

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ХІХЛУШКО БОГДАН СЕРГІЙОВИЧ

УДК 821.161.2-1.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОБРАЗ АВТОРА ТА СУБ'ЄКТ ЛІРИКИ ЮРІЯ ІЗДРИКА В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ**

035 — Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Б. С. Хіхлушко

Науковий керівник: Жигун Сніжана Віталіївна, доктор філологічних наук,
доцент

КИЇВ — 2024

АНОТАЦІЯ

Хіхлушко Б. С. Образ автора і суб'єкт лірики Юрія Іздрика в контексті сучасного літературного процесу. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ. 2024.

У дисертації досліджено взаємодію між образом автора та суб'єктом лірики Юрія Іздрика. Актуальність теми дисертації зумовлена необхідністю дослідити специфіку взаємозв'язку суб'єкта лірики та образу реального автора, що виникає у сучасному медіадискурсі. Такий погляд допоможе розкрити новий характер позиціонування стосунків «життя/творчості» в умовах консюмеризму, медіалізації та віртуалізації.

Метою роботи є дослідження взаємозв'язку між суб'єктом лірики Іздрика та образом реального автора у медійному просторі сучасного літературного процесу. Специфіка дослідження та мета зумовили застосування низки наукових методів. Зокрема, метод нового історизму, який дозволив розглядати в одній площині літературні та нелітературні тексти, прочитувати перші крізь призму других, біографічний – необхідний для пошуку відповідностей у життєписі автора та образі суб'єкта лірики, психологічний – необхідний для пошуку, встановлення та розуміння спільного психологічної свідомості автора і суб'єкта лірики, історико-порівняльний метод – для аналізу взаємодії між автором та суб'єктом лірики у різних епохах; герменевтичний – для аналізу поетичних творів.

Наукова новизна полягає в тому, що у дослідженні вперше висвітлено характер взаємозв'язку між образом автора та суб'єктом лірики в умовах консюмеризму, медіалізації та віртуалізації; комплексно проаналізовано

художню своєрідність поетичного доробку Юрія Іздрика та виявлено особливості його позиціонування у контексті практик українських поетів-постмодерністів.

Теоретичне значення роботи полягає у з'ясуванні суті нових стосунків між автором і суб'єктом лірики у літературному процесі доби постмодернізму, увиразненні окремих теоретичних питань сучасного літературного побуту.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у курсах з історії української літератури, теорії літератури, подальших студіях постмодернізму, а також менеджерами літературної творчості у роботі з промоції нових авторів.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. У першому розділі дисертації – *Автор і суб'єкт лірики: сутність і функціонування* – проаналізовано еволюцію феномена авторства у контексті різних історичних епох, систематизовано теорію автора та виокремлено найголовніші з них. Особлива увагу приділена теоріям авторства у ХХ столітті, зокрема акцентовано увагу на працях Ролана Барта та Мішеля Фуко, які підсумували дискурс на зменшення ролі автора. Визначено поняття суб'єкта ліричного твору та його місця у суб'єктній організації лірики. Крім цього, було проаналізовано взаємодію автора та суб'єкта лірики у періодах від романтизму до постмодернізму. Виокремлено особливості цієї взаємодії, а також простежити спільні та відмінні риси взаємозв'язку між автором та суб'єктом лірики у різних напрямках. Визначено, що характер цієї взаємодії залежав від естетичних домінант конкретної епохи.

У другому розділі – *суб'єкт лірики Юрія Іздрика* – був представлений аналіз ліричних текстів автора крізь призму суб'єкта його лірики. У ході роботи проаналізовано рецепцію лірики Іздрика у науковому дискурсі. Приділено увагу роботам, де обґрунтовується приналежність автора до постмодернізму, а також дискусії стосовно його зв'язку з авангардною течією.

Окремо були проаналізовані роботи, де об'єктом дослідження є лірика автора. Також були визначені характерні особливості художнього світу лірики Іздрика, а саме ідейно-тематична направленість, філософсько-ціннісні доміанти та світоглядні засади суб'єкта лірики. Окрему увагу приділено новій чуттєвості суб'єкта лірики у контексті некласничої естетики. До поля розгляду залучене поняття тілесності, що інкорпорує маркер пам'яті. Проблематика тілесності широко представлена у творчості автора, й пов'язана з процесом самоідентифікації суб'єкта лірики. Крім цього, у розділі проаналізовано лірику Іздрика з точки зору різних інтерпретаційних моделей, намагаючись з'ясувати, кому належить «голос» поезії. Також до розгляду залучено аналіз іманентного автору у публіцистичному творі «Summa».

У третьому підрозділі – стратегії позиціонування автора – визначено особливості формування образу автора у публічному середовищі в умовах епохи консюмеризму. Проаналізовано головні фактори, що впливають на створення авторського бренду Іздрика. Важливим питанням є розгляд стратегії авторської промоції. У розділі виокремлено головні елементи промоції творчості Іздрика та авторського бренду, зокрема, проаналізована діяльність автора у мережі «Facebook». Досліджено низку інтерв'ю автора, а також іншу медійну активність, що впливає на формування образу автора у свідомості аудиторії. Постать Іздрика у публічному дискурсі розглядалася у порівнянні із іншими визначними авторами-постмодерністами: Сергієм Жаданом, Оксаною Забужко та Юрієм Андруховичем. У дослідженні було визначено спільні і відмінні риси у способі позиціонування Іздрика та згаданих вище авторів. Простежено певний взаємозв'язок між образом автора у публічному просторі та образом суб'єкта лірики у художній площині.

У висновках підсумовано головні положення дисертації. Аналіз різних теорій авторства продемонстрував, що досі не існує універсальної концепції, яка б належним чином поєднала авторську залученість у творчому процесі та

автономію художнього тексту, а разом з тим – автономію суб'єкта. Тому для аналізу лірики Іздрика першочергово плідними стали інтерпретаційні моделі внутрішньої структури тексту, а також ті, що залучають теорію читача. Крім цього, характер дослідження зумовлював використання біографічного методу для пошуку можливих відповідностей між автором та суб'єктом лірики.

Аналіз ідейно-тематичної складової лірики Іздрика дозволив сформулювати картину художнього світу, в якому перебуває суб'єкт його лірики. Домінантами медитативної лірики поета є рефлексії щодо людського буття. Суб'єкт лірики визнає абсурдність цього світу. Для суб'єкта його лірики – світ хаотичний та алогічний, а людське життя він визначає як таке, що немає вищого сенсу. Для нього Бог – винуватець людської загубленості у цьому світі. Людині без Бога, доводиться самій шукати орієнтири та вибудувувати власні ціннісні структури, тобто знайти віру, що надасть беззмістовному перебуванню людини у світі бодай шанс на осягнення своєї сутті. Але особливість художнього зображення взаємостосунків з Богом є специфічною. Так, проблема байдужості Бога до людини не визначається критичною й такою, що унеможлиблює буття людини або дезорієнтує її. Іздриковий суб'єкт відчуваєплинність часу, й це усвідомлення дозволяє йому напрацювати власні непохитні цінності. Суб'єкт лірики орієнтується на прості, буденні речі. У світоглядній парадигмі чільне місце має віра у щирі почуття, такі як любов, а буття у світі відбувається за принципом – не нашкодити собі та іншим. Визначальними рисами суб'єкта лірики є прагматизм, іронія та тілесно-чуттєве сприйняття світу.

Для встановлення взаємозв'язку між автором та суб'єктом лірики проаналізовано позиціонування Юрія Іздрика у медіапросторі та його рецепцію у публічному дискурсі. На успішність авторського бренду Іздрика впливають такі чинники: статус одного з творців українського літературного постмодернізму, позитивне сприйняття прозової творчості автора у науковому

дискурсі та масовому середовищі, публікація власного поетичного доробку у соціальній мережі «Facebook», активна фестивальна діяльність та творчість автора поза межами літературної сфери, а саме його діяльність у сфері музики, графіки та кіно.

Однак зіставлення публічного позиціонування Іздрика та інших відомих авторів (Забужко, Жадан, Андрухович) продемонструвало значні відмінності. Постать Іздрика характеризує виключно літературна діяльність з розширенням образу до Іздрика-митця. Натомість колеги-постмодерністів Іздрика у публічному просторі сприймають не лише як літературних авторів, але й як лідерів громадської думки. Це результат їхньої активної політичної позиції, а також постійного перебування у медіапросторі. Натомість Іздрик, на фоні колег, постає відмежованим. Він майже ніколи не висловлюється на суспільно-політичні теми й загалом не особливо залучений до соціального життя. Погляди автора на сучасне життя доволі часто скептичні, а більшість міркувань видають прагматичний підхід у взаємодії із зовнішньою дійсністю. Іздрик принципово не виходить за межі мистецького простору, однак не через власну егоцентричність та епатаж, а відповідно до усвідомлення свого місця та ролі у просторі.

Детальний аналіз суб'єкта лірики Іздрика та образу реального автора дозволив відзначити важливі особливості, серед них: ідейна направленість лірики частково або повністю відповідає інтенціям реального автора; визначена ідейна спорідненість не означає узгодженість дій суб'єкта лірики та автора; рефлексивний, майже безособистісний характер лірики Іздрика актуалізує роль читача; лірика Іздрика є складною у визначенні її фікційності або щирості.

Ключові слова: автор, філософська лірика, характер, художність, постмодернізм, суб'єкт лірики, Юрій Іздрик, ідентичність, естетика, тілесність, позиціонування автора, образ автора.

ABSTRACT

The image of the author and the subject of Yuriy Izdryk's lyrics in the context of the modern literary process. Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 035 Philology. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Kyiv. 2024.

The dissertation explored the interaction between the image of the author and the subject of Yuriy Izdryk's lyrics. The relevance of the dissertation topic is stipulated by the need to explore the specifics of the relationship between the subject of the lyrics and the image of the real author that emerges in contemporary media discourse. Such a view will help to reveal the new nature of the positioning of the "life/creativity" relationship in the context of consumerism, medialization, and virtualization.

The purpose of the work is to investigate the relationship between the subject of Izdryk's lyrics and the image of the real author in the media space of the contemporary literary process. The specifics of the study and the purpose led to the use of a number of scientific methods. In particular, the method of new historicism, which allowed us to consider literary and non-literary texts in the same plane, to read the former through the prism of the latter, biographical method - necessary for finding correspondences in the author's life story and the image of the subject of the lyrics, psychological method - necessary for finding, establishing and understanding the common psychological consciousness of the author and the subject of the lyrics, historical and comparative method - for analyzing the interaction between the author and the subject of the lyrics in different epochs; hermeneutical method - for analyzing poetic works.

The scientific novelty of the study is highlight the nature of the relationship between the image of the author and the subject of lyrics in the context of

consumerism, medialization and virtualization; it comprehensively analyzes the artistic originality of Yuriy Izdryk's poetic works and reveals the peculiarities of his positioning in the context of the practices of Ukrainian postmodern poets.

The theoretical significance of the work is to clarify the essence of the new relationship between the author and the subject of lyrics in the literary process of the postmodern era, to emphasize certain theoretical issues of contemporary literary life.

The practical significance of the work lies in the possibility of using its results in courses on the history of Ukrainian literature, literary theory, further studies of postmodernism, as well as by literary managers in their work on promoting new authors.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, conclusions, and a list of references. The first chapter of the dissertation, *The Author and the Subject of Lyrics: Essence and Functioning*, analyzes the evolution of the phenomenon of authorship in the context of different historical epochs, systematizes the theory of the author, and highlights the most important ones. Particular attention is paid to theories of authorship in the twentieth century, in particular, the works of Roland Barthes and Michel Foucault, who summarized the discourse on the diminishing role of the author. The concept of the subject of a lyrical work and its place in the subjective organization of lyrics is defined. In addition, the author analyzes the interaction between the author and the subject of lyrics in the periods from Romanticism to postmodernism. The peculiarities of this interaction are highlighted, as well as the common and distinctive features of the relationship between the author and the subject of lyrics in different directions are traced. It is determined that the nature of this interaction depended on the aesthetic dominants of a particular era.

The second chapter, *The Subject of Yuriy Izdryk 's Lyrics*, analyzes the author's lyrical texts through the prism of the subject of his lyrics. In the course of the work, the reception of Izdryk's lyrics in the scientific discourse was analyzed. Attention is paid to the works that substantiate the author's belonging to

postmodernism, as well as discussions about his connection with the avant-garde movement. Separately, the works where the object of study is the author's lyrics were analyzed. The author also identified the characteristic features of the artistic world of Izdryk's lyrics, namely the ideological and thematic orientation, philosophical and value dominants, and worldview of the subject of the lyrics. Special attention is paid to the new sensuality of the subject of the lyrics in the context of non-classical aesthetics. The concept of corporeality, which incorporates the marker of memory, is involved in the field of consideration. The problem of corporeality is widely represented in the author's work and is associated with the process of self-identification of the subject of the lyrics. In addition, the chapter analyzes Izdryk's poetry from the point of view of various interpretive models, trying to find out who owns the "voice" of poetry. The analysis of the immanent author in the journalistic work "Summa" is also included in the consideration.

In the third section, Author Positioning Strategies, the author's image in the public environment in the era of consumerism is defined. The main factors influencing the formation of Izdryk's author brand are analyzed. An important issue is the consideration of the author's promotion strategy. The chapter identifies the main elements of promotion of Izdryk's works and author's brand, in particular, analyzes the author's activities on Facebook. A number of interviews with the author, as well as other media activities that influence the formation of the author's image in the minds of the audience, are studied. The figure of Izdryk in the public discourse was considered in comparison with other prominent postmodernist authors: Serhiy Zhadan, Oksana Zabuzhko, and Yuri Andrukhovych. The study identifies common and distinctive features in the way Izdryk and the above-mentioned authors position themselves. A certain relationship between the image of the author in the public space and the image of the subject of lyrics in the artistic plane is traced.

The conclusions summarize the main points of the thesis. The analysis of various theories of authorship has demonstrated that there is still no universal concept

that would properly combine the author's involvement in the creative process and the autonomy of the literary text, and at the same time the autonomy of the subject. Therefore, for the analysis of Izdryk's lyrics, the interpretive models of the internal structure of the text, as well as those that involve the theory of the reader, have been primarily fruitful. In addition, the nature of the study predetermined the use of the biographical method to search for possible correspondences between the author and the subject of the lyrics.

The analysis of the ideological and thematic component of Izdryk's poetry allowed us to form a picture of the artistic world in which the subject of his poetry lives. The dominant features of the poet's meditative lyrics are reflections on human existence. The subject of the lyrics recognizes the absurdity of this world. For the subject of his poetry, the world is chaotic and illogical, and he defines human life as having no higher meaning. For him, God is the culprit of human loss in this world. A person without a god has to look for guidelines and build his or her own value structures, i.e. find faith, which will give the meaningless existence of a person in the world at least a chance to comprehend its essence. But the peculiarity of the artistic depiction of the relationship with God is specific. For example, the problem of God's indifference to man is not considered critical and such that makes human existence impossible or disorienting. Izdryk's subject feels the passage of time, and this awareness allows him to develop his own unshakable values. The subject of the lyrics focuses on simple, everyday things. The worldview paradigm is dominated by belief in sincere feelings, such as love, and being in the world is based on the principle of not harming oneself and others. The defining features of the subject of the lyrics are pragmatism, irony, and a bodily and sensual perception of the world.

In order to establish the relationship between the author and the subject of the lyrics, the positioning of Yuriy Izdryk in the media space and his reception in the public discourse are analyzed. The success of Izdryk's authorial brand is influenced by the following factors: the status of one of the founders of Ukrainian literary

postmodernism, the positive perception of the author's prose works in the scientific discourse and the mass media, the publication of his own poetry on the social network Facebook, active festival activities, and the author's work outside the literary sphere, namely his activities in the field of music, graphics, and cinema.

However, a comparison of Izdryk's public positioning with that of other well-known authors (Zabuzhko, Zhadan, Andrukhovych) revealed significant differences. Izdryk is characterized exclusively by his literary activity with the extension of his image to Izdryk the artist. In contrast, Izdryk's fellow postmodernists are perceived in the public space not only as literary authors but also as leaders of public opinion. This is the result of their active political position and their constant presence in the media space. Instead, Izdryk, in comparison to his colleagues, appears to be aloof. He almost never speaks out on socio-political issues and is generally not particularly involved in social life. The author's views on contemporary life are often skeptical, and most of his reasoning reveals a pragmatic approach to dealing with external reality. As a matter of principle, Izdryk does not go beyond the artistic space, but not because of his own egocentricity and outrageousness, but in accordance with the awareness of his place and role in the space.

A detailed analysis of the subject of Izdryk's lyrics and the image of the real author allowed us to note important features. This include: the ideological orientation of the lyrics partially or completely corresponds to the intentions of the real author; a certain ideological affinity does not mean the coherence of the actions of the subject of the lyrics and the author; the reflective, almost impersonal nature of Izdryk's lyrics actualizes the role of the reader; Izdryk's lyrics are difficult to determine its fictitiousness or sincerity.

Key words: author, philosophical lyrics, character, artistry, postmodernism, subject of lyrics, Yuriy Izdryk, identity, aesthetics, corporeality, author's positioning, author's image.

СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ, В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України

1. Хіхлушко Б. Буття і смерть автора: від найдавніших часів до постмодернізму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. № 21. С. 103–111. ISSN видання 311-2433 (Print); 2412-2475; (Online) <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2023.21.12>
2. Хіхлушко Б. Голос «Еклезіяста». До проблеми комунікативних структур у ліриці. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2023. Т. 29, № 3. С. 185–190. ISSN видання: 2311-259X <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2023.3>
3. Хіхлушко Б. Світоглядна парадигма суб'єкта лірики Юрія Іздрика: поезія і філософія. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 2, № 70. С. 250–254. ISSN видання 2308-4855 (Print), ISSN 2308-4863 (Online) <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-37>

Публікації, у яких додатково відображені результати дослідження

1. Хіхлушко Б. Діалог автора та ліричного героя (на прикладі поезії та публіцистики Юрія Іздрика). *Ucrainica x současná ukrajinistika problému jazyka, literatury a kultury*. 2023. С. 427–434.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ I.....	20
АВТОР І СУБ'ЄКТ ЛІРИКИ: СУТНІСТЬ І ФУНКЦІОНУВАННЯ.....	20
1.1. Буття і смерть автора від найдавніших часів і до постмодернізму .	20
1.2. Суб'єкт лірики як категоріальне поняття.....	39
1.3. Взаємодія автора і суб'єкта лірики від романтизму до постмодернізму	51
Висновки до розділу I.....	78
РОЗДІЛ II. СУБ'ЄКТ ЛІРИКИ ЮРІЯ ІЗДРИКА	82
2.1. Рецепція лірики Ю. Іздрика в науковому дискурсі.....	82
2.2. Суб'єкт лірики серед героїв та подій	93
2.3. Суб'єкт лірики Ю. Іздрика та іманентний автор у проєкті «Summa».....	108
2.4. Нова чуттєвість суб'єкта лірики Ю. Іздрика у контексті неklasичної естетики.....	123
Висновки до розділу II.....	135
РОЗДІЛ III. СТРАТЕГІЇ ПОЗИЦІОНУВАННЯ АВТОРА.....	138
3.1. Автор в умовах суспільства споживання.....	138
3.2. Автор у мережі.....	158
3.3. Автор у публічному дискурсі: індивідуальність Ю. Іздрика на тлі поетів-постмодерністів.....	174
Висновки до розділу III.....	191
ВИСНОВКИ.....	194
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	202

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Проблема взаємозв'язку автора та художнього тексту тривалий час перебуває у колі інтересів багатьох дослідників. У другій половині ХХ століття питання щодо значення авторства в умовах розвинутої письмової культури набуває значних масштабів. Цьому сприяли, зокрема дослідження Р. Барта [135], який проголосив «смерть автора», а також М. Фуко [112], У. Еко [42, 143] та багатьох інших. Вхідження у період постмодерну ознаменувало собою ідею домінування тексту та читача над постаттю автора. Однак вже наприкінці століття дискусія щодо місця та ролі автора, а також його взаємозв'язку з персонажами текстів поновлюється.

В українському літературознавстві чимало сучасних дослідників приділяють увагу проблемам поетики та естетики постмодернізму. Зокрема, це охоплює проблему статусу автора у літературі, а також його зв'язку з текстовою дійсністю. Важливими дослідженнями постмодерного періоду є роботи Т. Гундорової [32, 33], Р. Харчук [113], О. Поліщук, [86], Р. Семківа [94,95], Я. Поліщука [87,88,89] та багатьох інших. У цих дослідженнях увага приділена особливостям формування української сучасної прози та лірики у контексті явища постмодернізму.

Тамара Гундорова досліджувала особливості українського постмодернізму крізь оптику колоніалізму. Після чорнобильської трагедії та руйнації радянського режиму, травматична пам'ять та постколоніалізм накладаються на український проєкт постмодернізму. У цьому середовищі твориться українська література, де персонажі опиняються на межі нової реальності. На горизонті з'являються нові персонажі, які поєднують у собі безліч цікавих рис, так само як і постмодернізм поєднав у собі різні течії. Та в українському контексті це доповнюється елементами фрагментарності, роз'єднаності минулого з майбутнім суб'єкта, що намагається самоідентифікуватись.

Це спонукає до розгляду нового характеру взаємозв'язку між автором та текстовою дійсністю. У цьому контексті варто згадати роботу Олени Поліщук «Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-і роки ХХ ст.)». У ній авторка розглядає стосунки персонажа та імпліцитного автора, зокрема і на прикладі прозової творчості Юрія Іздрика. Втім, проблема взаємозв'язку суб'єкта лірики та самопрезентації реального автора у сучасному медіадискурсі є актуальною, оскільки розкриє новий характер позиціонування стосунків «життя/творчості» в умовах консюмеризму, медіалізації та віртуалізації.

У цьому контексті репрезентативним автором-постмодерністом є Юрій Іздрик. Провідним жанром його творчості є медитативна лірика, авторська промоція якої є дуже успішною. В епоху суспільства споживання Іздрик використовує нові можливості комунікації з реципієнтами. Завдяки соціальним мережам та традиційним медіа формується новий тип взаємодії автора та читача, а разом з тим позиціонування автора в літературному процесі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Факультету української філології, культури і мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (2017 – 2024) (державний реєстраційний номер 0117U005200).

Мета дослідження – з'ясувати особливості взаємозв'язку між суб'єктом лірики Ю. Іздрика та образом реального автора у медійному просторі сучасного літературного процесу.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- 1) систематизувати теорію автора та суб'єкта лірики твору;

2) простежити особливості їхньої взаємодії в часи романтизму, реалізму, модернізму, постмодернізму;

3) визначити філософсько-ціннісні домінанти поезії Юрія Іздрика;

4) синтезувати своєрідність авторського розуміння художнього у контексті некласичної естетики;

5) схарактеризувати позиціонування Юрія Іздрика як автора у порівнянні з іншими поетами-постмодерністами;

6) простежити формування образу автора під впливом консюмеризму у соціальних мережах та традиційних медіа.

Об'єктом дослідження є поетичні збірки Юрія Іздрика «Underword» (2011), «Ю» (2013), «Після прози» (2013), «AB OUT» (2014), «Календар любові» (2015), «Папіроси» (2017) «Ліниві та ніжні» (2018), «Меланхолії» (2019), «Інші речі» (2021), «Naked one», «Колекція» (2023) та «Третій рай» (2023), а також публічні виступи автора, зокрема проєкт «SUMMA» (2016), сторінка у соціальній мережі «Facebook» та інтерв'ю.

Предметом дослідження є взаємозв'язки, які виникають між образом суб'єкта лірики та саморепрезентацією автора у художньому і публічному дискурсі.

Для досягнення мети було використано методи: **нового історизму**, який дозволив розглядати в одній площині літературні та нелітературні тексти, прочитувати перші крізь призму других та зосередитися на домінантних «дискурсивних практиках», **біографічний** – необхідний для пошуку відповідностей у життєписі автора та образі суб'єкта лірики; **психологічний** – необхідний для пошуку, встановлення та розуміння спільного психологічної свідомості автора і суб'єкта лірики; **історико-порівняльний** метод – для аналізу взаємодії між автором та суб'єктом лірики у різних епохах; **герменевтичний** – для аналізу поетичних творів.

Наукова новизна полягає в тому, що у дослідженні вперше висвітлюється характер взаємозв'язку між образом реального автора та суб'єкта лірики в умовах консюмеризму, медіалізації та віртуалізації. Також у дослідженні комплексно проаналізовано художню своєрідність поетичного доробку Юрія Іздрика та виявлено особливості його позиціонування у контексті практик українських поетів-постмодерністів.

Теоретико-методологічною основою дисертації стали праці теоретиків постмодернізму, зокрема концепції «смерті автора» Р. Барта, а також М. Фуко, У. Еко; дослідження з історії теорії авторства Е. Беннетта, Ш. Берка, Дж. Фроу, Дж. Берроу; дослідження українських літературознавців постмодернізму Т. Гундорової, Р. Харчук, І. Фізер О. Поліщук Р. Семківа, Я. Поліщук, Ю. Ковбасенка; дослідження з герменевтики поетичного тексту Г.-Г. Гадамера та М. Гайдеггера; праці з некласичної естетики Т. Адорно; праці з теорії лірики (зокрема праці пов'язані з суб'єктною організацією лірики) Дж. Каллера, Д. Бурдорфа, К. Хільдебрандт, Д. Лампінга, Н. Загребельної, О. Ікомасової, Л. Фоміної; літературно-історичні дослідження різних епох Т. Бовсунівської, Е. Курціуса, С. Павличко, Д. Чижевського, М. Моклиці; дослідження пов'язані з промоцією авторського бренду та позиціонуванням у публічному дискурсі А. Лозинського М. Рожило та П. Заболотної, Е. Штайнер.

Теоретичне значення роботи: полягає у з'ясуванні суті нових стосунків між автором і суб'єктом лірики у літературному процесі доби постмодернізму, увиразненні окремих теоретичних питань сучасного літературного побуту.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у курсах з історії української літератури, теорії літератури,

подальших студіях постмодернізму, а також менеджерами літературної творчості у роботі з промоції нових авторів.

Особистий внесок. Робота є самостійною розробкою моделі взаємозв'язку, що виникає між суб'єктом лірики та образом реального автора.

Апробація результатів дослідження відбулася на таких конференціях: «Літературний процес: межі толерантності» (8 жовтня, 2021 рік, м. Київ, Київський університет імені Бориса Грінченка), Міжнародна наукова конференція молодих українців «Українська культура має силу» (23-24 травня 2022 року, м. Варшава, Республіка Польща), XI Оломоуцькому симпозиумі українців «Україністика в новому тисячолітті: проблеми мови, літератури і культури» (2 грудня, 2022 рік, м. Оломоуц, Чеська республіка), Всеукраїнська наукова конференція «Запорізькі філологічні читання» (16-17 листопада, 2023 року, м. Запоріжжя).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 4 наукових публікаціях, із них усі одноосібні: 3 статті – опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України, 1 – публікація, у якій додатково висвітлено результати дослідження.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких містить підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел (176 позицій). Загальний обсяг роботи складає 219 сторінок, обсяг основного тексту – 187 сторінок.

РОЗДІЛ І.

АВТОР І СУБ'ЄКТ ЛІРИКИ: СУТНІСТЬ І ФУНКЦІОНУВАННЯ

1.1. Буття і смерть автора від найдавніших часів і до постмодернізму

Поняття «автор» почало формуватися ще у стародавні часи. Більшість дослідників історії авторства звертають увагу на формування автора та інституту авторства вже у Новий час, проте не варто оминати увагою й постать автора у часи античності та середньовіччя. Розуміння авторства в античному світі безпосередньо пов'язане з поділом мистецтв на вільні та звичайні (у середньовіччі їм дали назву механічні). Основна логіка розподілу, якою послуговувалися греки, – перша категорія потребує розумової роботи й оцінювалася вище, друга – фізична й вважалася менш шляхетною. Загалом поняття «мистецтво» тоді було значно ширшим й охоплювало різні ремесла та науки. У Давній Греції фігура поета прирівнювалася до пророка, того, хто переказує послання богів. Це було цілком логічним з огляду на те, що поезія, за В. Татаркевичем, не входила до переліку мистецтв: «Уже за стародавніх часів, а ще більше в середньовіччя її (поезію) мали за різновид філософії чи віщунства, а не мистецтва. Поет був віщун, а не митець» [104;19].

