

Գրիգոր Կ. Շաշիկյան

ԺԱՆՐԻ ԶԵՎԱՓՈԽՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Աղասի Այվազյանի «Օբյեկտիվ –18» գրքում*

Բանալի բառեր – նարատոլոգիա, նարատոր, տեքստ, միջտեքստայնություն, պարատեքստայնություն, մետատեքստայնություն, հիպերտեքստայնություն, արքետեքստայնություն, Աղասի Այվազյան, Օբյեկտիվ-18:

Մուտք

Հողվածի նպատակն է դիտարկել Աղասի Այվազյանի «Օբյեկտիվ-18» գիրքը՝ իբրև ուրիշի և սեփական տեքստերից գիտակցաբար արված բառացի կամ ոչ բառացի մեջբերումների ուշագրավ օրինակ, բացահայտել գիրքը կազմող տեքստերի միջև ստեղծված ներքին կապերը, որոնց արդյունքում էլ տեղի է ունենում այն, ինչն անվանել ենք «Ժանրի ձևափոխում»: Ուսումնասիրությունն ամբողջացնելիս աչքի առաջ ունեցել ենք ֆրանսիացի գրականագետ Ժ. ժենետի՝ տեքստերի հարաբերությունների դասակարգման որոշ դրույթներ:

1. Միջտեքստային տարրերի և դրանց կապերի դասակարգումը

Միջտեքստայնության (ինտերտեքստուալության)¹ խնդրին այսօր անդրադառնում են շատ գիտնականներ, սակայն միջտեքստային տարրերի և դրանց կապերի դասակարգման փորձերը շատ չեն: Այս տեսանկյունից ուշագրավ են հատկապես Պ. Տորոպի և Ժ. ժենետի աշխատությունները: Տորոպը, իր «Ինտեքստի խնդիրը» հոդվածում հղում անելով Ա. Պոպովիչին, գրում է, որ գրական հաղորդակցությունը չի ավարտվում հեղինակ-տեքստատացող շղթայով, և որ այս նախնական հաղորդակցմանը հաջորդում է մետահաղորդակցումը, որի ընթացքում էլ ստեղծվում են մետատեքստեր. առաջնային տեքստը դառնում է **նախատեքստ**, որի հիման վրա ստեղծված է ուրիշ տեքստ: Այնուհետև ավելացնում է. «Տեքստի ինչ-որ հատված, որ կապում է տվյալ տեքստը (տեքստի հատվածը) ուրիշ տեքստին (տեքստի

*Հողվածն ընդունվել է տպագրության 27.08.2017:
1 Եզրույթի թարգմանությունը պրոֆ. Ժ. Քալանթարյանին է: Տե՛ս Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, Եր., 2016, էջ 136-153:

հատվածին), առաջին հերթին պահանջում է ճանաչում, իր և ուրիշ տեքստի միջև հարաբերակցության հնարավորություններ: Նման հատվածի մեկնաբանության համար անհրաժեշտ է, առաջին՝ պարզել դրա կատարած գործառույթը տեքստում, երկրորդ՝ սահմանել արդիական կապը նախնական տեքստի հետ, այսինքն՝ այն պահանջում է նկարագրություն նախնական տեքստի օգնությամբ: Տեքստը, իր ինչ-որ մասով ներկայացված լինելով ուրիշ տեքստում, դառնում է նկարագրող տեքստ՝ **մետատեքստ**²: Գիտնականը մետատեքստերի տիպաբանությունը կազմելիս ուշադրություն է դարձնում մետատեքստը նախատեքստին հարակցելու եղանակին (հաստատական կամ վիճարանական), հարակցելու մակարդակին (ակնհայտ կամ թաքնված) և հարակցվող տեքստի հատվածականությանը կամ ամբողջականությանը³:

Ժ. Ժենետը առաջարկում է տեքստերի հարաբերությունների հինգ տիպի դասակարգում.

