծուխ», «սևամորթների պարային ոճ» և այլն (The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction 2001; Concise Oxford English Dictionary 2008; Online Etymology Dictionary 2010; wordreference.com 2012):

Փ. Դի Ֆիլիպսոն (1996), անդրադառնալով «սայբերփանք» տերմինի կիրառության աննպատակահարմարությանը, նշում է, որ «սայբեր» բառը հիմնականում խորհրդանշում է այն ամենը, ինչ կապված է համակարգչայինի հետ, այնինչ նոր ենթա-ենթաժանրի համար կարևորը կենսաքիմիականն է, այստեղից էլ՝ «ռիբոն»: Ինչ վերաբերում է «ֆանքին»՝ որպես երաժշտական ուղղություն, այն խորհրդանշում է ինքնառջնացում (self-extinction), որն էլ շատ հաջող է բնորոշում մարդկության ստեղծած ժամանակակից տեխնոլոգիական և քաղաքական փոփոխությունների ազդեցությունն իր իսկ տեսակի վրա:⁴²

- Այլ ենթաժանրերի կատեգորիայի մեջ առաջնային տեղ ունի 20-րդ դարի կեսերին ձևավորված մարդաբանական գիտաֆանտաստիկա (Anthropological Science Fiction) ենթաժանրը, որի

ուսումնասիրության առարկան մարդ-տեսակի ծագումն է, էթնոսը, ֆիզիկական և մտավոր առանձնահատկությունները, սոցիալ-հասարակական կառույցներն ու հարաբերությունները, մարդկության անցյալն ու ներկան, մարդկային պատմության տարբեր փուլերում մշակութային զարգացման դժվարին գործընթացը: Ընդ որում, այս ենթաժանրի գիտական հիմքը ոչ միայն սոցիալական և հումանիտար գիտություններն են (ներառյալ դիվանագիտությունը), այլ և կենսաբանության և ֆիզիկայի հետ առնչվող մի շարք այլ գիտակարգեր: Մարդաբանական գիտաֆանտաստիկային հարող մի շարք հեղինակներ հիրավի պատկերավոր ձևով են ներկայացրել գիտաֆանտաստիկայի համար դասական հանդիսացող բանականի և երևակայականի միասնությունը. մարդաբան-գիտնականը մանրամասնորեն վերլուծում է մարդու շարունակական փոփոխության բոլոր էտապները՝ մարդ-կապիկից մինչև մարդ-տիեզերագնաց, իսկ մարդաբան-գրողը «ծիկրակում է նրա ուսի վրայով» և ուսումնասիրության արդյունքները վերածում գեղարվեստական պատկերների: Գիտնականը կռահումներ ու եզրահանգումներ անելիս անվերապահորեն հենվում է ռեալ փաստերի վրա, մինչդեռ գրողը վերցնում է այդ փաստերը և «ճախրում երևակայության թևերով» (Stover and Harrison 1968:12).⁴³

Մարդաբանական գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունները հիմնականում առնչվում են երկրային և այլմոլորակային արտասովոր ազգերին և մշակույթներին: Դիտարկվում են դրանց բնույթի, էության, սովորույթների, հավատի, լեզվի, քաղաքական համակարգի, կենսաբանական վերարտադրության հիմնահարցերի հետ կապված խնդիրներ:

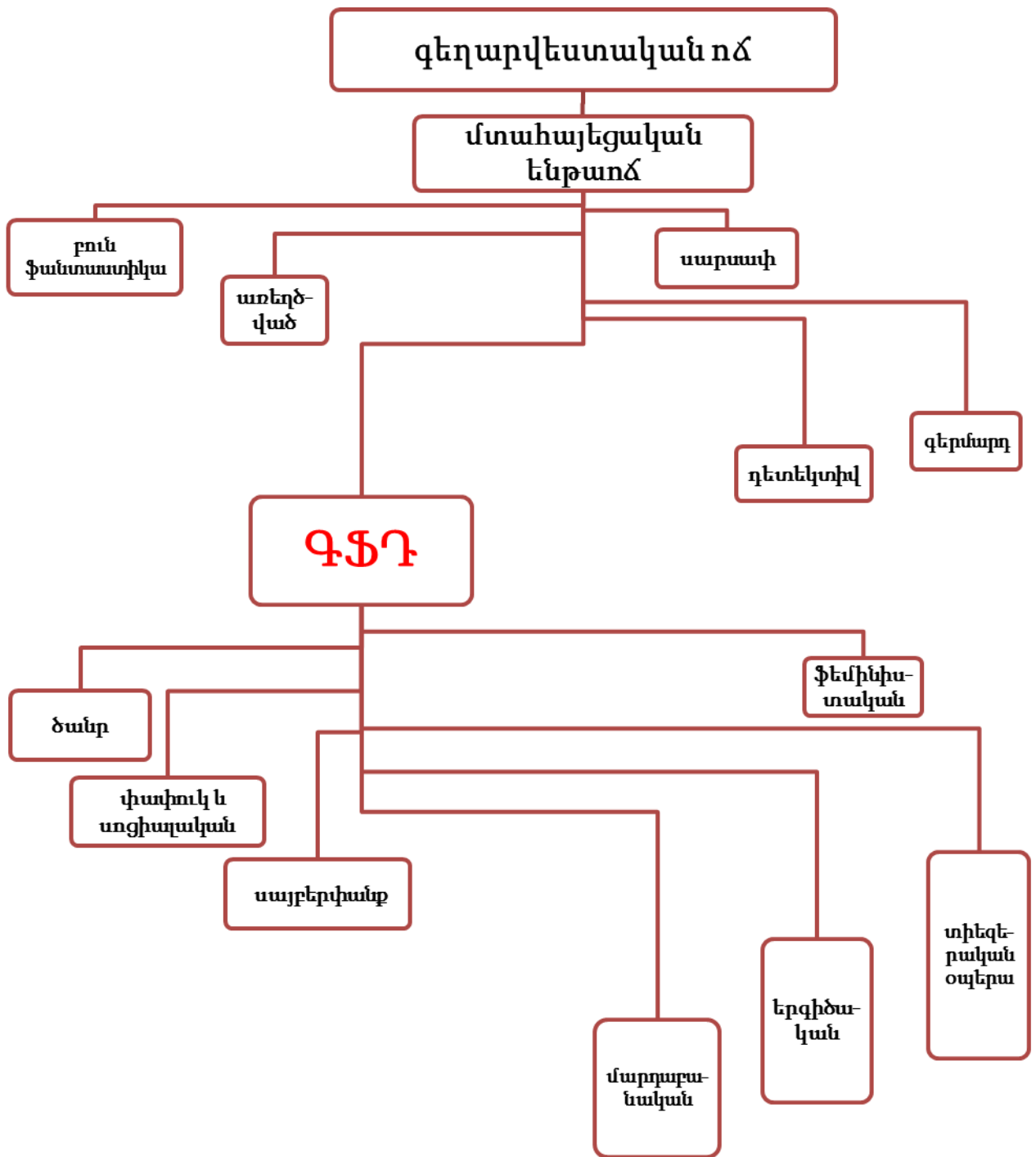
Գիտաֆանտաստիկ ժանրի մեկ այլ հետաքրքրիչ ենթաժանր է Երգիծական գիտաֆանտաստիկ (Comic Science Fiction), որն առաջացել է նախորդ դարի 30-ականներին և կիրառում է ժանրին բնորոշ ընդհանուր թեմատիկ հնարավորությունները (այլ մոլորակայինների ներխուժում, միջաստղային ճանապարհորդություններ և պատերազմներ, ապագայի տեխնոլոգիա, մուտանտներ, ռոբոտներ), լեզուն և ոճը երգիծական համատեքստում:

Ֆեմինիստական գիտաֆանտաստիկ (Feminist Science Fiction) ենթաժանրը շոշափում է հասարակության մեջ կնոջ սոցիալ-հասարակական, քաղաքական և անհատական դերի, կենսաբանական վերարտադրության, միասեռության հետ առնչվող թեմաներ: Ուղղվածությունը հիմնականում կամ ուտոպիական է, որը պատկերում է այնպիսի հասարակություններ, որտեղ սեռային ներդաշնակություն է տիրում հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտներում, կամ դիստոպիական, որը ներկայացնում է սեռային անհավասարության և կանանց համընդհանուր շահագործման մղձավանջային պատկերներ (Helford 2005:289):

Տիեզերական օպերա (Space Opera) ենթաժանրի անվանումը առնչվում է ոչ թե օպերայի, որպես երաժշտական արվեստի ձևի, այլ ռոմանտիկ, մելոդրամատիկ հեռուստատերիալների (soap opera) հետ: Չգացողությունները նույնն են՝ կապված սիրո, ատելության, վրեժխնդրության, ուժի, իշխանության հետ, տարբերությունն այն է, որ տիեզերական օպերայում իրադարձությունները տեղի են ունենում տիեզերքում և բարոև ու չարի ներկայացուցիչները տիրապետում են առաջավոր տեխնիկային:

Ստորև բերվող գծապատկերը ցույց է տալիս, որ ըստ որոշակի ոճագործառական և ճանաչողական առանձնահատկությունների, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը դասակարգվում է որպես գեղարվեստական ոճի մտահայեցական ենթաոճի նպատկանող գրական ժանր, որն իր հերթին բաղկացած է մի շարք առավել ակնհայտ և համակարգված գրական ենթաժանրերից: Գործառական-ոճական դասակարգման սույն գծապատկերում ավանդական գեղարվեստական գրական ենթաոճերն ու ժանրերը (գեղարվեստական արձակ, պոեզիա, վեպ, պատմվածք, բանաստեղծություն, ողբերգություն, կատակերգություն և այլն) չեն ներկայացված: Գեղարվեստական ոճին նպատկանող մտահայեցական ենթաոճի ներկայացված ժանրերը (բուն ֆանտաստիկա, առեղծված, սարսափ, դետեկտիվ, գերմարդ) կարող են ինչ-ինչ որակներով մերթ ընդ մերթ հարել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին:

ԳՏԴ-ի գործառական դասակարգման գծապատկեր



Ամփոփելով այս գլխում արծարծված հարցադրումների քննության արդյունքները՝ կարելի է եզրակացնել, որ 18-րդ դարի արդյունաբերական հեղաշրջմանը հաջորդող սոցիալական վերափոխումները ստիպեցին հետազոտողներին ու գրողներին մտորել տեխնոլոգիայի, հասարակական կյանքի վրա դրա ազդեցության և հասարակության հետազոտարգացման ուղիների ու ձևերի մասին: Աստիճանաբար սկսվեց ձևավորվել գիտաֆանտաստիկ մտքերի (ideas) պատկերների (icons) կամ նախատիպերի (archetypes) դասական թեմատիկ շարքը. տիեզերական և տարածամասնակյա ճամփորդություններ, տարածամասնակյա գիտություն և գիտական օրենքներ, այլմոլորակային և տեխնո էակներ, մուտանտներ, նոր մոլորակների գաղութացում, ռազմական պատերազմներ, հասարակական փորձարարական մոդելներ և նոր հասարակարգեր, հոգեբանության, ֆիզիկայի և այլ գիտական ոլորտներում իրականացող անիրական կամ այսպես կոչված «մտքի գիտափորձեր» (*thought experiments*): Բուն գիտաֆանտաստիկական ձևավորվեց 19-րդ դարում, առանձնացավ որպես գրական-գեղարվեստական նոր դրսևորում 20-րդ դարի երեսնականներին և ձևավորվեց որպես անգլերենի գործառական-ոճական համակարգի առանձին տարր, որպես գեղարվեստական գրականության ոճի ավանդական ժանրերին հավասար կարգավիճակ ունեցող ոճագործառական դրսևորում, որպես ոճավորված լեզվական միավորներից կազմված կանոնարկված գրական դիսկուրս միայն նորալիքյան ժամանակաշրջանում (1960-1980):

Նորալիքյան ժամանակաշրջանում առաջացավ նաև գիտաֆանտաստիկ գրականության ակադեմիական ուսումնասիրությունների գիտակարգային ոլորտը. փոփոխության գաղափարախոսությունը, որի կարևորությունն արդեն ընդունվել

Էր ժամանակակից գիտաֆանտաստիկայի սկզբնավորման շրջանում (1926-1938), տեսական ձևակերպում ստացավ որպես գիտաֆանտաստիկայի ելակետային և հիմնարար գաղափարախոսություն և լեզուն ու ոճը պայմանավորող կարևորագույն արտալեզվական գործոն: Փոփոխությունը, որպես գիտաֆանտաստիկ գաղափարախոսություն, գործնականորեն արտացոլվեց նաև գիտաֆանտաստիկ փաստական նյութում. հերոսների դատողություններում, երբեմն փիլիսոփայորեն, երբեմն էլ պատկերավոր՝ ոճական արտահայտման հնարների և հուզարտահայտչական տարրերի հետ միախառնված:

Յամակարգչային տեխնիկայի հարաճուն զարգացման շնորհիվ վաղ 1980-ականներին ձևավորված սայբերֆանքը նոր ներլեզվական ոճագործառական փոփոխություններ առաջացրեց ԳՖԴ-ում: Սայբերֆանքի և 1990-ականների վերջերից սկսած նաև պոստսայբերֆանքի հիմնական թեման ժամանակակից աշխարհի համակարգչայնացումն է, «գերգիտություն» գոհը դարձած մարդկային հասարակությունը: Բնականաբար վիրտուալ իրականություն և համակարգչային/համացանցային լեզվական միավորները կարևոր տեղ են գրավում այս տեսակի գիտաֆանտաստիկ գրականության մեջ:

Ցանկացած գործառական դրսևորման ձևավորման և զարգացման գործում պատմությունն ու որոշակի թեմատիկ ուղղվածությունը այն հզոր արտալեզվական գործոններն են, որոնք պայմանավորում են տվյալ գործառական ոճի ներլեզվական դիսկուրսիվ առանձնահատկությունները, նպաստում նոր խոսքային ձևերի ի հայտ գալուն: Այս առումով գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը բացառությունն է, նույնիսկ ավելին՝ չափազանց զգայուն է պատմական, սոցիալ-հասարակական և տեխնոլոգիական փոփոխությունների նկատմամբ և առավել ճկուն և արագ է հարմարվում նոր փոփոխություններին:

Գործընթացն ուղեկցվում է նոր գործառական ուղղությամբ ու ներքին և Ենթամտերի առաջացմամբ, դրանց ոճական դասակարգման անհրաժեշտությամբ: Մեր ուսումնասիրության արդյունքում գիտաֆանտաստիկ ժանրը դասակարգվել է որպես գեղարվեստական ոճի մտահայեցական ենթաոճին պատկանող վեց ժանրերից մեկը և իր հերթին բաժանվում է յոթ կարևոր ենթամտերի: Արտալեզվական իրականության փոփոխությունը՝ պատմա-քաղաքական, սոցիալ-հասարակական, գիտա-տեխնոլոգիական նոր զարգացումները կարող են նպաստել գիտաֆանտաստիկ ժանրի գործառական համակարգի՝ ենթամտերի և ավելի մանր տարատեսակների հետագա զարգացմանն ու ճյուղավորմանը:

Ծանոթագրություններ

1. Տեղին է նշել, որ *science fiction* տերմինի հայերեն թարգմանությունն անհաջող կարելի է համարել այն առումով, որ անգլերեն «ֆանտաստիկա» կամ «բոլն ֆանտաստիկա» (*fantasy, fantasy proper*) ժանրը չի նույնանում *science fiction* կամ *scientific fiction* (Encyclopedia Britannica 2012)՝ «գիտական գեղարվեստական գրականություն» ժանրի հետ. գիտաֆանտաստիկան և բոլն ֆանտաստիկան մտահայեցական ենթաոճի մեջ մտնող տարբեր ժանրեր են: Դրանց միջև գոյություն ունեցող կարևոր տարբերությունը կանդրադառնանք հետազոտության երրորդ գլխի երկրորդ ենթագլխում:
2. «Գիտաֆանտաստիկայի հայր» են համարվում նաև Յ. Ուելսը և Ժ. Վեռնը (Siegel 1988):
3. Շուկերական (մ.թ.ա. 2150-2000), հուկական, հնդկական, ճապոնական, արաբական էպիկական ստեղծագործություններում և նույնիսկ

Աստվածաշնչում կան գիտաֆանտաստիկ նկարագրող թյուների դրվագներ, որոնք կարող են, ցանկության դեպքում, համարվել գիտաֆանտաստիկ առաջին ստեղծագործող թյուները: Նույնատիպ դրվագների կարելի է հանդիպել նաև հայկական «Սասունցի Դավիթ» էպոսում:

4. Առանձնապես հայտնի են Թ. Մորի «Ուտոպիա» (1516), Ֆ. Բեքոնի «Նոր Ատլանտիդա» (1627), Ֆ. Գոդոլինի «Մարդը Լուսնի վրա» (1638), Ս. Բերժերակի «Լուսնի պետությունների և կայսրությունների երգիծական պատմությունը» (1656), հետագայում նաև Է. Պոյի «Յանս Պֆալի անգուգական արկածները» (1835) և Ա. Վելտմանի «Կալիմերոսի նախնիները. Ալեքսանդր Ֆիլիպ Մակեդոնացի» (1836) ստեղծագործող թյուները:
5. «Ֆրանկենշտեյն» (1818) վեպում առաջին անգամ հանդես եկավ հետագա գիտաֆանտաստիկայի նախատիպ «խենթ գիտնականը», որն առաջադեմ տեխնոլոգիայի ուղղակի կրողն ու կյանքի կոչողն է: Վեպի հեղինակ Մ. Շելլիին շատերը համարում են գիտաֆանտաստիկ գրական ժանրի «մայրը» (Encyclopedia Britannica 2012):
6. 19-րդ դարի վերջերին գիտաֆանտաստիկ դասական թեմաներով (տիեզերական և տարածամասկյա ճամփորդություններ, ուտոպիա և դիստոպիա, այլմոլորակայիններ, սոցիալիզմ, կրոն) հիմնականում ստեղծագործում էին բրիտանացի հեղինակներ Ու. Մորրիսը, Ռ. Լ. Ստիվենսոնը, Գ. Չեսսին: Ալեքսանդր Վելտմանը (1800-1870) համարվում է ժամանակի մեքենայով տարածամասկյա ճամփորդող թյուներ նկարագրող առաջին ռուս հեղինակը (Акутин 1978): 19-րդ դարի ռուսական գիտաֆանտաստիկայի նմուշներից է Վ. Օդոևսկու «4338

թվականը» ստեղծագործությունը: Ռուս խորհրդային շրջանի գիտաֆանտաստիկ երկերի հեղինակներ են Ա. Բելյանը, Ա. Տոլստոյը, Գ. Ադամովը: Չայ սովետական գրականությունն աչքի չի ընկել գիտաֆանտաստիկայի նկատմամբ որոշակի հակմամբ: Ըստ Չայկական սովետական հանրագիտարանի (1977) այս ժանրով ստեղծագործել են միայն երկու հայ գրող՝ Կարեն Սիմոնյանը և Աշոտ Շայբունը:

7. Ամերիկացի փիլիսոփա Ջ. Թաքերի «ճանապարհորդություն դեպի լուսին» (1827) վեպը թերևս կարելի է համարել գիտաֆանտաստիկ ժանրի առաջին ամերիկյան ստեղծագործությունը, որին հետևեց Է. Բելլամիի «Չետադարձ հայացք» (1888) վեպը, որն իր ոճով և թեմատիկ ընդգրկմամբ Էսպես տարբերվում էր գրական ոլորտի այն ժամանակվա ստեղծագործություններից, քանի որ մանրակրկիտ հետազոտում էր ներկա հասարակարգը՝ ապագա սոցիալական համակարգերի վերաբերյալ տրամաբանական եզրահանգումներ անելու նպատակով: 1894թ.-ին Ու. Չարլերը հրատարակեց իր «Փոփոխվող արևի երկիրը»՝ դիստոպիա երկրագնդի խորքում բնակվող գիտականորեն առաջադեմ մարդկային միևոր քաղաքակրթության մասին: Չանրահայտ Մ. Տվենը 1889թ.-ին յուրահատուկ գիտաֆանտաստիկ անդրադարձ կատարեց հոգիների տեղափոխման երևույթին՝ գրելով «Կոնեկտիկուտի Յանկին Արթուր թագավորի արքունիքում» վեպը: Գիտաֆանտաստիկայի ամերիկյան հաղթարշավը 19-րդ դարում սկսեցին և 20-րդ դար տեղափոխեցին Լ. Ֆ. Բաումը, Ջ. Լոնդոնը, Է. Է. Յեյլը և վերջապես հայտնի «Տարզան»-ի հեղինակ Է. Ռ. Բարրոուն:

8. Մինչ այդ Շվեդիայում և Գերմանիայում լույս էին տեսել ամսագրեր, որոնք գեղարվեստական ոճի այլ պատմվածքների

շարքում տպագրում էին նաև գիտաֆանտաստիկ բնույթի պատմվածքներ, մինչդեռ *Amazing Stories* հանդեսը միայն գիտաֆանտաստիկային պատկանող նյութերի ժողովածու էր: Ներկայիս ԳՖԴ-ի ուսումնասիրությանը նվիրված ամենահայտնի պարբերականը ամերիկյան հանրահայտ *Science Fiction Studies* հանդեսն է:

9. Անգլերեն *pulp* [pʌlp] բառից՝ «շատ հայտնի կամ սենսացիոն ստեղծագործություն, որն ընդհանուր առմամբ համարվում է ցածրակարգ» (Concise Oxford English Dictionary 2008):
10. *Fanzine* տերմինով սկզբնապես բնորոշվում էին ժանրի երկրպագուների կողմից նախաձեռնած գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունների հրատարակությունները: Յետագայում բառիմաստն ընդլայնվեց՝ ներառելով ոչ միայն հրատարակված գիտաֆանտաստիկ հանդեսները, այլև գրական այլ ժանրերի, երաժշտական ուղղությունների ու ոճերի և համացանցային որոշակի հետաքրքրության շուրջ համախմբված ենթամշակույթների հաղորդակցությունը (Wordreference.com 2012):
11. *Fandom* տերմինը բնորոշում է որոշակի հետաքրքրության շուրջ (տվյալ դեպքում գիտաֆանտաստիկ ժանրի) համախմբված ջերմեռանդ երկրպագուների համակարգված ու կազմակերպված ենթամշակույթ (Fandom 2012):
12. Յատկապես նկատի են առնվում Ջ. ՅՆիլը, Օ. Ստաիլը, Ռոնը, Ք. Սիմակը, Ջ. Ռիլյամսոնը, Լ. Մաննինգը, Ջ. Քամբելը, Է. Յամիլթոնը: Այս շրջանում առավել նշանավորվեցին չեխ դրամատուրգ Կ. Չապեկի ստեղծագործությունները: Չապեկը համարվում է եվրոպական դասական գիտաֆանտաստիկայի հիմնադիրներից մեկը: Նա կարողացավ ուշադրության առարկա

դարձնել մարդկության սոցիալական էվոլյուցիան, ապագայի հնարավոր հեռանկարները և դրանց վրա այնպիսի գործոնների ազդեցությունը, ինչպիսիք են զանգվածային արտադրությունը, միջուկային զենքը և մեխանիկական էակները: Չապեկն առաջին անգամ օգտագործեց աշխարհի բազմաթիվ էգոլոներում կիրառվող, մեխանիկական էակին տրված «ռոբոտ» անվանումը (սլավ. *робота*-ից), որն արագորեն վերածվեց սիրված միջազգային տերմինի: Չապեկի սիրած թեմաներն են բնական և արհեստական աղետները, բռնատիրությունն ու բռնությունը, արդյունաբերականացումը, մարդկային հիմարությունն ու ազահությունը:

13. «Դիստոպիան», որն այլ կերպ կարելի է անվանել «բացասական ուտոպիա» (*negative utopia*), ստեղծվել է «ուտոպիա» (*utopia*) կամ «ուտոպիական գրականություն» (*utopian fiction*) տերմինների համանմանությամբ և հակառակ իմաստն է արտահայտում, թեև երկուսն էլ երևակայական սոցիալ-հասարակական և քաղաքական համակարգեր ու կառույցներ պատկերող գիտաֆանտաստիկ պատմասություններ են, որոնք կարող են հանդես գալ նաև համատեղ, միևնույն ստեղծագործության շրջանակներում՝ որպես ընդլայնված փոխաբերությամբ խորհրդանշելով մարդկության ապագայի ընտրության երկու հակադիր բևեռներ՝ կատարյալ և ահավոր: Եթե ուտոպիան ներկայացնում է քաղաքական հովվերգական իրականություն. կայունության, սոցիալական ներդաշնակության, հավասարության, տնտեսական վերելքի և ազատության վրա հիմնված իդեալական հասարակարգ, ապա դիստոպիան պատկերում է անազատ, թշվառ, մղձավանջային, ապրկալիպտիկ (աշխարհի վերջը պատկերող),

այսինքն դիստոպիական կամ հակաուտոպիական աշխարհներ, որտեղ իշխում են սահմնկեցուցիչ, հակամարդկային քաղաքական, տնտեսական և մշակութային օրենքներ: «Ուտոպիան» որպես տերմին ստեղծվել է Թոմաս Մորի կողմից և կիրառվել համանուն վեպում (1516): «Դիստոպիան» իր ծագմամբ պարտական է անգլիացի փիլիսոփա և տնտեսագետ Ջ. Ս. Միլիին, որն առաջին անգամ կիրառեց նշված տերմինը 1868թ.-ին: Դիստոպիան հանդես եկավ որպես գիտաֆանտաստիկ պատմասուլթոն միայն 20-րդ դարի 30-ականներին ԳՖԴ-ի ժամանակակից համարվող փուլի ձևավորմանը զուգահեռ և առավել զարգացում ապրեց հատկապես երկրորդ աշխարհամարտից հետո, սառը պատերազմի ընթացքում: Երբեմն դիստոպիան համարում են ԳՖԴ-ի ենթաժանր: Ա. Յաքսլին գրական մեծ վարպետությամբ գիտաֆանտաստիկ դիստոպիկ պատկերներ կերտեց իր «Խիզախ նոր աշխարհ» (1932) վեպում, որի գիտական հիմքը գենետիկ մեքենայություններն են: Ջ. Օրուելի «1984» վեպը, որը համարվում է դիստոպիական գրականության ամենահայտնի ստեղծագործություններից մեկը, հրատարակվեց անմիջապես երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո՝ 1949 թ.-ին, երբ հիտլերյան Գերմանիան և ստալինյան Սովետական Միությունը (ՍՍՅՄ) համարվում էին վառ արտահայտված ամբողջատիրական, բռնատիրական հասարակարգեր: Վերոհիշյալ վեպում Ջ. Օրուելը և առաջին անգամ կիրառեց «մեծ եղբայր» (*Big Brother*) և «մտքի ոստիկանություն» (*Thought Police*) բառակապակցությունները, որոնք խորհրդանշում են կախյալ, մշտապես վերահսկվող, ֆիզիկական, սոցիալ-քաղաքական, տնտեսական և նույնիսկ էզովական ազատություններից զուրկ երկրներ կամ հասարակություններ և ցայսօր լայնորեն կիրառվում են ոչ

միայն անգլերենում, այլև շատ այլ լեզուներում: Յետագա գիտաֆանտաստիկ գրականության մեջ կան դիստոպիայի և ուտոպիայի միաձուլյալ պատկերներ ներկայացնող բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնցից են Ռ. Բրադբըրիի, Ու. Լեգուիևի և Կ. Վոննեգուտի վեպերը:

14. Այս խմբի անդամներ էին Ա. Ազիմովը, Ա. Ի. վան Վոգը, Դ. Նայթը, Դ. Ա. Ուոլհայմը, Ֆ. Պոլը, Ջ. Բլիշը և այլք (Resnick 1997:17-24, 2002:68): Այդ ժամանակաշրջանում հանրահայտ էին նաև Ռ. Ա. Չայնլայնը, Ա. Ս. Քլարկը, Ս. Լեմը, Օ. Ստալըլդոնը:

15. Մի փոքր պատմական անդրադարձ կատարելով վերոհիշյալ խորհրդային «Սպուտնիկ» տիեզերանավին, հավելենք, որ դրանուղղակի և անուղղակի ազդեցությունը շատ մեծ էր գիտաֆանտաստիկայի հետագա ճակատագրի ձևավորման վրա այն առումով, որ գիտական այս նվաճումը առաջացրեց այսպես կոչված «սպուտնիկի ճգնաժամ» (*Sputnik crisis*) ՍՍՀՄ-ի գլխավոր մրցակից ԱՄՆ-ում, իրանեց ԱՄՆ-ի և Սովետական Միության միջև ընթացող սառը պատերազմի մաս կազմող տիեզերական մրցավազքը, որն էլ հանգեցրեց նոր քաղաքական, ռազմական և գիտական նվաճումների:

16. Սյուրռեալիզմը 20-րդ դարում առաջացած արվեստի և գրականության ավանգարդ շարժում է, որի հիմքում ընկած են յուրօրինակ օբյեկտիվություն և անսովոր երևակայություն ստեղծված պատկերներ: Յետաբրքական է նշել, որ փաստորեն սյուրռեալիզմի հիմքերից մեկը գիտական ֆանտաստիկայի նախատիպ գոթական վեպն է: Սյուրռեալիզմի և գիտաֆանտաստիկայի առնչությունները ավելի մանրամասն քննարկվում են աշխատանքի երրորդ գլխի երրորդ ենթագլխում:

17. Աշխարհի վերջը պատկերող կամ ապրկալիպտիկ գրականությունը կարող է համարվել գիտաֆանտաստիկայի այնպիսի ենթաժանր, որի հիմնական թեման աշխարհի և քաղաքակրթության անկումն ու ավարտն է, որը կարող է տեղի ունենալ արդեն մեր ժամանակներում՝ անասելի արագությամբ ընթացող տեխնոլոգիական առաջընթացի, միջուկային պատերազմի, արտերկրային հարձակումների, համակարգչային հեղաշրջման, եղանակի բացատրելի կամ անբացատրելի փոփոխությունների, բնական և արհեստական աղետների, բնական ռեսուրսների սպառման և այլ համընդհանուր աղետալի երևույթների պատճառով: Շատ հաճախ դժվար է հստակորեն սահմանազատել ապրկալիպտիկ և դիստոպիական գրականությունը:

18. Նորալիքյան նվաճումների նախաձեռնողներն ու իրականացնողներն էին. Ք. Ամիս, Ֆ. Յերբերտ, Ռ. Չելազնի, Յ. Էլլիսոն, Բ. Բովա, Ս. Դելանի, Ու. Լեգոլին, Ֆ. Դիք, Ն. Սպիրար, Թ. Ստրոջոն, Ռ. Յայնլայն, Ա. Ազիմով, Լ. Նիվեն, Փ. Անդերսոն:

19. Սայբերֆանքի լավագույն ներկայացուցիչներն են Բ. Ստերլինգը, Ջ. Շըրլին, Ն. Ստիվենսոնը, Ու. Գիբսոնը, Ֆ. Դիքը:

20. Կենսատեխնոլոգիան (biotechnology կամ biotech) կիրառական կենսաբանությունն է, որը նախատեսում է կենսահամակարգերը, կենսաապրոցեսները և կենդանի օրգանիզմները օգտագործել տեխնոլոգիական, գյուղատնտեսական, ճարտարագիտական, բժշկական և այլ նպատակներով (The Convention on Biological Diversity 1992):

21. Նանոտեխնոլոգիան (nanotechnology կամ nanotech) նյութի ատոմային և մոլեկուլյար կիրառությունն է, քվանտային մեխանիկական ազդեցությունների ուսումնասիրությունը:

Այն համարվում է ապագայի ամենաառաջատար տեխնոլոգիան (Nanotechnology 2012):

22. Ներկայումս վերոնշյալ թեմաներն արտացոլվում են Ն. Ստիվենսոնի, Ու. Գիբսոնի, Դ. Բրինի, Կ. Մաք Լեոդի, Փ. Դի Ֆիլիպսոյի, Ա. Նոստերի, Փ. Լեվինսոնի, Ս. Լեյնիի, Վ. Նազարյանի և այլոց ստեղծագործություններում:
23. ԳՖԴ-ում փոփոխություն (որպես հասկացություն) գործառնություն քննությունն անդրադարձել ենք նաև հետազոտության երկրորդ գլխում՝ ԳՖԴ-ի փիլիսոփայական առնչությունները քննարկելիս և վերջին գլխում՝ կարևորելով այն որպես ամբողջ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը պայմանավորող *Change is motion* հասկացական փոխաբերությի էական տարր, ըստ Լակոֆի և Ջոնսոնի (1980; 1999)՝ «թիրախտիրոլյթ»:
24. Ջոն Քամբելի սույն մեջբերումը վերցված է Բ. Ֆաուլերի «Գիտաֆանտաստիկայի գիտությունը» հոդվածից (Fowler 2001):
25. Ռ. Յայնլայնի այս ելույթը մանրակրկիտ քննարկվում է Յ. Լ. Դրեյքի «Ընդհանուր իմաստաբանությունը և գիտաֆանտաստիկան խոսք-հաղորդակցությունն դասընթացում» գիտական հոդվածում (Drake 1973):
26. Անշուշտ բռնությունների դրսևորման պատճառ կարող են լինել նաև կրոնական տարբերությունները, որոնք դատապարտելու համար ԳՖԴ-ում երբեմն ակտիվանում է նաև կրոնական թեմատիկան: Այդ թեմատիկային փորձել ենք չանդրադառնալ, քանի որ ԳՖԴ-ի հեղինակների և հետևորդների մի սովորական գված իրենց համարում են ոչ միայն վերագային և վերքաղաքական, այլ և վերկրոնական հայացքների կրող գիտնականներ և աթեիստներ:

27. Ինչ անդակ ան ծագում ունեցող ամերիկացի գրող Ռ. Լաֆֆերտի ոճը չափազանց յուրօրինակ է, շատ հաճախ ինչ անդակ և բնիկ (հնդկացիական) ամերիկյան ավանդական պատմասության ելևէջներով հագեցած՝ բնորոշ անհավանական թվացող տարրերով և չափազանց ություններով, որոնք ներկայացվում են որպես իրական փաստեր: Գեղարվեստական այս տիպի լուծումները բնորոշ են ամերիկյան *tall tale* (բառացիորեն «բարձր հեքիաթ») կոչվող ժանրին (Brown 1989):

28. Յոթ թվի խորհուրդը գալիս է Յին և Նոր Կտակարաններից: Այն նախ և առաջ անսեր Սուրբ հոգու խորհրդանիշն է: Փոփոխության, առատության, վերածննդի, մարդու կատարելության և էվոլյուցիայի, տիեզերքի յոթօրյա արարման, տիեզերական ժամանակի, հավերժության, անսահմանության, տերունական աղոթքի յոթ պահանջների, քրիստոնեական խաչի և յոթի շատ այլ պատկերների խորհրդանշանությունը նույնպես աստվածաշնչյան են: Այդուհանդերձ, յոթը գուտ քրիստոնեական խորհրդանիշ չէ: Յին եգիպտացիների համար յոթը կատարելության և հավերժական կյանքի խորհրդանիշն էր: Հնդկացիական որոշ ցեղեր յոթը համարում են մարդու կոսմիկական արտացոլանքը: Սենեգալում յոթը խորհրդանշում է կատարելություն և միասնություն, Մալիի դոգոնների ցեղախմբի համար այն պատկերում է հակադրությունների միասնություն, մարդու փոփոխվելու հնարավորություն, երկփեղկվածության հաղթահարում և, որքան էլ զարմանալի թվա, բառային արվեստի կատարյալ տիրապետում և հռետորական օժտվածություն (Number 7 Symbolism 2002-2012): Այն հայտորեն հավատքով կաթոլիկ և

մասնագիտությունը ամբ ճարտարագետ Լաֆֆերտին քաջատեղյակ էր յոթ թվի նշված բոլոր խորհրդանշական հմաստներին:

29. Յազվի առնելով, որ Դ. Քրիստլը ռեգիստր է համարում սոցիալական իրավիճակի վրա հիմնված լեզվի տարբեր դրսևորումները (Crystal 1979), իսկ համակարգային գործառական լեզվաբանության հիմնադիր Մ. Յալլիդեյը գտնում է, որ լեզվի զարգացումը պայմանավորված է որոշակի սոցիալական գործառույթներով, որոնք բնորոշ են այս կամ այն խոսքային ռեգիստրին և իրացվում են լեզվական այս կամ այն համակարգի օգնությամբ (Halliday 2004)՝ կարելի է վստահորեն պնդել, որ «ռեգիստր» միավորը համարժեք է «գործառական ոճ» («ենթաոճ», «ժանր», «ենթաժանր») և «դիսկուրս» տերմիններին: Տվյալ հետազոտության մեջ գերապատվությունը տալիս ենք հենց «դիսկուրս» տերմինին (կիրառելի է նաև հայերեն «խոսույթ» տարբերակը), քանի որ այս բառի գործառական ուղղվածությունն ավելի շեշտված է՝ այն ուղղված է կոնկրետ հասցեատիրոջ և ունի հեղինակ, որի սուբյեկտիվ ընկալումները պայմանավորված են մի շարք սոցիալական, արտալեզվական գործոններով: Բացի այդ, այն ավելի բնորոշ ձևով է արտահայտում խոսքի դինամիկ զարգացումը արտալեզվական վառ նկարագիր ունեցող այնպիսի ժանրում, ինչպիսին գիտաֆանտաստիկան է:

30. Գործառական ոճագիտությունը որպես խոսքաբանական գիտություն մոտ է կանգնած գործաբանության և դիսկուրսի ուսումնասիրության լեզվաբանական ուղղություններին և երբեմն բնորոշվում է որպես հաղորդակցության գործաբանական կողմը կարևորող գիտակարգ:

31. Լայն առումով «արտալեզվական» ասելով՝ նկատի է առնվում այն ամենը, ինչ այս կամ այն կերպ հարաբերակցվում է Լեզվին: Այս տեսանկյունից հատկապես կարևորվում է սոցիալական կամ հանրալեզվական գործոնը՝ Լեզվի ու հասարակության փոխհարաբերությունը:

32. Ռուս Լեզվաբան, ակադեմիկոս Վ. Վ. Վինոգրադովը այս երկու գործառնությունների շարքում նշում է նաև հաղորդակցման գործառնությունը և առանձնացնում երեք գործառնությունների դրսևորման հիմնական ձևերը (գործառական ոճերը)՝ առօրյակենցաղային, որտեղ գերակշռում է հաղորդակցման գործառնությունը, առօրյա-գործնական, գիտական և պաշտոնական-փաստաթղթային, որոնք գլխավորապես հաղորդման գործառնությունից իրացման ոլորտն են, գեղարվեստական, որտեղ բոլոր Լեզվական տարրերը ենթակա են ներգործման գործառնությունից ազդեցությանը: Վերջին ոլորտին նկատելիորեն մոտ է կանգնած հրապարակախոսական արձակը (Виноградов 1963): Արտահայտելով իրենց համաձայնությունը Վ. Վ. Վինոգրադովի հետ, բայց այդուհանդերձ հաղորդակցման գործառնությունը հիմնարար համարելով մարդկային ցանկացած խոսքային գործունեության համար, շատ Լեզվաբաններ խոսքի գործառնությունների համակարգում առավելապես կարևորում են հաղորդման և ներգործման գործառնությունները (Richards 1936; Кожина 1968; Suvin 1974; Микоян, Тер-Минасова 1981, Гаспарян 2000; Fowler 2001; Разинкина 2004): Չնայած վինոգրադովյան նշված տարանջատմանը, գործառական ոճերն իրական խոսքային պրոցեսում չեն կարող դրսևորել լիովին և բացարձակ մեկուսի գործածություն: Գործառական ոճերի այսօրինակ հստակ սահմանազատումը առավելապես հետապնդում է տեսական

նպատակներ, քանի որ որքան էլ էապես տարբեր ու հակադիր
լինեն, իրական խոսքում դրանք հաճախ փոխներթափանցվում են:

33. Ժամանակակից, այսինքն ոչ ավանդական համարվող ոճաձևերի ու
ժանրերի շարքում կարելի է նշել ներկայիս հասարակական ու
քաղաքական ելույթներն ու զեկուլյցները (political discourse, formal
scripted speeches), գիտական և գիտահանրամատչելի գրույցները,
հոդվածներն ու ելույթները (information talks, papers), սպորտային
հաղորդագրությունները, համակարգչային դիսկուրսն իր
բազմաթիվ ու բազմազան ժանրային ու ենթաժանրային
դրսևորումներով, (օրինակ համակարգչային գովազդի,
էլեկտրոնային փոստային հաղորդագրությունների,
բլոգների, կայքերի և տեղում), բջջային
հաղորդագրությունները, ԳՖԴ-ի նոր առաջացող ենթաժանրերը:

34. Յիշեցնենք, որ անգլերեն *hard* բառը որպես գիտաֆանտաստիկ
տերմին առաջին անգամ կիրառվել է 1957թ.-ին Փ. Ս. Միլլերի
կողմից *Astounding Science Fiction* հանդեսում՝ Ջ. Քամփելլ
կրտսերի «Տիեզերքի կղզիները» ստեղծագործության
գիտականության բարձր մակարդակը բնորոշելու համար (Westfahl
1996:2):

35. Յ. Ուելսից բացի անգլալեզու ծանր գիտաֆանտաստիկայի
առավել հայտնի հեղինակներ են. Ա. Ազիմովը, Ջ. Բրուկները, Ա.
Քլարքը, Ս. Չերրին, Բ. Ռոբինսոնը, Ն. Ստիվենսոնը, Վ. Վինչը, Գ.
Էգանը:

36. Պատահական չէ, որ անգլալեզու ծանր գիտաֆանտաստիկան
ներկայանում է մի շարք մասնագիտությամբ գիտնական կամ
գիտական հետաքրքրություններ ունեցող հեղինակներով՝ Գ.
Բենֆորդ, Գ. Ա. Լանդիս, Դ. Բրին, Վ. Վինչ, Ա. Ազիմով, Ա. Քլարք, Յ.

Քլեմենտ, Լ. Նիվեն, Ս. Բաքստեր, Ա. Ռեյնոլդզ, Չ. Շեֆիլդ, Բ. Բովա, Ք. Ռոբինսոն, Գ. Էգան:

37. «Իրական գիտությունների» (Westfahl 1993:162) մասամբ անջատվելու դեպքում գործ կունենանք ոչ թե ժանր գիտաֆանտաստիկայի, այլ գիտաֆանտաստիկ մեկ այլ ենթաժանրի հետ:
38. Ա. Ազիմովը, ով հայտնի է նաև իր փափուկ գիտաֆանտաստիկային պատկանող ստեղծագործություններով, *soft* («փափուկ») գիտաֆանտաստիկ տերմինն առաջին անգամ կիրառել է իր մի խոհագրության մեջ, որը գետեղվել է գիտաֆանտաստիկային վերաբերող՝ Ռ. Բրետնորի խմբագրած խոհագրությունների ժողովածուի մեջ (Bretnor 1953): Այս ենթաժանրով ստեղծագործող դասական հեղինակներ են Յ. Ուելսը, Է. Բելլամին, Ռ. Ա. Յայնլայնը, Ա. Յաքսլին, Ջ. Օրուելը, Ռ. Բրադբորին: Փափուկ գիտաֆանտաստիկա են համարվում գիտաֆանտաստիկ այնպիսի հայտնի ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Օրուելի «1984» և Յաքսլիի «Խիզախնոր աշխարհ» վեպերը:
39. 1960-ականներին փափուկ գիտաֆանտաստիկա ենթաժանրը թևակոխեց իր զարգացման ժամանակակից շրջանը, որը շարունակվում է ցայսօր: Այս շրջանում նշանավորվեցին Բ. Ալդիսը, Ու. Լեգոուինը, Յ. Էլլիսոնը, Կ. Վոննեգուտը, Դ. Լեսսինգը և Ֆ. Դիքը (Maas 2004; Taormina 2005):
40. Այս փոխաբերական արտահայտությունը (*high tech and low life*), որն առաջին անգամ կիրառել է Դ. Քեթթերերը (1992:143)՝ սայբերֆանքի ամենաբնորոշ և ամենահաջողված բնութագիրն է:
41. Սայբերֆանքի դասական հեղինակ Է Ուիլյամ Գիբսոնը իր «Նյուրոմանսեր» (1984) վեպով: Ժանրի կարկառուն ներկայացուցիչներ են նաև Բ. Ստերլինգը, Ն. Ստիվենսոնը, Փ. Քարդիգանը և Ջ. Շըրլին:

42. «Մոռացե՛ք ֆիզիկան և քիմիան, դրանք միայն կենդանի նյութը փորձարկելու միջոցներ են: Համակարգի՞չը՝ այն գուտկյանքը մոդելավորող և կրկնօրինակող միջոց է: Բջջիչն է թագավորը», հայտարարում է Փ. Դի Ֆիլիպսոն ռիբոֆանք ոճի իր պատմվածքների «Ռիբոֆանք» (1996) ժողովածուի նախաբանում:

43. Մարդաբանական գիտաֆանտաստիկայի և ավագույն ներկայացուցիչներ են Ու. Լեգուինը, Մ. Բիշըփը, Յ. Ուաթսոնը, Ռ. Սոյերը, Ջ. Դարնթոնը և Չ. Օլիվերը:

ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳԻՏԱՖԱՆՏԱՍՏԻԿԱ



1. Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գիտական առևտրային ոլորտները

Փաստ է, որ գիտությունը գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի կարևորագույն և հիմնարար աշխարհայացքն է (Suvin 1979), որ գիտաֆանտաստիկան գեղարվեստական գրականության մյուս ժանրերից տարբերվում է նրանով, որ գեղագիտական ու հոգևորական զգացողություններ արթնացնելուց բացի, միտված է որոշակի «լուրջ» ազդակների միջոցով ներգործել ընթերցողի վրա: Ժանրի համընդհանուր գիտականությունը դրսևորվում է հենց այդ ազդակների ամբողջությամբ:

Պատմաբան Յ. Բ. Ֆրանկլինը (1978) ԳՖԴ-ն սահմանում է որպես գեղարվեստական գրականության այնպիսի տեսակ, որն, «աճելով» գիտության ու տեխնիկայի զարգացմանը համընթաց՝ չափում և գնահատում է այդ առաջընթացը և իմաստավորում այն մարդկային գոյության համատեքստում:

Ճարտարագետ և ֆիզիկոս Ա. Լովը գիտաֆանտաստիկան սահմանում է որպես այնպիսի գեղարվեստական գրականություն, որն արտացոլում է հեղինակի բնագիտական պատրաստվածությունը, նախկին գիտափորձերի իմացությունը, մարդկային հասարակության և մարդ-արարածի վրա «գիտական մեթոդների և գիտական փաստերի ապագա ազդեցությունները» (Love 2000):

ԳՖԴ-ի հեղինակ և տեսաբան Բ. Աթըբըրիս իր «Ֆանտազիայի ռազմավարությունը» (1992:107) հետազոտության մեջ նշում է, որ

գիտաֆանտաստիկ ժանրն առաջնորդվում է այն գաղափարով, որ գիտությունը ժանրի «մեգատեքստն» է, երևակայության աղբյուրը, շարադրանքը պայմանավորող այն գործոնը, որը «պարունում, սատարում և հիմնավորում է գիտաֆանտաստիկան այնպես, ինչպես Աստվածաշունչն է հիմնավորում քրիստոնեական բանաստեղծականությունը»:

Գիտական «մեգատեքստն» ի հարկե բազմազան է. մի շարք բնագիտական և հումանիտար գիտություններ՝ ֆիզիկա, կենսաֆիզիկա, աստրոֆիզիկա, կենսաբանություն, կենսաքիմիա, փիլիսոփայություն, մարդաբանություն, հոգեբանություն, տնտեսագիտություն, քաղաքագիտություն, էթոլոգիա, սոցիոլոգիա, որոնք բոլորն էլ այս կամ այն չափով առնչվում են ԳՖԴ-ին: Այդուհանդերձ, տիրապետող է այն կարծիքը, որ դիսկուրսի գիտական առնչությունների շարքում առաջնային տեղ են գրավում **ֆիզիկան, մարդաբանությունը, սոցիոլոգիան** և **փիլիսոփայությունը** (Goswamy 1983; Bohannan 1990; Krauss 1995; 1997; Love 2000; Mellor 2003; Kaku 2008): Անդրադարձնանք նշված գիտություններից յուրաքանչյուրի և գիտաֆանտաստիկայի կապին:

Անժխտելի է, որ ֆիզիկան կարևորագույն տեղ է գրավում **ֆիզիկական գիտաֆանտաստիկայի** գիտական առնչությունների շարքում: Ինչպես արդեն նշել ենք փոփոխության գաղափարախոսությունը քննարկելիս, և՛ ֆիզիկայի, և՛ գիտաֆանտաստիկայի շարժիչ ուժը ժամանակային և էվոլյուցիոն փոփոխություններն են: ԳՖԴ-ի բազմազան սահմանումների մեջ իր ուրույն տեղն է գրավում ժանրի բնորոշումը որպես «անհնարինի ֆիզիկա» (*physics of the impossible*), որը նշանակում է, որ գիտաֆանտաստիկ «անհնարին» տեխնոլոգիական հասկացություններն ու հնարները կարող են տեսականորեն բացատրվել ներկայիս ֆիզիկայի

հիմնադրույթների լույսի ներքո (Kaku 2008): Ուրիշ խոսքով՝ ֆիզիկան ԳՖԴ-ում վերածվում է ստեղծագործ երևակայության արտահայտման միջոցի: Ավելացնենք, որ մարդկային երևակայությունը, ձևափոխելով, վերափոխելով, ընդլայնելով կամ նեղացնելով ֆիզիկայի այս կամ այն տեսությունը, հիմնադրույթը կամ օրենքը, ստեղծում է գիտաֆանտաստիկ աշխարհներում գործնականորեն կիրառվող տեխնոլոգիական սարքավորումներ, լիովին բնական ընդունվող երևույթներ և հասկացություններ:

Հիրավի, ֆիզիկան ներկայացնում է ճշգրիտ, իրական փաստեր, իսկ գիտաֆանտաստիկան «պատմում է» դրանց մասին՝ պատմելու ընթացքում որոշակիորեն շեղվելով իրականությունից (Mellor 2003:528): Այսպես՝ քվանտային ֆիզիկան, հարաբերականության և բացասական էներգիայի տեսությունները զարմանալիորեն կերպարանափոխվում են գիտաֆանտաստիկայում, ֆիզիկայի վրա հիմնված մտային վարժանքների շնորհիվ ձևավորվում են նոր, գիտաֆանտաստիկ տեխնոլոգիաներ և դրանք ներկայացնող լեզվական ձևակերպումներ: Արդյունքում ֆիզիկան որոշ չափով կորցնում է փաստականությունը՝ վերածվելով **«երևակայության ինտելեկտուալ նվաճման»** (Mellor 2003:520):¹ ֆիզիկային բնորոշ գիտական ճշգրտությունն ու տրամաբանականությունը նոր երանգներ են հաղորդում երևակայությանը և «ֆիզիկայի շնորհիվ անհնարինը դառնում է հնարավոր» (ibid 522):

Գիտաֆանտաստիկայի համար ֆիզիկան գուտ փաստերի ամբողջականությունն է. փաստերի ընտրությունն ու ֆիզիկական բնութագիրը մեծապես պայմանավորված են երևակայությամբ, առեղծվածայինը բացահայտելու ցանկությամբ ու կարողությամբ: Եթե բացահայտումներն ու դրանց բացատրություններն անտրամաբանական են, ուրեմն հեղինակը չի կարողացել լսել

«Ֆիզիկայի հեղինակավոր ձայնը», լքել է գիտության «լուրջ» տարածքը և մտել «հրաշքների տիրույթ»: Գիտությանը վստահելի է, հեղինակավոր և իմաստալի, որովհետև առնչվում է փաստերի հետ, առեղծվածայինն անհավատալի է և անիմաստ, որովհետև չի հիմնվում փաստերի վրա: Լավ գիտաֆանտաստիկան իրական է և փաստական, վատը՝ «թավալվում է առեղծվածայինի անիմաստության մեջ» (ibid 522-525):²

Գրեթե նույն կարծիքն է արտահայտում Ա. Գոսուամին (1983:8, 208), հայտարարելով, որ ֆիզիկան ու գիտաֆանտաստիկան «գործընկերներ» են, որոնք միմյանց հետ հաղորդակցվում են երևակայության միջոցով, որն էլ թույլ է տալիս նորովի հետազոտել ֆիզիկայի օրենքները, բացահայտել ֆիզիկայի ավանդական ընկալումներից այն կողմ գտնվող իրականությունը: Ըստ այս գիտնականի՝ շատ ֆիզիկոս-գործընկերներ հավաստում են, որ նյութական տիեզերքի հիմքում գոյություն ունի մեկ այլ, երևակայական իրականություն: Յեղիսակը գիտաֆանտաստիկան սահմանում է որպես այդ երևակայական իրականությամբ պայմանավորված, գիտության վրա հիմնված և գիտությանն ուղղված «դրական մարտահրավեր», գեղարվեստական գրականության ուրույն տարատեսակ, որի յուրահատկությունը պայմանավորված է ընդհանրապես գիտության և մասնավորապես ֆիզիկայի հետ ունեցած սերտ հարաբերակցությամբ (Goswami 1983:264):

Ըստ Լ. Քրաուսսի (1997: 155) քվանտային տիեզերքն այն տարածքն է, որը պետք է հետազոտել գիտաֆանտաստիկ երևակայության միջոցով, եթե ուզում ենք հասկանալ օբյեկտիվ իրականությունն ու ժամանակի սկիզբն ու վերջը: Յեղիսակը պնդում է, որ գիտաֆանտաստիկան չի կարող առնչվել անբացատրելի, անբնական ու առեղծվածային տիրույթների հետ: Երևակայականի ցանկացած դրսևորում պետք է պատճառաբանված և տրամաբանական հնչի, որի

համար էլ անհրաժեշտ է, որ ֆիզիկան, գրականությունը, և եզրույնում արվեստը սերտորեն համագործակցեն (Krauss 1997:175): Ընդ որում, հեղինակը նշված համագործակցության կարևոր տարր է համարում ֆիզիկան, քանի որ գիտաֆանտաստիկ տեխնոլոգիաներն ու հնարները առավելապես հիմնված են ֆիզիկայի վրա, կամ, ավելի ճիշտ՝ ստեղծված են ֆիզիկայի կողմից: Ավելին, «այսօրվա և վաղվա ֆիզիկան փաստորեն պայմանավորում է և պայմանավորելու է մեր ապագան այնպես, ինչպես Նյուտոնի և Գալիլեյի ֆիզիկան է գունագարդում մեր ներկա գոյությունը» (Krauss 1995:31, 174): Այսպիսով, շարունակում է գիտնականը, տեխնոլոգիան, և ինի այն և՛ ավ, թե՛ վատ, իրական, թե՛ հորինված՝ փոխում է մեր կեցությունը, նոր տեխնոլոգիային արագորեն հարմարվելու մեր ունակությունն ու պատրաստակամությունը ցույց են տալիս, որ մենք «զարգացող մարդկային հասարակության մի մասնիկն ենք» (Krauss 1995:101):³ Եվ իսկապես, գիտությունը, տեխնոլոգիան և և՛ եզրույն այն միջոցներն են, որոնց շնորհիվ գիտաֆանտաստիկան ձգվում է անցյալից դեպի ապագա, այսինքն՝ ներկայիս ֆիզիկայի զարգացումն ու առաջընթացը, ձեռքբերումներն ու նվաճումներն անմիջապես և՛ զգվական արտացոլում են գտնում գիտաֆանտաստիկայում և ապահովում գեղարվեստական գրականության այս տարատեսակի մոտև հեռու ապագան:⁴

Ֆիզիկային առնչվող գիտաֆանտաստիկ թեմատիկան հիմնականում ընդգրկում է հակամարմիններին, տիեզերքին և տիեզերական ճամփորդություններին, հեռադիտակներին, սև անցքերին, երկնաքարերին, ձգողականությանը, միջաստղային Նյութին, և՛ ուլտրաֆիոլետային և ճառագայթմանը, միջուկային երևույթներին, Արևին, Լուսնին, Յուրանին, Մարս, Մերկուրի և այլ մոլորակներին, Նեյտրոնային աստղերին, աստղաբույլերին

համաստեղություններին, ֆիզիկական մասնիկներին, տիեզերքում գոյություն ունեցող կյանքի ձևերին, վերերկրային բնականությանը վերաբերող ֆիզիկայի և աստրոֆիզիկայի իրական տեսական ու գործնական դրույթներին⁵ և դրանց վրա հիմնված անիրական, երևակայական արտարկումներին:

Արտարկումը (extrapolation)⁶ համարվում է գիտաֆանտաստիկ գրականության մեջ կիրառվող կարևորագույն հնարներից մեկը, քանի որ իր մեջ ներառում է ժանրի հիմնաքարը՝ փոփոխության գաղափարը: Արտարկման վերլուծությունը (extrapolative analysis) մեծապես նպաստում է արտարկման արդյունքում ստեղծված պատկերների ճիշտ ընկալմանը և հեշտացնում դրանց մեկնաբանությունը: Ուրիշ խոսքով՝ գիտաֆանտաստիկ արտարկումների կամ ավելի մատչելի տերմինով ասված՝ արտածումների արդյունքում հայտնի գիտական փաստերն ու տեսությունները վերածվում են ապագային վերաբերող անիրական կանխատեսումների, որոնք գիտական չեն, բայց գիտական հիմք ունեն և գիտականի տպավորություն են թողնում:⁷

Արտարկման վերլուծության մեթոդի (method of extrapolative analysis) կիրառության մեջ հնարավոր է սահմանազատել գիտական և գեղարվեստական, ճանաչողական և երևակայական գործընթացները: Արտարկումը, այսպիսով, երևակայականի կառուցումն է բնական հենքի վրա, և գիտաֆանտաստիկան կիրառում է այն որպես ապագան կանխատեսելու և կառուցելու հնար (Muradian, Mardoyan 2015:69-77):

Դիտարկենք գիտաֆանտաստիկային բնորոշ մի արտարկում՝ Դեյվիդ Բրինի «Յասնել դրախտին» (1998) վեպից.

(1) *Caterpillar ribbed, with rows of talonlike protrusions that bite into spacetime, the vessel claws its way against a bitter gale.*

Դ. Բրինի վերոնշյալ վեպը երկրային *Streaker* տիեզերանավի դեպի հեռավոր տիեզերք՝ հինգ գալակտիկա կատարած ճամփորդության անձնակազմի՝ այդտեղ բնակվող արտասովոր հասարակության ներքին հետ ունեցած արկածների մասին է: Վեպի մարդ-հերոսները ծանոթանում են բազմաթիվ նոր հասարակարգային ձևերի հետ, որոնցից հիշարժան են *Jijo, Jophur, Hydrogen Breathers, the Retired, Machines, the Transcendent* հորինված հատուկ անուն-նորաբանություններով ներկայացվող համայնքները: Վերոնշյալ մեկ նախադասությամբ արտահայտված արտարկումը առաջին հայացքից ընդլայնված փոխաբերության տպավորություն է թողնում, որի կառույցում առկա են վերնշանային մակարդակում իրացվող հետևյալ միավորները. *Caterpillar ribbed [...] vessel* (*թրթուրավոր կողերով կամ թրթուրի ձև ունեցող տիեզերանավ*) անուղղակի համեմատությունը, ոճականորեն լիցքավորված *to claw* (*ճանկռել*) բայը, որը *claws its way* բայական շարունակի միջոցով պատկերավոր ձևով նկարագրում է, թե ինչպես է տիեզերանավը հաղթահարում հակընդդեմ փոթորիկը, *-like* գործուն վերջածանցով կազմված *talonlike* (*սայրավոր, ճանկանման*) բառային շարունակը և *bitter gale* (*դաժան, դիմախար քամի*) մակդիրային շարունակը: Այդուհանդերձ, առաջին հայացքից փոխաբերության հիշեցնող *bite into spacetime* (*շարժվել լույսի արագության*) ուղղակի իմաստով կիրառված գիտական տերմին-շարունակը ցույց է տալիս, որ գործուն են նաև գիտական արտարկման հետ:

Ուրիշ խոսքով՝ տիեզերքի անընդհատ և շատ արագորեն ընդլայնվելը անժխտելի գիտական փաստ է: Եթե հնարավոր լիներ ստեղծել այնպիսի հզոր սայրեր (որն էլ, ի դեպ, արել են Դ. Բրինի վեպի երկրային գիտնական-հերոսները), որոնք կարողանային ինչ-որ

ձևով հաղթահարել կամ «պատռել» տիեզերական ժամանակի «թաղանթը»՝
 ԼՈՒՅՍԻ արագության ամբ թռչող տիեզերանավերը կդառնային
 իրականություն։ Յենց այս, ներկայումս անհնարին համարվող
 գիտական փաստն էլ հեղինակային արտարկման հիմքն է, արտարկում,
 որն արտահայտում է մարդկային երկրային տարածքից շատ վեր
 բարձրանալու հնարավորության իրականացման դարավոր երազանքը:⁸
 Այսպիսով, իրավիճակային-փաստարկային քննության և
 Լեզվաոճական արտարկման վերլուծության մեթոդների համադիր
 կիրառության ամբ հնարավոր է բացահայտել նույնիսկ չափազանց բարդ
 թվացող գիտական արտարկումները:

Ք. Սալլիվանը (2007) արտարկման վերլուծության մեթոդը
 կարևորում է հատկապես փոխաբերության ներքին և մասնավորապես՝
 արտարկումների արդյունքում ստեղծված փոխաբերության ներքին
 ուսումնասիրության տեսանկյունից: Ըստ Մ. Մքգլոնի (1996:544)
 գծային արտարկումը (linear extrapolation)⁹ կարող է Լավագոյնս
 կիրառվել որպես փոխաբերության վերլուծության Լեզվաբանական
 և հասկացական հնար: Քանի որ փոխաբերության ներհատուկ
 համեմատությունն է, այլ ոչ թե կատեգորիկ պնդում՝ այն կարող է
 հեշտությամբ հարմարվել գծային արտարկման բանաձևին ($y = cx + a$),
 որտեղ x -ը և y -ը համեմատության փոփոխական բևեռներն են, իսկ c -ն և
 a -ն՝ հաստատունները:

Թողնելով գիտաֆանտաստիկայի գիտական մասի արտարկումների
 մանրակրկիտ դիտարկումը ֆիզիկոսներին և մաթեմատիկոսներին՝
 անդրադառնանք արտարկման վերլուծության մեթոդի կիրառության ամբ
 իրականացված մի քանի Լեզվական արտածումների, որտեղ գծային
 արտարկումը հանդես է գալիս որպես հասկացական/ճանաչողական
 հնար: Քննենք նախադասության մակարդակում իրացվող հետևյալ
 արտարկումը.

(2) *Night City was like a deranged experiment in social Darwinism, designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button.*

(Gibson, *Neuromancer*. 6)

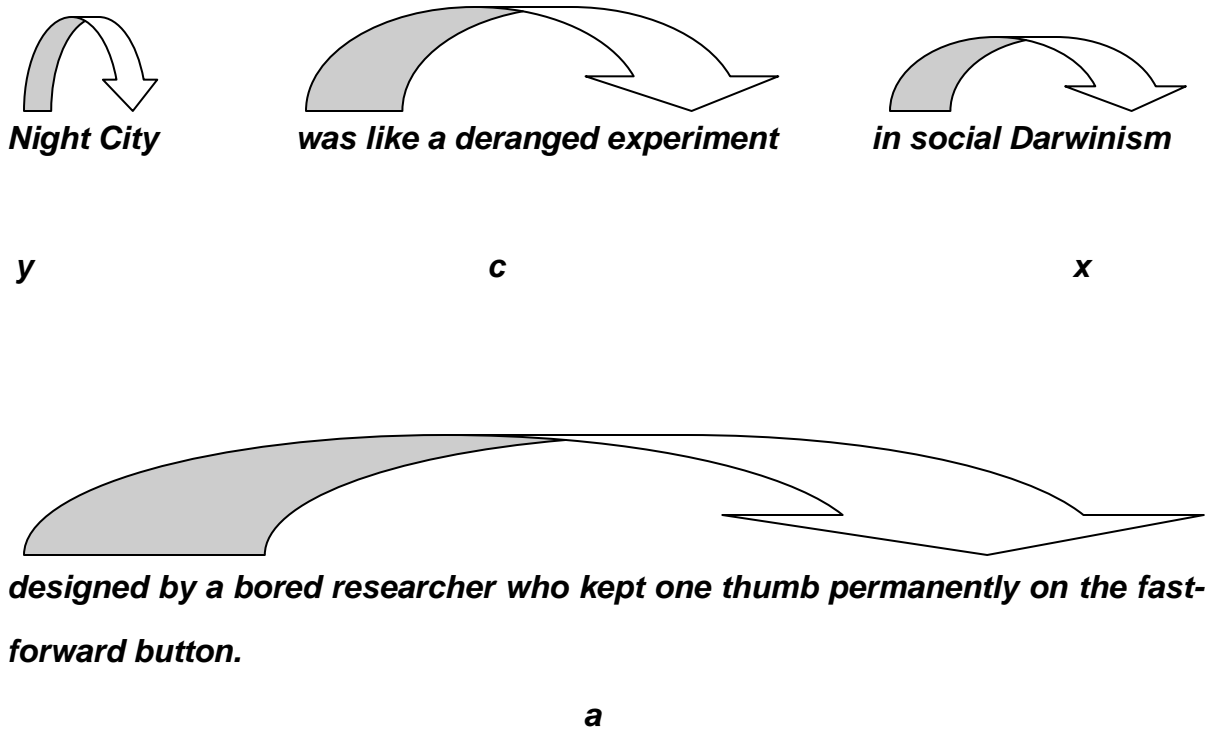
Նշված օրինակում հեղինակի հետաքրքրության առարկան ապագայի գիշերային քաղաքն է (*Night City*), որը, գեղարվեստական համեմատության (*like a deranged experiment*) միջոցով արտարկվելով, ներկայացվում է որպես համակարգչային դարաշրջանի *խելահեղ, անհավասարակշիռ գիտափորձ* (<Wordreference.com 2012>): Նախադասության կառույցում *Night City* գործակիցը փոփոխական է այն առումով, որ վիրտուալ իրականության մեջ ներծծված քաղաքը բնորոշելու համար հեղինակը կարող էր մեկ այլ էզոպական միավոր գործածել, օրինակ՝ քաղաքի իրական անունը կամ նույն կապակցությունը որոշյալ հոդով և փոքրատառով և բնականաբար՝ հոլգական ավելի թույլ է իցքավորվածությամբ: Համեմատության պարտադիր բաղադրիչը (*was like a deranged experiment*) հաստատուն է այն առումով, որ որպես տեխնոլոգիական մրցավազքի և գերտեխնոլոգիական դիստոպիական իրականության մաս ներկայացող հերոսի համար քաղաքը կամ քաղաքի ռիթմը չէր կարող բնորոշվել այլ կերպ, քան խելահեղ կամ խելագար: Ընդ որում, հաստատունի ոճական ուժգնությունը կրկնապատկվել է *deranged experiment* մակդիրավոր կապակցության շնորհիվ և բազմապատկվել *in social Darwinism* փոփոխականի միջոցով, որից էլ մեծապես կախված է *y* փոփոխականի արժեքը, ինչպես նաև *c* հաստատունի հետագա արտարկումը: Փոփոխական միավորը նախադասության կառույցում աչքի է ընկնում հասկացական լայն ընդգրկմամբ և իրացնում է

ճանաչողական գործառույթ: Առանց սոցիալ դարվինիզմի գաղափարախոսության էությունն ըմբռնելու հնարավոր չէ մեկնաբանել հեղինակի՝ քաղաքի նկատմամբ ունեցած հաստատուն բացասական վերաբերմունքը:

Այսպես՝ Ամերիկայում և Եվրոպայում 1870-ականներին առաջացած սոցիալ դարվինիզմի գաղափարախոսության կողմնակիցները գտնում են, որ դարվինյան Եվոլյուցիայի և բնական ընտրության տեսության տրամաբանական շարունակությունը մարդկային հասարակությունից աղքատների ու թուլյլերի դուրս մղումն է, հարուստների և ուժեղների վերարտադրության ապահովումը: Բայց այս նոր դարվինիստները չեն պարզաբանում, թե հատկապես ո՞ր հատկանիշների հիման վրա պետք է տարորոշվեն ուժեղները և թուլյլերը և թե ի՞նչ մեխանիզմներով պետք է խրախուսվեն ուժեղները և ոչնչացվեն թուլյլերը: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո սոցիալ դարվինիզմի գաղափարախոսության նկատմամբ առաջացած բացասական վերաբերմունքի պատճառով այն գրեթե մոռացության մատնվեց (Williams 2000; Claeys 2000): Սոցիալ դարվինիզմի անհեթեթություն և անլրջություն վերաբերյալ Գիբսոնի կարծիքը, ինչպես նաև *in social Darwinism* փոփոխականի արտարկումը վերջնականանում է *a* հաստատունի տիրույթում իրացվող փոխաբերույթի միջոցով՝ *designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button* (ըստ Գիբսոնի, վերոնշյալ գաղափարախոսությունը *ստեղծվել է ձանձրացող հետազոտողի կողմից, որը պատրաստ է արագորեն մոռանալ այդ ամենը*): Արտարկման պատկերն ավելի պարզ կլինի, եթե շարժվենք հակառակ ուղղությամբ՝ սկզբնաղբյուր տիրույթից դեպի թիրախ տիրույթը. ձանձրացող գիտնականի անլրջ գաղափարախոսությունը (a), այն է՝ սոցիալ դարվինիզմի

տեսությունները (x) բնորոշ խելացնոր գիտափորձով (c), ներկայացնում է ապագայի համակարգչայնացված քաղաքը (y): Ընդ որում *Night City* որոշչային շարունակի *Night* գոյականական բաղադրիչն իր հերթին բացասական լրացուցիչ առնչականային երանգ է հաղորդում ամբողջ ասունթին՝ ոչ միայն գիշեր է, այլև մթությունը, դաժանությունն ու խաբեությունն է տիրում խելակորույս այդ քաղաքում: Լայն առումով, համեմատության իմաստային տիրույթում առկա է երկու առարկա՝ խելահեղ քաղաքը և սոցիալ դարվինիզմի ոչ պակաս խելագար տեսությունը:

Եթե վերոնշյալ համեմատությունն-արտարկումը ներկայացնենք գծապատկերով, այն կունենահետևյալ տեսքը.