Втім, у «Поетиці» Арістотель послуговується словом мистецтво розмірковуючи про поетичний твір. Арістотель підіймає питання того, що для «сократівських розмов», записаних у формі діалогів Платоном чи Ксенофонтом, або творів, що написані ямбічним триметром, елегічним або будь-яким іншим розміром – не має спільної назви [6;40]. І вже тут Арістотель використовує термін «мистецтво» на позначення творів «без розміру чи з ритмом» [6;40]. У «Поетиці» Арістотель наводить приклад порівняння між Гомером і Емпедоклом, які обоє вважалися поетами, при цьому нічого спільного між їх творами немає, аби зараховувати їх до однієї категорії. Вже

тоді Арістотель визначив Емпедокла як природознавця, тим самим наблизившись до сучасного розуміння розподілення науки і мистецтва, де одне не може бути зараховане до другого. Фактично Арістотель перший з визначних філософів античності розмірковує про місце поезії у системі координат мистецтв, а разом з тим він не може уникнути питання, ким є поет у античному світі.

У Платона знаходимо думки про неприродність походження поезії, що поетами стають не за покликом розуму, а за провидінням (повертаємося до містичної концепції поетів-пророків у античності). «Платон, як відомо, хотів, щоб за засіб освіти визнавали тільки філософію. Він боровся проти Гомера, прогнав зі своєї держави всіх поетів і відкидав навіть саму ідею «загальної освіти»» [66;47]. Для Платона поезія і музика – «невдала копія світу надчуттєвих ідей» [6;11]. Поезія і музика відображають дійсність хибною, викривленою й у підсумку не мають пізнавального значення. Арістотель був абсолютно переконаний у природності походження мистецтва і наполягав на тому, що поезія та музика і є відображенням дійсності, а в основі цього відображення лежить людський механізм наслідування.

Татаркевич вказує на те, що поворотним моментом включення поезії до мистецтв стала поява італійського перекладу «Поетики» Аристотеля у 1549 року. Звернімо увагу, що «Бенкет» Платона та інші праці філософа потрапили у поле зору західноєвропейської думки набагато раніше, у середньовіччі. Категоричність Платона у питанні місця та ролі поетів однозначно мала вплив на долю та значення самої поезії у середньовіччі, адже Платон був *Auctoritas* (з латинської – авторитет, термін, який у епоху середньовіччя мав велику вагу).

Попри те, що Гомер існував в усній літературній традиції (і дослідники концепції авторства дискутують, чи слід вводити його у дискурс), варто детальніше зупинитися на поетові античності. Дослідник Ендрю Беннетт

звертає увагу на розвиток концепту авторства у Давній Греції, вказуючи на те, що вже у античності проявляються деякі фундаментальні риси «сучасного» автора, якими не варто нехтувати [136;31-32]. У цьому контексті, Гомер є центральною фігурою античної літератури. Гомер, за влучним висловом Ернста Курціуса, є «напівбогом-засновником» (heros kristes) європейської літератури (66;26). Історія творення західноєвропейської літературної традиції починається з нього. Натомість для дослідника Джаспера Гріффіна ім'я Гомера «є просто фігурою мови» (цитата наводиться за Ендрю Беннеттом – прим. Б. Х.) [136;32]. Ця складність у роздумах про «першого» поета в європейській літературній традиції, за словами Ендрю Беннетта, є наслідком не лише браку записів, а й самого статусу поета в усній культурі, в якій він працював (як вже було визначено – статус «не митця»). Гомер об'єднав розповіді про богів, наділив сенсом і все це склав у цілісну систему, яку ми називаємо художнім твором. Досі грецькі міфи існували розрізнено, хаотично, і мав з'явитися той, хто об'єднає їх та дасть життя у літературному вираженні. Мова йде про те, що Гомер не був оригінальним творцем усіх подій, які відбуваються в «Іліаді» чи в «Одіссей», але він зібрав всі почуті історії й відтворив у своїй поемі з неповторною, індивідуальною стилістикою. Однак ідея оригінальності в усній традиції не є першочерговою, і, з прагматичної точки зору, Гомер радше був компілятором (термін, який закріплюється у середньовіччі).

Альберт Б. Лорд стверджував, що Гомера слід розглядати і як особистість, і як певну усну традицію. Не заперечуючи, що Гомер насправді міг бути тим, хто у поемах «Іліада» і «Одіссея» наблизився до досконалості, що перевищує будь-яку іншу усну епічну поему, яка збереглася до наших часів, Лорд стверджував, що Гомер успадкував не лише свої історії, а й свої композиційні прийоми, теми та мовні «формули» від багатовікової традиції [136;32]. В усній традиції, до якої ми зараховуємо Гомера, ідея оригіналу не є

першочерговою. За словами Лорда, слова «автор» і «оригінал» або не мають значення, або мають інакше значення, ніж те, яке їм зазвичай приписують.

У Середньовіччі з'являється перша класифікація авторства на рівні, що дає підставу деяким дослідникам говорити про середньовіччя, як початок історії авторства. Американський дослідник Джей Ар Берроу посилається на Святого Бонавентуру, який вперше розподіляє авторство на 4-и типи: «Є чотири способи створення книги. Іноді людина пише чужі слова, нічого не додаючи і нічого не змінюючи; її називають писарем (скриптором). Іноді людина використовує слова інших, поєднуючи уривки, які не є її власними. Її називають компілятором. Іноді людина використовує чужі слова та пише власні, але у пріоритеті – чужі, а власні слова додані лише з метою уточнення. Її називають не автором, а коментатором. Іноді людина пише і свої слова, і чужі, але свої слова посідають головне місце, а інші додані лише з метою підтвердження. Її слід називати автором» [140;30]. Цей розподіл Бонавентури стосується церковної літературної традиції, яка посідала чільне місце серед текстів продукованих середньовіччям. Отці церкви намагалися пояснювати біблійні міфи, створювали описи життя святих, тому поширеним було саме коментування як різновид авторства. Розвиток теологічної літератури був цілком закономірним з огляду на домінуючу позицію у суспільстві інституту церкви.

Разом з тим у середньовіччі також розвивається героїчний епос та куртуазний роман. «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів», «Трістан та Ізольда» – всі ці твори об'єднує одна специфічна риса – відсутність автора. Це свідчить про те, що для упорядника творів не був важливим момент фіксації авторства. Тобто у середньовіччі володіння твором (тобто авторство у вузькому розумінні поняття) не є необхідністю. О. Юдін зауважує, що у добу Київської Русі для упорядників текстів «немає важливої установки на

приховування власного імені автора, але немає і турботи про його обов'язкову фіксацію, про обов'язковий зв'язок між імям і текстом, тим більше про увічнення свого імені для нащадків. Йдеться про те, що ця турбота не є суспільною звичкою. Твір не вимагає імені автора для функціонування» [127;20]. На прикладі «Повісті минулих літ» дослідник показує, що причиною фіксування авторства такого типу творів є прохання помолитися за його ім'я. Зрозуміло, що тут мотивом для вказування авторства слугує намагання середньовічної людини жити відповідно до релігійних правил, продиктованих безумовним авторитетом Бога.

Варто відзначити спільну рису середньовічної літератури незалежно від жанру (теологічна література, героїчний епос, куртуазний роман) – тяжіння до коментування та переказів. Отці церкви фактично переосмислюють біблійні міфи, при цьому коментуючи ті чи інші моменти. Автори епічних творів наслідують життя, вони переказують історії, місцями у гіперболізованій манері, у результаті чого з'являються герої та їхні славні подвиги. Коментування античних авторів та звернення до попередньої традиції (широковідоме переосмислення античності у добу Відродження стало можливим завдяки роботі з античними текстами у Середньовіччі) підсилює наступну тезу: середньовічний автор працює або вже з готовими сюжетами літературної (або літературно-біблійної) традиції, або з готовими сюжетами із життя, яким надає художньої форми. Найвідоміший літературний твір середньовіччя «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі не з'являється на порожньому місці. Данте йде глибоко у коріння античної міфології й черпає звідти не тільки натхнення, але й конкретних персонажів, місця та легенди. У свою мандрівку він бере поета Вергілія. Без Вергілія (як історичної постаті, а не персонажа твору) не було б Данте, так само як і без Гомера не було б Вергілія. Лише на цьому прикладі можемо простежити тяглість авторської традиції у контексті більшої, літературної, традиції античності і середньовіччя.

Це повертає нас до попередньої тези, яку також можна простежити у дослідженні Ендрю Беннета, про необхідність розгляду авторства в античній літературі, оскільки остання дала поштовх для розвитку авторства вже у середньовіччі.

З початком епохи Нового часу відбуваються певні зрушення у площині авторства, ставлення до митця та тексту. Першим важливим кроком для трансформації стало виникнення друкарства у XV столітті. Фізична форма існування книги вирішувала декілька проблемних питань середньовіччя пов'язаних з авторством. Рукописний варіант був нестабільним щодо збереження й подальшої експлуатації тексту та не обов'язково закріплював за собою конкретного автора. Це породжувало подальші проблеми з відтворенням тексту, його переписуванням, уточненням, а отже фактичною втратою оригінального взірця. Друкарство, як явище автоматичного дублювання тексту, вирішувало ці проблеми й разом з тим закріплювало індивідуалізацію письма. Елізабет Ейзенштейн зазначає, що акцент на особистості в епоху Відродження безпосередньо пов'язаний з культурою друку, і в подальшому це привело до започаткування поняття «авторського права» [144;240]. Ім'я автора на кожній окремій книзі не лише означало причетність цього автора до створення тексту, але визначало автора, як відповідальну особу за написане у тексті, тим самим розширюючи поняття індивідуальності. Натомість рукописна система, як зазначає Артур Маротті, є менш орієнтованою на автора у порівнянні з друкарською культурою [158;135].

Дослідники погоджуються, що попри розвиток категорії літературного автора у XVI столітті, взаємозв'язок між поетичним мистецтвом та друкованою культурою був все ж вкрай нестабільним. У своєму дослідженні історії авторства Ендрю Беннетт зазначає, що розвиток ринку друкованих книг,

а саме сегменту творчих текстів (у ширшому розумінні – художніх текстів), був значною мірою сповільнений через зневагу аристократичної знаті до професіоналізації письма, оскільки «публікації у друкованому вигляді можуть підривати крихкий кордон між аристократією та нижчими класами» [136;46]. Він посилається на слова Венді Волл, яка вважала, що самодіяльність була важливою частиною придворної культури, а письменники підтримували цю ідею сприймаючи друкований текст звичайним (черговим) та вульгарним [136;46].

Тут постає питання взаємозалежності між творцем та його патроном. У добу Відродження, де все ще існує класова сегрегація, чимало поетів користуються привілеями наданими їм заможними та знатними родами. У ті часи для авторів художніх текстів не існувало стабільного заробітку, і дослідники історії авторства відзначають, що економічний чинник відіграв велику роль у постанні письменника як професії. Попри індивідуалізацію та переорієнтуванні середньовічних цінностей у цінності доби Відродження, все ж виникає ситуація, коли самі творці гальмують процес розвитку, зважаючи на думку панівної категорії суспільства. Таке позиціонування творця того часу є важливим у контексті розгляду позиціонування сучасного автора в епоху консюмеризму, де економічний фактор та загальноприйнятна суспільна думка можуть визначати роль та місце автора у літературному та медійному просторі.

Однак поетичне мистецтво не може спиратися винятково на економічний чинник. Варто розмежовувати придворних поетів, які часто могли писати на замовлення, що могло впливати на художню якість, а в подальшому і цінність твору, та поетів, для яких естетична складова та ідейне наповнення було першочерговим. Річард Хельгерсон проводить розмежувальну лінію між придворними поетами-аматорами та поетами високої художньої цінності, яких він називає «поетами-лауретами» (laureate

poets). Його приклад подається у контексті англійської літератури кінця XVI – початку XVII століть: «“Поети-лауреати” – це ті, чия творчість сама по собі була засобом зробити внесок у порядок і вдосконалення держави, поети, чії амбіції полягали лише в поезії, і які прийняли технологію друку та потенційну славу і багатство, які вона могла принести» [151;29].

Мова про те, що автори, які досить добре розуміли силу художнього слова або принаймні мали інтенцію відкрити світові свої творіння – чітко усвідомлювали важливість появи друку. Для них це була можливість увічнити своє ім'я. Друк оприявнив значну кількість важливих творців з точки зору художньої цінності їхніх творів. Звісно, це зовсім не означає, що друкарський верстат став фільтром між якісною та неякісною літературою, проте це дало авторам з непересічним талантом бодай можливість зафіксувати себе у історії. Доробок цих авторів, за словами Хельгерсона, у повній мірі можна оцінити лише після їхньої смерті.

Епоха романтизму принесла значні зміни у концепцію авторства. Ключовими поняттями цієї доби є «оригінальність» та «геніальність». Чимало дослідників вказують, що оригінальність є безперечно новою складовою розуміння автора, яка від часу доби Відродження викристалізувалася й стала природною частиною художньої діяльності. Пізніша деконструкція автора Бартом чи Фуко, стосувалася саме автора часів Романтизму, іншими словами – їхнім опонентом у дискусії був автор цієї епохи.

Акцент на оригінальності та геніальності є результатом всього вектору інтелектуальної думки Європи від середини XVIII століття. У британського філософа Джона Локка знаходимо тезу про те, що людське розуміння світу має бути винятково нашим. Тобто наголошується на пріоритетності власних думок щодо інших, їх унікальності, й абсолютній цінності [157;84]. В Іммануїла

Канта епістемологія зводиться до пізнання світу та речей у ньому завдяки можливостям людського розуму [136;59].

Оригінальність може бути схованою у надрах людської свідомості і аж ніяк не може бути побачена, почута або ж скопійована. Едвард Янг протиставляє оригінального автора імітатору, вважаючи, що внесок першого є абсолютним, тож сам факт такої творчості має об'єктивну цінність. Відповідно, імітатори (або компілятори) не несуть нічого нового й «представляють копії того, що, можливо, раніше було набагато кращим» [173;7]. Тобто у теорії романтизму ідея автономності, самодостатності автора, його першості превалює над усіма іншими.

У Фрідріха Шиллера теж знаходимо міркування про наслідування: «Якби й була можливість надати штучній квітці вигляд справжньої, досягнув у цьому повної досконалості, якби була можливість досягнути найвищої ілюзії у наслідуванні наївного характеру, то почуття, про яке ми міркуємо, було б повністю знищене відкриттям того, що перед нами лише наслідування» [162]. Розмірковуючи про наївну і сентиментальну поезію, Шиллер відзначав абсолютно природний потяг людини (зокрема й поета) до задоволення природою потреб, які належать до моральної площини (а не естетичної).

Важливо, що Кант, з яким Шиллер періодично вступає у полеміку, теж вказує на зникнення задоволення після руйнування ілюзії щодо неправдивості зображувального, про що детально йдеться у його «Критиці сили судження». Тож, для інтелектуальної думки романтизму, сприйняття всього несправжнього, скопійованого є неприйнятним, а отже оригінальність стає ключовим фактором для розмежування якісних творів від неякісних. Так Гете виокремлював звичайне наслідування природі, манеру та стиль, де поняття «стиль» постає вершиною творчості: «Якщо звичайне наслідування вибудовується на спокійному утвердженні суцього, на його любовному

спогляданні, манера – на сприйнятті явищ чуттєвої та обдарованої душі, то стиль спочиває у найглибших твердинях пізнання, у самій суті речей, оскільки нам дано розпізнати його у зримих і відчутних образах» [149;22].

Беннетт відзначає, що ідея оригінальності автора, яка трансформується у геніальність, переростає в мантру про поета, який обов'язково випереджає свій час і не може бути зрозумілий своїми сучасниками. Він звертає увагу на цікавий парадокс, коли автор перестає бути людиною, стає чимось вищим, надихається речами поза ним, щоб створювати оригінальні твори, але при цьому ця оригінальність для дослідника є дивною та не зовсім зрозумілою: «В ідеальному авторі, генії існує таємнича роз'єднаність причини і наслідку. Немає жодної причини, з якої геній здатен створювати ті твори, які він створює. Ця ідея про те, що геній перебуває одночасно і в собі, і поза собою, є чимось загальним у романтичній поетиці» [136;60]. Припускаємо, що дослідник акцентує увагу на неозначеності походження оригінальності.

І справді, у контексті романтичного автора, важко дійти до першоджерела оригінальності. Парадокс полягає у тому, що автор одночасно є і не є собою. У романтизмі паралельно розвиваються дві тези про те, 1) що художній твір є результатом осмислення своїх емоцій та переживань, так би мовити, дистанціюючись від них, і 2) що автором керує натхнення, генезу якого встановити неможливо. Поет-романти Персі Біші Шеллі, наприклад, вважав, що поети самі не знають, що пишуть і не усвідомлюють, що насправді виражають слова, якими вони послуговуються [163;508]. Подібна характеристика певною мірою схожа на сприйняття поета в античності, коли його вважали провидцем, що ретранслював нечіткі послання богів – тобто черпав своє натхнення з божественного. Проте це видається лише відголосками тяглості поетичної традиції, і звісно, що романтичний автор

закріплював за собою куди більшу автономність та унітарність, зокрема й через причини юридичної складової – поняття авторського права.

Винайдення авторського права у часи пізнього Відродження, набуло свого розвитку у часи романтизму, давши змогу чіткіше окреслити контури феномену авторства. Упродовж XVIII століття в інтелектуальній сфері серйозно непокоїлися питанням захисту творів на предмет авторського права. Джон Фроу наводить історико-літературний аргумент (за Марком Роузом), коли з початком книгодрукування у Лондоні встановилася фактична монополія великих друкарів, яким намагалися протистояти провінційні книготоргівці (у юридичному полі). Автор тут відіграє ключову роль, оскільки друкарі-монополісти спочатку використовували ім'я автора (очевидно, що у економічних цілях), оскільки до 1710 року в Англії діяв закон щодо безстрокового загального права володіння, чим і користувалися видавці [147;17]. Автори поступово усвідомлювали відчуття власності стосовно своїх творів і новий закон про обмежене в часі законе право авторів на свій твір безперечно цьому сприяло. Цей перехід Роуз називав переходом від режиму регулювання до режиму власності. Тобто у XVIII столітті мова вже не йде про охорону матеріальних свідчень щодо авторської творчості – авторське право переймається захистом оригінальності: «Об'єктом, що охороняється авторським правом, є не матеріальна книга, аркуш або картина (відома як «примірник»), які можуть належати будь-кому, крім автора або художника, і не «ідеї», які вони можуть містити, а форма вираження цих ідей у творі». [147;18].

У реалізмі автор зберігає все ті ж тенденції автономії та оригінальності, що й у романтизмі, проте відбувається трансформація свідомості та переорієнтування чуттєвого сприйняття на пізнавально-аналітичне в сфері мислення загалом, що виявилось і в літературі. Значимим є факт, що деякі

дослідники авторства не звертають увагу на особливості автора-реаліста або звертають, проте дуже опосередковано. Наприклад, у фундаментальній праці Беннета, дослідник не виділяє якихось специфічних особливостей автора-реаліста, й після романтизму одразу переходить до модерністських тенденцій, а у статті Фроу знаходимо твердження, що «постать автора-романтика плавно переходить у постать модерніста» [147;20]. В обох текстах дослідження розгортається хронологічно, а отже реалістичний автор не є принципово важливим об'єктом уваги у порівнянні з автором доби романтизму, коли відбулася революція авторства як явища.

Отже, можемо зробити проміжний висновок, що для теоретиків авторства, реалістичний автор є логічним продовженням романтичного автора, де перший не вносить принципово відмінні риси до дискурсу, а логічно його продовжує. Проте все ж варто розглянути трансформацію свідомості та переорієнтування чуттєвого сприйняття на пізнавально-аналітичне у добу реалізму.

До середини XIX століття західноєвропейська думка повністю проїнялася ідеєю наукового позитивізму. Одним з провідників цього напрямку був французький філософ Огюст Конт. Позитивісти визначали емпіричний досвід людини домінуючим й фактично дискредитували поняття творчого потенціалу особистості. Відтепер світ ставав об'єктним, а людська уява була надто ненадійною, індивідуалістичною й такою, що не може пояснити зв'язок людини та цього світу. Замість ключових маркерів «оригінальності» та «геніальності» на зміну приходять «істинність» та «дійсність». На цьому тлі з'являються критики методів романтичного пізнання світу: «Есе Раскіна про "жалюгідну оману" демонструє майже моральну огиду до "нездорової", інтровертної самодостатності певних типів романтичної чуттєвості» [166;70]. Як уїдливо зауважував Раскін, романтики не можуть розрізнити «різницю між

звичайною, належною та істинною видимістю речей для нас; і надзвичайною, або фальшивою видимістю, коли ми перебуваємо під впливом емоції, або споглядальної фантазії; фальшивою видимістю, я кажу, як такою, що зовсім не пов'язана з будь-якою реальною силою або характером в об'єкті, а лише приписується йому нами» [166;70].

Захоплення ідеями позитивізму супроводжувалося зацікавленням суспільства розвитком нових наук, тяжінням людини до наукового прогресу в цілому, проте сам позитивізм для літератури став радше тимчасовою тенденцією з акцентом на відображенні сучасного життя, аніж абсолютним ідеалом, до якого мав би прагнути художній твір. Наприклад, французький письменник Оноре де Бальзак суттєво перейнявся новими ідеями, аби герої його циклу «Людська комедія», всі події у творі та дух часу (який міг виражатися лише у фактах) були максимально достовірними: «Якщо Бюффон створив чудовий трактат, спробувавши в одній книзі описати тваринний світ, то чом би і не створити подібного трактату і про Суспільство» [8;3]. Бальзак називав себе істориком і, ймовірно, це була сказано напів жартома (адже він чітко усвідомлював різницю між письменником та істориком, що знаходилась у формі вираженні думок). Та все ж, таким чином, автор окреслював методи своєї роботи, додаючи елемент історизму. За Бальзаком, персонажі здобувають право на життя в художньому світі лише, «коли стають образами, які яскраво відбивають свою епоху» [8;27]. Бажання автора-реаліста якомога точніше зобразити життя – стає новою естетичною потребою митця, а говорити про художню якість твору можна зокрема й тоді, коли художність точно підкреслює зміст самого життя. Проте не варто ототожнювати письменників реалістів з позитивістами.

До абсолютної науковості у літературі прагнули натуралісти, у розумінні яких автор мав наближатися до рівня науковця у своїй діяльності, а

не бути митцем. Найвідчутніший внесок до цієї концепції зробив Еміль Золя. Для Золя був важливий соціально-аналітичний фундамент його творів, де художні образи повністю відповідають тогочасним надбанням у площині соціології, фізіології й загалом наукам, які пояснюють природу людини. Натуралізм, як явище, став кульмінаційною точкою реалізму й апогеєм авторського володарювання над текстом. З послабленням реалістичних течій у літературі та початком модернізму – відчутно змінюється й розуміння концепції авторства. Пізніше, підсумовуючи здобутки реалізму у площині авторства, Ролан Барт досить критично заявив, «що реалізм просто відтворив і закріпив у своїх темах та оповіді статичний, замкнений світ буржуазної гегемонії дев'ятнадцятого століття, з якого, зрештою, ні автор, ні читач не можуть вирватися». [166;78].

Модерністський дискурс приніс значні зміни до розуміння концепції авторства у літературі. Актуалізується питання щодо методології дослідження твору – чи потрібно в першу чергу звертати увагу на особистість автора (психологічні, біографічні особливості) або в центрі дослідження має бути сам текст. Це ж питання породжувало дилему, якщо автор не зникає, яке його місце у творі? Так, наприклад, вагомими є напрацювання школи формалістів та нової критики середини ХХ століття, для яких, у першу чергу, важливі були «слова на сторінці» [136;74].

Для дослідників доби модернізму, текст з усіма його специфічними особливостями починає превалювати над фігурою реального автора. Сам по собі модерністський текст потроху розчиняє у собі риси автора, для якого мова постає вище за відокремлену зовнішню реальність. Модернізм висунув на перше місце мову, на протиположність реалізму, де текст дорівнював тексту за межами дійсності, на що звертав увагу, зокрема, Єжи Фаріно. Варто зазначити, що для авторства епохи Модернізму властива особлива естетична рецепція

зовнішнього, втілена специфічним чином у формі твору, де мова відіграє ключову роль.

Сконцентрованість на мові тексту з боку дослідників модернізму, ініціює розгляд питання не стільки авторства, як розуміння авторських інтенцій, тобто проблему інтерпретації авторських ідей у творі. Безперечно, питання інтерпретації тісно пов'язане з концепцією «смерті автора», яка у контексті розгляду авторства проголосила початок постмодернізму. Власне, ця можливість говорити про ймовірність множинного трактування тексту засвідчила розуміння, що вести мову про текст варто не тільки у контексті автора, але й про автора у контексті тексту. У статті Вімсагта та Берделі знаходимо, що поезія не може з'явитися нізвідки, але при цьому не можна екстраполювати авторський задум (у вигляді, яким ми його розуміємо), працюючи над інтерпретацією тексту [170;469].

У цьому контексті ХХ століття видалося надзвичайно продуктивним та різноманітним, адже саме тоді з'являються нові, важливі підходи до вивчення тексту, а разом з тим і розуміння складного характеру поняття авторства. Літературознавці звертаються до феноменологічної концепції Едмунда Гуссерля, екзистенціалізму Мартіна Гайдеггера, аби знайти новий інструментарій для читання та розуміння текстів. Наприклад, феноменологічний підхід виникає як відповідь на психоаналітичні спроби прочитання творів. Сам психоаналіз, основоположником якого був Зигмунд Фройд, з'являється на хвилі позитивізму західноєвропейської думки кінця ХІХ століття, проте користується популярністю й у часи модернізму.

Спроби зрозуміти авторські інтенції як сублімацію нереалізованих бажань та несвідомих потягів так чи інакше робилися у літературознавстві упродовж усієї доби модернізму. Пізніше Теодор Адорно критикуватиме дещо односторонній погляд психоаналізу на проблему акту творчості: «У Фройда,

як і в усіх позитивістів, елемент вигадки в художніх творах надміру переоцінений внаслідок гіпотетичної аналогії зі сновиддями. У виробничому процесі митця проєктивне – лиш один елемент відносин із художнім твором, і то навряд чи вирішальний; мова, матеріал, а передусім сам твір мають своє власне значення, яким не дуже переймаються аналітики» [2;20]. Мова, яку називає Адорно, посідає центральне місце у всій модерністській думці. Натомість сам Адорно намагався протистояти соціальній функції літератури, вважаючи, що мистецький твір може бути ідеологічно заангажованим (що може використовуватися для впливу). Тому, дослідник відстоює позицію автономії твору та його незалежності від автора: «суверенний митець хотів би знищити зарозумілість творчості». Адорно стверджував, що клавіатура будь-якого піаніно приховує у собі сонату «Апасіонату» (мова про сонату номер 23 у Фа-мінорі Людвіга Ван Бетховена), а виконавцю треба тільки видобути її звідти, але для цього потрібен музикант рівня самого Бетховена [2;362].