միջտեքստայնություն (intertextuality) – երկու կամ ավելի տեքստերի համաներկայությունը, մի տեքստի ներկայությունը մեկ այլ տեքստում (մեջբերում, գրագողություն, ակնարկում [այլուզիա]),

պարատեքստայնություն (paratextuality) – տեքստի հարաբերությունը սեփական վերնագրի, ենթավերնագրի, առաջաբանի, վերջաբանի, բնաբանի, գրքի պատկերագրադման, կազմի, շապիկի ձևավորման և, առհասարակ, կապը իրեն առնչվող «հարակից տեքստերի» հետ⁴,

մետատեքստայնություն (metatextuality) – տեքստում նախատեքստին առնչվող մեկնաբանություն, հաճախ՝ քննադատություն, որը կարող է լինել ակնհայտ կամ ոչ ակնհայտ հղմամբ (գիտնականը նշում է, որ բոլոր գրաքննադատները դարեր շարունակ մետատեքստ են ստեղծել՝ չգիտակցելով այդ)⁵,

հիպերտեքստայնություն (hypertextuality) – Բ տեքստը (**hypertext**) նախատեքստին՝ Ա-ին (**hypotext**) միավորող այնպիսի հարաբերություն, որը չի ենթադրում մեկնաբանություն և ուղղորդվում է գործընթացով, որը ժենետն անվանում է **ձևափոխություն (transformation)**: Այլ կերպ ասած՝ հիպերտեքստը հիպոտեքստի ձևափոխման արդյունքն է (պարողիա, թարգմանություն և այլն),

արքետեքստայնություն (architextuality) – տեքստերի ժանրային կապը⁶:

Վերոնշյալ դասակարգումները, ակնհայտ տարբերություններով հանդերձ, նույն էությունն ունեն. Յու. Լոտմանը միջտեքստային կապերի մասին գրում է, որ իր բնական իմաստային կապերից պոկված և այլ իմաստային տարածություն մեխանիկորեն ներմուծված տեքստի հատվածը կարող է կատարել մի շարք գործառույթներ՝ խաղալ իմաստային կատալիզատորի դեր, փոխել հիմնական իմաստի բնույթը, աննկատ մնալ և այլն⁷:

2 **Топор П. X.**, Проблема интекста, Труды по знаковым системам XIV, Текст в тексте, Тарту 1981, с. 39.

3 Այս մասին մանրամասն տե՛ս նույն տեղում, էջ 33-44:

4 Այս մասին մանրամասն տե՛ս **Genette Gérard**, Paratexts: Thresholds of Interpretation, trans. by **J. E. Lewin**, Cambridge: Cambridge University Press, 1997:

5 Տե՛ս **Genette Gérard**, The Architext: An Introduction, trans. by **Jane E. Lewin**, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992, էջ 82:

6 Տե՛ս **Genette Gérard**, Palimpsests: Literature in the Second Degree, trans. by **C. Newman** and **C. Doubinsky**, Lincoln and London, «University of Nebraska Press», 1997, էջ 1-7:

7 Տե՛ս **Лотман Ю. М.**, Семиосфера, СПб, 2000, էջ 66:

Լոտմանն ընդգծում է. «Մեզ համար հատկապես հետաքրքիր են այն դեպքերը, երբ տեքստային անսպասելի ներխուժումը ստանում է իմաստային էական գործառնություն: Ընդգծված ակնհայտությամբ դա դրսևորվում է գեղարվեստական տեքստերում»⁸:

Այսպիսով, տարբերակելի են տեքստի ներխուժման երկու ընդհանրական ձև.

- Հեղինակային, երբ հեղինակը սեփական տեքստը կամ տեքստի հատվածն է ներդնում սեփական տեքստի մեջ:
- Ոչ հեղինակային, երբ հեղինակը ուրիշի՝ օտար հեղինակի տեքստը կամ տեքստի հատվածն է ներդնում սեփական տեքստի մեջ:

2. Վերնագիր – բնաբան – տեքստ փոխհարաբերությունը

Ինչպես գեղարվեստական ստեղծագործության, այնպես էլ յուրաքանչյուր տեքստի պարագայում վերնագիրն ու բնաբանը իրենց զբաղեցրած դիրքի շնորհիվ ունեն առանցքային գործառնությ. դրանք հայտնում են հեղինակի դիրքորոշումը և ուղղորդում ընթերցողին, ստեղծում են միջտեքստային կապ, փոխում են տեքստի իմաստը կամ նոր իմաստ են հաղորդում դրան, ակնարկում են սպասվող դեպքերի մասին, իսկ հաճախ ճիշտ հակառակն է լինում. հետաքրքրություն ապահովելու նպատակով վերնագիրն ու բնաբանը անհասկանալի են լինում, և տեքստը ընթերցելուց հետո նոր միայն պարզ է դառնում դրանց էությունը:

Վերնագիր – բնաբան – տեքստ փոխհարաբերության տեսակետից հայ նորագույն գրականության մեջ ուշագրավ օրինակ է Ա. Այվազյանի «Օբյեկտիվ-18» էսսենների ժողովածուն, որը բաղկացած է տասնութ ստեղծագործությունից, և յուրաքանչյուրն ունի առնվազն մեկ բնաբան: Մինչ օրինակներին անցնելը նշենք, որ էսսենների և վերնագրերը, և բնաբանները խիստ տարաբնույթ են, սակայն միմյանց և տեքստերի հետ փոխհարաբերության և ներտեքստային կապերի հաստատման տեսանկյունից կրկնվում են, այդ պատճառով նպատակահարմար ենք գտել սահմանափակվել տիպական օրինակներով:

Գրքի առաջին ստեղծագործության վերնագիրը «**Դիտակետ**» է, որի մեջ ըստ հատկանիշների բնութագրվում են 1000, 100, 50, 35, 18 և 6 օբյեկտիվները: Էսսեում կարդում ենք.

«**18 օբյեկտիվ** – Աչքաբաց ու ազահականք. աշխարհն ուզում է ընդգրկել աջից ու ձախից կարելվույն չափ լայնորեն: Ու նրան թվում է, որ ամփոփելով ընդարձակորեն և տեսնելով շատ, կարող է ասել ամբողջ ճշմարտությունը աշխարհի մասին՝ նոռանալով, որ ինքը, այնուամենայնիվ, եզրեր ունի:

Նա իր տեսածն ընդգծում է, դարձնում տպավորիչ, սքանչանում է, որ ուրիշների համար հասարակ թվացող իրերը անհավանական կերպարանք ունեն, զարմանահրաշ ներաշխարհ, ու ձջում է, զարմանում, հուզվում և երբեմն հաջողվում է զարմացնել, հուզել կինոհանդիսատեսին:

...ձկունությամբ համակցելով մնացած օբյեկտիվները՝ կստեղծեմ այն

⁸ Նույն տեղում:

միակ և ճշմարիտ ուղղությունը, որը հնարավորություն կտա աշխարհը տեսնելու լայնությամբ, խորությամբ և բազմակողմանիությամբ»⁹:

18 օբյեկտիվի բնութագրումը, նույնականանալով գրքի վերնագրի հետ, սահմանում է գիրքը՝ իբրև տարբեր օբյեկտիվների համակցում, ամբողջություն: Հաստատվում է **տեքստ-վերնագիր** կապը:

Դիտարկենք մեկ այլ օրինակ, «**Ռ-ապիդ. Դուբլ առաջին**» էսսեում կարդում ենք.

«Կարապետի հայրը հազաց մեծ թաշկինակի մեջ, աղմուկով սրբեց քիթը և սկսեց... Ու խոսում էր իր բարբառով, և շատ տարօրինակ էր ու ծիծաղելի մեզ համար:

Ռեժիսորը բերանը դժգոհ ծռեց.

-He пойдёт.

-Չի գնա,- թարգմանեց օպերատորը:

-Ո՞վ չի գնա...- չհասկացավ Կարապետի հայրը:

-Սյունկան չի գնա...- արդեն առանց թարգմանելու՝ իր կողմից ասաց օպերատորը:

-Ո՞ւր պիտի երթա...- հարցրեց Կարապետի հայրը: -Գուզեք՝ մարդ դրկեն՝ կանչեն...

Օպերատորը ծիծաղեց՝ առանց իմանալու, որ Կարապետի հայրը ողջամիտ տրամաբանության տեր մարդ էր, և օպերատորը գաղափար չունեի, որ հարևան բակում ապրում էր Քոի վրայի փրկանավակի տնօրեն Սյունկան...

(Դա կինոյի սովորական լեզուն էր, որ ես առաջին անգամ լսեցի, այդ զարմանալի լեզուն, որ մինչև օրս իշխում է կինոստուդիաներում, և կողմնակի մարդը դժվար թե հասկանա՝ ինչ լեզվով են խոսում, ինչ են ասում: Դա մի նոր լեզվապաշար է, որը գնալով կատարելագործվում է իր տեսակի մեջ)»¹⁰:

Իսկ ահա «**Պասկևիչի բլուրը**» էսսեում կարդում ենք.

«Ես՝ բեմադրող ռեժիսորս, որպեսզի չխանգարեն բնակիչների քունը, աշխատում էի առանց ձայնս բարձրացնելու կարգադրություններ անել: Վազվզում էի այս ու այն կողմ, ընկնում էի, նորից բարձրանում, հետո շշուկով ասում էի օպերատորին.

-Մոտոռո՛ր...

Օպերատորը ձայնս չէր լսում, ես հրում էի նրան.

