

Наведені в таблиці відомості свідчать про стійкий інтерес друкованих засобів масової інформації до альманахових видань. Найбільша кількість матеріалів в газетах присвячена альманahu «Маріуполь» (5 згадувань) та його послідовнику «Прибой» (6 згадувань), причому не тільки в маріупольській пресі, а й в регіональній (газети «Донбас», «Акцент»), що свідчить про розширення меж популяризації видань м.Маріуполя.

Таким чином, в процесі підготовки маріупольських альманахів їх автори намагалися врахувати сучасні культурно-духовні потреби міста та реалізувати їх у виданнях з найбільшою ефективністю. Виконують альманахи і прикладну функцію: сприяють «...вихованню молодого покоління, особливо тепер, коли частково втрачені соціальні орієнтири та цінності, коли не тільки дівчата, але й хлопці всієї землі не можуть знайти себе в потоці інформаційного чистогану...» [4, с. 7].

Маріупольські альманахи за 19 років зробили величезний крок уперед. Наразі вони продовжують розвиватися, набуваючи нових специфічних рис.

#### Список використаної літератури

1. Кирилюк Є.П. Іван Франко. Літературно-критичні праці (1890 - 1892) // Є.П. Кирилюк, Н.Є. Крутікова, С.В. Щурат. – К.: Наукова думка, 1980. – 440 с.
2. Словник журналіста: Терміни, мас-медіа, постаті / заг. ред. Ю. М. Бадзілі. – Ужгород: Закарпаття, 2007. – 224 с.
3. Ростова Н. Електронний альманах «Вперед, Пегас!»: для города, страны и мира! / Н. Ростова // Ильичевец. – 2009. – №108 – С. 2, 16.
4. Чеботков И. Ждем тебя, «Моряна» / И. Чеботков // Азовский моряк. – 2002. – №34. – С. 7.

Стаття надійшла до редакції 4 жовтня 2011 р.

**I. O. Vyalkova**

#### MARIUPOL'S ALMANAC 1991-2010

*In the article almanacs are analysed Mariupol for period 1991-2010 years. Their general description is given (type of almanac, period of existence, genre-thematic filling, authors of editions). Publish in the local and regional press, which light up activity of the Mariupol almanacs, is considered.*

УДК 821.161.2.091Франко

**В. В. Дуркалевич**

#### СТРАТЕГІЯ “ТЕКСТ У ТЕКСТІ” У ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА І БРУНО ШУЛЬЦА

*У статті досліджується домінуюча моделююча стратегія “текст у тексті”. Автор намагається проаналізувати функціонування цієї стратегії як найважливішого механізму гетерогенності текстової структури у творах “Voа constrictor” і “Мертвий сезон”.*

**Ключові слова:** “текст у тексті”, структура, парадигма, символ.

Однією із яскравих тенденцій сучасних франкознавчих досліджень є спроба розширення контекстів прочитань як наукової, так і художньої спадщини Івана Франка. На особливу увагу в цьому плані заслуговує третій випуск “Франкознавчих студій”, у якому вміщено статті Романа Мниха “Дрогобич, Дрогобич...”: Топос Дрогобича у творах Івана Франка та Бруно Шульца” й Ігоря Набитовича “Дрогобицькі” романи:

“Перехресні стежки” Івана Франка і “Генрик Фліс” Станіслава Антонія Мюллера”. Якщо Ігор Набитович зосереджує свою увагу на своєрідній паралельності сюжетів та образів, певній симетрії й антиномії національних, соціально-політичних, мистецьких ідей, характерних для їхніх середовищ й сучасної їм епохи [1, с. 74], то у центрі уваги Романа Мниха перебувають відмінності, які дослідник намагається звести до кількох типологічних протиставлень на рівні проблематики “село – місто”, “національна свідомість – підсвідомість”, “внутрішня – зовнішня (дистанційність)” позиції автора у зображенні Дрогобича [2, с. 72]. У запропонованій статті спробуємо вийти поза межі представлених вище аналітико-описових зрізів на рівні тематики, образності чи сюжетних ліній. Спробуємо, і у цьому полягатиме **мета** нашого дослідження, розглянути особливості функціонування окремих творів Івана Франка і Бруно Шульца як цілісних семіотичних систем. Для аналізу обираємо повість Івана Франка “*Voа constrictor*” (редакція 1884 року) й оповідання Бруно Шульца “Мертвий сезон” (“*Martwy sezon*”) зі збірки “Санаторій під Клепсидрою” (“*Sanatorium pod Klepsydrą*”, 1937). До основних *завдань*, які ставимо перед собою, є: виявити й проаналізувати ключові сенсотвірні механізми, завдяки яким розгортається семіотична реальність обох творів; з’ясувати роль і значення функціонування типологічно подібних структурних механізмів у різних семіотичних системах. **Актуальність** нашої роботи вбачаємо у спробі долучитися до процесу якісно нової парадигматизації (на необхідності цього процесу наголошував свого часу Григорій Грабович [3]) сучасного франкознавчого дискурсу, що передбачатиме вихід поза межі напрацювань, здійснених у річищі традиційної поетики. Реалізацію **мети й завдань** дослідження спробуємо розгорнути у рамках структурально-семіотичної методології. Саме ця методологія, на нашу думку, дозволить глибше зрозуміти функціонування ключових сенсотвірних механізмів у згаданих вище авторських художніх системах.