У Гайдеггера мова – це «дім буття», і саме в ній твориться дійсність, а конкретніше в процесі мовлення, оскільки «мова збувається тільки в процесі мовлення» [17;201]. Зокрема, використовуючи це положення, Мартін Гайдеггер розмірковує про лірику Фрідріха Гельдерліна, шукаючи значення та смисли закладені у поезії. Згадувана раніше феноменологія теж спирається на мову, де світ вважається системою значень, і саме свідомість людини проєктує ці значення, а мова тут виступає елементом, за допомогою якого цей світ і твориться. У феноменологів художній світ виринає із свідомості автора (інтенційного акту), проте неможливий без читача, а саме читач є ще одним суб'єктом, який вступає в інтерсуб'єктивний зв'язок з іншими реципієнтами (за Романом Інгарденом), і тим самим уможливорює існування художнього твору. Мар'яна Гірняк відзначає, що для Романа Інгардена, як і для інших феноменологів, твір існує лише тоді, коли його читають, коли свідомість

починає актуалізувати, конкретизувати і закріплювати «тут і тепер» плин сенсів на всіх рівнях структури» [25;26]. Феноменологічний підхід виводить читача до рангу співтворця на рівні з автором, і дає підстави для подальшого розвитку герменевтики, з точки зору співвідношення «автор-читач» у процесі інтерпретації тексту. Пізніше Бахтін схожим чином зазначив, що текст не може існувати тільки завдяки автору: «Текст не є річчю, і тому другу свідомість, свідомість, яка сприймає, аж ніяк не можна елімінувати чи нейтралізувати» [9;319].

У 60-х роках ХХ століття розвинулися тенденції зміщення автороцентричної системи на користь тексту та читача, чому сприяло створення нових концепцій авторства. У цей час увагу дослідженням автора приділяють, зокрема, Ролан Барт, Мішель Фуко, Жак Дерріда, Умберто Еко, Юлія Крістева та інші. Найрадикальнішою з-поміж усіх теорій постає «Смерть автора» Ролана Барта. Він зазначав, що кожен раз пояснення твору шукають у його творці, що, за Бартом, є некоректним: «Присвоїти текст автору означає застопорити текст, наділити його кінцевим значенням, замкнути письмо» [135;147]. Розвиваючи свою концепцію, Барт звертається до поета доби модернізму Стефана Малларме, вважаючи, що говорить не автор, а мова, а вся суть поезики Малларме полягає у спробі усунути автора, замінивши його на письмо [135;143].

Концепція Ролана Барта є по-справжньому революційною та радикальною. Намагаючись прибрати автора із ланцюга «автор-текст-читач» (або поставити його на останнє місце), Барт ігнорує індивідуальні особливості автора, якими не можна пояснити автора лише як скриптора (тим самим повернувшись до середньовічних концепцій). Дослідник констатує «смерть» автора, не відкидаючи все ще сильну позицію автора щодо тексту. Але оскільки процес усунення автора, як це дослідив Фуко, розпочався ще в епоху

романтизму (і загалом має архетипні передумови до цього), Барт лише фіналізує положення, які формувалися понад століття.

Фуко розмірковує про автора менш радикально, ніж Барт, і концентрується на авторстві, як на одній з функцій тексту. Фуко пропонує розглядати автора як певний ефект тексту, структурний елемент, при цьому виділяючи чотири функції-автора. Та для Фуко, у випадку констатації «смерті» автора, важливо не сам факт його усунення (хоча сам Фуко під час виступу у французькому університеті чітко говорить, що він не скасовує автора), а дослідження тієї порожнечі, яка неодмінно має утворитися після його зникнення: «Тож недостатньо стверджувати: обійдемося без письменника, обійдемося без автора, і давайте досліджувати твір автономно. Поняття «твір» і єдність, яку воно позначає, є такими ж проблематичними, як і статус автора» [112;445]. Очевидно, що на початках розвитку своєї теорії Фуко намагався обережно виокремити місце для автора, а не повністю його нівелювати, оскільки для Фуко не зовсім зрозумілою була межа художнього твору для подальшої дискусії у випадку цілеспрямованої відмови від автора.

Юлія Крістева спираючись на дослідження Бахтіна розвинула свою концепцію авторства, де автор лише необхідний «анонім», аби структура тексту вдалася й читач отримав текст у необхідній формі. Проте, на думку Нони Шляхової, сам автор у розумінні дослідниці перетворюється у «ніщо» й таким чином лише виконує свою функцію переходу оповіді в її отримувача [124;29].

Умберто Еко розробив концепцію «відкритого твору», який містить потенціал та можливості для інтерпретацій: «вони не є завершеними творами, які можуть ожити і стати зрозумілими в уже заданому структурному спрямуванні, а «відкритими» творами, які для інтерпретатора стають завершеними в ту мить, коли він ними естетично насолоджується» [42;409].

Пізніше Еко говоритиме про збільшення ролі читачів у комунікації «автор-текст-читач», і власне саме італійський вчений є одним з тих, хто підніс читачів на рівень важливості з самими авторами.

Усунення автора та відсторонення його від тексту, спровокувало низку дискусій у літературознавчих колах, які були покликані, якщо не «воскресити» автора, то бодай зрозуміти масштаб проблем пов'язаних з його відсутністю. Та порожнеча, про яку казав Фуко, що виникла у разі відмови від автора на користь тексту та читача, породила проблеми визначення естетичної функції тексту, множинності неконтрольованих інтерпретацій та відсутності відповідальності за твір. У 90-х роках ХХ століття ряд дослідників (Шон Берк, Маттіас Фрайзе, Антуан Компаньон та інші) вступають у дискусію намагаючись зрозуміти, чи справді автор «помер».

У статті «Після вигнання автора: літературознавство у глухому куті?» Маттіас Фрайзе висуває свою критику формалізму, структуралізму та постструктуралізму – три етапи, в яких, за Фрайзе, і відбулася відмова від автора. Фрайзе не заперечує, що автору необхідно відділитися від свого тексту, аби той самий текст міг досягти свою автономну естетичну цінність. Проте в його розумінні, особистість має два рівні – приватна, випадкова особистість автора, від якої і має звільнитися текст, і загальнолюдська особистість, душа, яка є автором у естетичному розумінні і від якої не можна відмовитися [111;27].

Крім того, важливим контрапунктом є визначення відповідальності за текст. Оскільки для структуралістів, які розглядають авторство у площині лінгвістики, мова не знає особистості (за Бартом), виникає питання – хто має відповідати за твір? Вочевидь, збільшення ролі читача, про що йшлося вище, так чи інакше передає ініціативу відповідальності реципієнтам (принаймні у площині інтерпретації твору). Однак Джон Елліс у праці «Against

Deconstruction» зазначав, що велика кількість можливих значень тексту, навпаки, негативно впливає на сенс [145;118]. Еко визнав плідність інтерпретації для творення художнього тексту. Разом з тим, за Еко, «текст має свою інтенцію» [143;25], а отже множинність прочитань не має переростати у неконтрольований потік інтерпретацій реципієнта, що може суперечити внутрішній логіці тексту (так виникає те, що Еко називав надінтерпретацією).

Активно апелював тезі про «смерть автора» Шон Берк, який вважав, що Барт намагався боротися з авторитаризмом автора, якого, насправді ніколи не було: «Барт не стільки знищує «автора-бога», скільки сприяє його побудові» [139;26]. Поступовий перехід від більш традиційної авторської системи, за Берком, відбувався упродовж першої половини ХХ століття (наприклад, Берк посилається на Бахтіна, який відзначив необхідність поліфонічного підходу у прочитанні модерністських текстів, згадує формалістів і їхні спроби сконцентруватися на структурі самого твору), а відповідно Барт лише радикалізував положення, що напрацьовувались до нього.

Коротко підсумовуючи дискусію стосовно автора у ХХ столітті, французький літературознавець Антуан Компаньон поставив питання: «Але стверджуючи начебто автор байдужий для значення тексту – чи не зайшла вона (критика) надто далеко у своїй логіці, відмовившись від розважливості заради ефектної антитези? А головне, чи не помилилася вона у виборі мішені? Справді, хіба інтерпретація тексту не вимагає завжди деяких припущень щодо людської інтенції, що реалізується в ньому?» [141;51].

1.2. Суб'єкт лірики як категоріальне поняття

У літературознавчих дослідженнях з лірики науковці послуговуються різноманітними термінами на позначення того «я» (голосу поезії), що

промовляє у творі. Серед термінів зустрічаються: ліричний суб'єкт, ліричний герой, суб'єкт лірики, протагоніст, ліричне «я». Деякі з них досить часто використовуються синонімічно, як, наприклад, «ліричний суб'єкт» та «суб'єкт лірики». При цьому не приділяється достатньої уваги розмежуванню всіх зазначених термінів та їх правильній інтерпретації. На це впливає багато різноманітних факторів.

Одна з найголовніших проблем – визначення критеріїв ліричного жанру як такого, що неодмінно тягне за собою питання про статус мовця у творі, його фікційності (якщо розглядати поезію як фікцію загалом), та питання відношення мовця поетичного тексту до автора. На цю проблему у дослідженнях лірики загалом вказує Вернер Вольф [172;23-24]. Проблема використання доцільної дефініції також пов'язана з традиційними уявленнями щодо комунікативної структури лірики, як, наприклад, використання терміну «ліричне “я”», що застосовувалося до будь-якого ліричного твору, не враховуючи специфічні ознаки конкретного поетичного тексту. Деякі з вищезазначених термінів є архаїчними (про що йтиметься далі), проте деякими можна послуговуватися в залежності від специфіки аналізованого ліричного твору.

Термін «протагоніст» у літературознавстві досить часто використовується під час аналізу прозової творчості та драматургії, проте це поняття не так часто фігурує у дослідженнях лірики. Сам термін сягає корінням в античну драматургію й у літературознавчому словнику маємо таке визначення: «Протагоніст — перший із трьох основних виконавців у давньогрецькому театрі найважчих ролей у спектаклі, який іноді виконував обов'язки режисера. Нині протагоністом називають головного персонажа, за Проппом — героя в художньому творі, протиставного антагоністу» [68;285]. Пізніше терміном «протагоніст» позначали головну дійову особу

драматичного твору. У сучасному розумінні, окрім того, що протагоніст є головним героєм художнього твору, він також є носієм гарних якостей, захисником та проповідником світла у дихотомії «добро – зло», йому протистоїть антагоніст, який є повною протилежністю протагоніста. Безперечно, така характеристика є дещо ідеалізованою і має стосунок, в першу чергу, до художніх творів класицистичних зразків, адже, зазвичай, характер протагоніста виявляється неоднорідним, ускладненим певними психологічними особливостями.

Вільям Вотерс відзначає, що протагоніст присутній у наративній поезії, тобто поезії, де є момент оповідання певної історії, а «без дієгезису (сюжету) ліричні вірші не мають протагоніста» [168;7]. Тут поняття «протагоніст» варто трактувати, як персонажа (дійову особу), до кого можна звернутися у «ти-формі» (you-form). При цьому дослідник відзначає, що з часом (вочевидь мова йде про модерністський період) у поезії стає непросто визначити, хто говорить, до кого звертається та у якому контексті [168;8]. У ліричних творах з подієвістю, наприклад, історичних поемах Шевченка, «Енеїді» Котляревського, легко встановити протагоніста та антагоніста, однак складнішим це питання виглядає під час аналізу, наприклад, модерністської поезії, або, іншими словами, поезії, де неможливо встановити сюжетність.

У дослідженнях лірики в українському літературознавстві частіше послуговуються терміном «ліричний герой» та «ліричний суб'єкт». У теоретичній праці Олександра Галича зазначається, що ліричний герой — «це специфічний розповідач, в особі якого знаходить свій вияв підкреслена співвіднесеність з авторським «я», що стало простежується в межах більш-менш значної групи ліричних творів певного тематичного циклу, біографічного періоду або й творчості окремих поетів загалом» [18;151]. У

роботі зазначається, що цей термін був обґрунтований у 20-х роках ХХ століття Тиняновим та Томашевським (формальна школа літературознавства).

Окрім часто вживаних форм «ліричний суб'єкт» або «ліричний герой», використовують такі: «ліричне «я»», «ліричний оповідач», «я-інший», «герой рольової лірики» тощо. Термін «ліричний «герой»» є застарілим й існував у парадигмі радянського літературознавства. Так само у радянському літературознавстві послуговувалися терміном «ліричне «я»». Попри те, що подібна дефініція присутня й у англомовних та німецькомовних літературознавчих роботах, Дітер Бурдорф вказує на те, що хоча термін «ліричне “я”» все ще зберігає сильні позиції, вживання його недоцільне [138;24].

Проте, головною проблемою застосування терміну «ліричне “я”» є не застарілість, а вичерпність, тобто неможливість вмістити всі ймовірні функції «я», що промовляє у ліричному творі. Наприклад, Борис Корман намагався розмежувати поняття ліричного героя та ліричного «я». Для нього ліричне «я» є об'єктом у собі, яке не має саморефлексії, а лише виражає ставлення до якогось предмета назовні, а відповідно, ліричний герой може виявити себе у творі, обдумувати власні почуття, давати їм оцінку [62;87]. У своєму експериментальному словнику Корман вводить новий термін «власне автор», який за дефініцією повністю відповідає його визначенню ліричного «я» [62;183]. На відмінну від ліричного героя, якого можна класифікувати як особу та чіткіше промалювати його контури, ліричне «я» є вираженням думок та почуттів без саморефлексії. Тобто, ліричне «я» не мислить себе як персону, а є ніби відірваною частиною авторської свідомості, що промовляє з огляду на свої почуття й виражає їх та ставлення до чогось.

Проблема складності у виборі дефініції також обумовлена тим, що дослідники намагаються виокремити рівень присутності авторської свідомості,

кожен раз обираючи той чи інший термін на позначення. Бахтін відзначав складність класифікації «героя» у літературній творчості, що зумовлено змішуванням різних підходів та принципів під час досліджень. Зокрема, епічний, драматичний, ліричний герой, поняття «характер», «тип» та «персонаж», за Бахтіним, є неузгодженими між собою, а класифікації і визначення не обґрунтовані [134;8]. Однак Бахтін, в першу чергу, переймався проблемою відношення автора до героя, а саме боровся з одностороннім розумінням героя, як відображення внутрішнього світу автора, а не відокремленою класифікацією героя у творі.

У Кормана знаходимо положення про те, що у ліриці співвідношення понять «автора», «ліричного героя» та «основного емоційного тону» аналогічні до співвідношення понять, властивих епосу: «дійова особа», «персонаж» і «характер» [62;41]. Тим самим відбувається розмежування понять властивих для різного роду літератури. Для епічного твору властиве зображення як зовнішнього життя (події світу довкола героїв), так і внутрішнього (думки, переживання): «епос зображує дійсність, вчинки – думки та почуття; лірика – лише думки та почуття» [62;42]. Проте, тут варто додати, що лірика теж може зображувати дійсність, щоправда у специфічний спосіб, крізь призму тих самих думок і почуттів, тим самим суб'єктивізуючи дійсність.

При цьому лірика не обмежується лише одним поняттям «ліричного героя», про що йшлося раніше. Так Корман поділяв авторську свідомість у ліриці на чотири рівні: власне автор, автор-оповідач, ліричний герой і герой ролівої лірики. Л. Мороз так пояснює наведену схему: «Якщо усю суб'єктну організацію розмістити між двома полюсами – автор (полюс максимального узагальнення) і герой (полюс максимальної конкретизації), то найбільш узагальненими типами будуть виступати власне автор і автор-оповідач, які є

найбільш близькими до авторської свідомості» [76;77]. Відповідно ліричний герой у такій схемі перебуває десь посередині, а рольовий герой буде тяжіти до полюсу максимальної конкретизації.

Використання термінів «ліричний герой» та «ліричне я» знаходимо у ґрунтовних дослідженнях українських літературознавців, присвячених суб'єкту лірики. У своїй дисертації Ольга Ікомасова намагалася актуалізувати поняття «ліричний герой», уточнити його та провести розмежувальну лінію між ним та поняттями «ліричний суб'єкт» і «ліричний персонаж». Ікомасова дає таке визначення ліричного суб'єкта: «це стійка позиція автора щодо предмета опису, єдність точки зору, з якої формується вся фабульна дійсність» [57;7]. При цьому дослідниця диференціює ліричного суб'єкта та персонажа, оскільки перший не є носієм переживань у творі, а ця функція належить саме персонажу. Тож, у такому варіанті ліричний суб'єкт є посередником між автором та персонажем (за Ікомасовою). Таким чином, у теоретичній частині дослідження Ікомасової визначено, що категорія «ліричний герой» безпосередньо пов'язана з постаттю біографічного автора й не відображає всю сутність структури поетичного твору, який «є не суб'єктною, а інтросуб'єктною цілісністю» з постійними змінними [57;14].

Наталія Загребельна у своєму дисертаційному дослідженні ліричного суб'єкта поезії ХХ століття теж обґрунтовує необхідність відмови від архаїчного терміну «ліричний герой» на користь терміну «ліричний суб'єкт». При цьому, дослідниця звертає увагу на неперсоніфікованого та персоніфікованого ліричного суб'єкта, що змінюється в залежності від наявності займенників 1-ї особи однини [44;11].

Згадувані вище терміни «ліричний суб'єкт» та «суб'єкт лірики» часто вживаються синонімічно. Однак ці поняття не є тотожними. Більш нейтральним терміном для будь-якого поетичного тексту є термін «суб'єкт

лірики», який вказує на мовця у тексті, при цьому зберігаючи своє нейтральне відношення до автора тексту. Натомість термін «ліричний суб'єкт» має певну забарвленість, адже лексема «ліричний» вказує на характер суб'єкта. Так поняття «ліричний суб'єкт», що нібито заміщує собою поняття «ліричний герой», насправді є аналогічним, де лише, більш характерна лексема «герой» змінюється нейтральною лексемою «суб'єкт». Однак в обох випадках залишається характеристика ліричності відносно суб'єкта.

Якщо звернути увагу на англомовні студії, можна помітити, що тут і досі послуговуються терміном «ліричне “я”» («lyric I»). «Ліричне “я”» фігурує у масштабних дослідженнях лірики Джонатана Каллера [142], Вернера Вольфа [172] та багатьох інших. Так, Вольф відзначає ліричне «я», як неопосередковану свідомість, агенцію або персону як фікційного джерела тексту: «науковці часто називають цю суб'єктність «ліричним “я”», і кажуть, що вона становить центр ліричного висловлювання та накопиченого ним досвіду. Іноді його доповнюють адресатом – «ліричний ти». «Ліричне “я”» як дискурсивний суб'єкт або голос і передбачуване джерело тексту часто називають «неопосередкованим», на відміну від наративних персонажів, які опосередковані через оповідача» [172;27].

Також в англомовних студіях присутній термін «speaker», тобто мовець, або ж «наторатор». Останній зокрема пояснюється у роботі Клаудії Хільдебрандт з посиланням на Пітера Гюна та Йорга Шьонерта [152;222]. Гюн Шьонерт відзначають чотири комунікативних рівні у вірші: «1-й рівень емпіричного автора/продуцента тексту, 2-й рівень абстрактного автора/суб'єкта композитора, 3-й рівень мовця/наторатора та 4-й рівень протагоніста/персонажа» [152;222-223]. Важливим у цій класифікації є те, що вона не є повністю універсальна, а її автори роблять поправку на особливості поезії в залежності

від її різновиду. При цьому, перші три рівні можуть стосуватися будь-якого вірша, а 4-й є опцією, в залежності від внутрішньої організації самого вірша.

Загалом перед теоретиками лірики ХХ століття, які займалися питанням співвідношення «автор-герой» у ліричному творі, стоїть головне питання – «хто мовить?». Конкретизуючи перше питання, постає наступне – наскільки сильна присутність автора у творі та чим вона виражена? І врешті, так чи інакше, шукаючи відповіді на ці питання, дослідники не можуть оминати проблему дефініції того суб'єктивного «я», що присутнє у творі, або, іншими словами, побудови суб'єктивної організації лірики. Лілія Фоміна відзначає складність у визначенні присутності автора та «я» у поетичному тексті: «сьогодні існують різноманітні погляди (нерідко – полярні) на авторську свідомість і присутність авторського «Я» в ліричному наративі. Багатозначним є сам термін «автор». Проникнення в українську філологічну науку європейських концепцій на позначення відповідних понять, пов'язаних із категорією автора та авторського «Я», зумовило вживання дефініції різних типів наратора [110;288].

Розбіжності у розумінні суб'єкта лірики безперечно пов'язані й з багатогранністю самої лірики, де суб'єкт може бути репрезентованим у різний спосіб. Різний рівень присутності суб'єкта у ліриці передбачає застосування того чи іншого терміну з огляду на ситуацію, а отже доцільним є використання різних формул в залежності від специфіки аналізованої поезії. Це питання досі залишається дискусійним і безпосередньо пов'язано з питанням залученості автора до художнього тексту. Німецький дослідник лірики Дітер Лампінг зазначає (звернімо увагу, що він використовує термін «lyrical subject», тобто «ліричний суб'єкт»): «так званий ліричний суб'єкт є лише одним із можливих суб'єктів мовлення – так само, як емоційна дикція, якій традиційно

приділяється багато уваги, є лише одним із можливих традиційно, хоча й часто вживаних засобів вираження емоцій» [156;84].

У романтизмі питання щодо того, хто мовить, було вирішено шляхом суб'єктивізації й відкидання міметичного принципу – ліричне «я» акумулювало досвід поета помножений на його натхнення. Критика кінця ХХ століття, як зазначає Джонатан Каллер, «дедалі більше усвідомлюючи проблеми трактування лірики як безпосереднього і щирого вираження досвіду та афекту поета, перейшла до дещо компромісної позиції, розглядаючи лірику як вираження персони, а не поета, і, таким чином, як мімезис думки чи мови такої персони, створеної поетом» [142;109].

Збільшення уваги до тексту з боку літературознавців вплинуло на виокремлення окремої субстанції в тексті, яка не ототожнювалась з персоною реального автора, й у різних концепціях та теоріях набувала специфічних ознак. Джон Мілл писав про те, що варто сприймати поезію, як підслухану розмову. Він вбачав однією з особливостей поезії її несвідомість з боку автора стосовно до читача. Тобто читач стає свідком невимушеної розмови між поетичним мовцем і тим станом речей, на який спрямована його мова [155;100]. Така концепція дещо нівелює цінність досвіду реципієнту, адже «підслуховуючи» поетичний акт мовлення, читач перебуває осторонь і не є активним учасником цього процесу комунікації. Разом з тим, ця ідея може бути слушною у контексті найяскравіших прикладів медитативної лірики, де «голос поезії» направлений на певний «стан речей», під яким точно не розуміється читач. У статті «Lyric Self-Expression» (ліричне самовираження) автори стверджують, що «до ліричного «я» варто ставитися як до незалежного суб'єкта висловлювання, якщо ми хочемо поважати цілісність досвіду поетичного звернення» [155;8]. Тут дослідники намагаються зрозуміти,

наскільки визначальним є роль читача лірики у конструюванні «голосу поезії» або ліричного суб'єкту (не виключаючи при цьому і роль автора).

У своїх дослідженнях Дітер Бурдорф звертає увагу на особливості комунікативних структур у ліриці. Так, першочергово він пропонує усунути поняття «ліричне Я», й натомість послуговується поняттям «артикульоване Я». За Бурдорфом, варто відкинути традиційні поняття, властиві дослідженням лірики від часів романтизму, такі як настрої (*Stimmung*), переживання (*Erlebnis*) та власне «ліричне “я”» (*lyrisches Ich*). Натомість Бурдорф вважає за потрібне розглянути питання суб'єктної організації лірики з точки зору лінгвістики, зокрема аналізуючи використання особових займенників: «Особистісні конфігурації та комунікативні структури у віршах найкраще аналізувати, відкинувши будь-які припущення про притаманну природу чи онтологічний статус «ліричного “я”» [138;24]. Дослідник вважає, що термін «артикульоване “я”» є більш нейтральним щодо середовища вірша, й водночас може означати, як артикуляцію самого «я», так і артикуляцію іншого суб'єкта: «Як «я» воно є автономним суб'єктом своїх висловлювань у поетичному дискурсі; водночас воно є лише елементом поетичного тексту, який структурується як єдине ціле вищим суб'єктом, Текстосуб'єктом (текстовим суб'єктом)» [138;25].

Вводячи поняття «текстовий суб'єкт», Бурдорф намагається розв'язати проблему розмежування надуманого відображення автора у творі та реальних авторських інтенцій наявних у цьому ж творі. Однак, при цьому він не відкидає творчого пориву автора, який може бути відображений у самому тексті й відповідно є частиною цього вірша, як структуруюча інстанція. Це і є текстовий суб'єкт, який перебуває між «я», що промовляє у творі та реальним творцем цього тексту. При цьому Бурдорф погоджується, що це поняття має схожість з поняттям «імпліцитний автор» Уейна Бута. Різниця полягає у

відношенні до тексту, адже «текстовий суб'єкт вказує на той факт, що мова йде про суб'єктивну, текстову сутність сконструйовану в тексті і за допомогою тексту» [138;25]. Та все ж, фундамент текстосуб'єкту та імпліцитного автора є однаковим. Олексій Сінченко зазначає, що «імпліцитний автор не тотожний оповідачеві чи розповіднику, він швидше є «фігурою» організації оповіді, формотворчий принцип, що не поширюється на ціннісну й етичну структури тексту [98;10].

Клаудія Хільдебрандт намагається поглянути на комунікативні структури ліричного твору у контексті питання фікційності або щирості поезії [152;216]. Прихильники теорії фікційності у ліриці стверджують, оскільки поезія має вигаданий характер, відповідно, мовець у творі теж має вигаданий характер, так само як і події. При цьому, розглядаючи поезію як фіктивний акт, фігура мовця не може ототожнюватися з автором. З іншого боку, прихильники поезії як невідданого жанру, посилаються на неможливість розірвання зв'язку між автором та його твором, а отже у тексті присутня певна частина виробника (творця). Наприклад, згадуваний вище Бурдорф відстоював позиції взаємозв'язку між автором та його твором [138;25]. Хільдебрандт не заперечує обидва концепти, при цьому зауважує, що «на зміну фіксованій ієрархії комунікативних рівнів, поширеній як у класичній, так і в постнекласичній науці, має прийти більш точна залежна від контексту класифікація можливих взаємовідносин між автором і мовцем [152;216]. Також вона відмовляється від категорії «імпліцитного автора» та «абстрактного автора». Посилаючись на дослідження Яна Борковського та Сімоні Вінко, Хільдебрандт виділяє сім можливих типів відносин між автором та мовцем у поезії, що залежать від індивідуального та ситуативного контексту: «внутрішній наратор, який відрізняється від автора; внутрішній наратор, який ототожнюється з автором; зовнішній наратор який відрізняється від автора; зовнішній наратор і

внутрішній, відмінний від автора; автор, який говорить лише для того, щоб подати висловлювання вірша; автор, який говорить, щоб подати висловлювання внутрішнього мовця; автор, який розповідає про себе у вірші» [152;223].

Сімона Вінко визначала важливу роль займенників у конституюванні персонажів. Вона відзначає, що у багатьох віршах відсутні власні назви та імена, а персонажі (у тому числі мовець) виражені особовими займенниками. Однак, за Вінко, займенники не несуть жодної інформації, окрім прагматичної функції у мовній комунікації: «вираз “я” стосується мовця, про якого ще нічого не відомо, а вираз “ти” стосується адресата, до якого звертається мовець» [171;226].

Також мовець («голос поезії») може бути повноцінним персонажем твору, з певними характеристиками, які, щоправда, можуть бути дещо стислими в рамках поезії. Сімона Вінко періодично вдається до порівнянь між прозовим і поетичним текстами, і очевидно, що прозовий текст має більше простору для відображення характерних рис того чи іншого персонажа. Винятками (де «я», що промовляє, не може вважатися персонажем ліричного твору) є приклади філософської лірики, де немає жодних займенників, або текст переходить у площину абстрактності. У випадку, коли маємо справу з ліричним твором, де все ж маємо особу – кожна деталь тексту може вказувати на характеристику цієї особи (в цьому випадку – мовця).