-Մոտոր...

-Ապարատը սառել է... սյունկան չի լինի...

-Ո՞վ չի լինի...- մի պահ շվարեցի ես, ապա հեռուներից մի ժպտուն հուշ մոտեցավ, ջերմացրեց սիրտս և մտածեցի կինոյի որոշ բաների անփոփոխության մասին»¹¹:

Վերոնջյալ երկու հատվածները **տեքստ-տեքստ** կապի ակնառու օրինակներ են:

«Օբյեկտիվ-18»-ում տարբեր էսսեների վերնագրերը, բնաբաններն ու բուն

9 Այվազյան Աղասի. Օբյեկտիվ-18, Եր., «Սովետական գրող», 1986, էջ 6:

10 Նույն տեղում, էջ 21-22:

11 Նույն տեղում, էջ 55-56:

տեքստերը ոչ միայն կապվում և լրացնում են միմյանց, այլև անմիջականորեն շարունակում են: «Ռ-ապիդ. Դուրլ առաջին» և «Ռ-ապիդ. Դուրլ երկրորդ» էսսեների վերնագրերն արդեն իսկ հուշում են դրանց անմիջական հաջորդականության մասին: Երկուսն էլ ունեն երկուական բնաբան, առաջին էսսեի բնաբաններն են՝ «Ռ-ապիդ. նկարահանման արագացրած եղանակ, որը հնարավորություն է տալիս բնական շարժումները էկրանին վերարտադրել դանդաղեցրած ընթացքով. նման ձևով սովորաբար պատկերում են հուշեր, երագներ, ետադարձ մտքեր», «Մանկությունը հիշելիս՝ սիրոս դառնում է գինով... ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ»¹², երկրորդինը՝ «Նկարահանման դուրլ. կինոժապավենի վրա նկարահանած դրվագի մի քանի տարբերակից մեկը: Ֆոտոտեխնիկա, տեղեկատու» և «Աճիկձիկե, մաճիկձիկե, ծուռ բալինա, ծուռուն... Թիֆլիսյան մանչական խաղի բացականչություն»¹³:

Այս դեպքում արդեն տեղի է ունենում **վերնագիր - վերնագիր, բնաբան - բնաբան** և **վերնագիր - բնաբան** կապը: Նկատենք, որ Չարենցի բանաստեղծական տողի և խաղի բացականչության հատվածները իրենց կատարած գործառնությունով ևս կապվում են միմյանց և հուշում են ընթերցողին, որ հաջորդիվ եկող տեքստերը մանկության մասին են լինելու:

Դիտարկենք նաև **բնաբան - տեքստ** կապը, այսպես՝ «Պասկևիչի բլուրը» էսսեն ունի հետևյալ բնաբանները. «Արի խելոինք... Հորս զարմանալու ձևը» և «Massa, macca, массовка, մասսովկա, կինոմասսովկա»¹⁴ վերջինս կապվում է անմիջապես հաջորդող էսսեի «Մամոնա»-ի հետ, որի առաջին տողն է.

«Կինոն մասսովկա է»¹⁵:

Կապի այս ձևը կարելի է հանդիպել հատկապես պարբերականներով հատվածաբար լույս տեսնող վեպերի պարագայում. ստեղծագործության նոր գլուխ հրապարակելիս հեղինակը հաճախ հետահայաց կերպով անդրադառնում է նախորդ գլխում տեղ գտած կարևոր իրադարձություններին, որի նպատակն է և՛ հիշեցնել ընթերցողին անցած դեպքերի մասին, և՛ միմյանց «կապելով» երկի հատվածները՝ ստեղծել ամբողջություն:

Նշենք, որ Այվազյանի ժողովածուի մեջ տեղ գտած էսսեները կապվում են միմյանց նաև, այսպես ասած, պատումի կառուցվածքային մակարդակով, օրինակ՝ «Մամոնա»-ի վերոնշյալ տողի նմանությունն ու գործառնություն ունեցող տողով է սկսվում նաև «Հանդիսատեսներ»-ը. էսսեում կարդում ենք.