Кількаразове перечитування зазначених творів свідчить про те, що вони функціонують як складні гетерогенні системи, а домінуючим механізмом цієї гетерогенності виступає принцип моделювання художньої реальності, який у працях Юрія Лотмана отримав назву “текст у тексті”. У творах “*Voа constrictor*” і “Мертвий сезон” роль ключової (хоча не єдиної, оскільки гетерогенність обох текстів є досить складною) стратегії “текст у тексті” відіграє малярський текст – картина-талісман, власність головних героїв-гешефтсманів. Саме це семіотичне утворення розгортається як чітко виокремлений сенсотвірний простір, кодованість якого у межах твору виразно підкреслюється.

У повісті “*Voа constrictor*” опис картини подається на початку твору і виконує роль своєрідної символічної антиципаційної увертюри, відголоси якої пронизуватимуть усю смислову структуру повісті, набуваючи динамічних варіативних репрезентацій. Картина вписується у інтер’єр Германового “домика” (“найпорядніший і найкраще положений на весь Борислав” [4, с. 370]), однак різко контрастує (як і сам “домик”) із деструктивним (“[...] вид навкруги сумний, понурий, поганий: купи хворосту, купи глини, брудні магазини та ще брудніші помешкання людські. Ні зелені свіжої, ні виду всміхненого не побачиш. Воздух удушливий, загуслий від нафтового сопуху” [4, с. 370]), інфернальним простором Борислава – антипростором, населеним не-людьми (“тьфу, чи то люди?”). Екзотичний пейзаж, зображений на картині, знайомий Германові до найдрібніших деталей, а його образна репрезентація будується на синтезі розмаїтих рецептивних кодів і подається у динамічному зрізі: “Маляр підхопив саме тоту хвилю, коли розпирлися газелі, а вуж, високо піднявши голову, з всею силою стискає своїми велетними скрутелями добичу, щоби подрухотати їй кості. Він обкрутив їй шию і хребет, а з-посеред закрутів його сорокатоного блискучого тіла видко голову бідної жертви. Великі очі, вигнані наверх передсмертною мукою, блищать, немов у сльозах.

Жили на шії напружені, – голова, немов доочне бачиш, кидається ще в послідніх судорогах. Зате очі змії блискають таким злорадним, демонічним огнем, такою певністю своєї сили, що мимоволі мороз пробігає по тілі, коли добре йому придивитися” [4, 371–372]. Демонічна магія картини захоплює Германа настільки, що він купує два її примірники – для будинків у Бориславі й Дрогобичі. Герман не лише подвоює інтенсивність присутності картини у своєму житті, але й виступає також її активним реципієнтом й інтерпретатором, до того ж ця інтерпретація має подвійний вимір – інтерпретація-для-інших (жартування “з дурної газелі, котра сама підсунулася під ніс вужеві”) й інтерпретація-для-себе (у якій домінує забобонний страх і передчуття неминучого нещастя). Розгортання повістєвої структури відбувається на двох рівнях – реальному (події, які відбуваються з Германом поза межами спогадів, становлять незначний відсоток) та ірреальному (події, які розгортаються у сновізієному вимірі – вимірі спогадів, снів, автоінтерпретацій, формують основний масив). Сновізієний вимір повісті розгортається як репрезентація спроби Германа Гольдкремера розшифрувати загадку привабливо-моторошної картини. Поступова розбудова цього плану репрезентації набуває своїх відповідників й у плані репрезентації реальних подій: символічна дихотомія “змій – газель” (= кат – жертва) модифікується у низку промовистих протиставлень: мати (= газель) : холера (= змій); Герман (= газель) : холод (= змій); селяни (= газель) : “ропа, кип’ячка” (= змій); Іван Півторак (= газель) : “линва” (= змій) і т.д. Динамічна модифікація інваріанту “змій – газель” (= кат – жертва) дозволяє говорити про трансформацію картини із субтекстуальної моделі “текст у текст” у метатекстуальну систему, своєрідний над-текст, крізь призму якого прочитується уся семіосфера повісті “*Voia constrictor*”.