Характеристика суб'єкта є важливим питанням, адже сама по собі наявність наратора (мовця) вираженого певним особовим займенником – не є визначальним фактором для дослідження. Більш плідним є можливість схарактеризувати цього мовця в обмежених умовах ліричного тексту. Тут в нагоді може стати будь-яка інформація, яку можна отримати в результаті рецепції тексту. Вінко зазначає, що «стилістичні особливості мовлення можуть

бути так само добре використані для ідентифікації цього персонажа та стилю його мислення [171;227]. Цього можна досягти за допомогою лінгвістичних інструментів, наприклад, вибору слів, синтаксичних конструкцій, способів аргументації, риторичних засобів. Крім цього, висновки відносно характеру персонажа можна зробити на основі його вибору (якщо такий є), або іншими словами, на основі його дій.

Отже, для аналізу ліричних текстів допустимими є вживання різних термінів на позначення того «я», що промовляє у творі. Найбільш нейтральним стосовно лірики в цілому є термін «суб'єкт лірики». У залежності від різновиду поезії та її специфіки вибір дефініції може варіюватися. Для рольової поеми прийнятними та властивим для використання є поняття «наратора» та «протагоніста». Для саморефлексивної лірики (зазвичай приклади філософської лірики), або безособової, в якій не можна встановити фізичну присутність мовця – більш плідним є використання терміну «суб'єкт лірики». Крім цього, в окремих випадках можна послуговуватися більш звуженими поняттями, як, наприклад «артикульоване “я”». Окрім особливостей самого поетичного тексту, термінологічний вибір корелюється відповідно до обраної стратегії у спробі прочитанні твору. Так, персону мовця може сприйматися крізь призму теорії читача або й зовсім ігноруватися, як така, що не є визначальною в інтерпретації тексту.

1.3. Взаємодія автора і суб'єкта лірики від романтизму до постмодернізму

Романтична теорія автора найвище піднесла такі поняття, як оригінальність та геніальність. У романтизмі відбувається вивільнення поневоленого духу. Метафорично цей дух був пригнічений конформізмом доби Просвітництва, а фактично його вивільнення відбувається разом з французькою революцією 1789 року. У романтизмі змінюється роль

особистості, а разом з тим і роль митця: «обтяжена нормативами, декорумом, агресивними вимогами поезики, обмежена канонами художності Просвітництва зосереджувала митця на дотриманні догматів (наслідуванні зразків) більше, ніж на дослідженні людини» [10;16]. Романтизм звільняє особистість від цих догматів, надаючи поле для самовираження. Розуміння поняття генія, що починало зароджуватися у Просвітництві, видозмінювалося: «геній в романтичній теорії мистецтва є продуктом мислячої природи духу, його діяльність над виявленням ідей Божественного Абсолюту – суто інтуїтивна і розгортається за законами вільного Божественного Духу» [10;17].

Для поетичної традиції романтизму типовим є звернення до природи, але не з натуралістичної точки зору (заради описовості), а як повернення до першобуття. Тетяна Андрущенко розуміє це як втечу від суспільства: «з реальної абсолютизації романтизм переходить до абсолютизації свободи уявної. У філософії Шеллінга через митця говорить не просто сама природа, а буття. Звертаючись до природи в собі, митець дає відповіді на суспільні завдання, опановує суспільством, тоді як у романтиків природа протиставляється суспільству і цей дисонанс є нездоланим, стаючи ж на бік природи, романтичний «творець» втікає від суспільних проблем» [5;71].

Наприкінці 1790-х років німецькі та англійські автори протестували проти однобічного раціоналізму, який відірвав людину від її внутрішнього життя, від зовнішнього світу та одне від одного. Поети отримують незримую свободу, а суб'єкти їхньої лірики, так чи інакше, відображували внутрішні пориви. Романтизм розробив експресивну теорію авторства, проголосив авторитет автора, а в літературній практиці суб'єктом тексту стала власна суб'єктивність письменника, яка «породжує експресивного суб'єкта, тобто сучасну ідею вираження як самоформування і самотворення, ідею

саморозвитку» [150;201]. На практиці це означало, що суб'єкт лірики приховував у собі ідеї самого автора.

Проте мало констатувати, що романтичний суб'єкт лірики та автор-романтик є нерозривними, а перший імовірно або обов'язково відображає саму особистість творця. Тут варто звернути увагу на особливості жанру, в якому працював автор. Якщо у ліриці доби романтизму переважав культ трагічного індивідуалізму, то у ліро-епосі постає інтертекст, який тісно переплетений з античними міфами та фольклором, про що зазначає Тамара Аллахвердян [3;87]. Інтертекстуальні елементи можуть ускладнювати текст з точки зору інтерпретації суб'єкта лірики.

При цьому варто відзначити, що для інтимної лірики плідним може стати біографічний метод аналізу, як такий, що покликаний встановити взаємозв'язок впливів на автора у реальному житті та настрої всього поетичного твору. У такому разі матимемо певні зачіпки стосовно того, як діє суб'єкт лірики у художній площині, наскільки його вибір (або дія загалом) відповідає світогляду автора (чи перегукується з ними тощо). Проте складнішою ситуація є з прикладами філософської лірики, де лише сам факт ідентифікації суб'єкта лірики може бути проблематичним. І для романтичної поезії, яка занурена у античні міфи, як праобраз досконалого, властивим є неозначеність походження голосу. Ендрю Беннетт наводить у приклад завершальні рядки твору «До грецької урни» Джона Кітса: «Краса є правда – правда є краса – Це все, що знаєш ти й що треба знати» (цей переклад подано за Василем Мисиком – прим. Б. Х.) [60;52], де проблематичним є встановлення «я» мовця та тлумачення самого твердження: «чи йдеться про конкретну пропозицію, чи можна сказати, що висловлювання підірвано авторською, наративною чи поетичною іронією, і взагалі чи є це твердження насправді правдивим» [136;125]. Дослідник приходять до думки, що достеменно це

питання не може бути вирішеним, адже твердження є універсальним, а також є частиною вірша з власною специфікою («власним способом буття»).

Разом з тим можемо простежити й змішаний варіант поетичного мовленнєвого акту, коли суб'єктність існує, проте вона не є самоочевидною й може втрачатися за універсалізованістю тверджень. Аби простежити неоднозначність взаємозв'язку поета-романтика та суб'єкта його лірики, варто звернутися до творчості деяких визначних авторів доби.

Розгляньмо творчість німецького поета-романтика Фрідріха Гельдерліна. За своє життя Гельдерлін не був пошанований належним чином своїми сучасниками (особливо це помітно на фоні успішніших колег його доби, зокрема Гейне). Гельдерлін був поетом на самоті, і він є прикладом романтичного поета, який не за своїм бажанням, проте за обставинами опиняється відмежованим від зовнішнього світу. У випадку Гельдерліна, його таланту не визнавали колеги, він не знайшов свого місця у Єні та Тюбінгемі (тогочасні інтелектуальні центри Німеччини та Європи загалом) і більшу частину життя страждав від хвороби.

Хворобливість Гельдерліна, його ізолюваність від навколишнього середовища дуже добре транспонувалася у настрої того «я», що промовляє у творі. У його ліриці песимістичні ноти змінювалися хвилями піднесення, і ось ця постійна зміна виражає нестабільність романтичної експресії. Суб'єкт лірики Гельдерліна немирився з долею: «Така моя доля? Зрікаюсь її» [23;41], уособлено звертався до батьківщини: «Вітчизно, ким я є для тебе тепер? Дитям недужим, що його, плачучи В тяжкій безнадії, голубить Мати на руках своїх терплячих» (вірші подано у перекладі Миколи Бажана – прим. Б. Х.) [23;41]. На цих прикладах постає певна взаємозалежність Гельдерліна-поета та суб'єкта його лірики, що проявляється у відкинутості та відмежованості обох зовнішнім світом.

Та разом з тим поетові вдається писати гімни свободі, людству, любові, де суб'єкт лірики гордо передвіщає майбутнє: «І Людство у Довершеність іде» [23;50]. У цих гімнах, що вочевидь були натхненними французькою революцією, твердження лунає нізвідки, воно є віщим, а проте важко приписати його конкретній особі. Передвіщаючи світле майбутнє, Гельдерлін аж ніяк не заглиблюється у політичні реалії, а проте у великих історичних зрушеннях він вбачає можливість знайти справжню свободу людини. Попри те, що молоді поети-романтики захоплювалися ідеями революції, сам романтизм, у деякій мірі, залишається аполітичним, як наприклад, це визначала Бовсунівська [10;4].

Суб'єкт лірики Гельдерліна балансує між піднесенням та відчаєм, і в певній мірі, це відображає нестабільний стан самого поета. У віршах «До Діотіми» [23;65] та «Діотіма» [23;67] Гельдерлін-поет не ховається за нібито вигаданою постаттю суб'єкта лірики – він транспонує свою експресію у поетичний текст (Гельдерлін використав ім'я Діотіми, яка фігурує в діалогах Платона). У ньому поет звертається до своєї коханої Сюзетти Гонтар, з якою Фрідріху не пощастило бути разом. Для романтичної традиції вірші-звертання є звичним явищем, і часто історикам літератури без проблем вдається встановити реальну особу, яка стала образом для поетичного тексту.

Встановлення взаємовідносин автора та суб'єкта лірики у контексті інтимної лірики є прозорішим, аніж встановлення цих самих зв'язків на прикладі філософської лірики. Для поезії Гельдерліна філософування є невід'ємною частиною його творчості, він був поетом-філософом (недарма до його текстів був прикутий великий інтерес з боку Гайдеггера та Гадамера). Для нього є властивими пантеїстичні мотиви. Він шукає знаки божественної присутності у природі, а сама людина є невід'ємною частиною цієї природи, яка має підкоритися їй, але аж ніяк не підкорити її. У цьому розкривається

справжня краса людського буття та його благо. Поети у творчості зближуються з природою ще у сентименталізмі, але у романтизмі це стає неодмінною рисою творчості [148;226]. Звідси формується образ героя-мандрівника, який був широко представленим у романтичній традиції.

У дослідженні Олега Мірошникова зазначається, що Гельдерлін був поетом відірваним від реальності (напротивагу більш практичному Гете), який «не жив за межами своєї поезії», і таким чином схожий на своїх колег-романтиків: німця Новаліса та англійця Джона Кітса [73;65]. Для Гельдерліна було логічним звернення до античних греків. Їхня покірність та повага до сил природи й богів ототожнювала собою істинний шлях людського буття. Тут Гельдерлін виявляє ще одну особливість поетів-романтиків – міфологізація у творчості. Гельдерлін не тільки часто послуговується образами античних героїв, історичних осіб, але й трансформує цілі сюжети античності на свій лад. Для нього у Давній Греції реалізується потенціал праведного життя, й поет немов сам перетворювався у елліна. У своїх поезіях він звертається до Сократа, Ваніні, Гіперіона, Емпедокла. Життя останнього надзвичайним чином цікавило Гельдерліна, й, окрім поезії, грецький філософ стає центральною постаттю незакінченої драми «Смерть Емпідокла». Бовсунівська зазначає: «Трансценденте спрямування філософії та літератури насамперед раннього німецького романтизму посприяло становленню інтересу до Емпедокла, мислення якого оберталось навколо проблем переродження, перетворення матерії та духу, співіснування життя й смерті у вирі становлення» [10;85].

Гельдерлін був не єдиним поетом, який у пошуках краси та істини звернувся до Античності. Англійські поети-романтики Шеллі, Байрон, Кітс також черпали своє натхнення в грецькій міфології: «мрія про досконалість, гармонійний ідеал привела Шеллі до канонів краси, створених дитинним людством», – пише про Шеллі Соломія Павличко. – «Гармонія, лад, порядок

протиставлені хаосу, внутрішні творчі можливості гармонії невичерпні» (123;17-18). Так само як і Гельдерлін, античною добою був захоплений і Джон Кітс. Саме завдяки цій міфологізації, спробі синтезувати різні епохи (Кітс також повертався і до Середньовіччя та Відродження) постає інтертекстуальність поезії, в якій суб'єкт лірики не завжди безпосередньо може стосуватися реального автора (напротивагу інтимній ліриці).

Гельдерлін репрезентує собою ще одну цікаву особливість поетів-романтиків – створення культури нащадків. Літературознавець Ендрю Беннетт приділив велику увагу концепту «культури нащадків» у романтизмі (як він сам її охрестив): «для романтизму функція письма полягає в тому, щоб досягти – у піднесений і неможливий момент безсмертя, посмертного життя, життя після смерті» [137;16]. Так зване «Гельдерлінське відродження» є чудовим прикладом «культури нащадків», коли справжню цінність творчого доробку автора осмислюють після його смерті. До цього «відродження» значних зусиль доклав згадуваний вище Мартін Гайдеггер, який вважав, що Гельдерлін свідомо шукав сутність поезії, і називав його «поетом поетів» [17;198]. «В очах Гайдеггера, Гельдерлін – Гомер Німеччини, доля якої зобов'язує повернути своє історичне місце в Європі та унаочнити екзистенціальний вимір суспільного Dasein в часі» [26;16].

Якщо поглянути на творчість ще одного видатного німецького поета-романтика Генріха Гейне – можемо спостерігати схожі тенденції щодо біографізму у творчості (мова, в першу чергу, про інтимну лірику поета). Перша частина «Книги пісень» Гейне під назвою «Юнацькі страждання» – пройнята темною, містичною текстурою на рівні мотивів, крізь яку проступає невідворотній сум суб'єкта лірики. Нерозділене юнацьке кохання Гейне лягло в основу цих поезій, а перша частина збірки за своїм настроєм та тоном

суб'єкта лірики, відповідає молодечому та надто вразливому світовідчуттю юного поета.

Напротивагу Гельдерліну, талант Гейне був відзначений його сучасниками, але попри відмінності у їхньому життєвому шляху простежується напрочуд велика схожість. Якщо Гельдерлін був самотній на своїй батьківщині, то Гейне, виїхавши до Франції, не мав можливості (від певного часу) повернутися до Німеччини (за декількома винятками). У третій частині «Книги пісень» Гейне використовує образ мандрівника, який повертається додому. Так, вся «Книга пісень» була видана до остаточного від'їзду поета з Німеччини, проте образ мандрівника, який все одно повертається до свого коріння, перегукується з майбутньою долею Гейне. Більше того, образ мандрівника є властивим для романтичної поезії в цілому: суб'єкт лірики Гельдерліна мандрував античною Грецією (у метафізичному аспекті), у Байрона подорожні мотиви зображені в поемі «Паломництво Чайльд Гарольда». Мандрівка ототожнює собою вічний пошук істини, тож, раз по раз поети-романтики відряджали своїх героїв (у випадку рольової лірики) у цю подорож.

Примітним є те, що перелічені вище автори теж були змушені мандрувати і причини цих подорожей не завжди лежали у їхньому власному бажанні. Згадуваний вище Гейне був змушений жити закордоном, Байрон був вигнанцем в Англії, Шеллі не жив на батьківщині через свою гостру політичну позицію відносно класу, з якого він походив сам. Отже, герой-мандрівник не з'являється на порожньому місці, а й, зокрема, транспонує гіркий досвід автора у художній світ.

Попри наведені вище закономірності у взаємовідносинах «автор – суб'єкт лірики», все ж ці взаємовідносини не завжди означають певну, негласну домовленість між автором та його протагоністом. У випадку

Джорджа Байрона можемо простежити, як характер поета-романтика не обов'язково відповідає характеру суб'єкта його лірики. Для творчості Байрона було властиве поняття «світової скорботи», яке означає розчарування особистості у зв'язку із неможливістю реалізації зовнішнього світу відповідно до власного світосприйняття. Суб'єкт лірики Байрона – меланхолійний, замкнутий у собі, хворобливий. Чудове відображення його характеру передає невеличка поезія під назвою «Спомин», де світанок вкриває тьма [7;30]. Разом з тим, сам Байрон у житті виказує значно більше енергії та ентузіазму. Поет намагався побудувати політичну кар'єру в Англії, декілька разів виступав у палаті лордів. Після невдач та остаточного від'їзду на материкову Європу революційний дух не покидає Байрона, і він підтримує визвольні рухи в Італії та Греції.

У передмові до українського перекладу поезій автора, Лесь Герасимчук зазначає: «лірика Байрона, яку сам автор часто коментував, найтіснішим чином пов'язана з діалектичною еволюцією його почувань і соціальної свідомості. При всій внутрішній суперечливості в ній зберігається єдність мотивів і тенденцій з дуже помітним переходом від споглядальності та наслідувальності до неповторності образу й політичної загостреності вислову» [7;21]. Попри те, що сам романтизм є дещо аполітичним (про що йшлося вище), сама особистість Байрона аж зовсім не виказує цю аполітичність, а навпаки, демонструє собою бажання змінити навколишнє середовище відповідно до своїх переконань. Цим і пояснюються, в деякому сенсі, авантюри Байрона з його політичною боротьбою далеко за межами власної батьківщини. Це певна ідеалізація, що властива для романтичної особистості в цілому (як у художньому світі, так і у реальному житті), що безперечно пов'язує автора та суб'єкта лірики на рівні духу.

Романтична епоха у літературі змінилася на реалістичну. Коли мова йде про дискурс реалізму у літературі – у центрі уваги опиняються прозові форми літературного тексту. Поезія реалізму немов лишилася на периферії. Дмитро Наливайко наводить слова французького письменника Жуля Ренара: «в поезії мусить відбутися той переворот, що вже відбувся в романі. Важко повірити, як тяжко давить на нас донині стара міфологія. Навіщо співати, що в дереві проживає фавн? Дерево живе само собою. Воно живе: ось чому треба вірити. [...] Навіщо поряд із життям створювати якийсь інше життя? Фавни, ваш час минув! Тепер поет має говорити прямо з деревами!» [80;17]. У цих рядках простежується, як реалістична поезія не змогла реалізуватися в межах своєї епохи, порівнюючи з тим, як вдалося реалізувати художні принципи реалізму у романі (провідному жанрі цієї епохи). Однак відлуння реалістичної течії живе у творах далеко за межами історично визначеного періоду – як і після XIX століття, так і до.

Німецький поет Теодор Фонтане у своєму есе «Наша лірика та епос від 1848 року» зазначав, що у своїй сутті реалізм не прагне зосереджуватися на реальному світі, а хоче відобразити світ почуттів, проте у цьому відображенні реалізм має наблизитись до істинності: «Реалізм вбирає в себе найблагородніші думки, найглибші почуття, і роздуми Гете про радощі і печалі його Гретхен є матеріалом, з якого він створений». [146;93]. Тобто поетичне мовлення реалізму не обов'язково повинно зосереджуватися на зображенні зовнішнього світу, проте обов'язково має бути правдивим відносно зображувального предмета. Навряд чи, у його розумінні, Гете був реалістом, проте певні елементи його стилістики, так чи інакше, відображають концепцію поезики реалізму.

Якщо звернутися до самого Гете, то для нього «естетичне начало – в самій дійсності» [35;16]. У невеличкій статті «Літературне санкюлотство» Гете

писав: «Значущий твір, як і значуща мова, завжди є наслідком життя; ні письменник, ні дійовий чоловік не створює тих обставин, у яких народився і в яких відбувається його діяльність» [35;29].

Тож, якщо теоретики реалізму вбачали його ціль у правдивому зображенні людських почуттів, у цьому відношенні автор виконує роль ідеального відтворювача. Дмитро Чижевський, у своїй статті «Слов'янський реалізм» говорячи про жанрові особливості літератури реалізму відзначає, як поезія романтизму трансформувалася в поезію реалізму: «У реалістичній поезії типовими стають декотрі віршові жанри – насамперед розлога, споглядальна поезія пізнього романтизму в його “бідермейерському” варіанті. Проте, опинившись у царині реалізму, зміст її розтягнутих, навантажених рефлексіями і споглядальністю, сюжетів більше не жахає ні її читачів, ні самих авторів. Надалі рефлексії автора (рідше фіктивного оповідача) торкаються проблем його внутрішнього життя і, в згоді з духом свого часу, здебільшого мають соціально-політичний характер» [119;52]. Звернімо увагу, що для Чижевського суб'єкт лірики реалізму частіше ретранслює інтенції реального автора. Це перегукується з думкою, що автори-реалісти, перш за все, орієнтувалися на зовнішню дійсність. Так, наприклад, Ярослава Муравецька вказує, що Чижевський відзначав зацікавленість письменників-реалістів у фольклорі, але їх цікавість полягала у виявленні характеру свого народу, моралі та загальному розумінні, яким має бути суспільство [77;22-23]. Інтерес до фольклору був властивим і для романтиків, про що згадує й Чижевський, однак відрізняється ціль цих пошуків. Для романтиків повернення до фольклору (своєї країни та загальноєвропейського) приховувало у собі міфологічний та метафізичний характер. Якщо вищезгаданий Гельдерлін оживляє міф для пошуків істинного буття, то автори-реалісти беруть, так би

мовити, прагматичну складову з фольклору, тобто певне знання, яке може стати в нагоді при конструюванні реального світу у художній площині.

Прагматичність – одна з ознак, що вирізняє реалістичну поетику відносно романтичної, а «поети якомога дотримують інтонацій буденної мови» [119;53]. Примітним цей прагматизм є не лише у питаннях стилю, але й у ставленні до поезії загалом. Прозовий твір домінує над поезією. Польський прихильник критичного реалізму Болеслав Прус зазначав, що поезією не можна добитися результату тотожного прозовому твору [119;53]. Вочевидь, під результатом тут мається на увазі виконання тих завдань, які перед собою ставить поетика реалізму, а отже, достовірного, вичерпного опису самого життя. І безперечно, великий за обсягом роман (що, як жанр, дуже добре розвинувся саме у реалізмі) потенційно дає більше можливостей автору для деталізованих описів персонажів, подій, оточення тощо. Проте водночас з еволюцією романів, у реалізмі розвивається також і ліричний жанр. Розглянемо особливості взаємодія автора та суб'єкта лірики на прикладах лірики Тараса Шевченка та Івана Франка.

Творчість Шевченка – це гарний приклад того, як романтична лірична традиція природним чином поєднується з реалістичною традицією. Євген Нахлік зазначає: «У Шевченковій поезії в різні періоди спостерігається рух від романтизму до реалізму, повернення до романтичних традицій, рівночасне співіснування та взаємопроникнення романтизму й реалізму, поєднання романтичних та реалістичних елементів в одному творі, полеміка автора-реаліста із собою колишнім як романтиком» [81;432]. Якщо брати до уваги поеми Шевченка, то тут автор постає оповідачем. Цього оповідача можна розглядати як відстороненого суб'єкта, який має лише переказати історію написану автором. У той же час, його можна розглядати і як продовження

особистості автора, якщо зважати на кількість повчальних, моралістичних та настановчих інтенцій у текстах.

Загальноприйнято, ведучи мову про реалістичну прозу Бальзака, визначати такого оповідача, як «всезнаючого», «який говорить словами персонажа або з його точки зору, що унеможливило б точне визначення місцезнаходження оповідача, автора та персонажа» [136;13]. Та якщо звернутися до окремих віршів, то можемо спостерігати як поетове «я» проникає у художній текст. Шевченко рефлексує стосовно свого минулого («Мені тринадцятий минало»), дає свій заповіт майбутнім поколінням українців («Заповіт»). Схожу тенденцію можна простежити й у Івана Франка, на прикладі твору «Декадент», в якому Франко дає відповідь своїм критикам. Для поета-реаліста вірш, зокрема, є простором для реалізації своїх прагматичних потреб, наприклад, відповісти критикам. Саме в такій ситуації суб'єкт лірики виражає пропозиції реального автора у художній площині.

Євген Нахлік, посилаючись на Юрія Івакіна, зазначає, що «ліричний герой Шевченка — це водночас і він сам у всій неповторності своєї індивідуальності і типізований образ його сучасника — передової людини свого часу, борця за волю, народного інтелігента-демократа 40—60-х років XIX ст. у всій типовості його долі, психології, думок і переживань» [81;449]. При цьому, автор не погоджується з думкою Івакіна про те, що ліричний суб'єкт Шевченка відображує собою типізовану особистість тих часів, а відзначає, що ліричний суб'єкт — є «виявом екзистенційного самовідчуття й самоаналізу людини за екстремальних обставин». Вочевидь, позиція Івакіна є відголоском радянського літературознавства (як і архаїчний термін ліричне «я»). Навіть у розумінні реаліста Івана Франка, реалізм не має на меті певну типізацію та приведення літературних образів до спільного знаменника відповідно до зовнішніх форм. Це зазначає Чижевський у статті «Реалізм в

українській літературі»: хоч він сам (Франко – прим. Б. Х.) називає себе «мікроскопістом», тобто письменником, що бачить та малює деталі, але бачить не в цьому своє глибше завдання: він хоче «в партикулярному, частковому, випадковому показувати загальне, вічне і безсмертне». Це ліпше та ясніше означення реалізму, аніж мова про «типізацію»; це останнє означення доречне там, де є досить матеріалу для малювання типів» [118].

На взаємозв'язок автора та його ліричного суб'єкта вказують також адресні ознаки віршів. Якщо можна встановити адресата поетичного повідомлення, відповідно, можна поєднати цю комунікацію у потрібному зв'язку – «автор – ліричний суб'єкт – адресат». Чимало адресної лірики можна знайти у поезії Шевченка. Віталій Назарець відзначає, що «Разом із П. Гулаком-Артемовським та Є. Гребінкою Т. Шевченко вводить до української поезії перші зразки дружнього послання» [79;138]. Безперечно, такі приклади поезій-звертань до конкретної особи вказують на те, що звертається безпосередньо автор твору. Проте цікавішим прикладом є звертання до історичних осіб, які уособлюють собою певну епоху або значуще явище. У Шевченка таким прикладом є поезія під назвою «Якби-то ти, Богдане п'яний». Тут у вищій мірі проявляється презирливе ставлення поета до Богдана Хмельницького. Суб'єкт лірики у творі артикулює емоційний стан поета. Глузливо-негативний настрій цього твору можливий лише тому, що сам Шевченко винуватив гетьмана Хмельницького у його політичних промахах. Роксана Харчук відзначає: «у вірші “Якби-то ти, Богдане п'яний” поет пропонує своє остаточне бачення гетьмана як недалекогоглядного політика, котрий дав імпульс російській фазі в історії України – фазі національного занепаду й безнадії» [114;8].

Взаємодію, а радше відповідність художнього образу та інтенцій автора, можна простежити також в інтимній ліриці. Наприклад, поетичні

присвяти Шевченка Ликерії Полусмак, які починалися із закоханості поета й прикро закінчилися. Цитуючи деякі вірші-присвяти, М. Сіробаба пише: «діалектика життєвих реалій письменника фактично не відрізняється від діалектики витвореного ним художнього світу». [99;220]. Продовжуючи цю лінію, у дослідженні наведено приклад Івана Франка, в поезії якого лунають ноти розчарування від власних, колишніх переконань: «У мене зблідли давні ідеали...» [99;220]. Проте такий підхід з прямим зіставленням поглядів автора та суб'єкта лірики може видатися хибним, якщо поглянути на творчість поета комплексно.

Той же Франко виходив далеко за межі реалізму, повертаючись як і до романтичної традиції, так і дивлячись у майбутній модернізм. Михайло Наєнко відзначає, що Франко, у передмові до збірки «Зів'яле листя», повністю відмежовувався від свого суб'єкта лірики, а його образ йому нав'язав щоденник небіжчика-самогубця, що покінчив з життям через нещасливе кохання та загальну безнадійність [78;213]. Примітним є те, що у пізнішому перевиданні збірки Франко повністю відмовився від попередньої передмови назвавши її літературної фікцією, однак це не зовсім відповідало дійсності, адже щоденник й справді існував: «дослідники некритично поставилися до цієї заяви (другої – прим. Б. Х.) поета, що, як тепер виявляється, була містифікацією, бо ж фактично літературної фікцією стала сама ця пізніша передмова» [39;265].