Դիտարկենք ռեակտիվ շարժիչներով տիեզերանավերի մղման տեսական մեթոդի արտարկման արդյունքը՝ Նիվենյան *Don Juan* տիեզերանավը:

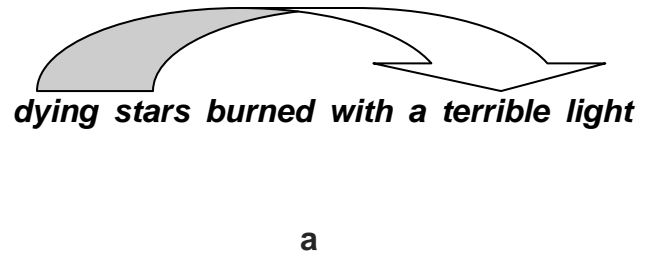
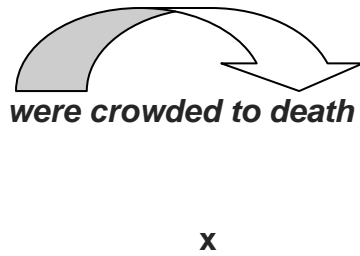
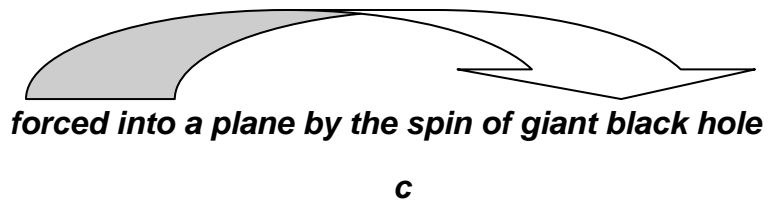
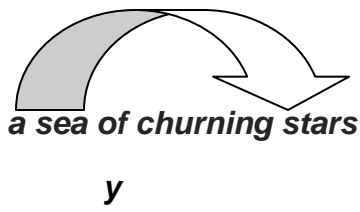
Նախ անդրադառնանք Լ. Նիվենի ծանր գիտաֆանտաստիկ ժանրին պատկանող վիպակի վերնագրին՝ *Down and Out* (1978), որն ընդլայնված փոխաբերույթ է և իր հասկացական տիրույթ է ներառել ամբողջ ստեղծագործությունը: Որպես դարձվածք *down and out* կապակցությունը պատկերում է թշվառ, անապաստան, կարիքավոր, հասարակության կողմից հալածված անձ կամ սոցիալական խումբ (<Wordreference.com 2012>): Որպես այդպիսիք վերաբերում է հանդես եկող գալիսոնց միայն 1970 թվականին անբուժելի հիվանդության պատճառով *կոնսերվացման միջոցով (cryogenically)* սառեցման ենթարկված և 2190 թվականին համաշխարհային տիրապետության հասած բռնապետական կառավարության կողմից վերակենդանացված, երեք հարյուր տարի անծայրածիր գալակտիկայում թափառող *Don Juan* անունը կրող տիեզերանավի միակ օդաչուն՝ Ջերոմ Քորբելլը, այլև երկիր մոլորակի վրա ապրող այն հասարակությունը, որին Քորբելլը հանդիպում է երկրային ժամանակով երեք միլիոն տարի հետո հայրենիք վերադառնալուց հետո: Քորբելլին վերակենդանացնելու, *ուղեղի լվացման* (գիտաֆանտաստիկ տերմին-նորաբանություն՝ *mindwiping*), այսինքն նոր հիշողություններ տեղադրելու միջոցով երկրից արտաքսված հանցագործ դարձնելու և միջաստղային տիեզերանավով գալակտիկա ուղարկելու նպատակը կառավարության համար երկնային մարմինների *մթնոլորտը, ջերմաստիճանը, էկոլոգիան փոխելու* (գիտաֆանտաստիկ տերմին-նորաբանություն՝ *terraforming*) միջոցով նոր բնակելի տարածքներ ձեռք բերելն է: Քորբելլին վերահսկում և կառավարում է տիեզերանավում նրա հետ «բնակվող» միակ էակը՝ գերբնական խոսող համակարգիչը, բայց ի

վերջո հերոսին հաջողվում է թոթափել համակարգչի Լուծը, անասել ի դժվարությամբ ունենր հաղթահարելով՝ հասնել գալակտիկայի կենտրոնում գտնվող սև անցքին և հետո վերադառնալ Երկիր մոլորակ: Ավելացնենք, որ տեխնիկապես գիտաֆանտաստիկ *Don Juan* տիեզերանավը ֆիզիկոս Ռ. Բասսարդի 1960 թվականին հայտնագործած *Bussard ramjet* ռեակտիվ շարժիչներով տիեզերանավերի մղման տեսական մեթոդի նիվելյան արտարկման արդյունքն է (Bussard ramjet 2014): Արտարկման պատկերը հետևյալն է՝ *Don Juan-ը համաձուլի տիեզերանավի (fusion rocket)* տեսական մոդել է, որն օգտագործում է միջաստղային մատերիայի մագնիսական դաշտից հավաքած և խտացման ենթարկած ջրածնի միջուկային էներգիան: Նույնիսկ առանց վառելանյութի մեծ պաշար հավաքելու՝ այն կարող է զարգացնել հսկայական արագությամբ: Տեսաբանները գտնում են, որ կարելի է ստեղծել համաձուլի թեթև և փոքր շարժիչ, եթե հնարավոր լինի կառավարել վերերկրային մագնիսական խտացման գործընթացը և կանխել այլազմատիկ անկայուն տատանումները (Fusion rocket 2014): Յենց այս «հնարավորն» է, որն արտարկվելով դարձել է գիտաֆանտաստիկ իրականություն:

Գծային արտարկման մեթոդի կիրառմամբ քննենք նիվելյան ևս մի օրինակ, որտեղ արտարկման իրացման գործում կարևոր դեր է կատարում հասկացական տիրույթների ընդլայնումը: Որպես հասկացական հնար գործածվող այս արտարկումը վերաբերում է վերոնշյալ *Don Juan* տիեզերանավին:

(3) Don Juan raced above a sea of churning stars. In a normal galaxy they would have been crowded enough. Here, forced into a plane by the spin of giant black hole at the centre, they were crowded to death. Dying stars burned with a terrible light.

Ընդլայնված փոխաբերական և հասկացական տիրույթներին առնչվող $y = cx + a$ գծային ֆունկցիան կոլեկտիվալի պատկերը.



Մակդիրով արտահայտված առաջին փոփոխականը (*a sea of churning stars*), որը կարող էր նաև այլ արտահայտություն ունենալ, բայց հենց այս, բացասական առնչանակայնությամբ օժտված ձևակերպմամբ (*ծովաստղերի անհանգիստ իրարանցումը*), մեծապես պայմանավորում է նախադասության հետագա ոճավորումը և մեկնաբանվում է հաստատունի (*forced into a plane by the spin of giant black hole – հսկայական սև անցքի պտուտահողմի պատճառով մի կողմ մղված*) հետ ունեցած իր պատճառահետևանքային կապի շնորհիվ:

Հաստատուն միավորը իր վրա է կրում նախադասության հասկացական արտարկման ամենամեծ բեռը, որը հետևյալն է. տեսականորեն, հաշվի առնելով մատերիայի և էներգիայի

փոխակերպման վերաբերյալ ներկայիս գիտական ուսումնասիրությունները, կարելի է ենթադրել, որ արևից մի քանի անգամ մեծ չափեր ունեցող աստղերի մասնատման արդյունքում տիեզերքում կարող են առաջանալ որոշակի տարածքներ, որոնք էլ 1960-ականներին անվանվեցին «սև անցքեր» (*black holes*): Յարաբերականության տեսության լույսի ներքո դիտարկելիս՝ սև անցքերի արտարկման հնարավորությունները մեծանում են: Յենցայս կարգի արտարկումներին էլ ձեռնամուխ եղան գիտաֆանտաստիկայի շատ հեղինակներ: Այդուհանդերձ, ֆիզիկոսներն ու մաթեմատիկոսները խիստ վերապահումով են մոտենում այն փաստին, որ նշանակալի զանգված ունեցող աստղի մասնատված մատերիան կարող է նեյտրոնային-աստղային վիճակից մեկ այլ վիճակի փոխակերպվել և վերածվել սև անցքի (Mann 2001:468; Black Holes 2011): Այսպիսով, սև անցքերը՝ տիեզերական այն հանրահատ տարածքները, որտեղ բազմիցս հայտնվում են գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունների հերոսները և սլանում են լույսից արագ ընթացող տիեզերանավի ստանդարտ մոդելները, առայժմ իրականություն են միայն գիտաֆանտաստիկայում:

Նորից անդրադառնալով վերոնշյալ օրինակի *c* հաստատունին, ավելացնենք, որ աստղերի իրարանցման պատճառը հսկայական սև անցքն է, որի առաջացրած պտուտահողմը խառնիխուռն մի կողմ է նետել նախկինում կանոնավոր դասավորված աստղաբույլերը: Իրավիճակի ողբերգականությունը բազմապատկվում է *x* փոփոխականի (*were crowded to death*) միջոցով, որն, ինչպես գիտենք, պայմանավորում է *y* փոփոխականի (*a sea of churning stars*) արժեքը և բացահայտում աստղերի իրարանցման պատճառը՝ *աստղային ամբոխը մեռնում է*: Այս միտքը վերահաստատվում և իր հանգուցալուծումն է գտնում *a* հաստատունի և հատկապես դրա բաղադրիչները կազմող *dying stars* և *terrible light*

մակդիրային շարունջ թներով՝ ահավոր լույսով բոցավառվող
աստղերն իրոք մեռնում են:

Գիտաֆանտաստիկան սերտորեն առնչվում է
մարդաբանությանը/անտրոպոլոգիային, և ինչպես
մարդաբանությունը, այնպես էլ **մարդաբանական գիտաֆանտաստիկան**
կարևորում է մարդկության անցյալը, ներկան և ապագան և փորձում է
գիտությունների և գիտելիքի քննության միջոցով հասնել
մարդկության հետկապված խնդիրների լուծմանը:¹⁰

Մարդաբանական գիտաֆանտաստիկան որպես սոցիալական
գիտաֆանտաստիկայի մաս, ուշադրություն է սևեռում
գիտաֆանտաստիկայի՝ մարդաբանության հետ ունեցած սերտ կապի
վրա, փորձելով պատասխանել մարդկությանն առնչվող մի շարք
հարցերի: Մարդաբանության և գիտաֆանտաստիկայի կապի շնորհիվ
մշակութային արժարժույթները դառնում ավելի
«ինքնաքննադատական» և «ինքնագիտակցական», առաջ են քաշվում
ազգերի ու մշակույթների, լեզվի ու հաղորդակցության այլ ձևերի,
լեզվի և դիսկուրսի միջոցով իշխանության, սոցիալական
փոփոխության հասնելու գաղափարներ ու տեսլականներ: Ավելին,
հենց մարդաբանական գիտաֆանտաստիկան է, որ տալիս է այն հարցի
պատասխանը, թե ի՞նչ է մարդը, մինչդեռ մարդաբանությունն
գիտությունը դեռևս մտորում է, թե ինչպե՞ս ձևակերպի այդ հարցի
պատասխանը (Stover 1973:472-473):

Նախորդ դարավերջին ձևավորված մարդաբանական
գիտաֆանտաստիկան, այսպիսով, պարզաբանում է, թե ինչ է մարդը (և ան
«ոչ մարդը»), պատմում մարդու պատմությունը՝ սկսած նախամարդ-
կապից մինչև տիեզերագնաց-մարդը, հետազոտում երկրային,
վերերկրային և ներերկրային մարդկային (և ան «ոչ մարդկային»)
բազմազանությունը, բանականությունը, մտքի թռիչքը,

զգացմունքները, մարդկային (ևս «ոչ մարդկային») անցյալի և ապագայի համագոյակցության և հաղորդակցության ձևերը, կենսաբանական, մշակութային, քաղաքական, տնտեսական, կենցաղային առանձնահատկությունները: Ընդ որում «մարդկային» ուսումնասիրությունն ավելի դյուրին է դառնում «ոչ մարդկային» հետ համեմատության և հակադրության ետնապատկերի վրա:

Թեև, ինչպես արդեն վերը նշվել է, գիտաֆանտաստիկ լուրջ ստեղծագործությունների շարքն է դասվում բնագիտության վրա հիմնված ծանր գիտաֆանտաստիկան, այդուհանդերձ մարդաբանությանն առնչվող գիտաֆանտաստիկան իր «արտարկածայլ մոլորակայիններով և ապագայի հասարակարգերով» կարող է նույնքան լուրջ և բանական լինել, որքան ծանր գիտաֆանտաստիկայի տեխնոլոգիական հրաշքներն ու տարօրինակ մոլորակները (Westfahl 2008:189):¹¹

Գիտաֆանտաստիկ մարդաբանական թեմատիկան բազմազան է. այլ մոլորակային մարդկային կամ տեխնոլոգիական հասարակարգեր, բնական ճանապարհով կամ երկրագնդին վրա հասած ինչ-որ աղետից և ավերածությունից հետո մարդկությանը փոխարինած կենսաբանական կամ ոչ կենսաբանական երկրաբանակներ, նոր ցեղային մշակույթ կամ այլ մոլորակայիններ, կորած և այլ ժամանակատարածական հարթություններում հայտնված երկրաբանակներ, բանական մարդուն և մարդկությանը հետազոտող այլ մոլորակային մարդաբանագիտականներ, մարդկության կենսաբանական և սոցիալական էվոլյուցիան՝ անցյալից մինչև մոտ կամ հեռավոր ապագա: Օրինակ, Մ. Բիշոփի հանրահայտ «Չավատարմություն»՝ *Alliances* (1978) վերաբերում դիտարկվում է ընդհանրապես գիտաֆանտաստիկային և մասնավորապես դրա մարդաբանական դիսկուրսին բնորոշ երկու

թեմա՝ գլոբալ իզացիայի և ազգերի միաձուլման արդյունքում ձևավորված **մարդկային նոր տարատեսակ** և **համակեցության նոր ձև/բնատարածք**: Լայն համատեքստի լեզվաոճական-ճանաչողական արտածումները թույլ են տալիս բացահայտել, որ մեկ բառով արտահայտված, նվիրվածության ունեցող խորհրդանշող վերնագիրը (*allegiances* նշանակում է «հավատարմություն») ընդլայնված փոխաբերությամբ է, որը վերաբերում է մոտ ապագայում (2066 թվականին) երկիր մոլորակի ներսում բնակվող ազգային ինքնության նշույլները դեռևս պահպանած, հատուկ հանձնարարություններ իրականացնող արշավախմբի անդամներին, մոլորակի ներսից փախած, վայրենիներ համարվող միայլ խումբ մարդկանց և արհեստածին կամ այլ մոլորակային արարածների ներդաշնակ փոխաբերություններին: Չնայած քաղաքական, դասակարգային և աշխարհայացքային տարբերություններին՝ «որսորդները» (ներմոլորակայինները) ու «որսերը» (վերմոլորակայիններն ու այլ մոլորակայինները) խաղաղ համագոյակցում են, աչքի են ընկնում խմբային մտածողությամբ և միմյանց նկատմամբ հավատարմությամբ: Ինչ վերաբերում է երկրագնդի ներսում տեղակայված կամարած քաղաքին (*domed city*), այն վիպակում արտացոլվում է *Քաղաքային միջուկ* (*Urban Nucleus*) անվամբ և ոչ այլ ինչ է, քան անցյալի ամերիկյան Ատլանտա քաղաքը, որը մոլորակին հասած ինչ-որ աղետի հետևանքով ավերվել է, ապա՝ վերափոխվել ըստ վերոնշյալ քաղաքաշինական մոդելի, և, ըստ Էության երկրի մեջ մխրճված կոնաձև հսկայական փոս է, որտեղ դասային աստիճանակարգության սկզբունքով տեղակայված են մարդկանց կացարանները: Քաղաքի կենսագործունեությունը կախված է քաղաքն ամբողջությամբ պատած ապակյա կամարի միջով ներթափանցող արևի էներգիայից:¹²

(4) *As we got closer and closer to the dwelling place of our **targets**, I began thinking about what sort of living accommodations a man like Trap would receive if he lived in the **Urban Nucleus**. Since most of the surfaceside ghettos had been razed, he would most likely go under: most likely **Level 7, or 8 or maybe even 9. The circles of Dante's Hell**, our cynical professor types always called them. **A few of the absolutely shiftless sort have been consigned to the Big Bad Basement, but you can find plenty of those upstairs too.** [...] **On Highway 57**, without ever having met him, I was proud of Jonah Trap for **shunning the whales belly of the Urban Nucleus** and forging a life for himself and his family in **the Open**.*

(Bishop, *Allegiances*: 86)

Լեզվաոճակ ան-ճանաչողական, ինչպես նաև արտարկու մտերի վերլուծության արդյունքում պարզվում է, որ ռազմական *targets* տերմինի կիրառությունը ակնարկ է *Urban Nucleus* (Քաղաքային միջուկ) ներերկրային քաղաքից երկրի մակերևույթ (*the Open*) դուրս եկած արշավախմբի հատուկ կառավարական հանձնարարությանը՝ գտնել և վերադարձնել քաղաքից երկրի մակերևույթ փախած հանճարեղ գիտնական Դ. Թրափին և նրա ընտանիքին, որոնք էլ հենց համարվում են *թիրախ* Անմարդաբնակ դարձած երկրային տարածքի որոշակի մի հատվածը նշվում է որպես *Highway 57* (*Մայրուղի 57*), որը նույնպես տերմին է և առնչվում է ռազմական քարտեզագրությանը: Քաղաքի և փախտականների վերաբերյալ արշավախմբի անդամներից մեկի՝ երիտասարդ գիտնական Քլիո Նոբլի մտորումները վկայում են, որ նա արդեն սկսել է քննադատաբար մոտենալ քաղաքի ղեկավարությանը, քաղաքային կացութաձևին ու կեցությանը և

կասկածել իրենց առաքելության արդարացիությանը, քանի որ տեսնում է, որ կամարած և քաղաքից դուրս գոյություն ունի ևս մեկ, երկրի վրա գոյատևող քաղաքակրթություն, որն ազատությունը համարում է բարձրագույն արժեք: Շարափախուման ոճական հնարի միջոցով կամարած և քաղաքի խորքային մակարդակները (*Մակարդակ 7 կամ 8 և երևի նույնիսկ 9*), որտեղ ապրում է հասարակության աղքատ, կրթություն և մասնագիտություն չունեցող խավը, համեմատվում է դանթեական դժոխքի հետ (*Level 7, or 8 or maybe even 9. The circles of Dante's Hell, our cynical professor types always called them*): *Absolutely shiftless sort* (բացարձակապես անուղղելի տեսակ) և *Big Bad Basement* (*Մեծ վատ նկուղ*) առնչանակային շարույթները մեծապես նպաստում են *A few of the absolutely shiftless sort have been consigned to the Big Bad Basement, but you can find plenty of those upstairs too* ասույթի հեգնական երանգավորմանը՝ հանցագործներից քչերն են դատապարտվում ապրելու ամենաստորին մակարդակում կամ նկուղում, արտոնյալ վերնախավի «հանցագործներն» ապրում են վերևներում: Իմաստային և հուզական բարձրացող աստիճանավորումը եզրափակվում է իսկական փոխաբերության թով և փոխանունությունամբ, որոնց միջոցով Քլիոն իր հիացմունքն է արտահայտում ներերկրյա քաղաք-կետածկան փորից փախած (*shunning the whales belly of the Urban Nucleus*) և վերերկրյա բնական միջավայրում (*the Open*) ազատության մեջ բնակվող գիտնական Թրափի նկատմամբ:

Մ. Բիշոփի վեպում վերոնշյալ երկու թեմաներից (մարդկային նոր տարատեսակ, ապագայի բնատարածք) բացի թեթևակի անդրադարձ է կատարվում նաև մեկ այլ կարևոր գիտաֆանտաստիկ մարդաբանական թեմայի՝ արհեստածին կամ **այլ մոլորակային** էակներին, որոնք խաղաղ և ներդաշնակ համագոյակցում են մարդածին հերոսների հետ: Յետաքրքրական է կամարած և քաղաքի բնակիչների և Դ. Թրափի

ընտանիքի հետ ապրող այլ մոլորակայինների առաջին հանդիպումը: Այլ մոլորակայինների նկարագիրը և եզրվական արտահայտությունն ստացած երևակայությունն վառ դրսևորում է:

(5) *And woke up to the shrill, repeating shouts of someone downstairs, terrifyingly like war whoops from the ghosts of murdered red men: war whoops rising from Jonah Trap's house as if the prelude to a general massacre. [...] We were midway down the steps and I could see two creatures in the parlor as if they were lepers hovering inside the mouth of a cave, **cerements for garments, mummy-cloth unwinding from their arms** – except that what I first saw as unwinding bandages were in reality the loose, **ribbonlike** extensions of their **incredibly long forearms**. **Each creature, behind its head, had a corona of bone or cartilage that extended its height and gave it an out-of-time, out-of-place regality.***

(Bishop, *Allegiances*: 116,

119)

Գեղարվեստական կրկնակի համեմատությամբ (*like war whoops, as if the prelude to a general massacre*), հարակրկնությամբ (*war whoops*), համեմատությունների ոճական ներուժն ինտեսիվացնող ներակա առնչայնականությամբ օժտված *-ly* գործուն վերջածանցով կազմված բառային շարունյթով (*terrifyingly*) և որոշչային շարահյուսական շարունյթով (*general massacre*) հագեցած ասունյթը այլ մոլորակայինների հետ հանդիպման արձագանքը ներկայացնում է որպես ամերիկյան սպանդի ենթարկվող հնդկացիների մահվան ճիչ, որպես համընդհանուր ցեղասպանությանը նախորդող սահմնկեցուցիչ վայնասուն: Գեղարվեստական մեկ այլ

համեմատությամբ (*as if they were lepers*) այլ մոլորակայինները պատկերվում են որպես ձեռքերից կախված մահվան սավանները օդում ծածանող բորոտներ (*cerements for garments, mummy-cloth unwinding from their arms*) բայց, ինչպես պարզվում է, քանդվող վիրակապեր հիշեցնող սավանները նրանց անհավատալիորեն երկար, ժապավենանման վերին վերջույթների մասն են կազմում (*loose, ribbonlike extensions of their incredibly long forearms*): Գործուն վերջածանցով կազմված *ribbonlike* առնչանակային բռային շարույթը և *incredibly long forearms* շարահյուսական շարույթը մեծ դրամատիզմ են հաղորդում կերպարների նկարագրությանը, որտեղ բարձրացող աստիճանավորումը հանգուցալուծվում է պատկերային վերջին մի մանրուքով՝ այլ մոլորակայինների գլխի ետնամասից վեր է բարձրանում ոսկրային կամ կրճիկային շրջանակած և ելունդ, որը նրանց տարերկրային, տարածամասակյա արքայական տեսք է տալիս (*Each creature, behind its head, had a corona of bone or cartilage that extended its height and gave it an out-of-time, out-of-place regality*):

Յատվածը (5) մարդաբանական գիտաֆանտաստիկային բնորոշ նկարագրություն է, որը բռային արվեստի համար հատկանշական ներազդման և գեղագիտական ուժի շնորհիվ գունագեղ մտազուգորդումներ և վառ մտապատկերներ է առաջացնում ընթերցողի մոտ: Լայն առումով այն մարդ-անհատին, մարդ-տեսակին և մարդկային հասարակությանը նոր համատեքստում պատկերելու փորձ է:

Սոցիոլոգիական գիտաֆանտաստիկան սերտորեն առնչվում է սոցիոլոգիային՝ երկուսի ուսումնասիրության առարկան էլ հասարակությունն ու հասարակական հարաբերություններն են: Չափազանցությունն չի կարելի համարել գիտաֆանտաստիկայի սահմանումը որպես «հնարավորի սոցիոլոգիա» (Ofshe 1970), քանի որ, հետազոտելով անցյալի և ներկայի հասարակական-քաղաքական

հարաբերություններ, փորձելով պատկերել ապագայի իդեալական, ուտոպիական կամ դիսուտոպիական հասարակարգային մոդելներ, այն ընկած է ժանրի բոլոր մեծ, թե փոքր, բնագիտական, թե հումանիտար ուղղվածություն ունեցող տարատեսակների հիմքում: Հորինված լեզվով նկարագրվող տարբեր խավեր ներկայացնող հասարակարգային մոդելները մտածական այնպիսի գիտափորձեր ու արտարկումներ են, որոնք պայմանավորված են սոցիոլոգիական գիտական տեսություններով ու հիմնադրույթներով, իրական սոցիալական հարաբերություններով ու համակցությամբ, հասարակության մեջ աշխատանքի բաժանման մեխանիզմներով, արդյունաբերականացմամբ, ուրբանիզացիայով, գերբնակեցման ու բնապահպանության խնդիրներով, կեցության արդյունքում ձևավորված մարդկային արատներով ու առաքինություններով: Լինելով ընդգծված սոցիալական, ընդ որում՝ համամարդկային սոցիալական ուղղվածություն ունեցող գրական տարատեսակ, գիտաֆանտաստիկ այս դրսևորումը առաջնորդվում է սոցիալական արդարության, տարբեր շերտերի սոցիալական ներդաշնակ համակցության, նյութական ռեսուրսների հավասար բաշխման սկզբունքներով: Այն որոշակիորեն խրախուսում է նաև «յուրաքանչյուրից՝ ըստ կարողության, յուրաքանչյուրին՝ ըստ պահանջի» սոցիալիստական գաղափարը (Иняшкин 2013; Sociology 2011):

Սոցիոլոգիական վերոնշյալ դրույթներից ու հասկացություններից բխող գիտաֆանտաստիկ թեմատիկան բազմազան է՝ սոցիալական փոփոխություններ, նոր հասարակարգերի ստեղծում, բազմաշերտ դասակարգեր ու մշակույթներ (մարդածին և այլածին), գաղութարարներ ու նվաճողներ, եկվորներ և բնիկներ, ժողովրդավարություն ու բռնատիրություն, ազգայնամուլություն, ցեղասպանություն, կենսաբանական և գենետիկ

մեքենայ ու թյ ու ններ, գենդերային խորական թյ ու ն, համակարգչայնացման դարաշրջանի պետության ու անհատի փոխարարություններ:

Ուրսուլա Լեգուինը ոչ միայն գիտաֆանտաստիկայի հանրահայտ հեղինակ է, այլև ժանրի ճանաչված տեսարան: Մշտապես կարևորելով ինչպես սոցիալական փոփոխության, այնպես էլ բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությունը ժանրի կայացման գործում՝ նա փորձում է այդ հարարակցությունն արտացոլել և՛ ներլեզվական, և՛ արտալեզվական իրողություններում: Յեղիակի պատկերավոր լեզուն և մտահայեցական մոտեցումները լավագույնս արտահայտվում են «Նոր Ատլանտիդա» (1993) սոցիալական գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործության մեջ, որտեղ առաջին հայացքից աչքի է զարնում վերոնշյալ հակադրության ամենաառաջին դրսևորումը՝ վերնագիրը, որը ոչ միայն անդրադարձ է օվկիանոսի խորքն անցած մայր ցամաքին, ապա՝ օվկիանոսից հառնող նոր կղզուն, այլև խորհրդանշում է «ձեռնարկատիրական պետության դասակարգային հասարակության» և նոր առաջացող աշխարհի «իրապես գեղեցիկ համայնական կամ անդասակարգ հասարակության գաղափարի» հակադրությունը (Suvin 1975: 269):

Յակադրության հաջորդ դրսևորումը արտալեզվական պայմանավորվածությունն կամ ենթատեքստ ունի. հերոսը մաթեմատիկոս է, իսկ հերոսուհին՝ ջութակահար: Է. Քամինսը (1990:170), առավելապես կարևորելով Լեգուինի այս պատմվածքի ոճը, նարրատիվ տեխնիկան, տառային նշանների յուրօրինակությունը, նշում է, որ ի դեմս պատմությունն առաջին դեմքով ներկայացնող արվեստագետ-հերոսուհու, հեղինակին հաջողվել է գտնել միայն իր

ոճիև բնորոշ «ոչ ավանդական ու տոպիական իրականության նկարագրության նոր ձև»:

Գիտնականի ու արվեստագետի սերն ու մաքառումը միակ լուսավոր կետն է շրջակա միջավայրի աղտոտման, տեխնոլոգիայի փլուզման, էներգետիկ ճգնաժամի, կապիտալիստական բռնապետական կառավարման շնորհիվ աղքատության ճիրաններում տառապող հասարակության ողբերգական ետնապատկերի վրա: Պատմվածքի կառուցվածքային և ոճագործառական առանցքը նույնպես իրար հաջորդող հակադրություններն են: Գիտական, օբյեկտիվ, տրամաբանական կամ ուղղակի ռեալիստական ոճով և մեծ տառաչ ափով ներկայացվում է օվկիանոսի մեջ աստիճանաբար խորասուզվող մայր ցամաքի դիստոպիական իրականությունը: Սրան հաջորդում է օվկիանոսի խորխորատներից ի հայտ եկող մի նոր աշխարհի մանր տառաչ ափով ներկայացվող, խիստ երևակայական պատկերը: Ապանորից՝ արևի էներգիայի մարտկոց ստեղծող գիտնականների խմբի ու մեկ երաժշտի կյանքի ու տառապանքների պատմությունը և հաջորդող գեղարվեստական պատկերները:

Ստորև բերվող հատվածների լեզվաոճական վերլուծության, իրավիճակային-փաստարկային քննության, ինչպես նաև գիտական արտարկումների բացահայտման միջոցով փորձենք դիտարկել սոցիալական գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունը բնորոշ լեզվաոճական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև հեղինակի սոցիալ-քաղաքական մտահայեցական ընկալումները:

Քանի որ այս ենթագլխում քննում ենք գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գիտական առնչությունները՝ սկսենք գիտական-տրամաբանական հատվածների դիտարկումից:

(7) He said that Max had solved the problems that were bothering them before Simon was sent to Camp, and had fitted Simon's **equations** to the bare **facts**, which means they have achieved "**direct energy conversion**." Ten or twelve people have worked on it at different times since Simon published the **theoretical part** of it when he was twenty-two. The physicist Ann Jones had pointed outright away that the simplest **practical application of the theory** would be to build a "**sun tap**", a device for collecting and storing solar energy, only much cheaper and better than the **U.S.G. Sola-Heetas** that some rich people have on their houses. [...] I asked him to explain what the **sun tap** would mean to **the masses**, with me as **a representative mass**. He explained that it means we can **tap solar energy for power**, using a device that's easier to built than a **jar battery**. The **efficiency and storage capacity** are such that about **ten minutes of sunlight will power an apartment complex like ours, heat and lights and elevators and all, for twenty-four hours;** and no **pollution, particulate, thermal or radioactive**.

(LeGuin, *The New Atlantis*: 330)

Յոթերորդ հատվածում (7) գիտական արտարկումը հիմնված է արևի էներգիայի շահագործման ֆիզիկական և մաթեմատիկական տեսությունների կիրառական հնարավորությունների վրա և արտահայտվում է դրանց առնչվող մի շարք տերմիններով (*equations, direct energy conversion, solar energy, efficiency and storage capacity, jar battery, particulate pollution, thermal pollution, radioactive pollution*), ուղղակի իմաստով գործածվող ընդհանուր գիտական միավորներով (*facts, theoretical part, practical application of the theory, a device for collecting and storing solar energy, tap solar energy for power, a device*) և հորինված երկու տերմին-

նորաբանությունը (U.S.G. *Sola-Heetas, sun tap*): Տվյալ արտարկման երևակայական բաղադրիչը, այնուամենայնիվ, արդեն չի կարող իրացնել ներգործման գործառույթ, քանի որ արևի էներգիայի գործնական կիրառումը, թեև տեղյակացված, բայց արդեն կայացած փաստ է (International Energy Agency 2011): Հատվածի ընդհանուր ոճն ավելի շուտ գիտահանրամատչելի է, քան գիտական, քանի որ նախ պատմասության հեղինակը արվեստագետ-ջութակահար է, ապա, օգտվելով հասարակության սովորական ներկայացուցիչ լինելու իր «իրավունքից» (որն արտահայտվում է սոցիոլոգիական *the masses, a representative mass* տերմինների միջոցով), նա պահանջում է, որ գիտնականներն իրենց հայտնագործությունը ներկայացնեն մատչելի լեզվով, որն էլ հիմնականում այն է, որ տասնորդական արևի էներգիան կարող է քսանչորսժամյա էլեկտրականության ամբաստանով մեկ բնակարան (*ten minutes of sunlight will power an apartment complex like ours, heat and lights and elevators and all, for twenty-four hours*):

(9) ***“The state owns us,” he said, “because the corporative state has a monopoly on power sources, and there’s not enough power to go round. But now, anybody could build a generator on their roof that would furnish enough power to light a city.” I looked out the window at the dark city. “We could completely decentralize industry and agriculture. Technology could serve life instead of serving capital. We could each run our own life. Power is power. The state is a machine. We could unplug the machine, now. Power corrupts; absolute power corrupts absolutely. But that’s true only when there is a price on power. When groups can keep the power to themselves; when they can use physical power – to in order to exert spiritual power – over; when might makes right. But if power***

is free? If everybody is equally mighty? Then everybody's got to find a better way of showing that he's right...."

"That's what Mr. Nobel thought when he invented dynamite," I said. "Peace on earth."

(LeGuin, *The New Atlantis*: 330)

Իններորդ հատվածը (9) առավել ակնհայտ սոցիոլոգիական ուղղվածություն ունի, թեև հասարակական կարևորագույն հիմնախնդիրների լուծման ձևերն ու մեթոդները, օբյեկտիվ թվալով հանդերձ, դիտարկվում են հեղինակի սուբյեկտիվ, նույնիսկ ուտոպիական թվացող աշխարհայացքի տեսանկյունից: *The state owns us* փոխաբերությամբ ճանաչողական հիմքը լայն առումով մարդու շահագործումն է մարդու կողմից, իսկ ավելի կոնկրետ, սոցիոլոգիական այն դիտարկումն է, որ էներգիայի աղբյուրների մենաշնորհը պատկանում է ձեռնարկատիրական պետությանը (*the corporative state has a monopoly on power sources*), որն էլ, տիրապետելով այդպիսի հզոր լծակի, կարող է իր ուզած ձևով կառավարել հասարակությանը: Սոցիոլոգիական հաջորդ դրույթն այն է, որ գիտնականների ստեղծած արևի էներգիայի մարտկոցի շահագործումը հնարավորություն կտա ապակենտրոնացնել արդյունաբերությունն ու գյուղատնտեսությունը (*decentralize industry and agriculture*), որի արդյունքում տեխնոլոգիական առաջընթացը կծառայի հասարակ մարդկանց և ոչ թե կապիտալը տնօրինողներին (*Technology could serve life instead of serving capital*): Հատվածի (9) երկրորդ մասն այս դրույթի արտարկումն է և աչքի է ընկնում ոճական հնարների և արտահայտչամիջոցների առատությամբ. նույնագիր բառախաղ (*Power is power – էներգիան ու ժիշխանությունն է*), անուղղակի համեմատության վրա հիմնված հասկացական և իսկական փոխաբերությամբ (*The state is a*

machine. We could unplug the machine – Պետո՞ւյթ յո՞ւն ընդ մեխանիզմ է, որը մենք կարող ենք անջատել), բառակրկնություն ամբ և բառախաղով իրացվող բարձրացող աստիճանավորում (Power corrupts; absolute power corrupts absolutely – հշխանությունն այլասերում է, բացարձակ հշխանությունը բացարձակապես է այլասերում), power բառի բազմիմաստություն (ո՞ւժ, հշխանություն և էներգիա) պայմանավորված բառախաղ (When groups can keep the power to themselves; when they can use physical power – in order to exert spiritual power – եթե մարդիկ տիրապետեն էներգիային, որը նրանց կտա ուժ և հշխանություն, ապա կունենան նաև իրենց հոգևոր հնարավորություններն իրացնելու իրավունք), դարձույթ (might makes right – ուժեղը ճիշտ է):¹³ Սայմընի այս գաղափարախոսության համակիրը լինելով հանդերձ, Բելլն իրեն թույլ է տալիս ընդհատման ոճական հնարի կիրառությամբ կասեցնել Սայմընի ուտոպիական մտահոսքը, ակնարկելով հանրահայտ շվեդ գիտնական Ալֆրեդ Նոբելին, որը նույնպես կարծում էր, որ իր ստեղծած դինամիտը խաղաղությունն է բերելու աշխարհին (That's what Mr. Nobel thought when he invented dynamite [...] Peace on earth):

Սոցիալական իրականության, անհատի և հասարակության, գենդերային իրավահավասարության, ամերիկյան արտաքին և ներքին քաղաքականության, կառավարության հակաժողովրդավարական և հետադիմական էության վերաբերյալ հեղինակի մոտեցումներն արտահայտվում են հետևյալ քննադատական կամ հեզնական ասույթներում`

You cannot blame everything on society. (p. 323)

Some people love illegality for its own sake. Men, more often than women. It's men who make laws, and enforce them, and break them, and think the whole performance is wonderful. (p. 323)

No doubt she's wanted to be a doctor, too, and the Federal Medical Association doesn't admit women into the medical schools. (p. 324)

Very much as Simon learned mathematics, since the universities don't teach much but Business Administration and Advertising and Media Skills any more. (p. 324)

The six o'clock all-American Broadcasting company news announcer announced that peace was at hand in Uruguay, the president's confidential aide having been seen to smile at a passing blonde as he left the 613th day of the secret negotiations in a villa outside Katmandu. The war in Liberia was going well; the enemy said they had shot down seventeen American planes but the Pentagon said we had shot down twenty-two enemy planes. [...] The police action in Arizona was also successful. The neo-Birch insurgents in Phoenix could not hold out much longer against the mass might of the American Army and air force, since their underground supply of small tactical nukes from the Weathermen in Los Angeles had been cut off. (p. 326)

[...] the government must look after him and restore him to health, because health is the inalienable right of the citizens of democracy. He refused to sign the consent forms so the chief health officer signed them. He refused to get up, so two of the policemen pulled him out off bed. He started to try to fight them. The chief health officer pulled his gun and said that if he continued to struggle he would shoot him for resisting welfare, and arrest me for conspiracy to defraud the government.

(LeGuin, *The New Atlantis*: 335)

Այժմ դիտարկենք օվկիանոսի խորքերից վեր բարձրացող նոր աշխարհի մանր տառաչ ափով, խիստ երևակայական, գիտակցության

հոսք հիշեցնող կամ արատրակ տգեղանկարի տպավորություն թողնող բանային պատկերները:

(6) *It did not occur to us that there might be another moment. There was no reason to assume that there might be more than one. One was marvel enough: that **in all the field of dark, in the cold, heavy, dense, moveless, timeless, placeless, boundless black**, there should have occurred, once, a small slightly blurred, moving **light!** Time need to be created only once, we thought. But we were mistaken. The difference between one and more than one is all the difference in the world. Indeed, that difference is the world. The **light** returned. The same **light**, or another one? There was no telling.*

(LeGuin, *The New Atlantis*: 320)

(8) *Then the **sun** rose. It was not like the **dawns** we had begun to remember: **the change**, manifold and subtle, in the smell and touch of the air; the hush that, instead of sleeping, wakes, holds still, and waits; the appearance of objects, looking grey, vague and new, as if just created - distant mountains against the eastern sky, one's own hands, the hoary grass full of dew and shadow, the fold in the edge of a curtain hanging by the window - and then, before one is quite sure that one is indeed seeing again, that the **light** has returned, that day is breaking, **the first, abrupt, sweet stammer of a waking bird**. And after that the chorus, voice by voice; **this is my nest, this is my tree, this is my egg, this is my day, this is my life, here I am, here I am**, hurray for me! **I'm here!** In the **dawns** that we had begun to remember, one did not become aware of the **light** itself but of the separate objects touched by the **light**, the things, the world. They were there, visible again, as if visibility were their own property, not a gift from the **rising sun**. In this **dawn**, there was nothing but the **light** itself. Indeed there was not even **light**, we would have said, but only color:*

blue. [...] There was no east or west. There was only up and down, below and above. Below was dark. The blue **light** came from above.

(LeGuin, *The New Atlantis*: 331)

Նորից անդրադառնալով վերոնշյալ հակադրամիասնության արտահայտվող վերասույթային միասնություններին, անհրաժեշտ է նշել, որ կառուցվածքային հակադրությանը հաջորդում է լեզվաոճական, սոցիոլոգիական տրամաբանական դատողություններին հաջորդում են (6) և (8) համատեքստերի գեղարվեստական հուզարտահայտչական պատկերները, որոնք, թվում է բացառապես գեղագիտական գործառույթ են իրացնում: Իրականում այնքան էլ դժվար չէ ներըմբռնել և արժևորել գեղարվեստական մեծ ուժով ներկայացվող մութ ներկայի (*in all the field of dark, in the cold, heavy, dense, moveless, timeless, placeless, boundless black*) և խորհրդանշական, ոճականորեն լիցքավորված լեզվական միավորներով արտահայտվող լուսավոր ապագայի (*light; dawns; sun; the change; rising sun*) իմաստային, հասկացական, ճանաչողական հիմքը՝ վերացող աշխարհ-հասարակարգ և օվկիանոսի խորքերից հառնող նոր աշխարհ-վերածնվող հասարակարգ: Ներգործման ուժգնությամբ են օժտված լույս (*light*), մութ, մթնոլորտ (*dark, darkness*), փոփոխություն (*change*), շարժում (*movement*), արևածագ, ծագող արև (*dawn, rising sun*), տարածություն, տեղ (*space*), ձայն, հնչյուն (*sound*), երաժշտություն (*music*) բառերի վերացարկումներով արտահայտվող ապագա աշխարհի լուսավոր աշտարակների մտապատկերներն ու գեղագիտական տեսիլքները, ինչպես նաև բնության տեսողական վառ պատկերներ կերտող հարակրկնությամբ ու բազմակի մակդիրներով արտահայտվող տպավորիչ շարունակները (*in all the field of dark, in the cold, heavy, dense, moveless, timeless, placeless, boundless black; abrupt, sweet stammer of a waking bird; this is my nest, this is my tree, this is my*

egg, this is my day, this is my life, here I am, here I am, hurray for me! I'm here!): Dawns, light, rising sun և այլ դրական առնչանակային միավորները խորհրդանշում են հեղինակի լավատեսությունը: Պատմվածքն ավարտվում է ապագայի նկատմամբ մեծ հավատով՝ *Ծաղկի էներգիա (Flower Power)* անունը կրող մարտկոցով և ջուրթակով (*viola*) «գինված» հերոսուհին՝ Բելլը, անտեսելով փոթորիկն ու երկրաշարժը, գնում է փնտրելու ձերբակալված ամուսնուն՝ գիտնական Սայմընին: Իմաստային առումով անհամատեղելի թվացող երկու գոյականներից կազմված որոշչային շարունյթը՝ *Flower Power* (գիտություն, տեխնոլոգիա, որը պետք է ծառայի մարդուն) իր հերթին հակադրամիասնություն է կազմում *viola* (արվեստ, գեղագիտություն, որը պետք է ազատագրի մարդուն) գոյականի հետ՝ միևնույն ժամանակ ներկայացնելով գիտաֆանտաստիկայի հիմնարար բանական – երևակայական հարաբերակցությունը և գեղարվեստական արժեքը:

Յետաքրքրական է, որ գիտության և արվեստի միաձուլման կարևորությունը նախ և առաջ հասու է դառնում երաժիշտ հերոսուհուն, որի ջուրթակի մոգական հնչյունները (*The strings of the viola were the cords of my own voice, tightened by sorrow, tuned to the pitch of joy. The melody created itself out of air and energy, it raised up the valleys, and the mountains and hills were made low, and the crooked straight, and the rough places plain. And the music went out to the dark sea and sang in the darkness, over the abyss*, p. 333) ստիպում են մտավոր և քաղաքական ազատությունների համար պայքարող գիտնականների խմբին տեսնել սպիտակ աշտարակներով ապագան, որ իրենք են վեր խոյացրել *լինգերով ու ամրաններով*, այսինքն՝ գիտության միջոցով. *“I saw it. I saw the white towers, and the water streaming down their sides, and running back down to the sea. And the sunlight shining in the streets, after ten thousand years of darkness.” Simon, Belle's husband, confirms her vision: “I heard their voices,” he says, and wonders, “could we raise up the white towers, with our*

lever and our fulcrum?” (p. 333): Ստեղծագործությունն ավարտվում է նույն տեսլականով՝ եթե համատեղվեն գիտականը/նյութականը ու գեղագիտականը/հոգևորը, եթե «արվեստն ու գիտությունը վերջնականապես միաձուլվեն» (Krauss 1997:133)՝ մարդկությունը կվերապրի (*We are here*, p. 335):



2. Փիլիսոփայական տեսական դրույթների խոսքային/լեզվաոճական դրսևորումները գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում

Դիսկուրսիվ փիլիսոփայության (Discourse Philosophy) տեսություններն ու հասկացությունները, որոնք քննարկվում են գիտաֆանտաստիկայում, հիմնականում վերաբերում են գիտելիքի, իրականության, համընդհանուր և անհատական, հոգևոր և նյութական արժեքների, մարդկային մտքի/բանականության/գիտակցության ու զգացմունքների/հույզերի, փորձի, ազատ կամարտահայտման, բարոյականության, էթիկայի, արվեստի, սոցիալական իդեալների դերին ու նշանակությանը հասարակության ու այդ հասարակության անքակտելի մասը կազմող անհատի կյանքում, ուստի և պատահական չէ, որ գիտաֆանտաստիկան համարվում է փիլիսոփայական վերոնշյալ հիմնահարցերի պարզաբանմանն ու լուծմանն ուղղված գրականություն, դեպի այդ լուծումներն առաջնորդող «պատուհան» (Schneider 2009), այդ «կարևորագույն հիմնահարցերն արտացոլող գրականության գիտական առումով իմաստալիտարատեսակ», որն արդարացիորեն կարող է կոչվել ոչ թե *sci-fi* գիտական գեղարվեստական գրականություն, այլ *phi-fi*՝ «փիլիսոփայական

գեղարվեստական գրականություն» (Sawyer 2009): Գիտաֆանտաստիկան նաև համարվում է «փիլիսոփայական գործառույթ իրացնող դիսկուրս» (Fischer 2009: 95):¹⁴

Իրականության եռթյունն ու մարդկային/հասարակական էթիկան ուսումնասիրելու փիլիսոփայական սկզբունքը վճռորոշ դեր է կատարում գիտաֆանտաստիկայում՝ համարվելով ժանրի «միջուկը» (Anders 2012:6): Փիլիսոփայական դրույթների ու սկզբունքների կիրառության շնորհիվ ԳՖԴ-ն կարողանում է «կարգայնացնել» մարդկային մտքերը և «հասկացականացնել» մարդկային հարաբերությունները (Teeraprasert 2000: 5), փիլիսոփայական փաստարկները գրական-գեղարվեստական դարձնելով՝ հասնել «հասկացական բարեփոխումների» (Philips 1984:73): Ակնհայտ է, որ նշված բարեփոխումներն այն փոփոխություններն են, որոնք հիմնված են գիտելիքի եռթյանը վերաբերող փիլիսոփայական սկզբունքների վրա:¹⁵

Չափազանցություն չենք համարում այն կարծիքները, որ «գիտաֆանտաստիկան փիլիսոփայական մտածական գիտափորձ է» և «առաջացել է փիլիսոփայությունից» (Anders 2012:1), որ «գիտաֆանտաստիկ լավագույն ստեղծագործությունները հիրավի փիլիսոփայական մտածական գիտափորձերի ծավալուն տարբերակներն են» (Schneider 2009): Իր, ինչպես նաև Ս. Շնայդերի (2009) և Ռ. Սոյերի (2009) այս համոզմունքը հաստատելու համար Չ. Անդերսը (2012: 1) բերում է մի շարք փաստարկներ: ԳՖԴ-ն գրական ժանր է, որն արտասովոր աշխարհների, գյուտերի և բառերի միջոցով ներկայացնում է մեր իրականությունը: Մարդը, հատկապես 21-րդ դարի մարդը, ապրում է մի աշխարհում, որտեղ արտասովորը շատ է: Նա ամեն վայրկյան իր մաշկի վրա զգում է «տարաշխարհիկ ու երևակայականի» ազդեցությունը, բայց հենց ուզում է շրջվել և

տեսնել «անսովորի ու աներևակայ ելի» նյութական պատկերը, որը շատ մոտ է թվում՝ այն անմիջապես անհայտանում է: Գիտաֆանտաստիկան «լրացուցիչ արհեստական զգայարան է», այն միջոցը, որի շնորհիվ պատոնյան «այլաբանական քարանձավում»¹⁶ շղթայված և պատերի սովերնետը գոյության իրական ձևեր համարող բանտարկյալը վերածվում է փիլիսոփայի՝ քարանձավից դուրս գալուց հետո բացահայտելով, թե ինչ է իմացությունը: Այդ փիլիսոփան (գիտաֆանտաստիկ գրողը) անպայմանորեն պետք է վերադառնա քարանձավ՝ փոխանցելու իր իմաստությունը անգիտության մեջ խարխափող բանտարկյալներին (ibid: 2-4):¹⁷

Թեև գիտաֆանտաստիկ բոլոր ստեղծագործություններն էլ ինչ-որ չափով փիլիսոփայական կարելի համարել, այդուհանդերձ կան կոնկրետ ստեղծագործություններ, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են փիլիսոփայական տեսություններին ու դրույթներին,¹⁸ ինչպես օրինակ, կյանքի իմաստին, վրիժառության էթիկային և անմահությանը վերաբերող թեմատիկան: Յավանաբար ավելի մեծ չափով, քան որևէ այլ գրական-զեղարվեստական ժանր, գիտաֆանտաստիկան արտացոլում է անմահության փիլիսոփայական թեմատիկան՝ փորձելով պատասխանել մարդկային գոյությանը, ինքնությանը, հիշողությանը, բանականությանը, երազանքներին, կրքերին, մարդկության և տիեզերքի ճակատագրին վերաբերող հարցերին: Այդ ստեղծագործություններում հեղինակի կողմից առաջ քաշած հարցերի ու պատասխանների ճշգրիտ/օբյեկտիվ և պատկերավոր/սուբյեկտիվ լեզվական տարրերի համադրությամբ ստեղծված խոսքային ձևակերպումները հնարավորություն են տալիս ընթերցողին մտորել մեր աշխարհից, ինչպես նաև մարդկային կյանքից այն կողմ գտնվող երևույթների մասին:¹⁹

Գիտաֆանտաստիկայի անբաժանելի մաս կազմող անմահության փիլիսոփայական թեման ժանրում ներկայանում է փիլիսոփայական հասկացությունների և մտածական գիտափորձերի դիտարկումների ձևով: Պատահական չի կարելի համարել նաև այն փաստը, որ փիլիսոփայությունն ու գիտաֆանտաստիկան անմահության խնդրի նկատմամբ միևնույն մոտեցումներն ունեն (Fischer 2009:95): Ավելիև, գիտաֆանտաստիկ անմահությունը պայմանավորված է փիլիսոփայական երկու մոտեցումներով:

Ըստ առաջին մոտեցման (1), որը պատկանում է ժամանակակից փիլիսոփայական գիտակարգ համարվող հերմենևտիկ ֆենոմենոլոգիայի գիտաճյուղին, մարդկային գոյությունն իմաստավորվում է միայն սահմանափակ միջակայքում, այսինքն՝ կյանքը տարածական և ժամանակային համապարփակ միջավայրում իրականացվող մարդկային նպատակաուղղված գործունեություն է:²⁰ Մահկանացուի համար կատարյալ ապագան բարեկեցիկ, անդորր, խաղաղ ու երջանիկ սահմանափակ կյանքն է էկոլոգիապես մաքուր երկրագնդի վրա: Մարդու իրավունքների, իրավահավասարության, արդարության, բնապահպանության, արվեստի և գիտության զարգացման հնարավորությունների համար պայքարելու իմաստն ու նպատակը գեղեցիկ, ներդաշնակ ապագայի տեսլականն է: Եթե կյանքը առաջարկեր միայն ներկաև ապագա թշվառություն՝ մահն անցանկալի չէր լինի: Ջ. Ֆիշերը (2009) կարծում է, որ չնայած փիլիսոփաները անվերապահորեն ընդունում են անմահության «անցանկալիության» այս դրոյթը, գիտաֆանտաստիկ հեղինակներն այդուհանդերձ, այդքան էլ հոռետես չեն: ԳՖԴ-ի հիմնական առանձնահատկությունը հավատն է տեխնոլոգիական առաջընթացի նկատմամբ, հավատը, որ մարդկային կյանքի տևողությունը հնարավոր է երկարացնել և միգուցե նաև հասնել «անմահության արևածագին» (ibid: 100): Օրինակ,

գիտաֆանտաստիկ շատ մոդելներ անմահը պատկերում են որպես մարդ-արարածին բնորոշ միտք, գիտակցություն, հոլյգեր և փոխակերպված մեխանիկական մարմին ունեցող հարատևող էակի: Այլ մոդելներ, հարելով կյանքի սահմանափակության փիլիսոփայական վերոնշյալ մոտեցմանը, որպես ապացույց ներկայացնում են այսպես կոչված «հակադարձ անմահությունը» կամ «Պինոկիոյի սինդրոմը», երբ անմահը, ճաշակելով հավերժության դառնությունը, ձգտում է դառնալ մահկանացու: Համընդհանուր կարծիքն այն է, որ «Պինոկիոյի սինդրոմը», այսինքն անմահության անցանկալիությունը լիովին պատճառաբանված է, քանի որ երկարակեցությունը կամ չափազանց երկար կյանքը անխուսափելիորեն ավարտվում է հոլոսահատության, չպատճառաբանված վատատեսության, ընկճախտով և հոգեբանական այլ խնդիրներով: Թշվառ և միայնակ կյանքերի անվերջ շարքը, հատկապես երբ անմահն ապրում է մահկանացուների մեջ, նույնքան վատ է և անցանկալի, որքան մահը: Այս դեպքում մահվան անցանկալիության թեզն ընդունելի չէ՝ կարիք չկա հանուն անմահ գոյության հաղթահարել այն: Մահվան դրական ընկալումը, որքան էլ որ տարիմաստ/պարարոքսային հնչի՝ կյանքի շարժիչ ուժն է: Գիտակցական այն մոտեցումը, որ մահն ավարտ, վերջ չէ, որ ֆիզիկական գոյությունն ից գատ կան հարատևման այլ ձևեր՝ մարդկությանն ավելի շատ մղում է ստեղծելու հոգևոր արժեքներ, քան ոչնչացնելու դրանք, նպաստում ինքնության և անհատականության բացահայտմանը, «կյանքի լիարժեք գնահատմանը» (McMahon 2008: 86): Գիտաֆանտաստիկ այս մոդելը անմահության փիլիսոփայական առաջին մոտեցման ուղղակի արտահայտությունն է:

Անմահության փիլիսոփայական երկրորդ մոտեցումը (2) ենթադրում է, որ ոչինչ չի կարող արդարացնել մահվան

ցանկալի ու թյուր ունը, ուստի այն պետք է ցանկացած գնով հաղթահարել: Մարդկության մեծ մասը, գիտակցաբար, թե՞ անգիտակցաբար՝ հարում է հենց այս մոտեցմանը, քանի որ մահը համարում է ամենասարսափելի բանը, որ կարող է պատահել մարդ-արարածին: Մահվան գաղափարի նկատմամբ մերժողական մոտեցումն արտացոլվում է լեզվում, կրոնում, գիտության (հատկապես բժշկագիտության) մեջ:²¹ Դրանք բոլորն էլ փորձում են այս կամ այն ձևով երկարակեցությունը կամ անմահությունը հասանելի դարձնել մարդուն: Գլխավոր փաստարկն այն է, որ կյանքի իմաստալիությունը չի կարող պայմանավորվել ավարտունության սկզբունքով, և բնական է, որ մահի նկատմամբ հաղթանակը ցանկալի է: Պետք է միայն կարողանալ ստեղծել անմահության այնպիսի մոդել, որը քիչ խնդրահարույց լինի: Օրինակ, միևնույն մարմինը, ուղեղը/միտքը և հիշողությունը պետք է լինեն հարատման, շարունակականության անբաժանելի տարրերը: Ընդ որում, մարդկային մարմնին բնորոշ բոլոր ֆիզիկական հատկանիշները ևս պետք է պահպանվեն:

Փիլիսոփայական այս (2) մոտեցմանը հարող գիտաֆանտաստիկան առաջարկում է անմահության կամ երկարակեցության բազմազան ձևեր՝ կլոնավորում, ֆիզիկական փոխակերպում (գիտակցությունը քայքայված մարմնից տեղափոխվում է նոր, առողջ մարմնին), մարմնի մեջ համակարգչային չիփի տեղադրում, տարածամասնակյա ճամփորդությունների, մարմնի սառեցման միջոցով կյանքի երկարաձգում և այլն: Ջ. Ֆիշերը (2009: 96) պնդում է, որ գոյություն ունի գիտաֆանտաստիկ անմահության ատոմիստական սերիական մոդելի երկու ձև՝ **չկապակցված կյանքերի սերիական մոդելը** (the disjoint-lives serial model) և **կապակցված կյանքերի սերիական մոդելը** (the connected-lives serial model): Վերջինս, իհարկե, առավել ցանկալի է, քանի որ այստեղ առկա են մի կյանքից մյուսը տեղափոխվող, մարդու

շարունակականության իմաստն ապահովող այնպիսի տարրեր, ինչպիսիք են հոգեբանությունը, բնավորությունը, ինքնությունը, հիշողությունը, հավատը, արժեքային համակարգը: Առանց վերոնշյալ «մտավոր բովանդակության», այսինքն առանց հին հիշողությունների, նախասիրությունների, նպատակների, իղձերի ու երազանքների՝ կյանքը կվերածվի գոյության իմաստագուրկ, աննպատակ ձևի:²²

Ինչ վերաբերում է փիլիսոփայական գիտաֆանտաստիկայի լեզվին, ապա ակնհայտ է, որ այդտեղ գեղարվեստական լեզվածական տարրերը մշտապես հանդես են գալիս փիլիսոփայական տեղեկատվական տարրերի հետ սերտ համադրությամբ, որի արդյունքում մտածական հասկացությունները վերածվում են ոչ ավանդական, անիրական արտարկումների, որոնք այնուամենայնիվ, տրամաբանությունից զուրկ և իրականությունից կտրված չեն, քանի որ արտացոլում են ներկայիս մարդկային հասարակության խնդիրներն ու դրանց լուծման ուղիներն ու ձևերը: Տրամաբանական բովանդակությունը, որը չափազանց «խելացի» փիլիսոփայական գիտաֆանտաստիկայի անբաժանելի մասն է, պայմանավորում է ոչ միայն սոցիալ-փիլիսոփայական, այլ և յուրօրինակ գեղարվեստական (գեղագիտական) գործառույթի իրացումը:

Նշված համադրության լույսի ներքո փորձենք իրավիճակային-փաստարկային և լեզվածական քննության ենթարկել փիլիսոփայական կարևորագույն հասկացությունն ներկայացնող անմահության գաղափարն արժարժող գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի օրինակներ՝ քաղված ամերիկացի հանրահայտ գրող Ռոջեր Չելագնիի հայտնի *Jack of Shadows*՝ «Սովերների Ջեքը» (1978) վիպակից:²³

Անմահության, կյանքի ու մահվան անտիևմիայի սուլյն հետազոտությունը հիմնված է հերմենևտիկ ֆենոմենոլոգիայի

(Hermeneutic Phenomenology), վերլուծական հոգեբանության (Analytical Psychology) և յունգյան նախատիպերի տեսության (Jungian Archetypal Concept),²⁴ տրանսցենդենտալ փիլիսոփայության (Transcendental Philosophy)²⁵ և բնափիլիսոփայության (Natural Philosophy)²⁶ փիլիսոփայական և հոգեբանական դրույթների վրա: Կարելի է ենթադրել, որ հեղինակը քաջածանոթ է փիլիսոփայական նշված տեսություններին, կարելի է նաև պնդել, որ նալիովին տիրապետում է յունգյան նախատիպերի տեսությանը (Muradian 2015: 165-179):

Իր ստեղծագործության մեջ Ձել ազնին կերտել է տարաշխարհիկ, արտասովոր վիզուալ պատկերներ, որոնց անբաժանելի մասն էլ հեղինակի սիրելի կերպարը՝ անմահ Ջեքն է:²⁷ Աշխարհի այն մասը, որտեղ բնակվում է հոգի և մահ չունեցող Ջեքը՝ և՛ ուղղակի, և՛ փոխաբերական իմաստով մոլթ վայր է: Այն չի պտտվում, և այնտեղ տիրում է հրաշագործությունը: Աշխարհի երկրորդ՝ լուսավոր մասում, բնակվում են մահկանացուները, և այնտեղ տիրում է գիտությունը: Ջեքի, այլ կերպ՝ *Ստվերների Ջեքի (Jack of Shadows)*, *Ստվերաջեքի (Shadowjack)* և *Դոկտոր Ստվերի (Dr. Shade)* մահն ու վերածնունդը (վերջինս բջիջների միաձուլմամբ նոր, հոգեպես և արտաբնապես հնին նմանվող նոր կենսաբանական էակի ստեղծումն է, որն իր ֆիզիկական ուժը ստանում է ստվերներից), վրեժի ծարավը, ողիսականը՝ անմահների *Մութաշխարհից (Darkside)* մինչև մահկանացուների *Լուսաշխարհ (Lightside)*, *անշարժ, փակված (locked)* երկինքն ու երկիրը, ծովն ու քամին (*the sky and the earth, the sea and the wind*) բացելու համար անհրաժեշտ բանալու փնտրտուքը և ամենակարևորը՝ այս մաքառումների ընթացքում մահկանացուին բնորոշ որոշակի հոգեկերտվածքի ձեռքբերումը՝ նկարագրված են փիլիսոփայական հիմք ունեցող գիտագեղարվեստական ոճական մեծ վարպետությամբ: Մահկանացու – անմահ երկատմամբ տառապող հերոսի

հետագա ճակատագիրը մնում է անհայտ՝ հանձնվելով ընթերցողի երևակայությանը:

Չելազևիի պատմությունը հիմնված է մարդկային հոգու փիլիսոփայական «խորհրդանշական հաղորդակցություն» միջոցների՝ գիտելիքի, լեզունդների, մարդկային երազանքների, ձգտումների, լույսի ու խավարի վերաբերյալ մարդկային պատկերացումների վրա: Անմահ Ձեքի կերպարի միջոցով բացահայտվում են մարդկությանը հետաքրքրող «կյանք», «մահ», «կյանքի իմաստ», «երջանկություն», «վախ» առեղծվածային հասկացությունները՝ **յ ու ն գ յ ան ն ախառիպերը:**

Ըստ Կ. Յունգի՝ մարդկային հոգեբանության գենետիկ տարրեր համարվող նախառիպերը մարդ տեսակին բնորոշ «հավաքական անգիտակցականի» բաղադրիչներ են, և դրանց բացահայտումը մեծապես պայմանավորված է վերոնշյալ «խորհրդանշական հաղորդակցություն» միջոցների ուսումնասիրությամբ: Յունգյան «անհատականացումը» (*individuation*) գիտակցականի, կյանքի փորձի և «հավաքական անգիտակցականը» կազմող նախառիպերի (կյանք, մահ, կյանքի իմաստ, երջանկություն, վախ) նկատմամբ ձևավորած ճիշտ մոտեցումների ու ընկալումների արդյունք է՝ այսինքն մարդու հոգեբանական աճի և հասունացման գործընթացը (Analytical Psychology 2011), որը կենսական նշանակություն ունի ոչ միայն անհատի՝ տվյալ դեպքում Ձեքի, այլ և այն աշխարհի համար, որտեղ նա բնակվում է:²⁸

Այսպես՝ Չելազևիի հերոսի դեպքում անմահությունն անիմաստ է առանց գիտակցական և յունգյան նախառիպային անգիտակցական տարրերի փոխկապակցվածության: Միայն այս համագործակցության արդյունքում կարող է անմահ Ձեքը կամ անմահության որևէ այլ մոդել ներդաշնակ կեցություն ապահովել իր և իր շրջապատի համար: Ընտրելով կապակցված կյանքերի սերիական մոդելը՝ հեղինակը խթանում է և հաջող ավարտի է

հասցնում Ջեքի անհատականացումը՝ իր Եսասեր Էոլթյունից ձերբազատվելու գործընթացը, որը սկսվում է նրա հերթական մահերից և վերածնունդներից մեկից հետո:

(10) *And again after a long while, **he felt himself falling – falling as from a great height, gaining in substance**, until he realized that he was lying on his back staring upward with the full weight of his being once again on him. He awoke - **if it could be called waking** - in the Dung Pits of Glyve. He was **naked**, on a mound of offal in the middle of **a vile, polluted lake**, and when he recalled how he came to be there, **he swore vengeance on his enemies**. An **evil smile** crossed his face as he considered for hundredth time that **while men begin and end in such fashion, darksiders could claim nothing better**. [...] It was always with a certain **sadness** that he reflected on **the loss of blood from any new body which also happened to be his own**.*

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 15-16)

Ջեքի վերածնվելու գործընթացը ներկայացվում է բացասական առնչականակայ ինչպես լեզվական միավորներով (*falling; if it could be called waking; naked; vile, polluted; evil smile; sadness*) և համեմատվում բարձր էոլթյունից անկման տիպիկ գագաթնակետի հետ (*he felt himself falling – falling as from a great height*): Ծրջասունթյան ոճական հնարի միջոցով պատկերված մահը (*the loss of blood from any new body which also happened to be his own*) ու վերածնունդը (*gaining in substance*) նույնքան ցավալի են անմահի համար, որքան մահկանացու ծնունդն ու վախճանը (*while men begin and end in such fashion, darksiders could claim nothing better*): Ջեքն ամեն անգամ սարսափով է հիշում դրանք և երդվում վրեժ լուծել նրանցից, ովքեր հերթական

անգամ սպանել են իրեն (*he swore vengeance on his enemies*) և ստիպել
նորից վերածնվել :

Այժմ անդրադառնանք Ձեռագնիի մեկնաբանությանը
ներկայացված սովերի/սովերների հասկացությանը, որը կարող է
համարվել վիպակի փիլիսոփայական հիմնաքարը: Փաստ է, որ
հեղինակը քաջատեղյակ է, որ յուրաքանչյուր նախատիպերի շարքում
կարևոր տեղ է գրավում սովերի նախատիպը կամ նախատիպային
սովերը (*shadow archetype* կամ *archetypal shadow*), որն «անհատական
անգիտակցականի» տարրերից է և արտահայտվում է մարդու պրակտիկ
գործունեության ընթացքում: Սովերը հոգեբանական տարրերի բարդ
համադրություն է և կարող է դրական կամ բացասական
դրսևորումներ ունենալ: Այն կարող է արտահայտվել իրականին ոչ
համապատասխան, եթե անհատը գիտակցաբար փորձում է թաքցնել կամ
ճնշել իր էությունը: Այլ կերպ՝ սովերը մարդկային հոգու
անձնավորումն է, լիարժեք կամ թերի հոգեկան աշխարհը, սեփական
բարդույթների, արատների և առաքինությունների գիտակցումը, կամ
պարզապես այսպես կոչված մարդկային «լավ/վատ հոգին»: Հավանաբար
հենց այս նախատիպը նկատի ունենք, երբ, հայերենում ասում ենք, որ
այս կամ այն մարդն ունի «լավ/վատ հոգի», «վախենում է իր
շողքից/շվաքից» կամ ինչ-որ մեկի «շողքը/շվաքը ընկել է վրան»:

Մյուս նախատիպերի հետ համեմատած սովերն ավելի հեշտ
ընկալելի է այն առումով, որ մարդու համար հասանելի են սովերի
արտացոլած և՛ դրական, և՛ բացասական որակները: Բացասական
սովերը ներառում է հոգեկերտվածքի այն վատ որակները, որոնք
մարդը փորձում է թաքցնել, իսկ շրջապատը փորձում է բացահայտել
(*there are shadows across your life which I cannot pierce*, p. 64): Առավել
կառուցողական է համարվում այն սովերը, որը պարունակում է որևէ
թաքնված դրական հոգեբանական հատկանիշ, որն ի հայտ է գալիս

անհրաժեշտության դեպքում: Փիլիսոփայության և հոգեբանության մեջ այսպիսի հատկանիշն անվանում են «ստվերի ոսկի»՝ *gold in the shadow* (Arena 2012):²⁹

Վերոնիչյալ տեսության ավելի ակնհայտ գեղարվեստական արտահայտությունն և մեկնաբանությունն, քան հետևյալ հատվածներում ներկայացված ասույթները, դժվար է պատկերացնել .

(11) *He would miss the dark land, with its witcheries, cruelties, wonders and delights. It held his life, containing as it did the objects of his hatred and his love. [...]“What do you want Shadowjack?” he asked. “Of you? Nothing.” “Then why do you bring me wine whenever you pass this way?” “You seem to like it.” “I do”. “You are perhaps my only friend,” said Jack.*

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 60, 62)

(12) *“Gods! She does look like a broken mop,” he decided again, remembering. Still, it’s Rosalie. “For that bread you gave me long ago, you shall always be well fed. For the advice you gave me, you will always be honoured.” [...] And always his thoughts returned to Morningstar on Panicus, his only friend. Why were they friends? What they had in common? Nothing that he could think of. Yet he felt an affection for the enigmatic being which he had never felt for another creature; and he felt that Morningstar, for some unknown reason, also cared for him. And it was Morningstar who recommended this journey as the only means **to accomplish what must be done**. Then he thought of the conditions which prevailed on the darkside of the world; and he realized that he, Jack, was not merely the only one capable of making the journey, but also **was***

largely responsible for the state of affairs which required the journey.