«Կինոն հանդիսատեսն է...»¹⁶:

Ժողովածուն կազմող բոլոր ստեղծագործությունները ներկայացված են **դիեգետիկ** (диегетический) նարատորի (պատմողի) անունից¹⁷: Այլ կերպ ասած՝ պատմողը պատմում է իր մասին, ներկա է պատմվող պատմության մեջ, նա ընդգծում է սեփական ես-ը, նա մեկն է, ում մանկությունը

12 Նույն տեղում, էջ 16:

13 Նույն տեղում, էջ 24:

14 Նույն տեղում, էջ 48:

15 Նույն տեղում, էջ 58:

16 Նույն տեղում, էջ 112:

17 Այս կապակցությամբ տե՛ս Шмид В., Нарратология, М., «Языки славянской культуры», 2003, էջ 80-96:

անցել է Թիֆլիսում, ով գրող է, ով անմիջական մասնակցություն է ունեցել «եռանկյունի» և մի շարք այլ ֆիլմերի նկարահանումներին, վերջապես, ով անմասցորդ սիրահարված է կինոյին: Կարևոր է նաև այն հանգամանքը, որ չնայած էսսեները զարգանում են **պատումային անախրոնիաների** միջոցով¹⁸, որոշակի հերթականությամբ են հաջորդում միմյանց, և ընթերցողն առանց հավելյալ ջանքի, մտասևեռման պատկերացում է կազմում նարատոր-գլխավոր գործող անձի՝ մանկությունից մինչև հասունություն զարգացման ընթացքին:

Գիրքն ընթերցվում է իբրև մեկ ամբողջություն և ունի ընդհանրական դիպաշար, այն է՝ մարդը փորձում է ճանաչել և ճանաչել տալ կինոն: Գրքի երկրորդ՝ «**Առաջընթաց շարժում**» վերնագիրը կրող էսսեի առաջին իսկ տողերից պարզվում է կոնֆլիկտը. նարատոր-գլխավոր գործող անձի գրող ընկերները շարունակ հորդորում են նրան, որ պատմվածք գրի, որ կինոն լուրջ է, ժամավաճառություն է և հարցնում են, թե ի՞նչ է կորցրել կինոյում¹⁹: Պատասխան գտնելու համար սահմանել է պետք կինոն, իսկ ի՞նչ է կինոն: Պատմողը փորձում է բնորոշել այն՝ «կինոն կյանքն է», «կինոն ընթացիկ կյանքն է», «կինո՝ մեծ միստիֆիկատոր...», «կինոյում չկա ուրիշի մանկություն», «կինոն այսօր նաև հեղինակային է...», «կինոն չի սիրում սեփականություն...», «կինոն ոչ ոքի և ոչնչի հետ հաշվի չի ստում...», «կինոն ստեղծում են բոլորը միասին», «կինոն նաև մարդկային փոխհարաբերություն է», «կինոն XX դարի կենցաղն է», «կինոն նաև ուրախ խաղ է»: Զուգահեռելով և հաշտեցնելով կինոն գրականության հետ՝ նարատորը ավարտում է պատումը, սակայն հաջորդող էսսեներում մանրամասնորեն, իր խոսքով ասած, «բացապարզում» է բնորոշումները:

Գրականագետ Ն. Ա. Ֆատենան նշում է, որ արքեստրատայնությունն ամենից լավ հայտնաբերելի է ոչ թե իր դրական դրսևորումներում, այլ դրա խախտման դեպքում²⁰: Վերևում բերված միջտեքստային կապերը, փոխհարաբերությունները, հիմք են տալիս ենթադրելու, որ գործ ունենք նման խախտման հետ. «Օբյեկտիվ-18» էսսեների ժողովածուն ընդլայնում, ձևափոխում է սեփական ժանրի սահմանները՝ կասկածի տակ դնելով «էսսե» և «ժողովածու» բառերը: Գրքի անտացիայում կարդում ենք. «էս-

18 Պատմության ժամանակը (տեքստից դուրս գտնվող իրադարձությունների ժամանակային հերթականությունը) համեմատելով պատումի ժամանակի (տեքստում պատկերված իրադարձությունների ժամանակային հերթականության) հետ՝ պարզ է դառնում, որ վերջինս կարող է համապատասխանել կամ չհամապատասխանել առաջինին: Չհամապատասխանելու դեպքում տեղի է ունենում այն, ինչը Ժ. Ժենետն անվանում է պատումային անախրոնիաներ: Պատումը կարող է ընդգրկել տվյալ պահի «ներկայի» համեմատ ինչպես նախկինում տեղի ունեցած դեպքեր, այնպես էլ առաջ ընկնել և պատկերել դեպքեր, որոնք կատարվելիք իրադարձությունների արժեք ունեն: Այս հանգամանքը հաշվի առնելով՝ առանձնացվում է անախրոնիաների երկու հիմնական տեսակ՝ **անալեպիս** (հետընդգրկում կամ հետհիշատակում), որը ենթադրում է պատումի «ներկայի» համեմատ ավելի վաղ կատարված իրադարձությունների ներմուծում և **պրոլեպսիս** (առաջընդգրկում կամ կանխահիշատակում), որը ենթադրում է ավելի ուշ կատարված իրադարձությունների ներմուծում: Այս մասին մանրամասն տես **Женетт Ж.**, Работы по поэтике. Фигуры, В 2 т., М., «Изд. им. Сабашниковых», 1998, Т. 2, էջ 71-116, և Գրականության տեսության արդի խնդիրներ, նշված աշխ., էջ 299-305, ինչպես նաև՝ **Bal M.**, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, 2nd ed., Toronto: University of Toronto Press, 1997, էջ 78- 99:

19 Տես **Այվազյան Աղասի**, նշված աշխ., էջ 7-14:

20 Տես **Фатеева Н. А.**, Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности, Изд. 3-е, стереотипное, М., «КомКнига», 2007, էջ 149:

սեի, հուշապատումի և կինոյի շուրջ մտորումների մի խառնուրդ է ժանրով անսովոր այս գիրքը: Հեղինակի համար նյութ են դարձել հատկապես հայկական կինոն և նրան վերաբերող հասարակական ու մասնագիտական խնդիրները»:

Անտաղիայի հեղինակը, իրավացիորեն, մի կողմից՝ տարակուսանք է հայտնում և «խառնուրդ» բառով բնորոշում գիրքը, մյուս կողմից՝ ընդգծում է դրա թեմայի կամ ասելիքի միասնականությունը: Միասնականությունը կարևոր է. մասերի յուրօրինակ փոխհարաբերության արդյունքում «Օբյեկտիվ-18» գիրքը ժանրի տեսանկյունից էսսեի կամ պատմվածքի միաձուլումն է վեպի հետ, այն ընդհուպ մոտենում է վեպի ժանրին: Գրքում խախտված է սահմանը մասերի միջև, դրանք անկախ և ինքնուրույն չեն, հատվածները կարելի է կարդալ պատահականության սկզբունքով, սակայն դրանք ակնհայտ կերպով հղվում են միմյանց և ամբողջական պատկեր ստանալու համար պետք է պահպանել հերթականությունը: Ա. Այվազյանի «Օբյեկտիվ-18» գրքի պարագայում տեղի է ունենում ժանրի ձևափոխում, որն, անկասկած, XX դարի երկրորդ կեսի հայ արձակի տիրույթում պետք է դիտարկել իբրև նարատիվի ձևավորման նոր միտում:

Գրիգոր Կ. Շաշիկյան – գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը նարատոլոգիան (պատումնաբանությունն) է, ուսումնասիրում է նարատիվի ձևավորման նոր միտումները XX դարի երկրորդ կեսի հայ արձակում:

Summary

THE PROBLEM OF GENRE TRANSFORMATION

In Aghasi Ayvazyan's «Objective-18» book

G. K. Shashikyan

Key words – narratology, narrator, text, intertextuality, paratextuality, metatextuality, hypertextuality, architextuality, Aghasi Ayvazyan, Objective-18.

The article analyzes the book «Objective-18» by Aghasi Ayvazyan as an interesting example of knowingly cited quotes (exact or modified, when a text or part of a text refers to or mentions another text or part of a text) from one's own and other authors' texts. In literary works, as well as in any type of text, the title and the epigraph have most important functions due to the place they take; they express the author's position and guide the reader, they create an intertextual link, change the meaning of the text or give it a new meaning, serve as hints for coming events and so on. The author of the article examines the internal connections between the title, the epigraph and the text, which led to the transformation of the genre.

ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

В книге Агаси Айвазяна «Объектив-18»

Г. К. Шашикян

Ключевые слова – нарратология, нарратор, текст, интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитектстуальность, Агаси Айвазян, Объектив-18.

В статье анализируется книга Агаси Айвазяна «Объектив-18» как интересный пример осознанно приведенных цитат (точных или неточных, когда текст или часть текста ссылается или упоминает о другом тексте или части текста) из своих и чужих текстов. Как в художественном произведении, так и в любом тексте заголовок и эпиграф благодаря занимаемому положению играют важнейшие функции: выражают позицию автора и направляют читателя, создают интертекстуальную связь, меняют смысл текста или придают ему новый смысл, намекают на грядущие события и так далее. Автор статьи рассматривает внутренние связи между заглавием, эпиграфом и текстом, в результате которых происходит трансформация жанра.