Як можемо спостерігати, Франко досить часто використовував пояснення стосовно того чи іншого свого твору, що дозволяє простежити зв'язок з його суб'єктом лірики. Наєнко стверджує, що Франко немов зловживає автобіографізмом, коли, наприклад, у вірші «Неясна для вас ця легенда» пояснює, що «Смерть Каїна» - це його власна повість, з його болем та переживаннями [78;216]. Проте дослідник зауважує, що «художній твір завжди глибший за будь-який автобіографізм. За ним непорушно може залишатися

хіба що право на першопоштовх у творчості» [78;216]. Можемо погодитися з такою позицією, адже авторський досвід стає рушієм лише на початках художнього творення, а в подальшому цей досвід може трансформуватися у художньому тексті до непізнаваності самим автором. Сам Франко у своєму трактаті «Із секретів поетичної творчості» на прикладі творів Тараса Шевченка та Адама Міцкевича зазначає несвідомі впливи у художньому творенні. Тарас Пастух підкреслює: «цю різницю (відмінність поетичного та реального я – прим. Б. Х.) Франко бачить у підключенні до поетичного я потужної сфери підсвідомості автора» [84;122].

Поетика модернізму значною мірою змінює відношення автора до художнього тексту (тобто, письменника до свого твору), а отже й видозмінюється взаємозв'язок автора та суб'єкта лірики. Посилення суб'єктивізму, внутрішньої експресії та відхід від натурфілософського (позитивістського) бачення світу, дозволив суб'єкту лірики існувати в окремій естетичній площині, відмежованій від зовнішнього середовища. Разом з тим, парадокс модерністського дискурсу полягав у тому, що яскраво виражений суб'єктивізм поєднувався з відмежованістю автора, про що зазначає Марія Зубрицька: «з одного боку – виразна ідеологія вшанування суб'єктивності, а з іншого – антисуб'єктивістська децентрація суб'єкта» [45;126].

Одна з відчутних різниць між авторським баченням автора-модерніста та автора-реаліста або романтика полягає у зміні принципів мистецької діяльності – перехід від зовнішньо орієнтованого або такого, що неодмінно повертає нас до реального світу, до втечі у внутрішню структуру твору. Соломія Павличко зазначає, що всі течії модернізму (символізм, імпресіонізм, естетизм, декаданс, неоромантизм) визнавали пріоритети мистецтва над мораллю, історією або реальністю [83;43]. Саме у модернізмі з'являється

відоме гасло «Мистецтво для мистецтва», яке слугувало естетичним принципом для багатьох авторів.

Модернізм є запереченням традиції в суті з постійним бажанням відкриття нового: «нове в модернізмі є скоріше вічним потягом, устремлінням до нового, ніж новим у певній визначеній формі. Адже нове зразу стає теперішнім, новою традицією, яку можна знову заперечувати ідеєю нового. Модернізм є постійним оновленням дисонансу й не може бути явищем окресленого часового відрізка», – зазначає Соломія Павличко [83;18]. Явище модернізму не слід розглядати з хронологічної точки зору, оскільки модерність – це певна властивість художнього твору. У цьому контексті, модерністська поезія (різних течій) може бути інноваційною та водночас повертати нас до будь-якої іншої традиції. Майкл Вітморс відзначає: «Модерністська поезія іноді кидає виклик, а іноді категорично відкидає усталені уявлення про цілі поезії та про засоби, за допомогою яких вона досягає цих цілей. Іноді вона продовжує традиційні поетичні завдання, але робить це настільки інноваційними методами, що спадкоємність не одразу очевидна» [169;5].

Для модерністської поезії характерним є багатоголосся та відчуття переживань тут і зараз, замість їх осмислення та винесення свого оціночного судження. Читачі, немов наживо, стають свідками художнього вивільнення. Микола Ткачук відзначає багатогранність суб'єкта лірики у творчості поетів-символістів: «у європейській ліриці цієї доби ліричне «я» (розуміємо як «суб'єкт лірики» – прим. Б. Х.) надзвичайно розширило свої іпостасі внаслідок залучення у поетичну сферу голосів «інших», а також рольових масок, спричинивши появу поезії, в якій функціонують «чуже я» і поетичне багатоголосся. Зокрема, ця тенденція виявилась у поезії Шарля Бодлера, Стефана Малларме» [106;27].

Бодлерівський суб'єкт лірики, з його трагічним світосприйняттям, відображений не лише у рефлексіях одного-єдиного «я», а виявляє себе у безлічі образів. Бодлер, як поет-символіст, обирає влучні образи для зображення всього нищого та потворного, при цьому ці образи не є викривальними, а сама поезія підіймається над сферою реального. У передмові до збірки поезій Бодлера, Дмитро Павличко відзначає: «Квіти Зла» – це сповідь проникливого розуму, який не боїться сказати про себе всю неприємну і навіть принизливу правду до кінця. Сповідальний ліризм Бодлера, його підкреслено надмірна щирість є живим почуттям, а не зумисною й холодною епатацією» [11;6]. Разом з тим, у тій же передмові, Павличко пише про сувору логіку у побудові «Квітів зла», його «...відреченість від млявої описовості, історичної та національної атмосфери...» [11;6]. Бодлер цілком свідомо здійснив крок у напрямку негативної естетики. Суб'єкт його лірики торкається самого дна людської душі, оскільки Бодлер розуміє взаємопов'язаність добра і зла в людській природі, а більше того, розумів невід'ємність нищого в людині. Та в цій негативній естетиці, ймовірно, Бодлер вбачав порятунок людської душі, не даючи шансу для порятунку у самій поезії: «... Бодлер сам у собі знаходив найчутливіші нерви і, вдаряючи по них, страждав, мучився, впадаючи інколи в шаленство. Його твори це не паперові чи пластмасові нев'янучі квіти, а живі рослини, коріння яких розгалужене в серці поета» [11;7].

Поезія Шарля Бодлера гарний приклад того, як модерністська поезія вміщує у собі і вираження суб'єктивного стану, і направленість на об'єктивні речі: «хоча деякі модерністські вірші спрямовують свою увагу насамперед на зовнішні “об'єктивні” речі, такі як місто, у багатьох випадках предметом вірша був суб'єктивний стан свідомості, або ж більш складна і дражлива суміш суб'єктивного та об'єктивного, – пише Вітморс. – Іноді наратор вірша коментує безпосередньо власну психологію, використовуючи звичайну лексику афекту,

або більш технічну лексику, похідну від психології; але іноді наші знання про психологію мовця повинні бути виведені з поетичних якостей тексту, з нюансів лексики, зі змін темпу, з об'єктів, які нав'язливо зосереджуються у фокусі уваги, і з тих, які з цікавості опускаються. Зосередитися на предметі в цих випадках не означає не випускати з уваги поетичні якості тексту» [169;44].

Для модернізму в цілому та для окремих течій, як символізм або декаданство, властивим було поняття негативної естетики. Негативна естетика стала опорою для поетів модерністів, й це безпосередньо стосується місця суб'єкта лірики у тексті. Для Стефана Малларме поет не має зосереджуватися на піднесеному, проте негативна естетика має зробити піднесене видимим. Так, Малларме намагався повністю виключити інтуїцію і випадковість з мистецтва, а разом з тим знайти чисте слово, звільнити поетичну мову від повсякденної комунікації. Дослідник Петер Зіма відзначає крайній радикалізм у намаганні Малларме вибудувати стерильно чисто мову: «зрозуміло, що естетичний негативізм такого роду обмежений усвідомленням митцем того, що кожне слово, яке він вирішує викреслити, бо воно забруднене ідеологією чи комерцією, зменшує його мовний репертуар» [174;256]. Продовжуючи цю думку, Зіма посилається на Сартра та Гюго Фрідріха, які вбачають поезію Малларме, як таку, що прирікає себе на мовчання.

Теодор Адорно, який продовжував розвивати естетичні ідеї французького модернізму, вважав, що «виживання» суб'єкта лірики було можливим лише через переосмислення прекрасного негативно, пов'язавши його з потворним та піднесеним [174;253]. При цьому, Адорно, як і інші прихильники так званої негативної естетики, зовсім не намагався підмінити низьким високе. Його задачею було збереження мистецтва як такого: «Художні твори стають живими лише тоді, коли зрікаються подібності до людського. Експресія несфальшованого почуття завжди банальна. Що щиріше

почуття, то воно банальніше. Щоб воно не було банальним, потрібні зусилля [2;230]. За Адорно, у мистецькому творі, промовляє справжнє «я», яке було приховане маскою ліричного суб'єкта, а у цьому відношенні автор виступає лише як інструмент, один з формотворчих принципів. Це повторює загальну тенденцію всього руху модернізму у напрямку знеособлення задля життя дійсного мистецтва. За Бодлером, предметом поезії може бути тільки вона сама, а не дійсність [83;107]. І цей принцип добре простежується у його творчості, де вочевидь поет не намагається зобразити зовнішнє життя таким, яким воно є, а заглиблюється у площу символів, темних і навіть містичних образів. Безперечно, реальне життя та впливи на самого автора все ще лишаються параметрами, які неможливо усунути (для усунення зовнішнього впливу необхідно було б вирвати автора з реального світу). Проте, у модерністській поезії вони не є визначальними, а весь потенціал направлений до випробування меж та можливостей мови. Тож тут досвід автора з акумульованими враженнями від зовнішнього світу далеко не є визначальним: «індивідуальний суб'єкт, що береться творити, — навряд чи щось більше за порогове значення, це те мінімальне, чого потребує художній твір для своєї кристалізації» [2;228].

Ідея «чистоти» поетичної мови, яка простежується у ранніх модерністів Малларме, Бодлера, Валері постає радикалізованою й дещо утопічною, оскільки постає питання: як можна реалізувати те, що неможливо вимовити? Намагання відмовитися від повсякденної мови значним чином обмежує та загрожує самій поезії. Зіма так коментує цей феномен: «Водночас ця поезія (поезія, яку намагався досягти Малларме – прим. Б. Х.) за своєю суттю є антигуманною, оскільки заперечує все, що в індивідуальному суб'єкті нагадує легкі локуси та кліше повсякденного комунікативного мовлення. Разом із

мовою, поетичному суб'єктові, здається, загрожує самовільне стиснення, яке може закінчитися порожнечею» [174;256].

Окрім цього, намагання відмовитися від повсякденної комунікації й повсякденності в цілому, призводить до створення елітарного мистецтва. Хоча для модерністів ідея елітарності мистецтва, певної замкненості рецепції була одним із логічних наслідків мистецького відчуження. В цьому прагненні полягає яскрава риса модерністського автора – створити продукт абсолютної цінності, який не відповідав би, ані усталеним правилам, ані будь-яким суспільним очікуванням та соціальним установкам. Марія Моклиця відзначає деяку екстравагантність авторів-модерністів, що може стосуватися, як їхнього реального життя, так і підходів у творчості: «модерністи взагалі хотіли поміняти місцями “задній” і “передній” плани. Традиційні мистецькі чесноти зблякли, добропорядність виглядала прісною та нудною. Поети намагались прикрасити себе якщо не екстравагантним вчинком, то хоча б якоюсь оригінальною вадою» [74;34].

Авторська неординарність, екстравагантність – є невід'ємною частиною модернізму як явища. Ідеї Фрідріха Ніцше, провідного філософа кінця XIX століття, в своїй сутті були радикальними та епатажними, на чому далі формувався декадантський рух. В цей же час актуалізують праці Артура Шопенгауера. Ідеї саморуйнації як шлях до чогось вищого просочують епоху. У своїй інтердисциплінарній праці Марія Моклиця позначила модернізм як епоху неврозу, тобто психічних розладів та тривоги. Ця хворобливість позначена не тільки як авторська властивість, хворобливими були герої самих творів. Агатагел Кримський аргументував у своєму листі до Бориса Грінченка щодо «хворих» людей у своїй творах тим, що він досі ще не зустрів повністю (ментально) здорових людей [83;241]. Для Кримського як для одного з модерністів невротичний герой був цікавий як новий художній тип.

Моклиця розглядала різні течії модернізму (символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм) як вияв психологічних особливостей людини: «... модернізм з самого початку орієнтується на усвідомлений егоцентризм. Кожен митець проводить свого роду дослід, експеримент з власною психікою, а талановиті таким чином роблять надбання спільноти особливості свого психологічного типу» [74;81]. Абсолютно не випадковим чином у ХХ столітті до пояснення художнього тексту звертаються психоаналітики, зокрема Фройд та Юнг. Психоаналітична теорія автора відкидає суб'єктність на другий план, адже художній текст є реалізацією несвідомих потягів митця.

У постмодернізмі взаємозв'язок автора та суб'єкта також є багаторівневим та ускладненим особливостями, характерними для постмодерного мистецтва в цілому. Однак ця взаємодія оприявнює себе у різний спосіб, що пов'язано із відмінністю ідейно-філософського підґрунтя модернізму та постмодернізму. Якщо для модернізму характерне «трагічне мистецтво відчуженого індивідууму», як це окреслила Тамара Денисова [38;57], то у постмодернізмі визначальним є плюралістичний, антидогматичний підхід, що стосується як мистецтва, так і суспільної свідомості в цілому.

У постмодернізмі формується новий тип свідомості, який за своєю суттю був протиставлений модерністському проєкту, що фокусувався на культурі гуманності (та який, з точки зору постмодернізму, зазнав краху). Роксана Харчук зазначила, що «на підставі цієї нової свідомості формується й нова постмодерна творчість, якій також притаманний плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопу тощо), співтворчість читача і письменника, діалогізм як внутрішнє джерело руху, поєднання історичних і позачасових категорій. Постмодерне мистецтво відмовилося від самопієтету, максимально використовуючи іронію» [113;7].

Визначальними для постмодернізму є іронічність та гра. І це стосується не тільки художньої площини, але й усвідомлення реального світу іраціональним й таким, що немає конкретних (правильних) орієнтирів. Тож така рецепція зовнішнього середовища породжує багатозначність смислів. Денисова відзначала, що «постмодерністська література за своєю природою амбівалентна, така, що відкидає саму можливість однозначного сприймання» [38;56].

Ця амбівалентність пояснюється зокрема тим, що у постмодернізмі художній текст може бути складеним у симбіозі зовнішньої реальності та літературної дійсності. Іншими словами, текст стає інтертекстом, де переплітаються різні культурні коди: «тому металітературність, інтертекстуальність стає однією з ознак постмодернізму, який схильний цитувати і самоцитуватися, іноді оперує цілими блоками багатозначних цитат. Втім його основна мета – не компоновати цитати у певну структуру, а їх переоцінювати і пародіювати, “перелицьовувати”. Зasadничче прагнення при цьому – створити не метатекст, а інтертекстуальність» [38;58-59].

У цій інтертекстуальності непросто ідентифікувати одного-єдиного суб'єкта тексту (якщо мова про лірику). Наприклад, Н. Філоненко відзначає постійну зміну образу суб'єкта лірики раннього Андруховича: «Це не абстрактний узагальнений мовець, неперсоніфікованість якого дозволяє читачеві легко асоціювати його з автором. Так, ліричний герой першої збірки Ю. Андруховича „Небо і площі” постійно „перевдягається” у різний одяг і перебирає нове наймення: то він мандрівник, то астролог, то мандрівний спудей, то підмайстер, то музикант, то мартопляс, але за всіма цими масками завжди легко вгадується образ митця й романтика. Проте, не дивлячись на цю внутрішню схожість, у кожного персонажа своє життя, свій характер і світовідчуття» [109;66].

Втім, перевтілення суб'єкта лірики постмодернізму не можна вважати самоціллю автора (тобто, як зумисне відсторонення митця від свого суб'єкта лірики та твору вцілому, що, наприклад, характеризувало модерністське мистецтво). Ростислав Семків впевнений, що конструювання персонажів виникає на «перетині авторизованих (створених автором, проте не тотожних йому) моделей свідомості протагоністів, а також моделей жанру та стилю – тобто своєрідних відповідей автора на питання про закони і телеологію письма взагалі» [95;242]. Ця модель подана у контексті прозових творів, однак вважаємо, що її можна брати до уваги й в аналізі ліричних текстів. Так, персонажі у текстах мають певний зв'язок з мистецькою традицією загалом та дійсністю (якою її бачить автор). Семків коротко означає типи персонажів, властиві українським письменникам: «для Андруховича – це тип поета і донжуана, для Іздрика – відлюдника, для Жадана, а ще Дереша і Дністрового, – “важкого підлітка”» [95;242].

Можна стверджувати, що у постмодернізмі, на протиположності модернізму, відсутня зумисна інтенція мистецтва позбутися автора. Особливо примітним ця особливість постає у контексті зіставлення постмодернізму українського та західного. Якщо на Заході постструктуралістська ідея «смерті автора» певний час мала вплив, то ще на початку українського проєкту постмодернізму (80-ті роки ХХ ст.) вона вже втратила вагу. Іван Фізер у дискусії щодо «смерті автора» вказував на те, що ця ідея не прижилася на теренах України, з одного боку, через історичні причини: «В Україні письменник був і, либонь, для багатьох залишається ним, не тому, що писав для когось вірші в альбом, прозу чи драму, але, найбільше, тому, що захищав національну самобутність народу. Саме тому його присутність у тексті, будь вона наявною, чи метафорично прихованою, чи інтелектуально абстрактною, така відчутна для українського

реципієнта, що зводить її тільки до дискурсивної функції звучить для нього безглуздо» [108;54].

З другого боку, сильна позиція автора в українській літературі зберігається ще й тому, що сам постмодерний період в Україні припадає на руйнацію радянського режиму. Український постмодернізм виникає в умовах антиколоніалізму, що трансформувався у постколоніальний період. Тобто в тодішніх українських реаліях постмодернізм народжується разом із свободою слова, а отже нове мистецтво, перш за все, було відповідю загниваючим ідейним догматам радянської імперії. Володимир Моренець у статті «Ефект високої башти» наводить вірш Андруховича «Іронічне послання з одного приводу», в якому оприявнюється тонке авторове глумління над радянською системою. Моренець зазначив: «Вірш Ю. Андруховича, як усе художньо справжнє та органічне, крім незалежних від історичної миті достоїнств, був і формою відповіді на поклик свого часу, відповіді, що зривала святенницькі покривала з лицедіїв і курв радянської епохи. Окрім усього, вірш був і реплікою в полемічному гудінні доби, у якому художник Ю. Андрухович не хотів брати прямої участі через відсутність, як на його слухний тодішній погляд, вартого слова предмета полеміки» [75;20].

На цьому прикладі можна побачити, що насправді митець у тодішніх українських реаліях не міг лишатися за межами зовнішньої дійсності. У цьому проявляється взаємозв'язок між автором та суб'єктом його лірики, де останній у метафоричній формі критикує соцреалістичну догматику з її зумисне викривленим розумінням мистецтва. Аналізуючи текст Андруховича, Моренець влучно наголосив, що суб'єкт лірики «“вмиває руки” не від сьогодення й загалом тексту дійсності, а від вибіркової уваги до її окремих епізодів/деталей і декретованої згори (політично-владної гори) важливості тих

чи тих творчих актів (тематичних утілень, проблемних розв'язок, оцінок, конотацій тощо)» [75;21].

Також, у контексті дискусії щодо місця автора у процесі українського постмодернізму, варто виокремити ранній епізод у поетичній творчості Юрія Іздрика. Мова про цикл «10 віршів про батьківщину», що були надруковані у першому номері журналу «Четвер» (поезія датована вереснем-жовтнем 1989 року). Ці вірші Іздрик випустив під псевдонімом «Дерибас». Після оприлюднення журналу у літературних колах точилася дискусія щодо того, хто ж насправді переховується за іменем Дерибаса. У дослідженні Оксани Цибулько йдеться про те, що цей псевдонім згадується у андеграундному часописі «Відрижка» та дисертації Ірини Старовойт «Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття» [116;229]. Пізніше Іздрик у інтерв'ю говоритиме, що Дерибасом був саме він: «Навіть було, Наталка Білоцерківець свого часу переконувала мене, що Іздрик – це мій псевдонім, а справжнє прізвище – Дерибас (насправді Дерибас – це був мій псевдонім ще в перших числах “Четвергу”)» [102].

Перевтілення Іздрика в образ іншого засвідчує вищезгадану постмодерністську гру. Та попри те, що автор взяв собі псевдонім – у текстах існують певні вказівки щодо нього, наприклад: «Там мене покохає мулатка, // Бо я гарний, та ще й Інженер» [117;12] – Іздрик за освітою інженер (у цьому ж вірші суб'єкт лірики згадує, що закінчив «політех»). Вказівка на місце проживання – «А я тихо живу в Станіславі, // І тебе прославляю в піснях» [117;10] (у 1989 році Іздрик проживав у Івано-Франківську, тодішньому Станіславі). Вказівка щодо часу та місця перебування (країна та система): «Що ви хочете від мене? // Чом не любите мене? // Ведь большие перемены // Зашагали по стране» [117;9]. Остання наведена цитата – з віршу «Фобія», де контекст зображеного відповідає реаліям руйнації радянського режиму.

Особистість Іздрика оприявнюється тут навіть на графічному рівні, адже у віршах вживаються виключно великі літери «І».

У випадку ранньої поетичної творчості Іздрика можна стверджувати, що інтенції реального автора та певні елементи його життя присутні у художньому творі. Водночас ці тексти поета характеризуються іронією, пародіюванням (варто згадати вірш-пародію на «О панно Інно» Павла Тичини, який у Дерібаса має назву «Некрофільне») та постійною грою. У практичній частині роботи увага буде приділена великому поетичному етапу творчості Юрія Іздрика, який розпочався у 10-х роках ХХІ сторіччя. Притаманна ранньому етапу іронія, є складовою авторського стилю поета загалом, проте у пізнішого Іздрика лірика набуває філософського характеру.

Тож, розгляд взаємодії автора та суб'єкта лірики від романтизму до постмодернізму, вияв спектр особливостей цього зв'язку. Романтичний автор суттєво впливає на суб'єкт своєї лірики. Особливо це помітно на прикладах інтимної лірики, де переживання та нестабільний емоційний стан суб'єкта лірики частково відповідають авторським інтенціям. Водночас, вплив попередніх епох на поетів-романтиків, сприяє розвитку ліричних творів з великою кількістю інтертекстуальних елементів, де постать суб'єкта лірики (образ мовця), часто втрачається й не є стабільною. У реалізмі теж простежується значний зв'язок автора з суб'єктом лірики. Зважаючи на тенденцію реалізму у правдоподібному відтворенні реального життя, часто образ суб'єкта лірики міг відповідати постаті його автора, особливо в адресній ліриці. Натомість, у рольовій ліриці суб'єктна організація виглядає складнішою, зокрема через те, що оповідач може репрезентувати позицію автора або бути лише відстороненим суб'єктом. У модернізмі відбувається розрив зв'язку між автором та суб'єктом лірики. У модерністському творі одночасно може перебувати декілька «я». Характерне багатоголосся для

поетичного тексту, а також його намагання позбутися зв'язку із зовнішньою реальністю – свідчить про відсторонення автора від власного твору. У постмодернізмі на зв'язок автора та суб'єкта лірики впливають специфічні особливості твору – інтертекстуальність, фрагментарність, мовна гра, іронія. Безперечно це ускладнює взаємозв'язок, проте можна стверджувати, що для постмодернізму таке затирання рис реального автора – є лише ефектом самого тексту, який допускає множинність інтерпретації. В українському середовищі постать автора залишається важливою через специфіку розвитку літератури, зокрема через колоніальний та постколоніальний аспекти. В українських реаліях автор – не просто письменник, а особистість, що відстоює національну самобутність. А отже суб'єкт лірики не може бути повністю відокремленим від автора.

Висновки до розділу I

Отже, аналіз моделей авторства в античності та середньовіччі продемонстрував деякі визначальні риси авторства та художньої практики цих епох – нестабільність письма в умовах усної культури та відсутність принципу володарювання над текстом з боку автора. Натомість у Середньовіччі традиційною формою письма було переписування, а отже постать оригінального автора як першоджерела цінувалася менше за скриптора. Аналіз авторства у ранніх епохах дає підставити говорити про перші «протомоделі» авторства.

Значний прогрес феномену авторства простежується у добу Нового Часу. Цьому сприяло, зокрема, винайдення друкарства та авторського права. У добу романтизму автор визначається як геній, носій оригінальних ідей, який втілює їх у художній площині. Реалістичний напрям не змінив кардинально вектор руху авторства. Його автономія зберігається, проте здобутками

позитивізму авторські інтенції спрямовані на доскональне відтворення зовнішнього.

Великі зміни сприйняття автора та тексту приносить доба модернізму, де зусиллями школи нової критики та формалістів текст виокремлено як першочерговий об'єкт художнього аналізу. Апогеєм відходу автора на другий план стали, зокрема, структуралістські та постструктуралістські теорії, серед яких найбільш вагомими є концепції «смерті автора» Барта та зосередження на дискурсах Фуко. На межі ХХ-ХХІ століття відбувається «повернення» автора до літературознавчого дискурсу, що знаменувало собою продовження дискусії стосовно його місця та ролі у художньому творенні.

Для подальшого розгляду взаємовідносин автора та суб'єкта лірики, необхідно окреслити термінологічний апарат на позначення дійових осіб ліричного твору. Так було визначено, що досі у літературознавстві послуговуються традиційними термінами «ліричний герой» та «ліричне я», які мають у собі певне забарвлення стосовно ймовірного мовця твору. У цьому дослідженні використовується термін «суб'єкт лірики» на позначення дійової особи, що промовляє у творі (голос поезії). Оскільки проблема дефініції мовця у поетичному тексті безпосередньо пов'язана з його відношенням до тексту та автора, визначено, що термін «суб'єкт лірики» є найбільш нейтральним для використання. Подальші надконструкції та трактування терміну залежать від обраних інтепретаційних моделей у ході аналізу конкретного поетичного тексту.

Дослідження взаємозв'язку автора та суб'єкта лірики у романтизмі, реалізмі, модернізмі та ранньому постмодернізмі продемонструвало ряд особливостей. Зокрема, у романтизмі виникає експресивна теорія автора, а суб'єкт його лірики безпосередньо пов'язаний з авторськими настроєвими імпульсами та інтенціями. Цю тенденцію простежено на прикладі творчості

визначних поетів-романтиків – Гельдерліна, Гейне, Байрона. Так, сильний взаємозв'язок між автором та суб'єктом лірики стає помітним в інтимній ліриці (це добре помітно на прикладі ранньої творчості Гейне). Натомість часто поети-романтики вдавалися до міфологізації у своїй творчості, намагаючись поєднати ідеали попередніх епох (в основному – античності) у пошуках абсолютної краси та істини (особливо це помітно у творчості Гельдерліна і Кітса). У такому варіанті – суб'єкт лірики дистанціюється від свого автора, а голос мовця розпоршується у художньому просторі тексту.

У реалізмі відбулася зміна акцентів художнього сприйняття, з яскраво вираженим інтересом автора на відображенні зовнішньої дійсності. Автор виконував роль ідеального відтворювача подій, а суб'єкт лірики часто набував характеру оповідача твору. Такий оповідач був розглянутий на прикладі творчості Шевченка. Так, оповідач може відображати позицію автора та водночас бути відмежованим суб'єктом, що лише переповідає історію. Зважаючи на деякі приклади лірики Франка та Шевченка, можна стверджувати, що суб'єкт лірики не завжди може відповідати інтенціям реального автора. Попри це, деякі поетичні тексти більшою мірою відображають внутрішній стан поета або взагалі приховують у собі значну відповідність між художнім світом автора та подіями у його реальному житті.

У модернізмі зв'язок між автором та суб'єктом лірики набуває складнішого характеру. Це безпосередньо пов'язано з ідеєю верховенства мистецтва над усім зовнішнім. У ліриці модерністів присутнє багатоголосся й у поетичному тексті можуть співіснувати декілька «я». Таку тенденцію було помічено, зокрема, у творчості Бодлера та Малларме. Одним із завдань модерністської поезики було зречення подібності до людського (у контексті негативної естетики), що у результаті надавало творові абсолютної естетичної цінності. Розробки у площині негативної естетики продемонстрували, що

автор жодним чином не намагається виявити себе у творі, а навпаки вивільнити твір з під своєї влади. Епоха модернізму розробила суб'єкта, що здатний до саморуйнації та відчуження. Ця руйнація відбувається у художньому творенні, де суб'єкт лірики часто є невловимим та таким, якого важко ідентифікувати.