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 105, 119)

Բոզիի և Այգաստղի նկատմամբ դրսևորվող սերն ու հոգածությունը (*Then why do you bring me wine whenever you pass this way?; You are perhaps my only friend; And always his thoughts returned to Morningstar on Panicus, his only friend; he felt an affection for the enigmatic being which he had never felt*), պատասխանատվություն զգացումը (*to accomplish what must be done; was largely responsible for the state of affairs*), երախտագիտություն զգացումը (*For that bread you gave me long ago, you shall always be well fed; For the advice you gave me, you will always be honoured*) խթանում են բացասական սովերի հաղթահարման և կերպարի «մարդկայնացման» գործընթացը, Ջեքն սկսում է *դառնալ ավելի զգացմունքային և հոգակալ քան առաջ* (*to possess more emotions and sentiments than once*, p. 65): Հայրենաբաղձությունը, սերը հայրենիքի, ավելի ճիշտ «ստեղծման» թեկուզև դժնի վայրի նկատմամբ (*He would miss the dark land, with its witcheries, cruelties, wonders and delights. It held his life, containing as it did the objects of his hatred and his love*) նույնպես վկայում են, որ դաժան և անզգասամահը վերածվում է զգացմունքային և մարդասեր մահկանացուի: *Զգալ, մտածել, հասկանալ, կռահել* (*he felt; he thought; he realized*) բայերով կազմված հարակրկությունները իրենց տրամաբանական հանգուցալուծումն են գտնում գիտակցության միջոցով փոխվելու, փոխակերպվելու գաղափարում (*Consciousness tends to transform one*, p. 67): Ջեքն արժանի է անմահության, քանի որ դրական սովերի օգնությամբ համադրելով գիտակցականն ու անգիտակցականը, իր երկար կյանքի արահետներից մեկում ի վերջո կարողանում է գտնել իր «սովերի ոսկին»:³⁰

Ահա թե որն է անմահության դերը. այն ոչ միայն նախկին կյանքի հիշողություններն ու փորձը պահպանելուն, այլև անգիտակցական դրական ստվերի օգնությամբ վերափոխվելուն, անհատական գիտակցության՝ արտաքին աշխարհի հետ հաշտեցմանն ու ներդաշնակ հարաբերակցությանն ուղղված ժամանակատար գործընթաց է: Որքան երկար է կյանքը՝ այնքան մեծ է հոգեբանական զարգացման, վերափոխման, կայացման, ինքնադրսևորման հնարավորությունը: Յեղիևակի և հերոսի սեփական «ես»-ը գտնելու երկարատև փնտրտուքի նպատակը մարդկությանը (և՛ մահկանացուներին, և՛ անմահներին) օգնելն է, որով էլ հենց իմաստավորվում է նրանց գոյությունը:

Չելազևիի ստեղծագործության լեզուն և ոճը մեծապես պայմանավորված են նաև այն փաստով, որ հիանալի ծանոթ լինելով գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործության մեջ դիսկուրսիվ արտահայտություն գտնող բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությունը և փիլիսոփայական անտիևոմիաների տեսությունը՝ հենց դրանք է դրել իր վիպակի գաղափարական, լեզվական և նույնիսկ կառուցվածքային հիմքում: Այսպես՝ հեղինակը լեզվական արտահայտություն է տվել հետևյալ անտիևոմիաներին. *science – art/magic, light – dark, Lightside – Darkside, the lightsiders – the darksiders, born – created, mortal – immortal* և այլն: Յետաքրքրականն այն է, որ հեղինակը, որը տվյալ դեպքում նաև կերպարներից մեկն է, առավել քան համոզված է, որ հենց այդ երկուսի խաղաղ համագոյակցությունն ու միախառնումն է, որ կարող է փրկել մեր մոլորակն ու մարդկային ցեղը:

(13) *Your people are **cold** but their world is **warm**, endowed as it is with **enchantment, glamour, wonder**. The **lightsiders** know **feelings***

you will not understand, though their science is as cold as your people's hearts. Yet they would appreciate your realm if they did not fear it so and you might enjoy their **feelings** but for the same reason. Still, the capacity is their, in each of you. The **fear** need but give the way to *understanding*, for *you are mirror images of one another.* [...] *“You are all men, whatever side of the world you call your home.”*

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 63)

Յատվածն ամբողջ ու թյ ամբ ներկայ անում է որպես ուղղակի կամ անուղղակի հակադրությունն՝ իմաստային ուրույն շարքերով. *cold = your [darksiders'] people's hearts = fear – warm = endowed as it is with enchantment, glamour, wonder = feelings; lightsiders – feelings you [darksiders] will not understand; fear – understanding*. Իմաստային հակադրությունն է արտահայտում նաև գեղարվեստական համեմատությունը (*their science is as cold as your people's hearts*): Իջնող աստիճանավորմամբ թուլ անում է հակադրություններին բևեռացվածության հոլգականությունը, ապա՝ հանգուցալուծվում *understanding* փոխըմբռնում խորհրդանշող միավորով ու *you are mirror images of one another* և *You are all men, whatever side of the world you call your home* փոխաբերության թնեքով: Ավելի լավ, քան *դուք միմյանց հայելային արտացոլանքն եք* փոխաբերական արտահայտությամբ հնարավոր է ներկայացնել փիլիսոփայական անտինոմիաների, ինչպես նաև բանականի ու երևակայականի հակադրամիասնությունը գիտաֆանտաստիկ ժանրում:

Բազմաթիվ գիտաֆանտաստիկ կանխատեսումներ իրականություն են դարձել, և ինչպես այլ ստեղծագործություններին հեղինակներ, այնպես էլ Ձեզ ազնիս համոզված է, որ միգուցե կգամի օր, երբ կգերիշխի գիտության լույսը (*science will doubtless prevail in the light*) և

կիրականանա երկար և համերաշխ ապրելու մարդկային երազանքը, եթե, իհարկե, մինչ այդ մարդկային էության բացասական ստվերը չկործանի մեր աշխարհը (*if the world is not destroyed*):

The darkness, I feel, will always hold in some form the things we have held, and science will doubtless prevail in the light. That is, he added mentally, if the world is not destroyed.

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 137)



Ամփոփելով հետազոտության այս գլուխը՝ կարելի է պնդել, որ գեղագիտական ու հուզական զգացողություններ արթնացնելու ցբացի, գիտաֆանտաստիկական միտված է ռացիոնալ ազդեցություններ ունեցնել ընթերցողի վրա, որն էլ իրականացվում է դիսկուրսի հիմնարար բաղադրիչի՝ գիտական «մեգատեքստի» միջոցով: Այդ «մեգատեքստն» իհարկե բազմազան է. մի շարք բնագիտական և հումանիտար գիտություններ, որոնք բոլորն էլ այս կամ այն չափով առնչվում են ԳՏԴ-ին: Այդուհանդերձ, տիրապետող է այն կարծիքը, որ դիսկուրսի գիտական առնչությունների շարքում առաջնային տեղ են գրավում ֆիզիկական, մարդաբանությունը, սոցիոլոգիան և փիլիսոփայությունը: Գիտաֆանտաստիկայի գիտական տարրը ներկայանում է գիտական արտարկումների տեսքով, որը ոչ այլ ինչ է, քան նշված գիտություններին պատկանող դրույթների, տեսությունների և հասկացությունների վրա հիմնված մարդկային մտքի և երևակայություն միաձուլում, որը լեզվական ձևակերպում է ստանում և իրացվում խոսքի իմաստային, վերնշանային և վերվերնշանային մակարդակներում: Ուրիշ խոսքով՝ բանականի ու երևակայականի միասնությունն իր լեզվաոճական արտահայտումն է գտնում գիտաֆանտաստիկային բնորոշ, որպես ոճական և հասկացական

հնար կիրառվող արտարկու մներում, որոնց ճանաչողական, դիսկոնրսիվ և ոճագործառական առանձնահատկությունները բացահայտվում են հակադրությունների և հակադրամիասնությունների քննությանն ուղղված համալիր մեթոդաբանության կիրառմամբ: Գիտությանն անձանոթ արտարկու մները հեռու են ճշգրիտ գիտական փաստեր լինելուց, բայց դրանք հիմնված են ծանոթ, հայտնի, հիմնավորված գիտափաստերի և գիտադրույթների ընդլայնման, ձևափոխման, վերափոխման վրա, և հետևաբար, այնպիսի արտածումներ են, որոնց հիմքում ընկած իրական գիտական նվաճումներն ու մարդկային երևակայության շնորհիվ ստեղծված անիրական «գիտապատկերները» գեղեցիկ գեղարվեստական միաձուլումներ են առաջացնում:

Փիլիսոփայական գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունները ներկայանում են որպես փիլիսոփայական տեսությունների ու դրույթների յուրօրինակ մտածական գիտափորձեր, որոնք փորձում են պատասխանել մարդկային գոյությանը, ինքնությանը, հիշողությանը, բանականությանը, երազանքներին, կրքերին, մարդկության և տիեզերքի ճակատագրին վերաբերող հարցերին: Յեղիևակի կողմից առաջ քաշած հարցերի ու պատասխանների ճշգրիտ/օբյեկտիվ և պատկերավոր/սուբյեկտիվ լեզվական տարրերի համադրությամբ ստեղծված խոսքային ձևակերպումները ներգործում են ընթերցողի վրա՝ ստիպելով մտորել մեր աշխարհից, ինչպես նաև մարդկային կյանքից այն կողմ գտնվող երևույթների մասին: Օրինակ, տրամաբանական մեկնաբանությունների միջոցով ճշմարտությունն ասելու Ռ. Չելազևիի փիլիսոփայական դիրքորոշումը հիմնված է մարդկային մտքի, գիտելիքի, գիտության ու տեխնոլոգիայի ընձեռած հնարավորությունների վրա և արտահայտվում է երկարակեցության առանձին, բայց կապակցված

կյանքերի սերիական մոդելի ձևով: Գիտական առաջընթացը, երկարակեցուցչությունը, մարդկային ներդաշնակ գոյակցությունը ապահովելու ամենակարևոր գործունը փոփոխությունն է, հակադրությունների միասնությունը, և սապետք է լինի ներկայիս մարդկության հաջողության հասնելու գրավականը: Յեղիականացման գաղափարախոսությունը գլխավորապես հիմնված է հերմենևտիկ ֆենոմենոլոգիայի, տրանսցենդենտալ փիլիսոփայության և յունգյան նախատիպերին վերաբերող որոշակի տեսական դրույթների վրա: Եզրակացությունը հետևյալն է՝ մահը մի կողմից ներկայանում է որպես վերջ, ավարտ (անմահությունը հավերժությունն է), մյուս կողմից՝ որպես մահ-ծնունդ, ծնունդ-մահ վերնյութական փոխաբերական փաստարկումը հաստատող վերածնունդ, վերամարմնավորում, ամբողջականության, ներդաշնակության հասնելու նպատակ, որն իր հերթին արդարացնում է մահվան տրամաբանականությունը: Կյանքի՝ սկզբի և վերջի միջակայքի երկարացումը, անշուշտ, ցանկալի է, բայց խելամիտ է և արդարացված միայն այն դեպքում, երբ այդ ժամանակահատվածը ծառայում է «սովերի ոսկին» հայտնաբերելուն և այն ընդհանուր բարօրությանն ու բարեկեցությանը ծառայեցնելուն: Այս նպատակը գիտաֆանտաստիկայի մարդասիրական էության ևս մեկ վկայություն է: Իսկ անմահությունը կամ երկարակեցությունը (ոչ թե հավիտենությունը, հավերժությունը) երևակայության արդյունք է, թեև գիտությունը դեռևս չի հասել դրան, բայց գիտաֆանտաստիկան, բանականն ու երևակայականը համադրելու, բնորոշ լեզվաոճական տարրերի կողմից ներգործման ու համոզման գործառույթներ իրացնելու իր կարողությամբ, արդեն հասցրել է նվաճել այդ բարձունքը, և հենց սա է գրական այս ժանրի մեծագույն արժանիքը:

Ճանապարհորդություններ

1. «Երևակայության ինտելեկտուալ նվաճման» լավագույն օրինակ է տիեզերական գիտաֆանտաստիկան, որտեղ տիեզերական երևակայական պատկերները ճշգրիտ ու իրական են թվում:

Ինչպես նշում է Լ. Քրաուսսը, «գիտաֆանտաստիկայում տիեզերական հետազոտությունները ներկայացնում են մարդկային բնականության ամենահրաշալի բացահայտումները» (Krauss 1995: 174):

2. Ֆ. Մելլորը, վկայակոչելով մի շարք այլ հետազոտողների, ինչպիսիք են Քրաուսսը (1997: 11, 75), Փրաթչեթը (1999: 62), Ուայթը (1996: 184) և շատ այլք, բացարձակապես անհամատեղելի է համարում գիտությունն ու կրոնը՝ վերջինս բնութագրելով որպես իռացիոնալ, գիտությանը հակադրվող, հակագիտական, ինքնակարևորման չափազանցված զգացողության արդյունք (Mellor 2003: 525): Քրաուսսը (1997: 137) հայտարարում է, որ «երբ մենք հասկանում ենք, որ հոգեբանականի հիմքում գիտակցությունն է, հոգու աստվածաբանական ըմբռնումը, խուսափելով գիտափորձերին հակադրվելուց, անմիջապես նահանջում է»: Ուայթն ավելացնում է, որ «ոչ մի տեսությունն չի կարող ընդունվել, եթե հիմնված չէ գիտափորձի վրա» (White 1996:102): Թեև գիտաֆանտաստիկան անդրադարձել է նաև կրոնական թեմատիկային, այդուհանդերձ տիրապետող կարծիքն այն է, որ, ինչպես հրաշագործությունը, աստղագուշակությունը, պարանորմալը և 1970-ականներին առաջացած նյուէյջիզմ (new ageism) հոգևոր ուղղությունը, այնպես էլ կրոնն ընդհանրապես կեղծ գիտակարգեր են (Mellor 2003:526): Գոսուամին գտնում է, որ գիտության և կրոնի պայքարը հանգուցալուծվեց այն ժամանակ, երբ սնահավատության՝ նյութոնիզմի դեմ մղած պայքարն ավարտվեց վերջինիս հաղթանակով (Goswami 1983:31): Այս դիրքորոշման պատճառը հավանաբար այն է, որ կրոնը անցանկալի է համարում որոշակի ճշմարտությունների բացահայտումը: Դասական ԳՖԴ-ն հարում է

այն գաղափարախոսությանը, որ կրոնը վաղ թե ուշ վերանալու է, և եկոլոգիապես մաքուր երկրագնդի վրա ձևավորվելու է միևնոր՝ տրամաբանական և ազատամիտ գաղափարներով առաջնորդվող, առաջադեմ մարդկություն:

3. Լ. Քրաուսսը հակված է կարծելու, որ նորագույն տեխնոլոգիաները ավելի մեծ չափով լավացնում են մեր կյանքը և ավելի փոքր չափով՝ վատացնում (Krauss 1995:101):
4. Ինչպես ցույց են տալիս նշված կարծիքները, գիտաֆանտաստիկայի հեղինակավոր տեսաբանները ֆիզիկան համարում են ԳՖԴ-ում իրական և վերացական հասկացությունների ու երևույթների արտահայտման կարևորագույն միջոց: Նրանք նաև չեն բացառում, որ ԳՖԴ-ն կարող է ծառայել որպես ֆիզիկայի կողմից դիտարկվող մտածաերևակայական նոր հասկացությունների աղբյուր և երբեմն նաև արդյունք: Նշենք գիտաֆանտաստիկայի ստեղծած և ներկայումս արդեն գործնականորեն կիրառվող սուզանավերը, տիեզերանավերը, հաղորդակցության արբանյակային միջոցները, տեխնոլոգիական այլ նվաճումները, ինչպես նաև հակամասնիկների կամ նեյտրոնային աստղերի տեսությունը: Ասվածից հետևում է, որ քննարկման ենթակա կարող է լինել ոչ միայն ֆիզիկայի ազդեցությունը գիտաֆանտաստիկայի վրա, այլ և երբեմն երկուսի փոխազդեցությունը:
5. Վերը նշված թեմաներով ստեղծագործել են գիտաֆանտաստիկայի այնպիսի հանրահայտ հեղինակներ և գիտնականներ, ինչպիսիք են. Ռ. Յայնլայն (1961), Ա. Բլարք (1962, 1973, 1993, 2010), Լ. Նիվեն (1968, 1970, 1974, 1975, 1976, 1984), Ա. Ազիմով (1968, 1969, 1972, 1979, 1985, 1986), Փ. Անդերսոն (1969, 1970, 1978, 1986), Յ. Յարրիսոն (1972), Ջ. Վարլի (1977, 1978), Ֆ. Փոհլ (1977, 1992), Գ.

Բենֆորդ (1981, 1983, 1986, 1987, 1988, 1989, 1994, 1998, 1999, 2000, 2004, 2007, 2008, 2009, 2012), Ֆ. Յոյլ (1985), Ռ. Չել ազնի (1985), Դ. Քլեյթոն (1986), Ռ. Սիլվերբերգ (1987), Դ. Բրին (1987, 1990, 2002), Ջ. Ափոյթ (1988), Ն. Սպինրադ (1991), Ս. Բաքստեր (1997, 2002, 2006), Թ. Չիանգ (1999, 2009), Բ. Ալդիսս (1999), Ա. Ռեյնոլդս (2000, 2005, 2006, 2008, 2012), Բ. Բովա (2002), Դ. Բինգլ (2002), Օ. Բաթլեր (2004), Ա. Բրեթթ (2005), Օ. Մորթոն (2006), Ջ. Մքդեվիթթ (2004, 2009), Ա. Լաթներ (2009), Փ. Քադիգան (2012) և այլք: Սոցիոլոգիական արտարկուլմների վրա հիմնված սոցիալական գիտաֆանտաստիկայի լավագույն ներկայացուցիչներ են համարվում Ռ. Սիլվերբերգը, Ջ. Ֆաուլերը, Դ. Լեյքը, Ֆ. Մաննը, Ս. Դելանին, Բ. Ստերլինգը, Բ. Ռոբերտսը, Ֆ. Ֆարմերը, Ու. Լեգոուինը:

6. Արտարկուլմը ֆիզ-մաթեմատիկական ֆունկցիա է, այն մեկ փոփոխական գործառույթը մեկ այլ գործառույթից զանազանելու գործընթացն է՝ հիմնված այդ երկու տարբեր երևույթների փոխկապակցվածության վրա: Յայտնի, փաստացի փոփոխականներն ընդլայնվում են, ձևափոխվում, վերափոխվում այն աստիճանի, որ հանգեցնում են նոր, օբյեկտիվ, տրամաբանական, բայց անիրական թվացող արդյունքների և հետևողականների (Brezinski 1991): Գիտական փաստերի և տեսողականների գերարտարկուլմը (overextrapolation), հատկապես որից ԳՖԴ-ով ստեղծագործող հեղինակները փորձում են խուսափել, կարող է հանգեցնել անիմաստ, անտրամաբանական և անօբյեկտիվ արդյունքների (Nelson 2012), որը բնորոշ է բուն ֆանտաստիկա կամ գերմարդ ժանրերին, բայց ոչ գիտաֆանտաստիկային:

7. Շատ հաճախ գիտաֆանտաստիկ ժանրի հեղինակներն իրենց գործընկերներին են ներկայացրել իրենց արտարկուլմների

տրամաբանականությունը փաստող բացատրություններ: Այսպես՝ Լ. Նիվենը, պատասխանելով գիտաֆանտաստիկայի և ֆիզիկայի կապն ուսումնասիրող գիտնական Ա. Լովի (2000) մի հարցադրմանը, ներկայացրել է իր հանրահայտ *Ringworld* (1988) ծանր գիտաֆանտաստիկ ժանրին պատկանող վեպի հիմքը կազմող արտարկման գծապատկերը, որը վերաբերում է պտտվող գնդի շուրջն առաջացած գազային մակերևույթին և կոչվում է *The Smoke Ring (Ժխի շրջան)*: Նիվենյան այս, գիտությունն անձանոթ արտարկումը ճշգրիտ գիտական փաստչ է, բայց հիմնված է ծանոթ, հայտնի, հիմնավորված գիտափաստերի և գիտադրույթների վրա:

8. Այսօր մարդիկ փորձում են իրականացնել այդ երազանքը դեպի Մարս թռչելով: Միլիարդատեր է. Մասքը, որը մասնավոր տիեզերական թռիչքներ նախապատրաստող *Space X* ձեռնարկության տնօրենն է, նախատեսում է կարմիր մոլորակի վրա ապագայում ստեղծել 80 հազար երկրայիններից բաղկացած համայնք: Տիեզերանավի կառուցման աշխատանքները ներկայումս ընթացքի մեջ են (Coppinger 2012): ԱՄՆ-ում նույնիսկ սկսել են հավաքագրել ֆիզիկոսների, մաթեմատիկոսների, կենսաբանների և համակարգչային մասնագետների խումբ՝ մոտ ապագայում Մարս մեկնելու համար:

9. Գծային արտարկման $y = cx + a$ բանաձևը ներկայացնում է ուղիղ գծի հավասարումը անկյունային c գործակցով և oy առանցքից կտրած a հատվածով (y -ը և x -ը փոփոխականներն են, իսկ c -ն և a -ն՝ հաստատունները): Ընդ որում, y փոփոխականը կախված է x փոփոխականից:

10. Մարդաբանական ոլորտները՝ հանրամշակութային, կենսաբանական, հնեաբանական և լեզվաբանական, սերտորեն առնչվում են ԳՖԴ-ին, քանի որ շոշափում են դիսկուրսի համար

կարևորագույն համարվող խնդիրներ, երևույթներ, հասկացություններ: Նշենք դրանցից ամենակարևորները. մարդկանց և մարդկային հասարակություններին վերաբերող նմանություններ ու տարբերություններ, ազգ, սեռ, գենդեր, դասակարգ, գիտելիք, ճշմարտություն, իշխանություն, արդարություն, աշխատանք, շրջակա միջավայր, կրթություն, կենսաբանական ծագում, Էվոլյուցիա, բազմազանություն, կյանքի տևողություն, ճանաչողություն, նախապատմություն, անցյալի ազգեր, մշակույթներ, սոցիալական խմբեր, գաղափարախոսություն, սոցիալական կյանքի վրա լեզվի ազդեցություն, հաղորդակցության ձևեր, սոցիալական ինքնություն, խմբային պատկանելություն, հավատք և գաղափարախոսություն, լեզվի և դիսկուրսի միջոցով ուժի, իշխանության, անհավասարության, սոցիալական փոփոխության գաղափարների պարզաբանում և ընկալում (What is Anthropology? 2010):

11. Մարդաբանական գիտաֆանտաստիկայի լավագույն ներկայացուցիչներ են համարվում Չ. Օլիվերն ու Ու. Լեֆոուիսը, ինչպես նաև Մ. Բիշոփը, Ջ. Ռասսը և Յ. Ուլթսոնը (Westfahl 2008:189; Collins 2004:243):

12. Գիտաֆանտաստիկ կամարած և քաղաքի գաղափարը ներկայումս համարվում է լիովին իրատեսական: Գիտնականները համոզված են, որ արեգակնային էներգիայի շահագործման շնորհիվ քաղաքը ոչ միայն մշտապես ապահովված կլինի ջերմությամբ, այլ և զերծ կմնա տարատեսակ աղտոտումներից, ճառագայթումից, մանրէներից: Գաղափարը կյանքի կոչելու ուղղությամբ քայլեր են ձեռնարկվել Ռուսաստանում: Հաշվարկվել է, որ սիբիրյան ադամանդի հսկայական հանքերից մեկը լիովին

կարող է վերածվել կամարած և քաղաքի (Ball 2013): Թեև այս հավակնոտ նախագիծը դեռևս չի իրականացվել և հայտնի չէ, թե երբ կիրականացվի, այդուհանդերձ դրա ստեղծման հնարավորությունը մեկ անգամ ևս փաստում է գիտաֆանտաստիկայի և գիտության, մարդկային երևակայության և բանականության անխզելի կապը:

13. Ամերիկյան *might makes right* դարձույթի բրիտանական համարժեքը *might is right* դարձույթն է, որը ոչ թե դարձույթի ձևափոխման արդյունք է, այլ ամերիկյան դարձույթի բրիտանական և ավստրալական կիրառությունը (The Free Dictionary by Farlex 2014):

14. Նշված դիսկուրսին առնչվող խնդիրները քննարկվել են գիտաֆանտաստիկայի փիլիսոփայություն (Philosophy of Science Fiction) գիտակարգի շրջանակներում: Գիտաֆանտաստիկայի փիլիսոփայությունը, որպես դասընթաց, ներկայումս ընդգրկված է ամերիկյան մի շարք քոլեջների և համալսարանների ուսումնական ծրագրերում, իսկ Լեհ գրող Ս. Լեմի տեխնոլոգիական առաջընթաց ու փիլիսոփայական հիմնախնդիրներ արծարծող գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործությունները պաշտոնապես հաստատված դասագրքեր են եվրոպական մի քանի համալսարաններում (Stanislaw Lem 2016):

15. Օրինակ, իրական սոցիալական և բարոյական իդեալների քննությունը թույլ է տալիս արտարկել ապագա մի հասարակություն, որտեղ այդ իդեալները Լիովին իրականացվելու են կամ վերածվելու գերիշխող հայեցակերպերի ու սկզբունքների: Ինչ վերաբերում է ընթերցողին, ապա նասկսում է փիլիսոփայորեն մտորել առկա իրականության և ապագա հնարավորությունների, նախկին

գիտել իքի և նոր գիտել իքի, մարդկային գիտակցության պրիզմայով անցնող երևույթների մեկնաբանման նախկին և նոր մոտեցումների, տարածության և ժամանակի մասին և նույնիսկ սկսում է ցուցաբերել իր սեփական ներքին, ինչպես նաև արտաքին աշխարհը բարեփոխելու հակումները:

16. Յուլիան փիլիսոփա Պլատոնի «Քարանձավի այլաբանությունը» (*The Allegory of the Cave*) հետազոտությունն առնչվում է գոյության ձևերին վերաբերող տեսությունը և արտացոլվում է պլատոնյան մեկ այլ մեկնաբանության մեջ՝ փիլիսոփան վստահ է, որ նախքան փիլիսոփադառնալը իր հոգին բանտարկված է եղել մարմնում, և իրականությունը հետազոտելու փոխարեն «այն ստիպված է եղել ծիկրակել վանդակաճաղերի արանքից» (Plato 1999: xiv–xvi; Elliott 1967: 138):

17. Պետք է նշել, որ փիլիսոփայական այլաբանությունը գիտաֆանտաստիկայի ամենաբնորոշ առանձնահատկություններից է, իսկ գիտաֆանտաստիկ մտածական գիտափորձերը փիլիսոփայական այլաբանության յուրօրինակ դրսևորումներ են: Չ. Անդերսը (2012) կարծում է, որ գիտաֆանտաստիկ գրողը, համադրելով երևակայականը/սովերները (այսինքն անիրականը) և այն, ինչն ատեսում է քարանձավից դուրս (այսինքն իրական կյանքը), պարտավոր է իր բացահայտումները ներկայացնել մարդկությանը՝ պարզաբանելով, որ գիտել իքնու մարդկային ճանաչողությունը պատկերների ու հասկացությունների համադրությունն է: Ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժ. Դըլոզը (2001) նշում է, որ 18-րդ դարի շոտլանդացի փիլիսոփա Դ. Յոնմի փորձապատկերությունը գիտաֆանտաստիկ տիեզերքի մի տեսակ է, որը գոյություն է ունեցել նախքան նշված յուրօրինակ

դիսկոլոբսը «գիտաֆանտաստիկա» անվանելը (avant la lettre): Ինչպես գիտաֆանտաստիկան, այնպես էլ փիլիսոփայությունը դիտարկում են երևակայական աշխարհներ և անսովոր էակներ, բայց մշտապես այնպիսի զգացողությամբ, որ տվյալ աշխարհը մերն է, իսկ այդ էակները մենք ենք: Գիտությունը/տեսությունը թվացյալ, երևակայական աշխարհներ պատկերելու էմփիրիկ փորձ է, իսկ արվեստը/երևակայությունը մարդկային նոր զգացողություններ արտացոլելու և ներշնչելու միջոց (Deleuze 2001: 35, 48):

18. Փիլիսոփայական գիտաֆանտաստիկայի հանրահայտ հեղինակներ Ֆ. Դիքը, Ռ. Սոյերը, Թ. Չիանգը, Ռ. Յայնլայնը, Գ. Էգանը, Ռ. Չելազնին և այլք անդրադառնում են այնպիսի հետաքրքիր արդիական թեմաների, ինչպիսիք են արհեստածին էակներն ու արհեստական բանականությունը, բնական և արհեստական գերբանականությունը, գենետիկ փոփոխությունները, նեյրոէթիկան և վիրտուալ իրականությունը, մարդկային գիտակցությունը, ինքնությունը, արատներն ու առաքինությունները, վերարտադրողականությունը, բազմամշակութայնությունը:

19. Ընթերցողի նմանատիպ մտորումները երբեմն կարող են համեմատվել ժողովրդական բանահյուսության մաս կազմող հեքիաթների, առասպելների ու լեգենդների առաջացրած գուգորդումների հետ:

20. Այստեղ ճիշտ կլինի մեջբերել 2. Ֆրոյդի (1961: 31) «կյանքի նպատակը մահն է» (*the aim of all life is death*) ասույթը: «Կյանք» և «մահ» հասկացությունները բնականաբար ենթադրում են սկիզբ

և վերջ (անկախ տևողությունից). վերջը հաջորդ սկզբին
նախորդող ժամանակահատվածն է:

21. Գիտաֆանտաստիկայում կրոնն արժևորվում է որպես
իրականությունը քննելու, կյանք – մահ – անմահություն
առեղծվածը բացահայտելու փիլիսոփայական միջոց:
Այդուհանդերձ, ինչպես արդեն նշել ենք, կրոնական
հասկացությունները և ընդհանրապես կրոնական թեմատիկան
համարվում են հակագիտական և հիմնականում մերժվում ԳՖԴ-ի
կողմից: Ռացիոնալ փիլիսոփայության հիմնասյունը
համարվող Ռ. Դեկարտը, հայտնի իր հայտնի *Cogito ergo sum*,
այսինքն «մտածում եմ, հետևաբար գոյություն ունեմ»
արտահայտությամբ, անդրադառնալով անմահ հոգու
գոյությանն ու հոգի/միտք – մարմին երկատմանը, գտնում է, որ
նյութական մարմինը ենթարկվում է ֆիզիկայի օրենքներին և
օժտված է մեծանալու ու շարժվելու տարածական որակական
հատկանիշներով: Միտքը կամ հոգին, ընդհակառակը, ոչ
նյութական համակարգ է: Միայն մարդ արարածը կարող է
ունենալ մարմնին հարաբերակցող, մարմնի հետ
համագործակցող միտք: Երկուսի հատման ֆիզիկական կենտրոնը
ուղեղի կենտրոնական մասում տեղադրված կոնաձև գեղձը կամ
խցուկն է: Ըստ դուալիստական այս տեսության՝ ոչ-նյութական
միտքը կառավարում է նյութական մարմինը, բայց մարմինն իր
հերթին կարող է ազդել բանականության վրա, օրինակ, երբ
մարդը գտնվում է աֆեկտային վիճակում: Թեև հետագայում
Դեկարտը հրաժարվեց մարմնի և մտքի հատման կոնկրետ կետի,
այսինքն կոնաձև գեղձի գաղափարից, իսկ է. Կանտը հայտարարեց,
որ ոչ-նյութականի և նյութականի փոխազդման ֆիզիկական
մեխանիզմ գոյություն ունենալ չի կարող, այդուհանդերձ,

երկուսն էլ հոգի/միտք - մարմին երկատու մը համարեցին անժխտելի փաստ: Նշված երկատման խնդրի քննարկումը շարունակեց գերիշխել հետագա բոլոր փիլիսոփայական տեսություններում, թեև ցայսօր ոչ-նյութականի և նյութականի փոխազդման հնարավորության վերաբերյալ կարծիքները շարունակում են հակասական մնալ (Mind-Body Theories 2011):

22. Ֆիշերը (2009) ինչ-որ չափով քննադատաբար է մոտենում նաև երկրորդ՝ կապակցված կյանքերի սերիական մոդելին, քանի որ «նոր» անհատի համար այնքան էլ հեշտ չէ համակցել նոր մարմնավորումն ու նախկին կյանքի կամ կյանքերի հին հիշողությունների տարափը, և նա հոգեբանական ճգնաժամ է ապրում: Այդուհանդերձ, ակնհայտ է, որ անմահության առանձին, բայց կապակցված կյանքերից կազմված մոդելը գերադասելի է, հատկապես, երբ նախկին կյանքի շարունակությունը հանդիսացող նոր կյանքն սկսվում է ոչ թե մանկությունից, այլ չափահաս, գիտակից տարիքից:

23. Ռ. Չելազնին (ստեղծագործել է մինչև 20-րդ դարի 90-ականները) գիտաֆանտաստիկ նորալիքյան ուղղության հայտնի ներկայացուցիչներից է: Ինչպես Չելազնին, այնպես էլ նրան հաջորդած սերնդի ներկայացուցիչներ Ֆ. Դիքը, Ս. Դելանին, Թ. Դիշը, Ռ. Լեֆոնինը և Յ. Էլլիսոնը գիտաֆանտաստիկան համարում են լուրջ գրականություն՝ խիստ կարևորելով հոգեբանության և փիլիսոփայության դերը ժանրում:

24. Վերլուծական կամ յուրաքանչյուր հոգեբանությունը տարբերակում է «անհատական անգիտակցականը» (*personal unconscious*) և «հավաքական անգիտակցականը» (*collective unconscious*): Ըստ Կարլ Յունգի՝ «հավաքական անգիտակցականի» մեջ մտնում են այն

Նախատիպերը, որոնք բնորոշ են մարդ-արարածին ընդհանրապես՝ կյանքը, մահը, կյանքի իմաստը, երջանկությունը, վախը: Այլ կերպ՝ համընդհանրությունը վերաբերում է ոչ միայն մարդու ֆիզիկական, այլև ներքին հոգեբանական բնութագրին, որը պայմանավորված է վերոնշյալ նախատիպերով: Յուևզյան այս նախատիպերը կարող են համարվել մարդկային հոգեբանության գենետիկ բաղադրիչները: Նախատիպերը հնարավոր է բացահայտել մարդկային հոգու այսպես կոչված «խորհրդանշական հաղորդակցության» միջոցների՝ գիտության, արվեստի, կրոնի, հոգևոր արժեքների, ինչպես նաև առասպելների, լեգենդների, հեքիաթների, մարդկային երազանքների, ձգտումների ու նպատակների ուսումնասիրության միջոցով: «Անհատականացման» (*individuation*)՝ գիտակցականի և անգիտակցականի համատեղման կամ մարդու հոգեբանական հասունացման գործընթացի ուսումնասիրությունը, թույլ է տալիս բացահայտել ոչ միայն մեկ անձի, այլև ընդհանրապես մարդ-տեսակին բնորոշ նախատիպային առանձնահատկությունները: Անհատը (որպես գիտակից, բանական մարդ) և արտաքին աշխարհը ներդաշնակ հարաբերակցվում են միայն այն դեպքում, երբ անհատը «սովորում է» նախատիպերի «խորհրդանշական լեզուն»: Նախ վիճակի է հաղթահարել նախատիպային բացասական երևույթները արտաքին աշխարհի ճիշտընկալման և իր սեփական ներաշխարհի զարգացման միջոցով: Հավաքական անգիտակցականի ուսումնասիրության արդյունքում Կարլ Յուևզյան մշակեց մի տեսություն, ըստ որի «խորհրդանշական հաղորդակցության» տարրերը (արվեստ, հոգևոր արժեքներ, երազանքներ և այլն) բնորոշ են ոչ միայն անհատին, այլև

բոլոր ժամանակաշրջանների բոլոր մշակույթներին և սոցիալական խմբերին (Analytical Psychology 2011):

25. Ինչպես բնափիլիսոփայությունը, որը բնականից արտածում է բանականը, այնպես էլ տրանսգենդենտալ փիլիսոփայությունը, որը բանականից արտածում է բնականը՝ ընդհանուր փիլիսոփայության ընդունված և հանրահայտ ուղղություններ են: Տրանսգենդենտալ փիլիսոփայության հիմնական ուսմունքը/դոկտրինան այն է, որ գիտելիքի ձեռքբերումը պայմանավորված է ոչ միայն մարդկային փորձով, այլև, առավելապես մտավոր գործընթացների ուսումնասիրությամբ, վերլուծությամբ և համապատասխան եզրահանգումներ անելու կարողությամբ: Ընդ որում, մտավոր գործունեությունն ընթանում է սուբյեկտիվից, այսինքն անգիտակցականից, դեպի օբյեկտիվը, այսինքն գիտակցականը (Schelling 1978):

26. Գիտելիքը օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի հարաբերակցության ձև է: Օբյեկտիվ իմացությունը հիմնված է բնական գիտությունների վրա, իսկ սուբյեկտիվ իմացությունը՝ անհատական «ես»-ի կամ անհատական բանականության վրա: Օբյեկտիվը և բնականը՝ գիտակցականն է, սուբյեկտիվը՝ անգիտակցականը: Գիտելիքը կամ իմացությունը երկուսի փոխհարաբերակցության դրսևորման ձևեր են: Ըստ բնափիլիսոփայության՝ օբյեկտիվը (բնագիտությունը) համարվում է առաջնային և հիմնական: Իմացությունը պրոցես է, որն ընթանում է բնականից դեպի բանականը՝ բնական օրենքները վերածելով մտքի և ներըմբռնման նորմերի: Գիտակցականն ու բանականը այն տարրերն են, որոնք ամբողջականացնում են բնականը: Բնագիտությունը հիմնված է բնականի բանականացման դրույթի վրա (Schelling 1978):

27. Մի հարցազրույցում (Jack of Shadows 2011) Ռ. Չել ազնիւն ասել է, որ վիպակի վերնագրի ընտրութեանը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ այն իրեն խաղաքարտի անուն է հիշեցնում, և խաղաքարտերի հետ կապված գուգորդումներ է առաջացնում, իսկ արտասովոր ձևեր ու նկարագրողումներ ունեցող խաղաքարտերն իրեն միշտ հետաքրքիր են թվացել: Յերոսն անվանակոչվել է ի պատիվ ամերիկացի հայտնի գրող Ջեք Վանսի: Վիպակն սկսվում է շեքսպիրյան հետևյալ մեջբերմամբ՝ *Some there be that shadows kiss, Such have but a shadow's bliss*, քանի որ, ինչպես հեղինակն է կարծում, ոչ միայն սովերներն են կարևոր տեղ գրավում իր ստեղծագործության մեջ, այլև հերոսն է վերափոխվում դեպի լավը, ինչպես շեքսպիրյան Սքոթը (*Merchant of Venice*)՝ փրկելով աշխարհը և երջանկացնելով իր ընկերներին:

28. Իր կյանք - մահ անտիկոմիայի մեջ Չել ազնիւն հատկապես կարևորում է համամասնության կամ ներդաշնակության և գիտության, գիտակցության և տրամաբանության փոխկապվածության դերը: Յերոսի անհատականությանը նա ամբողջական է դառնում միայն գիտակցականի և տրամաբանականի շրջանակներում ոգեղենը և զգայականը գնահատելուց, բնության օրենքները ներդրմանողական ու մտածական օրենքների վերածելուց հետո (բնափիլիսոփայության կարևորագույն դրույթներից մեկը): Արդյունքում անգիտակից և սուբյեկտիվ «ես»-ը ի վերջո վերածվում է գիտելիքի ձեռքբերման, վերափոխման և զարգացման աղբյուրի (տրանսցենդալ փիլիսոփայության և վերլուծական փիլիսոփայության նորմերից մեկը):

29. Լավ համբավ ունեցող մարդու մոտ կարող է երբեմն-երբեմն առկայ ծել դաժանության բացասական սովերը: Եվ

ընդհակառակը՝ արատավոր համարվող մեկը կարող է ունենալ առաքինության ինչ-ինչ դրսևորումներով աչքի ընկնող դրական ստվեր: Ըստ Կ. Յունգի, չափազանց կարևոր է գիտակցել սեփական ստվերի դրական և բացասական կողմերը, բացահայտել սեփական էության «ստվերի ոսկին», կարողանալ կառավարել սեփական էությանը հետևյալ չորս մեթոդների միջոցով՝ ժխտում (denial), պատկերադժում (projection), ամբողջացում (integration) և կերպափոխություն (transmutation) (Analytical Psychology 2011):

30. Ինչպես շատ այլ գիտաֆանտաստիկ գրողների, Չելազնիին նույնպես ավելի շատ հետաքրքրում են աշխարհի ապագայի, տեխնոլոգիական առաջընթացի, քան կրոնի հետ կապված խնդիրները: Վիպակն արտահայտում է հասարակության մեջ անհատի դերի, անմահության, կյանքի իմաստի վերաբերյալ հեղինակի դիրքորոշումն ու մոտեցումը փիլիսոփայության և հոգեբանության, բայց ոչ աստվածաբանության տեսանկյունից: Չելազնիի հերոսները՝ անմահ, թե մահկանացու, հակված են մերժել ու անմահության կրոնական մոդելը (*do not speak of souls when you have never seen one, man*, p. 63): Փոխարինելով անմահ հոգուն՝ ստվերը ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հոգևոր ուժ է հաղորդում հերոսին: Կենսաբանական գիտության զարգացման արդյունք հանդիսացող անմահ Ձեքը հոգի չունի, բայց նագտել է հոգուն փոխարինող «ստվերի ոսկին», որն էլ մղում է նրան օգնել մարդկանց, սիրել և երագել:

ԳԼՈՒԽՈՒ

ԲԱՆԱԿԱՆԻ/ԳԻՏԱԿԱՆԻ ԵՎ ԵՐԵՎԱԿԱՅԱԿԱՆԻ/ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆԻ ՀԱԿԱԴՐԱՄԻԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԳԻՏԱՑԱՆՏԱՍՏԻԿ ԴԻՍԿՈՒՐՍԻ ԳՈՅԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԻՄՔ



1. Բանական-երևակայական հակադրամիասնության տեսական հիմքերը

Ինչպես արդեն նշել ենք, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի
կայացման ամենակարևոր նախապայմաններից մեկը մարդկային
մտածողության երկու կողմերի՝ տրամաբանական ճանաչողության և

զգացմունքային ընկալման սկզբունքային տարբերության վրա հիմնված գիտական – գեղարվեստական հակադրամիասնությունն է,¹ որը տվյալ դիսկուրսի տեսության մեջ բնորոշվում է բազմազան և բազմաբնույթ այլ տերմինների կիրառությամբ, մասնավորապես՝ բանական – երևակայական, իմացական/հասկացական կամ ճանաչողական – պատկերավոր, օբյեկտիվ – սուբյեկտիվ, մտածական – զգացմունքային, տրամաբանական – հուզական, որոնք արտացոլվում են իրական – հորինված, գրքային – խոսակցական, ուղղակի – փոխաբերական, կոնկրետ – վերացական, հստակ – անորոշ, սովորական – անսովոր, անփոփոխ/ստատիկ – հարաշարժ/դինամիկ և այլ առաջնային կամ ածանցյալ հակադրություններում: Ավելին, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը տարատեսակ այլ «հակադրվող մտքերի» (Sawyer and Seed 2000:2) գրականությունն է:

Գիտաֆանտաստիկ ժանրի նվիրյալ և հանրահայտ գրող Ս. Դելանին, տարբերակելով ԳՖԴ-ի օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ մակարդակները, երկրորդ՝ սուբյեկտիվ մակարդակը պատկերավոր ձևով բնորոշում է որպես «բառերի սոսիսձ» (Delany 1969:61), իսկ ԳՖԴ-ն ընդհանրապես սահմանում է որպես «սուբյեկտիվ իրականություն», ավելացնելով, որ պատմությունն ուսումնասիրում է այն, ինչ պատահել է անցյալում, ավանդական կամ ռեալիստական գեղարվեստական գրականությունը՝ այն, ինչը կարող էր պատահել, բուն ֆանտաստիկան՝ այն, ինչը չէր կարող պատահել, իսկ գիտաֆանտաստիկան ներկայացնում է այն, ինչը դեռ չի պատահել (Delany 1977: 26): Անշուշտ, ԳՖԴ-ն, առավել կամ պակաս չափով, ներկայացնում է տարածամասնակյա, այսինքն ժամանակային առումով ներկային չհամապատասխանող, անցյալի կամ ապագայի գիտական նորոլյթներ և հասարակարգեր՝ ներկան մեկնաբանելու, ներկայի և

ապագայի միջև գուճահեռներ անցկացնելու, ապագան ներկայով հիմնավորելու համար:

Գիտաֆանտաստիկայի հանրահայտ հեղինակ և դիսկուրսի տեսաբան Դ. Սուվինը (1997), անդրադառնալով էպիստեմոլոգիայի (գիտելիքի տեսություն) հիմնաքարը համարվող հուզականի և տրամաբանականի հարաբերակցությանը, միանշանակ ժխտում է սուբյեկտիվ/հուզական/զգացմունքային/երևակայականի և օբյեկտիվ/տրամաբանական/ ճանաչողական/հասկացականի հակադրումը՝ բնորոշելով այն է որպես «դեռևս գոյություն ունեցող բուրժուական բևեռացում» կամ «անառողջ բևեռացում»:²

Ըստ Դ. Սուվինի և՛ «իմացականը», և՛ «ոչ իմացականը» հավասարապես կարևոր են և արժեքավոր, այնպես, ինչպես մարդկության համար կարևոր են կրակի գյուտը և պատկերացնելու, հորինելու, պատմելու կարողությունը: Երկուսն էլ գոյաբանորեն գործում են գիտելիքի կամ մարդկային ճանաչողության տիրույթում և բնորոշ երկատման, դիալեկտիկական հակադրամիասնության օգնում են պարզաբանելու և բացահայտելու աշխարհը, համամարդկային արժեքները, մարդկային անհատական և խմբային գոյություն ունեցող համագոյակցությունը:³

Ա. Ջագարը (1989: 156), քննարկելով տրամաբանականի և հուզականի փոխկապակցության հարցը, հայտարարում է, որ «անհրաժեշտ է վերաճեցնել գիտականի և զգացմունքայինի հարաբերակցության հարցը և ստեղծել իմացական մոդելներ, որոնք իցույց կդնեն մտածողության և հույզերի ավելի շուտ փոխկապակցված, քան հակադիր կապը»: Տեսաբանը նշում է, որ, ինչպես գիտակցությունը, այնպես էլ հույզերը «սոցիալական կառույցներ» են և հետևաբար, իմացական և հուզական ոլորտները կապված են միմյանց հետ այնպես, ինչպես \$\$. Սոսյուրի (1983) *parole* («խոսք», «դիսկուրս») և *langue*

(«Լ Ե զ ու») Լ Ե զ վ ա ք ան ակ ան հ աս կ ա ց ու թ յ ու ն ն եր ը (տ վ յ ալ տ Ե ս ու թ յ ան վ եր ա ք եր յ ալ տ Ե ս առ ա ջ ի ն գ Լ խ ի Եր թ ո թ դ Ե ն թ ա գ Լ ու խ ր):

Տրամաբանականի և հոլզականի հակադրության քննությունը բացահայտում է իմաստային և վերնշանային մակարդակներում իրացվող որոշակի Լ Ե զ վ ա կ ան և ոճական տարրերի կիրառությունները: Այդ կիրառությունները կապված են ճանաչողության որակական ոլորտների հետև իրենց հիմքում ունեն հենց այս և ոչ թե մեկ այլ ավելի ընդհանուր կամ ածանցյալ հակադրություն: Քանի որ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի և սոցիալական ու տեխնոլոգիական համատեքստի կապը անհրաժեշտ նախապայման է ժանրի կայացման համար, իսկ տրամաբանականի ու հոլզականի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի հակադրությունը զգայուն է այդպիսի փոփոխությունների նկատմամբ, ապա գիտական փոփոխությունների արդյունքում առաջացող սոցիալական, սոցիալ-քաղաքական, տնտեսական, առաջավոր կամ տեղեկատվական տեխնոլոգիական փոփոխություններից և հանրությանն առնչվող այլ արտալեզվական գործոններից կախված՝ այդ հակադրությունը դրսևորվում է հոլզականի և տրամաբանականի տարբեր գործառական համակցումներով: Սա էլ իր հերթին պայմանավորում է Լ Ե զ վ ա կ ան միավորների ընտրությունը՝ դրանով իսկ նպաստելով օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ հասկացությունների արտահայտող Լ Ե զ վ ա մ ի ջ ո ց ն եր ի կիրառությունը:

Չաղորդման/տեղեկատվական գործառույթի տրամաբանականությունն արտահայտվում է չեզոք Լ Ե զ վ ա կ ան միավորների կրկնվող գործածությամբ: Չոլզականությամբ (ներգործման գործառույթ), ընդհակառակը, կարևորվում են Լ Ե զ վ ա կ ան մ ի ջ ո ց ն եր ի արտահայտչականությունը, փոխաբերականությունը, դարձվածայնությունը, կանոնարկված

գործածության բացակայությունը: Տրամաբանականի և հոլգականի դիալեկտիկան բնորոշ է անգլերեն ԳՖԴ-ի սոցիալական գործնով պայմանավորված խոսքային տարբերակների զարգացման բոլոր փուլերին և կարող է դիտվել որպես լեզվական միավորների՝ մի կողմից գիտականության և կանոնարկվածության ձգտելու, մյուս կողմից՝ հոլգարտահայտչական-գնահատողական և գեղագիտական որակներ դրսևորելու հակադրություն:

Անվիճելի է, որ «գիտաֆանտաստիկան գրական ժանր է, որի անհրաժեշտ և բավարար նախապայմանը անիրականի և ճանաչողականի ներկայությունն ու փոխազդեցությունն է» (Suvin 1974: 258), որ գիտաֆանտաստիկան «աչքի է ընկնում գեղարվեստական նովումի [լատ. *novum*՝ ճանաչողական նորույթ]⁴ նարրատիվ գերակայությամբ կամ գերիշխանությամբ, որն էլ իրացվում է ճանաչողական տրամաբանության միջոցով» (Suvin 1979:8), որ «նովումի հասկացությունը ենթադրում է երևակայական աշխարհ՝ իրական աշխարհում» (Broderick 1995: 35), որ «գիտաֆանտաստիկան այլ ժանրերից առանձնացնող հատկանիշն այն է, որ գիտաֆանտաստիկայում անիրականը ճանաչողական է, այսինքն գիտականորեն հնարավոր է կամ ենթադրվում է, որ հնարավոր է» (Fowler 2001: 88), որ անկախնրանից, թե «ինչ երևույթներ ու մտակռահումներ են քննարկվում, անպայմանորեն պետք է հաշվի առնել որոշակի օբյեկտիվ, խիստ գիտական առնչություններ՝ գիտական առումով կառավարելի միջավայրում» (Jones 1999:4):

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի տեսաբանների ու գրողների՝ ժանրն անվանելու և բնութագրելու համար կիրառած մի շարք տերմիններ, ինչպես օրինակ՝ «բանական գեղարվեստական գրականություն» (*intellective fiction*), «գիտակցական գեղարվեստական գրականություն» (*epistemic/rational fiction*) «մտածական/մտահայեցական

գեղարվեստական գրականություն» (*speculative fiction*) «գիտական գեղարվեստական գրականություն» (*scientific fiction*) և բնորոշ բառակապակցություններ, ինչպես օրինակ՝ «երևակայության և գիտական փաստերի միախառնում» (*imagination intermingled with scientific fact*), «երևակայական գիտություն» (*imaginary science*), «բանական արվեստ» (*art dependent of intellect*), «մտահայեցական երևակայություն» (*speculative imagination*), «երևակայական մտահայեցականություն» (*imaginative speculation*), «զգացմունքների տեխնոլոգիա» (*technology of emotions*), «տրամաբանական/մտածական արտարկում» (*reasoned extrapolation*), «տրամաբանական երևակայություն» (*logical imagination*) վկայում են, որ ԳՖԴ-ն փաստականի և գեղարվեստականի գոյաբանական հակադրամիասնության և երկատման վրա հիմնված գրականություն է՝ հակադրամիասնություն և երկատում, որոնք արտացոլվում է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի խոսքային բոլոր մակարդակներում:

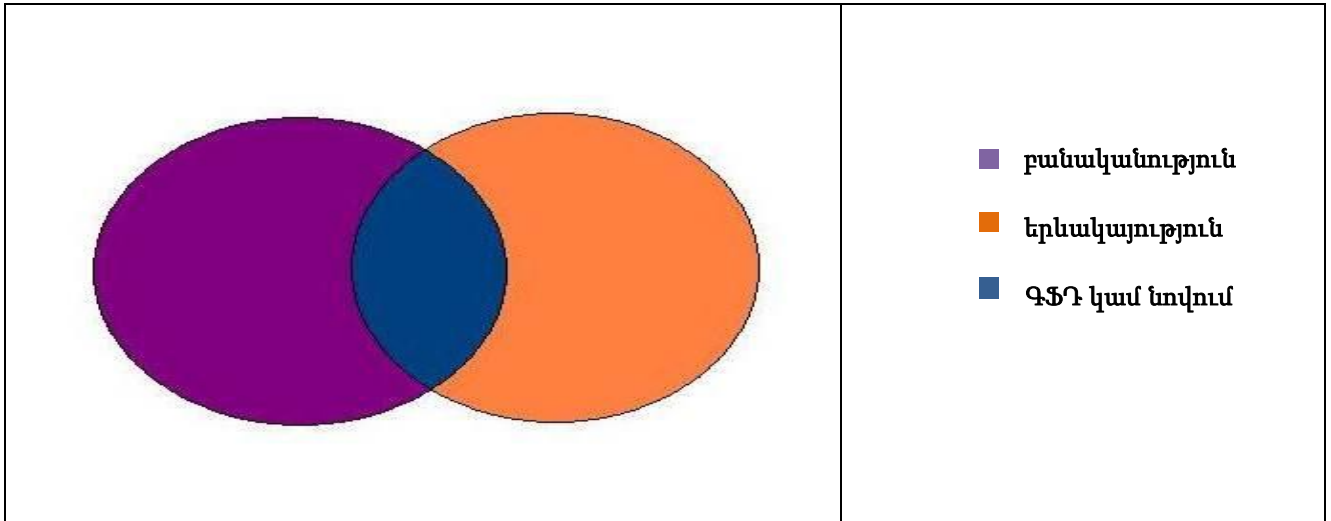
Ավելացնենք ևս մեկ ձևակերպում՝ մենք գիտաֆանտաստիկան դիտարկում և քննության ենք առնում որպես ուրույն, լեզվական միավորների յուրօրինակ հարաբերակցությամբ պայմանավորված **«ճանաչողաերևակայական»** գործառույթ իրացնող խոսքային դրսևորում: Ընդ որում, «ճանաչողական երևակայությունը» ոչ միայն տվյալ ժանրը, այլ և մեր տեխնոլոգիական-տեղեկատվական դարաշրջանի հասարակական և մշակութային փոփոխությունները բնորոշող հակադրամիասնություն և համադրում է:

Բանականի և երևակայականի համաձուլլ արտահայտությունը՝ սուվինյան ճանաչողական նորույթը, ենթադրում է, որ գիտաֆանտաստիկ խոսքը պետք է ներկայացվի որոշակի երևակայական բովանդակությամբ պայմանավորված կոնկրետ ժամանակ, տեղ, գիտական, տիեզերական, սոցիալական հասկացություններ արտահայտող տերմիններով (իսկական կամ հորինված), որպեսզի

կարողանա իրացնել իր ուրույն ոճական հնարավորությունները: Ուրիշ խոսքով՝ գիտաֆանտաստիկ գեղագիտականը՝ ճանաչողական նորույթի շնորհիվ, երբեք չի կարող իրականությունից լիովին կտրված հանդես գալ. այն գործում և կայանում է բանականի և երևակայականի համաձուլյալ նորույթի շրջանակներում:

Նովումը կարող է, օրինակ, արտահայտվել նոր ժամանակատարածական չափանիշներով կամ/և նոր, անսովոր, երևակայական (տրամաբանականի սահմաններում) ունակություններ և արտաքին տեսք ունեցող, երբեմն հորինված լեզուներով կամ հեռագագոողությամբ հաղորդակցվող կերպարներով: Լայն առումով, այն արտահայտվում է ԳՖԴ-ի հիմքում ընկած և այն պայմանավորող տարաբնույթ միավորներների հակադրամիասնությամբ և էական է այս յուրօրինակ դիսկուրսում հուզականի և մտահասկացականի համաձուլյալ լեզվաոճական հնարավորությունների իրացման գործում:

Գծապատկերում ներկայացված է մտքի և երևակայության վերը քննարկված հակադրամիասնությունն ու համադրումը, փոխազդեցությունն ու միաձուլումը՝ ժանրի կայացման նախապայման հանդիսացող սուվինյան նովումը, մեր «ճանաչողական երևակայությունը», որը ոչ միայն նորույթ կամ բանականության ու երևակայության նոր տիպի փոխհարաբերությունն է, այլև, ըստ Սուվինի (1979:9)՝ լեզվական թարմության, եզակիության և յուրօրինակության դրսևորում:



Ինչպես արդեն բազմիցս նշել ենք, մտածական և հոլզական ոլորտները հակադիր բևեռներ են, որոնք մշտապես և անընդհատ հարաբերակցում են: Ընդ որում, հաճախ կարևորվում է ոչ միայն այդ երկուսի միասնությունը, այլև հակադրությունը: Պլատոն, օրինակ, մտքերն ու հոլյզերը պատկերում է որպես երկու ձիեր, որոնք միևնույն մարտակառքը քաշում են դեպի տարբեր կողմեր (տես Dunkle 2007): Հոլզականը համարվում է ինքնաբուխ, անկառավարելի և հաճախ անտրամաբանական, մինչդեռ մտածականը և դրանից ածանցվող դատողությունները համարվում են կառավարելի և խելամիտ: Առաջին հայացքից թվում է, թե հոլզականը շատ հաճախ կարող է սխալ ականլիներ, և մտածականը պարտավոր է վերահսկել այդ ոլորտը: Որոշ հետազոտողներ պնդում են, որ զգացմունքները կարող են առաջնային լիներ, իսկ մտքերը հաջորդել դրանց, այսինքն՝ «հոլզականը շատ ավելի արագ է գործում, քան բանականը, ցատկելով առաջ առանց մի վայրկյան իսկ մտածելու, թե ինչ է անում: Այս արագությունը բացառում է տրամաբանական մտքին բնորոշ դատողություններն ու վերլուծություններն անելու

կարողութունը», ավելին՝ «որքան ավելի ակտիվ է հոլզականը, այնքան թույլ և անուժեքանականը» (Goleman 1995:291):

Ասվածից հետևում է, որ գերզգայականը, ծայրահեղ հոլզականս ու զգացմունքայինը կարող է լինել անտրամաբանական լինել, մի բան, որ անհնարին է, եթե գործ ունենք գիտակից, բանական մարդու հետ, կամ եթե վերջինս չի տառապում որևէ բնույթի հոգեկան շեղումով: Այսինքն, ճիշտ կլինի կարծել, որ **հոլզգերի հիմքում ևս ընկած է մարդկային տրամաբանությունը, ճանաչողության գործընթացը, իսկ հոլզերն էլ իրենց հերթին կարող են ազդել որոշակի դատողությունների վրա** ուղղակի հոլզգերը կառավարում են մարդու այն գործունեությունը, որը «հրատապ է և անհրաժեշտ մարդու շարունակական գոյությունը ապահովելու համար» (Kirman 2009), մինչդեռ դատողությունները մտածականի արդյունք են և հիմնվում են լավ հաշվարկած փաստերի և տրամաբանության վրա:⁵ Այլ կերպ՝ դարձյալ հանգում ենք արդեն դասական դարձած հակադրամիասնությանը, բայց փաստարկելով, որ երկու բևեռների միաձուլումը դրսևորումներում հարաբերակցության «չափաբաժինները» կարող են տատանվել, այսինքն բանականի և հոլզականի կատարյալ համամասնություն չի կարող: Նույն երևույթն իր հայելային արտացոլումն է գտնում դիսկուրսում, և ինչպես կյանքում՝ խոսքային իրավիճակը կախված է մի շարք լեզվական և արտալեզվական գործոններից և իրադրություններից:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի լեզվական արտահայտությունը քննելիս՝ երբեմն թվում է, թե գործ ունենք ոչ թե գիտական – գեղարվեստական համաձուլումների, այլ՝ մի կողմից միայն հոլզականորեն լիցքավորված լեզվական միավորների հետ, որոնք իրացնում են հզոր գեղագիտական գործառույթ, մյուս կողմից՝ զուտ տեղեկատվական գործառույթ իրացնող գիտական

լեզվական հաղորդակցական տարրերի հետ, որոնք գիտական տեղեկատվության կրողներն են: Այսպիսի դեպքերում ընթերցողի՝ փոքրիկ ակնարկներն ընկալելու ներգագնողությունը, ինչպես նաև տրամաբանական-վերլուծական մտածողությունն է հնարավորություն տալիս կռահելու, որ նյութը վերաբերում է ԳՏԴ-ին:

Ասվածը դիտարկենք գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսից վերցված փաստական օրինակի հիման վրա:

(1) *Each **pinpoint of photographic emulsion** on a **hologram plate**, unlike a photograph, gives **information about the whole scene being hologrammed**; by analogy, **hologramic information storage** simply means that each bit of information we have – about you, let us say – relates to your entire career, your overall situation, the complete set of tensions between you and your environment. Specific facts about specific **misdemeanors** or **felonies** we leave to **Regular Services**.*

(Delany, *Time Considered as a Helix of Semi-Precious Stones*: 287)

Առաջին դեմքով ներկայացվող պատմվածքից վերցված հատվածի (1) իմաստային հիմքը *hologram* (եռաչափ պատկերների ստանալու միջոց) գիտաբանն է. *hologram*-ի իմաստային դաշտում է գործում *pinpoint of photographic emulsion* գիտատեխնիկական միավորներով կազմված շարահյուսական շարունակը, և *hologram*-ով են կազմվում *hologram plate*; *information about the whole scene being hologrammed*; *hologramic information storage* գիտատեխնիկական շարունակները: Բարդ ընդարձակ, բազմաբան նախադասությամբ ներկայացված վերասույթային միասնության

առաջին մասը գուտ գիտական տեղեկատվություն է պարունակում, երկրորդ մասը, *you* դերանվամբ խոսակցին դիմելու շնորհիվ, գիտական ելույթի կամ դասախոսության տպավորություն է թողնում: Այս երկու առանձնահատկությունների շնորհիվ և առանց լայն համատեքստն ուսումնասիրելու՝ տվյալ հատվածը լիովին կարելի է շփոթել գիտական դիսկուրսին պատկանող որևէ դրսևորման հետ, եթե չլինեին *misdemeanors* (*զանցանքներ*), *felonies* (*հանցագործություններ*) և *Regular Services* (*կանոնավոր, այսինքն՝ օրենքի պաշտպանության ծառայություններ*) միավորները և ստեղծագործության վերնագիրը՝ *Time Considered as a Helix of Semi-Precious Stones* («Ժամանակը որպես կիսաթանկարժեք քարերի պարուրած և աստիճան»): Վերջինս հենց սկզբից է ազդարարում, որ գործունենք գեղարվեստական, այլ ոչ թե գիտական ոճի պատմության հետ:

Չետագա ընթերցումը բացահայտում է, որ վերնագիրը ընդլայնված փոխաբերույթ է, որը ներառում է ամբողջ վիպակը. հերոսը հանցագործ է, կիսաթանկարժեք քարերի անունները (*opal, gasper, agate, malachite, tourmaline, beryl, porphyry, sapphire, tiger's eye, taafite* և այլն) այն ծածկաբառերն են, որոնք նակիրառում է իր հանցագործ կյանքի ամեն մի հաջորդ փուլում՝ դրանով չափելով իր ապրելու և գործելու ժամանակը: Ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում նաև խոսակցական լեզվին բնորոշ տարրերի առատությամբ, որը թույլ է տալիս ընթերցողին առավել հեշտությամբ ներգրավվել հեղինակի մտածական գործընթացների մեջ:

Գրական-գրքայինի և խոսակցականի համագործակցությունը, որը մեր քննարկած ընդհանուր հակադրամիասնության ձևերից մեկն է, առանձնապես կարևորվում է նրանով, որ գրքային լեզուն, հարստանալով կենցաղային խոսքի ճշգրիտ, կամ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի դեպքում մասնակիորեն չեզոքացված տարրերով,

վերադարձվում է ընթերցողին: Խոսակցական և եզրվի բոլոր երևույթներն ու տարրերն ունեն գրավոր խոսք թափանցելու ունակությամբ: Ընդ որում, գուգակցվելով գրքային գիտական և պատկերավոր տարրերի հետ, դրանք առաջացնում են շատ հետաքրքիր միաձուլումներ: Խոսակցականի և գրական-գրքայինի հակադրամիասնությամբ՝ որպես օրգանական ամբողջություն, ինքնին ունի հուզարտահայտչական երանգավորում (Разинкина 1972):

Քննարկենք գիտական առումով «բւեռացված» թվացող գիտական տաստիկ դիսկուրսի ևս մեկ նմուշ.

(2) *Native atheian **biochemistry** developed quite parallel to the earth's, and the early colonists had no difficulty in introducing **terrestrial species**. Thus they enjoyed a friendly environment, where population soon grew sufficiently large to obviate the danger of racial change through **mutation** and/or **genetic drift**. Hence the modern atheian human is little different from his ancestors, on which account his **physiology and biochemistry** are known in detail.*

(Anderson, *The Sharing of Flesh/The Dipteroid Phenomenon*: 250)

Չատվածի գիտականությունն ու ճանաչողական գործառնությունը (biochemistry; terrestrial species; mutation; genetic drift; physiology and biochemistry) վերաբերում են գենետիկ ճարտարագիտության ոլորտին: Եզգրիտ գիտաբաներին գուգահեռ հեղինակն օգտագործել է անգլերենի բառակազմական նորմերին համապատասխանող, հորինված գիտական dipteroid (տես վերնագիրը) տերմինը և մարդաբանական atheian (այթացի) ցեղանունը: Թեև հունարենի գոյականակերտ և ածականակերտ -oid վերջածանցով

կազմված *dipteroid* տերմինը ցույց է տալիս, որ գործ ունենք գիտաբանի հետ, այնուամենայնիվ միայն լայն համատեքստն է բացահայտում դրա նշանակությունը որպես գենետիկական թերություն, մինչդեռ *atheian* բանի լատինական ծագում ունեցող *-ian* գործուն վերջածանցն իր իմաստային ընդգրկմամբ անմիջապես մատնանշում է ազգային պատկանելություն ցույց տվող բանիմաստը:

Չարմանալի է, բայց փաստ, որ ներկայանալով որպես տերմին, որը կարող է իրացվել միայն իմաստային մակարդակում, տվյալ երկու գիտաբաններն էլ (*dipteroid; atheian*) իրացվում են վերնշանային մակարդակում: Սա նշանակում է, որ եթե ԳՖԴ-ում ճշգրիտ գիտական տերմինները միայն առնչակային միավորների հետ կապակցություններում հանդես գալու դեպքում են իրացվում վերնշանային մակարդակում, ապա հորինված տերմիններն արդեն իսկ գոյաբանորեն հեղինակի երևակայության և բանականության միաձուլման արդյունք են, որի շնորհիվ էլ արդեն պատրաստի առնչակային միավորներ են: Յենց նշված երկու գիտաբաններն և գրագետ ու ուշադիր ընթերցողի համար նաև *quite parallel to the earth's (աթեական կենսաքիմիան զարգանում էր երկրային նույն ու որտիև համահունչ)* կապակցությունը, որը թույլ են տալիս կռահել, որ նշված հոմինիդները բնակվում են վերերկրային տարածքներում, և երկրացիները գիտափորձեր են կատարում այդ մարդ-տեսակի ներկայացուցիչների վրա:

Չաջորդող օրինակի միջոցով փորձ է արվում ցույց տալ, որ առաջին հայացքից գործ ունենք գիտականի հակադիր բևեռում գտնվող, գեղագիտական հզոր լիցք ունեցող ավանդական գեղարվեստական նյութի հետ, բայց որն այնուամենայնիվ պարզվում է, որ բուն գեղարվեստական ոճի շարադրանք է, քանի որ

ենթարկվում է իրեն «պարոլրող և սատարող» գիտությանը - «մեզ անտեքստի» պահանջներին (Attebery 1992:107):

(3) *This was a time of **crumbling realities**; I could not wait for the ninth hour to come round. Crouching in the windy street I opened my cart, readied my equipment and **sank like a diver into watchfulness**. **My amplified consciousness roared toward the stars. Godlike I roamed infinitely**. I felt the rush of the solar wind, but I was no Flier **to be hurled to destruction** by that pressure and I **soared** past it, beyond the reach of those **angry particles** of light, into **the blackness at the edge of the sun's dominion**.*

(Silverberg, *Nightwings*: 218)

Վառ պատկերավորություն ամբ աչքի ընկնող վերոնշյալ հատվածը (3) քաղված է Ռ. Սիլվերբերգի *Nightwings*՝ «Գիշերաթևեր» (երկու գոյականական արմատներից կազմված նորաբանություն) վիպակից, և կարծես ոճական հնարների ու գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների շտեմարան լինի. *crumbling realities* (մակդիրային շարունյթ), *sank like a diver into watchfulness* (գեղարվեստական համեմատություն), *My amplified consciousness roared toward the stars* (փոխաբերունյթ), *Godlike I roamed infinitely* (բանադարձում-փոխաբերություն-չափազանցություն), *to be hurled to destruction* (շրջասություն), *soared* (առնշանակային միավոր), *angry particles* (մակդիրային շարունյթ), *the blackness at the edge of the sun's dominion* (փոխաբերունյթ):

Եթե ավելի լայն համատեքստից չտեղեկանանք կամ իմաստային մակարդակում իրացվող *cart* և *equipment* բառային միավորներից, ինչպես նաև *Flier* հատուկ անուն-նորաբանությունից չկռահենք, որ

հերոսը ոչ թե ինքնաթիռը վարելով վերևից հսկում է երկրի ու մարդկանց անդորրը, այլ միայն գենետիկ ճարտարագիտության արդյունքում ձեռք բերած իր մտահեռակառավարման ունակության (*amplified consciousness – ուժեղացված գիտակցություն*) շնորհիվ է ճախրում (*soared*) օդում, ապա ամբողջ համատեքստը կհամարենք ընդլայնված փոխաբերությամբ կամ ջոյսյան գիտակցության հոսք: Մինչդեռ գործ ունենք գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի մի հատվածի հետ, որտեղ գիտականության զգացողությունն առկա է, բայց գրեթե աննշմար:

Ընդ որում, Սիլ վերբերգի վերը նշված ստեղծագործության մեջ կան գրական անդրադարձի մի քանի հետաքրքիր նմուշներ, մասնավորապես մեր ժամանակի երեք հանրահայտ քաղաքների՝ ապագայում ներկայիս փառքից զրկված տարատեսակ անվանումները (*Roum - Rome, Jorslem - Jerusalem, Perris – Paris*), որոնք ոչ միայն հատուկ անուններ են, այլ և գիտաֆանտաստիկ նշույթավորված միավորներ:

Չփորձելով լիովին բացարձակացնել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի համար դասական համարվող հակադրամիասնությունը գիտաֆանտաստիկ շարադրանքի առանձին վերցված հատվածների համար, նշենք, որ ոչ շատ հաճախ պատահում են նաև այնպիսի հատվածներ, որտեղ ընդհանուրից առանձնացված մեկ կամ մի քանի վերասույթային միասնություններ ներկայանում են որպես ճշգրիտ գիտական կամ որպես ավանդական գեղարվեստական խոսքի նմուշներ, որոնցում հակադրամիասնության նշմարելիությունը զրոյական է, այսինքն, դրանք ոչ մի կերպ չեն տարորոշվում որպես գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին պատկանող խոսքային նմուշներ՝ շատ լայն համատեքստից կամ երբեմն վերնագրից բացի, միայն նախորդող կամ հաջորդող վերասույթային միասնություններն են բացահայտում իրական գործառական ուղղվածությունը: Ընդ որում

բացահայտող միավոր կարող է լինել ոչ միայն ամբողջական վերասույթային միասնություն, այլև դրանում գետեղված մեկ նվազագույն շարահյուսական տարր (բառային կամ բառակապակցային շարունակ):

Ասվածը դիտարկենք ներքոնշյալ «գիտական» (4) և «գեղարվեստական» (5) վերասույթային միասնություններում.