Роль ключового сенсотвірного механізму (“текст у текст”) відіграє картина й в оповіданні Бруно Шульца “Мертвий сезон”. Образна репрезентація цієї картини також символізує амбівалентний принцип світобудови, антропології й аксіології, які виступають об’єктом рецепції й інтерпретації старого Якова й численних поколінь, власників загадкової картини: “То був образ-талісман, образ нез’ясований, образ загадковий, інтерпретований без кінця, мандруючий із покоління в покоління. Що ж він зображав? То був безконечний диспут, що точився од віків, ніколи не докінчений процес між двома розбіжними засадами. Стояли там напроти себе два купці, дві антитези, два світи. – Я продавав у кредит, – кричав худий, обдертий і остовпілий, і голос йому заламувався з розпачу. – Я продавав за готівку, – відповідав грубий у фотелі, закладаючи ногу на ногу і перебираючи великими пальцями сплетених на череві долонь. [...] Із спертим віддихом, із знерухомілим зизом з-за зсунутих окулярів очікував батько висновку, з’ячений і до глибини перейнятий” [5, с. 185]. Жодна із конфронтуючих позицій не влаштовує Якова, жодна з них не може бути засобом порятунку найсокровеннішого його скарбу – крамниці. Крамниця є творінням Якова, яке переростає межі буденного факту, набуваючи сакрального статусу. Яків – старий патріарх, який відчуває відповідальність “величезного заповіту”, зміст і сенс якого не вміщуються у рами вузької антиномічної репрезентації картини: “По тих глухих ступенях повсті батько зіступав у глиб генеалогії, на дно часів. Він був останній з роду, був Атласом, на барках якого спочивав тягар величезного заповіту. Днями і ночами роздумував батько над тезою того заповіту, силкувався у раптовім зблиску зрозуміти його *meritum*” [5, с. 185]. *Meritum* заповіту виразно конфронтує із образною дихотомією картини: Яків вирішує подолати цю антиномію, протиставляючи їй стратегію абсолютного виборювача Божого благословення: “Назавтра батько ледь кульгав на одну ногу. Його обличчя променіло. На самім світанку він знайшов готову й осяваючи пуанту листа, за яку даремно боровся стільки днів і ночей” [5, с. 189]. Герман, збагнувши загрозливий сенс картини (“Се не вуж, се безмірно довга, зросла докупи і

оживлена чарівною силою зв'язка грошей, срібла, золота блискучого! [...] А як злобно, як люто глядить на нього зачарована потвора! Вона певна своєї добичі, вона знає, що її металевим перстням, її горючому блисків ніхто не уйде! Вона знає, що найпевніше не уйде їй Герман, бо він на дні пропасті, він жертва розпуки, – й вона, вона завела його сюди!” [4, с. 434 – 435]), також радикально протиставляється її концептуальній схемі, з одного боку, спробою духовного переродження, з іншого, – актом безпосереднього руйнування твору мистецтва: “Герман все то порозумів в одній хвилі безмірної тривоги. Він заревів, мов ранений звір, аж вікна задзвеніли від його реву. Він чув, що сеся одна думка валить в порох, в ніщо його цілого, враз з його життям, надіями та планами, – його прошибло таке саме чуття, якого мусив пізнавати чоловік, котрого заживо четвертують. Зажмуривши очі, вхопив проклятий образ і гримнув ним до землі щосили” [4, с. 435]. Обидва герої намагаються у такий радикально ревізійський спосіб заперечити одвічну руйнівну тезу, зафіксовану на малярських полотнах, і намагаються написати власний текст, сенсотвірна стратегія якого глибоко закорінена у біблійній антропології й аксіології, отже, й здатна надати цьому текстові універсального над-текстового статусу. У такий спосіб досягається максимальний сенсотвірний динамізм обох творів, який дозволяє говорити про порівняльні зрізи цих творів, змодельованих, на перший погляд, у рамках кардинально відмінних за своєю природою авторських поетик. Запропонована вище інтерпретація є лише спробою наблизитися до актуалізації смислового потенціалу творів Івана Франка й Бруно Шульца. Відкритим залишається питання аналізу інших текстуальних стратегій згаданих творів, а також стратегій інших повістей та оповідань цих авторів. Зазначена проблематика вибудовує перспективу подальших компаративних досліджень.

#### Список використаної літератури

1. Набитович І. “Дрогобицькі” романи: “Перехресні стежки” Івана Франка і “Тенрик Фліс” Станіслава Антонія Мюллера” // І. Набитович // Франкознавчі студії / Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, Л. Винар та ін.. – Дрогобич: Коло, 2004. – Вип. 3. – С. 74 – 91.
2. Мних Р. “Дрогобич, Дрогобич...”: Топос Дрогобича у творах Івана Франка та Бруно Шульца” / Р. Мних // Франкознавчі студії / Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, Л. Винар та ін. – Дрогобич: Коло, 2004. – Вип. 3. – С. 64–73.
3. Грабович Г. “Кобзар”, “Каменярь” і “Дочка Прометея”: українські літературознавчі парадигми та їхні підтексти // Г. Грабович // До історії української літератури. – Київ: Критика, 2003. – С. 575–589.
4. Франко І. *Voas constrictor* / І Франко // Збір. творів: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 14. – С. 370–441.
5. Шульц Б. Мертвий сезон / Б. Шульц // Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою / переклав і Словник Незвичайних Слів уклав А. Шкраб'юк. – Львів: Просвіта, 1995. – С. 176–189.

Стаття надійшла до редакції 27 червня 2011 р.

**V. V. Durkalevych**

#### **STRATEGY “TEXT IN TEXT” IN IVAN FRANKO’S AND BRUNO SCHULZ’ LITERARY WORKS**

*The article deals with the pivotal modeling strategy “text in text”. The author tries to analyze the functioning of this strategy as principal mechanism of text structure’s heterogeneity.*