Для постмодерністського твору характерними рисами є іронія, мовна гра інтертекстуальність, фрагментарність, що безпосередньо впливає на характер взаємозв'язку автора та суб'єкта лірики. Ці риси ускладнюють процес інтерпретації тексту створюючи умови, де автор може переховуватися у самому творі. А отже, суб'єкт лірики частково може переймати авторські інтенції (або поєднувати у собі характеристики, які стосуються безпосередньо самого автора у позатекстовій реальності). В українській літературі постать автора лишається важливою складовою інтерпретації художнього твору. Така специфіка пояснюється історичними умовами, в яких розвивалася вітчизняна література (зокрема колоніальний та постколоніальний етапи розвитку). У ранній поетичній творчості Юрія Андруховича та Юрія Іздрика помітною є присутність образів та мотивів, що стосуються конкретної історичної доби та подій, а разом з тим суб'єкт лірики приховує у собі завуальовані інтенції самого автора.

РОЗДІЛ II. СУБ'ЄКТ ЛІРИКИ ЮРІЯ ІЗДРИКА

2.1. Рецепція лірики Ю.Іздрика в науковому дискурсі

До творчості Юрія Іздрика в українському літературознавстві прикуто чимало уваги. Справедливо відзначити, що більшість досліджень стосується прозових текстів автора. Однак поступово сфера зацікавленості почала зміщуватися з прози на його лірику. Зокрема, це можна пов'язувати й з тим, що останні прозові твори автора було видано у 2009 році («Флешка. Дефрагментація», а також «ТАКЕ»), а після цього було лише видання всіх творів письменника у 2016 році (з більшістю яких читачі вже мали змогу ознайомитися раніше). Натомість починаючи з 2011 року, Іздрик активно видає свої поетичні збірки. Безперечно, той факт, що Іздрик перестав видавати прозу і повністю сконцентрувався на публікації своєї лірики, зовсім не означає, що дослідники його творчості автоматично перемістили акценти на вивчення поезії автора. Його проза все ще викликає безліч запитань, тож дослідження у цій царині є цілком виправданими та важливими. Проте лірика, як відносно нова віха у творчості автора (попри те, що Іздрик починав саме з лірики, проте швидко перейшов до прози), не може більше лишатися у тіні прози.

У цьому підрозділі пропонуємо до розгляду рецепцію ліричної творчості Юрія Іздрика в українському та закордонному наукових дискурсах. Окрім аналізу наукових праць про лірику поета, варто також приділити увагу дискусії стосовно Іздрика, як представника постмодерністської мистецької течії (що частково охоплюватиме питання прозової творчості автора). Аналізуючи дослідження лірики автора, необхідно визначити домінантні аспекти цих розвідок, а саме виокремити типові предмети досліджень та простежити їхню тенденційність. Розв'язання цієї задачі допоможе зрозуміти

проблематику досліджень лірики Іздрика та, відповідно, визначити пріоритетні напрямки в аналізі поетичних текстів.

Спершу варто вирішити завдання, пов'язане з питанням рецепції Іздрика як постмодерніста. Традиційно, творчість Юрія Іздрика розглядають у парадигмі постмодерністського мистецтва, а ім'я самого автора знаходиться на чільному місці серед творців українського постмодернізму. Аналізуючи прозову творчість автора, такі дослідники як Тамара Гундорова, Роксана Харчук Володимир Єшкілев, одноставно приходять до думки, що Іздрик перебуває у парадигмі постмодерністського мистецтва. На це вказує ряд причин, зокрема, відображених на стилістичному рівні: фрагментарність, інтертекстуальність, іронічність, візуальне письмо. Проєкт українського постмодернізму хронологічно поєднався у часі з руйнацією тоталітарного режиму, а отже до специфічних рис Західного постмодернізму додалися риси постколоніального середовища. Зокрема, руйнація власного «Я», двоїстість особистості, на яку вказувала Гундорова: «створені у 90-ті роки постмодерністські за стилем романи Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Юрка Іздрика майже всі фіксували руйнування Я і диференціацію особистості, а також утворення паралельних або контрастних віртуальних тілесних ідентичностей. Таку фрагментарність можна вважати знаком постколоніальної ситуації, коли зруйновано центральну вісь ідентичності колоніального суб'єкта» [33;164].

Проте сама ж Гундорова, підсумовуючи постмодерністський проєкт у «Післячорнобильській бібліотеці», зазначила, що сучасне письмо (мова про 10-ти роки ХХІ століття) вже не є постмодерністським [32;334]. Втім, це не означає, що сучасну поетичну творчість Іздрика не варто розглядати у постмодерністському дискурсі. Будь-який твір може мати визначальні риси постмодерністського мистецтва незалежно від часових рамок. Якщо доба

постмодерну (звертаємо увагу саме на цей термін запропонований Джоном Вейзом, що характеризується хронологічними рамками [43;431]) закінчилася, то певні риси постмодерністського мистецтва можуть виринати раз по раз. Та звернімо увагу на заувагу Гундорової, що може слугувати підказкою у контексті необмеженого погляду на художній твір (тобто розглядати творчість автора не лише крізь призму постмодернізму).

У колі літературознавців також є винятки, коли творчість автора намагаються дослідити у площині модернізму. Польський літературознавець Матеуш Мосцішко доходить висновку про те, що Юрій Іздрик є яскравим представником українського модернізму, а саме неоавангардної течії. Для Мосцішка, говорити про український постмодернізм наразі не видається можливим, бодай й тому, що проєкт українського модернізму не був реалізований до кінця (зокрема, дослідник вказує на «Розстріляне відродження», нищення української інтелігенції в різні роки комуністичних репресій). Зокрема, серед ознак, які вказують на модерністську приналежність Іздрика, Мосцішко відзначає екзистенціальні мотиви у творах автора, а сам екзистенціалізм визначає, як ворожий стосовно постмодернізму [160;729].

Разом з тим, дослідник не заперечує деяких характерних ознак Іздрика, що притаманні західному постмодернізму (інтертекстуальність, нелінійність, тощо), проте також він вказує на риси, що притаманні модерному мистецтву: «у сфері мови - це каламбурні речення, каталоги персонажів і предметів, ігри зі словами, ритмізована проза або ці автописьмо. Все пронизане величезною дозою іронії, пародії та чорного гумору. Ці прийоми також були присутні у східноєвропейському модернізмі, який розвивався зовсім інакше, ніж західний модернізм. Саме у східноєвропейському модернізмі з'явилися інтертекстуальність Йогансена та Гомбровича, нелінійність Косача, ритмічна

проза Міцкевича чи гра слів Семенка та інших футуристів, а також їхній гротеск, іронія та чорний гумор» [160;730].

Також важливою заувагою у статті Мосцішка є окреслення ідейно-філософської складової творчості Іздрика. На прикладі збірки «Таке», дослідник вказує, як Іздрик висловлює своє негативно-критичне ставлення до сучасного світу: «В цілому книга утворює своєрідний філософський трактат про проблеми сучасного світу. В іронічно-пародійній манері, з великою дозою чорного гумору, вона описує цей світ, сучасні ідеології та застерігає від них. Сюрреалістичні образи та гра слів є способом опису реальності. Постмодернізм і пов'язані з ним сучасні філософії, такі як фемінізм, гендер, неопсихоаналіз, нью-ейдж чи веганство, пародіюються та висміюються. Переважає естетизм, висока культура і відраза до масовості мистецтва» [160;729-730]. Ідея невдоволеності сучасним світом (його абсурдності) є властивою, як для прози, так і для поетичною творчості Іздрика. Цікаво, що Мосцішко розглядає збірку «Таке» як маніфест проти постмодернізму, а отже Іздрикова критика постмодернізму для нього є ще одним аргументом його приналежності до модернізму. Втім, критика мистецької течії, представником потенційно якої є автор, зовсім не обов'язково відмінняє його приналежність до цієї самої течії.

У цьому ж руслі «зпостмодернізованого модернізму» мислив Ростислав Семків. Його думка щодо творчості Іздрика, Жадана та Андруховича спирається на «базовій відмінності авторського погляду та стильової преференції»: «стильова фактура їхніх текстів майже повністю зумовлена постмодерністськими інтенціями, свідомість більшості їх персонажів залишається вперто і питома модерністською або й авангардистською» [95;248]. При цьому, дослідник справедливо відзначив, що філософські ідеї, закладені в основі персонажів цих творів, не обов'язково обумовлюють

стильову приналежність тексту до відповідної мистецької течії. Так, на стильову рівні Семків характеризує прозу Іздрика («Воццек», «Подвійний Леона», «Острів КРК»), що перебуває у постмодерністській площині, як фрагментарну, колажовану, інтертекстуальну [95;254]. Натомість, наприклад, Андруховича дослідник розглядає не лише як постмодерніста, вказуючи, що його перші поетичні збірки містять зразки модерністської поезії. Семків справедливо пише, що будь-який значний автор може змінювати стилістику свого письма (виходити за суворі межі певної течії), «що імпліцитно вказує на трансформації його світогляду та навіть ідентичності» [94;69-70].

Важливе дослідження, з точки зору взаємодії автора та персонажа, запропонувала Олена Поліщук. До кола її інтересів потрапила, зокрема, прозова творчість Іздрика. Поліщук, як і Гундорова, теж вказує на постмодерністську специфіку Іздрикового стилю, що полягає у свідомому використанні мови як гри, а також сплетінням інтертекстуальних елементів: «факт саме усвідомленої, відкритої гри постійно наголошується в тексті, оголюється побіжними уточненнями, коментарями, правками умовного скриптора, рецензента, редактора. Зокрема, прийоми цитати, алюзії, що в постмодерному творі нівелюють, стирають особистість автора і засвідчують можливість існування твору лише як продукту інтертекстуальної гри, в романі “Воццек” використовуються демонстративно» [86;11]. Поліщук відзначала, що пошуки авторського «я» у тексті «Воццек» ускладнені постійною грою та іронією. У цих «лексичних джунглях» [86;11] непростим є розмежування постаті автора та персонажа, а отже дослідниця підсумовує, що у тексті «витворюється химерний конструкт – ігрове поєднання “персонаж-автор”» [86;12].

Дослідники прозової творчості автора часто акцентують мову як визначальну рису Іздрикового стилю. Для Іздрика мова є матеріалом для

нескінченої гри, в якій можна перевірити межі цієї самої мови, й так само створити поетичний текст, який буде працювати винятково у цій мовній комбінації. Наведемо слова самого автора про те, як він бачить свою творчість та роль мови у ній: «Суттю моїх книжок є таке собі змагання з мовою, дивні ігри з мовою. Спроба йти за нею, спроба керувати нею» [51;11].

Аналізуючи підхід Іздрика до творчості, описаний вище, Ярослав Поліщук відзначив певну суперечливість постмодерної доби, де усвідомлення безграничних можливостей мови поєдналося зі страхом наслідків щодо цієї мови (точніше – щодо наслідків мовлення, як процесу): Якщо звільнення від обмежень та догм, справді, супроводжується радісним почуттям, то входження в неосвоєний простір – нового стилю, мовної творчості, експерименту – породжує непевність і сумніви, а то й страх наближення слова до реальності, його пророчої сили [89].

У монографії «Мовна особистість у контексті сучасної літератури» Світлана Єрмоленко неодноразово зверталася до мовної стратегії у творах Іздрика. Її зусилля були спрямовані на дослідження прози автора, проте деякі тенденції у творчості Іздрика й отримані висновки слугуватимуть й для подальшого розгляду поетичних текстів. Аналізуючи збірку есе «ТАКЕ», Єрмоленко відзначає деякі характерні особливості Іздрикового художнього творення: звертання до відомих сучасників-колег (на прикладі Тараса Прохаська), пародіювання класичних літературних творів, зокрема вона звертає увагу на пародіювання або переосмислення Шевченкового «Садок вишневий коло хати» [36;101]. Крім цього, дослідниця аналізує лексичний рівень книги, вказуючи на широку розповсюдженість слів-паразитів, сленгу, відвертої лайки, варваризмів, оказіоналізмів, зниженої грубої лексики [36;102]. Більшість цих груп є властивими загалом у творчості Іздрика, не розмежовуючи прозові та ліричні твори.

Тепер варто поглянути на рецепцію Юрія Іздрика винятково у контексті його ліричного доробку. Автори статей, присвячених ліриці Іздрика, зосереджують свою увагу на характерних стильових особливостях, що часто пов'язані з постмодерністським письмом. Однак кількісно, подібних досліджень значно менше порівняно з дослідженнями прози Іздрика.

Дослідники зверталися до теми інтертекстуальності у поезіях автора – Оксана Цибулько [116], Світлана Єрмоленко [36], Юлія Бондаренко [13]. Питання інтертекстуальності у дослідженнях тісно пов'язане з питанням ідіостилю автора. Непересічний стиль поета дає широке підґрунтя для ймовірних досліджень. Зокрема, увагу привертає використання унікальних лексем автором, де, окрім сленгів та слів паразитів (що може бути цілком природно для постмодерністського стилю письма), присутні доволі цікаві оказіоналізми, мовні звороти та трансформація відомих літературних текстів на свій лад.

Ще одним вектором досліджень лірики Іздрика є теологічні прояви в поезіях автора (що також пов'язано з темою інтертекстуальності). Яна Розумняк відшукувала елементи молитви в ліриці Юрія Іздрика та Сергія Жадана. Серед аналізованих поезій є взірці, які написані в жанровій формі релігійної молитви. Крім окремих молитовних поезій, авторка нарахувала тридцять поезій, де молитва є провідним мотивом. Проте у випадку лірики Юрія Іздрика традиційне розуміння молитовного тексту трансформується відповідно до його унікального художнього бачення. Так, дослідниця відзначає широке розмаїття молитовних інтенцій й класифікує їх: молитви-розмови («AMNESTY INTERNATIONAL», «ТЕОДИЦЕЯ», «Комуналка»), молитви-прохання («Сепарація», «We are», «Щедрик», «Франца», «Жебракування»), молитви-подяки («Дифузія»), молитви-сумніви («INMYHEAD», «911»), молитви-каламбури («Deeper едіп»), молитви-роздуми («Ангели-демони»,

«Silence of the universum»), антимолитви («Профі(т)»), «Сезон консервування», «А то», «MYSELF», «FLY MY BUTTERFLY») [91;9].

До теми інтертекстуальних елементів, крізь призму символів-архетипів, звернулася Юлія Бондаренко. Дослідниця акцентує увагу, що в поезіях Іздрика присутні біблійні архетипи, зокрема неодноразове звернення до «Пісні над піснями» (книга Старого заповіту). Так само як і Розумняк, Бондаренко відзначає важливість молитовних мотивів та образу Бога у поетичній творчості автора: «Прагнучи пізнати Творця, Іздрик «олюднює» Його, вдається до переосмислення сакральних цінностей. Це призводить до кризи у світогляді ліричного героя, а відтак – до моральної кризи в суспільстві, втрати надії, віри у вічне спасіння. Образи Святого Письма поет спрощує, приземлює, використовує для опису буденного. Це елемент постмодерної рецепції» [13;128].

Також дослідники зосереджують свою увагу на проблемі тілесності у ліриці Іздрика. Ця проблематика доволі часто постає у дослідженнях прозових творів автора, наприклад, «Воццека», однак тема тілесності наявна також і у поетичному доробку Іздрика. Катерина Яриновська звернулася до питання лексики на позначення кольору та запаху. Дослідниця відзначає, що часто у творах автора використовується одоративна лексика, що ставить на меті влучний опис навколишнього середовища. При цьому кожна з цих лексем набуває індивідуального характеру й відповідно потребує трактування у контексті [133;155]. Попри те, що у аналізованій збірці «Календар любові» дослідниця знайшла лише 11 одоративних лексем (що, на її думку, доволі мало), всі вони мають характер особистісного переживання й унікальні за своєю суттю. Протиставляючи одоративну лексику хроматизмам (у кількісному відношенні), то останні матимуть перевагу. Тут часто виринає

класичне протиставлення білого та чорного кольорів, яке, зокрема, використовується, як протиставлення у дихотомії «добро – зло».

Окремим предметом дослідження є, так звана, мовна гра у ліричних творах Іздрика. Тут дослідники часто вписують поетичні тексти поета у канву всього українського постмодернізму з притаманною для нього грою. Дорошенко звертала увагу на абсолютну свободу дії автора у ході створення поетичного тексту [41;130]. Це виражається у способі побудови тексту та використанні специфічних художніх прийомів в особливий спосіб. Так, вона вказує, що для поетичних текстів Іздрика важливими є ремінісценції, алюзії, риторичні фігури, автоцитація, іронія, а також приклади візуальної гри зі словами, які також впливають на сенс окремих конструкцій і їх подальшу інтерпретацію [41;130-131]. Також Дорошенко відзначила графічне оформлення поезій автора, де, наприклад, кожен новий рядок завжди починається з малої літери [41;130] (зазначимо, що Іздрик власноруч верстає свої книжки).

Релігійні мотиви у творчості Іздрика – є однією з найпоширеніших тем у творчості автора. Примітним є те, що ці релігійні мотиви є властивими для прозових текстів автора, так само як і для поетичних. Більше того, питання релігії та взаємостосунків між автором та Богом займають значну частину публіцистичної праці Іздрика під назвою «Summa», яку він видав спільно із журналісткою Євгенією Нестерович. Тож, розглядаючи релігійні мотиви у ліриці Іздрика, дослідники не можуть оминати увагою цілісність концепту віри та її тяглість у всій творчості автора.

Важливий погляд на лірику Юрія Іздрика запропонувала літературознавиця Роксана Харчук у статті «Синусоїда Іздрика». Поміж питань щодо стилістики поета, манери його письма, позиціонування у медійному просторі, Харчук, зокрема, зупиняється на тематичному аспекті його

творчості: «І в поезії, і в прозі мистець залишається вірним одній наскрізній темі. Його цікавить людина із властивостями, людина вразлива, котрій існування завдає болю, і способи виживання такої особистості серед насильства, жорстокості й світового абсурду» [115]. Попри цю орієнтацію на особистість, Іздрік-поет завжди зберігає критичність у відношенні до людини, визнаючи її слабкі сторони, що ведуть до краху (всесвітнього краху). Дослідниця дуже влучно зауважує, що, за Іздріком, найбільшим ворогом людини є вона сама. Попри весь епатаж поета, що проявляється на різних рівнях (стилістика письма, оформлення матеріалу, образ автора у публічному просторі), Іздрік лишається доволі свідомим своєї творчості. Його унікальний стиль письма, який іноді руйнує всі правила та переходить межі, епатаж, що викликає резонанс під час прочитання його творів, не є самоціллю автора. Для нього поезія – це ще одна можливість для філософування (Харчук принагідно згадує, що для Іздрика філософування є природним правом людини).

У статті Роксани Харчук порушується багато питань стосовно творчості Юрія Іздрика та його особистості. Своїм дослідженням літературознавиця дає великий потенціал та поштовх для розгляду ідейно-філософської концепції у ліриці Іздрика. Звернімо увагу, що у творчому доробку поета домінують філософська (медитативна) та інтимна лірики. Та навіть у вірцях інтимної лірики можна простежити світоглядні засади, які перегукуються з усім поетичним доробком автора.

Уляна Галич також зосередила свою увагу на філософських мотивах поетичної збірки «Меланхолії». Недарма її стаття називається: «Не вмер молодим? То живи молодим»: меланхолійна екзистенція Юрія Іздрика». Тут екзистенція позначає не стільки людину перед вибором у межовій ситуації, як людину, що може відчувати увесь спектр людських почуттів. Галич зазначає, що «“Меланхолії” за настроєм, попри досить прозору назву, далеко не є

однозначно меланхолійними. Радше у збірці присутній виразний акцент на дихотомії світобудови, взаємному протиставленні світла і тіні, голосу й тиші, божественного й низького» [19]. Окрім філософсько-ідейної складової поезії Іздрика, у своїй статті Галич звернула увагу на прагненні автора вибудувати унікальне поетичне мовлення, яке не відповідало б жодній попередній існуючій традиції, але в той же час відобразило унікальний авторський ідіостиль: «Прагнучи віднайти оригінальне авторське мовлення, Іздрик насправду успішно уникає більшості штампів і усталених метафор, присутніх у багаті сучасної української поезії. Натомість він іноді аж задалеко відходить від упізнаваних знаків і символів, збиваючись на концептуально незнайомі території і засновує там свої власні маленькі колонії поетичної риторики, внутрішній уклад яких так різниться від усього, що відбувається навколо» [19].

У компаративному аспекті лірику Іздрика розглянула Яніна Юхимук, порівнюючи ліричну творчість Павла Тичини, Івана Драча та Юрія Іздрика. Авторка статті відзначила, що для творчості Іздрика властивою є тема внутрішньої свободи, без якої зовнішня є ілюзією, що перегукується з творчістю Тичини та Драча [132;157]. Щоправда, серед інших спільних рис поетів виділено, зокрема, патріотизм та сонцепоклонство. Визначальність цих категорій у поетичній творчості Іздрика є доволі дискусивною. Так, наприклад, у Іздрика фактично відсутня громадянська лірика, й на тематичному рівні тема батьківщини, або любові до батьківщини, значно ширше представлена у його колег-постмодерністів.

Тож, варто відзначити, що у науковому дискурсі представлено низку досліджень, де розкриваються різні елементи ліричної творчості Юрія Іздрика. Зазвичай зусилля дослідників акцентуються на аналізі стильових особливостей автора. Зокрема розкриті питання щодо використання специфічних лексичних конструкцій, функціонуванні інтертекстуальних елементів у творі. Окремо

увагу дослідників привертає інтеграція жанру молитви у художньому творенні автора. Знаковими є дослідження Харчук та Галич, які аналізували ідейно-філософські конструкти у ліриці Іздрика. Проте, досі не було здійснено масштабного дослідження всього поетичного доробку Іздрика, де б проблематика основних ідейно-філософських мотивів лірики поєдналася з визначенням специфічних рис суб'єкта лірики, а також включенням до комплексу постать самого автора.

2.2. Суб'єкт лірики серед героїв та подій

Поетичний світ Юрія Іздрика великою мірою складається з медитативної лірики, що характеризується незначною кількістю подій та майже відсутністю персонажів. У більшості випадків, ця поезія є саморефлексивною. У художньому тексті відбувається певний акт філософування, і на перший план виходять ідеї та оцінки стосовно зовнішньої дійсності, а іншими словами – у тексті відбувається постійний процес переживання цієї дійсності.

У цьому підрозділі вважаємо за потрібне дослідити світоглядну парадигму суб'єкта лірики Юрія Іздрика. Варто виокремити основні проблеми осмислення у художньому світі поета та визначити ціннісні орієнтири суб'єкта його лірики. Це доповнить розуміння специфічних рис суб'єкта лірики, що дозволить сконструювати його комплексну модель.

Переходячи до аналізу поетичних текстів Юрія Іздрика, для початку визначимо доміанти тематичної направленості текстів. Згрупуємо лірику Іздрика на такі загальні тематичні сегменти, які в свою чергу поділятимуться на більш профільні: поезія світогляду (що включає у себе рефлексії стосовно дихотомії «життя-смерть»), роздуми щодо абсурдності життя, а також

репрезентує поняття віри та бога), а також любовна поезія (репрезентація відносин суб'єкта лірики та потенційного адресата). Відзначимо, що любовна тематика широко репрезентована у творчості автора, адже концепт любові є одним з найважливіших ціннісних орієнтирів для суб'єкта лірики. Також деякі поетичні тексти Іздрика виходять за межі названої класифікації і репрезентують собою або окремі, малі групи, або й взагалі виділяються з лінійки інших творів (саме у тематичному аспекті).

Серед ідей у поетичному світі Іздрика домінантною є ідея про абсурдність світу та життя людини зокрема. Ідея абсурдності навколишнього середовища може бути як провідним мотивом твору, так і невеличким нагадуванням, що раз по раз з'являється у деяких поезіях. Так чи інакше, ідея світового абсурду постає у поезіях «LAST WAR», «EARTH SONG», «СИНГУЛЯРНІСТЬ», «WAITING FOR GODOT», «ВАКУУМ», «ЗНАМЕННЯ», «STEP BY STEP», «FLY MY BUTTERFLY», «BLACK LABEL», «LAST TRIP», «SIMPLE PLEASURE», «ШАНСИ-ТРАНСИ», «ПЕРЕСМІШНИК», «SCOTCH».

У поезії «ПЕРЕСМІШНИК» чудово проглядається скептичне ставлення суб'єкта лірики до реальності: «не любити реальність – то справа приватна // хоч реальність приблизно подібна у всіх // лиш здається вона не цілком адекватна – // сміху вартий цей світ // та не варт його сміх» [53;280]. Суб'єкт лірики визнає ілюзорність довколишнього середовища, а життєвий цикл людини для нього є цілком зрозумілим, замкнутим та таким, що не приховує у собі вищого сенсу. У цьому контексті характерною рисою суб'єкта лірики Юрія Іздрика є прагматизм: «бо попіл – за вітром // а яром – туман // а за туманом – поле //«я» – це такий же нехитрий обман // як і усе довкола» [53;86].

Ідея абсурдності довколишнього середовища й обмеженості людського життя є прикметною для української постмодерністської лірики. Наприклад,

Ірина Борисюк відзначає, що у ліриці Сергія Жадана присутнє гостре відчуття проминальності людського існування: «балансування на межі, неприкаяність, бездомність, утеча, криза самоідентифікації, деформація і дроблення простору як наслідок негармонійності світу, маргінальність героїв – ці та інші мотиви, характерні як для прози Сергія Жадана, так і для його поезії, впливають із трагічного відчуття неунікності смерті й загроженості життя на тлі особистих драм і світових катастроф» [14;93]. Варто також зазначити, що саме переживання хаосу зовнішнього світу може різнитися, і якщо у Жадана це позначено кризою самоідентифікації, то у Іздрика суб'єкт лірики виглядає доволі цілісним й самосвідомим стосовно свого місця та ролі у цьому світі.

На дегресивну особливість суб'єктів лірики Маріанни Кіяновської та Сергія Жадана, що перебувають у хаотичному та хворому середовищі, звертала увагу Олена Росінська: «сутність ліричного суб'єкта спотворена навколишнім хаосом, мертвотним простором, у якому він не може самореалізуватися, розвинути. Руйнація самості реалізується в образах спотвореної тілесності» [92;476]. Натомість у Іздрика суб'єкт лірики перебуває у гармонії, в першу чергу із самим собою, оскільки він не плекає марних ілюзій стосовно світу: «доглядати рослини щоб був нам сніданок і кисень // а у плині хвилин не ловити ніяких химер // жити в інфінітиві – як сказано – «нині і прісно» // жити в інфінітиві лишаючись тут і тепер» [52;169]. Іздриковий суб'єкт навмисне обирає для себе, здавалося, мізерну роль у цьому світі: «доглядати рослини – бо це не зашкодить нікому // як не шкодить нікому від листя зеленого тінь» [52;169]. Однак це лише демонструє самосвідомість суб'єкта лірики, який вочевидь діє за принципом – приносити користь не роблячи шкоди. Тож, з одного боку – суб'єкт лірики ніби вибудовує стіну між собою та зовнішнім хаосом, а з іншого – чітко усвідомлює своє місце та роль у такому світі.

Репрезентація абсурдності навколишнього середовища у поетичній площині не з'являється нізвідки. У випадку творчості Іздрика, припустимо, що результатом такого світовідчуття є значний постколоніальний ефект проєкту українського постмодернізму помножений на власні, сформовані часом, переконання автора (чого не слід відкидати). Тією чи іншою мірою, абсурдне зображення світу, що знаходиться на межі краху (у стані кризи), властиве для цілої плеяди українських постмодерністів (це стосується лірики та прози). Абсурдність може розглядатися як криза самоідентифікації суб'єкта, а в її основі важливим питанням є віра та пошук ціннісних орієнтирів.