*(4)The foreseeing report makes it clear that **the shift of wind-direction** at ten thousand feet – which occurred two hours after **Test Zero**, and lasts approximately three hours – carried some part of **fall-out material** in a south-western direction. The **contaminated particles** in the course of **precipitation** were, for the most part, carried back in an easterly direction by **the contrary air current** at lower level. Consequently, though some **contamination** did in fact reach the island, as suspected, the precipitation there was extremely light.*

(Wyndham, *Web*: 46)

Բրիտանացի գրող Ջ. Ուինդհեմի «Ցանց» վեպից վերցված հատվածը (4) ակնհայտորեն նման է կենսաբանական կամ էկոլոգիական գիտական հետազոտությունների արդյունքների ամփոփ գեկուլյցի, որն աչքի է ընկնում ոչ միայն իրական գիտական բառ և բառակապակցություն տերմինների առատությամբ (*the shift of wind-direction; Test Zero; fall-out material; contaminated particles; precipitation; the contrary air current; contamination*), այլև ընդհանուր գիտական բառապաշարով ու գիտական կաղապարներով (*foreseeing report; makes it clear; south-western direction; as suspected* և այլն), ինչպես նաև գիտական շարադրանքին բնորոշ ճշգրիտ ոճով: *Do* օժանդակ բայի անցյալ ժամանակով

կազմված սաստկացուցիչ (did in fact reach) նույնպես բնորոշ է գիտական ոճին:

Ամբողջ համատեքստում չկա և ոչ մի անուղղակի իմաստով կիրառված լեզվական միավոր: Վեպում այս համատեքստին հաջորդող երկու վերասույթային միասնությունները նույնպես զուտ գիտական են, և միայն նախորդողն է «մատնում» գործառական ուղղվածությունը: Համեմատության համար նշենք, որ ընդհանուր առմամբ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում նմանատիպ «մաքուր գիտական» վերասույթային միասնություններն ավելի հաճախ են հանդիպում, քան «մաքուր գեղարվեստականները»:

(5) *Inside, the bar looked as long as the railroad tracks. Round pools of light on the green poker tables alternated with hourglass shapes of exciting gloom, through which drink girls and change girls moved like white-legged witches. By the jazz-stand in the distance, belly dancers made their white hourglass shapes. The gamblers were thick and hunched down as mushrooms, all bald from agonizing over the fall of a card or a die or a dive of an ivory ball, while the scarlet women were like fields of poinsettia.*

(Leiber, *Gonna Roll the Bones*: 142)

Վերնշանային և վերվերնշանային մակարդակում իրացվող բայական և ածականական համեմատություններով (*the bar looked as long as the railroad tracks; moved like white-legged witches; hunched down as mushrooms*), մակդիրային կապակցություն-գրական անդրադարձով (*scarlet women*) և համեմատություն-չափազանցություն-գրական անդրադարձով (*scarlet women were like fields of poinsettia*),⁶ շրջասությունամբ (*belly dancers made their white hourglass shapes*), մակդիրային կապակցությամբ (*pools of light*),

փոխաբերող յթերող (*hourglass shapes of exciting gloom; all bald from agonizing over the fall of a card or a die or a dive of an ivory ball*) «համեմված» վերոնշյալ հատվածը (5) պատկանում է պատմասության նկարագրական ձևին և ներկայացնում է խաղատուն, որտեղ կանաչ սեղաններին կռացած *սնկանման, ավազե ժամացույցի նմանվող հոռգախառն մռայլ ությամբ պատված սովերները, մղձավանջային սպասումից ճաղատացած, հետևում են իրենց հերթական քարտի կամ փղոսկրյա գնդիկի ցուցանիշին* (*hourglass shapes of exciting gloom; The gamblers were thick and hunched down as mushrooms, all bald from agonizing over the fall of a card or a die or a dive of an ivory ball*): *Սպիտակ ոտքերող, կախարդների նմանվող սպասարկող աղջիկները, բարակիրան պրոտապարոհիներն ու անթիվ վառ կարմիր հագած թեթևաբարո կանայք* (*moved like white-legged witches; belly dancers made their white hourglass shapes; the scarlet women were like fields of poinsettia*) լրացնում են գեղարվեստական մեծ արտահայտչականությամբ ներկայացված պատկերը, որը գեղագիտական ազդեցություն է թողնում ընթերցողի վրա և հիրավի կարող է համարվել բառային արվեստի հաջողված նմուշ:

Նույն զգացողությունն ը կարող է առաջացնել Ջ. Ուոլ ֆի «Բժիշկ Կղզու մահը» (1978) վիպակից վերցված հաջորդ հատվածը (6), թեև այստեղ արդեն նկարագրության առարկան ոչ թե խաղատուն է, այլ մարդ-արարած, ավելի շուտ հիվանդ, հոգեկան խնդիրներ ունեցող մի պատանի, որը գտնվում է բարձրակարգ տեխնոլոգիաներով հագեցած վերականգնողական կենտրոն-կղզում, գեղատեսիլ բնության և ծովի գրկում՝ շրջապատված մի քանի այլ հիվանդներով:

(6) *Then he stood and looked about him, **his head moving continually as the heads of certain reptiles do** – back and forth, with no pauses at the terminations of the movements. He did this*

constantly, ceaselessly – always – and for that reason it will not often be described again, just as it will not be mentioned that he breathed. He did; and as he did, his head, like a rearing snake's, turned from side to side. The boy was thin and naked as a frog. Ahead of him the sand sloped gently down toward sapphire water; there were coconuts on the beach, and seashells, and a scuttling crab that played with the finger-high edge of each dying wave.

(Wolfe, *The Death of Doctor Island*: 3)

Վիպակի վերնագրի վերվերնշանային վերլուծությունն ու մեկնաբանումը վկայում են, որ հանճարեղ նախագծված և տեխնոլոգիական բոլոր նորոյ թներով հագեցած, ծովի մեջ գտնվող արհեստական կղզուն՝ *բժիշկ Կղզուն* չի հաջողվում պահպանել տղայի երկատված էության մի կեսը, որն էլ փոխաբերականորեն ազդարարում է այդ արտասովոր բժշկի ձախողումը կամ պատկերավոր ասած՝ *մահը*: Այդուհանդերձ, բժիշկ Կղզին իրականացնում է իր առաքելությունը, քանի որ տղան ոչ թե մեռնում է, այլ փոխակերպվում:

Ծովի և դրա ափին կանգնած տղայի նկարագրությունը հագեցած է ապշեցուցիչ, փոխաբերական, ինչ-որ չափով սյուրռեալ իստական պատկերներով, որոնք ներկայանում են.

- գեղարվեստական համեմատություններով՝ *սողունի, օձի գլխի պես ետ ու առաջ տարող բերվող, վեր խոյացող գլուխ* (*his head moving continually as the heads of certain reptiles do; his head, like a rearing snake's*) և *գորտի պես մերկ մարմին* (*naked as a frog*),
- տղայի տարող բերման հուզական լարվածությունը սաստկացնող բարձրացող աստիճանավորմամբ՝ *constantly, ceaselessly – always,*

- հեղինակ այ ին մեկնաբանությունը ամբ` *and for that reason it will not often be described again, just as it will not be mentioned that he breathed,*
- *ծովի շափյունը և ափին մարող ալիքները* ներկայացնող մակդիրային շարունակությունը` *sapphire water; dying wave,*
- ափի գեղեցկությունը պատկերող բազմաշաղկապությունը ամբ` *coconuts on the beach and seashells, and a scuttling crab,*
- *մատնաչ ափ բարձրության մեռնող ալիքների եզրերի հետ խաղացող խեցգետնի անձնավորմամբ` scuttling crab that played with the finger-high edge of each dying wave:*

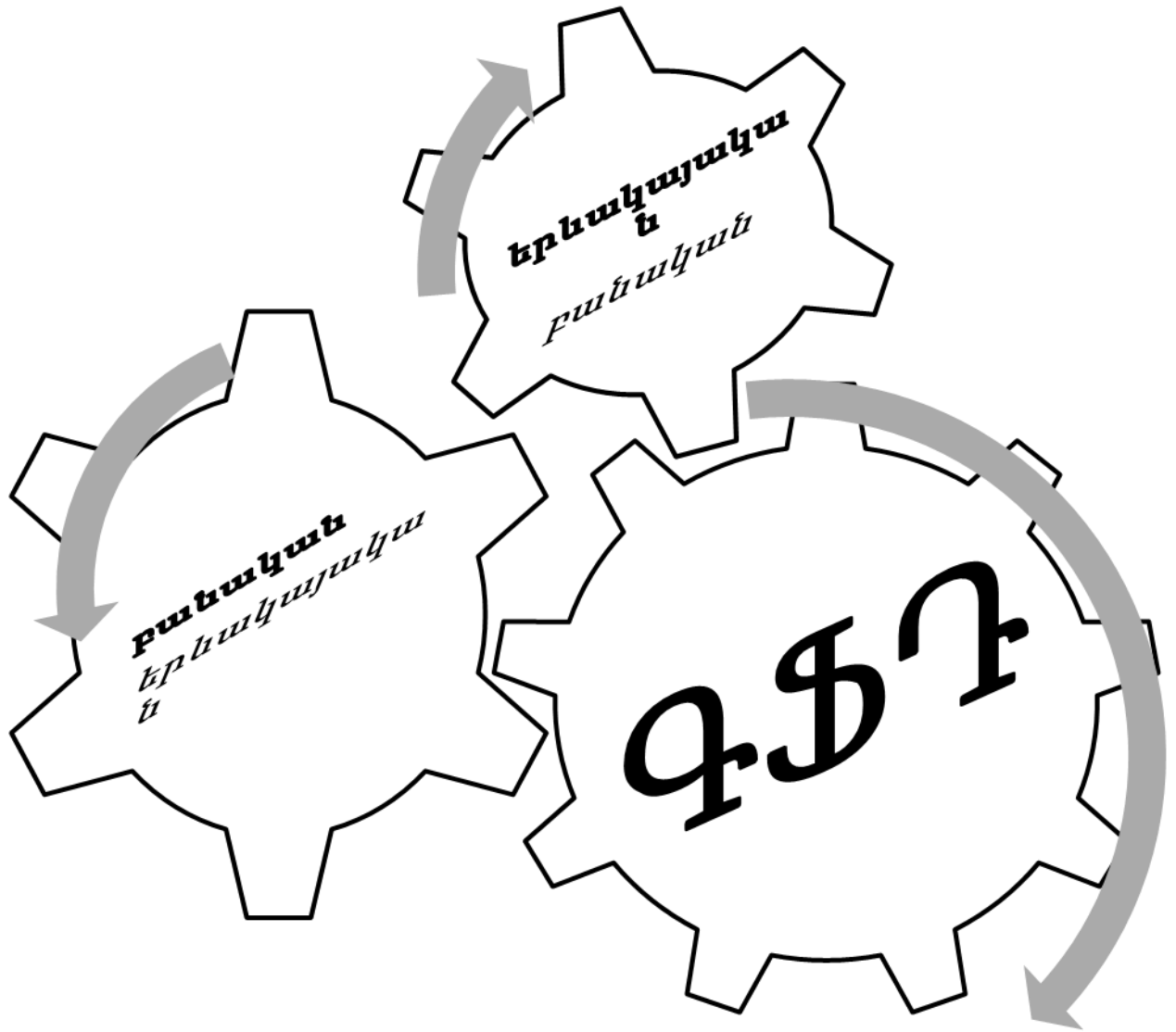
Դժվար է պատկերացնել, որ ոճական հզոր լիցք կրող վերոնշյալ պատկերը վերաբերում է ոչ թե ավանդական գեղարվեստական, այլ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին, և որ այս պատկանելությունը, այսինքն գործառական ուղղվածությունը բացահայտելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ վերնագրին կամ հաջորդող վերասույթային միասնություններին:

Այսպիսով, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը միանշանակ «երևակայական-պատմական-աշխարհագրական-սոցիոլոգիական մեզատեքստ է», որն առավելապես կարևորվում է «տեխնիկական հրաշքների» շնորհիվ (Brooke-Rose 1988:243): Գեղարվեստականության և գիտականության բևեռացումը, անգամ դրանց` որոշակի հատվածներում լիովին մեկուսի, թվացյալ անկախ գործածությունը նույնպես փաստում է այդ երկուսի պարտադիր ներգրավվածությունը գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում:

Գիտաֆանտաստիկան համեմատելով մաթեմատիկական ֆունկցիաներ կամ հավասարումներ պատկերող գծապատկերի հետ՝ Ս. Միգելը հայտարարում է, որ «դրա ուղղահայաց առանցքը հոլգականությունն է, դրա հորիզոնական առանցքը`

մտածողությունը» (Miesel 1979:195): Մնում է ավելացնել, որ այդ երկու առանցքներն էլ հավասարաչափ կարևոր դեր են կատարում ժանրի կայացումն ու լիարժեք գործառույթունն ապահովելու, հաղորդման և ներգործման գործառույթներն իրացնելու գործում:

Ստորև բերվող գծապատկերն առավել ակնհայտ ձևով է ներկայացնում գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի՝ գիտական/բանական և գեղարվեստական/երևակայական էզվական և արտաէզվական տարրերի անվերջ ընթացքի մեջ գտնվող եռամիասնություն – հարաբերակցությունը:



2. Բանականության դերն ու նշանակությունը գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գրական առնչություններում

Գիտաֆանտաստիկայի հայր և ժամանակակից գիտաֆանտաստիկայի սկիզբը ազդարարող Յոուգո Գերնսբաքը սահմանել է գիտաֆանտաստիկայի յուրօրինակ մոդել, որը հիմնված է հետևյալ երեք չափանիշների վրա՝ նարրատիվ ոճ, գիտական մեկնաբանություններ, երևակայական, բայց գիտական առումով տրամաբանությունը չհակասող նորոլյթներ (տես Westfahl 1992):⁷ Գերնսբաքը, երբ ներմուծեց «գիտաֆանտաստիկա» (*scientifiction*) տերմինը՝ նկատի ուներ ժյուլ և Յերբերտ Ուելսի ստեղծագործությունների տեսակը և պարզաբանում էր, որ իսկական գիտաֆանտաստիկան կարևորում է գիտությունը, այլ ոչ թե հեքիաթը, առապել նու տարօրինակ ֆանտաստիկ պատմությունները, որոնք նույնպես հրաշալի են և արժեքավոր, ինչպես ապացուցել են այդ ոճի վարպետները, բայց գիտաֆանտաստիկա չեն (Westfahl 1992):⁸

Դ. Սուվինը իր «Արվեստի դերը գիտաֆանտաստիկ տեսություն մեջ. ժանրի որոշարկումն ու սահմանազատումը» (1979) հոդվածում ԳՖԴ-ի տեսություն մեջ նախ կարևորում է տվյալ դիսկուրսի և բանականի հարաբերակցությունը, որը նա անվանում է «որոշարկում» (*determination*), ապա՝ առաջ է քաշում ԳՖԴ-ի և այլ դիսկուրսների, մասնավորապես ռեալիստական կամ ավանդական գեղարվեստական արձակի և ֆանտաստիկ ժանրերի (բուն ֆանտաստիկա, առեղծված, հեքիաթ, առապել և այլն) հետ ունեցած հարաբերակցության հարցը, որն էլ անվանում է «սահմանազատում» (*delimitation*) (Suvin 1979:32): Այս խնդրին ԳՖԴ-ի հայտնի տեսաբանի անդրադարձը ցույց է տալիս, թե որքան կարևոր է նշված հարաբերակցության պարզաբանումը գիտաֆանտաստիկայի տեսական հիմքն ու դրոլյթները սահմանելու գործում: Քանի որ արդեն բավականին մանրամասն քննարկել ենք ԳՖԴ-ի գիտական

առնչ ու թյ ու ն ն եր ը , փոր ձ ե ն ք այ ս ե ն թ ա գ լ խ ու մ տ ար ան ջ ա տ ե լ Գ Ֆ Դ-ն գր ակ ան ֆ ան տ աս տ ի կ դր ս ն որ ու մ ն եր ի ց` ե լ ն ե լ ո վ ժ ան թ ի գ ոյ աբ ան ակ ան ո ճ ակ ան -ճ ան ա չ ո ղ ակ ան առ ան ձ ն ա հ ա տ կ ու թ յ ու ն ն եր ի ց և ը ն դ գ ծ վ ա ծ ս ո ց ի ալ ակ ան մ ի տ վ ա ծ ու թ յ ու ն ի ց :⁹

Ը ս տ Գ . Ու ո լ ֆ ի (1986:108), Գ Ֆ Դ-ի պ ար տ ադ ի թ տ ար թ եր ե ն հ ամ ար վ ու մ «գ ի տ ա ֆ ան տ աս տ ի կ տ ե ս ու թ յ ու ն ն ու բ ո վ ան դ ակ ու թ յ ու ն ը », որ ո շ ակ ի «ճ ան ա չ ո ղ ակ ան կ ամ ո չ -փ ո խ աբ եր ակ ան կ ապ ը ի թ ակ ան ա շ խ աբ ի ի հ ե տ», «ս ո ց ի ալ ակ ան գ որ ծ ո ն ն եր ն ու ս ո ց ի ալ ակ ան ար տ ար կ ու մ ն եր ը »: Գ Ֆ Դ-ի **ս ո ց ի ալ ակ ան գ որ ծ առ ու յ թ ը** չ ի ս ա հ մ ան ա փ ակ վ ու մ հ աս ար ակ ու թ յ ան ը , ն ամ ան ավ ան դ . հ աս ար ակ ակ ան փ ո փ ո խ ու թ յ ու ն ն եր ի ն կ ամ ճ ն շ վ ո ղ և շ ա հ ա գ որ ծ վ ո ղ ս ո ց ի ալ ակ ան խ մ բ եր ի ն առ ն չ վ ո ղ պ ի մ ի տ ի վ պ ատ կ եր ն եր կ եր տ ե լ ո վ : Գ Ֆ Դ- ու մ եր ան ե լ ի կ ամ ս ար ս ա փ ե լ ի ա պ ա գ ան վ եր ա ծ վ ու մ է «ճ ան ա չ ո ղ ակ ան եր և ակ այ ու թ յ ան տ ի ե գ եր ք ի» (Suvin 1974), և ժ ան թ ն ար ժ ն որ վ ու մ է ո չ մ ի այ ն ի թ տր ամ աբ ան ակ ան , ս ո ց ի ալ -ք աղ աբ ակ ան և է թ ի կ ակ ան բ ո վ ան դ ակ ու թ յ ան , այ լ և այ դ բ ո վ ան դ ակ ու թ յ ան հ ո գ ե բ ան ակ ան խ որ ու թ յ ամ բ և լ ե գ վ ի ու ո ճ ի հ ար ս տ ու թ յ ամ բ : Ի ն չ պ ե ս գ ե ղ ա գ ի տ ակ ան , այ ն պ ե ս է լ ս ո ց ի ալ ակ ան գ որ ծ առ ու յ թ ը ի թ ա գ վ ու մ է բ ան ակ ան ի , մ տ ա ծ ակ ան ի հ ի մ ք ի վ թ ա :

Ը ն դ որ ու մ ակ ն հ այ տ կ ամ թ աք ն վ ա ծ ս ո ց ի ալ ակ ան գ որ ծ ո ն ն ի թ մ ե ջ ն եր առ ու մ է ն ա ն է թ ի կ ան` բ ար ոյ ակ ան ի փ ի լ ի ս ո փ այ ու թ յ ու ն ը , որ ի ու ս ու մ ն ա ս ի թ ու թ յ ան առ ար կ ան հ ամ ը ն դ ի ան ու թ մ ար դ կ այ ի ն ար ժ ե հ ամ ակ ար գ ը , լ ա վ ի և վ ա տ ի , չ ար ի և բ ար ու , ճ շ մ ար ի տ ի և ս խ ալ ի հ աս կ ա գ ու թ յ ու ն ն եր ը , պ առ շ ա ճ հ աս ար ակ ակ ան պ ա հ ե լ ա ձ և ը , այ դ վ ար ք ը պ այ մ ան ավ որ ո ղ հ աս ար ակ ան , կ թ ո ն ակ ան , ք աղ աբ ակ ան ու ք աղ աբ ա գ ի ակ ան , ի ն չ պ ե ս ն ա ն լ ե գ վ ակ ան ն որ մ եր ն ու օ թ ե ն ք ն եր ն ե ն :

«Բ ան ակ ան բ ո վ ան դ ակ ու թ յ ու ն ը և բ ար ոյ ակ ան գ որ ծ առ ու յ թ ը հ ավ աս ար ա պ ե ս է ակ ան ե ն գ ե ղ ար վ ե ս տ ակ ան գր ակ ան ու թ յ ան այ ս դր ս ն որ մ ան հ ամ ար » (LeGuin 1993:24),¹⁰ որ ի է ու թ յ ու ն ը մ եր` առ ա ջ ավ որ

և տեղեկատվական հաղորդակցության տեխնոլոգիաների դարաշրջանում, լավը, արդարը, ճիշտն ու բարին քարոզելն ու «բարոյական արժեքներին նվիրվածությունն է» (Kroeber 1992: 189):

Յենց բարոյականի փիլիսոփայությունն է, որ հիմնականում պայմանավորում է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի առնչությունն այնպիսի խոսքային դրսևորումների հետ, ինչպիսիք են **առասել և ու հեքիաթ**: Այս առնչություններին անդրադառնալով՝ նշենք, որ շատ հեղինակներ (Բրաուն, Ազիմով, ԼեԳուին, Դելանի, Քեթերեր, Սուվին և այլք),¹¹ քննարկելով այս կապը, գիտաֆանտաստիկան բնորոշել են որպես ժամանակակից մարդու համար ստեղծված հեքիաթ, ժամանակակից աշխարհի հեքիաթ, գիտական հեքիաթ կամ գիտական առասել՝ նախ և առաջ նկատի ունենալով մարդկային վառերևակայության վրա հիմնված համակարգային ընդհանրությունները, այնուհետև՝ ժանրի վերը նշված բարոյականի փիլիսոփայությունը, համընդհանուր համամարդկային արժեքներին նվիրվածությունը, մարդասիրական և վերազգային, վերքաղաքական միտվածությունը, երբեմն նաև պատկերային (iconic) կամ կերպարային համընդհանրությունը (իմաստուններ, հրեշներ, վամպիրներ, տարատեսակ կենդանիներ, թզուկներ, հսկաներ, վիշապներ, տարաշխարհներ և այլն), և հաճախ երջանիկ ավարտով (happy end) եզրափակումը, որը կարող է դրսևորվել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին բնորոշ լեզվական տարրերով (1), երբեմն նաև հեքիաթին բնորոշ բառային կաղապարներով (2):

Առաջինի, այսինքն հեքիաթային երջանիկ ավարտ ունեցող գիտաֆանտաստիկ տարրերով դրսևորվող երջանիկ ավարտի վառ օրինակ է Փոլ դի Ֆիլիփոյի նոր սկիզբ ազդարարող ռիբոֆանք պատմվածքի վերջաբանը (7), որտեղ հերոսը պատրաստվում է մաքրել տեխնոլոգիական առաջընթացի արդյունքում առաջացած

ավիրած ու թյուր ներքին ստեղծել նոր, սոցիալական արդարության վրա հիմնված առաջադեմ հասարակարգ: Գեներտիկ ճարտարագիտության լավագույն մեթոդներով ստեղծված տաղանդավոր երիտասարդն իր պարտքն է համարում մաքրել *mess* փոխանությունը ամբ բնորոշվող *կենդանուր խառնաշփոթ* աշխարհը:

(7) *Stone thinks with agonizing slowness while unseen people minister to him. Just clean up this **mess** Scarfe. **Just clean up this whole mess. But he knows that this is not Scarfe's job. It's his.***

(Di Filippo, *Stone Lives*: 201)

Երջանիկ ավարտի հեքիաթային կադապարի ներմուծման լավ օրինակ է Ջոն Բեսսելի «Ներխուժողները» պատմվածքը, որտեղ խախտելով ժամանակային և տարածական օրենքները՝ ապագայից անցյալի պատմության խորխորատներում հայտնված հերոսն սպանում է իսպանացիներին և ոչնչացումից փրկում ինկերի քաղաքակրթությունը, *որից հետո բոլորն ապրում են երջանիկ կյանքով* (*and everyone lived happily ever after*) (8).

(8) *When the first Spaniards landed on their shores a few years later, they were slaughtered to the last man **and everyone lived happily ever after.***

(Kessel, *Invaders*: 850)

Այդուհանդերձ, չնայած վերոնշյալ ընդհանրություններին, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը խորապես տարբերվում է հեքիաթից¹² և առասպելից, քանի որ նրա հիմքում ոչ թե բնական օրենքներին հակադրվող պատճառահետևանքային կապերն են, կախարդական,

գերբնականի, մոգականի վրա հիմնված ֆանտազիան և հրաշապատումը, այլ գիտականությունը, որը կարող է ստեղծել ժանրին բնորոշ այնպիսի պատկեր-հրեշներ, ինչպիսիք են Մերի Շելլիի հերոսը՝ Ֆրանկենշտեյնը կամ նրա նորօրյա արտացոլումներն ի դեմս առումային և համակրգչային պատերազմների մարդ, սարք, անդրոիդ (կենսաբանական մարդ-ռոբոտ) և ռոբոտ (ոչ կենսաբանական, մեխանիկական կամ համակարգչային էակ) հերոսների ու հակահերոսների, բազմազան ու բազմաձև մուլտաստների: Իրավացի է Դ. Մասսոնը (1970), երբ հայտարարում է, որ գիտաֆանտաստիկայի «գոյատևման խաղի կանոնները» պահանջում են «անհնարինություն», բայց բացառապես «հնարավոր անհնարինություն»:

Էնն Մըքքաֆրին (1992:14), հետևելով **գիտաֆանտաստիկ տեսական դրույթները ստեղծագործության մեջ արտացոլելու ոճատարբերակիչ միտմանը**, *Weyr Search* («Փնտրվում է ուեյրը») պատմվածքը սկսում է հեղինակային խոսքով առայն, որ մարդկային պատմության վաղ ժամանակներում ստեղծված հեքիաթները, լեգենդներն ու առասպելները «ոչ շարունակական» են, բայց գիտաֆանտաստիկայի միջոցով կարող են շարունակականություն ձեռք բերել: Ասվածի վառ ապացույցը հեղինակը համարում է վերը նշված ստեղծագործությունը, որտեղ *ուեյրների* (ազգային պատկանելություն ցույց տվող հորինված տերմին-նորաբանություն) մի ընտանիքի երիտասարդ դուստրը իր հեռագագական օժտվածության շնորհիվ գտնում է անհետացած *վիշապագիներին* (*dragonkind*) գենետիկ բջիջներ և վերականգնում հեքիաթային կենդանական այդ կերպը: Այստեղ հետաքրքրական է ոչ միայն գիտականի և հեքիաթայինի պատկերավոր կապի գեղարվեստական դրսևորումը, այլ և, հեղինակի վառ երևակայության շնորհիվ, վիշապների համար նոր, ժամանակակից գործառնություն

ապահովումը՝ թռչող վիշապները (*the dragons*) և նրանց մարդ-
հեծյալները (*dragonmen, dragon riders*) ու եյերների աշխարհը պահպանում
են մահաբեր անձրևներից և եղանակային վտանգավոր
փոփոխություններից:

(9) **The dragons** could never understand why they generated such
abject fear in common folk. [...] Outwardly oblivious to the
consternation, fear and awe **the dragons** inspired. Lords of the Holds
needed this reminder that they must deal with **dragons**, not just with
riders, who were men, mortal and murderable. The ancient respect for
the **dragonmen** as well as the **dragonkind** must be reinstilled.

(Anne McCaffrey, *Weyr Search*: 19,21)

Ստորև բերվող օրինակները (10) (11) նույնպես ակնհայտորեն
ցույց են տալիս, որ գիտաֆանտաստիկան, անկախ հեքիաթային և
առասպելական տարրերով հագեցվածությունից, լիովին
տարբերվում է երկուսից էլ, քանի որ կառուցվում է ճշգրիտ
գիտական սկզբունքների կամ դրանց արտարկումների հիման վրա:
Մտահեռակառավարման կամ հիպնոսի միջոցով կենդանիներին մոտ
կանչելը հրաշագործությունն է (4), այլ *արդեն հնացած կախարդական
հնար* (*called up a pair of hairs: an old and simple magic*), իսկ օրինակ, սատկած
կովի ոսկորներին ու կաշվին փայտիկով հարվածելն ու կովին
կենդանացնելը (5) ֆանտազիա կամ «հեքիաթային դիսկուրսի ցուցիչ
է»:

(10) *Clubfoot had called up a pair of hairs: an old and simple
magic, still potent everywhere.*

(Niven, *The Magic Goes Away*: 151)

(11) [...] and the king **struck the heap of bone and skin with his rod. Whisht! up sprang the cow and lowed dismally. It was alive again.**

(Jacobs 2015: 102)

Եթե գիտաֆանտաստիկ «ռեալիզմը» հեքիաթային թվա ընթերցողին, ապա ժանրը չի կարող իրականացնել իր կարևորագույն գործառույթներից մեկը՝ համոզման գործառույթը, որն ընթերցողին ներշնչում է մտորել, մարդկության ներկայի և ապագայի վերաբերյալ, տրամաբանական դատողություններ և ճշգրիտ եզրահանգումներ անել: Ուրիշ խոսքով՝ ԳՖԴ-ն արտացոլում է ոչ թե անհնարինը, այլ «երևակայական մտքի» վրահիմնված հնարավորը, որն էլ իր հերթին ընթերցողին մղում է գործնական դիտարկումներ անելու (Suvin 1972: 374-380):

Ներքոնշյալ հատվածում (12) Այգաստղը կամ *Morningstar*-ը, որը հիշեցնում է ճանապարհների խաչմերուկում վեր խոյացող ժայռի գագաթին փոփոխության խորհրդանիշ արևածագին սպասող հեքիաթի իմաստունին (*Morningstar outlined against the Everdawn; he faced the East; his lidless eyes would still be fixed upon the eastern horizon*), կամ առասպելական շղթայված Պրոմեթևսին (*he was more than half of stone, his cat-like torso a solid thing joined with the ridge*) և փորձում է փրկել գիտությանը առաջնորդող մարդկային աշխարհը՝ իրականում հերոսի փոխակերպումն ապահովող ներքին «իմաստունես»-ի գեղարվեստական պատկերն է:

(12) *Mounting above the mist, he saw the dim and distant form of Morningstar outlined against the Everdawn. There, on his crag, couchant, unmoving, he faced the East. To one who did not know, he*

would have seemed a wind sculpted pinnacle atop Panicus. Indeed, **he was more than half of stone, his cat-like torso a solid thing joined with the ridge.** His wings lay folded flat upon his back. And Jack knew that his arms would still be crossed upon his breast, left over right, that the breezes had not disturbed his wire-like hair and beard, that **his lidless eyes would still be fixed upon the eastern horizon.**

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 61)

Յաջորդող օրինակում (13), երբ սկզբում, ինչպես հեքիաթում, *չար ու ժերը հաղթում են բարուն* (*evil forces overpowering the good*), կործանված երկրի վերջին ներկայացուցիչները տիեզերքի ապագան տեսնում են հեքիաթի երեք դժվար հանձնարարությունները կատարող կրտսեր եղբորը մարմնավորող փոքրիկ տղայի կերպարում (*give that boy three impossible tasks to do*): Այդ փոքրիկը, մահացած ծնողներին փոխարինող նոր հոր հետպետք է ճամփորդի մոլորակից մոլորակ՝ իր լավ արարքների միջոցով ետ պահելով մարդկանց կործանարար քայլերից (*doing one good deed every day, 365 good deeds every Earth day*): Յեքիաթային թվացող պատմասության մեջ անմիջապես առանձնանում են հետևյալ գիտաֆանտաստիկ նշույթները՝ *planets* (*մոլորակներ*); *go from planet to planet* (գնալ մոլորակից մոլորակ); *every Earth day* (յուրաքանչյուր երկրային օր):

Յետաքրքրական է, որ հեղինակը, *every given day* (*ամեն աստճուկ օր*) դարձվածքում որպես որոշիչ հանդես եկող *Earth* (*երկիր* կամ *երկիր մոլորակ*) գոյականը ներմուծելով, ամբողջ բառակապակցությունը վերածել է գիտաֆանտաստիկ նշույթի:

(13) *When, in the course of human events, evidence comes to light of evil forces overpowering the good, give that boy three impossible tasks to do to restore the world to its proper place among the respectable planets. [...] He will accompany his new father in a ship, preferably all in silver, and go from planet to planet **doing one good deed every day, 365 good deeds every Earth day.***

(Emshwiller, *The Childhood of the Human Hero*: 248)

Անդրադառնալով ԳՖԴ-ի և առասպելի առնչություններին՝ Դ. Սուվինը կարևորում է գերբնականի վճռորոշ նշանակությունը առասպելում և ավելացնում, որ առասպելի հարցադրումները վերաբերում են սովորական մարդուն և աշխարհին, մինչդեռ ԳՖԴ-ն պետք է պատասխանի հետևյալ հարցերին՝ «ի՞նչ տեսակի մարդը, ի՞նչ տեսակի աշխարհում, ինչու՞ հենց այդ տեսակի մարդը (կամ ոչ-մարդը) այդ տեսակի աշխարհում» (Suvin 1974: 75):

ԳՖԴ-ի նշված հարցադրում-հասկացությունները լիովին տարբերվում են մարդուն և աշխարհի մասին առասպելի ընդհանրական և կանոնակարգված մոտեցումներից: Սուվինը (1972:374-380) ներկայացնում է իր հարցապնդումն առ այն, որ եթե գիտաֆանտաստիկան անվերապահորեն պայմանավորված է ճանաչողականի և անիրականի փոխգործունեությամբ, եթե այն «հնարավոր և խելամիտ հրաշքի», «ճանաչողական հրաշքի» կամ «ճանաչողական անիրականի» գրականություն է, ապա անկախ դրանում առկա «խառնածին» արտահայտություններին, այն հիմնավորապես տարբերվում է առասպելից և դրանից ածանցվող ժանրերից՝ հեքիաթից, սարսափ-պատմվածքներից, այսպես կոչված հերոսական ֆանտաստիկայից, որոնք բոլորն էլ, ի տարբերություն

գիտաֆանտաստիկ գրականության, հիմնված են «հակաճանաչողական» օրենքների վրա:

Ասվածն առավել ճշմարտացի է թվում, երբ, դարձյալ կիրառելով գիտաֆանտաստիկ ժանրին բնորոշ՝ **տեսական դրույթները ստեղծագործության մեջ պարկերակոր ձևով արտացոլելու հնարը**, Ա. Ազիմովը գիտաֆանտաստիկ ռեալիզմի կամ հնարավորի տեսական բնորոշումը գեղարվեստորեն արտացոլում է իր հռչակավոր, բազմաթիվ մրցանակներ շահած¹³ ստեղծագործության մեջ: Յերոսներից մեկի դատողություններում (14) հնչում է գիտաֆանտաստիկ ժանրի դասականի հայտարարությունն այն մասին, որ գիտությունն ու հրաշագործությունը տարբեր հասկացություններ են, գիտությունը դժվար հարցերի պատասխանները գտնելու միջոց է, իսկ հրաշագործությունը՝ հմայելու ու կախարդելու:

(14) *I could not begin better than by informing you regretfully that I am not in the possession of **love charms, potions, or philters**. Unfortunately **an uninformed public tends to confuse scholarship with magiciansary**. [...] **I connect scholarship with nothing but the means of answering difficult questions.***

(Asimov, *Foundation and Empire*:

13)

Ինչպես երևում է բերված օրինակներից, հեքիաթին և առասպելին բնորոշ տարրերը (կերպարներ, երևույթներ, անուններ) ու լեզվական կաղապարները գիտաֆանտաստիկ տեքստում իզոտացված են փոխելու ժանրի գործառնական ուղղվածությունը, քանի որ այն կառուցված է բանական հենքի վրա:

Անդրադառնալով ԳՖԴ-ի և ավանդական գեղարվեստական արձակի¹⁴ առնչությունը՝ նշենք, որ ԳՖԴ-ն, հանդես գալով որպես գեղարվեստական ոճին և մտահայեցական ենթածին պատկանող ժանր (տես առաջին գլխի երրորդ ենթագլուխը), ընդհանուրի և մասի հարաբերակցությամբ առնչվում է երկուսին էլ: Որպես մտահայեցական ենթածին պատկանող ժանր այն նաև առնչվում է ենթածում իր հետևում կարգավիճակը կիսող բուն ֆանտաստիկա ժանրին: Այդուհանդերձ, գիտաֆանտաստիկ ժանրը ակնհայտորեն տարբերվում է երկուսից էլ՝ և՛ ռեալիստական կամ **ավանդական գեղարվեստական արձակից, և՛ բուն ֆանտաստիկա ժանրից**: Ընդ որում վերջինիցս ավելի շատ, քանի որ ինչպես արդեն նշել ենք, ֆանտաստիկան հիմնված է գերբնական, մոգական, իրականությունից կտրված երևակայության վրա: «Բովանդակային առումով գիտաֆանտաստիկան կարող է լինել ֆանտաստիկ, բայց դա ֆանտաստիկա չէ, այլ բնական մտորումների միջոցով իրական աշխարհի հնարավորությունների պատկերում» (Heinlein 1981):

Ինչպես արդարացիորեն հայտարարում են ԳՖԴ-ի շատ հեղինակներ, ժանրի հիմքում ավելի շուտ ընկած է նյութական և ֆիզիկական ռացիոնալիզմի, քան գերբնականի հասկացությունը (Stableford 2006), «գիտության բնաստեղծական, բայց ճիշտ իրողությունները» (Franklin 1978): Սա նշանակում է, որ ժանրը կարևորում է իր գիտական հայեցակերպը նախ և առաջ այն առումով, որ թույլ է տալիս բնական օրենքներին և բնականությանը լիովին հակասող, գերբնական կամ գուտհուզական, բնաստեղծական պատկերներ կերտել, ինչը կարող է արդարացված լինել բուն ֆանտաստիկայում և ավանդական գեղարվեստական արձակում:

Ռեալիստական արձակը կարող է արտահայտվել հասկացական առումով ավելի «թույլ» ասույթներով, իսկ զգացմունքային,

հոլզական, հոգեբանական կամ միջանձնյա հարաբերությունների առումով չափազանց պատկերավոր ոճական դրսևորումներով և հզոր գեղագիտական ազդեցություն թողնել ընթերցողի վրա, մինչդեռ ԳՖԴ-ում ցանկացած հոլզական արտահայտություն ավելի սերտ է առնչվում ճանաչողությանը և նույնիսկ գուտ, «մաքուր» գեղագիտական թվացող շարադրանքի կամ հովվերգական պատմասության հիմքում, նկատելի կամ աննկատ, առկա են մտածական տարրեր: Ժանրի գեղարվեստականությունը ընթերցողի մոտ նախ առաջացնում է հոլզական, գեղագիտական հոգեվիճակ, որն առաջնային է, ապա դրան անմիջապես հաջորդում է մտածականը: Հոլզական ռեակցիաները «մարսելուց» հետո ձևավորվում է մտածական պատասխան-ռեակցիան (Artz 2000:15): Ավանդական գեղարվեստական ստեղծագործության դեպքում մտածական պատասխանը կարող է և չհետևել, իսկ ԳՖԴ-ի դեպքում այն պարտադիր պայման է:¹⁵

Գիտաֆանտաստիկան տարբերվում է ավանդական գեղարվեստական արձակից ևս մեկ կարևոր առանձնահատկությամբ. Այն կարող է արտահայտվել իրականությանն առնչվող, այսինքն տրամաբանորեն պատճառաբանված ցանկացած հորինվածքի ձևով, մինչդեռ ռեալիստական գեղարվեստական արձակը, որքան էլ պատկերավոր և փոխաբերական, չի կարող հայտնվել իրականությունից շեղվող որևէ այլ տարբերակով (Delany 1977; LeGuin 1993): Ս. Դելանին անդում է, որ **ռեալիստական գրականությանը բնորոշ ցանկացած նախադասություն կարող է հայտնվել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում, բայց հակառակը հնարավոր չէ:** Ասվածի ապացույցը փնտրենք ծանր (15) և սայբերֆանք (16) ենթաժանրերից վերցված ներքոնշյալ օրինակներում:

Ազիմովի վեպն սկսվում է *Գալակտիկ (Կաթնածիր կամ ծիր Կաթին)* կայսրության փլուզումը հուզական հզոր լիցքով (տես տառատեսակը) ազդարարող հետևյալ նախադասությամբ.

(15) *THE GALACTIC EMPIRE WAS FALLING.*

(Asimov, *Foundation and Empire*: 7)

Առանց *GALACTIC* ածականի *THE EMPIRE WAS FALLING* ասույթը (15) կարող է հայտնվել ցանկացած գրական ստեղծագործության մեջ, ներառյալ ԳՖԴ-ն, բայց տվյալ ածականի հետ կիրառվելիս, այն վերածվում է ոճական նշույթի և կարող է կիրառվել միայն գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում, ավելին՝ մատնանշել, որ ստեղծագործությունը վերաբերելու է տիեզերքին և միջաստղային պատերազմներին:

(16) *A year here and he still dreamed of **cyberspace**, hope fading nightly. All the speed he took, all the turns he'd taken and the corners he'd cut in Night City, and still he'd see the **matrix** in his sleep, **bright lattices of logic unfolding across that colorless void.***

(Gibson, *Neuromancer*. 19)

Գիբսոնի հերոսի տխուր երազանքները (16) կարող էին բնորոշել ցանկացած գրական կերպարի, եթե չլինեին ԳՖԴ-ի նշույթ տերմին-նորաբանությունները՝ *cyberspace* («համակարգչային տվյալների եռաչափ վիրտուալ բազա») և *matrix* (սովորական իմաստով՝ «կադասար», տեխնոլոգիական իմաստով՝ «վիրտուալ բազայի մեջ մտնող այս կամ այն տվյալը», նաև «վիրտուալ իրականություն») (Woxfordreference.com 2007): Հաջորդող փոխաբերույթը (*bright lattices of logic*

unfolding across that colorless void – տրամաբանության պայծառ
զարդանախշերը մեկ առ մեկ բացվում էին այդ անգույն
ունայնության մեջ) կարող էր տարատեսակ մեկնաբանությունների
ենթարկվել ավանդական գրական համատեքստում, եթե չլինեին
նախորդող երկու ցուցիչ-տերմինները, որոնց առկայությամբ
պայմանավորված փոխաբերության արդեն մեկնաբանվում է որպես
տրամաբանության պայծառ էկրանները մեկ առ մեկ բացվում էին այդ
անգույն մենության մեջ: Անգույն մենությունն մակդիրային
կապակցությունը պատկերում է համակարգչի առաջ նստած, վիրտուալ
իրականության մեջ թափառող հերոսին:

Դիտարկենք հաջորդ հատվածը.

(17) **The robot crab** moved towards them, picking its way over the waves of gravel. Its **bronze carapace might have been a thousand years old**. When it was within a meter of her boots, it **fired a burst of light**, then froze for an instant, **analysing data obtained**.

(Gibson, *Neuromancer*. 2, 17)

Վերը ներկայացված վերասույթային միասնության մեջ (17),
բացառությամբ *bronze carapace might have been a thousand years old* – բրոնզե
խեցին հավանաբար հազար տարեկան էր չափազանցությունից, որը
կարող է կիրառվել ցանկացած գեղարվեստական համատեքստում,
մնացած լեզվական միավորները՝ *The robot crab* – ռոբոտ խեցգետինը;
fired a burst of light – լույսի խուրձ արձակեց; *analysing data obtained* –
վերլուծելով ձեռք բերված տվյալները ուղղակիորեն ցույց են
տալիս, որ գործ ունենք գիտաֆանտաստիկ համատեքստի հետ: Չենք
կարող չանդրադառնալ Գիբսոնի վեպի խոսուն վերնագրին, քանի որ
այն ներկայանում է գիտական և գեղարվեստականի համաձուլվ

պատկերով. *Neuromancer* բառախաղ-նորաբանության առաջին արմատը կենսագիտական նյարդն է կամ նեյրոնը (այն բջիջը, որը պատասխանատու է նյարդային համակարգի գործունեության համար), իսկ երկրորդ արմատը, ավելի ճիշտ՝ դրա ճշգրիտ բառածևը՝ *Necromancer*-ը, այն հարաշագործն է, որ կենդանացնում է մեռյալներին (WordReference.com 2012): Այստեղից էլ՝ շատ հաճախ հրաշքի հետ համեմատվող առաջադեմ տեխնոլոգիայի վիրտուալ իրականության մեջ գործող մարդ-հրաշագործները:

Այսպիսով, ԳՖԴ-ի հիմքը համարվող մտածական և երևակայական գործոնները մշտապես հանդես են գալիս բնորոշ միասնությանը: Եթե փորձենք անտեսել գեղարվեստական և գերարժևորենք գիտականը, ժանրը կվերածվի մտքերի և հասկացությունների պարզ շարադրանքի և կկորցնի իր գեղագիտական արժեքը: Եվ ինչպես ԳՖԴ-ի ժամանակակից հեղինակն է ասում՝ «Գիտաֆանտաստիկան արվեստ է՝ գիտակցական, թե անգիտակցական, բայց արվեստ [...], իսկ արվեստը կախված է բանականությունից» (Budrys 1978:114): Իհարկե, Ա. Բուդրիսի հայտարարությունը մի փոքր չափազանցված և կատեգորիկ համարելով հանդերձ, այդուհանդերձ պետք է համաձայնենք, որ այն կարևորում է ԳՖԴ-ի գոյաբանական երկու սյուններից մեկը՝ ժանրի գեղարվեստականությունը: Մեջբերումը ուղղակի պատասխան է այն տեսաբաններին, և գուցե նաև ընթերցողներին, որոնք փորձում են պնդել, որ ԳՖԴ-ն միայն գիտության, մտքերի ու գաղափարների գրականություն է: Ի վերջո կարծիքների նման ծայրահեղականացումը նույնպես ապացույց է, որ երկու բևեռների հակադրամիասնությունը ժանրի գոյաբանական հիմքն է:

Այն հայտորեն, գիտաֆանտաստիկային վերաբերող հիմնական տեսական պնդումները հավաստում են, որ խնդրո առարկա դիսկուրսը գոյաբանորեն իսկ կառուցվում է տրամաբանական և երևակայական

լեզվական և արտալեզվական տարրերի սերտ, անբաժանելի համակցման և փոխազդեցության հիմքի վրա: Ընդ որում գիտական համարվող բաղադրիչը կարող է տարբերվել ընդունված գիտական նորմերից ու դրույթներից, բայց չի կարող լիովին կտրվել իրական գիտություններից, քանի որ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի հիմքում ընկած են այնպիսի գիտական կամ տրամաբանական սկզբունքներ, որոնք չեն կարող հակադրվել բնական և բանական օրենքներին ու օրինաչափություններին: Եթե նույնիսկ տվյալ գիտաֆանտաստիկ աշխարհում գործում են հորինված ֆիզիկական և տարածական օրենքներ, տեսականորեն չհիմնավորված գիտակարգեր, անհնարին տեսնունդ գիտական միջոցներ, ապա դրանց գործառնությունը ևս պետք է պարզաբանվի որոշակի գիտահասկացական գաղափարների և համապատասխան լեզվական միջոցների օգնությամբ: Սա տվյալ դիսկուրսի ամենակարևոր առանձնահատկություններից մեկն է:

Այսպես՝ լույսից արագ թռչող տիեզերանավը, ժամանակի մեքենան, անհատական և զանգվածային մտահեռակառավարումը, հեռագագացողությունը, անմահության բազմազան կենսաբանական մոդելները, անդրոիդները, վիշապները, մուտանտները և գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի այլ պատկերաստեղծ տարրերը վառ երևակայության և հանճարեղ գիտական մտքի, այլ ոչ թե անտրամաբանական, չպատճառաբանված ֆանտազիայի արգասիք են:¹⁶

Կրկին հիմնվելով Դ. Սուվինի (1979:39) տեսության վրա՝ փաստենք, որ ԳՖԴ-ում ցանկացած մետաֆիզիկական¹⁷ (ըստ այս հեղինակի՝ *fantastic* կամ *supernatural*) և առասպելաբանաստեղծական (*mythopoetic*) տարրի, ֆիզիկայի և որևէ այլ գիտության սահմաններից դուրս գործող հնարավորությունների առկայությունը պետք է բացառել: Այդպիսի տարրերի կիրառումը պարզապես կփոխի ԳՖԴ-ի գործառնական ուղղվածությունն ու ժանրային պատկանելությունը՝

այն վերածելով մետաֆիզիկական պատմասության: Գիտական ճանաչողությունն առկայությունն ընդ՝ ոչ միայն փաստերի ու գիտական ենթադրությունների ներմուծմամբ, այլև գիտական փիլիսոփայական մեթոդաբանության կիրառությամբ, ինչպես արդեն նշել ենք, տարբերակում է գիտաֆանտաստիկ ժանրը գեղարվեստական գրականության «գերբնական» ժանրերից կամ ֆանտազիայի հետ առնչվող այնպիսի ստեղծագործություններից, ինչպիսիք են հեքիաթը, առասպելը, սարսափն և հերոսական պատմասությունները:

Եվ վերջապես, գեղարվեստական ոճի բուն ֆանտաստիկա և գիտաֆանտաստիկա ժանրերի տարբերությունը փաստելիս շատ կարևոր է նշել, որ ֆանտաստիկայի սկզբունքներն ու արտահայտման ձևերն անփոփոխ են, ստատիկ, մինչդեռ գիտաֆանտաստիկան հարաշարժ է, դինամիկ: Պատահական չէ Դ. Բրինի հավաստումն այն մասին, որ «բուն ֆանտաստիկան գրեթե միշտ կատարելապես պարունակած է անփոփոխության կանխավարկածով, մինչդեռ գիտաֆանտաստիկան, մշտապես ուղեկցվելով փոփոխության գաղափարներով, ապստամբում է բոլոր գրական հիմնադրությունների դեմ» (Brin 2011):



3. Գիտական և գեղարվեստական լեզվաոճական փոխներթափանցումները որպես խոսքային իրողություն և գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում

Քննելով ԳՖԴ-ում գիտական – գեղարվեստական կամ բանական – երևակայական հակադրամիասնության հիմնարար և ոճատարբերակիչ դերի վերաբերյալ տեսական և փաստական հիմնավորումները՝ հնարավոր չէ չնկատել, որ տվյալ հակադրամիասնության առումով

ԳՖԴ-ն որոշակի չափով հարուժ է նաև 20-րդ դարակազմի նախնային արվեստի և գրականության հեղափոխական մշակութային շարժմանը՝ **սյուրռեալիզմին**, որի նպատակը իրական, օբյեկտիվ և միևնույն ժամանակ արտասովոր երևակայական պատկերներ կերտելն է, երևակայական տարրի անտեսմամբ կամ բացառմամբ գուտբանական, ռացիոնալ դրսևորումների և իրականն ու անիրականը բևեռացված հակադրությունն համարող տեսությունների քննադատությունը:¹⁸ Սյուրռեալիզմի հեղինակավոր վերլուծաբան Աննա Բալաքյանը համոզված է, որ սյուրռեալիզմը «միացնում է գիտության և արվեստի աշխարհները» (Balakian 1972:23):

Ինչպես սյուրռեալիզմի, այնպես էլ ԳՖԴ-ի հիմքերից մեկը մտահայեցական գեղարվեստական գրականության նախատիպը՝ գոթական վեպն է: Չարմանալի և երբեմն տարօրինակ կամ սարսափելի թվացող երևակայական պատկերների միջոցով սյուրռեալիստական անդրադարձը օբյեկտիվ իրականությանը հետապնդում է մեկ նպատակ՝ փոխել /փոխակերպել իրականությունը ներկայում և ապագայում այն ավելի լավը դարձնելու նպատակով, այսինքն՝ կարևորել ոչ թե ժխտողական, բացասական միտումները, այլ վերջնարդյունքը, որն արտահայտվում է դրական ակնկալիքներով և դրա արտահայտման տարատեսակ ձևերով: Եվ իրոք, գիտաֆանտաստիկայի ստեղծագործական համակարգը, վիզուալ և խոսքային պատկերները, սոցիալական դերս ու նշանակությունը, ի վերջո միտված են լավատեսության:¹⁹

Դ. Քեթթերերի այն պնդումը, որ շատ հաճախ գիտաֆանտաստիկայում սյուրռեալիստական ազդեցությունները ներկայանում են որպես բուսական ու կենդանական աշխարհի և տեխնոլոգիայի խառնուրդ (Ketterer 1974: 102, 124), լիովին արտացոլվել է Ջ. Ուոլֆի «Բժիշկ կղզու մահը» (*The Death of Doctor Island*) (1978) չափազանց երևակայական, դժվար մեկնելի գիտաֆանտաստիկ

Վիպակում: Այս ստեղծագործությանը թռուցիկ անդրադարձել ենք այս գլխի առաջին ենթագլխում՝ բանական – երևակայական հակադրամիասնության տեսական հիմքերը քննարկելիս: Այժմ փորձենք քննել այն որպես գեղարվեստական ոճագործական ուղղվածություն ունեցող կոնկրետ իրավիճակային-փաստարկային դիտարկման առարկա, որը նշանակում է, որ վերլուծվող խոսքային նյութը կամ իրավիճակը (ըստ իրավիճակային-փաստարկային քննության մեթոդի՝ *the case*) ընտրված է իր առանձնահատուկ, որոշակի դիտարկումներ անելու նպատող, որոշակի առանձնահատկություններ բացահայտող որակական հատկանիշների շնորհիվ (Johansson 2003:8-14), որոնց վերլուծությունն էլ հնարավորություն կտա ընդհանրական եզրահանգումներ կատարել:

Օվկիանոսում տեղակայված, հրաշակերտ բնություն ունեցող արհեստական, տեխնոլոգիական վերջին նվաճումներով հագեցած առողջության վերականգնողական կենտրոն-կղզին (*Doctor Island*), ներառյալ այդտեղ բնակվող բուսական և կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչները, կարողանում են հաղորդակցվել հիվանդների հետ: Բժշկական առաջընթացի լեզվական այդ հրաշքը, սկզբնապես Աստծուն ուղղված մարդկային խոսքը (*the original purpose of language was to ritualize men's threats and curses, his spells to compel the Gods; communication came later. Words can be a safety valve, p. 41*), ինչպես բժիշկ Կղզին ինքն է ասում, ոչ միայն հիվանդներին հնարավորություն է տալիս ներգրավվել հաղորդակցության գործընթացի մեջ, որը մարդու համար շատ կարևոր հոգեբանական խթան է, այլև իրականացնել մարդկության ամենահին երազանքներից մեկը՝ մարդ-բնություն ներդաշնակ համակցություն ու հաղորդակցությունը (*That the environment should respond to human thought. That is the core of magic and the oldest dream of mankind; and here on me, it is a fact, p. 19*): Վիպակում յուրնգյան և Ֆրոյդյան

ընդհանրական անդրադարձներ են կատարվում անհատի ներառյալ խարհին, հոգեպես առողջ կամ անառողջ վիճակների հարաբերականությամբ: Ամենայն հավանականությամբ բժիշկ Կոզին մարդկային հոգատարության, սիրո, համընդհանուր բարու, նաև գիտական առաջընթացի շնորհիվ ստեղծված երկրային դրախտի մարմնավորումն է:²⁰

Սարսափելի, լուսանկարչական ճշգրտությամբ ներկայացվող վիզուալ պատկերները թվում է հակասում են մարդկային տրամաբանությանը: Յեղիևակային պատմասությունը, նկարագրությունները և տարօրինակ մարդ-արարածների մտորումները կարծես երևակայության անգիտակից հոսք լինեն, թեև հիմնված են որոշակի հասկացական գաղափարների վրա և հետապնդում են լիովին տրամաբանական նպատակներ:

Քննենք բառային արվեստին պատկանող մի քանի այդպիսի սյուրռեալ իստական պատկերներ:

(18) [...] *he drank from the sea and fell asleep on the beach, the right side of his **taut, ugly** face relaxing first, so that **it seemed asleep**, even while **the left eye was open and staring; his head rolling from side to side;** the left corner of **his mouth preserving, like a death mask, his characteristic expression - angry, remote,** tinged with that **inhuman** quality that is found nowhere but in certain human faces.*

(Wolfe, *The Death of Doctor Island*: 6)

Չմոռանալով, որ գործ ունենք գեղարվեստական/գեղագիտական դիսկուրսի հետ, փորձենք պարզաբանել լեզվաոճական տարրերի կիրառություններն առաջին հատվածում (18): Ածականական

բացասական առնչականային իմաստներ արտահայտող միավորները (*taut, ugly; angry; remote; inhuman*), տղայի երկատված դեմքի (*it seemed asleep; the left eye was open and staring*), տարուբերվող գլխի (*his head rolling from side to side*) ու համեմատությամբ ներկայացվող դեմքի արտահայտության (*his mouth...preserving, like a death mask, his characteristic expression*) գեղարվեստական նկարագրությունը խիստ հուզական է: Շարախախտման ոճական հնարի կիրառության արդյունքում գեղարվեստական համեմատությունը տեղափոխվել է, որն էլ ավելի է ուժգնացրել *մահվան դիմակի նմանվող բերանի* թողած տպավորությունը:

Յաջորդ հատվածում (19) նատուրալ իստական պատկերներն ավելի խոստովանում են.

(19) ***Tears*** started into his eyes. He tried to ***yell*** again but **he had no breath; the tongue was being forced, thicker than his wrist, from his throat.** Then Ignacio let go and **struck him in the face with his clenched fist.** Nicholas ***had been slapped*** and ***pummeled*** before, ***had been beaten, had fought***, sometimes ***savagely***, with other boys; but he had never been ***struck*** by a man as men ***fight***. **Ignacio hit him again and his lips gushed blood.**

(Wolfe, *The Death of Doctor Island*: 8)

Մի շարք, հիմնականում բայական բացասական առնչականային միավորներով (*yell; he had no breath; was being forced; struck; had been slapped; pummeled; had been beaten, had fought; fight; hit; gushed blood*) ներկայացող ծեծի տեսարանը ողբերգականություն է հաղորդում չորս նախադասությունից կազմված վերասույթային միասնությանը՝ լարվածության ու տիրության զգացողություններ արթնացնելով ընթերցողի մոտ:

Լարվածոթյունը՝ բարձրացող աստիճանավորմամբ, թվում է իր գագաթնակետին է հասնում մյուս հատվածում (20), որտեղ նատուրալ իստական ոճին բնորոշ կլինիկական մանրամասնությամբ ու ճշգրտությամբ ներկայացվում է փոքրիկ կապիկի սպանության սահմնկեցուցիչ տեսարանը: Սկզբում ամուր բռնված կենդանին (*it was in his grip*) փորձում է թեթևակի կծել (*feebly trying to bite*), բայց նրան խփում են գետնին, հետո հարվածում ծառին այնքան մինչև գլուխը կոտրվում է և արյունը հոսում ճզմված դեմքից (*slammed its head against the ground; swung it against the Ceylon tree; heard the skull crack; Blood oozed from the battered little face*): Լայն համատեքստին անձանոթ ընթերցողին տարօրինակ և անտեղին կթվա *He had expected wires but there were none* ասույթի առկայությունը տվյալ վերասույթային միասնության մեջ, մինչդեռ փորձված գիտաֆանտաստիկ ընթերցողն անմիջապես կճանաչի այն որպես գիտաֆանտաստիկ ոճական նշույթ՝ Իգնասիոն կարծում է, որ կապիկը մեխանիկական արարած է և սպանելուց հետո ակնկալում էր նրամարմնում հաղորդիչ և արեր տեսնել:

(20) *In an instant **it was in his grip, feebly trying to bite. He slammed its head against the ground**, then catching it by the ankles **swung it against the Ceylon tree** until at the third impact **he heard the skull crack**, and stopped. He had expected wires but there were none. **Blood oozed from the battered little face, and the furry body was warm and limp in his hands.***

(Wolfe, *The Death of Doctor Island*: 43)

Կապիկի սպանության պատկերին հաջորդում է բարձրացող աստիճանավորման այս անգամ արդեն ամենավերին մակարդակը, երբ նկարագրվում է, թե ինչպես է Իգնասիոյին թվում, որ ինքը գետնին է

խփում ոչ թե կոկոսը, այլ Մայայի գլուխը (21): Կապիկի սպանության հետ կապված հոլզական դառնությանը դեռևս չհաղթահարած՝ բախում ենք էլ ավելի դաժան տեսարանի և համապատասխան բացասական զգացմունքների:

(21) *He raised it and smashed it down, but when it struck it was no longer a coconut but Maya's head; he heard her nose cartilage break with a distinct, rubbery snap. Her eyes, as blue as the sky above Madhya Pradesh, the sparkling blue sky of the egg, looked up at him, but he could no longer look into them, they retreated from his own, and it came to him quite suddenly that Lucifer, in falling, must have fallen up, into the fires and coldness of space, never again to see the the warm blues and browns and greens of Earth: I was watching Satan fall as lightning from heaven.*

(Wolfe, *The Death of Doctor Island*: 50)

Մինչև վերոնշյալ հատվածը (21) ավելի մանրամասն վերլուծելը՝ ամբողջացնենք Ձ. Ուոլֆի ստեղծագործությանն ից վերցված սյուրռեալիստական պատկերների շարքը ևս երկու հատվածով (22) (23), ապա, չմոռանալով, որ գործ ունենք գեղարվեստական/գեղագիտական դիսկուրսի հետ, փորձենք պարզաբանել և եզրակացնել տարրերի կիրառությանը և դրանց դերը բառային արվեստի վերոնշյալ և ներքոնշյալ վեց նմուշներում:

(22) *I have a bird. Inside. She sits in here, she has tangled a nest in my entrails, where she sits and tears at my breath with her beak. I look healthy to you, don't I? But inside I am hollow and*

rotten and turning brown, dirt and old feathers, oozing away. Her beak will break through soon.

(Wolfe, *The Death of Doctor Island*: 52)

(23) All the world of dancing glitter and dark island vanished as though he had plunged his face into a dream. Far, far below him Jupiter displayed its broad, striped disc, marred with a spreading bright spot where man-made silicone enzymes had stripped the hydrogen from methane for kindled fusion: a cancer and a burning infant sun.

(Wolfe, *The Death of Doctor Island*: 56)

Ընդհանուր առմամբ բոլոր հատվածներն աչքի են գարնում ածականական (taut; ugly; angry; remote; inhuman; limp; hollow; rotten; brown; old; dark), գոյականական (tears; blood; death; grip; snap; skull; Lucifer; fires; coldness; Satan; lightning; entrails; beak; dirt; fusion; cancer), բայական և դերբայական (yell; forced; struck; slapped; pummeled; beaten; fought; hit; gushed; bite; slammed; swung; crack; oozed; battered; smashed; break; retreat; falling; fallen; fall; tangled; marred; stripped; kindled; burning) բացասական և բացուցիչ առնչականային իմաստներ արտահայտող միավորներով, գեղարվեստական համեմատություններով՝ *his mouth preserving, like a death mask* (18); *eyes, as blue as the sky above Madhya Pradesh* (21);²¹ *Satan fall as lightning* (21), դաժան և սահմնկեցուցիչ նատուրալ իստական պատկերներով՝ *the left eye was open and staring; his head rolling from side to side* (18); *he had no breath; the tongue was being forced, thicker than his wrist, from his throat* (19); *struck him in the face with his clenched fist* (19); *Ignacio hit him again and his lips gushed blood* (19); *He slammed its head against the ground* (20); *swung it against the Ceylon tree* (20); *he heard the skull crack* (20); *Blood oozed from the battered little face, and the furry body was warm and limp in his*

hands (20); when it struck it was no longer a coconut but Maya's head (21); he heard her nose cartilage break with a distinct, rubbery snap (4); she has tangled a nest in my entrails (22); tears at my breath with her beak (22); inside I am hollow and rotten and turning brown, dirt and old feathers, oozing away (22):

Վերջին երեք համատեքստերը (21) (22) (23) գրեթե ամբողջ ությամբ կարող են համարվել տարօրինակ մտքերի հոսք կամ բացարձակ փոխաբերույթ:²² Վերջինս փոխաբերույթն այն տեսակն է, որտեղ մտքի և երևակայության համամանությունն ընկալելիությունը չնչին է կամ անհնարին: Բացարձակ փոխաբերույթի նշանակությունն առավելապես կարևոր է ԳՖԴ-ում, քանի որ այն ընթերցողին ստիպում է իմաստային և վերնշանային մակարդակների լեզվական միավորների օգնությամբ անմիջապես անցնել դեպի վերվերնշանային մակարդակի գեղագիտական ոլորտ, որը (ինչպես նաև գեղարվեստական գրականության այլ ժանրերում) իրացվում է որոշակի մտածական և ներզգայական գործընթացների ուղեկցությամբ: Այս փոխաբերության գեղագիտական ազդեցությունը շատ հաճախ համեմատվում է շփոթվածության և անորոշության զգացողության հետ:

Չափազանց արտահայտիչ է վերջին համատեքստի (23) *All the world of dancing glitter and dark island vanished as though he had plunged his face into a dream* (*Պարող փայլերի և մութ կղզու ամբողջ աշխարհն անէացավ, կարծես թե նա իր դեմքն ընկղմել էր երազանքի մեջ*)՝ գլուխը էկոլոգիապես մաքուր ջրի մեջ մտցրած տղայի զգացողությունները նկարագրող թարմ և յուրօրինակ գործուն փոխաբերույթը: Այս վերասույթային միասնության՝ գիտաբաներով հարուստ երկրորդ նախադասության վերջին մասը՝ *man-made silicone enzymes had stripped the hydrogen from methane for kindled fusion: a cancer and a burning infant sun* (*արհեստական սիլիկոնային բջջային փոփոխանյութը մեթանից առանձնացրել էր ջրածնագազը՝*

պայթուցիկ խառնուրդ ստանալ ու համար. քաղցկեղ և վառվող մանուկ
արև) բացարձակ փոխաբերույթի և մտքերի հոսքի տարրերով
միախառնված հետաքրքիր միասնությունն է, կամ, ավելի պատկերավոր
ասած՝ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսին բնորոշ **«գիտաբաների և
գեղարվեստական բաների»²³ հակադրամիասնությունն**։

Սյուրռեալիստական դաժան տեսարանների թողած
տպավորությունը մեղմելու համար ավելացնենք, որ ինչպես
սյուրռեալիզմի, այնպես էլ ԳՖԴ-ի նմանատիպ խոսքային
դրսևորումների վերջնարդյունքն, այդուհանդերձ ավատեսական է՝
բժիշկ Կոզին ամենակարող չէ, բայց անուամ է ամեն ինչ՝ իր մոտ
ապաստանած մարդ-արարածներին օգնելու համար։

Ջ. Ուոլֆի «Բժիշկ Կոզու մահը» կարելի է համարել ոչ միայն
համընդհանուր գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի միայն մի փոքր մաս,
թեմա, իրավիճակ (case), որի միջոցով բացահայտվում են նաև
ընդհանուրի առանձնահատկությունները, այլև, ըստ
սյուրռեալիստական տերմինաբանության, նաև «արթիֆակթ» (*artifact*
կամ *artefact*), այսինքն «արվեստակերտ» (լատ. *ars* - «արվեստ» +
factum/facere - «կերտել», «ստեղծել» բայի հարակատարը) (Stanford
Encyclopedia of Philosophy 2000) ստեղծագործությունն։ Որպես արթիֆակթ
բնորոշվող արվեստի ստեղծագործությունների (ներառյալ
բանային արվեստը) պարտադիր մաս է համարվում ոճական
«նպատակային բուն գործառույթի՝ գեղագիտական գործառույթի
իրացումը» (Davies 1991: 120; Baker 2008:3):

Դարձյալ փաստելով, որ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը
ընթերցողին ներկայանում է որպես երևակայականի և բանականի
տեսական և գործնական միասնությունն, ավելացնենք, որ այսպիսի
հարաբերակցությունը նշանակում է գործունենալ բազմաթիվ ու
բազմազան, առաջին հայացքից հակադրվող տեսական գիտակարգերի

հետ: Բայց սա, թերևս, առաջին հայացքից, քանի որ զգայական ու ճանաչողական իրականում երբեք չեն հակադրվում: Այդ հասկացությունների վերաբերյալ բևեռային մոտեցումը պարզապես օգնում է բացահայտել գիտության, հասարակության, գրականության, արվեստի, ընդհանրապես մարդկային էության հետ կապված մի շարք հասկացական առանձնահատկություններ: **Եթե դարձյալ փորձենք ճանաչողական ոճագիտության գիտակարգ ներմուծել մեր «ճանաչողական երևակայություն» տերմինաբանական միավորը, ապա ավելի պարզորոշ կերպով կարելի կլինի ներկայացնել երևակայական – բանական հակադրամիասնությունը, որի վրա էլ խարսխված է գիտաֆանտաստիկ գրականությունը:** Ու եթե բերված տերմինի «ճանաչողական» բաղադրիչն իր մեջ ներառում է օբյեկտիվ, հասկացական, հետևաբար բնական և հասարակագիտական մի շարք գիտելիքների հետ կապված հասկացություններ, ապա «երևակայական» տարրը մատնանշում է այնպիսի սուբյեկտիվ, ոչ-հասկացական գործոններ, ինչպիսիք են մարդկային էությունը, ներաշխարհը, զգացմունքները, բառային պատկերներ կերտելու ստեղծագործական կարողությունը, որոնք բոլորը թերևս մեկ բառով կարող են բնութագրվել որպես մարդկային «հոգի»: Երևակայականի ազդեցության ոլորտում ճանաչողական տարրերը կարող են հիմնված չլինել բուն, ճշգրիտ գիտական փաստերի ու տվյալների վրա, սակայն դա չի նշանակում, որ դրանք դադարում են օբյեկտիվ տարրի վրա խարսխված ճանաչողական գործառնություն իրացնել գիտաֆանտաստիկ ժանրում, քանի որ հասկացական առումով անբացատրելին՝ ճանաչողական առումով անիմաստը չէ: Ասվածից հետևում է, որ հորինված երկրային, տիեզերական, վիրտուալ հասարակարգերն ու այլ հասկացական համակարգերը նույնքան ճանաչողական ու խորիմաստ կարող են

լինել, որքան իրական աշխարհի համակարգերը: Բացի այդ, նույնիսկ իրական հասկացական համակարգի ստեղծման ու ընկալման գործընթացը հիմնված է այնպիսի ոչ-հասկացական համակարգերի վրա, ինչպիսիք են մարդկային ներգգացումն ու ներշնչանքը: Այլ կերպ՝ գիտաֆանտաստիկ գրականության ոճատարբերակիչ էությունը բնութագրվում է որպես **«ճանաչողական երևակայ ություն»**, որն էլ իր հերթին արտահայտվում է հասկացականի և ոչ-հասկացականի տարատեսակ և տարած և միասնությունների ձևով:

Այդուհանդերձ, ինչպես արդեն նշել ենք, գիտաֆանտաստիկան գեղարվեստական գրականությանը պատկանող գործառական ժանրային տարատեսակ է, որը, անկախօբյեկտիվության աստիճանից ու գիտական մտքի թռիչքի բարձրությունից, իրականացնում է ներգործման/գեղագիտական գործառույթ: Ինչպես ցույց են տալիս մեր գիտաֆանտաստիկ փաստական նյութի մինչև այժմ կատարած և հաջորդող վերլուծությունները, նշված գործառույթի իրացման կարևորագույն միջոց է գիտաֆանտաստիկ **փոխաբերությունը** (լայն իմաստով՝ այլաբերությունը), որի մեջ մտնում են տարատեսակ փոխաբերությաներ (metaphor՝ բառի նեղ իմաստով), ինչպես նաև բազմազան այլ ոճական հնարներ:²⁴

Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերական խոսքի լավագույն օրինակներ են (մինչև այժմ քննարկածներից բացի) հետևյալ նմուշները. *they freckled the matte sky with gold, silver, silver-blue, red* (Bishop, p. 81); *The jungle reared drunkenly above me* (Robinson, p. 131); *So the brownie wove its indistinct thread into the tapestry of days* (Sturgeon, p. 77); *She had a pale face with eyes the green of the edges of old mirrors; Tatyana Stefanovich, a dancer, currently somewhere behind the Iron Curtain; It is there like a tree, rooted in his being, branching behind his eyes, all bud blossom, sap and color* (Zelazny, pp. 22, 161, 164); *That man was Hari Seldon, the man who represented the one spark of creative effort left among the gathering decay; Your old eyes are blinded*

by the cold bleakness of the border; a filthy trading community that curls its tentacles about the systems further; not one cloud of revolt had misted his burnished glory; the seige was even closer for the shrouds of helplessness and doom had already invaded (Asimov, pp. 7, 17, 26, 31, 152); the lights in the sky were jewels on the nightcloak of the Mother of All (Broxon, p. 104); Sam Derby felt old, even up there where time was an ice cube (Jacobs, p. 190); A pilgrim who left his mark at the scene of each Aalaag crime as a promise of retribution to come (Dickson, p. 208); I scarcely remembered the man, a name out of the past, a name without a face, Time is a part of music, music is based on time (Simak, pp. 230, 235); a culture lit by the knowledge of its own day, with no shadowy lurking places for the clutch-fingered brain-washing ghosts of irrational past; He continued to embroider this theme at some length; a new, distant archipelago in which a whole lost world shall flare ; pheonex-like, into rebirth, the gale that would tatter the Age of Confidence to its last shreds; the sky was pierced with spear-tips of polished steel (Wyndham, pp. 10, 12, 20, 30, 38); reality to you is metal corridors, rooms without windows (Wolfe, pp. 22); the summit of the Red Ghost, a barbed dagger of scarlet rock jabbing into the sky (Martin, p. 94); His face had become a shining mask (Spinrad, p. 201); Ruskinson swells, his head a bloodvessel just before aneurysm (Farmer, p. 121); Mr. Bones's moonface didn't cloud over (Leiber, p. 150):

Ոճականորեն գերլիցքավորված նման շատ այլ փոխաբերուն թներ, և եզվարտահայտչամիջոցներ ու գրական կամ ոճական այլ հնարներ ու միջոցներ գիտաֆանտաստիկ ոճի անբաժանելի մասն են կազմում՝ իրացնելով իրենց ներգործման/ գեղագիտական և ճանաչողական հնարավորությունները:²⁵

Ինչպես բազմիցս նշել ենք, բանական – երևակայական, օբյեկտիվ – սուբյեկտիվ, հաղորդման – ներգործման և այլ հակադրամիասնությունների ակնհայտ օրինակներ են գիտական և գեղարվեստական ոճերը, որոնք ԳՖԴ-ում հանդես են գալիս բացարձակ, գոյաբանական հակադրամիասնությամբ, այսինքն երկուսն էլ

համարվում են ժանրի կայացման պարտադիր գործոն: Գեղարվեստական ոճը ներկայանում է անկրկնելի պատկերավորությամբ, մինչդեռ գիտական խոսքում փաստերը հանդես են գալիս գերակայության իրավունքով, քանի որ գիտական լեզուն իր գործառնական նպատակառնչվածության շնորհիվ գուրկ է գեղարվեստական ոճին բնորոշ գեղագիտական արժեքից:²⁶ Փաստերը գիտական ոճի անբաժանելի մասն են, այնպես, ինչպես գրքային բառապաշարը՝ պաշտոնական-գործարար ոճինը, հնաբանությունը՝ պաշտամունքային խոսքինը, հուզարտահայտչականությունը՝ գեղարվեստական խոսքինը: Երևակայականությունը դրսևորվում է լեզվական միջոցների արտահայտչականությամբ, հուզական հագեցվածությամբ, լրացուցիչ առնչանակային իմաստների բազմազան նրբերանգներով: Այսպիսի գեղագիտական ու հուզական հատկանիշներն, այնուամենայնիվ, գիտական ու փաստական տարրերին բնորոշ հատկանիշների հետ հարաբերության մեջ ստանում են նորորակ ու գործառնական նոր բովանդակություն:

Այսպիսով՝ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի բևեռայնությունը հիմնված է հաղորդման ու ներգործման գործառնական թևերն իրացնող լեզվական տարրերի վրա: Մի կողմից անհրաժեշտ է ապահովել օբյեկտիվությունը՝ հաղորդման լիարժեքություն, ճշգրտություն, տրամաբանականության միջոցով, մյուս կողմից՝ ցույց տալ սուբյեկտիվ հեղինակային հուզարտահայտչական-գնահատողական վերաբերմունք տվյալ տեղեկատվության նկատմամբ: Սուբյեկտիվի դրսևորումը կարող է լինել չափազանց որոշակի, անորոշ կամ ընդհանրացումներով՝ կախված տվյալ գիտաֆանտաստիկ շարադրանքի ենթաժանրային պատկանելությունից, ոճից, հեղինակային «ես»-ից (Գասպարյան et al 2011:214): Նույնիսկ այն դեպքում, երբ սուբյեկտիվը առավել պակաս հստակությամբ է արտահայտված, միևնույնն է,

հեղինակային խոսքն ընդհանուր առմամբ գտնում է իր այս կամ այն արտահայտությունը՝ քողարկված հեղինակին միավորելով հասցեատիրոջ հետ: Հիմնականում ընթերցողի վրա հուզական ազդեցությունն թողնելու և խոսքային կապ ստեղծելու հեղինակային անհատական ձգտումը շարադրանք է ներմուծում որոշակի մտերմականություն, այսինքն՝ ընթերցողի ու հեղինակի հետաքրքրությունների սերտացում: Հեղինակը ներկայանում է որպես անհատականություն, որը նպատակադրված է դիտարկել, նկարագրել, ապացուցել, քարոզել ինչ-ինչ գաղափարներ, լուսաբանել որոշակի երևույթներ, ներկայացնել սուբյեկտիվ դատողությունների և օբյեկտիվ իրականության փոխարարությունը:

Երբեմն հեղինակը հանդես է գալիս առաջին դեմքով, անթաքույց, որպես «ես»՝ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի տեսական դրույթներն ու մարդկության ներկայի ու ապագայի մասին իր անհանգստությունն ու նաև լավատեսությունն ընթերցողին ավելի պարզ, ուղղակի, կոնկրետ, բայց միևնույն ժամանակ արտահայտիչ ոճով փոխանցելու համար, նաև՝ ընթերցողի վրա գեղագիտական ներազդեցությունն թողնելու և որոշակի գաղափարներ քարոզելու հույսով: Այդպիսի պատկերավոր ոճի վառ օրինակ է Բ. Բովայի «Գիտության ապագան. Պրոմեթևսը, Ապոլլոնը, Աթենասը» (*The Future of Science: Prometheus, Apollo, Athena*) պատմվածքը, որն սկսվում է գիտության դերի վերաբերյալ հեղինակի մտորումներով: Հենց սկզբից բացահայտվում է վերնագրի գեղարվեստական անդրադարձը կամ ընդլայնված փոխարարությունը, որն իր ազդեցության ոլորտ է առնում ամբողջ շարադրանքը՝ սկզբից մինչև վերջ: Հունական առասպելաբանությունն իր փոխառնված երեք աստվածների

անուսները, ըստ էության, մարդկանց ցանկության ունեցող և գիտական առաջընթացը մարմնավորող փոխանուներ են:

(24) **Prometheus** brought the gift of **fire**. He saw from his Olympian height that ***man was a weak, cold, hungry, miserable creature, little better than the animals of the fields.*** At enormous cost to himself Prometheus stole fire from the heavens and gave it to man. [...] ***With fire, humankind's technology was born. It has led to the development of a technology that is now itself a threat to our survival on this planet.***

(Bova, *The Future of Science: Prometheus, Apollo, Athena*: 118, 120)

Պրոմեթևսը փրկեց մարդկությանը՝ աստվածներից գողանալով կրակը, որից էլ սկիզբ առավ ժամանակակից տեխնոլոգիան (24): Կրակի նշանակությունը կարևորվում և իմաստը սաստկանում է բարձրացող աստիճանավորման ոճական հնարի միջոցով, որը ներկայացնում է նախամարդու *սառած, սոված, թշվառ* գոյությունն առանց կրակի (*man was a weak, cold, hungry, miserable creature, little better than the animals of the fields*): Մարդկության առաջին ցանկության հետ կապված իմաստային շարքն սկսվում է Պրոմեթևսով, որին հաջորդում է կրակը, ապա՝ տեխնոլոգիայի ծնունդը, որը կարող է վերածվել մարդկային գոյության սպառնալիքի՝

Prometheus → fire → technology → a technology that is now itself a threat to our survival on this planet:

Վերջին ասույթը (a technology that is now itself a threat to our survival on this planet) արմատական փոխաբերույթ է՝ փոխաբերության այն տեսակը, որին բնորոշ է որևէ համընդհանուր աշխարհայացք (տվյալ դեպքում՝ մարդկությունը շատ և ավելի հասկանում, որ գիտության գերզարգացումը աշխարհն ու այնտեղ բնակվող բոլոր էակներին տանում է դեպի կործանում), որի շնորհիվ էլ այն հեշտընկալելի է, բայց միևնույն ժամանակ՝ պատկերավոր:

(25) ***The Sun God. The symbol of brilliance and clarity and music and poetry. The beautiful one. We have turned to Apollo. [...] Like the taming of fire, the taming of fusion will so change our way of life that our descendants a scarce century from now will be hard to put to imagine how we could have lived without this ultimate energy source. **What about the ultimate pollution; overpopulation ? Will our expansion into space simply allow the human race to continue its population explosion until civilization collapses under the sheer groaning weight of human flesh?*****

(Bova, *The Future of Science: Prometheus, Apollo, Athena*: 120, 127)

Մարդկության երկրորդ ցանկությունը կոչվում է Ապոլլոն (25): Այս ցանկությունն- կերպարի արտահայտչականությունը սաստկանում է բանադարձման և բազմաշաղկապության ոճական հնարների կիրառության շնորհիվ՝ *The Sun God. The symbol of brilliance and clarity and music and poetry. The beautiful one. We have turned to Apollo*: Իմաստային շարքն սկսվում է կրակի աստված Ապոլլոնից, որը մեզ շնորհեց միջուկային էներգիան, և ավարտվում հռետորական հարցերով, որոնք վերաբերում են մեր մոլորակի աղտոտմանն ու

գերբնակեցմանը, տիեզերական նվաճումներին և, ի վերջո, մարդկային մարմինների ծանրությունից փլուզվող մեր քաղաքակրթությանը (civilization collapses under the sheer groaning weight of human flesh).

Apollo → fusion → pollution/overpopulation → expansion into space → civilization collapses under the sheer groaning weight of human flesh:

Վերջինս իսկական փոխաբերության գեղեցիկ օրինակ է: Իմաստային երկու շարքերն էլ ավարտվում են տխուր պատկերայնությամբ, բայց ինչպես միշտ՝ երրորդ ցանկությունը որոշիչ է և լավատեսական:

(26) *The grey-eyed goddess of **civilization** and **wisdom**. [...] *Wisdom is what we need; the gift of **Athena**. **Self understanding**. The gift of Prometheus gave us mastery of this world. The gift of Apollo is bringing us powers so vast that **we can turn this planet into a paradise or a barren lifeless wasteland. Only the wisdom of Athena can control the powers of modern science and technology. We stand poised on the brink of godhood. [...] The knowledge and wisdom that modern scientific research offers can help us to take the next evolutionary step and transform ourselves into a race of intelligent beings who truly understand themselves and the universe around them.****

(Bova, *The Future of Science: Prometheus, Apollo, Athena*: 128,129, 131)

Որպես երրորդ ցանկություն (26) աստվածային շնորհը մեզ տվել է քաղաքակրթության/քաղաքակրթվածության և իմաստության աստվածուհին, որը Աթենասն է: Նա օժտել է մեզ խելքով, հեռատեսությամբ, մեր ներաշխարհը հասկանալու և գնահատելու իմաստությամբ: Նախորդ երկու շնորհները մեր մոլորակը կարող են վերածել դրախտի կամ ամայի տարածության: Հաստատվելու ցեղերը նախադասություններով արտահայտված բարդ փոխաբերության միջոցով գիտության և տեխնոլոգիայի աթենասյան իմաստուն կառավարման գաղափարը (*Only the wisdom of Athena can control the powers of modern science and technology*) ընդլայնվել է՝ առաջացնելով երկրագունդը փրկելու նպատակի հետ կապված այլ գուգորդումներ: Այս համատեքստի իմաստային շարքն սկսվում է Աթենասով, ապա նրա շնորհներով և ավարտվում է երկիրը փրկելու կամ կործանելու մեր ընտրության հնարավորության շեշտադրումով.

Athena → civilization, wisdom, Self understanding → we can turn this planet into a paradise or a barren lifeless wasteland:

Վերջին գաղափարն արտահայտվում է շարահյուսական հակադրության միջոցով, որտեղ առավել տպավորիչ է *barren lifeless wasteland* (*անպտղաբեր, անկյանք ամայություն*) մակդիրավոր կապակցությունը:

Հավանաբար բավարար չհամարելով իր խոսքի ներգործման ուժգնությունը կամ ցանկանալով այն այն ավելի տպավորիչ դարձնել՝ հեղինակը ստեղծագործությունն ավարտում է մարդաբան Ք. Քունի լավատեսական, գիտական և հեքիաթային անդրադարձներով լի, հովվերգական ներքոնշյալ հատվածով.

(27) *A half million years of experience in outwitting beasts on mountains and plains, in heat and cold, in light and darkness, gave our ancestors **the equipment** that we still desperately need if we are **to slay the dragon that roams the earth today, marry the princess of outer space, and live happily ever after in the deer-filled glades of a world in which everyone is young and beautiful forever.***

(Coon, *The Story of Man.* // Bova, *The Future of Science: Prometheus, Apollo, Athena:* 131)

Վստահորեն կարելի է ասել, որ գիտաֆանտաստիկ գրական դիսկուրսն իր թվացյալ գիտական ճշգրտությամբ և երևակայական բացառիկ պատկերներով, բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությամբ տանում է ընթերցողին մի այլ աշխարհ, որը, եթե բավարարում է ընթերցողի սոցիալական արդարության, հավասարության, առաջընթացի, երջանկության մասին պատկերացումները, ընկալվում է որպես մի այլ իրական աշխարհ, կամ հենց իրական մարդկային աշխարհն՝ այլ դիտանկյունից:

Գիտության հետսերտորեն առնչվող գեղարվեստական խոսքածև ներկայացնող գիտաֆանտաստիկ ժանրի ստեղծագործություններն առաջին իսկ հայացքից ընկալվում են որպես այդպիսիք երևակայական, հուզարտահայտչական, լրացուցիչ առնչանակային լեզվական ու շագրավ միավորի, վերացական որևէ արտահայտության, բանականն արտահայտող որևէ գիտաբանի (իրական կամ հորինված) կամ դրա՝ այլ բաների կամ շարունջների հետ միախառն դրսևորման շնորհիվ:

Ասվածը գալիս է հաստատելու, որ առանց բնագիտական կամ հասարակագիտական հենքի գիտական ֆանտաստիկայի ժանրը չի կարող կայանալ և գոյություն ունենալ: Սա է պատճառը, որ գիտական

անգլերենին բնորոշ բառային, ձևաբանական ու շարահյուսական շատ կարևոր հատկանիշներ դարձել են գեղարվեստական ոճին պատկանող այս ժանրի անբաժանելի մասը:

Դիտարկենք Փոլ դի Ֆիլիփոյի՝ ԳՖԴ-ի սայբերփանք ենթամշակույթի ներկայացնող «Սթոունս ապրում է» պատմվածքի առաջին պարբերությունը.

(28) **Odors boil around the immigration Office, a stench soup.** *The sweat of desperate men and women, ripe garbage strewn in the packed street, the spicy scent worn by one of guards at the outer door. The mix is heavy, almost overpowering to anyone born outside the **Bungle**, but **Stone** is used to it. The constant smells constitute the only atmosphere he has ever known, his native element, too familiar to be despised. **Noise swells to rival the stench:** harsh voices raised in dispute, winning voices lowered to entreat. “Don’t stuff me, you rotty bastard!” “I’d treat you real nice, honey, for a share of that.” From the vicinity of the door into immigration, an artificial voice reciting the day’s job offerings, cycling tirelessly through the **rotty choices**. “-to **test new aerosol antipersonnel toxins; 4M** will contract to provide survivors with a **Citrine rejuve. High-orbit vakheads** needed by McDonel Douglas. Must be willing to be imprinted-”*

(Di Filippo, *Stone Lives*: 178)

Չատվածի (28) առաջին մի քանի նախադասություններում գիտաֆանտաստիկ ժանրային գործառական ուղղվածության որևէ դրսևորում չկա: Առաջին և հինգերորդ նախադասությունները թարմությամբ և նորույթով աչքի ընկնող գործունե փոխաբերություններ են: Առաջին փոխաբերությունը *գաղթականների*

հարցերով զբաղվող գրասենյակի շուրջը տիրող մթնոլորտը համեմատում է գարշահոտ արգանակի հետ (*Odors boil around the immigration Office, a stench soup*), հաջորդը՝ աղմկող ամբոխի ձայնի ու ժգնության ունը նույնացնում է գարշահոտի սաստկության հետ (*Noise swells to rival the stench*): Թշվառության ու աղքատության մեջ ապրող կանանց ու տղամարդկանց ամբոխը հուսահատորեն փորձում է արտագաղթել կործանվող հայրենիքից՝ աշխատանք գտնել ու հույսով: Խոսակցական դիսկուրսի հայհոյախառն միավորներն ընդգծում են իրավիճակի թշվառությունը: Տպավորիչ *rotty choices* մակդիրավոր կապակցությունը որպես *փտած* է ներկայացնում բարձրախոսով առաջարկվող աշխատանքները:

Առաջին լեզվական միավորը, որն ազդարարում է գիտաֆանտաստիկ նշույթի, սուվինյան նովումի կամ բանականի ու երևակայականի համաձուլլ առկայությունը *jungle (ջուլգլի)* բառի հետ մտազուգորդվող և դրա համանմանությամբ ստեղծված *Bungle* տեղանունն է, որը լավագույնս է բնութագրում ջուլգլիների օրենքներով ապրող այն երկիրը, որտեղ սկսում են ծավալվել իրադարձությունները: *Stone* անձնանունը ոչինչ չի ասում, քանի դեռ լայն համատեքստից հայտնի չի դառնում, որ, ինչպես գիտաֆանտաստիկ շատ ստեղծագործություններում, այս սայբերֆանթան պատմվածքում նույնպես վերնագիրը (*Stone Lives*, այսինքն՝ «Սթոունն ապրում է» կամ «Քարն ապրում է») ամբողջ պատմվածք-դիսկուրսը ներառող ընդլայնված փոխաբերույթ է և խորհրդանշում է ոչ միայն հերոսի տոկունությունը, դիմացկունությունն ու դժվարություններին դիմակայելու կարողությունը, այլև կործանված տեխնոլոգիական հզոր կայսրությունը վերականգնելու ներուժը: *Bungle* բառի միջոցով արդեն բացահայտված գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի ցուցիչներ կամ

ժանրային նշույթներ են ոչ միայն *test; aerosol; toxins* իրական տերմինները, այլև բանական ու երևակայական միախառնած *antipersonnel; 4M; Citrine rejuve; High-orbit vakheads* և եզրական տարրերը, որոնք ներմուծված են տեքստի բուն գիտատեխնիկական միավորներ և ձևի ու բովանդակության առումով հորինված և անսովոր բառեր են: Դրանք հատվածի համատեքստի ընկալման առաջին իսկ պահից ակնհայտորեն վկայում են, որ պատմվածքի հերոսը ապագայի քաղաքացին է՝ կոչված գիտատեխնիկական հրաշքների օգնությամբ վերացնելու անարդարությունն ու աղքատությունը:

Գիտաֆանտաստիկ գրական ոճում առավել, քան որևէ այլ գեղարվեստական խոսքային դրսևորման մեջ, **ոճական պատկերավոր միջոցներն իրացնում են նաև ճանաչողական գործառույթ** նույնիսկ այնպիսի դեպքերում, երբ պատկերավոր արտահայտչամիջոցները կրում են ոչ թե մասնավոր բնույթ՝ հայտնվելով տեքստի այս կամ այն հատվածում, այլ, ներկայանալով ընդլայնված փոխաբերույթի տեսքով (ինչպես նախորդ և մեր բերած այլ օրինակներում), ընդգրկում են ամբողջ տեքստը՝ վերնագրից մինչև շարադրանքի վերջին նախադասությունը:

Այդպիսի ստեղծագործությունների մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Յարրի Յարրիսոնի ծանր գիտաֆանտաստիկա ենթաժանրին պատկանող «Ադ Աստրա» պատմվածքը: Տուրք տալով իր դասական և գիտական հակումներին՝ ԳՖԴ-ն կիրառում է և՛ ատիներեն ծագում ունեցող շատ բառեր ու բառակապակցություններ (*ipso facto; quo ante bellum; ad hoc, ad nauseam, in situ*), որոնցից մեկն էլ *Ad Astra* բառակապակցությունն է: Այն կիրառվել է *sic itur ad astra* («այսպիսով դու կգնաս դեպի աստղերը») և *non est ad astra mollis e terris via* («չկա երկրից աստղերին հասնելու հեշտ ճանապարհ») ասույթներում:

Այժմ *Ad Astra* բառակապակցությունը կիրառվում է իր դարձվածաբանական նշանակությամբ, որն է՝ «որևէ բարձր նպատակի հասնելու դժվարագույն գործընթաց» (Wikipedia 2012): Ստեղծագործության հեղինակը, ամենայն հավանականությամբ, նկատի է ունեցել Սենեկա Կրտսերի «չկատրից աստղերը հասնելու հեշտ ճանապարհ» ասույթը. պատմվածքի հերոսներն անվերջ պարտվում են արտերկրային էակների հետ մարտերում, բայց ամեն անգամ հերթական պարտությունից հետո նրանք կրկին ու կրկին հավաքվում են՝ ուժերը վերականգնելու ու պայքարը շարունակելու համար:

Ակնհայտ է, որ իր դարձվածային իմաստից բացի *Ad Astra* վերնագիրը Հարրիսոնի պատմվածքում ընկալվում է որպես ընդլայնված փոխաբերույթ՝ մարմնավորելով տիեզերքից ժամանած օտարներից մարդկության բնօրրան երկիր մոլորակը փրկելու սակավաթիվ բնակչության համառ ջանքերը: Պատմվածքն սկսվում է այսպես՝

*(29) **No human being should have been alive in the nightmare world of flame and deadly gas and electronic destruction. The earth had been roiled and heaved again and again, soaked by the poison rain, turned into a moonscape of despair under the rumbling, lightning-pierced sky. **No human being** should have been here where every breath of air was deadly, every drop of water poison – **yet one was**. A single man, **his protective armour the same dark color as the surrounding mud**, sprawled in a shell hole and watching the lumbering approach of the three **Nakri** land cruisers. **Armoured juggernauts the size of great buildings**, they were immune to the puny weapons that were all, the remnants of mankind now possessed.***

Black-crueted and arrogant they ground on, secure in their invulnerability, immune to any who dared to resist.

(Harrison, *Ad Astra*: 107)

Պատերազմի դաշտ ներկայացնող այս հատվածը (29) լի է ոճական արտահայտչամիջոցներով: Ընթացական եղանակով գործածված առաջին և երրորդ նախադասություններն սկսվում են հարակրկնությամբ՝ *No human being should have been alive; No human being should have been here* (Ոչ մի մարդ պարտաժեռ չէր կարող կենդանի լինել; Ոչ մի մարդ պարտաժեռ չէր կարող այստեղ լինել), որը, կարծես, խտացնում է պատերազմական ավիրածությունների տպավորությունը: Առաջին ասույթների փոխաբերականությունը սաստկանում է վեց արտահայտչամակդիրային կապակցությունների շնորհիվ. *nightmare world of flame; deadly gas; electronic destruction; poison rain; moonscape of despair; rumbling, lightning-pierced sky*: Երկրորդ նախադասության փոխաբերական կառույցում չափազանց տպավորիչ է հնչում ոճական հզոր լիցք ունեցող *moonscape of despair* (հոլսահատություն լուսնապատկեր) արտահայտությունը, որի միջոցով լուսային և գազային զենքի միջոցով ավերված երկիրը համեմատվում է լուսնի անպտուղ և քարքարոտ մակերևույթի հետ:

Իմաստային հակադասության միջոցով հեղինակի զարմանքը փոխանցվում է ընթերցողին՝ *Ոչ մի մարդ պարտաժեռ չէր կարող այստեղ լինել* (*No human being should have been here*), *այդուհանդերձ մեկը կար* (*yet one was*): Այդ մեկի՝ ռումբի առաջացրած փոսի մեջ պառկած զինվորի *պաշտպանական հանդերձանքը մուգ գույն ունի, ինչպես և ցեխը նրա շուրջը* (*his protective armour the same dark color as the surrounding mud*): Տպավորիչ է չափազանցության ոճական հնարով (*մեծ շենքերի չափ*) ներկայացված թշնամու ռազմական տեխնիկան՝ *Armoured Juggernauts the*

size of great buildings: Յատվածն ավարտվում է լեզվական միավորների անսովոր դասավորվածությամբ աչքի ընկնող *Black-crusted and arrogant they ground on* խոսքի բանադարձմամբ, որտեղ առավել տպավորիչ է *arrogant – գոռոզ* առնչանակային միավորը և մեկ այլ փոխաբերություն՝ *secure in their invulnerability – ապահով իրենց անխոցելիությամբ*, որոնք բնորոշում են թշնամու ռազմական տեխնիկայի հզորությունը: Տիեզերական ազգային պատկանելությունն ցույց տվող *Nakri* հորինված հատուկ անուն-նորաբանությունը նույնպես իրացվում է վերնշանային մակարդակում: Ամբողջ հատվածի վերնշանային մակարդակի միավորների ներգործման ազդեցությունն ու ճանաչողական արժեքն այնքան մեծ է, որ ընթերցողի մոտ տվյալ դեպքում միանգամից առաջանում են պատերազմական մտապատկերներ:

Ավելացնենք, որ Յ. Յարիսոնի «Ադ Աստրա» գիտաֆանտաստիկ պատմվածքում բանականի և երևակայականի լեզվածական հակադրամիասնությունն արտահայտվում է մեծ քանակությամբ ինչպես ճշգրիտ, այնպես էլ հորինված (հիմնականում ռազմական)

- գիտական տերմին-նորաբանություններով. *drive gears; rocket bombers; rocket engine; grenade guns; laser rifles; fire lances; crude protein; electronic sniffers; actuator terrestrial target; periscope mirror; torp; spacers; spaceport; bunkers; scavengers; atomic rocket launchers; gravitically compacted explosive,*
- գործուն վերջածանցով բառային շարունջներով կամ կարգային ձևերով. *deadly; militarily; instantly; gravitically; cruiser; violently; physically; irresistible; unreasonable; massively; swiftly; buzzer; invader; clumsily; viciously; irreplaceable; precisely; grudgingly; coldly; sleepers; toneless; speaker; ripeness; spacers; wearily; automatically; impersonally; unnaturally mortally; sniffers,*
- կադապարային և լրացուցիչ առնչանակային շարահյուսական կամ բառակապակցական որոշչային շարունջներով. *commanding*

officer; ragged mountains; artificial energy; terrestrial target; mechanical warfare, immovable object; decisive battle; chaotic rumble, irresistible force, rebellious body, alien flesh; skeleton crew; painful irritation, mechanical ferocity),

- գեղարվեստական համեմատություններով. *thin as sticks; sweeping over them like a tornado; lay on the ground like broken sticks*, որոնք բոլորն էլ նպաստում են **«ճանաչողաբանական պայման» գործառույթի** իրացմանը:

Ընդ որում, գեղագիտական ներգործման միջոցները, մշտապես համագոյակցելով գաղափարական-տեղեկատվական և սոցիալ-հասարակական բովանդակության հետ, իրացնում են նաև **քարոզական գործառույթ**: Այս գործառույթի առկայությունը բացմանավորված գիտաֆանտաստիկ ժանրի համամարդկային էությունն ու համամարդկային արժեքների քարոզչության իրականացումը: Առանցքը ոչ թե մարդն է, այլ մարդկությունը, լայն առումով, ոչ թե առանձին վերցված մեկ երկիր կամ մի քանի երկրներ, այլ երկիր մոլորակը կամ մեկ այլ տիեզերական տարածք, որն արժանացել է մարդկության բնօրրան կոչվելու վեհ անվանը: Եվ հենց այս մեծագույն արժեքի շուրջն են ծավալվում հիմնական գործողությունները, և որքան էլ մարդկային բանականությունը դեգերի ժամանակի ու տարածության մեջ և գիտական պրատոմների արդյունքում կանխատեսի, որ մեր մոլորակը, ըստ էվոլյուցիոն տեսության, ի վերջո հասնելու է իր վախճանին, մարդկային երևակայությունը կգտնի դրանից խուսափելու բազմաթիվ ուղիներ:

Ինչպես գիտենք, ցանկացած տեքստի գործառական ձևավորման մեջ տարբերվեցվական միավորների դերը որոշիչ է: Ընդ որում այս տեսակետը խարսխվում է ժամանակակից ուսումնասիրություններում առկային հարցադրման վրա, որով բառային շարունակները (գործուն վերջածանցով միավորները),

որոնք ներկայացնում են ոչ միայն լեզվի բառաձևաբանական, այլև շարահյուսական հարաբերություններ²⁷ (Тер-Минасова 1986; Ջահուկյան 2003),²⁸ կարևոր դեր են կատարում տեքստի գործառնական ուղղվածությունն ապահովելու գործում, այսինքն այդ շարույթները դիտարկվում են որպես ոճագործառնական հատկանիշներ կրող միավորներ և գործառնական ոճը պայմանավորող գործոններ: Ընդ որում, գեղարվեստական ոճում գործուն վերջածանցով բառերն աչքի են ընկնում գործածության մեծ հաճախականությամբ, դրանց իրացումը վերնշանային մակարդակում սովորաբար ուղեկցվում է ոճական լրացուցիչ առնչականային իմաստների դրսևորմամբ, և խոսքում ակնհայտորեն գերակշռում է ներգործման գործառնությունը: Բառային այս տիպի շարույթները հնարավորություն են տալիս նշույթավորված անդամների միջոցով ստեղծել այն հուզարտահայտչական միջավայրը և թողնել այն ազդեցությունը, որին ձգտում է հեղինակը:

Չնայած տարբեր ուսումնասիրություններում արդեն արծարծվել է այն հարցը, թե խոսքի գործառնական տարբերակումը մեծ չափով հիմնվում է շարույթային կապերի վրա, այդուհանդերձ հարցը դեռևս կարոտ է նորանոր դիտարկումների: Որոշակի արդյունքների կարելի է հասնել միայն ոճերի և լեզվական միավորների փոխհարաբերությունները հանգամանորեն քննելու միջոցով, այսինքն՝ պարզաբանելով բառային շարույթների (ևսև շարահյուսական կամ բառակապակցական շարույթների) ոճագործառնական յուրահատկությունները, պարզելով, թե որքանով է դրանց ընտրությունը պայմանավորում տվյալ գործառնական ոճի կայացումը (Գասպարյան et al 2011): Մեր նյութի քննությունը ևս հաստատում է այն գաղափարի կենսունակությունը, որ գործառնական նպատակաուղղվածությունը պայմանավորվում է նաև բառային

շարունջ թներ և դրանցով կազմված բառակապակցական շարունջ թներ
ներկայացնող ածանցավոր բառերի ընտրությամբ:

Այս առումով հարկ ենք համարում անդրադառնալ **-յ գործուն վերջածանցով շարունջների**, որոնք գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում քանակապես և կիրառման հաճախականությամբ ակնհայտորեն գերազանցում են ածանցավոր մյուս կարգային ձևերն առանձին վերցրած և կազմում են մեծ քանակությամբ կադապրային ու առնչանակային բառակապակցական շարունջ թներ, որոնց «համաձուլվածքները» գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի կարևոր ցուցիչներ են: Այս միավորների ոճական նշոյթավորումը ԳՖԴ-ում հավանաբար կարելի է բացատրել **-յ գործուն վերջածանցով շարունջների ձևային առանձնահատկությամբ**: Քանի որ ձևային փոփոխության-ձևափոխության-վերափոխության հասկացական մոդելների կառուցումը գիտաֆանտաստիկ ժանրի հիմնարար հատկանիշն է, ապա բնական է, որ լեզվական համապատասխան միջոցների շարքում **-յ վերջածանցով** բառային շարունջ թները և դրանցով կազմված բառակապակցական կամ շարահյուսական շարունջ թները ոճատարբերակիչ դեր են ստանձնում:

Ձևիմաստի (որոշակի ձևերի նմանության ու համեմատության) գաղափարն է ընկած նաև **գեղարվեստական համեմատություններում**,²⁹ մասամբ նաև **մակդիրներում**,³⁰ որոնք նույնպես կարևոր ոճատարբերակիչ միավորներ են բնականի և երևակայականի հակադրամիասնության համատեքստում:

Գեղարվեստական համեմատությունը փոխաբերությին հաջորդող ամենակիրառելի ոճական հնարը կարող է համարվել գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում: Ըստ Ս. Գասպարյանի (2000:107-108), գիտական խոսքի տրամաբանականությունը սերտորեն կապված է և պայմանավորված հուզական ներազդման լեզվական տարրերի`

հատկապես փոխաբերության և գեղարվեստական համեմատության հետ, որոնք մեծապես նպաստում են ճանաչողական գործառույթի իրացմանը գիտական ռեգիստրում: Այստեղից կարելի է հետևություններ անել, որ գիտական միավաճությունն ունեցող գիտաֆանտաստիկայում ևս գեղարվեստական համեմատությունը կարևոր նշանակություն ունի, քանի որ բնորոշ ներազդման/գեղագիտական գործառույթից բացի, իրացնում է ակնհայտորեն դրսևորվող ճանաչողական գործառույթ: Սույն փաստն է արձանագրում նաև բրիտանացի գրող Ուիլհելմը, երբ, տուրք տալով գիտաֆանտաստիկայի՝ ժանրի համար կարևոր տեսական մոտեցումները գիտաֆանտաստիկ շարադրանքում արտացոլելու միտմանը, իր «Ցանց» (1980) վեպում գիտաֆանտաստիկան բնորոշում է որպես *սնահավատությունից, կույր հավատներից, տգետ կրոններից, դաժանությունից, թշվառությունից ազատ հասարակարգ* ստեղծելու գաղափարներն արտացոլող և փոխաբերության ամբողջական գեղարվեստական համեմատության ամբողջատախայ տվող դիսկուրս:

(30) *There was quite a lot more of it with quite a variety of **simile and metaphor** – as well as a little confusion.*

(Windham, *Web*: 18)

Յետևյալ հատվածում (31) *-ly* գործուն վերջածանցով շարույթների, գեղարվեստական համեմատությունների և մակդիրների քննության ամբողջացահայտվում է դրանց ոճակագմիչ դերը գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում:

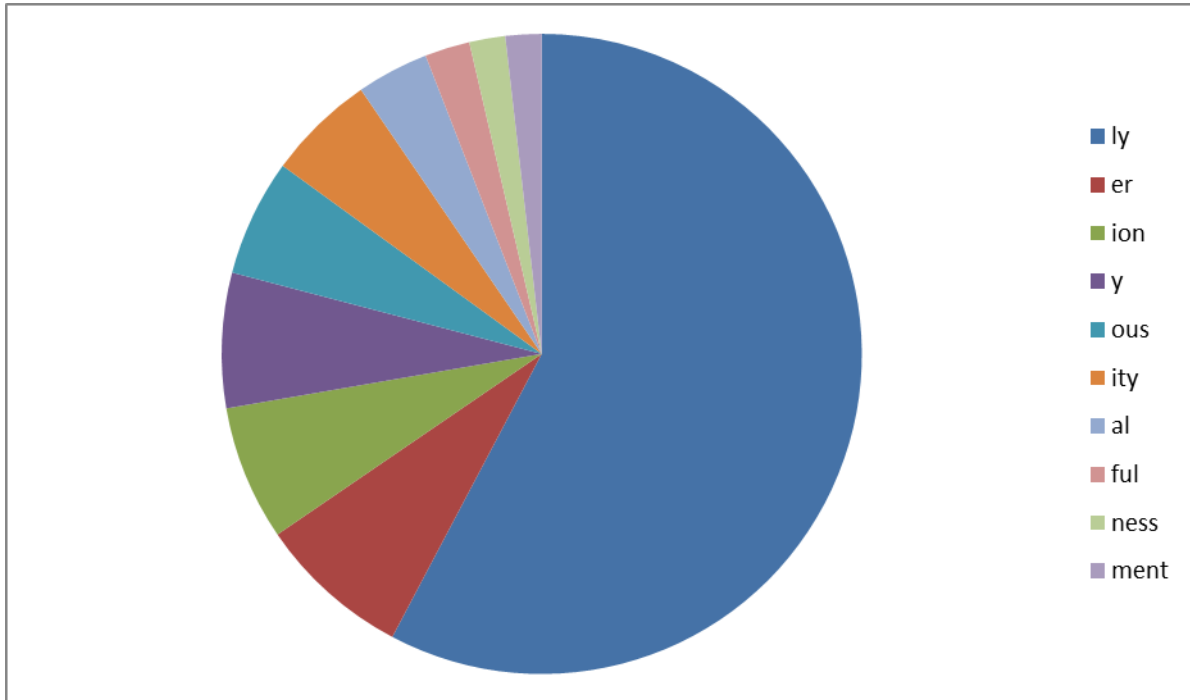
(31) *The breezes were gentle, but **unusually** restless and variable tonight, **like leprechaun squalls**. Beyond the **drunken, white-washed***

*cemetery fence dim in the starlight, there rustled the **scraggly** trees of Cypress Hollow and made it seem **they were stroking their beards of Spanish moth**. Joe sensed that the ghosts were **as restless as the breezes**, uncertain where and whom to haunt, or whether to take the night off, drifting together in **sorrowfully lecherous companionship**. While among the trees the red-green **vampire lights** pulsed **faintly and irregularly, like sick fireflies or a plague-stricken space fleet**. The feeling of **deep misery** stuck Joe and deepened [...] but then he noticed a faint glow, **sick as the vampire lights** but more feverish, and with it a **jumping music**, tiny at first **as a jazz for jitterbugging ants**. He stepped along the **springy sidewalk**, **wistfully** remembering the days when **the spring was all in his own legs** and he'd bound into a fight **like a bobcat or a Martian sand-spider**. Gradually the **midget music** got raucous **as a bunnyhug for grizzly bears** and loud **as a polka for elephants** while the glow became a **riot of gas flares** and flambeaux and **corpse-blue mercury tubes** and **jiggling pink neon ones** that all **jeered at the stars** where the spaceships roved.*

(Leiber, *Gonna Roll the Bones*: 141)

Ֆրից Լայբերը (1992) գեղագիտական մեծ ուժով է նկարագրում գիշերային հրոնումայն քաղաքի փողոցներից մեկը, որով քայլում է վիպակի հերոս Ջո Սլաթերմիլը և շտապում դեպի խաղատուն: Երկու հարյուր տասներեք բառից կազմված վերասույթային միասնություները պարունակում է *-ly* գործուն վերջածանցով յոթ բառային շարույթ. *unusually; scraggly; sorrowfully; faintly; irregularly; wistfully; gradually*: Համեմատության համար նշենք, որ այս հատվածում գրեթե նույն քանակն են կազմում մնացած բոլոր կարգային ձևերը միասին

վերցված: Լայ բերի պատահականության սկզբունքով ընտրված այս քսաներկու էջանոց ստեղծագործության մեջ կիրառված կարգային ձևերի քանակական հարաբերակցությունը ներկայացնող գծապատկերն ավելի քան խոսում է՝



Գծապատկերում ներկայացված կարգային ձևերից (բառային շարույթներից) ընտրել ենք այն տասն ձևերը, որոնք չորս կամ ավելի անգամ են կիրառվել նշված ստեղծագործության մեջ: Փոքրածավալ կորպուսային վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ այլ ստեղծագործություններում ոչ միայն *-ly* վերջածանցով, այլև մնացած բոլոր վերջածանցներով կազմված կարգային ձևերի քանակական պատկերը կարող է փոխվել, բայց *-ly* վերջածանցով շարույթների հետ ունեցած համամասնությունը էականորեն չի փոխվում, այսինքն վերջինս մշտապես քանակապես գերիշխում է բոլոր կարգային ձևերին առանձին վերցված և կազմում է դրանց (բոլոր կարգային ձևերը միասին վերցված) գրեթե կեսը:

Գեղարվեստական համեմատությունները՝ թզուկի հետ համեմատվող քամին (*The breezes were [...] like leprechaun squalls*), անհանգիստ քամու հետ համեմատվող ուրվականները (*the ghosts were as restless as the breezes*), հազիվ թարտացող ճանճի կամ ժանտախտավոր տիեզերանավատորմի հետ համեմատվող փողոցային լույսերը (*vampire lights pulsed faintly and irregularly, like sick fireflies or a plague-stricken space fleet*), որոնք առավել ոճավորված են դարձել *vampire lights՝ վամպիր-լույսեր* (անցորդներին անվերջ հետևելու պատճառով) մակդիրային կապակցության շնորհիվ, նույն *վամպիր-լույսերի* հետ համեմատվող մեկ այլ լույսի թույլ առկայ ծումը (*a faint glow, sick as the vampire lights*), ջազի տակ թռչկոտող մրջյունների հետ համեմատվող երաժշտությունը (*jumping music, tiny at first as a jazz for jitterbugging ants*), Ջոյի վայրի կատվի կամ մարսյան ավազասարդի ճկունության հետ համեմատվող մարտունակությունը (*he'd bound into a fight like a bobcat or a Martian sand-spider*), անբարեհունչ երաժշտության հետ համեմատվող մոխրագույն արջերի ճագարանման գրկախառնումը (*the midget music got raucous as a bunnyhug for grizzly bears and loud as a polka for elephants*), երաժշտության աներևակայելի ուժգնությունը, որափսին կհնչեցնեին, երբ փղերը պոկապարեին (*the midget music got [...] loud as a polka for elephants*), ինչպես նաև ոճական հզոր լիցքով աչքի ընկնող մակդիրային կապակցությունները (*drunken fence; lecherous companionship; vampire lights; deep misery; jumping music; springy sidewalk; midget music; riot of gas flares; corpse-blue mercury tubes; jiggling pink neon ones*) և *they were stroking their beards of Spanish moth* անձնավորում-փոխաբերությունը, *the spring was all in his own legs* և *jeered at the stars* իսկական փոխաբերությունները իրենց ոճական և ճանաչողական հնարավորություններն են իրացնում ոչ միայն վերնշանային մակարդակում՝ վիզուալ փոխաբերության միջոցով նկարագրելով գիշերային փողոցն ու անցորդին, այլ և

վերվերնշանային մակարդակում ինչ-որ չարագուշակ շունչ են հաղորդում ամբողջ խոսքին:

Ինչպես արդեն նշել ենք, գեղարվեստական համեմատությունը, հիմնականում *like* և *as* տեսակի փոխանվանական համեմատությունը (որում համեմատությունը հիմնված է ֆիզիկական հատկանիշների վրա) ու փոխաբերական համեմատությունը (որում համեմատությունը հիմնված է ներքին որակների վրա) կարող են առանձնացվել որպես գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում լայնորեն կիրառվող ոճական հնարներ: Օրինակ, Ջ. Ֆարմերն իր վաթսուևվեց էջանոց վիպակում (*Riders of the Purple Wage*, 1992) ստեղծել է քսանվեց յուրօրինակ համեմատություն, իսկ Ֆ. Լայբերը (*Gonna Roll the Bones*, 1992) ավելին՝ քառասունինը համեմատություն քսաներկու էջում:

Առավել արտահայտիչ են տարբեր հեղինակների ստեղծագործություններից ընտրած գեղարվեստական համեմատությունների հետևյալ նմուշները, որոնցից շատերը ոճական նշույթներ են և գեղագիտականից բացի իրացնում են նաև ակնհայտ ճանաչողական գործառնայթ.

- *rouged green lips part like a gangrened wound, painting equipment comes out like a gift from the electronic gods, Accipiter's face is as smooth and unmoving as an alabaster carving of the falcon-god Horus, the blue-grey eye is like a pool at the bottom of a prediluvian pothole, laughing like a hynna in a tentful of nitrous oxide, he sits stiff, dark, and brooding as the diorite image of a Pharaoh's falcon, his black eyes like furnace doors blown out by explosion (Farmer); its tops dancing gently like armies of slender green spears against the blue sky (Schmitz); nothing to see but a blunt, faint spearhead of hazy light, deceptively like an Earthly aurora or the corona of the sun, Saturn's rings were rising, [...] like the banners of a spectral army, bits and pieces of them fell down the sky like ragged tears (Blish); her chest juts out like an axe blade, he [...] rises up like a rocket across the horizon (Hess); this menace*

dropping through Pern's skies like silver threads, an exultion as sharp as pain (McCaffrey); knobby-elbowed arms like paddle-wheels, a few of them seemed to move like the white-hot jets of spaceships, a three-storey false front flaring everywhere like a devil's rainbow, boats that ranged the watery dark like luxurious comets [...] or like silver space-liners with dozens of jewel flamed jets, their portholes a-twinkle like ranks of marshaled asteroids, the dice-girl snaked out like an albino cobra, voice like wind through Cypress Hollow or on Mars, He watched like a hawk or spy satellite, his hand like a braked locomotive, Flossie, snarling like a feline fiend, (Leiber); The words leaped out like bullets, her hair was colored like metal and her eyes like the sky, The lake shone like polished steel (Anderson); silver laughter burned him like acid, Magicians and swordsmen go together like foxes and rabbits, the dust fell like motes of colored fire, the computer link – a helmet like a hair dryer, a few passed close enough to show like violet windows into Hell and receded like dim red fireballs, Corbel flies towards the core suns like a moth toward a flame, they looked like churning storm clouds, He emerged from the cold sleep tank like a sick Dracula, the X-ray flashes like ripples (Niven); a family of giraffe moved like sentient signal towers (Foster); world green like old copper and blue like young lichen (Broxon); Xarix appeared like a developing photograph (Jacobs); the insect lifted like a colorful shadow (Dickson); a jet whipping across the sky like a death overhead (Strete); the night sky looked like a dyer's vat full of torn bed sheets, snow sifting down like confetti from our friends on the moon /Bishop/; a noise like a short in a fifty megavolt circuit (Robinson); the oxygen runs like water, the stars were as thick as weeds in an unkempt field, Haven's communication had fallen apart like a spiderweb under the razor's edge (Asimov); Globar and Schall burned like Sodom and Gomorrah, The lancet hurtled down out of the sky like a river of light, a coconut palm [...] like the plume of an ascending jet blown by the wind, his head [...] like the sensor of a mine detector, an atmosphere silent and unwaked as Earth's long, prehuman day, eyes as deep as pools of oil, flesh ran like oil (Ellison);

the blows came like strikes of lighting, the port cities rimmed the earth like like jewels on a string of coastline, Crea stood like a column of shimmering gold light (Nazarian); *a feeling tight as a strund wire, like the reaction on nerves of a massive dose of stimulant* (Dickson):

Գիտաֆանտաստիկ մակդիրային կապակցությունները հիմնականում երկու տեսակի են՝ յուրօրինակ բազմակառույց որոշչային շարույթներ և of նախդիրով կազմված շարույթներ, որոնք աչքի են ընկնում կիրառելիության հաճախականությամբ և գեղագիտական անկրկնելի ազդեցությամբ ընթերցողի վրա: Առանձնացնենք դրանցից մի քանիսը.

- *a bottomless well of promise, selfless sensation of becoming steel, white-gold distance, a veil of self* (Nazarian), *a bark of happy laughter, hound-dog eyes* (Knight); *fate-haunted face, wild fear-hungry face* (Smith); *cruel moon, virgin-white world, featureless snowscape* (Blish); *cruel hilarity* (Lafferty); *blood-red sun, uncertain haze* (Wyndham); *a respectable river, spidery hands; dead voice* (Niven), *shadow eyes, near-human grin, sugar-filled voice, yellowish smile, curtain of rain, dead self, tortured land, dark feeling* (Zelazny); *indices of disjunctive thought, dynamite chick* (Robinson), *wine of sleep, scream of air* (Farmer); *midnight hair, crumbling moon, drugged sleep* (Silverberg); *divine injuries, scarfs of smoke, roguish fraternity, drunken night, shadowed smiles* (Delany); *slumbrous war, silent flash of disruption, indifferent silence, barbarism of two centuries, calculating eyes, dangerous smoothness, lionized member, dull star, anxious delight, mad world, nerve-torn days, lackey-hearted vampires, soul-battering hours, desperate calm, back somersault of joy* (Asimov); *demonic geometry* (Bishop); *shadows of history, gusty warnings* (Wyndham); *a shadow of doubt* (Martin); *demon wind, pillar of remembrance, haven of perfection, pyramid of blessings, catafalque of despair, monument of longing, pools of evil* (Ellison); *the massacre of the inner sense* (Farmer); *history-crueted planet* (Silverberg):

Փոխաբերությունը/այլաբերությունը, փոխաբերությունը և գեղարվեստական համեմատությունն ից բացի, գիտաֆանտաստիկ դիսկոնրսում արտահայտվում է նաև հետևյալ ոճական հնարների լայն կիրառությամբ՝

- **անձնալորում**. *lights close their tired eyes* (Strete, p. 48); *His voice still seemed to be smiling* (Schmitz, p. 110); *trees that sang with a music all their own, his favourite curses had died a mild death* (Asimov, pp. 140, 199); *A castle must be fed* (Pohl and Kornbluth, p. 164); *my brain roared at me, Coon Creek wore an ancient coat of protective coloration* (Simak, pp. 240, 241); *Nothing in nature was more capricious than the wind* (Wyndham, p. 35); *but her empathy spoke for him* (Niven, p. 111); *the dying sun climbed painfully into the sky* (Ellison, p. 167); *The Earth moaned, the Earth was dying a long, slow, painful death* (Ellison, p. 185); *firestorm eating his mind* (Ellison, p. 186); *His heart but no other part of him gave an extra jump* (Leiber, p. 143),
- **բառային հակադրություն**. *timeless time, helpless gods, singing statues, shadowy clarity* (Zelazny, p. 35, 40); *precarious security, light burden, had beaten the unbeatable, sour humor, unmerry merry-go-round* (Asimov, p. 105, 126); *white blindness* (Niven, p. 98); *grotesque beauty* (Martin, p. 178),
- **չախագանցություն**. *It is a world the size of a handkerchief* (Asimov, p. 27); *with fat deer and birds and fish beyond counting, The army of pressmen doesn't upset you* (Pohl and Kornbluth, pp. 171, 175); *a great ball of fire, brighter than a hundred suns together* (Wyndham, p. 35); *claws like eight curved sword blades* (Niven, p. 113),
- **հեզասլոք**. *Every time you raise the holy name of the State, something in me snaps to attention* (Niven, p. 17); *Does that young squirt in the general's uniform know about it?* (Asimov, p. 46); *Confucius didn't say that Lenin preserve us! I'm going to call him up and give him hell* (Farmer, p. 88); *Special services is reserved for people whose nuisance value has suddenly taken a sharp rise* (Delany, p. 286):

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում կիրառվող ոճական այլ հնարների շարքում կարելի է առանձնացնել նաև **շրջանությունը**. *a little easy bodywarming as a prelude to sleep, But I was elsewhere, light-probing through my own grey matter* (Bishop, pp. 71, 114); *I would appreciate it if you wouldn't refrain from further endeavors along magical lines* (Zelazny, p. 51); *I could repay my debt to your kindness, Bayta answered from the depth of her sandwich* (Asimov, pp. 138, 141, 155); *bringing ruin and the rope on all of them* (Pohl and Kornbluth, p. 171); *his ghost would be unable to enter the Happy Land* (Wyndham, p. 47); *the shadow stole the breath from his lungs* (Ellison, p. 170) և **որոշ այլ հնարադիր քարոզությունները**. *colonist-most-likely-to succeed title; better-than-average chance; Jackie-Coogan-as-the-kid look; six-bedroom-workroom-study-toilet-shower combination; seal of Solomon-shape top,crap-table-size hole; white-china-doorknob breasts*:



4. Գիտաֆանտաստիկ նորաբանությունների ոճատարբերակիչ յուրահարկությունները

Ցանկացած դիսկուրսի ձևավորման գործում կարևոր դեր են կատարում բառային միավորները, որոնց հետազոտության լավագույն միջոց է որակական և քանակական ոճական վերլուծության մեթոդը: Սույն մեթոդի նպատակը տվյալ դիսկուրսին բնորոշ բառապաշարի լեզվաոճական ուսումնասիրությունն է՝ բառային միավորների, հատկապես նորաբանությունների, ճանաչողական և հոլգական որակների քննությունը, դրանց ոճատարբերակիչ էություն բացահայտումը (Kies 1992:242; Hama 2015:266):

Դ. Մասսոնը (1970) գիտաֆանտաստիկայի լեզուն համարում է «անձանոթ-ձանոթ» հակադրության արդյունքում ստեղծված շատ կարևոր ոճական հնար, որը «սառնասրտորեն» չի ստեղծվել ընթերցողին շոկի մեջ գցելու, այլ ԳՖԴ-ի հիմնարար «Ի՞նչ կատաի, եթե...» հարցից բխող «Ինչպիսի՞ լեզու կկիրառվի այսպիսի հանգամանքներում» հարցի պատասխանը տալու համար: Յեղիսակը ԳՖԴ-ի ոճին բնորոշ է համարում իրական տերմինների, գիտաբանական անորմերին համապատասխանող հորինված տերմինների (*microdiathesiology; acron; poikilochronis; chronismologist; transpex; heat mills; glossopsychic; hyposubdeps*), տեխնիկական սլենգի (*poik, cog-slipper; subquarkons; i-h-s-q; l.-b; Wunkun*), կոնկրետ ստեղծագործությանը բնորոշ նորաբանությունների համոզիչ և տեղին կիրառությունը:

Փ. Սթոքոնելլը (2000:124), անդրադարձալով գիտաֆանտաստիկ նորաբանությունների ծագումնաբանությանը, նշում է, որ դրանք ստեղծվում են փոխառության, ածանցման, բառաբարդման, կրճատման, բառերի և տառերի ձևափոխման կամ տեղափոխման տարբեր միջոցների օգնությամբ: Ավելացնենք նաև մաթեմատիկական նշանների, թվերի, գծիկների, բազմազան սիմվոլների կիրառման լայն հնարավորությունը:

Ինչպես գիտության և տեխնիկայի տարբեր բնագավառներում, այնպես էլ ԳՖԴ-ում շատ տերմին-նորաբանություններ կազմվում են հունա-լատինական տարրերի, անգլերենին և երբեմն նաև այլ լեզուներին բնորոշ լեզվական միավորների օգնությամբ, սակայն քիչ չեն դեպքերը, երբ գիտաֆանտաստիկ տերմին-նորաբանությունը չի ենթարկվում լեզվի բանականության և ոչ մի օրենքի:

Ինչպես ցույց է տալիս սույն հետազոտության շրջանակներում կատարված փաստական նյութի քննությունը, ժանրում որպես ոճատարբերակիչ տարրեր հանդես եկող բազմաթիվ

Նորաբանությունների շարքում կարևոր տեղ են գրավում գիտաֆանտաստիկ տերմին-նորաբանությունները կամ ինչպես մենք ենք անվանել և դասակարգել որպես նորաբանությունների առաջին խումբ՝ **հորինված տերմին-նորաբանությունները (1)**: Գիտական տերմինների իրացրած հիմնական գործառնություններին (**Էվրիստիկ**՝ գիտելիքի տեսությունը վերաբերող, **ճանաչողական, տեղեկատվական**) գիտաֆանտաստիկայում ավելանում է ևս մեկը՝ **ներգործման** գործառնությունը, քանի որ, լինելով հեղինակի երևակայության արդյունք, գիտաֆանտաստիկ եզրույթները իրացվում են նաև վերնշանային մակարդակում: Սանշանակում է, որ հորինված տերմին-նորաբանություններում Էվրիստիկը, ճանաչողականը, տեղեկատվականը դրսևորվում են երևակայականի, պատկերավորի հետ միաձուլվելով՝ գիտաֆանտաստիկ եզրույթներն ավելի բազմաբովանդակ ու գրավիչ դարձնելով թե՛ գիտական, թե՛ գեղարվեստական տեսանկյունից (Նիկողոսյան 2016):³¹ Ուրիշ խոսքով՝ եթե գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում ճշգրիտ գիտական տերմինները միայն առնչանակային միավորների հետ կապակցություններում հանդես գալու դեպքում կարող են իրացվել վերնշանային մակարդակում, ապա հորինված տերմիններն արդեն իսկ գոյաբանորեն հեղինակի երևակայության և բանականության միաձուլման արդյունք են, որի շնորհիվ էլ արդեն պատրաստի առնչանակային միավորներ են:

Քանի որ ԳՖԴ-ում գործածվող նորաբանությունները չեն սահմանափակվում հորինված տերմին-նորաբանությունների օրինակներով (*cyberaxe; cyberpsychosis; bioroid; bioware; hardsuit; wizzer; wetware; matrix deck; simstim construct; cryogenic system; credit chip; matrix; N-methyl -4-phenyl-1234; ono-Sendai twenty-point; Zeno's paradox, catatonic schizophrenia, roboprobe, nikulturi, visicall, visi-circuit, pagoda; dipteroid* և այլն), որոնք արդեն բազմիցս

քննարկվել են սույն հետազոտության նախորդ գլուխներում (մասնավորապես գիտաֆանտաստիկայի գիտական առնչությունները քննող երկրորդ գլխում)՝ նպատակահարմար ենք գտնում այս ենթագլխում անդրադառնալ նորաբանությունների մյուս խմբերին:

Գիտաֆանտաստիկ նորաբանությունների շարքում կարևոր տեղ են գրավում նաև **հատուկ անուն-նորաբանությունները (2)**: Ինչպես հորինված տերմին-նորաբանությունները, հատուկ անուն-նորաբանությունները նույնպես գիտաֆանտաստիկ ոճական նշույթներ են, քանի որ լինելով հորինված լեզվական տարրեր՝ գոյաբանորեն իսկ իրենց մեջ ներառում են բանական ու երևակայականը: Չաճախ հատուկ անունները լրացուցիչ տեղեկություն են պարունակում հերոսների, մեր աշխարհի և երևակայական աշխարհների մասին և իրացնում են նաև ընդգծված ճանաչողական գործառույթ: Գիտաֆանտաստիկ հատուկ անունները ստեղծվում են անգլերենի բառակազմական նորմերին համապատասխան կամ անհամապատասխան, բարեհունչ կամ անբարեհունչ են, հեշտ կամ դժվար արտաբերվող, հաճախ նշույթավորվածությունից բացի որևէ այլ լրացուցիչ տեղեկություն չպարունակող, բայց այդուհանդերձ՝ իրենց պատկերավորության և անսովոր կառուցվածքի կամ հնչյունների հերթագայության շնորհիվ մշտապես ուշադրություն են գրավում: Եթե հատուկ անունների հնչողությունը, պատկերավորության աստիճանն ու ճանաչողական որակը պայմանավորված են հեղինակի գիտական (ներառյալ լեզվաբանական) և ստեղծագործական անհատականությամբ, ապա դրանց ընկալումը կախված է ընթերցողի գրագիտությունից, ինտելեկտից, լայնախոհությունից, ներըմբռնումից և մի շարք այլ ունակություններից (ներառյալ լեզվականը):

Այս առումով չափազանց հետաքրքրական է Վերա Նազարյանի «Սիրո պատմություն» (2008) ստեղծագործության մեջ արևելյան սիրո աստվածուհու անունը՝ *Sirume*, որի ճանաչողականությունը ոչ հայազգի ընթերցողի համար միայն արևելյան մտազուգորդումներն ու արևելյան հնչողությունն է, մինչդեռ հայազգի ընթերցողի համար դրա ճանաչողական արժեքը կրկնապատկվում է, երբ անունն ընկալվում է նաև որպես հայերեն «սիրում է» բայական կառույց: Հաշվի առնելով հերոսուհու հոր կերպարի հրեշավորությունը՝ նույն կերպ կարելի է բացատրել նաև վերջինիս անվան *Devi* տարրը, որն առաջացնում է հայերեն «դև» և անգլերեն *devil* բառի հետկապված մտազուգորդումներ: Կուզենայինք առանձնացնել նաև Ֆ. Փոիլի (1993) ստեղծած հարադրական բարդությունն ներկայացնող կանացի անձնանունը (*Omicon-Di-base seven-group-totter-oot S. Doradus*), որը միանգամից ընկալվում է որպես գիտաֆանտաստիկ ոճական նշույթ, բայց որի ճանաչողական արժեքը մեծանում է միայն լայն համատեքստում, երբ պարզվում է տվյալ սոցիալական համակարգում այս անհատի ունեցած մասնագիտական (ռազմական) դերակատարումը:

Մեծ է նաև Ու. Գիբսոնի (1986) հերոսի «Քեյս» (*Case*) անվան ճանաչողական արժեքը: Այն կապված է Քեյսի համակարգչային տեխնոլոգիական ունակությունների հետ՝ նրամարմինը կարծես այն արկղն է կամ տուփը, որտեղ միանուլվում են նրամիտքն ու վիրտուալ սայբերտարածքը: Անունը կարող է կապվել նաև հանցագործության դեպքի կամ գործի հետ (*criminal case*), քանի որ Քեյսը հանցագործ-ցանցահեն է (Brians 1999): Ստամբուլում Քեյսին առանգող մարդը կրում է հայկական անուն: Այս, թվացյալ գիտաֆանտաստիկ «Թերզիբաշյան» (*Terzibashjian*) անունն ակնհայտորեն հայկական ազգանուն է, որի կրկնակի ճանաչողական

արժեքը, ամենայն հավանականությամբ, գիտակցում է հեղինակը և նաև լավ տեղեկացված կամ հայազգի ընթերցողը:

Յետաքրքրական են Ու. ԼեԳոլինի (1993:38) բնորոշմամբ «իր ռոմանտիկական պայծառությամբ, պատրանքային երևակայությամբ, հուզական խտությամբ և գեղեցկությամբ» աչքի ընկնող ք. Սմիթի մի ստեղծագործության մեջ *իսկական մարդկանց* (*true persons*) հետ շատ հեռու ապագայում համագոյակցող երկու ազգային, դասային կամ գուցե ծագումնային համարվող խմբերն անվանող, բառակազմական և գիտական ճշգրտությամբ կազմված հատուկ անունները՝ *Homunculus* (հոգն. *Homunculi*) կամ *underpeople*՝ արարածներ, որոնք ծագում են կենդանիներից և *Hominid* (հոգն. *Hominids*)՝ էակներ, որոնք եկել են աստղերից: Ահա թե ինչպես է բնորոշում հեղինակը կենսաբանական այս դասերը.

(32) *There were few **Hominids** around these days, men from the stars who (though of true human stock) had been changed to fit the conditions of a thousand worlds. The **Homunculi** were morally repulsive, though many of them looked like very handsome people; bred from animals into the shape of men, they took over the tedious chores of working with machines where no real man would wish to go.*

(Smith, *Alpha Ralpa Boulevard*: 52)

Յատուկ անուն-նորաբանությունների մեջ կարևոր տեղ է գրավում համընդհանուր արհեստական արարածների դասներից այցնող իմաստային շարքը. «ռոբոտ», «անդրոիդ», «սիմուլակրում»: Կ. Չապեկի *robot* արհեստական մարդ-մեխանիզմին արդեն անդրադարձել ենք, ուստի քննարկենք հաջորդող դասը, որի արտահայտիչ օրինակ է ոչ թե զուտ մեխանիկական, այլ հումանոիդ,

այսինքն կենսաբանորեն մարդկային տեսք, երբեմն նաև զգացմունքներ ունեցող ռոբոտ-արարածին ներկայացնող *android* [հուն. *andro* («մարդկային») + *eides* («ձև»)] գոյականը, որը ԳՖԴ-ում լայնորեն կիրառվում է 20-րդ դարի 70-ականներից սկսած (Dick 1969) մինչև այսօր: Բառի ծագումնաբանությունն, այդուհանդերձ, ցույց է տալիս, որ այն ստեղծվել է 13-րդ դարում կաթոլիկ եպիսկոպոս Ալբերտուս Մագնուսի կողմից «արհեստական, մեխանիկական էակ» նշանակությամբ (տես Lanterman 2009:9): Այս առաջնային իմաստն իհարկե պահպանվել է, (ութ դար շարունակ), բայց բառիմաստի ընդլայնման արդյունքում ավելացել են նոր իմաստներ («զգացմունք ունեցող ռոբոտ», «համակարգչային ծրագրով գործող մարդակերպ կենսաբանական արարած», «համակարգչային ծրագիր», «բջջային հեռախոսների մոդել» և այլն) և կառուցվածքային նոր ձևեր (ինչպիսիք են *andy* և *droid* հապավում-նորաբանությունները): Ֆ. Դիքի *andy* նորաբառը «անդրոիդ» բառի կրճատ, փաղաքշական ձևն է, իսկ Ջ. Լուկասի *droid* գիտաֆանտաստիկ տերմինը կազմվել է *android*-ի առաջին արմատի վերջնամասի (*dro*) և երկրորդ արմատի սկզբնամասի (*id*) համակցման միջոցով (Word of the Day Archive 2003): Գիտաֆանտաստիկ ոճական նշույթ է նաև լատիներեն *simulacrum* (հոգն. *Simulacra*)` «նմանություն» բառը (Word of the Day Archive 2003), որն իմաստային ընդլայնման արդյունքում վերածվել է արհեստական էակի կամ իրական մարդու կլոնը ներկայացնող նորաբանության: Այս բառը լայնորեն կիրառվում է Ա. Ազիմովի, Ռ. Չելազնիի, Ֆ. Դիքի և այլոց ստեղծագործություններում: Արհեստական մեխանիկական կամ կենսաբանական արարածներին պատկերող նորաբանությունների իմաստային շարքում տեղ են գտել առավել կամ պակաս չափով կիրառվող այնպիսի լեզվական միավորներ, ինչպիսիք են *automaton*, *replicant*, *neutrinos*, *cyborg*; *clone* ձևերը:

Չափազանց հետաքրքրական է բրիտանացի գրող Բ. Ալ դիսսի (2008) հալյուցիստիկ քիմիական պատերազմը վերապրած մարդկային քաղաքակրթությանը և դրա ներկայացուցիչներին տրված փոխանունություն-անվանումը՝ *Barefoot in the Head* – («գլխից բոբիկ») համանուն վեպում: Ողջակիզման այս գոհերը ոչ միայն անունով, այլև իրենց էությունը և ներկայանում են որպես ջոյսյան իրականի, երևակայականի և մղձավանջայինի, ինչպես նաև անցյալի, ներկայի և ապագայի խորհրդանիշ:

Բերենք ոճականորեն նշույթավորված գիտաֆանտաստիկ հատուկ անունների՝ անձնանունների,³² տեղանունների և ազգային կամ խմբային պատկանելություն ցույց տվող գոյականների օրինակներ,³³ որոնք բոլորն իրացնում են տեղեկատվական, ներգործման և ճանաչողական գործառնություններ (միմասը նաև լրացուցիչ կամ կրկնակի ճանաչողական գործառնություն), և որոնք բոլորն էլ աչքի են ընկնում անսովոր բառային, կառուցվածքային, հնչյունական, գեղագիտական կամ նույնիսկ հակագեղագիտական որակներով.