Проблема взаємовідносин «суб'єкт – Бог» є властивою для літературних творів різних мистецьких напрямів, адже в її основі лежить питання людської віри та самоусвідомлення у цьому світі. В українському постмодернізмі ця проблема набуває постколоніального забарвлення. Так у поетичному світі поетів-постмодерністів (особливо 80-х-90-х років минулого сторіччя) відбувається злам двох світів. Суб'єкт лірики знаходить себе у ситуації невизначеності, породженої фрагментарною обірваністю минулого, ще не до кінця осмисленим теперішнім й амбіційним, проте майже не окресленим майбутнім.

Як слушно зауважує Юлія Логвиненко, центральною проблемою творчості раннього українського постмодернізму є криза духу. Вона відзначає, що для подолання цієї кризи автори звернулися до міфів й зокрема до біблійних сюжетів, які існують на межі реального та вигаданого [69;58]. Однак подолання кризи є лише одним варіантом дії, в той час як можна прийняти цю кризу та співіснувати з нею. Наприклад, це показали «бубабісти», які повернувши гру до поезії 80-х, співіснували у хаотичному середовищі у формі карнавальності та іронії [4;21].

Можемо стверджувати, що лірика Іздрика існує у вимірі «посткризи», де руйнація світу сприймається цілком логічним процесом, проте це не відміння необхідності суб'єкта до самоідентифікації. У його творчості надзвичайно важливою є репрезентація взаємовідносин суб'єкта лірики та бога, що демонструє шлях до цієї самоідентифікації. Розглянемо приклади такої взаємодії.

Бог або божественні сили згадуються у низці віршів поета (у контексті алогічності світу або опосередковано), зокрема у поезіях «FRAGILE», «FINAL BALANCE», «ТАНЦІ ВИГНАНЦІВ». Ставлення суб'єкта лірики до Бога не є однозначним й у деяких випадках навіть суперечливим. Наприклад, світовий безлад, хаос (абсурдність, яку визначає суб'єкт лірики) є результатом бездіяння Бога або його помилок. У вірші «БЕЗІМЕННИЙ» йдеться про те, що створення земного життя – це неймовірний блеф бога [54;118].

Ця концепція має помітний розвиток у поезії Іздрика. Так, суб'єкт лірики грається у варіації на тему «як Бог створив цей світ» (і, відповідно, звідки взявся сам бог), і кожен раз це діаметрально протилежні, часом абсурдні, алогічні, а подекуди іронічні версії: «бог не створював світу – він просто спить» [53;286], або «бо створивши цей світ по приколу // цей старий нерозважливий пупс // розвернувся спиною спроквола // і сказав сам до себе «oops!» (53;105]. Досить репрезентативною є поезія під назвою «BLACK LABEL», де між собою поєднуються ідеї закінченості світу, його кращості без людей, а бог, знаючи це все, закриває очі, «бо все це йому обридло» [54;47]: «у бога на серці є грубий рубець // і чорна як нічка мітка // він знає що світу давно вже кінець // і це багатьом помітно» [54;47].

Для суб'єкта лірики Іздрика не є важливим сам факт звинувачення Бога у всесвітньому хаосі, й він не намагається виправдати людські слабкості, що призводять до катастрофи, байдужістю вищих сил. Часто він іронізує над

божественними силами (у доброму тоні), трохи трансформує біблійське писання про те, яким бог задумував цей світ: «а в задумі було - живи і плодись, а в задумі було – радій і кохайся» [54]. У його світобаченні реалізація світу повністю розійшлася з планом, божественним задумом світу. А отже, суб'єкт лірики намагається знайти способи виживання у цьому світі, про що, зокрема, відзначала Роксана Харчук [115].

Як вже згадувалося, взаємовідносини людина та Бога широко представлені у творчості багатьох поетів-постмодерністів. Ідея індиферентності Бога до земного життя та покинутості людей на призволяще властива для творчості Сергія Жадана. Проте, якщо у Іздрика інтенції часто набувають іронічно-глузливого характеру, то, наприклад, у ліриці Жадана образи значно складніші й похмуріші, а Бог у ньому гине разом з усіма у світі: «мертві риби як атрибути героїв, що мають померти, натякають на безілюзійність Жаданового світобачення: смерть людини співвідноситься зі смертю Бога, й в образах приречених волоцюг і пияків вгадується не тільки євангельський розбійник, а подеколи й сам месія. Бог у вісімдесятників В. Герасим'юка й І. Римарука помирає в останні апокаліптичні часи, у дев'яностника Жадана Бог гине в світі, позбавленому обрисів, завислому між примарним майбутнім і химерним минулим [14;97]. Схожим чином трансформації Бога в українському постмодернізмі відзначає Вікторія Дмитренко, аналізуючи «Сталінку» Олесья Ульяненка. За Дмитренко, роман «базується на переживанні «смерті Бога» й його відродження в окремій людині. Основний персонаж роману проходить своєрідну ініціацію, випробування на прийняття світу й людей у різних, найчастіше найгірших його проявах» [40;13]. Попри те, що мова тут ведеться у площині прозового тексту, це демонструє певну загальну тенденцію художніх текстів раннього українського постмодернізму.

Парадоксальним чином у ліриці Іздрика поєднується неповажливе ставлення до Бога разом з прийняттям божественної суті людини. Суб'єкт лірики Іздрика визнає, що людина є божественним творінням: «єдина ознака присутності бога // – людини божественна суть: // спроможність творити красу із нічого // і дар відчувати красу» [54;22]. В цьому проявляється цікава особливість поетичних текстів Іздрика, де відбувається постійна внутрішня боротьба суб'єкта лірики. Очевидним для нього є те, що людина з усіма її прекрасними почуттями (в тому числі, найвищим почуттям дарувати та приймати любов) є творінням божим. Та разом з тим, його віра у Бога слабка через саму людину, як причину усіх бід людства в цілому, й ця віра аж ніяк не тотожна традиційному церковному віросповіданню (наприклад, християнської традиції).

У контексті лірики Іздрика, де репрезентовані відносини суб'єкта та Бога, фіксуємо значну кількість інтертекстуальних елементів, які так чи інакше пов'язані зі складовими християнської традиції віросповідання (образи святих, молитви, біблійні сюжети тощо). Так, можна згрупувати їх в залежності від стильової форми використання: відокремлені алюзії образів, пов'язаних з біблійними сюжетами («ПРОКРАСТИНАЦІЯ», «RELOAD», «ЕРОС РІЗДВА», «SHORTLY»), та ремінісценції, де образ покладено в основу твору («М(А)РІЯ», «НІЧ І МЕЧ»).

Подібна тенденція до біблійної інтертекстуальності, на різних рівнях реалізації, простежується у багатьох поетів-постмодерністів. У Забужко за основу взяті цілі біблійні сюжети (про те, як було зраджено Христа, про Його страту, історія братовбивства Авеля Каїном, першої спокуси). Також зустрічається жанр євангельської притчі, ідеї щодо знаходження «землі обітованої», тропи і приховані цитати зі Святого Письма, і як відзначає

Вікторія Мислива, «письменниця прагне розібратися у першооснові людського гріха, знайти божественні витoki творчості» [72;270].

Проте відзначимо, що у ліриці Іздрика елементи інтертекстуальності, що пов'язані з релігійною тематикою, не навантажують текст негативними емоціями. Все ж, зазвичай, біблійні образи вживаються окремо, й досить часто, це образи, які частково перейшли у площину масового знання (принаймні на рівні згадки). Для Іздрика – це більше виглядає як мовна гра, де складні образи і сенси біблійної тематики (або загалом релігійні образи) можуть поєднуватися з елементами масової культури. Наприклад: «бог обіцяв – “i'll be back” // але марно» [54;155], або «ми самі собі – найкращий фільм і книжка року // і саундтрек the best – пісня понад піснями» [54;121]. Певним чином, це запрошує читача скласти ці фрагменти до купи та здійснити власну інтерпретацію тексту.

У художньому світі лірики Іздрика також важливими є взаємовідносини суб'єкта лірики зі смертю. Дихотомія «життя-смерть» досить широко репрезентована у поетичній творчості автора. Часто Іздрик персоніфікує смерть («TODESTRIEB», «MAY DAY», «САЛОН»). Зазвичай, позиція суб'єкта лірики щодо неї є іронічною. Безперечно, суб'єкт лірики Іздрика усвідомлює її невідворотність, і більше того, відчуває її близькість, немов на фізичному рівні, проте це жодним чином не підживлює страху. Навпаки, у поетичній творчості Іздрика суб'єкт лірики немов заграє із нею, приміряючи їй різні образи: «люба смерте! краплена моя королево!» [54;120].

Врешті-решт, суб'єкт лірики іронічно просить смерть зачекати, оскільки він ще має свої справи у житті: «знаєш що сестро? а зачекай ти ще трохи в пеклі // в мене тут знаєш травень в мене тут сестро свято» [54;110]. Проте така настроєва лінія у ставленні до смерті не є постійною, і тут варто зазначити, що поетичний тон будь-якого поета може бути мінливим. Тож, у Іздрика повсякчас зустрічаємо як прагматично-натхненні строфи: «не вмер

молодим? то живи молодим» [54;169], так і дещо меланхолійно-приречені: «я звідси вже йшов би – робити тут нічого дивитись на все це і тоскно і болісно» [54;72], а смерть у цьому контексті «брудна і невміла наймичка» (вочевидь, тому що не може виконати свою роботу) [54;72].

В українській постмодерністській ліриці образ смерті є частотним. Конструювання образу смерті у ранній творчості Жадана перегукується з аналогічним образом у поетичному світі Іздрика. Схожість полягає у відсутності страху, як природної реакції людського організму на приближення смерті. Часто Жадан артикулює мортальний мотив через абсурдність цього світу, що у свою чергу посилює екзистенційні смисли його творчості [37;167]. Так само й у ліриці Іздрика ставлення суб'єкта лірики до смерті змінюється в залежності від настроєвого контексту. Натомість смерть ніколи не бере верх над суб'єктом лірики, а навпаки останній щоразу приборкує її у своєму сприйнятті, тим самим наближуючись до певної межі власної екзистенції.

Тож, проаналізувавши домінуючі елементи, що утворюють ідентифікацію Іздрикового суб'єкта лірики (взаємовідносини з Богом, розуміння смерті) – спробуємо схарактеризувати концепт абсурдності у ліриці Іздрика, як визначальний. Попри визнання абсурдності світу – поезія Ю. Іздрика не є негативною й песимістичною. Проголошення абсурдності навпаки формує доволі життєствердну позицію суб'єкта лірики. Традиційно, поняття абсурдності людського буття пов'язують з філософією Альбера Камю. Оксана Сарабун відзначає, «що ідею абсурду Камю використовує конструктивно, як відправну точку до досягнення суті свободи, а не розпачу чи зневіри» [93;139].

У поетичному світі Іздрика – суб'єкт лірики намагається знайти своє місце, паралельно постулюючи власні принципи та переконання. Усвідомлюючи всю прозаїчність життя людини, її обмеженість (у часовому

аспекті) та відсутність вищого сенсу, суб'єкт лірики формулює власні, життєствердні принципи.

Акцентуємо завершення поезії «LAST TRIP» як універсальне гасло, що стисло характеризує суб'єкта лірики: «я вірю лише в нескінченність любові і у справедливість термодинаміки» [54;48]. Попри всі зовнішні негаразди світу, найвищим благом для суб'єкта лірики є любов, і варто відзначити, що він знаходиться у стані перманентної закоханості (про що йтиметься далі). Що ж означає його віра у закони термодинаміки? Вочевидь, тут найвищим чином проявляється Іздриковий прагматизм у поєднанні з іронією. Суб'єкт лірики не може заперечувати існування фізичних законів, адже вони об'єктивні й доведені (тут, під «законами термодинаміки» розумітимемо в цілому фізичні закони). Він вірить у те, що доведено емпіричним шляхом, водночас все інше відкидає (окрім любові), як ілюзорне та неправдиве.

Життєствердна позиція суб'єкта лірики проявляється на декількох рівнях. Так, оскільки світ неминуче й стрімко йде до свого кінця, суб'єкт лірики вдається до простої, буденної філософії – намагатися радіти кожній миті. Такі ідеї простежуються у віршах «ЗНАМЕННЯ», «LAST TRIP», «NOAH'S SONG». Крім цього, у ліриці Іздрика неодноразово виринає конструкт «йти за край» (у поезіях «СВІДОК ЄГОВА», «DRINK ME»). Тобто, обмеженість людського життя для суб'єкта лірики – це можливість випробувати себе та отримати максимум від життя: «як дійдеш до краю – ступай за край» [53;314]. Проте у світоглядній парадигмі суб'єкта лірики така позиція не приховує у собі анархічних або гедоністичних ухилів, а є результатом виваженої, щільної фільтрації первинного (найважливішого) від вторинного (несуттєвого).

Звернімо увагу, що у поезіях Іздрика неодноразово з'являється теза про те, що для людини все необхідне є доступне, варто лише це зрозуміти.

Якнайкраще та найзагальніше це сформульовано у поезії «UNFORGETTABLE»: «все потрібне – насправді доступне й просте час від часу про це собі згадуй» [54;56]. Аналогічні ідеї присутні у віршах «DRINK ME», «ONE MORE TIME». Це демонструє певну виваженість суб'єкта лірики, що робить свій вибір не тільки з огляду зовнішніх обставин (які він оцінює негативно), але й відповідно до свого досвіду.

Важливою складовою поетичної творчості Іздрика є поняття любові. Зачином до всієї поетичної творчості автора можна вважати ідеї викладені у поезії під назвою «НІЖНІСТЬ І ЛІНЬ». Назва твору є алюзією на відомий фільм режисера Джима Джармуша «Вживуть тільки коханці». Однак це не просто апеляція до масової культури для потенційної ідентифікації з боку реципієнтів (цей фільм є прикладом артхаусного мистецтва, тож, дискусійне питання, чи можна вважати його прикладом масової культури). Іздрик по своєму переосмислює любов як концепт, адже вона може бути різною – швидкоплинною, несправжньою, й навіть руйнівною. Наводимо повний текст поезії:

ніжність повільна лінива нахабна

лізе під шкіру кличе у трави

то віртуозна а то незграбна

берег є лівий

берег є правий

нас береже перестиглий серпень

нас береже недозрілий травень

падає хустка

котиться перстень
і намистини біжать по краю
ніжність манірна смішна навмисна
то сміхотлива а то печальна
як соло гітарне вгорі зависне
як мед до чаю на дні розтане
ніжність – алергік
вона дитинна
рветься на волю і капризує
завжди під кайфом завше на нервах
завше в перервах
здебільшого всує
ніжність без відліку ніжність без даху
така мала – і така бездомна!
але без пустки тривоги і страху
і безнадії
і без втоми
берегом лівим і берегом правим
руслom ріки
сірим асфальтом
пристрасть тече вулканічною лавою

сіючи паніку й хаос вокзальний
всіх спопелить – дальніх і ближніх
все рознесе – рано чи пізно
виживуть тільки ніжні й лінівi
виживуть тільки лінівi і ніжні [53;12].

Іздрік персоналізує ніжність та лiнь, надiляє їх, доволі авторськими, а отже не зовсім типовими рисами, що в черговий раз вирізняє Іздрікове бачення з поміж інших поетів. Зiставляючи ніжність і лiнь воєдино, він отримує рецепт любові, що, можемо припустити, житиме вічно (або, принаймні має шанс статися). Напротивагу цьому, руйнівною силою у тексті постає пристрасна любов, яка «тече вулканічною лавою» й «всіх спопелить». Пристрасть – швидкоплинне почуття, й навіть якщо Іздрік дещо гіперболізує його, та все ж чітко усвідомлює, що така любов згасне швидко.

Наголошуємо на тому, що цей твір є не просто формоутворюючим для всієї збірки «Лiнівi і ніжні», але й загалом для поетичного світосприйняття автора. Сама думка про те, що житиме тільки любов ніжна та лiнiва є оригінальною, й доволі незвичною (як для характеристики здорових взаємин між людьми). Тут простежується ідея про невимогливість такої любові, де кожен усвідомлює межі свободи – свої та іншої людини. Попри оригінальність такої концепції Іздріка, все ж вона знову повертає нас до фільму Джима Джармуша (відзначимо, що ця алюзія не є самоціллю). Головні герої фільму – вампіри, які житимуть вічно. Вони періодично живуть на великій відстані одне від одного, а навіть коли зустрічаються – говорять мало. Вони приречено-апатичні, меланхолійні, адже над ними висить прокляття вічного життя, але їхня любов, по-справжньому, лiнiва і ніжна.

Суб'єкт лірики Юрія Іздрика перебуває у стані перманентної закоханості. Це виражається у поезіях-рефлексіях минулого, де суб'єкт лірики завше був щасливий (як і його кохана), а проте все обов'язково закінчується. Однак кінець, у випадку Іздрика, зовсім не означає драму та зажуреність. Для суб'єкта лірики все у цьому світі має свій початок і кінець, тож ідея проминання любові є обов'язковою необхідністю світоустрою.

Подекуди інтенції Іздрикового суб'єкта набувають пронизливо-ніжних форм: «а трапляється – замість зір твоїх // з неба дивляться чорні діри» [53;368], або «ти – як лань гірська прекрасна // ти – як лінія струнка // чиста діво! зоре ясна // недосяжна і п'янка» [53;354]. Варто відзначити, що такий ніжно-меланхолійний настрій вирізняє суб'єкта лірики Іздрика з поміж інших поетів-постмодерністів.

Наприклад у Маріанни Кіяновської образу кохання часто надається руйнівна сила, на що вказує Ольга Шаф: «світом людей рухає кохання тілесне, що зображене як руйнівна сила, як кохання-привласнення, кохання-вбивство, приречене на «солодку» смерть. Кохання духовне, яке можливе лише у світі мистецтва, подано як таке, що підносить свій об'єкт, це кохання-служіння, кохання-сотворіння, наслідком якого є «гірке» життя» [122;234]. Іздрикова концепції частково схожа, проте для нього руйнівним є образ кохання-пристрасті, що однаково може оприявнюватися на двох рівнях: тілесному та духовному.

Звернімо увагу, що любов Іздрика майже ніколи не поєднується з часом, а значить й зовнішніми подіями. Закохані ніби перебувають поза простором та часом. Натомість, наприклад, у ліриці Жадана на образ любові часто накладаються складні зовнішні обставини (війна, вимушена міграція тощо). Аналізуючи поетичну збірку «30 віршів про любов і залізницю», Оксана Гальчук визначає любов як один з важливих екзистенціалів: «поет висновує,

що це єдине, що надихає жити і боротись навіть тоді, коли вже чути «сурму останнього дня»» [21;14]. У Жадана любов – це нагадування, а разом з тим і рушійна сила, у часи випробувань (зовнішніх та внутрішніх). У художньому світі Жадана любов сприймається як вище благо людини. Й тут мова не лише про любов до іншої людини, а любов як всеохоплююче почуття (любов до батьківщини, до самого буття людини). У Іздрика натомість відсутні такі погляди, проте сама можливість для людини любити, є для нього визначальною.

При цьому не варто надто романтизувати Іздрикового суб'єкта лірики. Будучи зятим прагматиком, він по-справжньому ніколи не перебуває у засліпленні почуттям любові. Іздрик не переступає тонку межу між щирими зізнаннями та фанатичним поклонінням, водночас не іронізує над стосунками: «я кажу їй: // я люблю тебе // а вона мені каже: // дякую!» [53;366]. І для його суб'єкта лірики таке сприйняття є цілком природним, адже й любов буває різною. Подібні ідейні мотиви простежуються у поезіях «PASSENGER», «СУМІСНІСТЬ», «FUTURE IN THE PAST».

Тож, проаналізувавши ідейно-тематичний аспект лірики Юрія Іздрика варто відзначити характерні риси у конструюванні його художнього світу. Так, для Іздрика властиві фундаментальні філософські рефлексії стосовно світоустрою, стосунків людини та Бога, дихотомії «життя-смерті», а також любові. Суб'єкт лірики відчуває недосконалість світу, визнає абсурдність довколишнього середовища, проте це не веде до розпачу. Навпаки, у поетичному світі Іздрика, суб'єкт лірики постає доволі життєствердним та чуттєвим. Складними, та частково парадоксальними, постають взаємостосунки суб'єкта лірики з Богом. Для Іздрикового суб'єкта – Бог винуватець світового хаосу. Проте частіше суб'єкт лірики висловлює іронічність стосовно вищих сил, демонструючи несуттєвість цієї проблеми. Любов у ліриці Іздрика є одним

з визначальних мотивів, й можна стверджувати, що суб'єкт лірики перебуває у стані перманентної закоханості. При цьому, у художньому зображенні автора любов виявляє різні сторони (ніжність, романтизація, прагматичність), що демонструє складний та неоднозначний характер цього почуття.

2.3. Суб'єкт лірики Ю. Іздрика та іманентний автор у проєкті «Summa»

Постструктуралістські теорії, що були покликані змістити роль автора на третій план вслід за текстом та читачем, продемонстрували, що вплив автора на текст не є визначальним. У свою чергу це спричинило логічне запитання – «Ким є «я», що промовляє у творі?». Г.-Г. Гадамер влучно висловився з цього приводу зазначивши, що «Я» у ліриці – може бути кожним «Я» [34].

Говорячи про «голос» поезії, так чи інакше, дослідники вимушено звертаються до постаті автора, адже це «я» у творі може бути і «я» автора. У такий спосіб вони потрапляють до пастки, де сам автор, немов диктує їм умови твору, які зумовлені його особистістю. Безперечно, автор є творцем свого твору, та чи не здається, що поезія (абсолютно природним чином) володіє більшою незалежністю й відірвалась якомога далі від свого творця порівнюючи її, наприклад, з прозовим твором? На цю особливість мистецтва загалом вказував Теодор Адорно. А отже, вартує поглянути на поетичний твір, в першу чергу, відмежовано від постаті автора. І лише після звернутися до особистості автора.

У цьому підрозділі варто розглянути взаємозв'язок автора та суб'єкта його лірики на прикладі декількох поетичних текстів Юрія Іздрика, а також поглянути на постать іманентного автора у публіцистичній роботі «Summa». Звертаючи увагу на комунікативні особливості текстів, варто проаналізувати, у який спосіб виражений суб'єкт лірики, визначити його специфічні риси та рівні функціонування у тексті, використовуючи різні інтерпретаційні моделі.

На сам кінець, вартує розглянути деякі авторські положення репрезентовані у публіцистичній формі, що допоможе встановити характер зв'язку між репрезентацією реального автора та його суб'єктом у художньому вимірі.

Безперечно, охопити кожен окремий поетичний твір автора не видається можливим, хоча варто розуміти, що кожен поетичний текст може володіти певними унікальними особливостями властивими тільки йому. Тож, у такому разі варто виділити кілька поетичних текстів, що якнайкраще репрезентують авторський стиль Іздрика у контексті порушеної проблематики. Ведучи мову про поезію Іздрика, у більшості випадків маємо справу з медитативною лірикою, де репрезентовані певні рефлексії. Приклади таких творів частіше мають адресанта (вираженого займенниками «я» / «ми» або не вираженого), а також адресата (вираженого «ти», або мовлення спрямоване на когось, проте без позначення займенником).

Важливим питанням щодо суб'єкта лірики («голос» поезії, що промовляє), є розмежування цього голосу, що існує у художній площині твору, та персони автора. Дискурс на зменшення ролі автора, що тривав фактично упродовж всього ХХ століття, підвів до межі, коли говорити про твір виключно з перспективи його творця стає неможливим. Але разом з тим й відкидати біографічний метод прочитання повністю не варто. Це той самий інструмент в арсеналі літературознавця, який лише варто розмістити в необхідному відділенні й послуговуватися ним в необхідний момент.

Однак біографічні прочитання не мають стояти на першому місці, оскільки в такому разі на пізніх стадіях досліджень видається складним процес диференціації сенсів поетичного тексту та сенсів, диктованих особливістю персони автора. А отже, неодмінно приходимо до точки, де автор не є тотожний тому «я», чий «голос» чуємо у поезії. Проте і цей «голос» не з'являється нізвідки. У першому розділі було розглянуто теорію Дітера

Бурдорфа щодо текстосуб'єкта – аналітичного конструкта, необхідного для того, щоб надати поетичному тексту зв'язного значення і літературної цінності, яка не зливається ні з пропозиціями артикульованого «я», ні з цілями емпіричного автора [138;25]. Артикульоване «я» тут означає – те «я», що промовляє у тексті, проте воно може означати артикуляцію, як і самого «я», так і іншого суб'єкта у тексті, та все це структурується саме текстосуб'єктом.

Для Теодора Адорно мовний характер мистецтва зумовлював необхідність говорити про те, ким насправді є «я», що промовляє у творі: «промовляє його справжній суб'єкт (у мистецтві – прим. Б. Х.), а не той, що виготовив його, і не той, що сприймає його. Він замаскований ліричним Я, що протягом сторіч заявляло про себе і створювало ілюзію самоочевидності поетичної суб'єктивності. Але ця суб'єктивність, аж ніяк не тотожна Я, що промовляє з вірша» [2;227]. Адорно розглядав автора, як інструмент для переходу «від потенційності до реальності», тобто реалізації твору, оскільки за ним, «художній твір імпліцитно вимагає поділу праці, тож індивід функціонує в ньому передусім відповідно до цього поділу» [2;228].

Розглянемо детальніше поезію Юрія Іздрика під назвою «ЕККЛЕЗИЯСТ 2.0» з точки зору комунікативних структур лірики (послугуючись теоретичними напрацюваннями, зокрема Бурдорфа), для того, аби схарактеризувати суб'єкт лірики. Далі – розглянемо ймовірні варіанти інтерпретації (з точки зору тексту та читача). Нумерація рядків додана для зручності аналізу.

1 «є час обіймати – і час уникати обіймів

2 є час щоб єднатись – і час залишатися вільним

3 є час на розмову – і час німувати у тиші

4 є час для любові – і є для байдужості ніша

- 5 усьому свій час і усьому доречна хвилина
6 і хвиля що винесла нас теж невдовзі відрине
7 і ніжність що нас підриває колись та й погасне
8 по-іншому тут не буває – живе те що вчасне
9 а що не на часі – те так і загине невчасним
10 бо виключно вчасно із нами трапляється щастя
11 тож будьмо уважні і будьмо для себе доречні
12 уміймо відважно дозволити іншому втечу
13 є час щоб кохати – й кохання що часу не знає
14 є час обіймати – і я от тебе обіймаю» [54;6]

Для початку звернімо увагу на назву – «ЕККЛЕЗІЯСТ 2.0». Еклезіаст – це одна з книг Старого Завіту і псевдонім імовірного автора цієї книги сина Давидіва, царя Соломона. Сам факт авторства нас тут не цікавить, однак зазначимо, «книга Еклезіастова» – це набір вчень, проповідь. Безперечно, це наштовхує на думку про те, що поезія, немов оновлена проповідь для сучасників (на оновленість указує маркер 2.0). Гра з біблійними текстами та сенсами – один з інтертекстуальних елементів, що поширені в українських постмодерних текстах, а в цьому випадку – назва досить вичерпно описує концепцію твору.

«ЕККЛЕЗІЯСТ 2.0» Іздрика належить до безособового типу ліричного твору, де «я», що веде розповідь не виражено займенником «я». Фактичний займенник виринає лише в останніх рядках, до яких звернемося пізніше. Читачі опиняються посеред рефлексій, які назагал можна схарактеризувати, як роздуми про людські стосунки. У кожному з перших чотирьох рядків

використовується протиставлення. Більше того, вони розташовані симетрично, утворюючи чітку ритміку. Звернімо увагу, що фактичного «я» у переважній частині вірша не існує, і все, що лишається на даному етапі – це мати на увазі певний суб'єкт, який є джерелом цих думок.