- Անձնանուններ՝ *Kugus; Riquol; Ceran Swicegood; Heave Huckle; Gutboy Barrelhouse; Nokoma; Teodor Szili; Mazundar; Khadil ban-harihn; Jacinth; Althea; Gloryanne; Relsn; Celia; Riose; Cleon; Toran; Kalgan; Bayta; Lathan Devers; Zilla; Kholmondeley; Frink; Shareem; Azdar; Aleytis; Vryhh; Khateyat; Kheprat; Leyta; Raquat; Myawo; Khas; Drabix; Casperdan; Inar; Shavna; Caltai; Ellem 13; Burkhardt; Xarix; Lyt Ahn; Nokiki; Tatake; Hilvar; Jeserac; Alvin; Alystra; Narrilian; Floranus; Callistron; Orolandes; Warlock; Clubfoot; Piranther; Wavyhill; Mirandee; F'lar; Lytol; Lessa; Chib; Gormon; Stavín; Oglethorpe; Zeke Busby; Milligram Mulligan; Avluela; Phstuc My; Armitage; Aerol; Maelcum; Arevin; Undskyldé, Peerssa; Siobhan; Zarathustra; Primalux Ruskinson; C'mell; Moru; Lilith, Na-Ma, Nahad Eri-Devi; Ludwig Euterpe Mahlzar* և այլն:

- Տեղանուններ՝ *Lunar Carpatians; Epsilon Lyrae; Lasthope; Trantor; Neotrantor; Radole; Flint; Tulsa; Wichita; Fort Worth; Winona; Fargo; Moosejaw; Cellan-Cedir; Globar; Schall; Epsilon Indi; Stand of Light; Altair II; Tau-Seti; Lalade 21485; Rigel; Delta Cephei III; Whip Belt; Grover; Quaestor; Calder; Stone Crescent; Meadows of Blood; M'larfra; Aalborg; Tanakuatua; Diaspar; Lys; High Reaches; Pai Ting Place; Lhasa; Yteic-Os; Loris; Abyssinia; Afreek; Agupt; Eyrop; Ais; Stralia; Crosswhen; Wraithworld; Blackeneyworld; Kraken* և այլն:
- Ազգային, խմբային, դասային պատկանելությունն ցույց տվող հատուկ անուններ՝ *Proavitoi; Siwennian, Weyr; Romanchi; Shemaqya; Bleshites; Mosynichij; Kopektans; Livides; Millmen; Oldonians; Runaways; Raskkans; Silvinooids; Petokij; Vulpekutans; Rohrs; Mawaanians; Euranoi; Aalaag; Ojibway; Fliers; Rememberers; Changelings; Gdemiar; Fia; Liuar; Anacreonian; Meshuganas; M'larfra; Neo-Amerinds; Meshuganas* և այլն:

Ընդհանուր առմամբ արտահայտիչ, տպավորիչ, պատկերավոր հատուկ անուն-նորաբանությունները երբեմն կարող են տարօրինակ, հոլմորային, նույնիսկ անլուրջ և անհեթեթ տպավորություն թողնել:³⁴ Քննադատությունից խուսափելու համար գիտաֆանտաստիկայի հեղինակները, հետևաբար, պետք է հաշվի առնեն մի շարք հուզական, տրամաբանական, էթիկական և ի վերջո բովանդակային գործոններ, որոնք պայմանավորում են ԳՖԴ-ի նորաբանությունների գեղագիտական-ճանաչողական առանձնահատկությունները:

Դ. Մասսոնը (1970), կարևորելով ժամանակատարածական գործոնի դերը գիտաֆանտաստիկ տեղանուններում, տրամաբանական է համարում միավանկ և գերմանական էթոլներին բնորոշ հնչողություն ունեցող բառերի կիրառությունը աշխարհագրական հյուսիսում, ասրիկյան հնչողության բառերի կիրառությունը հարավում և երկուսի միասնությամբ ներկայացող էթիկական

տարրերի կիրառությունը հյուսիսի և հարավի միջանկյալ տարածքներին բնորոշ տեղանուններում:

Ինչ վերաբերում է վերերկրյա և այլմոլորակային աշխարհագրական անուններին, ապա, Դ. Մասսոնի պնդմամբ, դրանք կազմելիս պետք է առավել ուշադիր լինել՝ հաշվի առնելով երկու հանգամանք. արդյո՞ք այդ անունը ծագում է տիեզերքը նվաճած մարդու անձնանունից կամ տրվել է նրա կողմից, որի դեպքում անունը կլինի առավել երկրային (օրինակ այնպիսի պատկերավոր տեղանուն, ինչպիսին է *Horse Neck* որոշչային շարույթը), թե՞ այն ստեղծվել է այլմոլորակային որևէ ցեղի կողմից, որի դեպքում անունը կարտահայտվի ոչ-մարդկային, ոչ-երկրային ասույթի ձևով և ինչոդությունամբ, քանի որ այլմոլորակային լեզվական օրգանները, լեզուն, հաղորդակցության միջոցները լիովին կարող են տարբերվել մարդկային լեզվից: Վերջինիս դեպքում պետք է լավ մտորել խուսափելու համար այնպիսի անիմաստ հատուկ անուններից, ինչպիսին է օրինակ *Axxtx* տեղանունը: Յեղիականը նաև կարծում է, որ հատուկ անուն-նորաբանությունների ոճը պետք է լինի հնարավորինս պարզ և մատչելի, ինչպես օրինակ միավանկ անձնանունները տղամարդկանց համար և [-ə] ինչյունով ավարտվող երկվանկ անձնանունները կանանց համար:

ԳՖԴ-ի բանական-երևակայական արտածումների շարքում շատ կարևոր տեղ է գրավում լեզվական նոր կիրառությունների՝ **Նորալեզու-նորաբանությունների (3)** միջոցով գիտաֆանտաստիկ աշխարհայացքի պատկերումը: Արհեստական լեզուները (ներառյալ գիտաֆանտաստիկ արհեստական լեզուները) բնորոշվում են որպես «երևակայական»/«գեղարվեստական» (*fictional languages*), «հորինված» (*created languages*), «կառուցված» (*constructed languages*), «միջազգային օժանդակ» (*conlangs, engineered languages* կամ *international auxiliary languages*)

լեզուներ: Որպես ոճական սյուժետային հնար, այդ արհեստական
լեզուները կիրառվում են մեկ առանձին ստեղծագործության մեջ
կամ միևնույն հեղինակի տարբեր ստեղծագործություններում՝
աչքի ընկնելով հատուկ ստեղծված բառապաշարով, հնչյունական և
քերականական նորմերով, ձևաբանությամբ ու շարահյուսությամբ:
Ինչպես բնական լեզուները, դրանք նույնպես ունեն անուններ,
ինչպես օրինակ *Elvish*, *Newspeak*, *Láadan*, *Language of Gifts*, *Autoembedded
English* և կարող են լեզվաբանների համար առանձին
ուսումնասիրության հետաքրքիր առարկա դառնալ: ³⁵

Նորալեզու-նորաբանությունների մյուս խումբը
պարունակում է լեզվական այնպիսի նոր ձևեր ու կառույցներ,
դրանց ստեղծման այնպիսի տեխնիկական հնարներ, որոնք բնորոշ են
ոչ միայն տվյալ ստեղծագործության համընդհանուր
հաղորդակցական գործընթացին, միևնույն ստեղծագործության
շրջանակներում հանդես եկող կարևոր անհատ-կերպարների կամ փոքր
խմբերի խոսքին, այլև կարող են կիրառվել գիտաֆանտաստիկայի
ցանկացած հեղինակի կողմից, ցանկացած այլ ստեղծագործության
մեջ (երբեմն նույնությամբ, երբեմն էլ՝ մի փոքր ձևափոխված):
Տվյալ հետազոտության շրջանակներում, որպես ԳՖԴ-ին բնորոշ
նորաբանությունների խումբ՝ նորալեզու-նորաբանություններ,
քննվում են հենց այս լեզվական միավորները, քանի որ դրանք ավելի
մեծ չափով են համապատասխանում անգլերեն նորաբանությունների
ստեղծման ներլեզվական և արտալեզվական նորմերին և աչքի են
ընկնում կիրառման մեծ հաճախականությամբ:

Անժխտելի է, որ լեզուն ազդում է մարդկային մտածողության և
ընկալման պրոցեսների ձևավորման և հետագա զարգացման վրա: Այս
փաստը ակնհայտ ճշմարտություն է ԳՖԴ-ի շատ հեղինակների համար:
Տեսական այս դրույթը գործնականորեն արտահայտվել է Ս. Դելանիի

«Բաբելոն-17» (2002) վեպում, որի հերոսը նոր, վերլուծական, ճշգրիտ, կիսակոդավորված բաբելոն 17-ը գուցե սովորելու շնորհիվ փոխում է արտաքին աշխարհի իր ընկալումներն ու նույնիսկ զարգացնում իր ֆիզիկական կարողությունները: Նշված էլեզվի գործառական, այսինքն սոցիալական համատեքստի հետ կապվող էլեզվաբանական կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ «ես» բառը ներկայացնող ոչ մի դերանուն կամ այլ կառույց չի կիրառվում այդ էլեզվում:

ԳՖԴ-ի երևակայական էլեզուն պայմանավորում է ոչ միայն գիտաֆանտաստիկ, այլև իրական աշխարհի ընկալումը: Պնդելով հանդերձ, որ արտաէլեզվականն է առաջացնում ներլեզվական փոփոխություններ, չենք կարող չընդունել, որ էլեզվական փոփոխությունը, իր հերթին, կարող է հանգեցնել սոցիալական փոփոխությունների: Առավել արժեքավոր է Ս. Յ. Էլջինի այն նկատառումը, որ այսօրվա համակարգչային տեխնիկայի շնորհիվ էլ էլեզվաբանը կարող է հեշտությամբ գիտաֆանտաստիկ նորաէլեզու ստեղծել, բայց «էլեզուն հետաքրքիր դարձնելը, որն ավելի շուտ արվեստ է, քան գիտություն, շատ ավելի դժվար գործ է» (Elgin 1999):³⁶ Ասվածը փաստում է մեր այն պնդումը, որ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսն ամեն անգամ հանդես է գալիս բանականի և երևակայականի տարբեր աստիճանի համակցումներով, և եթե հորինված տերմին-նորաբանությունների դեպքում ավելի զգալի է բանական, գիտական ներուժը, ապա նորաէլեզու-նորաբանությունների դեպքում ակնհայտորեն գերիշխում է պատկերավորը, երևակայականը, գեղարվեստականը:

Գիտաֆանտաստիկ, տարբեր հեղինակների գրչին պատկանող պատմվածքներում և վեպերում օգտագործվում են իրականի տպավորություն թողնելու միտված երևակայական էլեզվական

միավորներ, որոնք, հանդես գալով իրական և հորինված տարրերի համակցումներով, կարող են այնպիսի տպավորություններ թողնել, կարծես պատկանում են հին կամ միջին անգլերենին, շոտլանդերենին, ֆրանսերենին, հնդկացիական, եգիպտական և այլ բնական կամ հորինված լեզվի, ապագայի «կեղծ» անգլերենին: Դրանք կարող են նաև զուտ լեզվախաղեր լինել: Դրանց ստեղծումը լեզվաբանական արտարկումների միջոցով՝ բանասիրական մեծ հմտություն է պահանջում: Ավելին՝ ընթերցողը ևս պետք է որոշակի պատրաստվածություն ունենա դրանք լիարժեք ընկալելու համար: Յեղիական, օրինակ, պետք է քաջատեղյակ լինի, որ մի քանի դար հետո անգլերենի հնչյունական, բառային և շարահյուսական որակները կարող են այն աստիճանի փոխվել, որ լեզուն լիովին անհասկանալի դառնա մերօրյա մարդու համար: Նույնը կարելի է ասել հինգ կամ վեց դար առաջ կիրառված անգլերենի մասին: «Ամեն դեպքում *հասկացությունները*, հնչերանգը, մտքի բարդության, վերացականության և երկրայնության աստիճանը պետք է համապատասխանեն տվյալ ժամանակաշրջանին» (Masson 1970), միևնույն ժամանակ, որ գուցե ամենակարևորն է, հորինված կամ ձևափոխված լեզուն պետք է մատչելի, հասկանալի լինի ժամանակակից ընթերցողին: Պետք է հաշվի առնել նաև տվյալ երկրային կամ այլմուկորակային ազգին, ցեղին, դասին կամ որևէ այլ խմբին պատկանելությունը պայմանավորող առանձնահատկությունները, որոնց հիմքի վրա էլ կարող են ձևավորվել տվյալ լեզվի կոպիտ, անմշակ, անգրագետ, բացասական առնչյունականությամբ օժտված ասույթները կամ խելացի, նուրբ, բարեհունչ, դրական հուզարտահայտչական նրբերանգներով հագեցած լեզվական տարրերը:

Նորալեզու-նորաբանությունները կարող են ձևավորվել հետևյալ հիմքի վրա.

1. հին կամ միջին անգլերեն և դրա իմիտացիա. *they ain' seen em befo* (Bishop, p. 119); *show thee what it is to fly; steals thy direction; thou art not strong enough; thou wouldst not understand; thou shouldst do with thy mate; Why didst thou come?; Canst thou get back?* (Mcintyre, pp. 53-64); *thou wilt watch this child* (Mcintyre, p. 139); *Thou art like the Rose of Sharon to me* (Farmer, p. 87, 93, 98, 116),
2. հորինված նեբիշ (կամ այլ անուն կրող) լեզու և հին անգլերեն. *so illustrious a nebbish schlemiel nudnik putz as thyself* (Jacobs, p. 194),
3. հորինված հոտենտոտ, այլ հնդկացիական լեզու կամ որևէ այլ լեզու՝ լատիներեն *lapsus lingae* («սխալ խոսք») կոչվող տարրերի հավելմամբ. *in Hottentot go-go meant to examine, left open by the lapsus lingae of malingering sentinels* (Farmer, p. 78),
4. շոտլանդերեն կամ այլ բնական լեզու և դրա իմիտացիա. *unco, a Scottish word meaning strange, uncanny, weird* (Foster, p. 90),
5. ֆրանսերենի կամ այլ իրական լեզվի կրճատ ձևեր. *M'sieu, you will sit here?* (Smith, p. 57),
6. լեզվախաղեր. *they funnywalk; stop sillytalking; All who hadn't been lookseeing before; few of them mumbletalking; He began again, in the face of blank nonunderstanding* (Davidson, p. 115, 117, 122):

Հորինված տերմին-նորաբանությունների (1), հատուկ անուն-նորաբանությունների (2), նորալեզու-նորաբանությունների (3) խմբերից բացի ԳՖԴ-ում առկա մնացած նորաբանությունները փոքրաթիվ մաս են կազմում և բոլորը միասին կարող են համարվել գիտաֆանտաստիկ նորաբանությունների չորրորդ խումբը՝ պայմանականորեն կոչվելով այլ կամ **տեղայնացված**

Նորաբանություններ (4): Այս խմբին պատկանող նորաբառերը կիրառվում են միայն տվյալ ստեղծագործության շրջանակներում կամ բնորոշ են միայն տվյալ կերպարի կամ կերպարների խոսքին: Միևնույն ստեղծագործության մեջ նորաբառերի պարփակումը, սակայն, ոչ մի դեպքում չի նսեմացնում դրանց դերն ու գործառական-ճանաչողական արժեքը գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում: Օրինակ Ֆիլիպ Դիքի «Արդյո՞ք անդրոիդները երագում են էլեկտրական ոչ խարների մասին» (1969) վեպում առկա են այս խմբին պատկանող բազմաթիվ նորաբանություններ, որոնցից կուզենայինք նշել երկու երևակայական կրոներ մատնանշող միավորներ: Առաջինը *Mercerism* հավատքն է, որի ակունքում մարդկային կարեկցանքն է, ուրիշի ցավը կիսելու ունակությունը, կենդանիների նկատմամբ սերը: Այս կրոնի հետևորդները ետմիջուկային աղետից հետո կենդանի մնացած մարդիկ են, որոնք պայքարում են երկրորդ կրոնի՝ *Buster Friendly* հավատքի հետևորդներ հանդիսացող անսիրտ և դաժան անդրոիդների դեմ: Քանի որ արտաքնապես հնարավոր չէ տարբերել մարդկանց և անդրոիդներին, ներմուծվել է *bounty hunters* նորաբանություն-որոշչային շարույթը, որը ներկայացնում է պետության կողմից վարձատրվող, անդրոիդներին բացահայտող և որսացող ոստիկաններին և *Voigt-Kampff test* և *Boneli Test* որոշչային շարույթներով ներկայացվող թեստերի անունները, որոնք նույնպես միտված են անդրոիդների բացահայտմանը: Այդ անունները, կազմվելով ոչ միայն անգլերենի, այլև ընդհանրապես գիտական տերմինակազմական նորմերին համապատասխան, թողնում են ոչ թե հորինված նորաբանությունների, այլ իսկական գիտական տերմինների տպավորություն:

Տեղայնացված նորաբանությունների ոճավորված կիրառության օրինակներ են հնչյունների երևակայական համակցման, իմաստային ընդլայնման, իրական բառերի նորաձև համակցման և ածանցման միջոցով կազմված հետևյալ Լեզվական միավորները. *un-bird, un-machine* (Smith); *ground-car, nonhumor, nonreturn, speed-ship, atom-chamber, space fiend, demigods, condottiere, stylus, one-man speedster* (Asimov); *wingmen, wingmate, dragonlore, dragonmounted, watch-wher* (McCaffrey); *bioboy, fornixation, fornix, hapax, legomenon, ticket-fido* (Farmer); *watchfulness, overpocket, out-worlders, slinkers, squinters, hissers, brain-drainers, organ-peddlers, repentance-mongers, gleam-buyers, planetwide, fatherworld* (Silverberg); *spaceport, worldlets, sub-sub* (Delany); *robowaiter, roboprobes, spacefield, mistfall, mistrise, mistwine, spacelanes* (Martin); *coil-father, caretakership* (Ellison); *lovedawn* (Tiptree); *prime spiral* (Clarke);³⁷ *showiness* (Lafferty); *biofact* (Brunner); *visicall* (Silverberg); *schpritzer, noplace, kishkas, gazoont, chazzerai, schlepping, yutzing* (Jacobs); *bodyburn; grrr-choom; video-playback classroom; flame-decontaminated* (Bishop); *semaphorically; lucinatory; colorswirls* (Robinson), *lovesickness* (Lieber) և շատ այլ բառեր, բառային և բառակապակցական շարունակներ:

ԳՖԴ-ին բնորոշ նորաբանությունները, որոնք առատորեն սփռված են ժանրին պատկանող ցանկացած ստեղծագործության մեջ, կարևոր դեր են կատարում ժամանակակից անգլերենի բառապաշարի հարստացման գործում: Հանրահայտ *robot* բառից բացի սկսել են կիրառելի դառնալ գիտաֆանտաստիկ ծագում ունեցող *robotics, hyperspace, matrix-deck, organlegger, organ-peddler* բառերը և շատ այլ Լեզվական միավորներ, որոնք հիմնականում գիտա-տեխնոլոգիական ուղղվածություն ունեն:

Հետազոտության այս գլուխն ավարտենք գիտաֆանտաստիկ այն գաղափարախոսության մեջ, որ թեև մարդկությանը դաժան ապագա է սպասում, այնուամենայնիվ դրանից խլասափելու փնտրտուքը

հաջողությամբ է պսակվել ու, այսինքն այդ փնտրտուքի արդյունքը միշտ էլ ավատեսական է՝ երջանիկ ավարտով կամ երջանիկ ավարտի սպասումով: Այդպիսին է նաև Յ. Յարրիսոնի «Ադ Աստրա» ստեղծագործության վերջաբանը, որը, ինչպես հեղինակի, այնպես էլ դաժան մարտերից հետո կենդանի մնացած *մարդկության* *մնացորդներին* (remnants of mankind) ուղերձն է ապագասեր ունդներին.

(33) No way is long when it means the survival of Earth, the victory of Earth. [...] The battle is yours now – and you will teach our child to lead the battle. You will hide and live and your forces will grow and one day you will begin the fight again. You will carry the battle for Earth to their planet and teach them what kind of creature they chose to do battle with when they attacked the Earth. You will prosper and you will live – and you will conquer and destroy the Nakri. That is what must be done. That is what will be done. And, one day, we will return to Earth and it will be ours again. It will be a long way home but we will do it. [...] The battle for Earth had been lost. The victory was yet to be won.

(Harrison, *Ad Astra*: 124)



Յետագոտության այս գլխում իմիբերելով գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի հիմքը կազմող բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությանը վերաբերող բազմաթիվ և բազմազան տեսական դրույթներն ու փաստական օրինակների ոճագործառական վերլուծությանը, կարող ենք եզրակացնել, որ թվացյալ հակադիր բեռներում գտնվող մարդկային մտքերն ու հույզերը փոխկապակցված են և փոխադրմանավորող, որ անկախ գիտականի և գեղարվեստականի, բանականի և երևակայականի հարաբերակցության մեծ կամ փոքր, նկատելի կամ աննկատ «չափաբաժիններից»,

գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում դրանք երկուսն էլ մշտապես առկա են ժանրի գոյաբանական հիմքում և մշտապես համագործակցում են լեզվական միավորների կիրառության բոլոր մակարդակներում: Ավելին՝ հենց դրանց հակադրամիասնությունն է պայմանավորում և ապահովում ժանրի կայացումն ու գործառական իրացումը: Մյուս կողմից՝ ժանրի շարժունակությունը, այսինքն՝ շարունակական զարգացումն ու ճյուղավորումը վկայում է, որ այն արտացոլում և լիովին բավարարում է տեղեկատվական տեխնոլոգիաների դարաշրջանի մարդու՝ արվեստի (ներառյալ բառային արվեստի) և գիտության միաձուլված հենքի վրա ստեղծվող և ընկալվող գեղագիտական պահանջները:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը տարբերվում է ավանդական գեղարվեստական արձակից և նույն ժանրային կարգավիճակն ունեցող մտահայեցական ենթաոճի բուն ֆանտաստիկա ժանրից, ինչպես նաև հեքիաթից և առասպելից նրանով, որ այն արտացոլում է իր հիմքում ընկած բանականի, մտածականի, նյութական և ֆիզիկական ռացիոնալ իզմի, այլ ոչ թե զուտ հուզականի, գերբնականի, հակաբնականի հասկացությունները: ԳՖԴ-ն մտահայեցական ենթաոճի այնպիսի դրսևորում է, որը մշտապես կապված է իրական, նյութական աշխարհի, բնական և գիտական օրենքների և դրանց արտարկումների հետ, որոնք էլ այնուհետև վերածվում են գեղարվեստական պատկերների: Գեղարվեստական արձակին բնորոշ զուտ հուզական լեզվական տարրերի և հեքիաթին, առասպելին կամ բուն ֆանտաստիկ ժանրին բնորոշ որոշ գերբնական թվացող տարրերի ներմուծումը ԳՖԴ չի կարող փոխել ժանրի գործառական ուղղվածությունը, քանի որ այն կառուցվում է տրամաբանական հենքի վրա և միտված է յուրօրինակ ձևով իրացնելու իր սեփական **«ճանաչողաբանական ակուն»** հնարավորությունները:

Ե՛վ կառուցվածքային, և՛ ոճական առումով բանական – երևակայական հարաբերակցությունը ոչ թե բացառում, այլ պահանջում է տրամաբանականի և հոլգականի փոխադարձ սերտկապու համագոյակցություն: Յուրահատուկ ներքին հարաբերակցությամբ լեզվական և արտալեզվական **բանականն արտահայտվում է երևակայականի մեջ, իսկ երևակայականը՝ բանականի:**

Գիտաֆանտաստիկ ժանրը ներկայացնող բազմաթիվ և բազմազան հատվածների լեզվաոճական վերլուծությունը, որը կատարվել է լեզվաբանական տարատեսակ մեթոդների կիրառությամբ, ցույց է տալիս, որ բանական, գիտական կադապրում պարփակված գիտաֆանտաստիկ վառ երևակայությունը դրսևորվում է համընդհանուր փոխաբերականացման բազմաթիվ ձևերով, այդ թվում փոխաբերույթներով, համեմատություններով, անձնավորմամբ, բառական հակադրություններով, մակդիրային կապակցություններով, -ly գործուն վերջածանցով բառային շարույթներով, շրջասությունամբ, որոշչային հարադիր բարդություններով, ինչպես նաև յուրօրինակ գիտաֆանտաստիկ նորաբանություններով: Տարաբնույթ լեզվական միավորները միաժամանակ իրացնում են հաղորդման, ճանաչողական, էվրիստիկական, սոցիալական, համոզման գործառույթներ և ներգործման/գեղագիտական գործառույթ:

Վերոնշյալ հատկանիշները պայմանավորում են գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի լեզվական, ոճագործառական և ճանաչողական արտալեզվական և ներլեզվական առանձնահատկությունները:

Ճանապարհորդություններ

1. Ինչպես արդեն նշել ենք ներածության մեջ, մարդկային խոսքի երկակի բնույթը ելակետային և վճռորոշ է նաև խոսքային ցանկացած դրսևորման լեզվաոճական վերլուծության համար, քանի որ երկու հիմնական գործառական ոճերն էլ (գեղարվեստական և գիտական) վերաբերում են մարդկային խոսքին և ծառայում դրան: Իր հերթին լեզվի հիմնարար գործառույթների (հաղորդման և ներգործման) իրացմամբ էլ պայմանավորված է լեզվաոճական վերլուծության իմաստային և վերնշանային մակարդակների առկայությունը: Գեղարվեստական ստեղծագործության քննության մեջ լեզվաոճական վերլուծության մեթոդն ընդամենը նախնական

անհրաժեշտ և անխուսափելի փուլ է, որը նախորդում է
լեզվաբանաստեղծական վերլուծությանը: Վերջինիս միջոցով
վեր են հանվում լեզվական ու ոճական այն բոլոր միջոցները,
որոնց օգնությամբ գեղագիտական գործառույթ է իրացվում
գեղարվեստական խոսքում, ներառյալ գիտաֆանտաստիկ
դիսկուրսը (Գասպարյան et al 2011):

2. Ըստ Սուվինի (1997), «մարդկային մտածողության երկու
կողմերը՝ հասկացականը և առնչանակայինը, պետք է դիտարկվեն
նորովի» կարևորելով համար ոչ թե դրանց հակադրությունը,
այլ փոխկապակցվածությունն ու հակադրամիասնությունը: Նա
հայտարարում է, որ տվյալ եզրահանգումը իր «Մարքսի, Բրեխտի,
Բենջամինի, Ֆրոյդի աշխատությունների, ինչպես նաև
ֆենոմենոլոգիայի ու հերմենևտիկայի անուղղակի
առնչությունների դիտարկման, փիլիսոփայության
պատմության (Կանտ, Զեգել), ճանաչողության
փիլիսոփայության (Ջոնսոն), ֆեմինիստական
էպիստեմոլոգիայի (Ջագար), դիսկուրսիվ հռետորաբանության
(Անգենո), հոգեբանության (Գենդլին), մետաֆորոլոգիայի (Բլեք,
Ռիքոր), գիտելիքի սոցիոլոգիայի (Ուեբեր), արհեստական
բանականության տեսության (Մինսկի), նեո-մարքսիզմի
(Ուիլյամս, Ջեյմսոն), ճանաչողական հոգեբանություն-
լեզվաբանության (Լանգաբեր, Պետիտ) մանրակրկիտ
ուսումնասիրության արդյունքն է»:

3. Զետաքրքրական են Դ. Սուվինի (1997) բանականի և
երևակայականի դիալեկտիկական հակադրամիասնությունը
ներկայացնող հետևյալ երկու տերմինները՝ «ճանաչողական
զգացմունք» և «տոպոլոգիական երևակայություն»:
Տոպոլոգիան մաթեմատիկական և երկրաչափական տերմին է, որը

Նշված բառակապակցության մեջ փոխարինում է «գիտական», «ճանաչողական», «իմացական» տերմիններին:

4. «ճանաչողական նորոյթ» (*cognitive novum, cognitive novelty*), «ճանաչողական անիրականություն» (*cognitive estrangement*) տերմինները (տես Suvin 1974:6; 1979:40; նաև Nodelman 1981:24) հորինվել են Դ. Սուվինի կողմից պատկերելու համար ԳՖԴ-ի բնորոշ առանձնահատկությունը՝ իրականի և երևակայականի գոյաբանական փոխադրեցությունը: Ըստ Սուվինի նովումն արտահայտվում է նոր և անսովոր հայտնագործությունների, հարաբերությունների, ժամանակատարածական մոդելների, գլխավոր կերպարների միջոցով, որոնք բնորոշ չեն գրողի և ընթերցողի ապրած ժամանակին և միջավայրին: Նովումը ի գործ է բաժանել ԳՖԴ-ն գիտությունից, բայց կարող է գիտական բովանդակությունը մեկնաբանելու միջոց լինել: Նովումը ներառում է այն, ինչը կարող է հնարավոր լինել գրողի ապրած ժամանակի գիտական հարացույցում և այն, ինչը հնարավոր չէ ըստ նույն հարացույցի, բայց պետք է հիմնվի հասկացական և մտածական այնպիսի մոդելների վրա, որոնք չեն հակադրվում տվյալ ժամանակաշրջանի մարդկային տրամաբանությանը: Նշված մոդելների առանձնահատկությունն այն է, որ դրանք հանդես են գալիս մետաֆիզիկական երանգավորմամբ: Ըստ հեղինակի, հակագիտականը, այսինքն գիտության չափազանցումը (բայց ոչ անտրամաբանականը)՝ նույնպես պատկանում է գիտական հարացույցին (Suvin 1979): Անիրականի և ճանաչողականի համագործակցությունը պատկերելու համար հեղինակի կիրառած «ճանաչողական անիրականություն»՝ *cognitive estrangement* (Suvin 1979:75) տերմին-բառակապակցությունը իրավացիորեն կարող է համարվել

Ժանրին բնորոշ մեկ այլ անվանում: Գիտաֆանտաստիկայի համար դասական համարվող նշված հակադրամիասնության/համագործակցության և ընդհանրապես գիտաֆանտաստիկան բնորոշող հաջողված, բայց գեղեցիկ և դժվար թարգմանելի սահմանում է տվել Ռեյ Բրեդբերին. *Anything you dream is fiction, and anything you accomplish is science, the whole history of mankind is nothing but science fiction* (Talk: Ray Bradbury 2014):

5. Իրոք, մարդկային զգացմունքների հիմքում ընկած բանականը, օրինակ, պարտադրում է սոցիալական շփումների ընթացքում կիրառել էթիկական կամ բարոյական այս կամ այն նորմը, զսպել զգայական պոռթկումները, բանակցել կոնֆլիկտային իրավիճակներում, այսինքն, անկախ հոլգականի հակադիր բևեռում գտնվող «մաքուր» բանական ոլորտի, զգայական ոլորտը ևս ունի որոշումներ կայացնելու գործընթացը պայմանավորող որոշակի տրամաբանական հենք: Ասվածն իր հիմնավորումն է գտել հոգեբանական, նյարդագիտական և փիլիսոփայական բազմաթիվ դրույթներում:
6. Սա բույսի կամ ավելի ճիշտ թփի տեսակ է, որի փոքրիկ ծաղկաթերթերի նմանվող տերևներն աչքի զարնող, ուշադրություն գրավող վառ կարմիր գույն ունեն: Ինչպես հայտնի է, կարմիր գույնը կարող է վատ վարքի խորհրդանիշ լինել, այստեղից էլ՝ թեթևաբարո կանանց վերաբերող ակնարկները՝ *scarlet women were like fields of poinsettia* և *scarlet women*:
7. Ինչպես նշում է Գ. Ուեսթֆալը (1992), Յ. Գերնսբաքը ԳՖԴ-ի վերաբերյալ իր տեսական դրույթները մեկնաբանել է *Amazing Stories* հանդեսի խմբագրականներում, գրախոսություններում, նամակներում և երբեք չի հրատարակել դրանք որպես առանձին աշխատություն:

8. Ըստ Ուեսթֆալի (1992)՝ Գերսնբաքը կարծում էր, որ խատորեն դատապարտելի են այն կարծիքները, որոնք փորձում են հեքիաթը, առապելն ու ֆանտաստիկ պատմությունները ներկայացնել որպես գիտաֆանտաստիկա, քանի որ «գիտաֆանտաստիկան հոլգական արձակ է՝ միահյուսված գիտական փաստերի և մարգարեական կռահումների հետ»:
9. Ըստ Սուվինի (1979)՝ ԳՖԴ-ի որոշարկման և սահմանազատման հետ կապված ինդիքներն ավելի նպատակահարմար էլ ուծել գիտաֆանտաստիկայի և հոլմանիտար գիտությունների (մարդաբանություն, էթնոլոգիա, սոցիոլոգիա և էգզոպանություն) առնչությունները քննարկելու միջոցով, քան ճշգրիտ գիտությունների: Յեղիսակը կարծում է, որ հոլմանիտար գիտությունների իրական և մտքի գիտափորձերն ուղղակիորեն կապված են ճանաչողության և տրամաբանության հետ և ինովին բացառում են գերբնականի առկայությունը ժանրում, որն էլ թույլ է տալիս առանձնացնել գիտաֆանտաստիկան գեղարվեստական այլ դրսևորումներից: Ըստ Սուվինի, փափուկ գիտաֆանտաստիկան՝ իր ավելի ցայտուն սոցիալական ուղղվածության շնորհիվ ոչ միայն ավելի կարևոր տեղ է գրավել և գրավում ԳՖԴ-ում, այլև առավել մանրակրկիտ քննությունն է պահանջում տարորոշման և սահմանազատման գործընթացն ավարտին հասցնելու համար: Յեղիսակը կարևորում է նաև սայբերֆանքը, որը համարում է ծանր և փափուկ գիտաֆանտաստիկաների միաձուլվող դրսևորում:
10. Ու. Լեգուինը ԳՖԴ-ն համարում է պատմասության իրական և ֆանտաստիկ ավանդույթներով առաջնորդվող գործառական այնպիսի դրսևորում, որտեղ «ուսումնասիրության առարկան, որն ուղղակի կամ անուղղակի առնչությունների օբյեկտ է՝

գիտություն և տեխնոլոգիայի միտքն է, բովանդակությունը և առասպելաբանությունը» (LeGuin 1993: 23):

11. Նշված բոլոր հեղինակներից առավել մանրամասն գիտաֆանտաստիկայի և հեքիաթի առնչություններին անդրադարձել է Ֆ. Բրաունը «Յրեշտակներ և տիեզերանավեր» ժողովածուի նախաբանում (Brown 1955: 9-13):

12. Եթե նույնիսկ ընդունենք, որ ԳՖԴ-ն ժամանակակից հեքիաթ է կամ առասպել, ապա, հաշվի առնելով ճանաչողական տարրերի կարևոր դերն ու նշանակությունը այդ ժանրում, կարող ենք այն բնորոշել որպես գիտական/իրական առասպել կամ գիտական/իրական հեքիաթ:

13. Եվս մեկ անգամ նշենք, որ սույն հետազոտության շրջանակներում քննարկվող փաստական օրինակները պատկանում են ԳՖԴ-ի նորալիքյան կամ երկրորդ ոսկեդարյան (1960-1980) և սայբերփանքյան (1980-ից ցայսօր) ժամանակաշրջաններին, ավելացնելով, որ դրանք բոլորն էլ վերցված են անգլո-ամերիկյան, նաև կանադական այնպիսի ստեղծագործություններից, որոնք, որպես լավագույն գիտաֆանտաստիկ ստեղծագործություններ՝ ստացել են բրիտանական կամ ամերիկյան մրցանակներ: Այդ հեղինակավոր մրցանակները թվով ինն են. World Fantasy Awards, Arthur C. Clarke Awards, British Fantasy Awards, Philip K. Dick Award, The Locus Awards, Hugo Awards, Nebula Awards, Aurora Awards, British Science Fiction Awards (SF Site Awards 1999-2014):

14. ԳՖԴ-ն, ինչպես նաև ավանդական կամ ռեալիստական գեղարվեստական գրականությունը (ըստ Սուվինի՝ «նատուրալիստական գեղարվեստական գրականությունը») հետևում են «մարդու ճակատագիրը մարդն է» դրոյթին, և

մարդու տրամաբանությամբ կառավարվող աշխարհը կարող է փոխվել և վերածնավորվել: ԳՖԴ-ում կերպարներն ու տեսարանները, թեև անսովոր ու արտառոց են, այդուհանդերձ, ինչպես և գեղարվեստական գրականության մեջ, վերաբերում են մարդկային իրական աշխարհին (Suvin 1972: 374-376):

15.Ձ. Արթզի եզրահանգումը նույնն է, ինչ շատ այլ տեսարաններինը. մտածականը կարևոր տեղ է զբաղեցնում հոլզական ոլորտում, իսկ հոլզականը կարող է «միջամտել» նույնիսկ շատ տրամաբանական թվացող դատողություններինընթացքին: Մտածականն ու հոլզականը «լրացնում են միմյանց»: Մտածականն օգնում է մշակել հոլզերը, իսկ հոլզականը՝ գնահատել մտածականը, և դրանցից յուրաքանչյուրն առանց մյուսի «լիարժեք է» (Artz 2000: 16):

16.ԳՖԴ-ն հաճախ խստորեն դատապարտում է գիտական առաջընթացի կոնկրետ կիրառություններ, ինչպես օրինակ մտահեռակառավարումը և գենետիկական ճարտարագիտությունը հակամարդկային նպատակներով օգտագործելը: Ըստ էության, գիտության նկատմամբ արտահայտվող քննադատությունը ևս դիսկուրսը «պարունող գիտական մեզատեքստի» (Attebery 1992: 107) առկայությունն ապացույց է:

17. Մետաֆիզիկական փիլիսոփայության այն ոլորտն է, որի ուսումնասիրության առարկան իրականության էությունն է, իրական աշխարհի սկզբունքները, ինչպես նաև մարդկային ներաշխարհը: Այս առումով չի կարելի բացառել, որ ԳՖԴ-ն կարող է առնչվել նաև որոշ մետաֆիզիկական դրույթների հետ, օրինակ՝ մարդկային էության և գիտակցության հետ կապված խնդիրներ արծարծելիս: Դ. Քեթթերերը գտնում է, որ ԳՖԴ-ն հետազոտում է համընդհանուր, համամարդկային

իրականության բնույթն ու էությունը. ինչպես մետաֆիզիկան, այնպես էլ ԳՖԴ-ն տրամաբանությանը բնորոշ խստությամբ և երևակայությանը բնորոշ ռեալիստական ճշգրտությամբ փորձում են արտահայտել նորն ու զարմանալիս (Ketterer 1976):

18. Ըստ շարժման հիմնադիր և տեսաբան, բանաստեղծ Անդրե Բրետոնի՝ սյուրռեալիզմը գիտակցականի և անգիտակցականի միաձուլումն է, երազանքների և ռացիոնալ աշխարհների այն հակադրամիասնությունը, որն արտահայտվում է թվացյալ անիրականի՝ սյուրռեալիզմի (surrealism, surreality) միջոցով: Բրետոնը հայտարարում է, որ մարդկային միտքն հանգրվանում է մի կետի, որտեղ «կյանքն ու մահը, իրականն ու երևակայականը, անցյալն ու ապագան, ասվածն ու չասվածը, բարձրն ու ցածրը դադարում են ընկալվել որպես հակադրություններ» (տես Bigsby 1972:38; Encyclopedia Britannica Online 2012):

19. Ըստ Դ. Քեթերերի (1974), ինչպես սյուրռեալիզմը, այնպես էլ ԳՖԴ-ն արտահայտում են իրականը՝ գեղարվեստական փոխակերպմամբ: Շարժիչ ու ժը մարդկային կասկածն է. աշխարհն առաջ է մղվում այնպիսի ուժերի կողմից, որոնք, անկախ դրանք գիտականորեն ընկալելու մարդկային փորձերից, շարունակում են մնալ անբացատրելի, թեև դրանց մեկնաբանությունը մարդկային բանականության ամենահետևողական ձգտումն է: Ե՛վ սյուրռեալիզմը, և՛ գիտական ֆանտաստիկան ներկայանում են նյութականի և վերացականի միասնությամբ և կամրջում գիտությունն ու արվեստը, տվյալ դեպքում՝ բառային կամ բառերի գործածության արվեստը: Եվ ինչպես սյուրռեալիզմը, այնպես էլ ԳՖԴ-ն, անկախ դիստոպիական և նատուրալիստական

պատկերների խոռոթյունից, միտված են առաջացնելու
լավատեսական զգացողություններ:

20. Վիպակում հունական և եգեոնդներին ու առասպելներին
վերաբերող բազմաթիվ անուղղակի, բայց հեշտ ընկալելի
ակնարկներ կան: Օրինակ, հզոր մալուխներով ամրացված բժիշկ
Կղզին (սյունների վրա կառուցված հունական Դելոս կղզին),
մալուխները վերահսկող Պոսեյդոն ռոբոտը (հունական
համանուն աստվածը), միջուկային զոդիչի միջոցով կրակ
ստեղծող Իգնասին (հունական Պրոմեթևսը), հունական
Արտեմիսի անվանակից և ատինանուն Դայանը և այլն:

21. Այս գեղարվեստական համեմատության մեջ երկնքի կապույտի և
Madhya Pradesh հնդկական նահանգի առնչությունը չափազանց
դժվար է բացահայտել: Ուսումնասիրելով այս նահանգի հետ
կապված և եգեոնդ Կամլապատի թագուհու մասին, ով սիրում էր
իր հայրենի նահանգի հիասքանչ կապույտ երկինքն ու
կապույտ լճերը, կարելի է ենթադրել, որ հեղինակը նկատի է
ունենցել տեղանքի հենց այս առանձնատուր
գեղեցկությունը:

22. Բացարձակ փոխաբերությամբ (absolute metaphor) հայտնի է նաև որպես
հակափոխաբերությամբ (anti-metaphor) և պարալոգիական փոխաբերությամբ
(paralogical metaphor) (Oxford Dictionaries 2014): Նշված տերմինները
վկայում են, որ գործունենք մտածական այնպիսի ձևերի հետ,
որոնք չեն համապատասխանում տրամաբանական նորմերին,
այսինքն պատկանում են երևակայության և խորհրդանիշերի
պարալոգիական ոլորտին:

23. «Գեղարվեստական բառ» տերմինը կիրառել ենք գիտական –
գեղարվեստական հարաբերակցության մաս համարվող
գիտաբաների և ոճականորեն և ինքնավորված, անսովոր,

լրացուցիչ առնչանակային իմաստներ արտահայտող և եզրական միավորների հակադրամիասնությունը պատկերավոր ձևով ներկայացնելու համար:

24. Փոխաբերությունը (metaphor՝ բառի նեղ իմաստով) որպես «փոխաբերության» (metaphor՝ բառի լայն իմաստով), «այլաբերության» (trope, tropological device) կամ «խոսքի փոխաբերության» (figure of speech) ձև կամ տեսակ ներկայացնող ոճական հնար՝ հիմնված է երկու հասկացությունների նմանության վրա: Նմանությունն իրացվում է և՛ եզրական տարրը սովորական, ու՛ղղակի իմաստի փոխաբերական իմաստով գործածելու միջոցով: Փոխաբերությունը/այլաբերությունը որպես «խոսքի հռետորական միջոց» (rhetorical figure of speech), «փոխաբերական ներկայացում» (metaphoric representation) կամ «փոխաբերության կարգ» (metaphor category) միտված է մտազուգորդումների, համեմատության, նմանության միջոցով որոշակի հուզարտահայտչական-գնահատողական ազդեցությունն թողնելուն: Ընդունված է փոխաբերության/այլաբերության հիմնական տեսակներ (master tropes) համարել փոխաբերությունը (metaphor՝ բառի նեղ իմաստով), փոխանունությունը (metonymy), համըմբռնումը (synecdoche) և հեզնանքը ([irony](#)) (Vico 1744; Burk 1945): Դրա իրացման ձևեր կամ տեսակներ են համարվում նաև բառային հակադրությունը (antithesis), չափազանցությունը (hyperbole), անձնավորումը (personification), բառերի սխալ կիրառությունը (catachresis), մեղմասությունը (euphemia, euphemism, understatement), զսպումը (suppression): Է. Կրժանովսկա-Կլոնչեվսկան (2013:53) այս շարքին է դասում նաև գեղարվեստական համեմատությունը (simile-comparison): Կրժանովսկա-Կլոնչեվսկան (2013:136) գտնում է, որ *metaphor* տերմինի կիրառությունը որպես «համընդհանուր

տերմին» (*umbrella term*) բոլոր տեսակի այլաբերությունների համարլիովին «հիմնավորված է և արդարացված»: Ինչպես այս, այնպես էլ շատ այլ հետազոտողներ գտնում են, որ փոխաբերությի և գեղարվեստական համեմատությանն կապն ամենասերտն է: Ըստ Ե. Քիթթեյի (1987) «ճանաչողականորեն արտահայտած»՝ համեմատության հիմքում ընկած է փոխաբերությը: Դարձյալ նշենք, որ *metaphor* տերմինի երկու իմաստներն իրարից տարբերակելու համար սույն հետազոտության մեջ հիմնականում կիրառել ենք հայերեն «փոխաբերություն» տերմինը որպես *trope* («այլաբերություն») կամ *metaphor* (բառի լայն իմաստով) միավորների համարժեք և «փոխաբերությ» տերմինը որպես *metaphor* (բառի նեղ իմաստով) միավորի համարժեք: *Metaphor* տերմինի կիրառական երկու իմաստների և փոխաբերության/այլաբերության տեսակների վերաբերյալ ավելի մանրամասն տես Burk 1945; McArthur 1992; Chrzanowska-Kluczevska 2013:

25. Փոխաբերության ուսումնասիրության մեջ կարևորվում է ուղղակի և փոխաբերական իմաստների համեմատումը, ինչպես նաև երևակայականի և ճանաչողականի փոխկապվածությունը (Orwell 2003):
26. Անվիճելի է, որ, ի տարբերություն գեղարվեստական ոճին՝ գիտականը հիմնված է իրական փաստերի և փաստական երևույթների վրա: Այդուհանդերձ, գիտական խոսքի զարգացման ժամանակակից փուլում գիտնականները իրենց խոսքը հագեցնում են բազմաթիվ և բազմազան վերնշանային երանգավորում ունեցող տարրերով՝ փոխաբերություններով, համեմատություններով և ոճական այլ հնարներով: Արդյունքում «չոր», զուտ տրամաբանական տեղեկություններ

հաղորդող լեզուն թեև գեղագիտական ազդեցություն է չի թողնում, բայց այնուամենայնիվ վերածվում է հեղինակային անհատական, յուրօրինակ և տպավորիչ խոսքի (Гаспарян 2000: 106-108):

27. Շարահյուսությունը՝ քերականության երկու հիմնական բաժիններից մեկը (մյուսը ձևաբանությունն է), ուսումնասիրում է բառակապակցություններն ու նախադասությունները՝ նախադասության մեջ բառակապակցությունների դերը, գործառույթները, ինչպես նաև դրանց տեսակները, կապակցման եղանակները, փոխարարությունները: Ոմանք շարահյուսությունը քննադրում են պարզապես իբրև ուսմունք նախադասության մասին: Երբեմն զանազանում են մեծ շարահյուսություն, որի ուսումնասիրության առարկան նախադասությունն է, և փոքր շարահյուսություն, որը քննում է բառակապակցության հետ կապված խնդիրներ: Շարույթաբանությունը լեզվի տարրերի համակցման սկզբունքների և կանոնների վերաբերյալ ուսմունք է, որը շարույթների միջոցով ուսումնասիրում է բառագիտության, շարահյուսության, ոճաբանության խնդիրները: Այն հիմնվում է խոսքի և լեզվի, անվանականացման և ստորոգման, մեծ և փոքր շարահյուսությունների միասնության վրա և ընդգրկում է ուսումնասիրության երկու ոլորտ: Առաջինը բառային ոլորտն է և վերաբերում է ածանցավոր և ոչ կայուն բարդ բառերին, իսկ երկրորդը՝ շարահյուսական, որը վերաբերում է բառակապակցություններին (Тер-Минасова 1986: 32):

28. Կարևորելով բառի՝ որպես շարահյուսական միավորի դերը, Գ.Բ. Ջահուկյանը նշում է, որ բառը կարող է կատարել և՛

բառակապակցության, և՛ նախադասության անդամի գործառույթ (բառակապակցությունների հետ մեկտեղ): Առաջացող թվացյալ հակասությունը, այն է, թե ո՞րն է նախադասության բուն անդամը՝ բառը, թե բառակապակցությունը, լուծվում է շարույթի ժամանակակից ըմբռնման ներմուծմամբ, ըստ որի շարույթները նախադասության մեջ միևնույն գործառույթը (դերը, պաշտոնը) կատարող բառեր ու բառակապակցություններ են (Ջահուկյան 2003: 5):

29. Միանշանակ է, որ գիտական խոսքը հիմնված է իրական փաստերի և փաստական երևույթների նկարագրության, բացատրության, մեկնաբանության վրա, որոնք հիմնականում ներկայանում են իմաստային մակարդակի լեզվական տարրերի միջոցով: Այդուհանդերձ, անընդունելի են այն կարծիքները, որոնք փոխաբերությունը/այլաբերությունը համարում են գեղարվեստական ոճի մենաշնորհը: Ժամանակակից բազմաթիվ ուսումնասիրություններում առաջ է քաշվում այն կարծիքը, որ գիտականն իր խոսքը չի սահմանափակում միայն բանական ռեգիստրին բնորոշ լեզվական տարրերով և կիրառում է վերնշանային երանգավորում ունեցող բազմազան լեզվական միավորներ, ներառյալ փոխաբերությունը և գեղարվեստական համեմատությունը (Гаспарян 2000: 106-108):

30. Մակդիրն իր հիմնական գործառույթն իրացնում է հիմնանշանակային իմաստային միավորի փոխարեն առնշանակային միավոր կիրառելու միջոցով: Մակդիրները երկու տեսակի են. առաջինը՝ ածականով արտահայտված փոխաբերությամակդիր, փոխանունություն-մակդիր և համեմատություն-մակդիր և երկրորդը՝ հուզական մակդիր, որը

տալ իս է առարկայի կամ երևույթի հոլգարտահայտչական գնահատականը:

31. Գիտաֆանտաստիկ սայբերփանքյան եզրույթների իմաստակարար գլածքային ոճատարբերակիչ առանձնահատկությունները մանրակրկիտ քննության են առնվել Ն. Նիկողոսյանի (2016) «Գիտական ֆանտաստիկայի ոճագործառական դրսևորումները կիբերփանկ ժանրում (Վ. Գիբսոնի ստեղծագործությունների հիման վրա)» թեկնածուական ատենախոսության մեջ: Յեղիևակը դիտարկել է իրական և հորինված եզրույթները որպես հաղորդվող տեղեկատվության իմաստաբովանդակային անհրաժեշտ տարրեր, դասակարգել գիտաֆանտաստիկ ժանրին բնորոշ եզրույթների տեսակները, հետազոտել եզրույթային տարրեր պարունակող հապավումներն ու նորաբանությունները:

32. Անձնանունները հաղորդակցական միավորներ են, որոնք առաջացել են հասարակության մեջ՝ հասարակության համար: Իրական կյանքում անվանական համակարգերի հատկանիշները պատմականորեն փոփոխական են, էթնիկապես տարբեր, սակայն համընդհանուր ձևերի ու գործնական-գործառական կիրառությունների առումով դրանք հիմնականում անփոփոխ են մնում, ավելի ճիշտ՝ անվանական համակարգերը երբեք ռադիկալ փոփոխությունների չեն ենթարկվում: Նույնը չի կարելի ասել ԳՖԴ-ի մասին, որտեղ իրական անձնանուններից շատ ավելի մեծ չափով կիրառվում են հորինովի, արտառոց, երբեմն էզովական նորմերին չհամապատասխանող միավորներ:

33. ԳՖԴ-ում կիրառվող հատուկ անունները թերևս կարող են առանձին հետազոտության առարկա դառնալ, սակայն տվյալ ուսումնասիրության շրջանակներում դրանց թեթևակի

անդրադարձել ենք, քանի որ դրանք նույնպես «ճանաչողական երևակայության» արդյունք են: Բերված օրինակները պատկանում են Ազիմովին, Լաֆֆերտիին, Դելանիին, Փոհլին, Անդերսոնին, Յեյդնին, Քլեյթընին և այլոց: Յեղիակաների ու համապատասխան ստեղծագործությունների անվանումներն ընդգրկված են փաստական նյութի ցանկում:

34. Յամընդհանուր լեզվական և տրամաբանական նորմերին հակասող այդպիսի ձևերը հաճախ են քննադատության թիրախ դառնում: Դ. Մասսոնը (1970), օրինակ, քննադատում է Ս. Դելանիին՝ աննպատակահարմար համարելով վերջինիս *Babel-17* (2002) վեպում կերպարներից մեկի (*Jebel*) և տիեզերանավի (*Jebel Tarik*) անվանումների կիրառությունը: Յին մուրերենի *tariq* («սար») և արաբերենի *jebel* («սար») բառերը նույն նշանակությունն ունեն: Յետևաբար նույն իմաստի կրկնությունը տիեզերանավի անվան մեջ՝ (*Jebel Tarik* – «Սարի սար») բացասական է ընդունվում կրթված ընթերցողի կողմից:

35. Լեզուն որպես ոճական սյուժետային հնար (plot device) կիրառող ստեղծագործությունների շնորհիվ առավել հանրահայտ են դարձել հետևյալ հորինված լեզուները՝ *Elvish* (J. Tolkien, *Lord of the Rings*, 1937-1949), *Newspeak* (G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949), *Láadan* (S. H. Elgin, *Native Tongue*, 1984-1994), *Language of Gifts* (E. Arnason, *Woman of the Iron People*, 1991), *Autoembedded English* (I. Watson, *The Embedding*, 1973):

36. ԳՖԴ-ի հեղինակ, լեզվաբան և գիտաֆանտաստիկ *Láadan* լեզվի ստեղծող՝ Ս. Յ. Էլջինը (1999) կարծում է, որ երևակայական լեզուները մտածական գիտափորձեր են, որոնց միջոցով հնարավոր է ստուգել չորս վարկած՝

1. Լեզուն էականորեն պայմանավորում է արտաքին աշխարհի ընկալումը:

2. Կ. Գոդելի ամբողջականության մաթեմատիկական տրամաբանության թեորեմը, այսինքն այն, որ առաջնային տրամաբանության շրջանակներում իմաստային ճշգրտությանն ու շարահյուսական կառույցները սերտորեն համագործակցում են (Wikipedia 2012), վերաբերում է նաև Լեզվին, այսինքն՝ կան փոփոխությաններ, որոնք հնարավոր չեն ներմուծել Լեզու առանց այդ Լեզուն ինչ-որ չափով խաթարելու, և կան Լեզուներ, որոնք հնարավոր չեն ներմուծել մշակույթ առանց այդ մշակույթը խաթարելու:

3. Ավելի հավանական է, որ Լեզվական փոփոխությունն է առաջացնում սոցիալական փոփոխություն, քան հակառակը:

4. Եթե կանանց առաջարկեին միայն իրենց համար նախատեսված իգական Լեզու, ապա նրանք կընդունեին և կփայփայեին այն՝ փորձելով կատարելագործել, դարձնել ավելի բարեհունչ և մշակված:

Որոշակի վերապահումներով մոտենալով այս վարկածներին (նույնն է արել նաև հեղինակը), այդուհանդերձ հնարավոր չէ չհամաձայնել, որ հորինված Լեզուն մարդկային մտքի և երևակայության միասնության արդյունք է:

37. Իր հանրահայտ «Քաղաքը և աստղերը» վեպում, որն առաջին անգամ հրատարակվեց 1957թ.-ին, Ա. Քլարքը նկարագրում է *prime spiral* մեթոդը, որը ներկայացնում է թվերի գրաֆիկական այնպիսի պատկեր, որը բացահայտվում է միայն թվերի մաթեմատիկական համաչափ սխեմայի միջոցով: Քլարքն ինքը չփորձեց կյանքի կոչել իր արտարկումը, դա արվեց Ս. Ուլամի կողմից Քլարքի *prime spiral* մեթոդի հայտնագործումից միայն յոթ տարի անց (Prime Spiral 1999):

ԳԼՈՒԽ IV

ՓՈՒԽԲԵՐՈՒ ԹՅԱՆ ԳՈՐԾԱՌԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԸ ԳԻՏԱՖԱՆՏԱՍՏԻԿ ԴԻՍԿՈՒՐՍՈՒՄ



3. Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունը բանականի և երևակայականի փոխհարաբերության հարացույցում

Գեղարվեստական *գրականությունը*
փոխաբերությունն է: *Գիտաֆանտաստիկական*
փոխաբերությունն է: Այն, ինչն առանձնացնում է
այս ժանրը գեղարվեստական գրականության
ավանդական ձևերից, ժամանակակից կյանքում

գերիշխող տիրույթներից, գիտությանը նից, բոլոր գիտությանը ներքից, նաև հարաբերական և պատմական հեռանկարներից՝ արտարկված նոր փոխաբերույթներ կիրառելու կարողությանը նկատի:

(Ursula K. Le Guin 2000: 4)

Վերը շարադրվածից երևում է, որ փոխաբերությանը/այլաբերությանը չափազանց կարևոր դեր է կատարում գիտաֆանտաստիկ գրականության մեջ, ավելին, այն գիտաֆանտաստիկայի «գրական-գեղարվեստական սիրտն է» (Elgin 1996), որն ուսումնասիրելուց առաջ հարկ ենք համարում հակիրճ անդրադառնալ փոխաբերության կամ այլաբերության ու փոխաբերույթի¹ վերաբերյալ մեր աշխատանքին առնչվող տեսություններին ու մոտեցումներին:

Փոխաբերության ձևավորման գործում երկու կարևորագույն գործոններից (բանաստեղծական երևակայության և ճանաչողական մտածողության) մեկի առաջնայնության խնդիրը մշտապես հետաքրքրել է և լեզվաբաններին, գրականագետներին, փիլիսոփաներին, սոցիոլոգներին, հոգեբաններին, այլոց: Ակնհայտ է, որ հեշտ է միանշանակ պատասխան տալ այն հարցին, թե երկուսից ո՞րն է առավել կարևոր: Փոխաբերության ավանդական տեսությունը, կարևորելով ուղղակի և փոխաբերական/ոճական/հռետորական լեզվական միջոցների տարանջատումը և չբացատրելով փոխաբերական արտահայտությանը բնորոշ ճանաչողության և ոճի որոշակի փոխկապվածությունը, այդուհանդերձ փոխաբերությանը համարում է առավել ապես մարդկային երևակայության,² քան մտքի և գիտակցության արդյունք (Orwell 2003): Մի կողմից կարելի է

ընդունել հասկացականի/իմացականի կամ ճանաչողականի առաջնայնությունը, քանի որ առանց գիտակցական ընկալումների՝ երևակայականը չի կարող նյութականացվել, մյուս կողմից, առաջնային համարելով երևակայականը, կարելի է պնդել, որ, կարևոր դեր կատարելով գիտակցության ձևավորման գործում, լեզուն «փոխաբերական զարդարանքներ է պարտադրում մեր ճանաչողությանը» (Chrzanowska-Kluczewska 2013:13), որի արդյունքում ստեղծվում են տարատեսակ երևակայական փոխաբերություններ: Վերջիններս ոչ մի դեպքում չեն կարող ստորադասվել հասկացական փոխաբերության, քանի որ բնաստեղծական երևակայությունն ու դրա շնորհիվ ստեղծված գեղարվեստական փոխաբերությունն է «ազդարարում իրականության հետ նախնական և չափազանց դժվար փոխարաբերությունների սկիզբը» (Chrzanowska-Kluczewska 2013:53):

Այդուհանդերձ, անցյալ դարի վերջերից սկսած, երբ Լակոֆֆն ու Ջոնսոնը (Lakoff & Johnson 1980; 1999; Lakoff 1987; 1990; 1993) հիմնավորեցին փոխաբերության ճանաչողական տեսությունը՝ քննադատելով հասկացական մոդելներն անտեսող և փոխաբերությունը միայն որպես ոճական զարդարանք դիտարկող ավանդական մոտեցումները, մի շարք տեսաբաններ սկսեցին առավելապես կարևորել մարդկային տրամաբանության, մտքի, գիտակցության, ուղեղի դերը փոխաբերության ձևավորման գործում (Langacker 1987; Lakoff 1987; 1990; 1993; Turner 1996; Lakoff & Johnson 1999; 2003; Fauconnier and Turner 2002; Amin 2009): «Յետևելով Լակոֆֆ-Ջոնսոնյան ավանդույթներին՝ լեզվաճանաչողաբանները գերկարևորեցին գլոբալ ճանաչողական կառույցների նշանակությունը» (Kovecses 2008:132), և արդյունքում փոխաբերությունը պարփակվեց հասկացական բովանդակության մեջ, որոշակիորեն անտեսվեցին դրա գեղարվեստական և լեզվաոճական առանձնահատկություններն ու

ճանաչողական ու երևակայական կողմերի դիսկուրսիվ փոխկապվածությունը:

Չաչվի առնելով այն հանգամանքը, որ փոխաբերության ուսումնասիրության ոլորտի նորագույն մոտեցումները միտված են համատեղել ու «ճանաչողական ու հռետորականը» (Kittay 1987:6), որ «պատմական անդրադարձները վկայում են փոխաբերության տեսության զարգացման մեջ առկա երկու հիմնական ուղղություններ և պահանջում չպարփակվել տեղեկատվական վերլուծական հարացույցում և վերահաստատել փոխաբերության լեզվածական հետազոտության անհրաժեշտությունը»՝ ժամանակն է սահմանափակել «գիտելիքի տեսությունը» և հաչվի առնել «ոճը, գիտակցությունը և դրանց փոխհարաբերությունը» (Low, Cameron 1999:5): Չենց այս մոտեցմամբ էլ առաջնորդվելու ենք գիտաֆանտաստիկ փոխաբերության վերլուծություններում, դիտարկելով տվյալ փոխաբերությունը կամ փոխաբերությամբ որպես գիտաֆանտաստիկային բնորոշ մտածականի և հուզականի գոյաբանական հակադրամիասնության վրա հիմնված հասկացական և երևակայական փոխաբերության միախառնման արդյունք, նպատակ ունենալով տեսականորեն հիմնավորել ու մեր այն թեզը, որ գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունը **«փոխաբերական միածուլման»** (*metaphoric blending*)³ արգասիք է:

Քանի որ փոխաբերության տեսության մեջ նշված երկու տեսակի փոխաբերության թների (գեղարվեստական/երևակայական կամ ոճական և հասկացական/իմացական կամ ճանաչողական) միախառնումը ներկայացնող որևէ կոնկրետ տերմին գոյություն չունի, նպատակահարմար ենք գտել կիրառել «փոխաբերական միածուլում» տերմինը, որը, կարծում ենք, տվյալ գործընթացը ներկայացնող հաջողված և բնորոշ ձևակերպում է և արդեն իսկ քննարկվել է

Կառուցասի տեխնոլոգիական համալսարանի *Kalbu Studijos: Studies About Languages* գիտական պարբերականում հրատարակված մեր հոդվածում (Muradian 2013):

Ըստ Լոուի և Քամերոնի (1999: 8)՝ չափազանց կարևոր է վաղօրոք որոշարկել, թե փոխաբերության վերլուծության երեք մոտեցումներից՝ փոխաբերությունը որպես լեզվական երևույթ (1), փոխաբերությունը որպես մտածական երևույթ (2), փոխաբերությունը որպես և՛ լեզվական, և՛ մտածական երևույթ (3), ո՞րն է ամենակարևորը տվյալ հետազոտության համար: Յաշվի առնելով այն փաստը, որ «փոխաբերությունը՝ ինչ-որ մի բանը ինչ-որ մեկ այլ բանի միջոցով տեսնելու հնարը» (Burke 1969:503), կիրառվում է ԳՖԴ-ի ոճական բոլոր դրսևորումներում և իրացնում դիսկուրսի գոյաբանական հիմքով պայմանավորված երկու հիմնարար գործառույթ՝ «ճանաչողականացնում» է մտածական մոդելները և «կյանքի է կոչում» երևակայական պատկերները և պնդելով, որ գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունը փոխաբերական միաձուլման արդյունք է՝ ճիշտ ենք համարում հարել Լոուի և Քամերոնի (1999) առաջարկած երրորդ մոտեցմանը: Այստեղ կարևորում ենք մեկ այլ հարցադրում՝ մի՞թե այս նույն մոտեցմամբ չենք կարող առաջնորդվել գեղարվեստական գրականության այլ ժանրերում իրացվող փոխաբերություններն ուսումնասիրելիս: Պատասխանն այն է, որ ռեալիստական, ավանդական կամ աշխարհիկ գեղարվեստական գրականության մեջ կարող են կիրառվել և կիրառվում են ճանաչողության տեսանկյունից «թույլ», բայց հուզական տեսանկյունից հզոր, ոճականորեն լիցքավորված երևակայական փոխաբերություններ, որոնք գեղագիտական մեծ ազդեցություն են թողնում ընթերցողի վրա, մինչդեռ ԳՖԴ-ում բոլոր փոխաբերությունները, ներառյալ չափազանց երևակայականները,

սերտորեն առնչվում են ճանաչողությանը: ճանաչողականի և հոնգականի այսպիսի միախառնումը ԳՖԴ-ի հիմքը կազմող բանական – երևակայական հակադրամիասնության ուղղակի արտացոլումն է, ժանրի կայացման և իրացման պարտադիր նախապայմանը: Ուրիշ խոսքով՝ գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունը փաստականի և գեղարվեստականի, երևակայականի և բանականի գոյաբանական հակադրամիասնությամբ բնորոշվող և գիտական, բանական կամ գիտաֆանտաստիկ գեղարվեստական գրականություն կոչվող ժանրի գործառական նպատակաուղղվածությունն ու յուրօրինակությունն ապահովող կարևորագույն լեզվաոճական տարր է:

Երևակայական փոխաբերությունը, որն այս անվանումից բացի փոխաբերության տեսության մեջ հանդես է գալիս բազմազան այլ բնորոշ անուններով՝ ավանդական փոխաբերություն, գրական-գեղարվեստական փոխաբերություն, ոճական փոխաբերություն, հռետորական փոխաբերություն, գեղագիտական փոխաբերություն, հոնգական փոխաբերություն, պատկերավոր փոխաբերություն, ներազդող փոխաբերություն, բանաստեղծական փոխաբերություն (Nunberg 1987; Kittay 1987; Parry 1993; Low, Cameron 1999; Kovecses 2008; Chrzanowska-Kluczewska 2013; Zangwill 2014), հաճախ դիտարկվում է **հասկացական/իմացական կամ ճանաչողական փոխաբերություն**⁴ (Lakoff & Johnson 1980; Kittay 1987; Low, Cameron 1999; Kovecses 2008) հետ համադրման կամ հակադրման ֆունկցիա: Հասկացական փոխաբերությունը համարվում է ոչ միայն ճանաչողության անքակտելի մաս, այլ և «ինքնաբերական» է այն առումով, որ ժամանակի ընթացքում այնքան խորն է մխրճվել մարդկային մտքի և լեզվի մեջ, որ մենք օգտագործում ենք այն անգիտակցաբար կամ ներըմբռնողաբար, առանց նույնիսկ զգալու փոխաբերություն կիրառելու փաստը: Ավելին՝ ճանաչողական փոխաբերություն արտաքին աշխարհի հասկացականացման

«ճանաչողական գործիք» է (Kittay 1987): Ըստ Լակոֆի և Ջոնսոնի (1980; 1999) տեսության՝ հասկացականացումը գործառվում է **«հասկացական տիրույթների»** (conceptual domains)⁵ որոշակի փոխարարականության շնորհիվ՝ ընթանալով սկզբնաղբյուր տիրույթից (source domain), որը սովորաբար կոնկրետ է, դեպի թիրախ տիրույթը (target domain), որը սովորաբար վերացական է: «Թիրախ» հասկացությունը սովորաբար բնութագրվում է «սկզբնաղբյուր» հասկացության միջոցով, և ընթերցողը կարողանում է ըմբռնել փոխարարության իմաստը միայն սկզբնաղբյուր-թիրախ արարականության գործընթացի և այդ գործընթացը պայմանավորող դիսկուրսիվ և ոճական երանգների ընկալումից հետո: «Քարտեզագրում» (*mapping*) կոչվող այդ գործընթացն, իր հերթին, պայմանավորված է պատմական, սոցիալական, քաղաքական, մշակութային, գիտատեխնոլոգիական, Լեզվաբանական, փիլիսոփայական, հոգեբանական և անհատական գործոններով: Այն հիմնված է **Նախալեզվական պարկերային մոդելների** (pre-linguistic image schemata) վրա, որոնք վերաբերում են փոփոխությանը, շարժմանը, տարածությանն ու ժամանակին, բանականությանը, զգացմունքներին և մարդկային գոյության, գործունեության և փորձի այլ էական չափորոշիչներին:

Ինչպես արդեն փաստել ենք հետազոտության առաջին գլխում, բանական – երևակայական հակադրամիասնությունից զատ, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի համար առավելապես կարևորվում է փոփոխության գաղափարախոսությունը, որը նախ և առաջ հիմնված է գիտական, տեխնոլոգիական և սոցիալ-հասարակական փոփոխությունների, ձևափոխությունների, փոխակերպումների վրա, որոնք էլ այնուհետև մասնատվում և արտացոլվում են դիսկուրսում ածանցյալ ձևերով՝ նեղ գիտական, տեխնոլոգիական, ժամանակային և տարածական, հասարակական, պատմական, մշակութային, քաղաքական,

Ֆիզիկական, հոգեբանական, լեզվական և այլ բազմաթիվ տարատեսակներով, իսկ փոփոխությունը ոչ միայն ելակետային, այլև անսահմանափակ, համընդհանուր գործառնական կարգ է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում:

Առաջնորդվելով այս փաստարկով, ինչպես նաև Լակոֆի և Ջոնսոնի (1980; 1999) վերոնշյալ տեսության հիմնադրույթներով և հասկացական փոխաբերության տարբերակման և վերլուծության մեթոդով՝ քննարկենք գիտաֆանտաստիկայի փոփոխության գաղափարախոսության ուղղակի անդրադարձը և մեր բնորոշմամբ գիտաֆանտաստիկ ժանրի համար համընդհանուր և առաջնային հանդիսացող ***Change is motion/movement***՝ «Փոփոխությունը շարժում է» հասկացական փոխաբերությամբ, որն, ամենայն հավանականությամբ, ծագել է շարժվելու, առաջընթանալու պատկերային մոդելից (image schema) և պատկանում է հասկացական փոխաբերության կառուցվածքային ամենամեծ խմբին, որը կոչվում է «դիպլածային կառույցի փոխաբերությամբ» և ընթանում է սկզբնաղբյուրի (*motion*) տարածական տիրույթից դեպի թիրախի (*change*) դիպլածային տիրույթը (հիմնականում ըստ փոխաբերության արիստոտելյան *A is B* բանաձևի):⁶ Այս խմբի փոխաբերությունները համամարդկային, համամշակութային են, որը նշանակում է, որ չեն սահմանափակվում միայն մեկ լեզվի կամ մշակութային շրջանակներում և հավասարապես կիրառելի և հասկանալի են գրեթե բոլոր լեզուներում:⁷

Առաջընթանալու պատկերային համակարգի հիմքում ընկած է գործառնական, գործելու, շարժվելու մտավոր կամ ֆիզիկական գործունեությունը: Մարդկային փորձը սովորաբար փոփոխությունն ընկալում է որպես առաջընթաց շարժում, զարգացում, աճ, վերելք, այսինքն՝ դրական փոփոխություն, ինչպես առաջնային փոխաբերության երկրորդային ենթափոխաբերությամբ՝

Change is forward motion/progress/advancement և ածանցյալ, երրորդային համարվող տարբերակներում (*Scientific/technological change is progress; Emotional/psychological change is self-propelled motion*): Այնուամենայնիվ, հակառակ շարժումը, այսինքն ետընթացը, անկումը, ավերումը, ոչնչացումը, ամայացումը նույնպես շարժման, փոփոխության արդյունք է: Այս բացասական շարժումը որոշիչ է գիտաֆանտաստիկ դիստոպիական գրականության մեջ, որտեղ արդեն գործում և իրացվում է *Change is backward motion/retrogression/regression* առաջնային փոխաբերության երկրորդային ենթափոխաբերությամբ և երրորդային, բացասական առնչականայնությամբ օժտված հասկացական այլ ենթափոխաբերության թեր (*Scientific/technological change is destruction, Scientific/technological progress is emotional/psychological regress*):

Այսպիսով, մեծ կամ փոքր գիտա-տեխնոլոգիական, սոցիալ-հասարակական, պատմական և մշակութային փոփոխություններն արդյունքում ստեղծված *Change is motion* առաջնային հասկացական փոխաբերության իր երկու երկրորդային տարբերակներով արտացոլվում է փոփոխության (թիրախ) ու շարժման (սկզբնաղբյուր) հասկացություններին վերաբերող ենթափոխաբերությունում, որոնք նույնպես նպատակաուղղված են իրացնելու սոցիալ-հասարակական և գիտա-տեխնոլոգիական գործառնություններ: Այդպիսի օրինակներ են.

Action is motion, Action is self-propelled movement, Change is motion in time, Change is motion in location, Change is transformation, Change of state is motion, Change of thought is change of direction, Emotion is motion/power, Evolution/change is progress, Evolution is blind motion, Future is motion, Industrial operations is movement into space, Progress is forward motion, Progress is advancement, Progress is regress, Self-initiated change is an aim, Time is motion/change, Time is the process of change, Transformation is motion և այլ հասկացական ենթափոխաբերությունները: Նշված բոլոր

փոխաբերույթները վերաբերում են ճանաչողության այն հասկացություններին, որոնք հիմնարար են գիտաֆանտաստիկայի համար: Այնուամենայնիվ դրանք միակը չեն, քանի որ կան նաև ճանաչողության այլ հասկացույթներին վերաբերող և գիտաֆանտաստիկ որոշակի համատեքստերում հանդես եկող բազմաթիվ այլ հասկացական փոխաբերույթներ, որոնցից կարելի է նշել .

Acts are consequences, Death is an end/termination, Death is another beginning, Existence is a living form, Faith/purpose is a driving force, Fire is the basis of all technology, Immortality is a dream, Immortality is a burden, Intelligence is accidental, Intelligence is not survival without sufficient purpose, Revolution is evolution, Society is an existing form, The only defense against man is man, The primary interest of business is growth and dominance, There is a purpose in the development of intelligence, The pressure of social history is punishment of industry off planet, The end of war is surrender to the strongest և տվյալ ստեղծագործությանը կամ համատեքստին բնորոշ այլ հասկացական փոխաբերույթներ:⁸

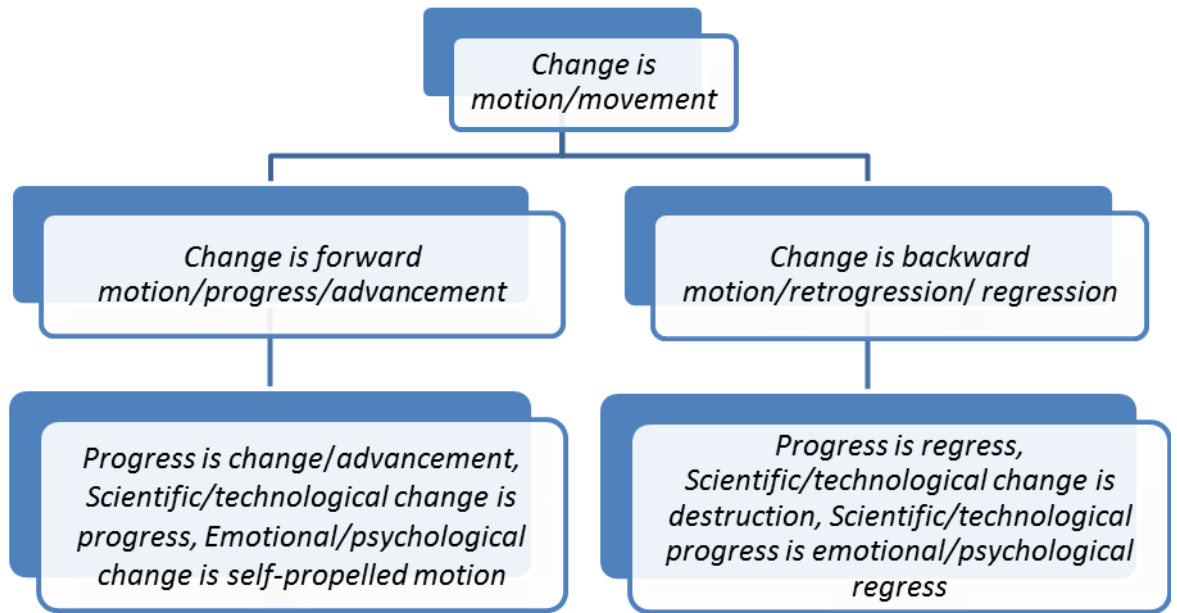
Շատ դեպքերում նշված փոխաբերույթները և շատ այլ ուրիշները ոչ թե բառացիորեն կրկնվում են բովանդակության մեջ, այլ արտացոլվում են հեղինակի և ընթերցողի մտածողության մեջ, օգնելով առաջինին ձևավորել ամբողջ ստեղծագործության կամ դրամի մասի առանցքը, իսկ վերջինիս՝ ընկալել և մեկնաբանել այն (Muradian 2013:100; տես նաև Muradian 2015; 2016):⁹

Ստորև բերվող աղյուսակում ներկայացված է առաջնային *Change is motion* հասկացական փոխաբերույթի և դրահետաստիճանակարգային

հարաբերակցության մեջ գտնվող ենթափոխաբերույթների

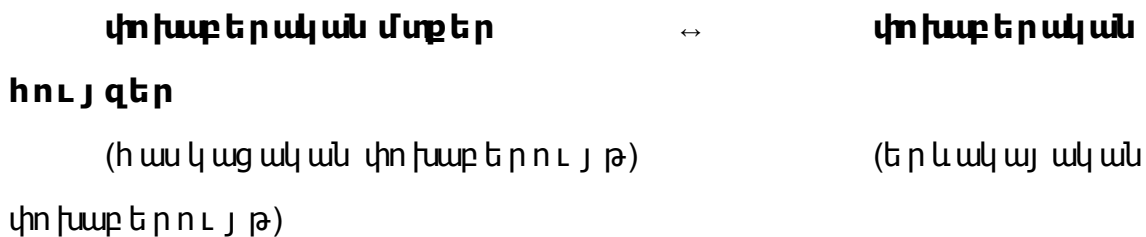
(ընտրված են ամենաբնորոշ օրինակները)

տաքսոնոմիկ մոդելը .



Այն փաստը, որ մարդկային հոլգաշխարհի, ներըմբռնման և համընդհանուր արժեքային համակարգի վրա հիմնված միևնույն փոխաբերույթն օգտագործվում է տարբեր լեզուներում, վկայում է, որ իմացական տիրույթների փոխհարաբերակցունը՝ «քարտեզագրումը», ճշգրտորեն համապատասխանում է մարդկային ուղեղի նյարդաբանական երկու տիրույթներին՝ բանական և հոլգական: Ուրիշ խոսքով՝ **մարդկային ճանաչողական համակարգն ինքնին փոխաբերական կառույց է, որի լեզվական արտահայտումը նախ և առաջ հասկացական փոխաբերույթն է՝ իր բանական/ճանաչողական, և երևակայական/հոլգական տիրույթների հակադրամիասնությամբ: Յենց այս գոյաբանական հակադրամիասնության հենքի վրա էլ համառոտում ձևավորվում է ոճական մակերևույթը՝ երևակայական փոխաբերույթը:** Ամփոփ ձևով ասված՝ սկզբում փոխաբերույթը պարուրում է մարդկային միտքը (հասկացական փոխաբերույթ), ապա՝ հոլգաշխարհը (երևակայական փոխաբերույթ):

Այս ափսոսվ՝ այն, ինչ մենք անվանել ենք «**փոխաբերական միաձուլում**» (*metaphoric blending*) երկու տեսակի փոխաբերությանների (հասկացական փոխաբերություն + երևակայական փոխաբերություն) միասնությունն է, որը, եթե փորձենք պատկերել որպես գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությանի բանաձև՝ կունենա հետևյալ տեսքը.



→ **փոխաբերական միաձուլում**

Չե տազոտությունը ցույց է տալիս, որ գիտաֆանտաստիկ հասկացական փոխաբերությանի կարճ, լակոնիկ ասույթները հզոր գեներատիվ ներուժի շնորհիվ տեղափոխվում են նոր, վերհասկացական տիրույթներ՝ առաջացնելով տարատեսակ պատկերային գուգորդումներ և վերածվելով բարդ երևակայական փոխաբերությանների, որոնք պատկերավոր արտահայտչամիջոցների (երբեմն նույնիսկ քերականական և իմաստային անոմալիաների, անհամապատասխանությունների և շեղումների) համադրման շնորհիվ նպաստում են մարդկային կյանքին և գոյությանն առնչվող նոր բացահայտումներ կատարելու գործընթացին: Այս ափսի միաձուլյլ փոխաբերություններում համեմատության թիրախն ու սկզբնաղբյուրը երբեմն պատկանում են այն ափսի անհամեմատելի տիրույթների, որ անհնարին է նշմարել ընդհանրությունը կամ փոխաբերության արժևորել առանց թափանցելու ստեղծագործության

պոետիկայի խորքերը, այսինքն տողերի արանքում թաքնված գեղագիտական նրբություններն ընկալելու: Նույնիսկ եթե դիտարկվող փոխաբերույթն ընդլայնված է՝ առանց որոշակի նախնական գիտելիքի, տրամաբանության, ներգագոցողության և ներքին տեսողական ներուժի անհնարին է տարբերակել դրահիմքում ընկած հասկացույթը, ընկալել պատկերային համակարգը և գնահատել գեղագիտական արժեքը:

Այժմ փորձենք մեր առաջ քաշած տեսական դրույթները հիմնավորել փաստական օրինակների վերլուծության միջոցով:

Քանի որ գիտաֆանտաստիկայի հիմնական հասկացությունը՝ փոփոխությունը և առաջնային *Change is motion* հասկացական փոխաբերույթը (իր *Change is progress/advancement, Change is retrogression/regression* և այլ ենթափոխաբերույթներով) ավելի ցայտուն է դրսևորվում գիտատեխնիկական **դրական փոփոխություն** և **բացասական փոփոխություն** ներկայացնող տարբերակներում, դիտարկենք *Scientific/technological change is destruction* և *Scientific/technological change is progress* հասկացական ենթափոխաբերույթների և դրանց հենքի վրա կառուցված երևակայական փոխաբերույթների համաձուլվ գիտաֆանտաստիկ նմուշներ:

Ըստ գիտաֆանտաստիկ գրող Բեն Բովայի (1978:21)՝ «կրակի հայտնագործությամբ ծնվեց մարդ արարածի տեխնոլոգիան»՝ պաշտպանելով մարդուն և ապահովելով մարդկային քաղաքակրթության շարունակականությունը, բայց հետագա տեխնոլոգիական առաջընթացը վերածվեց «այս մոլորակի վրա մեր գոյատևման մեծագույն սպառնալիքի»: Ներքոնշյալ խոսքային համատեքստերը Բեն Բովայի *Technology is a threat to our survival* (կամ *Scientific/technological change is destruction*) հասկացական փոխաբերույթի

Երևակայ ական ընդլայնման արդյունքում ստեղծված փոխաբերական միաձուլման և ավագույն օրինակներ են:

(1) ***The lancet hurtled down out of the sky like a river of light. It struck the cube with a force that dwarfed the sum total of an annihilation visited on the cube all that day. The sound rolled across the plain and the light was blinding. Explosions came so close together, they merged into one endless report, the roof of the cube bathed in withering brilliance that rivalled the sun.***

(Ellison, *Sleeping Dogs*: 49)

Առաջին համատեքստում այդ միաձուլման արդյունքում պատերազմի և կործանման հետ առնչվող հասկացություններն ընդլայնվում են, ներառվում մեկ գեղարվեստական համեմատության մեջ, որը պատկերում է լույսի գետի նման երկնքից կատաղի արագությամբ իջնող (*hurtled down out of the sky like a river of light*), ահռելի ավերածության զործող զենքի նոր տեսակ՝ *lancet* (*նշտար*) և մեկ ընդլայնված փոխաբերությամբ, որն ընդգրկում է մնացած ամբողջ համատեքստը, պատկերելով այնպիսի մի ուժ, որը գերարագությամբ է իրականացնում բնաջնջումը (*a force that dwarfed the sum total of an annihilation*). պայթյունները միաձուլվում են և դառնում մեկ անվերջանալի կրակահերթ (*explosions merged into one endless report*), խցիկի տանիքը պատված է միայն արևի այրող լույսի հետ համեմատվող շեջ պայծառությամբ (*the roof of the cube bathed in withering brilliance that rivalled the sun*):

(2) ***It glided down hills like a ghost and slithered among rocks like a reptile. It leaped chasms, dodged falling stones, was singed once***

by lightning. It was **a blob of protoplasm on a stick**; it was **a scarred hulk**, and there was no real reason why it should be living and moving about.

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 135)

Երկրորդ համատեքստը պատկերում է արհեստական երկրաչարժ, որը *շիկացած-սևացած կմախքի (a scarred hulk)*, *խտացած պրոտոպլազմայի կտորներին (a blob of protoplasm on a stick)* ձևով *ներվակների նման սահում է բլուններն ի վաղ (glided down hills like a ghost)*, *սողունի նման ոլոր-մոլոր անցնում քարերի արանքով (slithered among rocks like a reptile)*, *ցատկում ճեղքերի վրայով (leaped chasms)* և *շրջանցում թափվող քարերը (dodged falling stones)*:

(3) **The gleaming metallic towers that surrounded him and continued onwards in never-ending multiplicity to beyond the horizon oppressed him; the whole busy, unheeding life of a world-metropolis cast him into the horrible gloom of isolation and pygmyish unimportance. [...]** *In the four months since the shattering fall of the Foundation, Haven's communication had fallen apart like a spider web under the razor's edge. And in other respects, the siege was even closer; for the shrouds of helplessness and doom had already invaded.*

(Asimov, *Foundation and Empire*: 74,135)

Երրորդ համատեքստի առաջին նախադասությունը տարբեր փոխաբերական տարրերից բաղկացած բարդ փոխաբերություն է: Տարրերից յուրաքանչյուրն իր լրացուցիչ իմաստային երանգն է հաղորդում քաղաք-մետրոպոլիսի և այդտեղ բնակվող միայնակ հերոսի՝ Ռանդոլֆի

մտորումների ու հոլյզերի նկարագրին: Ռանդուլին ճնշում, ընկճում է մինչև հորիզոնը ձգվող աշտարակների անվերջ շարքը և իր սեփական անտեսվածության, անկարևորության և չնչիսության զգացողությունը (*towers that surrounded him and continued onwards in never-ending multiplicity to beyond the horizon; unheeding life of a world-metropolis; cast him into the horrible gloom of isolation and pygmyish unimportance*): Չաչորդ ասույթը, որն ընդլայնված փոխաբերույթ է և պարունակում է մեկ կլիշեացված փոխաբերույթ (*the shattering fall of the Foundation*), մեկ գեղարվեստական համեմատությունն (*communication had fallen apart like a spider web under the razor's edge*) և մեկ գործուն փոխաբերույթ¹⁰ (*the shrouds of helplessness and doom had already invaded*), առավել ակնհայտ է բացահայտում նրա ընկճվածության պատճառը՝ տիեզերքում գտնվող Ֆաունդեյշն գերտերության անկումը և իր հայրենի փոքրիկ Չեյվըն թագավորության մոտալուտ վախճանը:

(4) **Gigantic.** *The words **immense, monstrous, grotesque, massive, swollen, overpowering, beyond description.** There on a mound rising above us, **a bird of winds** heaved with its own irregular breathing, its **snake neck arching up into the gloom** beneath the North Pole, supporting **a head as large as a Tudor mansion; a beak that opened as slowly as the jaws of the most monstrous crocodile** ever conceived, sensuously; ridges of tufted flesh puckered about two **evil eyes, as cold as the view down into a glacial crevasse, ice blue** and somehow moving liquidly; it heaved once more, and **lifted its great sweat-coloured wings in a movement that was certainly a shrug.***

(Ellison, *I Have no Mouth, and I Must Scream*: 173)

Գիտաֆանտաստիկայի հանրահայտ հեղինակ Յ. Էլլիսոնի պատմվածքից վերցրած չորրորդ համատեքստը սկսվում է գիտակցության հոսք հիշեցնող, քերականորեն անհամատեղելի բառային թվարկմամբ, որի բարձրացող աստիճանավորման վերին մակարդակը *beyond description (աննկարագրելի)* շարունջն է: Այս ասունջն անուղղակի փոխաբերունյթ¹¹ է, որը *gigantic, immense, monstrous, grotesque, massive, swollen, overpowering* ածականների միջոցով նկարագրում է մարդկության համար մահաբեր Էլեկտրոնային թռչնին: Վերոնշյալ նկարագիրն ամբողջականացնող բազմաբառ նախադասությունը (պարունակում է շուրջ հարյուր բառամիավոր) ներկայացնում է ընդլայնված փոխաբերունյթ, որի կառույցն ընդգրկում է հաջորդական փոխաբերական ասունջներ` *a bird of winds* (գործուն փոխաբերունյթ); *its snake neck arching up into the gloom* (գործուն փոխաբերունյթ), *a head as large as a Tudor mansion* (փոխանվանական համեմատություն);¹² *a beak that opened as slowly as the jaws of the most monstrous crocodile ever conceived* (փոխանվանական համեմատություն); *as cold as the view down into a glacial crevasse* (փոխաբերական համեմատություն); *lifted its great sweat-coloured wings in a movement that was certainly a shrug* (բարդ փոխաբերունյթ):¹³ *Sweat-coloured wings, Evil eyes* և *ice blue* մակդիրային կապակցությունները կարող են դիտարկվել որպես յուրաքանչյուր շարունջում նմանության մեկ հատկանիշի վրա հիմնված պարզ փոխաբերունյթներ կամ որպես նման փոխաբերունյթներ,¹⁴ որոնց ընդհանրությունը, հիմնված լինելով հասցեատիրոջ և հասցեագրի կենսափորձի վրա, հեշտ ընկալելի է: Ոչնչացման գաղափարն ավելի ցայտուն է դրսևորվում պատմվածքի վերնագրում` *I Have no Mouth, and I Must Scream* («Ես բերան չունեմ, բայց պետք է ճչամ»), որն ամբողջ պատմվածքը պարունակող ընդլայնված փոխաբերունյթ լինելուց բացի, նաև իմաստային անկանոնության/անոմալիայի վրա հիմնված

տարբերութենակիր¹⁵ փոխաբերությամբ: Անկանոնությունը հիմնված է բերան չունենալու և ճչալու անհամատեղելիության վրա, բայց լայն համատեքստը, ներգագոռությունն ու ներըմբռնումը օգնում են ընթերցողին գնահատել փոխաբերությունը և մեկնաբանել միայնակ հերոսի հուզաշխարհի առանձնահատկությունները. բանական համակարգիչը մարդկանց վերածել է հոգեբանորեն խեղաթյուրված էակների, հերոսը, որը հոգեպես և բարոյապես առողջ է՝ գիտակցում է իրավիճակի ողբերգականությունը, սակայն զրկված է նույնիսկ ինքնասպանություն գործելու կարողությունից, քանի որ բանական, բայց ֆիզիկապես գնդաձև մի էակ է (*that could never have been known as human, a thing whose shape is so alien a travesty that humanity becomes more obscene for the vague resemblance*, p.177): Եվ իր սեփական ներաշխարհում պարփակված և տառապող, «անբերան» մարդը գիտակցում է, որ մահաբեր սարքը, որը ոչնչացրել է աշխարհն ու նրա բնակիչներին՝ մեր սեփական Եսասիրության մարմնավորումն է, որովհետև գիտությունն ինպաստմեզ և մեր երկրին օգտագործելու փոխարեն, մենք ստեղծել ենք կյանքը հեշտ և հաճելի դարձնող համակարգիչ, հասկանալով, որ մի օր այն վերածվելու է մահաբեր հրեշի (*the rational being understands that the killer machine “who” destroyed the world and its inhabitants was created by humans because our time was badly spent and we must have known unconsciously that he could do it better*, p.177): Վերջին բանական մարդու լուռ ճիչը մարդկությանն ուղղված կոչ է՝ «դադարեցրե՛ք քանի դեռ շատ ուշ չէ, քանի դեռ անդառնալիորեն չենք կորցրել մեր հայրենի երկիր մոլորակը»: Որպես ընդլայնված և տարբերութենակիր փոխաբերությամբ իրացվելուց զատ, պատմվածքի վերնագիրը (*I Have no Mouth, and I Must Scream*) իրացվում է նաև որպես ապափոխաբերականացված փոխաբերությամբ,¹⁶ որը գրական ցանկացած համատեքստում կդիտվեր որպես երևակայական փոխաբերությամբ, բայց

գիտաֆանտաստիկայում ձեռք է բերել օբյեկտիվ իմաստ, քանի որ հերոսն իրականում գոյություն ունեցող, կենսաբանական մարդ-արարած է, թեև կլորում անբերան:

Կարևոր ենք համարում նշել, որ *Scientific/technological change is destruction* հասկացական փոխաբերության *destruction* սկզբնաղբյուր-հասկացությունը վերաբերում է ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հուզական, հոգեբանական ոչնչացմանը: Այս դեպքում ավելի բնորոշ է *Scientific/technological progress is emotional regress* ենթափոխաբերությունը, որի իրացման և ավագության օրինակներ են հաջորդող երկու հատվածները:

(5) *They had two machines, really. One of them **slid down into your stomach like a black cobra down an echoing well looking for all the old water and the old time gathered there. It drank up the green matter that flowed to the top in a slow boil. Did it drink of the darkness? Did it suck out all the poisons accumulated with the years? It fed in silence with an occasional sound of inner suffocation and blind searching. It had an Eye.** The impersonal operator of the machine could, by wearing a special optical helmet, **gaze into the soul of the person** whom he was pumping out.*

(Bradbury, *Fahrenheit 451*: 6)

Ընդլայնված փոխաբերությունն ներկայացնող հատվածի ճանաչողական տիրույթում կարևոր տեղ են գրավում տեխնոլոգիական առաջընթացը ներկայացնող և իմաստային մակարդակում իրացվող և եզրական միավորները՝ *two machines; operator of the machine; wearing a special optical helmet; the green matter that flowed to the top in a slow boil*, որոնք նպաստում են վերնշանային մակարդակի միավորների փոխաբերական իմաստային նրբերանգների ընկալմանը:

Տեխնոլոգիական սարքը, որը տվյալ դեպքում օրգանիզմից դուրս է մղում թունավոր նյութերը, փրկելով մարդկային կյանքը, այդուհանդերձ համեմատվում է սև օձի հետ (*slid down into your stomach like a black cobra*), որը, անձնավորված, ներխուժում է ինքնասպանության փորձ կատարած Միլ դրեդի տառապալի հոգու խորքերը (*It fed in silence with an occasional sound of inner suffocation and blind searching; It had an eye; gaze into the soul of the person*)՝ փորձելով ոչնչացնել անցյալի և ավագույն հիշողության ունեցողը (*all the old water and the old time*): Յեղիսակի հռետորական հարցը տեղին է՝ արդյո՞ք այն վերացնում է հերոսուհուն պատած թախիժն ու հուսահատությանը (*Did it drink of the darkness? Did it suck out all the poisons accumulated with the years?*): Պատասխանը ժխտական է՝ տեխնոլոգիայի դարում սարքերը փրկում են մեզ ֆիզիկապես, բայց նաև կառավարում են մեզ և վերածում հոգեպես թուլլ ու միայնակ եակների:

Յաջորդ համատեքստը (6), որը Ռ. Բրեդբերիի՝ տեխնոլոգիայի բացասական ազդեցությանը ու կործանարար կարողությանը վերաբերող ճանաչողական կանխատեսում է, նաև ներկայացնում է *Scientific/technological progress is emotional regress* գիտաֆանտաստիկ հասկացական ենթափոխաբերության իմքի վրա առաջացած «փոխաբերական միանվան» ցայտուն օրինակ.

(6) *Without turning on the light he imagined how this room would look. His wife stretched on the bed, uncovered and cold, like a body displayed on the lid of a tomb, her eyes fixed to the ceiling by invisible threads of steel, immovable. And in her ears the little Seashells, the thimble radios tamped tight, and an electronic ocean of sound, of music and talk and music and talk coming in, coming in on the shore of her unsleeping mind.*

Ծովախեցիկն բնութայան խորհրդանիշ է: Այն ականջին հալելիս՝ կարծես լսում ենք ծովի ձայնը: Փոքրիկ ծովախեցիկները (*the little Seashells*) և մատնոցաչ ափռադիո սարքերը (*thimble radios*) անհամատեղելի հասկացողություններ են: Այդուհանդերձ, անուղղակիորեն համեմատելով դրանք, հեղինակը փորձում է ներկայացնել տեխնոլոգիական առաջընթացի արդյունքում առաջացած մարդկային հոգեբանական ճգնաժամն ու անկումը: Մարդու և բնութայան ներդաշնակ փոխհարաբերության խզումը պատկերվում է հետևյալ հուզարտահայտչական միջոցների և ոճական հնարների օգնությամբ. *His wife stretched on the bed, uncovered and cold, like a body - Նրա կինը պառկած էր մահճակալին, առանց ծածկվելու և սառը ինչպես դիակ* (գեղարվեստական համեմատություն); *invisible threads of steel* - անդրադիտելի լարեր (այս համառոտում՝ մակդիրային կապակցություն); *immovable* - *անշարժ, անկենդան* (առնչանակային որոշչային շարունյթ), *electronic ocean of sound* - հնչյունների էլեկտրոնային օվկիանոս (մակդիրային կապակցություն); *of music and talk and music and talk coming in, coming in* - *երաժշտության ու խոսքի և երաժշտության ու խոսքի, որ գալիս ու գալիս էին* (հարակրկնություններ); *unsleeping mind* - անքուն միտք (-*սոգործուն* նախածանցով կազմված առնչանակային որոշչային շարունյթ): Վերոնշյալ հարաբերությունների խզման արդյունքը, ինչպես նաև վերվերնչանային մեկնաբանությունները շատ ավելի հուսահատեցնող են. մարդկային շփումն օրըստօրե նվազում է, իսկ տեխնոլոգիական հաղորդակցությունը՝ աճում, անընդհատ, հիպնոսացնող հնչյունները երջանկության պատրանք են ստեղծում,

մարդը միայնակ է, արտաքին աշխարհից կտրված, տեխնոլոգիական զանգվածային զվարճանքների մեջ ընկղմված:

Այսպիսով, *Scientific/technological change is destruction* հասկացական ենթափոխաբերույթը գերիշխում է վերոնշյալ բոլոր համատեքստերի երևակայական պատկերներում: Սկսած առաջին ասույթներից՝ այն ընդլայնվում է, միաձուլվում երևակայության առավել պատկերավոր ձևերի հետև արտահայտվում երևակայական փոխաբերույթների միաձուլյլ, տպավորիչ պատկերներով: Յեղիևակների ստեղծած տարածամասկյա աշխարհներում գործող ոչնչացման, բնաջնջման, կործանման, ավերածության (բացասական առնչանակայնությամբ օժտված նշված չորս բառային միավորներն էլ անգլերեն *destruction* բառի հայերեն համարժեքներն են) միջոցներ ու տեսարաններ պատկերող խոսքային նյութի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ գիտաֆանտաստիկ ոճին բնորոշ է ընդլայնված փոխաբերույթներ պարունակող բարդ ոճական և շարահյուսական կառույցների կիրառությունը: Ոճական հզոր ներուժով լիցքավորված փոխաբերույթները նաև պատկերում են կործանման միջոցները ստեղծած մարդկանց հուսահատությունը, ներաշխարհի փլուզումը, հոգեկան անկումը, միայնությունը, ընկճվածությունն ու ցավը: Մարդկային բնակավայրերն ու երկիրը քարուքանդ անող ապագայի զինուժը ոչ միայն էլեկտրոնային հատուկ համակարգով կառավարվող հսկա ռազմական սարքեր կարող են լինել, այլև, ինչպես առաջին հատվածում՝ միջաստղային օդային նշտարներ (*interstellar lancets*), երկրորդում՝ արհեստական երկրաշարժ (*a provoked earthquake*), երրորդում՝ տիեզերական ճակատամարտերում օգտագործվող ատոմային և հոգեբանական հզոր զենքեր (*mighty atomic and psychological weapons for galactic battle*), չորրորդում՝ երրորդ համաշխարհային պատերազմի ընթացքում բանական համակարգչի

կողմից ստեղծած, մարդկությանը գրեթե վերացրած անճոռնի
Էլեկտրոնային թռչուն (the grotesque electronic being called hurricane bird):

Ինչպես ցանկացած գիտաֆանտաստիկ աշխարհ, մեր
հետազոտության մեջ դիտարկվող երևակայական աշխարհները ևս
գիտական կամ ճանաչողական տրամաբանությունից զերծ չեն կարող
լինել՝ դրանք գիտականորեն օբյեկտիվ են կամ թվում են այդպիսին:
Ուրիշ խոսքով՝ դրանք կարող են համարվել Էմպիրիկ (փորձով
հաստատված), քանի որ «համատեղելի են գիտականորեն հավանական
Էմպիրիկ աշխարհի հետ՝ աշխարհ, որտեղ գիտական հետազոտությունը
հնարավոր է և արդյունավետ» (Fowler 2001): Ճանաչողության
տեսանկյունից լիովին տրամաբանական կարող են համարվել
գիտաֆանտաստիկ ժանրի մարդասիրական և լավատեսական Էությունը
պատկերող, հիմնական հասկացության՝ փոփոխության և առաջնային
Change is motion հասկացական փոխաբերության թի *Change is progress/advancement*
և *Scientific/technological change is progress* ենթափոխաբերությաների հենքի
վրա կառուցված կամ դրա արտարկման արդյունքում ստեղծված
փոխաբերական միաձուլումները: *Scientific/technological change is progress*
հասկացական փոխաբերության խոսքային տարբեր իրավիճակներում
կարող է իրացվել իր *Progress is advancement, Self-initiated change is an aim,*
Emotion is motion/power, Faith/purpose is a driving force, Emotional/psychological change
is self-propelled motion, Purpose is a driving force և այլ տարբերակներով՝
բացահայտելով առաջադեմ տեխնոլոգիան ճիշտ օգտագործելու
միջոցով արդար, ժողովրդավար աշխարհներ ստեղծելու մարդկային
վեհերազանքը: Այս երազանքի իրականացումը գիտաֆանտաստիկայի
նպատակն է՝ անհատական, հասարակական, քաղաքական և պետական
բռնությունը, համաշխարհային աղետները, պատերազմները բացառող,
մարդկային ներդաշնակ համակեցություն և ապահովող ապագա
կերտելու գաղափարի քարոզչությունը:

Տեխնոլոգիական առաջընթացի հետ կապված ճանաչողական մտածողություն և ապեցուցիչ երևակայություն (հասկացական փոխաբերություն + երևակայական փոխաբերություն) համարումն արդյունքում ստեղծվել են հետևյալ փոխաբերական միաձուլումները.

(7) *The oceans were cleared, the laborious, incredibly costly first step. That done, with a little help from two thousand chemists and bioengineers, the atmosphere began to cleanse itself. The first new air was neither sweet nor fresh – but neither was it toxic. Grasses are the shock troops of nature. Moved in first, the special tough strains took hold in the raped soil. Bacteria and nutrients were added, fast-multiplying strains that spread rapidly. From the beachheads near the arctic and in the high mountains flora and fauna were reproduced. [...]*
Gave her back the small part of the dream that was hers. Tail flying, hooves digging dirt, magnificent body moving effortlessly over the rolling hills and grass, the horse became brother to the wind as he and his rider thundered off toward the waiting mountains. The poetry, you see, was when he moved.

(Foster, *Dream Gone Green*: 90, 93)

(8) *Then he turned and looked out over the devastated land. **He saw how the slanting rays of the sun brought color to the wilderness he had wrought.** The winds had subsided somewhat, and it was as if **there were a singing in the air.** For all the wreckage and smoldering, **there was a blasted beauty to the place. When the world is purged by winds and fires and waters, and the evil things are destroyed or washed away, it is only fitting that the last and greatest of them all be not omitted.***

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 142)

Առաջին համառոտ քստում բառախաղ-վերնագիրը (*Dream Gone Green*) ընդլայնված փոխաբերույթ է, որը լիարժեք հասկանալու համար անհրաժեշտ է կարդալ ամբողջ պատմվածքը: Տվյալ *կանաչ/կանաչ ողերագանքը* երկիր մոլորակի կործանումից հազարամյակներ հետո տիեզերքի բազմաթիվ աստղերից մեկի վրա բնակվող երիտասարդ կնոջ և բանական ձիու մտահղացումն է: Թեև գիտության և տեխնոլոգիայի հզորությունը շահագործած և շրջակա միջավայրի աղտոտումը աղետալի չափերի հասցրած բնակիչների պատճառով *Ծեր երկիրը (Old Earth)* վերածվել է թուլնավորված մթնոլորտով և ջրային պաշարներով, լքված և անմարդաբնակ մոլորակի՝ երկու հերոսները իրենց գենետիկ հիշողության մեջ դեռևս պահել են դրագեդեցիկ պատկերը: Այդ նույն տեխնոլոգիական առաջընթացի (քիմիայի և կենսաճարտարագիտության ոլորտներում) և երևակայականը իրական դարձնելու կարողության շնորհիվ աղջկան հաջողվում է կատարել Էվոլյուցիոն հաջորդ քայլը՝ մաքրել օդն ու ջուրը (*The oceans were cleared; That done, with a little help from two thousand chemists and bioengineers, the atmosphere began to cleanse itself*), վերականգնել բնությունը (*flora and fauna were reproduced*): Եվ այստեղ սկսվում է երագանքի իրականացումը՝ աղջիկն ու ձին վերադառնում են հայրենիք և սլանում դեպի լեռները (*the horse became brother to the wind as he and his rider thundered off toward the waiting mountains*): Բարդ փոխաբերության միջոցով պատկերվում է երևակայությունն ու բնաստեղծականության նյութականացումը՝ երագանքը վերածվում է առաջընթաց շարժման, վերելքի (*The poetry, you see, was when he moved*), և հայրենի մոլորակը վերածնվում է իր աստվածային կերպարով (*Remade in its own image*):

Երկրորդ համառոտ քստի բարդ փոխաբերույթի հիմքը վերապրելու հասկացությունն է: Երկիրը վերածնվում է գիտական

կոնստրուկտիվ առաջընթացի և մարդկային բարի կամքի շնորհիվ: Ստրկացնող տեխնոլոգիական սարքի ոչնչացումը տարերային աղետներ է առաջացնում (*the world is purged by winds and fires and waters, and the evil things are destroyed or washed away*), շատերը զոհվում են, բայց վերստին *շողացող արևի ճառագայթները, օդում թևածող գույներն ու երգերը* (*the slanting rays of the sun, colour, a singing in the air*), *քարոքանդ գեղեցկությունը* (*a blasted beauty to the place*) վկայում են, որ *տեխնոլոգիական չարիքը վերացված է* (*the evil things are destroyed or washed away*), որ *վերապրելու, գոյատևելու են կենդանի մնացած և ավագույնները* (*the last and greatest of them all be not omitted*):



4. Ապափոխաբերականացումը որպես խոսքի սուբյեկտիվ-օբյեկտիվ դրսևորման ձև և ոճատարբերակիչ հնար գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում

Ապափոխաբերականացումը տեսական հետազոտություններում ներկայանում է տարատեսակ անվանումներով: Գիտաֆանտաստիկայի հայտնի տեսաբան Ու. ԼեԳոլինը (1993: 30-31) այն անվանում է «փոխաբերության ուղղակիացում» կամ «երևակայության ուղղակիացում» (*literality of metaphor, literalization of metaphor* կամ *literality of imagination*):¹⁷ Ց. Տոդորովը, դիտարկելով ապափոխաբերականացումը ոչ թե որպես ոճական հնար, այլ «որպես ժանր հանդես եկող ֆանտաստիկայի կառույցին բնորոշ հատկանիշ», որպես «ուղղակիացման ամենամաքուր ձև» (Todorov 1975: 82), օգտագործում է «այլաբերության չեզոքացում» (*neutralization of tropes*) տերմինը: Ա.

Ջիվանյանը, ուսումնասիրելով այս ոճական հնարի կիրառությունը հայկական հեքիաթներում, «այլաբերության չեզոքացում» տերմինին գուգահեռ օգտագործում է նաև «այլաբերության կենդանացում» (*animation of tropes*) տարբերակը, մանրամասնելով, որ ապափոխաբերականացման արդյունքում այլաբերության փոխաբերական իմաստը լիովին չեզոքանում է և «ոճական հնարը վերածվում է նարրատիվ հնարի» (Jivanian 2007:89-90): Կարևորելով ապափոխաբերականացման դերն ու նշանակությունը պատմասություններում՝ հետազոտողը նշում է, որ այսպիսի փոխաբերական ընդլայնումները ոչ միայն պատմասությունը զարգացնելու նպատակ են հետապնդում, այլև նպաստում են կերպարների ներքին առանձնահատկությունների բացահայտմանը, որն անհնարին կլինե՞ր առանց փոխաբերության «կենդանացման» (Jivanian 2007: 93):

Թեթևակի անդրադարձ կատարելով ապափոխաբերականացմանն ու ուղղակի փոխաբերությանը՝ Բ. ՄքՅեյլը նշում է, որ գիտաֆանտաստիկայում «այլաբերությունը ձեռք է բերում ուղղակի կարգավիճակ, և բնականաբար գերբնականը վերածվում է ուղղակիացված մեծ այլաբերության, որը կորցրել է իր փոխաբերական իմաստը» (McHale 2012:194): Գրական-գեղարվեստական որևէ այլ դրսևորման մեջ (առասպելներից ու հրաշապատում հեքիաթներից բացի)¹⁸ երբևէ չկիրառված այս ոճական հնարին, որին բնորոշ է ոչ միայն ոճական եզակիությունը, այլև ներկայի և ապագայի տարբերության տարորոշումը, մի փոքր ավելի մանրամասն է անդրադարձել է Ու. ԼեԳուիենը, նշելով, որ «Փոխաբերության ուղղակիացումը գիտաֆանտաստիկայի ամենաբնորոշ

առանձնահատկությունն է: Ժանրի նորեկներին այն սովորեցնելիս՝
ես օգտագործում եմ Դելանիի բառերը՝ *կասկածելի և արվածություն* և
արտահայտությունը, որպեսզի զգուշացնեմ նրանց, որ գործ ենք
ունենալու մի բարդ հնարի հետ, որը տեղ չունի ռեալիստական
գեղարվեստական գրականության մեջ, և որի միջոցով
գիտաֆանտաստիկան կենդանացնում է լեզուն» (LeGuin 1993: 30-31):
Յեղիական ավելացնում է, որ սովորական պատմվածքի մեջ շատ
ապահով է կիրառել այնպիսի փոխաբերություններ, ինչպիսիք են
«Բնապատկերը կլանել էր նրան» (*He was absorbed in the landscape*), «Նրա
աչքն ընկավ հատակին» (*His eyes dropped to the floor*) կամ «Նա քայլում էր
օդում» (*He was walking on air*), քանի որ ռեալիստական գրական-
գեղարվեստական համատեքստում գործ ունենք ոչ թե կենդանի, այլ
«մեռած երևակայության հետ» (սովորական, դասական, ավանդական
փոխաբերության), մինչդեռ գիտաֆանտաստիկ համատեքստը
«վերածնում», «վերամարմնավորում», «կենդանացնում» է դրանք՝
դարձնելով ուղղակի փոխաբերություններ կամ վերածելով
«երևակայության օբյեկտիվ արդյունքի»: Պարզաբանելու համար
ավելացնենք, որ Լեգուինի բերած օրինակներում սուբյեկտիվ
փոխաբերությունը կամ սուբյեկտիվ երևակայությունը
(ավանդական փոխաբերության) վերածվում է օբյեկտիվ
փոխաբերության կամ օբյեկտիվ երևակայության, կամ ուղղակի
առաջինի և երկրորդի հակադրամիասնության վրա հիմնված
լեզվարտահայտման մի նոր ձևի, որը գիտաֆանտաստիկայում
ընկալվում է իր ուղղակի իմաստով՝ գեղեցիկ բնապատկեր
ներկայացնող հրեշավոր տեխնոլոգիաները (օրինակ մամռապատքարի,
գունագեղ թփի կամ անվնաս կենդանու տեսքով) իրականում խժռում
են կենդանի արարածներին, գերիզորարհեստական աչքերը կարող են
ինչ-ինչ պատճառներով պոկվել տեղից և գլորվել հատակին,

գիտատեխնոլոգիական առաջավոր սարքերի օգնությամբ կամ համացանցի վիրտուալ իրականության մեջ հնարավոր է ֆիզիկապես քայլել օդում: Չարմանալի չէ, որ որպես գիտաֆանտաստիկ գրող ԼեԳուինը «մեռած» կամ «անկենդան» է համարում ավանդական փոխաբերությունները, որոնք ընդունված է համարել պատկերավոր և արժևորում է ապափոխաբերականացած կամ օբյեկտիվացած երևակայության արդյունք դարձած ուղղակի փոխաբերությունները, որոնք թեև շատ ավելի պարզ ու հեշտ ընկալելի են, բայց ստեղծվում են երևակայության ու մտքի առավելագույն լարման արդյունքում (LeGuin 1993: 31):

Այսպիսով, ինչպես գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը, այնպես էլ դրանում արտահայտվող ուղղակի փոխաբերությամբ «կրկնօրինակում», «նմանակում» կամ «ստեղծում» է անիրական թվացող «բազմարժեք իրականություն», որը ներկայանում է հատուկ ընտրված այնպիսի լեզվաոճական միավորներով ու կառույցներով, որոնք արթնացնում են բանասեր հետազոտողի «գեղագիտական հետաքրքրասիրությունը» (LeGuin 1993: 32):

Չնայած ապափոխաբերականացումն ու ուղղակի փոխաբերությամբ չափազանց կարևոր դեր են կատարում մտահայեցական գրականության մեջ, ներառյալ ԳՖԴ-ն, այդուհանդերձ դրանց շատ թեթևակի են անդրադարձել գիտաֆանտաստիկ գրողներն ու ժանրի վերլուծաբանները, գրականագետներն ու լեզվաբանները, և կարծում ենք, որ խնդրին նվիրված մեր այս (թեև փոքրածավալ) ենթազույգված քննադատական հարցից պատասխան կտայն հարցին, թե իրենից ինչ է ներկայացնում սուբյեկտիվ – օբյեկտիվ դրսևորման ձև և եզակի ոճատարբերակիչ հնար ներկայացող այս կարևոր լեզվարտահայտչամիջոցը:

Յեռնյալ երեք համատեքստերը ապափոխաբերականացման
լավագույն նմուշներ են և Լեգուիների մատնանշած ուղղակի
փոխաբերության թերիցայտուն օրինակներ.

(9) *“I see just a moldy rock.” [...] “The rock or the fungus?” he inquired, struggling to remain where he stood and feeling that he was losing the contest. He staggered as he beheld the heap of skeletons that were lying behind the glowing stone. [...] It was as though a plug had been pulled in his shoulder. He felt his strength draining away.*

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 24, 27)

(10) *And his eyes: faceted dull black hemispheres: inhuman. [...] Stone is a living camera. [...] His eyes go dead.*

(Di Filippo, *Stone Lives*: 186, 195, 199)

(11) *“Cloud. You’re on a cloud,” Mirandee said reassuringly. Her hair was black cloud spilled across white. Orolandes went to her, treading carefully, knee deep in viscous cloud. [...] He was flat on the cloud now, like all the others, with his arms and legs spread wide. [...] He was hip deep in cloud. And Orolandes was sinking deeper, deeper in cloud. He was chest deep and sinking like a captain going down with his ship. [...] He sank through white blindness.*

(Niven, *The Magic Goes Away*: 96, 100)

Առաջին համատեքստում ուղղակի փոխաբերության ներկայանում
է որպես էլեկտրամագնիսական ուժով օժտված, վարդագույն, թույլ
առկայ ծող մարդակեր քար (*He staggered as he beheld the heap of skeletons that*

were lying behind the glowing stone), որն իրականում կենսաբանական էակ է (a living stone), և որին ի վերջո ուտում է սովից թուլացած հերոսը, երկրորդում՝ որպես էլեկտրոնների խթանմամբ աշխատող բազմաֆունկցիոնալ արհեստական աչքեր (his eyes: faceted dull black hemispheres: inhuman; a living camera; eyes go dead) իսկ երրորդում՝ որպես գերտեխնոլոգիայի ընձեռած օդում տեղաշարժվելու հնարավորություն (Her hair was black cloud spilled across white; He was hip deep in cloud; He sank through white blindness):

Ավելի կոնկրետացնելով խնդրո առարկա ոճական հնարի բնութագիրը՝ ԼեԳուինը հայտարարում է, որ «փոխաբերության ուղղակիացումը գիտաֆանտաստիկայի համար կարևոր նազմավարական հնար է, որը թույլ է տալիս մտածել, որ իրականության վերաբերյալ մեր պնդումները, ինչպես նաև շարունակականությանը և ինքնությանը վերաբերող մեր համոզմունքներն ու ընկալումները կարող են կասկածելի լինել» (LeGuin 1993: 32): Յեղիևակը կարծում է, որ թեև ընթերցողը կարող է որպես չափօրինակ չընդունել մի գրականության, որտեղ բնապատկերը խժռում է կերպարներին, բայց այնուամենայնիվ նախապատվությունը տալ գիտաֆանտաստիկայի օբյեկտիվ դարձած երևակայությանը, քանի որ այն իրականության նկատմամբ այլընտրանքային մոտեցման հնարավորություն է ընձեռում: Որպես այս թեզի հիմնավորում՝ ԼեԳուինը փաստում է, որ մոդեռնիստական շրջանում գիտաֆանտաստիկան մնացել էր լուսանցքում, որովհետև կարևորվում էին միայն ռեալիստական գրական ոճն ու նորմերը, բայց 20-րդ դարի 60-ականներից սկսած (այսինքն նորալիքյան կամ ԳՖԴ-ի երկրորդ ոսկեդարյա շրջանից հետո) այն լուսանքից դուրս եկավ, քանի որ կարողանում էր տալ այն, «ինչ ժամանակակից և պոստմոդեռն գրողներն ու ընթերցողները պահանջում են պատմասությունից՝ բաց համատեքստ, որը թույլ է

տալ իս ըմբռնել ճկուն, դյուրաթեք, հաճախ բազմազան և անկաշկանդ փորձարկումները: Ոչ մի հեղինակություն, ոչ մի չափորոշիչ» (LeGuin 1993: 32): Ընդ որում, երևակայության ուղղակիացումը ենթադրում է պայմանականություններից ազատ գործունեություն՝ ինչպես հեղինակի ընկալումների ձևավորման, այնպես էլ նրալեզվածական շարադրանքի ստեղծման գործում: Գիտաֆանտաստիկ գրականության մեջ լայնորեն կիրառվող, անկաշկանդ, «բանաստեղծական ճշգրտություն»¹⁹ ստեղծված ուղղակի փոխաբերությամբ «հրաշքի զգացողություն» է հաղորդում մեր մտքերին:

Դիտարկենք այդպիսի արտասովոր զգացումներ հաղորդող սայբերփանքյան ուղղակի փոխաբերություններ պարունակող մի համատեքստ.

(12) *June's body is a tracery of lambent lines, like some arcane capillary circuitry in the core of **Mao/Kung Fu-tzu**. Following the current craze, she has had a subdermal pattern of microchannels implanted. **The channels are filled with synthetic luciferase, the biochemical responsible for the glow of fireflies, which she can trigger now at will.** In the afterglow of lovemaking, **she has set herself alight.** [...] **Slowly June wills her glowing body dark.***

(Di Filippo, *Stone Lives*: 194, 195)

Չամատեքստը ներկայացնող վերասույթային միասնությունը բարդ է, ճկուն, ոճային, անուղղակի ակնարկներով ու դժվար ըմբռնելի փոխաբերական գաղտնաբառերով/կոդերով հարուստ: Առաջին նախադասության արևելյան հնչողություն ունեցող հարադիր բառաբարդումը (*Mao/Kung Fu-tzu*) Ջունի վիետնամական ծագումն ակնարկող հատուկ անուն է: Երկրորդ նախադասությունը

(Following the current craze, she has had a subdermal pattern of microchannels implanted - Յետևելով ժամանակակից մոդային՝ նա ենթամաշկային միկրոանոթների ներդնում է արել) նույնպես գիտաֆանտաստիկ որևէ ոճաժանրային նշույթ չի պարունակում՝ անոթային պլաստիկ իմպլանտացիան տարածված և նորածն է մերօրյա բժշկագիտության մեջ: Այդուհանդերձ տվյալ ասույթը ընթերցողին կարծես զգուշացնում է, որ ուր որ է հայտնվելու է փանքը, որն այս դեպքում ազդարարվում է գիտաֆանտաստիկ *luciferase* (այսպես կոչված *լուսատիտիկային նյութ*) տերմին-նորաբանության և *she can trigger now at will* (կարող է միացնել, երբ կամենա) ուղղակի փոխաբերության միջոցով: *Trigger* բայը կիրառված է արտառոց, անսպասելի, անսովոր առնչանակային իմաստով, քանի որ վերաբերում է մարմնի *լուսավորության համակարգը* «միացնել-անջատելուն»: Վերասույթային միասնության բարձրացող աստիճանավորումն ավարտվում է ուղղակի փոխաբերություններով՝ *մարմնի լույսերը վառելով* (*she has set herself alight*) և ապա՝ *անջատելով* (*June wills her glowing body dark*), որոնք երկուսն էլ, ռեալիստական գրական համատեքստում կգործառվեին որպես ավանդական փոխաբերություններ և կառաջացնեին սեր և կիրք խորհրդանշող մտազուգորդումներ: Յենց այս տիպի ավանդական փոխաբերություններն են, որ, հակադրելով «կենդանացած», «վերածնված», «վերամարմնավորված», օբյեկտիվ ուղղակի փոխաբերությամբ, Լեգուինի (1993: 30) կողմից որակվում են որպես «մեռած» սուբյեկտիվ փոխաբերություններ: Կուզենայինք ևս մեկ անգամ կրկնել, որ **ռեալիստական գեղարվեստական համատեքստում փոխաբերականացման հակընթաց արոցեսը, այսինքն ասափոխաբերականացումը երբեք չի կարող գործառվել:**

Յրաջալի տիրապետելով պատմասության և նկարագրության դիսկուրսներին և ոճական հնարների կիրառության

սկզբունքներին՝ գիտաֆանտաստիկ գրող Ռ. Չել ազնին շատ հաճախ է կիրառում ուղղակի փոխաբերությամբ՝ հատկապես կենսաբանական գիտության գերզարգացման շնորհիվ բազմաթիվ անգամներ «հարությանն առնելու» և հոգեբանական հնարների միջոցով սովորներից ու ժ հավաքելու պատկերներ կերտելիս (13): Երբ իրական աշխարհում կամ ռեալիստական գեղարվեստական գրականության մեջ փոխաբերականորեն ասվում է, որ մարդը նորից է ծնվել, վերածնվել կամ հարությանն առել, ապանկատի է առնվում այն փաստը, որ տվյալ մարդը կարողացել է փրկվել մահից կամ դուրս գալ ինչ-որ ծանր իրավիճակից: Չել ազնիի պատկերած գիտաֆանտաստիկ աշխարհի մոլթ մասում բնակվող կենսաբանական էակները իրականում մեկից ավելի կյանք ունեն (*darksiders have more than one life. How many have you?*), վերջնականորեն չեն մեռնում (*It is not as if you would be dead forever*) և հերթական մահից հետո, մեծ դժվարությամբ վերականգնելով կենսաբանական բջիջները (*It sometimes takes years to constitute a new body; gaining a substance*), վերամարմնավորվում և կյանք են վերադառնում (*new body; with the full weight of his being once again on him*): Օրինակ, գլխատվելուց և հարությանն առնելուց (*I was beheaded in Igles and rose again; his last resurrection*), վամպիրի արյունը խմելուց և մարդակեր կենսաբանական քարը ուտելուց (*I drank the blood of a vampire and ate a stone*) հետո գող Ջեքը (*the thief who walks in silence and in shadows!*) անցնում է սովորներից էներգիա և դրական լիցքեր հավաքելու միջոցով (*he drew strength from them*) իր ֆիզիկական և հոգեկան ներուժի վերականգնմանը: Բոլոր նշված ասույթները ռեալիստական գեղարվեստական արձակում հանդես կգային որպես երևակայական, սուբյեկտիվ փոխաբերությաններ կամ կարող էին բնորոշել հոգեպես անառողջ կերպարներին, մինչդեռ ապափոխաբերականացվելով՝ վերածվում են

գիտաֆանտաստիկ ոճական նշույթների՝ ուղղակի իմաստով հանդես եկող փոխաբերույթների:

(13) *Everyone knows that **darksiders have more than one life. How many have you? It is not as if you would be dead forever.** It is a long way back from the Dung Pits of Glyve at Western Pole of the world, and one must walk. **It sometimes takes years to constitute a new body.** [...] And again after a long while he felt himself falling – falling as from a great height, **gaining a substance,** until he realized that he was lying on his back staring upward **with the full weight of his being once again on him.** [...] It was always with a certain sadness that he reflected on the loss of blood from any **new body** which also happened to be his own. [...] I am Shadowjack, **the thief who walks in silence and in shadows! I was beheaded in Igles and rose again** from the Dung Pits of Glyve. **I drank the blood of a vampire and ate a stone.** [...] There was some blockage of the light now, and shadows danced about him. Almost weeping, **he drew strength from them** each time they fell upon him. [...] Flocks of meteors constantly strung the sky, reminding him of the appearance of heavens on the day of **his last resurrection.***

(Zelazny, *Jack of Shadows*: 11, 14, 16, 85, 128, 133)

Վերածնվելու, վերամարմնավորվելու ծրագրված գիտական (ոչ թե կրոնական) գաղափարն է ընկած նաև Ֆ. Բուշբիի և Ջ. Բրանների ուղղակի փոխաբերույթներ ներկայացնող համատեքստերում (14), (15):

(14) ***Having died, he still feared death.** It would be merely a different way of ending. For **he had no clear idea how much of his life had***

been lived, back and forth in bits and pieces. One day he would use up the last un-lived segment, and then...he supposed he simply wouldn't wake up. At his best estimate he had lived something less than half his allotted time-years. He couldn't be sure for much of his earlier conscious time was unmeasured. [...] At the conscious-age of perhaps thirty he was born. Except for the forgotten instinctive rapture of feeding, he found the newborn state unpleasant. Filling early skips involuntarily, he dipped twice again into infancy. He found the experience instructive, but still was glad when next he woke adult. [...] Luckily, at his first major change, when he skipped from nineteen to forty, he found himself a published author of fiction. [...] Elaine, have you had, uh, your death yet? [...] Time, stolen from a programmed future, was sweet.

(Busby, *If this is Winnetka, You Must be Judy*: 19, 20, 24, 37)

(15) *My assignment is to help actualize the potential which – I must remind you – you arranged to build into Tim's genetic endowment. He did not ask to be born the way he is. He did not ask to come into the world as the son of parents who were so vain they could not be content with a natural child, and demanded the latest luxury model.*

(Brunner, *What Friends Are For*: 158)

Հատվածներից վերցված ներքոնշյալ ուղղակի փոխաբերուն թներն առնչվում են երկարակեցուն և գեներտիկ ճարտարագիտուն անապագամոդելներին.

- *Having died, he still feared death - Արդեն մեկ անգամ մահացած է ինքն ու վհանդերձ, նա դեռևս վախենում էր մահից:*
- *he had no clear idea how much of his life had been lived, back and forth in bits and pieces - Նալ ավելի էր պատկերացնում, թե իր կյանքից որքան էր նա ապրել, այստեղ ու այնտեղ, կարճ ու երկար:*
- *he had lived something less than half his allotted time-years - Նա իրեն հատկացված ժամանակից ինչ-որ չափով ավելի քիչ էր ապրել:*
- *At the conscious-age of perhaps thirty he was born - Նա ծնվել էր գիտակցական կյանքի երևի երեսուն ն տարեկանում:*
- *he found the newborn state unpleasant - Նորածին վիճակը նրան տհաճ էր:*
- *he dipped twice again into infancy - Նա երկու անգամ եղել էր մանկական տարիքում:*
- *next he woke adult - Հաջորդ անգամ նա ծնվեց արդեն հասուն տարիքում:*
- *he skipped from nineteen to forty, he found himself a published author of fiction - Նա տասնիննից անմիջապես անցավ քառասունի՝ արդեն որպես գեղարվեստական գրական ու թյան հայտնի հեղինակ:*
- *have you had, uh, your death yet? - Դու դեռևս ոչ մի անգամ չե՞ս մահացել:*
- *Time, stolen from a programmed future, was sweet - Ծրագրավորված ապագայից գողացած ժամանակը քաղցր էր:*
- *you arranged to build into Tim's genetic endowment - Դուք ցանկացել էք ավելացնել թիմի գենետիկ օժտված ու թյունը:*
- *He did not ask to be born the way he is - Նա չէր ցանկացել ծնվել այնպիսին, ինչպիսին կար:*
- *He did not ask to come into the world as the son of parents who were so vain they could not be content with a natural child, and demanded the latest luxury model - Նա չէր ցանկացել աշխարհ գալ որպես այնպիսի դատարկամիտ նախնիների որդի, ովքեր չէին կարողացել բավարարվել բնական երեխայով, և պահանջում էին վերջինս ամենալուրջ մոդելը:*

*ծնողների որդի, որոնք չէին ցանկացել բնական երեխա
ուներնալ և պահանջել էին ամենավերջին շքեղ մոդելը:*

Գիտաֆանտաստիկ ուղղակի փոխաբերույթներ են ներթուշյալ
օրինակները, որոնց իմաստային բուրբ նրբերանգները թեև
բացահայտվում են միայն լայն համատեքստում, բայց նույնիսկ
համատեքստից դուրս ժամանակակից ընթերցողը կարող է ընկալել
դրանք որպես գիտաֆանտաստիկ ոճական նշույթներ՝
«երևակայության օբյեկտիվ արդյունք» ներկայացնող ուղղակի
փոխաբերույթներ.

*whales in Kurdistan; the angel who walked and stood in those high plains; gazed upon her
own double and talked with her (Lafferty, pp. 128,130,133); to bring down the moon
(Niven, p. 179); its sun was golden, not silver (Broxon, p. 99); human cattle (Dickson, p.
202) time force; telepathic thought aimed at engine; one of these days I might be going to
the stars (Simak pp. 234, 248); his physician was no longer the wind but a small, brown
monkey; Dr. Island was a monkey again (Wolfe, pp. 41, 45); the brains of unwilling or
unknowing subjects were transplanted into the bodies of sea creatures (Bryant, p. 85);
Martian suburb (Martin, p. 110); The shadow creature passed through the walls; Time
stood still (Ellison, pp. 185, 188); She had been given the same memories that I had; the
old me; bred from animals into the shape of men; dog-man, bull-man, I am a cat, I have
been French for two weeks now; we were asleep and learning French; anti-telepathy felt
like a headache, He thought at me, not bothering with words; I saw many birds, and when I
thought at them, I found their minds startled and opaque; ex-person; I thought him with my
mind; I called with my mind; I can erase the memories of the last full day (Smith, pp. 51,
58, 61; 62, 63, 64, 65, 69, 71, 73); the photographic memory saw it lying beside a row of
green (Sturgeon, pp. 84); he needed an oil bath to brighten his mental shell; I trembled
violently: metal parts clanked and zinged; flesh and steel shell (Bunch, pp. 95, 96); fixed
sun, methane snow; outside vision (Blish, p. 134, 136); miniaturized generations (Lafferty,*

p. 148); *chasing around in the face of a girl; I spend four days in the tank absorbing the female terran pattern; planet-born girls; they have put on faces like ours to deal with us* (Hess, pp. 152, 157, 158); *white sun; air lock; it's lucky we didn't land up in a sun's belly; the message would be oxidized to gas; You can't get lost in space, Encyclopedia Galactica; living simulacrum; I am not here in the flesh; with the tiny atomic bomb under his tongue; He tampers with emotions: emotional control; he could know my emotions and – and cure them for his own purposes* (Asimov, pp. 48, 63, 64, 68, 70, 83, 145, 149, 162, 206, 218); *empty body; in his first life, Waking from cold sleep was like waking from death* (Niven, pp. 11, 13, 19); *The machine hated us as no sentient creature had ever hated before; We could not die; AM withdraw from my mind;* (Ellison, pp. 169, 172); *the techniques by which the past is revealed; He asks the name of the genetic surgeon who crafted the first true-breeding Fliers* (Silverberg, p. 204); *the created and the born, a serpent began to form; It contains your soul* (Zelazny, pp. 91, 94) և շատ այլ ուղղակի փոխաբերումներ, որոնցով հարուստ է գիտաֆանտաստիկ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն:

Կառուցվածքային առումով ուղղակի փոխաբերումները բազմազան են և կարող են հանդես գալ որպես՝

1. մեկ և ավելի նախադասություններինց կազմված վերասույնային միասնությունն. *Handling it in other than the one prescribed way, of course, the artist caused the mined bone to explode, and his heart and colors and empty easel, as well as his metal shell and the few flesh-strips he owned, for a moment joined the Ho-ho salute and the big-balloon carnival high over White Witch Valley* (Bunch, p. 97),
2. մեկ կամ քանիստ սույն-նախադասությունն. *I am not here in the flesh* (Asimov, p. 145); *For every crisis Seldon has prepared a personal simulacrum to help – and to explain. Four crises so far – four appearances* (Asimov, p. 124),

3. քերականական տարբեր ձևերի բառակապակցություններ. *bred from animals into the shape of men* (Smith, p. 61); *to bring down the moon* (Niven, p. 179),
4. բառային և շարահյուսական շարունջներ. *human cattle* (Dickson, p. 202); *dog-man; ex-person* (Smith, 62, 69),
5. տարատեսակայլ պարզ և բարդ կառույցներ:

Իմաստային և թեմատիկ առումներով ուղղակի փոխաբերությունները սահմանափակ են, քանի որ հիմնականում ապափոխաբերականացվում, օբյեկտիվ են դառնում գիտատեխնոլոգիական (համակարգչային, կենսաբանական, հոգեբանական) ոլորտի հետ կապված, մտքի և երևակայության թռիչքներ պատկերող սուբյեկտիվ փոխաբերությունները:



Իմիբերելով այս գլխում կատարված հետազոտության արդյունքները՝ կարող ենք փաստել, որ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գործառական նպատակաւղղվածությունը պայմանավորող ամենակարևոր գործոնը՝ «ճանաչողական երևակայությունը» ուղղակիորեն արտացոլվում է գիտաֆանտաստիկ փոխաբերության մեջ, որն ակնհայտորեն ցույց է տալիս, թե ինչպես են լեզուն ու ոճը, ճանաչողությունն ու մտածողությունը համագործակցում գրական այս եզակի ժանրում: Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունը բանականության և երևակայության անբաժանելի միասնությունը ներկայանում է որպես փոխաբերական մտքերի (հասկացական կամ իմացական փոխաբերությունների) և փոխաբերական հոլյգերի (երևակայական փոխաբերությունների) համատեղում, որպես «փոխաբերական միաձուլում»: Կարծում ենք, որ նշված տերմինը հասկացական և երևակայական փոխաբերությունների

հակադրամիասնություն, փոխազդեցություն և միախառնման գործընթացը սահմանող հաջողված և բնորոշ ձևակերպում է:

Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերություն մեր հետազոտությունը փաստում է, որ հոլզական/երևակայական – ճանաչողական/իմացական հակադրամիասնություն, հասկացականացման և փոխաբերականացման գործընթացների մշտական համագործակցություն դերը չափազանց կարևոր է ժանրի գործառական կայացման, «ճանաչողաերևակայական» գործառույթի իրացման գործում: Ավելին՝ փոխաբերությունը որպես և՛ լեզվական/ոճական, և՛ մտածական/ճանաչողական երևույթ դիտարկելը թույլ է տալիս **«փոխաբերական միաձուլումը» բնորոշել որպես գոյաբանորեն ներակա փոխաբերականությամբ օժտված հասկացական փոխաբերույթի հիմքի վրա կառուցված երևակայական փոխաբերույթ:** Այս բնորոշումը թույլ է տալիս պնդել, որ մարդկային մտքի իմացական փոխաբերական դրսևորումը, որն ուղղակիորեն կամ անուղղակիորեն արտահայտվում է արիստոտելյան *A is B* մոդելով, ընդլայնվում և ճյուղավորվում է՝ վերածվելով տարատեսակ, բազմազան, բարդ և տպավորիչ գիտաֆանտաստիկ երևակայական փոխաբերույթ-միաձուլմաների, որոնք երբեմն անհնարին է ըմբռնել և ընկալել առանց, ըստ է. Քիթթեյի (1987: 2)՝ «հոլզական ներուժի և գեղագիտական զգացողություն»:

Անդրադառնալով ապափոխաբերականացմանը՝ նշենք, որ այն սուբյեկտիվի օբյեկտիվացման կամ երևակայության օբյեկտիվացման գործընթացն է, որի արդյունքը ուղղակի փոխաբերույթն է՝ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի ցուցիչ կամ ոճա-ժանրային նշույթ համարվող ոճական այն հնարը, որը երբեք չի կիրառվում գեղարվեստական գրականությանը պատկանող այլ դրսևորումներում և կարևորում է գիտաֆանտաստիկ ժանրի ոճական

Եզակի ությունն ու պատկերում ապագա փոփոխությունները :
Փոխաբերության ուղղակիացման միջոցով ավանդական
փոխաբերությունը վերածվում է տվյալ համատեքստի համար լիովին
իրական համարվող երևույթի, փաստի, իրավիճակի, գործողության :
Այս բացառիկ ոճական հնարի, սուբյեկտիվ - օբյեկտիվ դրսևորման
այս ուրույն ձևամուշի առավել մանրակրկիտ
ուսումնասիրությունը կարող է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի
ոճագործարական առանձնահատկությունների մասին նոր
բացահայտումների հիմք հանդիսանալ :

Ծանոթագրություններ

1. Սույն հետազոտության մեջ *metaphor* տերմինի տեսակն ղիտարկումների և կիրառական իմաստների, «փոխաբերություն» և «փոխաբերյալ» տերմինների իմաստային զանազան կիրառությունների վերաբերյալ ավելի մանրամասն տեսներածության ծանոթագրություն 19-ը և երրորդ գլխի ծանոթագրություն 24-ը:
2. Լեհ լեզվաբան Է. Կրժանովսկա-Կլուչեվսկան (2013:53), կարևորելով երևակայական փոխաբերյալի (ըստ այս հետազոտողի՝ «բանաստեղծական փոխաբերյալ») և նեապոլիտանցի մտածող Ջ. Վիկոյի (1744) փոխաբերության չորս կարևորագույն տեսակները (փոխաբերյալ, փոխանունություն, համըմբռնում, հեգնանք) պարունակող քառակազմ մոդելի (Vichian tetrad) և փոխաբերության այլ տեսակների (տես երրորդ գլխի ծանոթագրություն 24-ը) նշանակությունը, ավելացնում է, որ բոլոր փոխաբերությունները հսկայական «փոխաբերական տիրույթում» ընթացող խաղի միջոցներ են, խաղ, որտեղ հանդիպում են հեղինակը, տեքստը և հասցեատերը և սկսում «տեքստաստեղծման և տեքստամեկնաբանման» անվերջ գործընթացը (Chrzanowska-Kluczewska 2013:134): Ընդ որում, լեհ լեզվաբանը հարում է Ջ. Վիկոյի այն մոտեցմանը, որ

փոխաբերության/այլաբերության բոլոր ձևերից
ամենակարևորը փոխաբերության է:

3. Այս տերմինը ոչ մի կապ չունի որոշ հետազոտողների առաջարկած «հասկացական միաձուլում» (*conceptual blending*) ձևակերպման հետ (տես Fauconnier and Turner 2002), որը թեև նկարագրում է «ստեղծագործ մտքի արդյունքը», բայց «գրեթե ոչ ինչ չի ասում ներշնչանքի և երևակայության մասին, որոնք ցանկացած միաձուլման հիմքն են» (Conceptual Blending 2012):
4. Փոխաբերության լայնածավալ տեսության մեջ երբեմն հանդիպում ենք նաև հասկացական փոխաբերության «սովորական փոխաբերության» (*ordinary metaphor*) անվանմանը:
5. Ե. Քիթթեյը (1987) «հասկացական տիրույթները» (*conceptual domains*) բնորոշում է նաև որպես «իմաստային դաշտեր» (*semantic fields*), իսկ Լակոֆն ու Ջոնսոնը (1980; 1999) նշված տիրույթների փոխարարակցությունը անվանում են *metaphor mapping*, բառացիորեն՝ «փոխաբերության ինքարտեզագրում»:
6. Փոխաբերության արիստոտելյան տեսությանը, դիպածային կառույցի փոխաբերություն (event structure metaphor) և Լակոֆի և Ջոնսոնի հասկացական փոխաբերության տեսության առնչություններին մանրամասն անդրադարձել է Ջոն Քրեյն «Ամերիկյան բանասիրություն» հանդեսում հրատարակված «Արիստոտելը փոխաբերության մասին» հոդվածում (Kirby 1997:517-554):
7. Երևակայական և հասկացական փոխաբերության տեսակներին և պատկերային համակարգերին ավելի մանրամասն ծանոթանալու համար տես Lakoff and Johnson 1980; Lakoff and Turner 1989; McArthur 1992, Saeed 1997:

8. Նշված օրինակների մի մասը մեր կողմից ընտրված կամ արտարկված են գիտաֆանտաստիկ գրականության ոլորտում: Մարդկային ճանաչողության տարբեր հասկացություններին առնչվող, բայց նաև գիտաֆանտաստիկային բնորոշ փոխաբերության մյուս մասը վերցված է Ջ. Լակոֆֆի (1994) հասկացական փոխաբերության ցանկից: Բնական է, որ որոշ օրինակներ կարող են համարվել սուբյեկտիվ ընտրության արդյունք, բայց կարծում ենք, որ գիտաֆանտաստիկ գրականության երկարամյա և լայնածավալ ուսումնասիրության շնորհիվ մեզ հաջողվել է հիմնականում ճիշտ ընտրություն կատարել:
9. Գիտաֆանտաստիկ փոփոխության գաղափարախոսությանը, հասկացական փոխաբերության, «փոխաբերական միածուլմանը» վերաբերող մեր տեսական և գործնական դրոյթները մանրակրկիտ քննվել և արժանացել են գիտաֆանտաստիկ ուսումնասիրությունների ոլորտում ներգրավված արտերկրյա լեզվաբանների հավանությանը: Քննության արդյունքները ներկայացվել են տեղական և միջազգային մի շարք գիտաժողովներում և հրատարակվել հեղինակավոր միջազգային գիտական հանդեսներում (տես Muradian 2013; 2015; 2016):
10. Գործունե փոխաբերության (active metaphor) անմիջապես ընկալվում է որպես փոխաբերության, քանի որ հեղինակի վառ երևակայության արդյունքն է և սովորաբար օժտված է ներազդման մեծ ներուժով: Յետազոտության մեջ կիրառված ոճական հնարների և փոխաբերության տեսակների հայերեն անվանումները հիմնականում վերցված են Ս. Գասպարյանի և Ա. Մաթևոսյանի անգլերենի ոճական գործառնությանը վերաբերող

ուսումնական ձեռնարկից (Gasparian, Matevosian 2008): Հայերեն համարժեքների բացակայության դեպքում՝ համապատասխան թարգմանության ներքին կատարվել են մեր կողմից:

11. Անուղղակի փոխաբերությունը (implied/unstated/indirect metaphor) արտահայտվում է անորոշ ակնարկներով և սովորաբար իրացվում է տարբեր, երբեմն անհամատեղելի ածականների միջոցով: Փոխաբերական իմաստի և համեմատության ընկալումը կախված է ընթերցողի բանականության ունից, երևակայության ունից և փորձառության ունից (Beger 2011; Implied Metaphor 1996-2016).
12. Փոխանվանական համեմատությունը հիմնված որոշակի, կոնկրետ ֆիզիկական հատկանիշների նմանության վրա, իսկ փոխաբերական համեմատությունը՝ ոչ նյութական, վերացական հատկանիշների նմանության վրա (Гаспарян 2000):
13. Բարդ փոխաբերությունը (compound metaphor կամ loose metaphor) պարունակում է մի քանի փոխաբերական տարրեր և առաջացնում է մեկից ավելի, հաջորդական մտազուգորդումներ: Փոխաբերական իմաստի խտացմանը նպաստում են ինչպես առնչանակային երանգավորում ունեցող ածականներն ու մակբայները, այնպես էլ ոճականորեն լիցքավորված բայերն ու գոյականները (Metaphor 2015; 2016):
14. Պարզ (simple metaphor) և նմանութենակիր (similar metaphor) փոխաբերությունները հիմնված են համեմատվող առարկաների կամ երևույթների արտաքին նմանության պարզ, հեշտ ընկալելի որևէ հատկանիշի կամ որակի, ինչպես նաև մարդկային կենսափորձի վրա (Մաթևոսյան 2000; Metaphor 2016):
15. Տարբերութենակիր փոխաբերությունը (dissimilar metaphor) հիմնված է համեմատության կողմերի իմաստային անհամատեղելիության վրա: Այսպիսի փոխաբերությունի ընկալումն ու մեկնաբանումը

պայ մանավորված է ընթերցողի ներըմբռնմամբ, ներգգացողությամբ, իմաստային նրբությունները բացահայտելու կարողությամբ (Գասպարյան, Մաթևոսյան 1991: 157-161):

16. Ապափոխաբերականացումը և ուղղակի փոխաբերությունը (literal metaphor), որը բացառիկ ոճական հնար է գիտաֆանտաստիկայում, դիտարկվում են սույն գլխի հաջորդ ենթագլխում:
17. Յետաքրքրական է և բնորոշ, որ «փոխաբերություն ուղղակիացում» տերմինին գուգահեռ հեղինակը կիրառում է «երևակայության ուղղակիացում» (LeGuin 1993:31) համարժեքը:
18. Ուղղակի փոխաբերությունի պարզ օրինակներ են հրաշապատում հեքիաթներում իրացվող հետևյալ կապակցությունները. *red river* (1), *silver sun* (2), *to speak to one's soul* (3), որոնք ռեալիստական գեղարվեստական գրականության մեջ ամենայն հավանականությամբ փոխաբերականորեն կպատկերեն արյունոտ տեսարան (1), սառը, անտարբեր արև (2), երկխոսություններին «ես»-ի հետ (3), մինչդեռ հեքիաթային և նաև գիտաֆանտաստիկ պատմասություններում դրանք ձեռք են բերում ուղղակի իմաստ՝ օբյեկտիվորեն ներկայացնելով կարմիր գույն ունեցող գետ (1), արծաթագույն-սպիտակ կամ արծաթից պատրաստված արև (2), երկխոսություն մարմնից առանձնացած, նյութականացած հոգու հետ (3): Սեփական հոգու հետ հաղորդակցման տեսարաններ են պատկերվել Օ. Ուայլդի «Ձկնորսն ու իր հոգին» (*The Fisherman and his Soul*, 1980) հեքիաթում և Ռ. Չելազևի «Ստվերների Ջեքը» (*Jack of Shadows*, 1978) գիտաֆանտաստիկ վիպակում:
19. Յեղինակը նշում է, որ, գիտաֆանտաստիկ ներագոյումը համեմատելով բանաստեղծական ներգործման հետ, ինքն իհարկե

Նկատի չունի, որ գիտաֆանտաստիկան օգտագործում է նույն
լեզուն և նույն ոճական հնարներն ու արտահայտչամիջոցները,
ինչ պոեզիան: Նախ՝ գիտաֆանտաստիկան հիմնված է բացառապես
արձակ ստեղծագործությանը բնորոշ լեզվի և լեզվական
կառույցների վրա, ապա՝ այն պահպանողական է այն առումով, որ
կիրառում է «սիմվոլիկ արագընթաց», այսինքն գերժամանակակից,
նոր հասկացություններով, տերմիններով, այլ՝ նորաբառերով
հագեցած, բայց ըմբռնելի և մատչելի լեզու (LeGuin 1993: 31):

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒ ԹՅՈՒՆ



Անգլո-ամերիկյան գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի սույն հետազոտությունը բերում է մեզ այն համոզման, որ գիտության զարգացման, արդյունաբերական հեղաշրջման և դրանց հաջորդող սոցիալական վերափոխումների արդյունքում 19-րդ դարում ձևավորված գիտաֆանտաստիկան, որը 20-րդ դարի երեսնականներին առանձնացել է որպես գրական-գեղարվեստական նոր դրսևորում, գեղարվեստական գրականության ոճի ավանդական ժանրերին հավասար կարգավիճակ ունի և ընկալվում է որպես ոճավորված լեզվական միավորներից կազմված կանոնարկված գրական դիսկուրս:

Այս ժանրի համար ելակետային և հիմնարար գաղափարախոսությունը, նաև լեզուն ու ոճը պայմանավորող կարևորագույն արտալեզվական գործոն համարվող փոփոխության գաղափարը ակնհայտ արտացոլվում է նաև գիտաֆանտաստիկ փաստական նյութում. հերոսների դատողություններում, երբեմն փիլիսոփայորեն, երբեմն էլ պատկերավոր՝ ոճական արտահայտման հնարների և հոլզարտահայտչական տարրերի հետ միախառնված:

Պատմական, սոցիալ-հասարակական և տեխնոլոգիական արտալեզվական գործոններով պայմանավորված գիտաֆանտաստիկայի ներլեզվական դիսկուրսիվյունրահատկությունները, նպաստում են գործառական նոր դրսևորումների, խոսքային նոր ձևերի՝ գիտաֆանտաստիկ ենթաժանրերի ի հայտ գալուն և սրաարդյունքում ծագում է ժանրի լեզվաոճական դասակարգման անհրաժեշտություն:

Մեր ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ գիտաֆանտաստիկ ժանրը գեղարվեստական ոճի մտահայեցական ենթաոճին պատկանող վեց ժանրերից մեկն է և իր հերթին բաժանվում է յոթ կարևոր ենթաժանրերի (ծանր, սոցիալական, մարդաբանական, ֆեմինիստական, սայբերֆանթան, երգիծական և տիեզերական օպերա), որոնցից յուրաքանչյուրը, ընդհանուրի մաս կազմելով հանդերձ, ունի լեզվական միավորների կիրառության միայն իրեն բնորոշ նորմեր ու կանոններ: Արտալեզվական իրականության փոփոխությունը՝ պատմաբանական, սոցիալ-հասարակական, գիտատեխնոլոգիական նոր զարգացումները, կարող են նպաստել գիտաֆանտաստիկ ժանրի գործառական համակարգում ենթաժանրերի և ավելի մանր տարատեսակների առաջացմանը, հետագա զարգացմանն ու ճյուղավորմանը:

Գեղագիտական ու հոլգական զգացողություններ արթնացնելուց բացի, գիտաֆանտաստիկան միտված է ռացիոնալ ազդեցություն թողնելու ընթերցողի վրա, որն էլ իրականացվում է դիսկուրսի հիմնարար բաղադրիչի՝ գիտական «մեգատեքստի» միջոցով: Այդ «մեգատեքստը» ներկայանում է դիսկուրսի գիտական առնչությունների շարքում առաջնային տեղ գրավող մի շարք բնագիտական և հումանիտար գիտություններով՝ ֆիզիկա, մարդաբանություն, սոցիոլոգիա և փիլիսոփայություն և դրանց բնորոշ իրական և հորինված տերմինաբանական միավորներով: Ե՛վ կառուցվածքային, և՛ ոճական առումով նույնիսկ խիստ գիտական համարվող գիտաֆանտաստիկ լեզուն և ոճը հիմնված են բանականի և երևակայականի հարաբերակցության, տրամաբանականի և հոլգականի փոխադարձ սերտ կապի ու համագոյակցության վրա: Յուրահատուկ ներքին հարաբերակցությամբ լեզվական և արտալեզվական

բանականն արտահայտվում է երևակայականի մեջ, իսկ երևակայականը՝ բանականի:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը տարբերվում է ավանդական գեղարվեստական արձակից և նույն ժանրային կարգավիճակն ունեցող մտահայեցական ենթաոճի բուն ֆանտաստիկայի ժանրից, ինչպես նաև հեքիաթից և առասպելից, քանի որ այն արտացոլում է իր հիմքում ընկած բանականի, մտածականի, նյութական և ֆիզիկական ռացիոնալիզմի, այլ ոչ թե զուտ հուզականի, գերբնականի, հակաբնականի հասկացություններ: Գիտաֆանտաստիկան մշտապես կապված է իրական, փաստացի աշխարհի, բնական և գիտական օրենքների և դրանց արտարկումների հետ, որոնք էլ այնուհետև վերածվում են գեղարվեստական պատկերների: Գեղարվեստական արձակին բնորոշ զուտ հուզական և եզրական տարրերի և հեքիաթին, առասպելին կամ բուն ֆանտաստիկայի ժանրին բնորոշ որոշ գերբնական տարրերի ներմուծումը տվյալ ժանր չի կարող փոխել ժանրի գործառական ուղղվածությունը, քանի որ այն կառուցվում է տրամաբանականի հենքի վրա և միտված է յուրօրինակ ձևով իրացնելու միայն իր սեփական բանական ու երևակայական հնարավորությունները:

Գիտաֆանտաստիկայի գիտական տարրը արտացոլվում է գիտական արտարկումներում, որոնք դրսևորվում են նշված գիտություններին պատկանող դրույթների, տեսությունների և հասկացությունների վրա հիմնված մարդկային մտքի և երևակայության միաձուլված և եզրակրճական հնարներով: Դրանք իրացվում են հաղորդակցության իմաստային, վերնշանային և վերվերնշանային մակարդակներում և բացահայտվում են հակադրությունների և հակադրամիասնությունների քննությանն ուղղված համալիր մեթոդաբանության կիրառմամբ: Չայտնի, հիմնավորված գիտափաստերի և գիտադրույթների ընդլայնման,

ձևափոխման, վերափոխման արդյունքում ձևավորվում են գիտաֆանտաստիկ համաձուլ «գիտապատկերներ»:

Ամփոփելով և իմիբերելով ատենախոսության մեջ արծարծված հարցադրումների և լեզվական նյութի քննության արդյունքները, անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի հիմքը կազմող բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությանը վերաբերող բազմաթիվ ու բազմազան տեսական դրույթներն ու փաստական օրինակների լեզվաոճական և լեզվաճանաչողական վերլուծության ներքին հանգեցնել ենք հետևյալ եզրակացության ներքին.

- Գիտաֆանտաստիկ խոսքում ելակետային համարվող գիտափիլիսոփայական տեսությունների, դիտարկումների, հասկացությունների, դրույթների ուղղակի արտացոլման միտումը կարևոր տեղ է գրավում ժանրի ոճատարբերակիչ առանձնահատկությունների շարքում:
- Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի ոճագործառական և ոճաճանաչողական վերլուծությանը լեզվաբանական տարատեսակ մեթոդների կիրառմամբ, ցույց է տալիս, որ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը չի կարող կայանալ առանց բանականի՝ գիտական և փաստական տեղեկատվության առկայության, ինչպես նաև առանց իրական և պատճառահետևանքային ճշգրիտ կապերով աչքի ընկնող խոսքային պատկերներն ու իրադրություններ ծնող երևակայական տարրի:
- Բանական – երևակայական փոխգործակցությամբ ստեղծվող ներուժը ընթերցողին «հրահրում» է նորովի իմաստավորել ներկան անցյալի ու ապագայի ուտոպիական կամ դիստոպիական իրականությունների համատեքստում:

- Լեզվակալան տարաբնույթ գիտաֆանտաստիկ միավորներն իրացնում են հաղորդման, ճանաչողական, էվրիստիկական գործառնություններ, նաև ներգործման/գեղագիտական գործառնություն, լայն առումով՝ մեր բնորոշմամբ՝ «ճանաչողաերևակայական» գործառնություն:
- Յիմնված լինելով համամարդկային մշակութային և սոցիալ-հասարակական գաղափարախոսության վրա՝ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսն իրացնում է նաև սոցիալ-հասարակական և համոզման գործառնություններ:
- Բանական, գիտական կադապարում պարփակված գիտաֆանտաստիկ վառ երևակայությունը դրսևորվում է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի լեզվական, ոճագործառական և ոճաճանաչողական արտալեզվական և ներլեզվական առանձնահատկությունները պայմանավորող համընդհանուր փոխաբերականացման բազմաթիվ միջոցներով, այդ թվում՝ տարատեսակ փոխաբերություններով, համեմատություններով, անձնավորմամբ, բարձրացող աստիճանավորմամբ, բառային հակադրություններով, չափազանցությունամբ, հեգնանքով, շրջասությունամբ, որոշչային հարադիր բարդություններով, մակդիրային կապակցություններով, -յ գործուն վերջածանցով բառային շարունակություններով, ինչպես նաև յուրօրինակ գիտաֆանտաստիկ նորաբանություններով, որոնք պայմանավորում են անգլալեզու գիտաֆանտաստիկայի ուրույն լեզուն և ոճը:
- Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը հատկապես աչքի է ընկնում տարատեսակ փոխաբերությունների և գեղարվեստական համեմատությունների լայն կիրառությամբ: Փոխաբերությունների ընդլայնված, բարդ, իսկական, գործուն, անուղղակի, տարբերութնակիր, բացարձակ, հասկացական և այլ

տեսակների, ինչպես նաև փոխանվանական և փոխաբերական համեմատությունների ճանաչողական տիրույթում կարևոր տեղ են գրավում իմաստային մակարդակում իրացվող և եզրվան միավորները, որոնք նպաստում են վերնշանային մակարդակի միավորների փոխաբերական իմաստային նրբերանգների ընկալմանը:

- Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գործառնական նպատակառնչվածությունը պայմանավորող ամենակարևոր գործոնը՝ «ճանաչողական երևակայությունը», ուղղակիորեն արտացոլվում է գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունում, որն ակնհայտորեն ցույց է տալիս, թե ինչպես են և եզրուն ու ոճը, ճանաչողությունն ու մտածողությունը համագործակցում գրական այս ինքնատիպ ժանրում: Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունում բանականության և երևակայության անբաժանելի միասնությունը ներկայանում է որպես փոխաբերական մտքերի (հասկացական փոխաբերությունների) և փոխաբերական հոլյգերի (երևակայական փոխաբերությունների) համատեղում, որպես, մեր տերմինով ասած, «փոխաբերական միաձուլում»: Կարծում ենք, նշված տերմինը և ավագույնս սահմանում է հասկացական և երևակայական փոխաբերությունների հակադրամիասնության, փոխազդեցության և միախառնման գործընթացը:

- Գիտաֆանտաստիկ փոխաբերությունի մեր հետազոտությունը փաստում է, որ երևակայական – ճանաչողական հակադրամիասնության, հասկացականացման և փոխաբերականացման գործընթացների մշտական համագործակցության դերը չափազանց կարևոր է գիտաֆանտաստիկ ժանրի՝ գործառնական առումով կայացման,

«ճանաչողաբանական» գործառնությունը իրացման հարցում: Ավելին՝ փոխաբերությունը որպես և՛ լեզվական, և՛ ճանաչողական երևույթ դիտարկելը թույլ է տալիս «փոխաբերական միաձուլումը» բնորոշել որպես գոյաբանորեն ներակա փոխաբերականությամբ օժտված հասկացական փոխաբերությունի հիմքի վրա կառուցված երևականական փոխաբերություն: Այս բնորոշմամբ՝ մարդկային մտքի ու երևականության փոխազդեցությունը, որն ուղղակիորեն կամ անուղղակիորեն արտահայտվում է արիստոտելյան *A is B* մոդելով, ընդլայնվում և ճյուղավորվում է՝ վերածվելով տարատեսակ բարդ ու տպավորիչ գիտաֆանտաստիկ երևականական փոխաբերություն-միաձուլումների:

- «Փոխաբերական միաձուլման» իրացման բնորոշ օրինակներ են գիտաֆանտաստիկայում համընդհանուր փոփոխության գաղափարը կրող հասկացական փոխաբերություն (*Change is motion*) և դրանից ածանցվող ենթափոխաբերությունների հիմքի վրա ստեղծված գիտաֆանտաստիկ երևականական փոխաբերությունները:
- Ապափոխաբերականացումը սուբյեկտիվ երևականության օբյեկտիվացման գործընթացն է, որի արդյունքն ուղղակի փոխաբերությունն է՝ գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի ցուցիչ կամ ոճաժանրային նշույթ համարվող ոճական այն հնարը, որը երբեք չի կիրառվում գեղարվեստական գրականության այլ դրսևորումներում և կարևորում է գիտաֆանտաստիկայի ժանրային եզակիությունը: Փոխաբերության ուղղակիացման միջոցով ավանդական փոխաբերությունը վերածվում է տվյալ համատեքստի համար լիովին իրական համարվող երևույթի, փաստի, իրավիճակի, գործողության: Այս բացառիկ ոճական հնարի, սուբյեկտիվ – օբյեկտիվ դրսևորման այս ուրույն

ձևանմուշի առավել մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը կարող է գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի ոճագործառական առանձնահատկությունների մասին նոր բացահայտումների հիմք դառնալ :

- Գիտաֆանտաստիկ մակդիրային կապակցությունները նույնպես կարևոր ոճատարբերակիչ միավորներ են բնականի և երևակայականի հակադրամիասնության համատեքստում: Դրանք հիմնականում երկու տեսակի են՝ յուրօրինակ բազմակառույց որոշչային շարույթներ և of նախդիրով կազմված շարույթներ, որոնք աչքի են ընկնում կիրառելիության հաճախականությամբ և ընթերցողի վրա թողած գեղագիտական անկրկնելի ազդեցությամբ:
- Ինչպես ցույց է տալիս փաստական նյութի մեր քննությունը, -ly գործուն վերջածանցով բառային շարույթները գիտաֆանտաստիկայում քանակապես և կիրառման հաճախականությամբ գերազանցում են ածանցավոր մյուս կարգային ձևերին առանձին վերցրած և կազմում են մեծ քանակությամբ կաղապարային ու առնչանակային բառակապակցական շարույթներ, որոնց «համաձուլվածքները» գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի կարևոր ցուցիչներ են: Այս միավորների ոճական նշույթավորումը հավանաբար կարելի է բացատրել այն փաստով, որ -ly գործուն վերջածանցով շարույթները պատկերում են որոշակի ձևային հատկանիշներ, և քանի որ ձևային փոփոխության-ձևափոխության-վերափոխության հասկացական մոդելների կառուցումը ժանրի հիմնարար հատկանիշն է, ապա բնական է, որ լեզվական համապատասխան միջոցների շարքում -ly վերջածանցով բառային շարույթները և դրանցով կազմված բառակապակցական կամ

շարահյուսական շարունջները ոճատարբերակիչ դեր են ստանձնում:

- Գիտաֆանտաստիկ բոլոր նորաբանությունները ոճական նշուններ են, քանի որ լինելով հորինված լեզվական տարրեր՝ գոյաբանորեն իսկ իրենց մեջ ներառում են բանական ու երևակայականը: Յետազոտության շրջանակներում կատարված փաստական նյութի քննության արդյունքում գիտաֆանտաստիկ ժանրում որպես ոճատարբերակիչ տարրեր հանդես եկող բազմաթիվ նորաբանությունները դասակարգվել են որպես հորինված տերմին-նորաբանություններ, հատուկ անուն-նորաբանություններ (անձնանուններ, տեղանուններ, ազգային, խմբային, դասային պատկանելություն ցույց տվող հատուկ անուններ), նորալեզու-նորաբանություններ (հին կամ միջին անգլերեն և դրա իմիտացիա, հորինված լեզվական տարրերի և հին անգլերենի համադրություն, հորինված հնդկացիական լեզու՝ լատիներեն *lapsus lingae* («սխալ խոսք») կոչվող տարրերի հավելմամբ, շոտլանդերեն կամ այլ իրական լեզու և դրա իմիտացիա, ֆրանսերենի կամ այլ իրական լեզվի իմիտացիա, կրճատձևեր, լեզվախաղեր), տեղայնացված նորաբանություններ (միայն տվյալ ստեղծագործության որևէ կերպարին բնորոշ հորինված բառեր): Ինչպես գիտության և տեխնիկայի տարբեր բնագավառներում, այնպես էլ գիտաֆանտաստիկայում շատ տերմին-նորաբանություններ կազմվում են հունա-լատինական տարրերի, անգլերենի և երբեմն նաև այլ լեզուների բնորոշ լեզվական միավորների օգնությամբ, սակայն քիչ չեն դեպքերը, երբ գիտաֆանտաստիկային բնորոշ հորինված տերմին-նորաբանությունը, ինչպես նաև նորաբանությունների մյուս

խմբերը ներկայացնող լեզվական միավորները չեն ենթարկվում լեզվի բառակազմական և ոչ մի օրենքի:

Այսպիսով, անգլալեզու գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի հիմքը կազմող բանականի և երևակայականի հակադրամիասնությանը վերաբերող բազմաթիվ և բազմազան տեսական դրույթներն ու փաստական օրինակների ոճագործառական և ոճաճանաչողական վերլուծությանը ցույց են տալիս, որ թվացյալ հակադիր բևեռներում գտնվող մարդկային մտքերն ու հոլյզերը փոխկապակցված են և փոխապայմանավորված, որ, անկախ գիտականի և գեղարվեստականի, բանականի և երևակայականի հարաբերակցության մեծ կամ փոքր, նկատելի կամ աննկատ «չափաբաժիններից», գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսում դրանք երկուսն էլ մշտապես առկա են ժանրի գոյաբանական հիմքում և մշտապես համագործակցում են լեզվական միավորների կիրառության բոլոր մակարդակներում: Ավելի չէ՝ հենց դրանց հակադրամիասնությունն է պայմանավորում և ապահովում ժանրի կայացումն ու գործառական իրացումը: Մյուս կողմից՝ ժանրի շարժունակությունը, այսինքն՝ շարունակական զարգացումն ու ճյուղավորումը վկայում է, որ այն արտացոլում և լիովին բավարարում է տեղեկատվական տեխնոլոգիաների դարաշրջանի մարդու՝ արվեստի (ներառյալ՝ խոսքարվեստի) և գիտության միաձուլյալ հենքի վրա ստեղծվող և ընկալվող գեղագիտական պահանջները:

Տարբեր գրականության ցանկ

1. Գասպարյան Ս., Մուրադյան Գ., Գասպարյան Ն. *Գործառնական ռեալիտությանը ուն. Անգլերենի գործառնական արդիական հարցեր*: Երևան: ԵՊՐ, 2011, 234 էջ:
2. Գասպարյան Ս., Մաթևոսյան Ա. *Տարբերությանը նկատի վերաբերությանը ռեալական միջանկյալ ռաիտականությանը ուների մասին*://Բանբեր, 1/73: Երևան: ԵՊՐ, 1991, էջ 157-161:
3. Եգեկյան Լ. *Ռեալիտությանը ուն*: Երևան: ԵՊՐ, 2003, 334 էջ:
4. Մաթևոսյան Ա. *Փոխաբերությանը և եզրաբանաստեղծական արժեքը գեղարվեստական գրականությանը մեջ*: Բ.գ.թ. ատենախոսությանը ուն: Երևան, ԵՊՐ, 2000, 148 էջ:
5. Մարության Ա. *Չայնց և եզրի ռեալականությանը ուն*: Երևան: Նաիրի, 2000, 244 էջ:
6. Մուրադյան Գ. *Չրապարակախոսական արձակը գործառնական ռեալի համակարգում*://«Կանթեղ» գիտական հոդվածների ժողովածու, 3/16: Երևան: Ասողիկ, 2003, էջ 104-113:
7. Նիկողոսյան Ն. *Գիտական ֆանտաստիկայի ռեալական դրսևորումները կիրքերական ժանրում (Վ. Գիբսոնի ստեղծագործությանը ուների հիման վրա)*: Բ.գ.թ. ատենախոսությանը ուն: Երևան, ԵՊՐ, 2016, 180 էջ:
8. Ջահուկյան Գ. *Ծարախյունական ուսումնասիրությանը ուներ*: Երևան: Ասողիկ, 2003, 166 էջ:
9. Акутин, Ю. Александр Вельтман и его роман “Странник”. М.: Наука, 1978, 154 с.

10. Виноградов, В. В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М.: Гослитиздат, 1963, 372 с.
11. Гаспарян, С. К. *Лингвопоэтика образного сравнения*. Ереван: Лусакн, 2008, 180 с.
12. Гаспарян, С. К. *Фигура сравнения в функциональном освещении*. Ереван: ЕГУ, 2000, 324 с.
13. Иняшкин, С. Г. *Лингводискурсивные особенности американской научной фантастики середины XX в.* Диссертация канд. филол. наук. М., 2013, 195 с.
14. Кожина, М. Н. *К основаниям функциональной стилистики*. Пермь: Перм. у-нт, 1968, 252 с.
15. Микоян, А. С., Тер-Минасова, С. Г. *Малый синтаксис как средство разграничения стилей*. М.: МГУ, 1981, 199 с.
16. Рыльщикова, Л. М., Худяков, К. В. *Функции научно-фантастического дискурса*. // Современные проблемы науки и образования, N 6, 2014, с. 18-25.
17. Разинкина, Н. М. *Стилистика английской научной речи*. М.: Наука, 1972, 192 с.
18. Разинкина, Н. М. *Функциональная стилистика /на материале английского и русского языков*. М.: Высш. шк., 2004, 271 с.
19. Стасива, Г. Д. *Русский научно-фантастический дискурс XX в. как лингвориторический конструкт*. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Сочи, 2010, 24 с.
20. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. *Давайте думать о будущем*. // *Собрание сочинений*, т. 11. Донецк: Сталкер, 2004, с. 306-310.
21. Стругацкий, А., Стругацкий, Б. *От чего не свободна фантастика*. // *Собрание сочинений*, т. 11. Донецк: Сталкер, 2004, с. 339-341.
22. Тер-Минасова, С. Г. *Синтагматика функциональных стилей и оптимизация преподавания иностранных языков*. М.: МГУ, 1986, 152 с.
23. Akhmanova O. *Linguostylistics. Thoery and Method*. Moscow: MSU, 1972, 196 pp.

24. Armstrong, J. S. and Collopy, F. *Causal Forces: Structuring Knowledge for Time-series Extrapolation.*//Journal of Forecasting, N12, 1993, pp. 103–115.
25. Artz, J. M. *The Role of Emotion in Reason and Its Implications for Computer Ethics.*//Newsletter, Volume 30/1. New York: ACM SIGCAS Computers and Society, 2000, pp. 14-16.
26. Asimov, I. (ed) *Before the Golden Age: A Science Fiction Anthology of the 1930s.* NY: Doubleday, 1974, 986 pp.
27. Asimov, I. *The Mammoth Book of Golden Age Science Fiction.* NY: Carroll & Graf, 1989, 504 pp.
28. Attebery, B. *Strategies of Fantasy.* Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992, 245 pp.
29. Baker, L. R. *The Shrinking Difference Between Artefacts and Natural Objects.*//American Philosophical Association Newsletter on Philosophy and Computers, 2008, pp. 1-8.
30. Balakian, A. *Surrealism: The Road to the Absolute.* London: Allen and Unwin, 1972, 256 pp.
31. Bigsby, C.W.E. *Dada and Surrealism.* London: Methuen, 1992, 91 pp.
32. Bogdan, R. & Taylor, S. *Looking at the Bright Side: A Positive Approach to Qualitative Policy and Evaluation Research.*//Qualitative Sociology, 13(2), 1990, pp. 183-192.
33. Bradford, R. *Stylistics.* London: Routledge, 1997, 222 pp.
34. Bretnor, R. (ed) *Modern Science Fiction: Its Meaning and Its Future.* Essays. NY: Coward-McCann, 1953, 294 pp.
35. Brezinski, C. and Redivo Zaglia, M. *Extrapolation Methods. Theory and Practice.* Amsterdam: North-Holland, 1991, 464 pp.
36. Broderick, D.F. *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction.* London and NY: Routledge, 1995, 199 pp.
37. Brooke-Rose, C. *A Rhetoric of the Unreal.* Cambridge: CUP, 1988, 446 pp.

38. Brown, F. *Introduction.*//*Angels and Spaceships*. London: Dutton, 1955, pp. 1-18.
39. Brown, C. *The Tall Tale in American Folklore and Literature*. Knoxville. Tennessee: University of Tennessee Press, 1989, 168 pp.
40. Browning, T. *A Brief Historical Survey of Women Writers of Science Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1993, 14 pp.
41. Budrys, A. J. *SF in the Marketplace.*//*Nebula Winners*, N12. NY: Harper & Row, 1978, pp. 99-112.
42. Burke, K. *A Grammar of Motives*. CA: University of California Press, Ltd, 1969, 560 pp.
43. Burke, M. *How Cognition can Augment Stylistic Analysis.*//*European Journal of English Studies*, N1, 2005, pp. 185-96.
44. Chrzanowska-Kluczevska, E. *Much More than Metaphor. Master Tropes of Artistic Language and Imagination*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, 196 pp.
45. Claeys, G. *The "Survival of the Fittest" and the Origins of Social Darwinism.*//*Journal of the History of Ideas* 61 (2), 2000, pp. 223-240.
46. Collins, S. G. *Scientifically Valid and Artistically True: Chad Oliver, Anthropology, and Anthropological SF.*//*Science Fiction Studies*, Volume 31/2. Greencastle IN, DePaw University Press: SF-TH Inc, 2004, pp. 243-251.
47. Coon, C. *The Story of Man*. NY: Knopf, 1954, 505 pp.
48. Crystal, D. and Davy, D. *Investigating English Style*. London: Longman, 1979, 280 pp.
49. Cummins, E. *Understanding Ursula K. Le Guin*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990, 216 pp.
50. Davis, S. *Definitions of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991, 243 pp.
51. Delany, S. R. *About Five Thousand One Hundred and Seventy-Five Words.*//*Extrapolation*, N10, 1969, pp. 52-66.
52. Delany, S. R. *About 5750 Words.*//*The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. NY: Berkley, 1977, pp. 33-49.

53. Deleuze, G. *Hume. Pure Immanence: Essays on Life*. Tr.-ed from French by Anne Boyman. New York: Zone Books, 2001, 100 pp.
54. Del Rey, L. *The World of Science Fiction: 1926–1976*. NY: Ballantine Books, 1979, 189 pp.
55. Devin, J. W. *Some Paradoxes of Time Travel in the Terminator and 12 Monkeys*.//The Philosophy of Science Fiction Film. S.M. Sanders (ed). Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008, pp. 103–118.
56. Di Filippo, P. *Ribofunk*. NY: Four Walls Eight Windows, 1996, 295 pp.
57. Drake, H. L. *General Semantics and Science Fiction in the Speech-Communication Classroom*. NY: Auburn University, 1973, 34 pp. St u l u l u Drake, H. L. (November 8-11, 1973) DOCUMENT RESUME ED 084 580 CS 500 463 <<http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED084580.pdf>>, Accessed December 12, 2012.
58. Duszak, A. *Academic Writing in English and Polish: Comparing and Subverting Genres*.//International Journal of Applied Linguistics, Volume 8, Issue 2, 1998, pp. 191-213.
59. Eisenhardt, K. M. *Building Theories from Case Study Research*.//Academy of Management Review, N14/4, 1989, pp. 490-95.
60. Elliott, R. K. *Socrates and Plato's Cave*.//Kant-Studien 58/1-4. Berlin: De Gruyter, 1967, pp. 137-157. St u l u l u Elliott, R. K. (Copyright 2009) *Socrates and Plato's Cave*. <<http://www.degruyter.com/view/j/kant.1967.58.issue-1-4/kant.1967.58.1-4.137/kant.1967.58.1-4.137.xml>>, Accessed November 25, 2013.
61. Ellison, H. (ed) *Dangerous Visions*. NY: Doubleday, 1967, 796 pp.
62. Fairclough, N., Cortese, G., Ardizzone, P. *Discourse in Contemporary Social Change*. Bern: Peter Lang, 2007, 555 pp.
63. Fauconnier, G. and Turner, M. *The Way We Think*. New York: Basic Books, 2002, 464 pp.
64. Fischer, J. M. *Philosophical Models of Immortality in Science Fiction*.//Our Stories: Essays on Life, Death and Free Will. J.M. Fischer (ed) Oxford: OUP, 2009, 184 pp.

65. Fischer, J. M. *Epicureanism about Death and Immortality*.//Our Stories: Essays on Life, Death and Free Will. J.M. Fischer (ed) Oxford: OUP, 2009, 182 pp.
66. Fowler, B. *The Science of Fiction*.//New Humanist, Volume 116/1, London: RA, 2001, pp. 86-91.
67. Franklin, H. B. *Future Perfect: American Science Fiction of the 19th Century*. NY: OUP, 1978, 415 pp.
68. Freedman, C. H. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000, 203 pp.
69. Freeman, D. *Afterword*.//Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis. E. Semino and J. Culpeper (eds). Amsterdam: John Benjamins, 2003, pp. 319-24.
70. Freud, S. *Beyond the Pleasure Principle*. Tr.-ed by James Strachey. London: Hogarth Press, 1961, 103 pp.
71. Gasparian, S. K., Matevosian, A. I. *English Style in Action*. Yerevan: Lusakn, 2008, 167 pp.
72. Goleman, D. *Emotional Intelligence*. NY: Bantam Books, 1995, 352 pp.
73. Gotti, M. *Specialized Discourse. Linguistic Features and Changing Conventions*. Bern: Peter Lang, 2003, 354 pp.
74. Goswami, A. & Goswami, M. *The Cosmic Dancers*. NY: Harper & Row, 1983, 292 pp.
75. Gunn, J. E. *Introduction*.//The Road to Science Fiction, N1, Volume 32. NY: NEL, 1977, pp. 1-12.
76. Halliday, M. *How Big is a Language? On the Power of Language*.//The Language of Science, Volume 5/2. J.J. Webster (ed). London and NY: Continuum, 2004, pp. 181-199.
77. Hama, B. S. *Language as an Oppressive Device in Orwells 1984*.//International Journal of Humanities and Cultural Studies, Volume 2, issue 1, 2015, pp. 265 -278.

78. Hamel, J., Dufour, S. Fortin, D. *Case Study Methods*. Newbury Park, CA: Sage, 1993, 183 pp.
79. Hamilton, C. *Stylistics or Cognitive Stylistics?*//*Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* , N 28, pp. 2006, pp. 55-65.
80. Hayward, P. *Future Visions: New Technologies of the Screen*. London: BFI Publishing, 1993, 223 pp.
81. Heinlein, R. A. *Ray Guns and Spaceships*//*Expanded Universe*. NY: Ace Books, 1981, pp. 18-40.
82. Helford, E. R. *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy*//*The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy*. Westport, CT: Greenwood Press, 2005, pp. 13-9.
83. Hernadi, P. *Why Is Literature: A Co-Evolutionary Perspective on Imaginative Worldmaking*//*Poetics Today*, N23/1, 2002, pp. 21-4.
84. Jaggar, A. M. *Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology*//*An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, Volume 32/2, 1989, pp. 151-76.
85. James, E. & Mendlesohn, F. (eds) *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: CUP, 2003, 285 pp.
86. Jivanyan, A. *The Neutralization of Tropes in Armenian Fairy Tale Narratives*//*Folklore*. Estonia: Estonian Folklore Institute, 2007, pp. 89-101.
87. Jones, G. *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999, 240 pp.
88. Kaku, [M.](#) *Physics of the Impossible: A Scientific Exploration into the World of Phasers, Force Fields, Teleportation, and Time Travel*. NY: Doubleday, 2008, 329 pp.
89. Kelly, J. P. and Kessel, J. *The Secret History of Science Fiction*. San Francisco, CA: Tachyon Publications, 2009, 380 pp.
90. Ketterer, D. *New Worlds for Old: the Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*. Indiana: Indiana University Press, 1974, 347 pp.

91. Ketterer, D. *Science Fiction and Allied Literature*.//Science Fiction Studies, Volume 3/1. Greencastle IN, DePaw University: SF-TH Inc, 1976, pp. 1-64.
92. Ketterer, D. *Canadian Science Fiction and Fantasy*. Indiana: Indiana UP, 1992, 206 pp.
93. Kies, D. *Suppressing Agency in Nineteen Eighty-Four*.//Advances in Systemic Linguistics. London: Frances Pinter, 1992, pp. 229-250.
94. Kincaid, P. *Learned Journals*.//The Times Literary Supplement, March 7, 2003, pp. 24-25.
95. Kirby, J. T. *Aristotle on Metaphor*.//The American Journal of Philology, Volume 118/4, 1997, pp. 517-554.
96. Kittay, E. F. *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Oxford: Claredon Press, 1987, 372 pp.
97. Kövecses, Z. *The Conceptual Structure of Happiness*.//Happiness: Cognition, Experience, Language Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences, N3. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2008, pp. 131–143.
98. Krauss, L. M. *The Physics of Star Trek*. New York: Basic Books, 1995, 280 pp.
99. Krauss, L. M. *Beyond Star Trek*. New York: Basic Books, 1997, 208 pp.
100. Kroeber, K. *Retelling and Rereading: the Fate of Storytelling in Modern Times*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992, 263 pp.
101. Labocha, J. *The Object of Study of Text Linguistics*.//Studia Linguistica Universitatis Iagelonicae Cracoviensis, Volume 128, 2011, pp. 59-68.
102. Lakoff, G. *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, 632 pp.
103. Lakoff, G. *The Contemporary Theory of Metaphor*.//Metaphor and Thought. A. Ortony (ed). Cambridge: CUP, 1993, pp. 203-245.
104. Lakoff, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, 242 pp.

105. Lakoff, G. and Johnson, M. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. NY: Basic Books, 1999, 640 pp.
106. Lakoff, G. and Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, 256 pp.
107. Lakoff, G. & Turner, M. *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989, 237 pp.
108. Landon, B. *Science Fiction after 1900. From the Steam Man to the Stars*. Woodbridge, CT: Twayne Publishers, 1997, 251 pp.
109. Langacker, R. *Foundations of Cognitive Grammar*. Volume 1. Stanford, CA: Stanford University Press, 1987, 526 pp.
110. LeGuin, U. K. and Attebery, B. (eds) *Introduction.//The Norton Book of Science Fiction*. NY: Norton and Co. Inc, 1993, pp. 15-42.
111. LeGuin, U. K. *Introduction.//The Left Hand of Darkness*. NY: Penguin Putnam Inc, 2000, pp. 6-18.
112. Low, G., Lynne, C. *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: CUP, 1999, 295 pp.
113. Malmkjaer, K. (ed) *The Linguistics Encyclopedia*. London & New York: Routledge, 2006, 824 pp.
114. Mann, G. (ed) *Black Hole.//The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. London: Robinson Publishing, 2001, pp. 462-480.
115. Mass, W. *Ray Bradbury: Master of Science Fiction and Fantasy*. NJ: Enslow Publishers, 2004, 104 pp.
116. Masson, D. I. *Some Thoughts on Language in Science Fiction.//Speculation*, Volume 3/2, 1970, pp. 1-26. See also Masson D. I. *Some Thoughts on Language in Science Fiction*. (Copyright 2014) Ansible Editions. ae.ansible.co.uk/?id=authors/masson-essay, Accessed December 20, 2014.
117. McArthur, T. (ed) *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: OUP, 1992, 1184 pp.

118. McGlone, M.S. *Conceptual Metaphors and Figurative Language Interpretation: Food for Thought?*//Journal of Memory and Language, N 35, Article No. 0029, Lafayette College, 1996, pp. 544-565.
119. McHale, B. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 2012, 278 pp.
120. McMahan, J. L. *The Existential Frankenstein*//The Philosophy of Science Fiction Film. S.M. Sanders (ed). Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008, 240 pp.
121. Mellor, F. *Between Fact and Fiction: Demarcating Science from Non-science in Popular Physics Books*//Social Studies of Science, N 33/4. London: SAGE, 2003, pp. 509-538.
122. Miesel, S. *Conclusion*//The Magic Goes Away by L.Niven. New York: Ace Books, 1979, pp. 194-212.
123. Muradian, G. *Metaphoric Blending in Science Fiction*//Kalbu Studijos: Studies About Languages, N22, International Scientific Journal. Lithuania: Kaunas University of Technology, 2013, pp. 98-104.
124. Muradian, G. *The Concept of Change in Science Fiction Theory and Discourse*//Journal of Global Research in Education and Social Science, Volume 4, Issue 4. Manchester (UK), West Bengal (India): International Knowledge Press, 2015, pp. 212-217.
125. Muradian, G., Mardoyan L. *Analytical Framework of Extrapolation and Metaphor in William Gibson's "Neuromancer"*. Kalbu Studijos: Studies About Languages, N 27, International Scientific Journal. Lithuania: Kaunas University of Technology, 2015, pp. 69-77.
126. Muradian, G. *The Immortality Concept in Roger Zelazny's "Jack of Shadows"*//Folia Linguistica et Litteraria: Journal of Language and Literary Studies, N10. Univerzitet Crne Gore, Niksic, Montenegro: ITP Kolo, 2015, pp. 165-179.
127. Muradian, G. *The Conceptual Metaphor Change is Motion and its Extension in Science Fiction*//Journal of Global Research in Education and Social Science,

- Volume 7, Issue 2. Manchester (UK), West Bengal (India): International Knowledge Press, 2016, pp. 121-126.
128. Nicholls, P. *Hard Science Fiction*.//The Encyclopedia of Science Fiction. UK: Orbit, 1993, pp. 19-30.
129. Nicholls, P. *Critical and Historical Works About SF*.//The Encyclopedia of Science Fiction. NY: St. Martin's Press, 1995, pp. 191-215.
130. Nodelman, P. *The Cognitive Estrangement of Darko Suvin*.// Children's Literature Association Quarterly, Volume 5/4, 1981, pp. 24-27.
131. Nunberg, G. *Poetic and Prosaic Metaphors*.//Proceedings of 1987 Workshop on Theoretical Issues In Natural Language Processing. Stanford: Association for Computational Linguistics, 1987, pp. 198-201.
132. Ofshe, R. (ed) *The Sociology of the Possible*. NJ: Prentice Hall, 1970, 242 pp.
133. Orwell, G. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. UK: Penguin, 2003, 592 pp.
134. Parry, M. *The Traditional Metaphor in Homer*.//Classical Philology, Volume 28/1. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 30-43.
135. Philips, M. *Philosophy and Science Fiction*. NY: Prometheus Books, 1984, 389 pp.
136. Plato *Republic*. London: Wordsworth Editions, 1999, 400 pp.
137. Pratchett, T., Stewart, I. & Cohen, J. *The Science of Discworld*. London: Ebury Press, 1999, 224 pp.
138. Resnick, M. *The Literature of Fandom*.//Mimosa, N21, 1997, pp. 17-24.
139. Resnick, M. *Once a Fan: The Selected Fannish Writings of Mike Resnick*. Maryland, US: Wildside Press, 2002, 272 pp.
140. Rieder, J. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2008, 195 pp.
141. Richards, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. London: OUP, 1936, 138 pp.

142. Richardson, A. and Steen F. F. *Literature and the Cognitive Revolution*.//Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Volume 23/1, 2002, pp. 1-8.
143. Roberts, A. *The Palgrave History of Science Fiction*. NY: Palgrave Macmillan, 2005, 368 pp.
144. Roberts, A. *The History of Science Fiction*. NY: Palgrave Macmillan, 2006, 368 pp.
145. Saeed, J. *Semantics*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1997, 379 pp.
146. Saricks, J. *The Reader's Advisory Guide to Genre Fiction*. Chicago: ALA, 2009, 402 pp.
147. Saussure, F. *De Course in General Linguistics*. Tr.-ed by Roy Harris. London: Duckworth, 1983, pp. 256.
148. Sawyer, A. and Seed, D. (eds) *Speaking Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 248 pp. *St u l u l u Language of Science Fiction*. (Copyright 2014) <<http://ru.scribd.com/doc/34228073/Language-of-Science-Fiction>>, Accessed November 25, 2013.
149. Schelling, F. *System of Transcendental Idealism*. Tr. by Peter Heath. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978), 248 pp.
150. Schneider, S. (ed) *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2009, 368 pp.
151. Seed, D. *American Science Fiction and the Cold War*. Durham, NC: Duke UP, 1999, 216 pp.
152. Semino, E. and Culpeper, J. (eds) *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam: John Benjamins, 2003, 349 pp.
153. Siegel, M. R. *Hugo Gernsback, Father of Modern Science Fiction: With Essays on Frank Herbert and Bram Stoker*. CA: Borgo Press, 1988, 96 pp.
154. Simons, H. *Case Study Research in Practice*. London: Sage, 2009, 200 pp.

155. Simpson, P. *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge, 2004, 247 pp.
156. Sontag, S. *The Imagination of Disaster.//Against Interpretation*. NY: Farrar, 1966, pp. 209-225.
157. Stockwell, P. *The Poetics of Science Fiction*. London: Pearson Education Ltd, 2000, 250 pp.
158. Stake, R. E. *The Art of Case Study Research*. London, New Delhi: Sage, 1995, 175 pp.
159. Stover, L. and Harrison, H. (eds) *Apeman, Spaceman*. London: Penguin, 1968, 374 pp.
160. Stover, L. E. *Anthropology and Science Fiction.//Current Anthropology, Volume 14/ 4*. Chicago: University of Chicago Press, 1973, pp. 471-474. St u ı u u u
Stover, L. E. *Anthropology and Science Fiction.//Chicago Journals*.
<<http://www.jstor.org/stable/2740850>>, Accessed July 8, 2011.
161. Sullivan, K. *The Linguistic Structure of Literary Metaphor*. Berkeley: University of California, 2007, 19 pp.
162. Suvin, D. *On the Poetics of the Science Fiction Genre.//College English, N 34*, 1972, pp. 372-382.
163. Suvin, D. *Radical Rhapsody and Romantic Recoil in the Age of Anticipation: A Chapter in the History of SF.//Science Fiction Studies, Volume 1/4*. Greencastle IN, DePaw University: SF-TH Inc, 1974, pp. 255-269.
164. Suvin, D. *Parables of De-Alienation: Le Guin's Widdershins Dance.//Science-Fiction Studies, Volume 2/4*. Greencastle IN, DePaw University: SF-TH Inc, 1975, pp. 265-274.
165. Suvin, D. R. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979, 317 pp.

166. Suvin, D. *The State of Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre.*//Science Fiction Studies, Volume 6/1. Greencastle IN, DePaw University: SF-TH Inc, 1979, pp. 32-45.
167. Swenson, L, Jr, Grimwood, J. M., Alexander, C. C. *This New Ocean, A History of Project Mercury.* Washington D.C.: National Aeronautics and Space Administration, 1966, 71 pp.
168. Swirski, P. (ed) *The Art and Science of Stanislaw Lem.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008, 208 pp.
169. Teeraprasert, N. *Concepts of Science Fiction in Graphic Design.* A thesis submitted to the Faculty of the College of Imaging Arts and Sciences in candidacy for the degree of Master of Fine Arts. Rochester Institute of Technology. School of Design, 2000, 56 pp.
170. *The Convention on Biological Diversity.* Article 2. Use of Terms. United Nations: UN, 1992, 28 pp.
171. Thomsen, O. N. (ed) *Competing Models of Linguistic Change: Evolution and Beyond.* Amsterdam: John Benjamins, 2006, 344 pp.
172. Todorov, T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975, 190 pp.
173. Tsur, R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics.* Amsterdam: North Holland, 1992, 586 pp.
174. Turner, M. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language.* Oxford: OUP, 1996, 187 pp.
175. Vico, G. *The new science.* Tr.-ed by T.G. Bergin and M.H. Fisch. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984, 187 pp.
176. Weber, J. J. (ed) *The Stylistics Reader: From Roman Jakobson to the Present.* London: Arnold, 1996, 254 pp.

177. Westfahl, G. *The Closely Reasoned Technological Story: The Critical History of Hard Science Fiction*.//Science Fiction Studies, Volume 20/2. US: SF-TH Inc, 1993, pp. 157-175.
178. Westfahl, G. *Cosmic Engineers: A Study of Hard Science Fiction*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996, 168 pp.
179. Westfahl, G. *Hard Science Fiction*.//A Companion to Science Fiction. D. Seed (ed). Malden: Blackwell, 2008, pp. 187-199.
180. White, M. *The Science of the X-files: the Truth*. London: Legend Books, 1996, 256 pp.
181. Wilhelm, K. (ed) *Introduction*.//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. NY: Bantam, 1978, pp. 1-21.
182. Williams, R. *Social Darwinism*.//Herbert Spencer's Critical Assessment. Philadelphia: Open University Press, 2000, pp. 186–199.
183. Wolfe, G. K. *The Known and the Unknown: the Iconography of Science Fiction*. Kent, OH: Kent State University Press, 1979, 210 pp.
184. Wolfe, G. K. *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. New York: Greenwood Publications, 1986, 120 pp.
185. Yin, R. K. *Case Study Research: Design and Methods*. Newbury Park, CA: Sage, 1984, 160 pp.
186. Zangwill, N. *Music, Metaphor and Aesthetic Concepts*.//The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 72/1, 2014, pp. 1-11.

Առցանց գրականություն և լեզուական

1. Amin, T. G. *Conceptual Metaphor Meets Conceptual Change*.//Human Development, 52 (3), 2009, pp. 165-197. (Copyright 2009)
<http://conceptualchange.it.helsinki.fi/background/amin_2009_conceptual_metaphor%20meets_conceptual_change.pdf>, Accessed July 8, 2010.

2. *Analytical Psychology: Jungian Psychology*. Wikipedia. (Copyright 2011) <http://en.wikipedia.org/wiki/Analytical_psychology>, Accessed March 3, 2014.
3. Anders, C. *Philosophical Roots of Science fiction*.//Philosophy of Science Portal. A Venue for Discussion of Science, Philosophy and the Arts. (Copyright 2012) <<http://philosophyofscienceportal.blogspot.com/2012/08/science-fictions-philosophical-roots.html>>, Accessed March 3, 2014.
4. Arena, L.V. *The Shadows of the Masters*. Kindle Edition ebook. Amazon Digital Services, Inc., 2012, 77 pp. <<http://www.amazon.com/Shadows-Masters-Leonardo-Vittorio-Arena-ebook/dp/B00AUTO9GW>>, Accessed May 7, 2015.
5. Asimov, I. *An Interview to Science Fiction Writers of America Bulletin*. Issue 4, November 1951. (Copyright 2009) <<http://www.philsp.com/homeville/fmi/b211.htm>>, Accessed September 21, 2012.
6. Arzentius, F. and Maudin, T. *Time Travel and Modern Physics*.//Stanford Encyclopedia of Philosophy. Stanford, CA: Stanford UP, 2000. (Copyright 2014) <<http://plato.stanford.edu/>>, Accessed October 6, 2011.
7. Ball, M. *Cities of the Future: the Domed City of Mir*.//Science and Technology. (Copyright 2013) <<http://www.scifiideas.com/science-2/cities-of-the-future-the-domed-city-of-mir/>>, Accessed August 18, 2014.
8. Beger, A. *Deliberate Metaphors? An Exploration of the choice and functions of metaphors in US-American College Lectures*.//metaphoric.de 20, 2011. <http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/20_2011_beger.pdf>, Accessed November 25, 2014.
9. *Black Holes* The Encyclopedia of Science Fiction/SFE. (Copyright 2011) <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/black_holes>, Accessed March 3, 2014.
10. Bohannon, P. *Anthropology and Science Fiction*.//CONTACT Newsletter, Volume I/2, 1990. (Copyright 1997-2010) <<http://www.contact-conference.com/c00.ArticleFldr/Anthro.html>>, Accessed March 3, 2014.

11. Brians, P. *Study Guide to Neuromancer*. Washington State University. (Copyright 1999) <www.voidspace.org.uk/cyberpunk/neuromancer_studyguide.shtml>, July 20, 2014.
12. Brin, D. *The Matrix: Tomorrow May be Different. Cyberpunk: Just Another Rebellion*, 2003. (Copyright 2001-2014) <<http://www.davidbrin.com/matrix.html>>, Accessed March 12, 2014.
13. Brin, D. *Contrary Brin*, 2011. (Copyright 2001-2014) <<http://davidbrin.wordpress.com/2011/04/08/>>, Accessed July 8, 2015.
14. Brown, P. A. *A Review of the Literature on Case Study Research*.//Canadian Journal for New Scholars in Education. Volume 1, Issue 1, 2008. (Copyright 2015) <<http://www.cjnse-rcjce.ca/ojs2/index.php/cjnse/article/view/23/20>>, Accessed October 14, 2014.
15. *Bussard ramjet*. Wikipedia. (Copyright 2014) <[http://en.wikipedia.org/wiki/Bussard ramjet](http://en.wikipedia.org/wiki/Bussard_ramjet)>, Accessed January 21, 2015.
16. *Conceptual Blending*. Wikipedia. (Copyright 2012) <http://en.wikipedia.org/wiki/Conceptual_blending>, Accessed February 9, 2013.
17. Coppinger, R. *Huge Mars Colony Eyed by SpaceX Founder Elon Musk*, 2012. (Copyright 2014) <<http://www.space.com/18596-mars-colony-spacex-elon-musk.html>>, Accessed July 15, 2015.
18. *Cyberpunk*. Wikipedia. (Copyright 2012) <<http://en.wikipedia.org/wiki/Cyberpunk>>, Accessed August 6, 2014.
19. Dunkle, R. *Plato's Republic*. Ablemedia, 2007. (Copyright 1998-2000) <<http://ablemedia.com/ctcweb/netshots/republic.htm>>, Accessed August 6, 2014.
20. Elgin, S. H. *Introduction to April 1996 L&SF Online Bulletin*.//Linguistics and Science Fiction, 1996. (Copyright 1996) <<http://addr.com/lingua/1.htm>>, Accessed July 23, 2015.
21. Elgin, S. H. *Láadan, the Constructed Language in Native Tongue*, 1999. (Copyright 2002) <<http://www.sfgwa.org/members/elgin/Laadan.html>>, Accessed June 26, 2015.

22. *Fandom*. Wikipedia. (Copyright 2012) <<https://en.wikipedia.org/wiki/Fandom>>, Accessed March 3, 2014.
23. *Fusion rocket*. Wikipedia. (Copyright 2014) <http://en.wikipedia.org/wiki/Fusion_rocket>, Accessed August 5, 2015.
24. *Gunn Center for the Study of Science Fiction*. Kansas University, 2014. <<http://www.sfcenter.ku.edu/bio.htm>>, Accessed July 11, 2013.
25. Hand, D. President of the Royal Statistical Society (RSS), RSS Conference Presentation, November 2009. <<http://www.statsref.com/HTML/index.html?introduction.html>>, Accessed August 11, 2012.
26. Heinlein, R. A. *Discovery of the Future*. Chicago, IL: World Science Fiction Convention, 1941. (Copyright 2014) <<http://www.thefreelibrary.com/>>, Accessed November 17, 2015.
27. *Implied Metaphor* YourDictionary. (Copyright 1996-2016) <<http://www.yourdictionary.com/implied-metaphor###>>, Accessed November 25, 2014.
28. International Energy Agency. *Solar Energy Perspectives: Executive Summary*. Archived from the original on 2011-12-03. <<http://www.webcitation.org/63fIHKr1S>>, Accessed August 17, 2012.
29. *Introduction to April 1996 L&SF Online Bulletin*. //Linguistics and Science Fiction, 1996. (Copyright 1996) <<http://adrr.com/lingua/1.htm>>, Accessed January 15, 2014.
30. *Jack of Shadows* Wattpad, wp Technology Inc. (Copyright 2011) <<http://www.wattpad.com/103404-jack-of-shadows-by-roger-zelazny>> Accessed December 20, 2014.
31. Johansson, R. *Case Study Methodology*. //International Conference on Methodologies in Housing Research. Stockholm, 2003. (Copyright 2014) <<http://www.slideshare.net/omermirza/131396105-casestudymethodology>>, Accessed December 3, 2014.

32. Kirman, A., Livet, P. and Teschl, M. *Rationality and Emotions*.//Philosophical Transactions of the Royal Society, 2009. (Copyright 2014)
<<http://rstb.royalsocietypublishing.org/content/365/1538.toc>>
33. Kraus, E. *The Neglected Genres in the Classroom*. Salzburg, Austria, 1997. (Copyright 1997) <<http://www.salsem.ac.at/scacl//progs/genre>>, Accessed March 3, 2014.
34. Lakoff, G. *The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas?*//*Cognitive Linguistics*, 1(1), 1990. (Copyright 2009)
<[http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j\\$002fcogl.1990.1.issue-1\\$002fcogl.1990.1.1.39\\$002fcogl.1990.1.1.39.xml](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j$002fcogl.1990.1.issue-1$002fcogl.1990.1.1.39$002fcogl.1990.1.1.39.xml)>, Accessed March 3, 2012.
35. Lakoff, G. *Conceptual Metaphor Homepage*. University of California, Berkeley, 1994. (Copyright 2012) <<http://cogsci.berkeley.edu/lakoff/>>, Accessed April 23, 2013.
36. Lanterman, J. *Grokking the Geekery: Semantic Shift in Science Fiction Vocabulary*.//Georgia State University Historical Linguistics, 2009. (Copyright 2014)
<<http://de.slideshare.net/peterbuck/semantic-shift-in-science-fiction-vocabulary>>, Accessed March 25, 2011.
37. Love, A. E. Jr. *Physics in Science Fiction*, 2000. (Copyright 1998-2014)
<<http://www.larryniven.net/physics.shtml>>, Accessed July 6, 2011.
38. *Metaphor*. Simple English. Wikipedia. (Copyright 2015)
<<https://simple.wikipedia.org/wiki/Metaphor>>, Accessed September 27, 2015.
39. *Metaphor* Wikipedia. (Copyright 2016)
<https://en.wikipedia.org/wiki/Metaphor#Types.2C_terms_and_categories>, Accessed November 25, 2016.
40. *Mind-Body Theories*. Encyclopaedia of Science and Religion enote.com, Inc., 2011. (Copyright 2011) <<http://www.enotes.com/science-religion-encyclopedia/mind-body-theories>>, Accessed December 17, 2011.

41. Nelson, O. J. *Over-extrapolation and Rhetorical Scientificity in Science Fiction*, 2012. (Copyright 2013) <<http://olsenjaynelson.com/2012/11/19/over-extrapolation-and-rhetorical-scientificity-in-science-fiction/>>, Accessed July 23, 2014.
42. *Nanotechnology*. Wikipedia. (Copyright 2012) <<http://en.wikipedia.org/wiki/Nanotechnology>>, Accessed August 5, 2013.
43. *Number 7 Symbolism*. Riding the Beast. (Copyright 2002-2012) <<http://www.ridingthebeast.com>>, Accessed July 1, 2013.
44. *Portal: Statistics*. Wikipedia. (Copyright 2015) <<https://en.wikipedia.org/wiki/Portal:Statistics>>, Accessed December 27, 2015.
45. *Prime Spiral*. Wolfram Mathworld. (Copyright 1999-2014) <<http://mathworld.wolfram.com/PrimeSpiral.html>>, Accessed August 15, 2011.
46. *Qualitative Research*. Wikipedia. (Copyright 2015) <https://en.wikipedia.org/wiki/Qualitative_research>, Accessed July 22, 2015.
47. Sawyer, R. J. *Robert J. Sawyer: the Philosophical Science Fiction Writer*. An Interview with R.J. Sawyer.//FreeLance. Newsletter of the Saskatchewan Writers Guild, 2009. (Copyright 2009) <<http://edwardwillett.com/2009/07/an-interview-with-robert-j-sawyer/>>, Accessed March 3, 2014.
48. *SF Site Awards*. Sf Site. (Copyright 1999-2014) <<http://www.sfsite.com/depts/awd01.htm>>, Accessed May 29, 2011.
49. *Sociology*. The Encyclopedia of Science Fiction/SFE. (Copyright 2011) <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sociology>>, Accessed August 1, 2012.
50. *Stanislaw Lem*. Wikipedia. (Copyright 2016) <https://en.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Lem>, Accessed September 21, 2016.
51. Stephenson, N. Slashdot Interview with Neil Stephenson, 2004. <<https://slashdot.org/story/04/10/20/1518217/neal-stephenson-responds-with-wit-and-humor>>, Accessed March 27, 2015.

52. Suvin, D. *On Cognitive Emotions and Topological Imagination*.//Conference on After Postmodernism. University of Chicago, 1997. (Copyright 1997-2003) <http://www.focusing.org/apm_papers/suvin.html>, Accessed August 20, 2013.
53. *Talk: Ray Bradbury*.
Wikiquote. Wikimedia Project. (Copyright 2014)
<https://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Ray_Bradbury>, Accessed January 25, 2016.
54. Taormina, A. *A History of Science Fiction*. Northern Virginia Community College. NOVA, 2005. (Copyright 2010) <<http://www.nvcc.edu/home/ataormina/scifi/history/>>, Accessed July 2, 2011.
55. Walter, D. G. *Why Science Fiction is the Literature of Change*. (Copyright 2012) <<http://damiengwalter.com/2012/01/06/>>, Accessed March 27, 2014.
56. Westfahl, G. *The Jule Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe Type of Story: Hugo Gernsback's History of Science Fiction*.//Science Fiction Studies, Volume 19/3, 1993. (Copyright 2010)
<<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/westfahl58art.html>>, Accessed August 2, 2011.
57. *What is Anthropology?* American Anthropological Association, 2010. (Retrieved 2010-11-12) <<http://www.aaanet.org/about/WhatisAnthropology.cfm>>, Accessed July 12, 2012.

Տարբեր և առցանց բառարաններ և հանրագիտարաններ

1. Աղայ ան Էդ. Բ. *Արդի հայ երեւի բացատրական բառարան*: Երևան: Հայաստան, 1976:
2. *Ժամանակակից հայոց Լեզվի բացատրական բառարան*: Հրաչյա Աճառյանի Անվան Լեզվի Ինստիտուտ: Երևան: ՀՍՍՀ Գիտու թյ ու ն ների Ակադեմիայի Հրատարակչ ու թյ ու ն , 1969:

3. *Հայ կական Սովետական Հանրագիտարան (ՀԱՀ):* Երևան: Հակոբ Մեղակյան, 1977:
4. *Հայոց Լեզուի նոր բառարան:* (1992) ՊԵՅՐՈԼԹ: Կ. Տոնիկեան Եւ Ռոդիք Հրատարակչատուն:
5. *Concise Oxford English Dictionary.* Oxford: OUP, 2008.
6. *Collins English Dictionary – Complete and Unbridged.* NY: Harper Collins Publishers, 2009.
7. *Encarta Online Encyclopedia /Microsoft Encarta Multimedia Encyclopedia.* Encyclopedia Britannica, Inc. (Copyright 2010)
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/186436/Encarta>>
8. *Encyclopedia of Science and Religion.* Enote.com, Inc. (Copyright 2011)
<<http://www.enotes.com/science-religion-encyclopedia>>
9. *Encyclopedia Britannica Online.* Encyclopedia Britannica Inc. (Copyright 2012)
<<http://www.britannica.com/>>
10. Online Etymology Dictionary. Douglas Harper. (Copyright 2010)
<<http://www.etymonline.com>>
11. *Oxford Dictionaries.* (Copyright 2014) <<http://www.oxforddictionaries.com/>>
12. *Oxford Reference.* Oxford University Press. (Copyright 2014)
<oxfordreference.com>
13. Stableford, B. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia.* NY: Routledge, 2006.
14. *Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
15. *The Encyclopedia of Science Fiction.* London: Orbit Books, 1993.
16. *The Encyclopedia of Science Fiction/SFE.* SFE Ltd. (Copyright 2011)
<<http://www.sf-encyclopedia.com/>>
17. *The Free Dictionary by Farlex.* Farlex, Inc. (Copyright 2014)
<<http://idioms.thefreedictionary.com/>>

18. *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy*. Westport, CT: Greenwood Press, 2005.
19. *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. London: Robinson Publishing, 2001.
20. *The Oxford Advanced Learners' Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
21. *The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: OUP, 2006 (Print Publication) (Online Publication 2007) (Copyright 2014)
<<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195305678.001.0001/acref-9780195305678>>
22. *Wikipedia – a Free Online English-Language Encyclopedia*. Microsoft. (Copyright 2012) <en.wikipedia.org>
23. *Word of the Day Archive*. 2003. (Retrieved 2007)
<<http://dictionary.reference.com/wordoftheday/archive/2003/05/01.html>>
24. *Wordreference.com Online Language Dictionary*. (Copyright 2012).
<<http://www.wordreference.com/>>

Փաստվածքային նյութ

1. Aldiss, Brian *Barefoot in the Head*. UK: Faber & Faber, 2009, 236 pp.
2. Anthony, George *Falls the Shadow*//shortstories, 2013. Retrieved 2014. 47 pp.
<<http://www.eastoftheweb.com/short-stories/scifiindex.html>>
3. Anderson, Paul *The Sharing of Flesh/The Dipteroid Phenomenon*//More Stories from the Hugo Winners. Volume II. Greenwich, CT: Fawcett Publications, Inc, 1992, pp. 234-268. Տես նաև *Science Fiction and Fantasy Reading Experience: Paul Anderson*. (Copyright 2006) <scifi.darkroastedblend.com>
4. Anderson, Paul *Kyrie*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 201-210.

5. Applegate, Katherine *Animorphs Animorphography: The Invasion*.//Scholastic, 2008. Archived from the original in 2008. Retrieved 2008. 192 pp.
<<http://www.scholastic.com/animorphs/books/animorphography/bk01.htm>>
6. Asher, Neal *Shadow of the Scorpion*. New York: Tor Books, 2010, 304 pp.
7. Asimov, Isaac *Foundation and Empire*. New York: Avon, 1970, 224 pp.
8. Bishop, Michael *Allegiances*.//The Best from Galaxy. Volume IV. New York: Ace Books, 1978, pp. 53-124.
9. Blish, James *How Beautiful with Banners*.//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 133-142.
10. Bova, Ben *The Future of Science: Prometheus, Apollo, Athena*.//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 117-132.
11. Bradbury, Ray Douglas *Fahrenheit 451*. NY: Random House, 1953, 256 pp. St u u u u *Fahrenheit 451* by Ray Bradbury. (Copyright 2016).
<<http://www.neabigread.org/books/fahrenheit451/readers-guide/epub/>>, Accessed January 11, 2016.
12. Brin, David *Heaven's Reach*. NY: Bantam Books, 1998, 557 pp.
13. Broxon, Mildred Downy *The Night is Cold, The Stars Are Far Away*.//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 98-108.
14. Brunner, John *What Friends Are For*.//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 141-161.
15. Bunch, David R. *2064 or Thereabouts*.//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 93-97.
16. Busby, F.M. *If this is Winnetka, You Must be Judy*.//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 13-40.
17. Butler, Octavia E. *Parable of the Sower*. New York: Grand Central Publishing, 2000 (Print Publication), 352 pp. (Online Publication 2012).
<<http://www.amazon.com/Parable-Sower-Octavia-E-Butler-ebook/>>

18. Bryant, Edwatd *Shark.*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 67-94.
19. Clarke, Arthur *The City and the Stars*. London: Gollancz, 2001, 255 pp.
20. Clayton, Jo *Diadem from the Stars*. New York: Daw Books, 1977, 235 pp.
21. Davidson, Avram *The House the Blackeneys Built.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 115-124.
22. Delany, Samuel R. *Time Considered as a Helix of Semi-Precious Stones.*//More Stories from the Hugo Winners. Volume II. Greenwich, CT: Fawcett Publications, Inc, 1992, pp. 280-319.
23. Delany, Samuel R. *High Weir.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 183-200.
24. Delany, Samuel R. *Babel-17* . New York: Vintage Books, 2002, 311 pp.
25. Dick, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Rapp and Whiting, 1969, 192 pp.
26. Dickson, Gordon R. *Enter a Pilgrim.*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 195-214.
27. Di Filippo, Paul *Stone Lives.*//Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology. New York: Arbor House, 1986, pp. 178-202.
28. Ellison, Harlan *I Have no Mouth, and I Must Scream.*//More Stories From the Hugo Winners. Isaac Asimov (ed.) Ct, Greenwich: Fawcett Publications, 1973, Inc., pp. 163-182.
29. Ellison, Harlan *The Deathbird.*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 159-194.
30. Emswiller, Carol *The Childhood of the Human Hero.*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1992, pp. 243-249.
31. Farmer, Philip Jose *Riders of the Purple Wage.*//More Stories from the Hugo Winners. Volume II. Greenwich, CT: Fawcett Publications, Inc, 1992, pp. 70-136.

32. Foster, Allan Dean *Dream Gone Green.*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 75-93.
33. Gibson, William *Neuromancer.* New York: Ace Books, 1986, pp. 288. Ст у ъ љ љ William Gibson. *Neuromancer.* Retrieved 2006.
<<http://lib.ru/GIBSON/neuromancer.txt>>
34. Haden, Suzette Elgin *For the Sake of Grace.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 211-230.
35. Harrison, Harry *Ad Astra.*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 107-125.
36. Harrison, Harry *Sleeping Dogs.*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 40-50.
37. Heinlein, Robert A. *Waldo.* New York: Signet, 1970, 304 pp.
38. Henderson, Zenna *As Simple as That.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 231-241.
39. Hess, Sonya D. *When I was Miss Dow.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 151-160.
40. Jacobs, Harvey *Dress Rehearsal.*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 190-195.
41. Jacobs, Joseph *The Three Cows.*//More English Fairy Tales (collected and edited by Jacobs in 1894). US: Createspace, 2015, 162 pp.
42. Kessel, John *Invaders.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 830-851.
43. Knight, Damon *The Handler.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 45-48
44. Lafferty R. A. *And Name My Name.*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 125-141.
45. Lafferty, R. A. *Nine Hundred Grandmothers.*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 142-150.

46. LeGuin, Ursula K. *Rocannon's World*. New York: Ace Books, 1966, 144 pp.
47. LeGuin Ursula K. *The New Atlantis*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 317-337.
48. Leiber, Fritz *Gonna Roll the Bones*//More Stories from the Hugo Winners. Volume II. Greenwich, CT: Fawcett Publications, Inc, 1992, pp. 139-161.
49. Lewis, S. *Babbitt*. New York: Signet Classic, 1961, 328 pp.
50. Martin, George R. R. *With Morning Comes Mistfall*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 93-115.
51. McCaffrey, Anne *Weyr Search*// More Stories from the Hugo Winners. Volume II. Greenwich, CT: Fawcett Publications, Inc, 1992, pp. 14-70.
52. McIntyre, Vonda N. *The Mountains of Sunset, The Mountains of Dawn*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 51-68.
53. McIntyre, Vonda N. *Of Mist and Grass, and Sand*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 133-158.
54. Nazarian, Vera *Salt of the Air*. Los Angeles, California: Norilana Books, 2009, 372 pp.
55. Nazarian, Vera *The Story of Love*//Fantasy Magazine, 2008. Retrieved 2014. <www.fantasy-magazine.com>
56. Niven, Larry *Down and Out*//The Best from Galaxy. Volume IV. New York: Ace Books, 1978, pp. 8-40.
57. Niven, Larry *The Magic Goes Away*. New York: Ace Books, 1979, 214 pp.
58. Niven, Larry *Ringworld*. Norwalk, Ct.: Easton Press, 1988, 288 pp.
59. Orwell, George *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker and Warburg, 1949, 312 pp.
60. Pohl, Frederick *Day Million*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 166-170.
61. Pohl, Frederick and C. M. Kornbluth *Mute Inglorious Tam*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 162-174.

62. Robinson, Spider *Overdose*//The Best from Galaxy. Volume IV. New York: Ace Books, 1978, pp. 124-137.
63. Schmitz, James H. *Balanced Ecology*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 88-114.
64. Silverberg, Robert *The Man Who Came Back*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 174-190.
65. Silverberg, Robert *Nightwings*//More Stories from the Hugo Winners. Volume II. Greenwich, CT: Fawcett Publications, Inc, 1992, pp. 182-234.
66. Simak, Clifford D. *The Birch Clump Cylinder*//Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Ace Books, 1977, pp. 218-249.
67. Smith, Cordwainer *Alpha Ralpa Boulevard*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 49-73.
68. Spinrad, Norman *A Thing of Beauty*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 195-214.
69. Strete, Craig *A Horse of Different Technicolor*//The Best from Galaxy. Volume IV. New York: Ace Books, 1978, pp. 41-52.
70. Sturgeon, Theodore *Tandy's Story*//The Norton Book of Science Fiction. New York: Norton and Company Ltd, 1993, pp. 74-92.
71. Tiptree, James Jr. *Love is the Plan the Plan is Death*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 215-237. [St u u u u Internet Archive. Archived from the original, 2005. Retrieved 2011. <http://web.archive.org/web/20051205182711/http://www.scifi.com/scifiction/classics/classics_archive/tiptree/tiptree1.html>](http://www.unt.edu/untlib/untlib/tiptree/tiptree1.html)
72. Wilde, Oscar *The Fisherman and his Soul*//Fairy Tales and Stories. London: Octopus Books Ltd, 1980, pp. 143-193.
73. Wolfe, Gene *The Death of Doctor Island*//The World's Best Science Fiction Stories of the Year. New York: Bantam Books, 1978, pp. 1-69.
74. Wyndham, John *Web*. Middlesex, England: Penguin Books, 1980, 144 pp.

75. Zelazny, Roger *Jack of Shadows*. New York: Walker and Company, 1972, 142 pp.
76. Zelazny, Roger *Jack of Shadows*.//The Best from Galaxy. Volume IV. New York: Ace Books, 1978, pp. 1-8.