У фрагменті 6-7 двічі зустрічається особовий займенник 1-ої особи множини «нас» (у родовому відмінку). Бурдорф наголошував на необхідності звертати увагу на особові займенники у ліричному тексті. Він розрізняє три групи: інклюзивне «ми», що містить у собі «я» і «ти», ексклюзивне «ми», що виключає всіх інших, тобто «ми», а не «ти/вони», та відкрите, що потенційно включає всіх («я» і «ти/вони») [138;27]. Тож, послуговуючись вищезазначеною класифікацією, до якої категорії слід віднести займенник «нас», який зустрічається у досліджуваному тексті?

Вочевидь, для цього необхідно виходити з контексту всього вірша, однак, вже у цьому фрагменті є невеличка підказка – вказування місця «тут». Попри наявність лише одного прислівника, який не вказує на конкретне місце дії, можемо легко його поєднати із займенником «нас», якщо замінимо «тут» на «світ». Матимемо: «по-іншому у світі не буває – живе те що вчасне». Тепер, з точки зору інтерпретації, маємо цілком допустиму модель, де мова йде про певну циклічність людських стосунків та вчасність. І все це власне й відбувається у світі, в якому ми живемо (замість світу можна було б також підібрати словосполучення «у людському житті»). Ці альтернативні словосполучення пропонуються тут, в першу чергу, для розуміння займенника «нас», тобто розуміння постульованого (артикульованого) «я» у творі. Ось це «нас» («ми») у тексті – може виражати «я» кожного. Це відкрите «ми» (за Бурдорфом), адже універсальність описуваних явищ у творі можна застосувати у відношенні, потенційно до будь-кого.

Звернімо увагу, що для поетичних текстів Іздрика є властивим використання конструкту «ми», що не просто позначає особу мовця (у цьому варіанті – у множині). Аналізуючи поезії зі збірки Іздрика «Меланхолії», Уляна Галич представила цікавий погляд на роль займенника «ми», що періодично з'являється у поетичному світі автора: «Ось це «ми» має потужне смислове навантаження у збірці – це не просто прохідний займенник, а визначник покоління, генерації, екзистенційної спільноти, котра, здебільшого, має умовне втілення і доволі метафізичний характер. Це бажання досягнути множинного, відштовхнувшись від одиничного в бутті – й поетичному бутті, зокрема, – є характерною ознакою особливої іздриківської індукції як способу усвідомленого поетичного мовлення, і, водночас, позначає певну тенденцію у загальному розвитку сучасної української поезії» [19]. Намагаючись наразі говорити про специфіку суб'єкта лірики на прикладі одного твору автора й на певний час відмежовуючись від тенденційних явищ у його творчості, відзначаємо, що у випадку «Екклезіяст 2.0» «ми» може залучати будь-яке «я» й у контексті цього твору позначає людськість загалом.

У рядках 10-14 можемо спостерігати декілька важливих елементів. Тут мовлення триває від відкритого «ми» у формі «нами» та «себе» і загалом продовжує лінію всього твору. Однак найважливіше відбувається наприкінці, де несподівано виринає «я» – єдине буквальне «я», що можемо знайти в цьому творі. «Є час обіймати – і я от тебе обіймаю» – саме це й можна назвати справжньою магією поетичного мовлення, коли з площини медитативно-узагальнюючих образів воно трансформується у персоніфіковано-інтимне звертання (а у цьому випадку ще й дуже вичерпне).

Проводячи аналогію з кінематографом, можна стверджувати, що в останніх двох рядках відбувається руйнування «четвертої стіни», коли актори звертаються безпосередньо до глядачів, немов виходячи за межі своєї сцени.

Однак тут руйнується стіна, яка розмежовувала «ми» (що потенційно містило у собі майбутнє «я») від «я». Ця стіна розмежовувала загальні роздуми від інтенції фізичного «я». Перед нами як читачами цього твору в останньому рядку постає невеличка кімната, звідки лунає ніжне та досить невибагливе бажання. Тож хто промовляє його та до кого? Вочевидь тут артикульоване «я» наповнюється особистісним характером, що дає підстави допустити ймовірність реального поетового звертання. Можливо це був би найлегший крок, проте тут найлегший зовсім не означає його віддаленості від шуканої правди.

У своїх дослідженнях поезії Рюдігер Цимнер зазначає, що немає жодної очевидної причини, чому поет не може використовувати слова, які посилаються на деякі обставини позатекстової реальності: «припущення протилежного означала б не тільки те, що лірична поезія передбачає певний спосіб прочитання для кожного окремого вірша, але й виключення з ліричного жанру будь-якого щирого висловлювання» [165;5]. Безперечно, це припущення не означає обов'язковості вірша відповідати реальним поглядам автора або життєвим подіям, що супроводжували його написання. Однак проблема припущення Цимнера полягає у тому, що поет одночасно може й не може посилатися на позатекстову реальність навіть у рамках одного вірша. Особливо прикметно ця проблема постає у постмодерністському мистецтві, де домінує гра та фрагментарність. Питання в тому, наскільки у такому мистецтві автор віддаляється від реальності? У контексті Іздрика ці роздуми підсилюються його власною тезою про те, що всі його книжки – це мовні ігри. Зокрема тому, першочергово, варто концентруватися на особливостях досліджуваного поетичного тексту.

Разом з тим навіть документальні свідчення стосовно створення вірша (дата написання, життєві обставини під час роботи над твором, детальні

біографічні відомості автора) не дають достатніх підстав для встановлення всіх дійових осіб. Наприклад, ким є «ти» у реальному житті, і чи дійсно «ти» має свій прототип у позатекстовій дійсності? Досліджуване «ти» насправді може бути збірним образом, і якби попросити поета назвати ім'я цієї людини, дуже ймовірно, він не назвав би його, оскільки це «ти» є поетизованим і може бути натхненним чимось з реального життя, проте є дійсним лише у художньому вимірі. Тож, навіть оперуючи фактами з реального життя поета, можемо говорити про впливи, що є лише одним з несвідомих інструментів в художньому творенні. Джонатан Каллер зазначав, що у дослідженнях лірики увага має бути сконцентрована «на переживанні самого вірша як події, а не на з'ясування того, що міг переживати автор» [142;350].

Поглянемо на цей самий вірш «ЕККЛЕЗІЯСТ 2.0» з перспективи читача. Британська літературознавиця Хелен Вендлер стверджує, що ліричний твір – це лише сценарій для виконання його читачем. Коли читач починає його виконувати, то стає вже не просто читачем, а наратором твору [167;xi]. Щоразу, в залежності від читача, це буде різний сценарій для виконання, і щоразу різне виконання. Звернімо увагу, що весь твір за виключенням останнього рядка, є загальними, універсальними роздумами. Тож якби читач захотів поставити себе на місце наратора (бодай несвідомо), усе, що йому лишалося – це погоджуватися, або не погоджуватися з тезами, які лунають у творі, зіставляючи зі своїм досвідом (горизонт сподівань). Але той самий сценарій для виконання очевиднішим стає саме у рядку: «є час обіймати – і я от тебе обіймаю». Саме у цьому звертанні проявляється найвищий зв'язок між твором та потенційним читачем.

Якщо зважати на факт, що поезія першочергово існувала як усний жанр для публічного декламування, а пізніше для інтимного (лірика трубадурів, сонети Петрарки тощо), то з точки зору прагматики, читач матиме у своїх руках

оригінальний та елегантний у своєму виконанні спосіб зізнання у ніжних почуттях. Ханна Кім та Джон Гібсон крізь призму ідей філософа Кендала Волтона звертаються до питання самовираження читачів через ліричний твір і зазначають, що саме завдяки читачам поетична мова належним чином стає виразною: «читач надає нам фігуру мовця, який використовує цю мову, щоб розкрити або іншим чином проявити риси свого «я». Через акт першочергової ліричної ідентифікації зміст ліричного вірша тепер стає про суб'єкт» [155;98]. Водночас ця лірична ідентифікація стає ймовірнішою і простішою для реалізації, коли поетичний текст містить особистісне звертання. Таке звертання, яке маємо наприкінці твору Іздрика, наближує реципієнта до самого тексту, й тут горизонт сподіваного вже не відіграє ключової ролі (у контексті інтерпретації), адже поетичний текст зі своєю магічною фікційністю повністю захоплює читача. У цьому проявляється одна з характерних рис мистецтва, коли воно дає змогу приміряти на себе роль іншого, відчувати досі незвіданий досвід, побачити раніше небачене, а не просто апелює до вже пережитого й обміркованого.

Роль читача надзвичайним чином актуалізується в умовах філософської лірики. Тарас Головань відзначає, що текстове поле не обмежується суто авторськими інтенціями, а сам автор може бути обмеженим у процесі створення тексту: «завадити йому (автору – прим. Б. Х.) може сама мова, її риторична закостенілість, сповнена чужих слів і голосів. Цю обмеженість авторських можливостей цілком компенсує читацька рецепція, яка не лише розпізнає закодовані чи намічені автором підтексти, а й привносить нові, відповідніші смисли, що не були доступні авторові або ж були доступні частково, але залишилися й пасивно перебувають в інтерпретаційних межах тексту» [28;116]. Дослідник запропонував таке бачення у контексті

філософської прози, проте вважаємо, що таке твердження можна застосовувати до будь-якого художнього твору філософського змісту.

Однак вищезгадані «сценарії» для виконання читачем приховують у собі загрозу фальшивої інтерпретації. Дослідниця Сімона Вінко звертала увагу на проблему коректної інтерпретації поетичного тексту з боку читачів. За Вінко, лише за ідеальних умов читачі послуговуються внутрішньою інформацією тексту для ідентифікації персонажа-мовця у ліриці: «досить поширеною практикою, навіть серед досвідчених читачів є перенесення постаті автора вірша на персонажа-мовця, навіть, якщо вірш може не містити жодних доказів на користь такого припущення» [171;227]. Додавання інформації про емпіричного автора можливе, коли мова йде про «поезію особистого досвіду» (за Вінко). Однак навіть у такому разі, маючи обмежену кількість інформації про суб'єкт лірики, читачі заповнюватимуть прогалини авторовою постаттю. Натомість Вінко пропонує звертати увагу на стилістику поетичного тексту та безпосередньо на дію персонажа-мовця, зроблений ним вибір (дещо схожа методика до аналізу персонажів у прозових творах) [171;227].

Розглянемо ще одну модель поетичної комунікації, як імовірну у цьому творі – звертання автора до читача за посередництва артикульованого «я» у тексті. Тож, чи може звертання в останньому рядку твору бути звертанням автора до кожного, хто читатиме його поезію? Безперечно, такий варіант відкидати не слід. Ніхто не може завадити автору піти на такий, бодай і не очевидний крок. Однак це припущення теж перебуває у площині пошуків радше читача, аніж автора. Якщо реципієнт захоче приміряти на себе роль адресата, він без проблем зможе це зробити, адже першочергово таку можливість йому надає саме текст, а не автор (тобто не авторські мотиви). Проте, таке звертання є повторюваним у творчості Іздрика, і на прикладі ще

одного поетичного тексту варто простежити тенденційність та роль цього явища.

Розглянемо ще один поетичний текст Юрія Іздрика, який є рефлексивним й схожим за своєю внутрішньої структурою до попереднього твору. У поезії під назвою «DRINK ME» суб'єкт лірики не виражений займенником «я», хоча у тексті наявний займенник «мені», що позначає собою певного мовця (нумерація – Б. Х.):

- 1 осіннє безумство розлило в повітрі
- 2 немов по новій скатертині чай
- 3 та відчай нічого не вартий – повір мені
- 4 як дійдеш до краю – ступай за край
- 5 це тільки здається – впадеш розіб'єшся
- 6 це тільки здається що дно кам'яне
- 7 допоки летітимеш гратиме меса
- 8 а маса зникатиме і промине
- 9 а видиме дно – це поверхня озерна
- 10 вчорашніх і позавчорашніх сліз
- 11 хоч деякі з них впали в землю зернами
- 12 і сталося поле і виріс ліс..
- 13 минуле минуло – забудь відірвися
- 14 прийдешнє прийде але ми летимо
- 15 лиш не оглядайся і вниз не дивися

16 прорвемось за обрій проб'ємось крізь дно

17 нехай божеволіють ті що бояться

18 шаліють дуріють звихаються – хай

19 ми ж маємо все що потрібно для щастя

20 і скатерку чисту і свіжий чай [53;314]

Як і у випадку з поезією «ЕККЛЕЗІЯСТ 2.0», у поезії «DRINK ME» можна спостерігати яскраво виражену рефлексивність, що не переходить у площину абстракцій. З комунікативної точки зору суб'єкт лірики виражений займенниками «мені» у 3 рядку, а також «ми» – у 14 та 19. У цьому вірші значно потужніше проявляється його адресність, направленість до реципієнта. Чи є фінальним адресатом конкретний суб'єкт, та чи можемо припустити, що цим адресатом є всі потенційні читачі? Звернімо увагу на звернення-настанови: «та відчай нічого не вартий – повір мені // як дійдеш до краю – ступай за край» або «минуле минуло – забудь відірвися // прийдешне прийде але ми летимо». Для лірики Іздрика властивими є самі такі звертання, які, очевидно, не лунають у порожнечу й спрямовані, як у діалогічному мовленні, на співрозмовника.

Знову звертаємо увагу на визначальний займенник «ми». Суб'єкт лірики промовляє до когось, проте не відділяє себе від адресата. У рядках «прорвемось за обрій проб'ємось крізь дно» та «ми ж маємо все що потрібно для щастя» суб'єкт лірики ідентифікує себе як частину певної групи. У поезії Іздрика формується певна екзистенційна спільнота (як це визначала Галич), яка зійшлася у часі, а найголовніше з'єдналася у своєму переживанні теперішньої дійсності. Ці інтенції можна розглядати, як звертання до себе подібних, а отже, водночас й до самого себе. У творчості Іздрика неодноразово поетичне мовлення формується від «ми» й зазвичай це «ми» позначає втрачену генерацію, що немає мети, орієнтирів, а відповідно, просто собі існує у

просторі. Зокрема така тенденція проявляється у творах: «МАРЕЦЬ. ПОЧАТОК», «ЛЮБОВ-ВІЙНА», «YOU KNOW», «БИТА ВЕРСІЯ».

Тепер потрібно звернутися до ідейно-філософських поглядів самого Іздрика. Безперечно, тут у нагоді стануть інтерв'ю автора та його виступи у рамках мистецьких подій (дослідження подібних матеріалів представлено у третій частині роботи). Та особливо важливою є публіцистична робота Юрія Іздрика спільно з журналісткою та його подругою Євгенією Нестерович «Summa». Назва повертає реципієнтів до визначного твору філософа епохи середньовіччя Томи Аквінського – «Summa Theologica», тобто сума теології (на цю схожість вказувала Роксана Харчук). Зважаючи на структурний поділ праці за фундаментальними поняттями філософської направленості, наприклад, добро і зло, рай і пекло, життя і смерть (що викладені у формі визначень, діалогу та роздумів) – вважатимемо цей проєкт репрезентативним у конструюванні дослідження світоглядної парадигми Юрія Іздрика.

Поняття, на яких акцентує увагу Іздрик у своїй роботі, часто перегукуються з тематичним навантаженням його поетичного доробку. Зокрема, окремо у книзі «Summa» представленні роздуми та діалоги на теми тілесності, любові релігії, молитви, смерті, людини, тощо. Дефініції цих та інших понять у книзі – є суто авторським представленням власного бачення. Іздрик не намагається своїми відповідями надати загальновідомі дефініції. Наведемо декілька з цих авторських визначень:

«Життя – як влучно дефініювала марксистська наука, – це спосіб існуванні білкових тіл. Поняття «білковий» тут основне, позаяк до сьогодні нічого не відомо про існування небілкових форм життя. Проте таке визначення, пропонуючи, так би мовити, об'єктивний погляд «збоку», з-поза біологічної парадигми, видається надто узагальнюючим і неужитковим. Натомість погляд «ізсередини» наводить на іншу дефініцію: життя – це сукупність елементарних

рухів. І що ці рухи оптимальніші, то легшим і приємнішим робиться життя» [55;25]. У цьому визначенні (як і багатьох інших) оприявнюється типова Іздриківська іронія. Видається, ніби автор не стільки хоче знайти коректне формулювання, як спростити складні речі, поглянувши на них крізь призму прагматики та іронії. Наведемо ще одне визначення на підтвердження цієї тези:

«Людина – помилка еволюції, теплокровний зооморфний носій свідомості. Підтримує соціогенез за допомогою знакової системи другого рівня, з якої ж і формує культурну матрицю, що є механізмом передачі «генетичної інформації» в соціумі. Очевидно, зайвий елемент в екосистемі Землі. Групова поведінка людей в екосистемі конгеніальна поведінці колонії вірусів в окупованому організмі» [55;87]. Скептицизм Іздрика (що безперечно інколи межує з іронією) та його радикальний прагматизм може здатися надмірну позірним, а самі висловлювання патетичними. Ймовірно, це було би правдивим твердженням, однак поруч з такими гострими дефініціями, знаходяться, в дечому романтичні рефлексії та діалоги. І в цьому полягає цікавий парадокс Іздрикової постаті, де дивовижним чином поєднується скепсис та прагматизм щодо оточуючого середовища, а разом з тим віра у прості, буденні речі.

Одним з визначальних явищ у житті поета постає любов, тому він не оминає розмови про неї у книзі «Summa». Сам Іздрик дає декілька дефініцій поняттю «любові» у проєкті «Summa», які, загалом, не заперечують одна одну, а скоріше розширюють наше розуміння: «Любов – це дивний містичний танець двох identity» [55;41] та «Любов – це єдине розумне людське бажання. Єдине правильне бажання» [55;42]. Перше (трохи патетичне) визначення скоріше слугує якимось магічним індикатором того, наскільки любов не є осмисленою з боку раціонального мислення, проте вже у другому чітко простежується

авторська позиція, яка ставить любов вище за інші, нехай тут і умовні, категорії.

Очевидно, що любов у світоглядній парадигмі Іздрика постає найвищим благом, якого може сягнути людина у житті. До любові, як явище, у Іздрика особливе ставлення, адже поет неодноразово наголошував у публічному просторі, що саме завдяки раптовій закоханості у доволі зрілому віці він почав писати поезію.

Водночас автор виділяє два різновиди любові, пояснення яких можна узагальнити наступним чином: перший варіант – люди повністю віддаються одне одному взаємно потребуючи всього необхідного (тим самим обмежуючи свободу одне одного), другий – любов, коли, за словами Іздрика, ти любиш людину взагалі не знаєш за що й це може навіть суперечити твоїм естетичним принципам чи переконанням (при цьому свобода, за Іздриком, не обмежується) [55;41]. Тут простежується певна еволюція у поглядах, оскільки подібні класифікації базуються на попередньому досвіді (про що і сам зазначає Іздрик).

Тож, варто відзначити, що іманентний автора у творі «Summa» та суб'єкт лірики мають спільні риси на ідейному рівні. Загалом, проаналізувавши образ автора, з яким маємо справу у «Summa», відзначимо природну схильність автора до глибоких, вдумливих рефлексій. Іздрик ніби пропагує (без навмисних інтенцій) свої філософсько-ціннісні орієнтири. Він пояснює цей світ та природу людини читачам, а водночас і самому собі. Для Іздрика, філософування – це спосіб життя. Недарма він вважає це природним правом людини. Подібні інтенції до осмислення себе у світі та механізмів людської поведінки простежуються і в його ліриці. Варто наголосити на цій спорідненості автора та суб'єкта лірики у спробі пізнати дійсність. Тому, розглянутий на прикладах ліричних текстів концепт звертання реального автора через художній простір, є допустимим. Безперечно, необхідно звертати

увагу на структуру самого тексту (що й було зроблено у цьому підрозділі), проте відповідність інтенцій автора та суб'єкта лірики, ймовірно, вказують на те, що поетичний текст можна розглядати і як спосіб щирого висловлювання. Тож допускаємо, що суб'єкт лірики може приховувати у собі риси образу Юрія Іздрика, проте таке припущення може корелюватися в залежності від аналізованого твору.

2.4. Нова чуттєвість суб'єкта лірики Ю.Іздрика у контексті некласичної естетики

У поетичних текстах Юрія Іздрика витворюється суб'єкт лірики, який володіє особливим типом чуттєвості. Для авторової лірики не властива широка палітра подієвості. Іздрик – поет окремих випадків, і аж ніяк не літописець свого часу (в історико-соціальному аспекті). Глобальні історичні зрушення та актуальні події сьогодення – не є декораціями Іздрикової лірики. Предметом цікавості для автора є особливості людської природи: поведінка людини, її бажання, вибір та взаємовідносини з іншими людьми. Роксана Харчук відзначила це намагання автора показати властивості людини з її переживаннями, болем, прагненнями [115].

А отже центром художнього світу Іздрика є взаємозв'язок суб'єкта лірики із зовнішнім світом. Цей зв'язок оприявнюється у невербальній комунікації. Певна поетична інертність стосовно сучасності зовсім не визначає неспроможність такої лірики відобразити свій час. Навпаки, у цій приватності, індивідуальних, досить буденних за своєю суттю ситуаціях, проявляється характер нашого сьогодення. У ліриці Іздрика дух часу промовляє крізь саму людину: її закоханості, рефлексії стосовно минулого, мандрівки, карколомні ситуації, усамітнене споглядання. Так само у цих ситуаціях витворюється

своєрідний тип чуттєвості як результат доторку внутрішнього світу суб'єкта із зовнішнім.

У цьому підрозділі варто чітко окреслити поняття «нової чуттєвості» у контексті естетико-філософських концепцій ХХ століття, що разом утворюють дискурс некласичної естетики. Під час аналізу ліричних текстів Іздрика, необхідно зосередити увагу на головних маркерах поетової творчості, а саме аспектах тілесності та пам'яті. Досі у контексті досліджень лірики Іздрика були представлені точкові спроби охарактеризувати проблематику тілесності, проте не було приділено достатньої уваги розгляду репрезентації теми пам'яті.

Поняття «некласичної естетики» є складним та комплексним, що охоплює поєднання філософської думки ХХ століття з напрацюваннями у психології, етико-естетичній площині та мистецтві. Хронологічні рамки некласичного етапу естетики є дещо розмитими, проте цей період розвитку слідує одразу після посткласичної естетики. Цей етап традиційно пов'язують з іменами Огюста Конта, який заклав фундамент позитивізму (в подальшому неопозитивізм розглядався у парадигмі некласичної естетики) та Фрідріха Ніцше, який заклав основи філософії життя, створивши нову парадигму культурно-філософської та морально-естетичної орієнтації [43;369].

На розвиток некласичної естетики вплинули всі фундаментальні філософські течії, які хронологічно пов'язані з кінцем ХІХ та всім ХХ століттям: неопозитивізм (А. Річардс, Ч. Огден), психоаналіз (З. Фройд, А. Адлер), глибинна психологія (К. Юнг), інтуїтивізм (А. Бергсон), феноменологія (Е. Гуссерль, М. Гайдегер, Р. Інгарден), екзистенціалізм (М. Гайдегер, К. Ясперс, А. Камю, Ж.-П. Сартр) структуралізм (Р. Барт, М. Фуко, К. Леві-Стросс).

У постмодернізмі відбувається поєднання різних філософсько-мистецьких парадигм, що характеризується поняття «постмодерністський зсув». Зокрема, у постмодернізмі увага приділяється різним напрямкам некласичної філософії та естетики – феноменології, структуралізму, герменевтиці [43;430].

Можна вважати, що саме з Ніцше починається культурна ревізія, разом з його критикою авторитетів Західного світу та цінностей. «філософія Ніцше ознаменувала остаточний перехід до некласичності, а темою чуттєвих альтернатив розуму було покладено початок дискурсу “нової чуттєвості”. [64;71]». До цього, зазначає Тетяна Кривошея, у новоєвропейській світонастанові вкорінилася ідея виведення почуття з розуму суб’єкта, а у некласичній інтелектуальній традиції звернулися до її культуротворчого потенціалу [64;72]. Варто зазначити, що під новою чуттєвістю у цьому дослідженні розуміємо певний тип світовідчуття суб’єкта лірики, що оприявнюється у його взаємодії із зовнішнім світом. При цьому, ця чуттєвість не є тотожною почуттю, якщо розглядати почуття, як певний афект спричинений якимись подіями, або результат комунікації з іншим суб’єктом. Почуття слід розглядати як складову частину чуттєвості. Також до таких складових слід зарахувати когнітивну та чуттєву (за допомогою органів чуття) форми пізнання дійсності. У поєднанні це витворює можливість сприйняття зовнішньої дійсності. Це сприйняття, у поєднанні зі специфічною формою переживання його як досвіду, утворюють нову чуттєвість.

Ідеї Ніцше (немов пророцтво) про занепад Європейської культури, частково знайшли своє відображення у добі постмодернізму. На це вказує Алла Лігачова, стверджуючи, що криза культури і мистецтва на перетині ХІХ–ХХ століть, про яку говорив німецький мислитель, стала дійсністю вже у добу постмодернізму: «У ХХ столітті багато в чому підтвердилися пророцтва Ніцше

щодо глобальної кризи культури й напрямку його розвитку, особливо в сфері мистецтва, що є свого роду барометром загального стану культури. Принцип відмови від розуму на користь інстинкту, пріоритет абсурду, алогізму, парадоксальності, релятивізм всіх цінностей, уседозволеність, стали пануючими в пост-культурі [67;341].

Можна сказати, що Ніцше, перестрибнувши свій час, передбачив певні характерні риси постмодерного суспільства, що перебуває в умовах хаосу. Модерністський проєкт, запропонувавши варіант приборкання хаосу шляхом відкидання раціоналізму на користь автономії суб'єкта (мистецької автономії), зазнав краху. Натомість постмодерністський простір є варіантом постійного перебування у цьому хаосі (замість протистояння йому), в якому, за словами Джона Вейза [43;433], немає істини (у постмодерністському вимірі вона не є чимось абсолютним та значимим).

Перебуваючи у площині неklasичної естетики, постмодерністське мистецтво, що увібрало в себе різні філософські течії, заперечувало (або радше відходило) від традиційних категорій класичної естетики. Так звичні категорії естетики піднесеного та низького, або прекрасного та потворного вже не є настільки актуальними, адже саме розуміння цих категорій у постмодерністському творі не є очевидним та першочерговим. Проголошуються нові базові принципи сучасного світовідношення, де відбувається переоцінка цінностей. А. Чорниш, виділяє основні категорії неklasичної естетичної свідомості: «лабіринт, тілесність, симулякр, інтертекст, гіпертекст тощо. Їх поява окреслює нові характеристики художньої свідомості» [121;28].

Справедливо зазначити, що модерністське мистецтво, пориваючи з фундаментальними принципами класичної естетики, певною мірою, лишається солідарним з постмодерністським мистецтвом у цьому питанні.

Попри заперечення модерністського проєкту на ідейному рівні (по типу концептів високого мистецтва), постмодерністське мистецтво напрацьовуючи власні естетичні принципи (що перебувають у некласичній парадигмі), також не відкидає філософсько-естетичні концепції, що пов'язані з епохою модернізму. Юрій Ковбасенко, намагаючись описати літературу постмодернізму, припускав толерантність цього явища стосовно модернізму, а саме авангардного напрямку. Постмодернізм, за його словами, готовий до рецепції модернізму, так само, як і до будь-якого іншого художнього явища. Але питання в тому, що постмодернізм «є значно активнішим реципієнтом, скажімо, романтизму, аніж модернізму» [61;47].

Так, у постмодернізмі актуалізуються вчення щодо тілесності, на які звертали увагу філософи різних спрямувань – від раннього екзистенціалізму Серена К'єркегора до феноменології Моріса Мерло-Понті та Едмунда Гуссерля. У згаданого вище Ніцше естетичне сприйняття дійсності трансформується у визнання людини як суб'єкта афектів, поривів, тілесного безпосереднього: «насилля над плоттю як “напоумлення” нівелювало безпосередню чуттєвість, що й призводило до формування “викривлених” бажань та “самоотруєнню” організму людей» [64;72].

Тілесність – важлива складова людського буття, яка є універсальним філософським концептом. Ірина Галуцьких, посилаючись на фундаментальне дослідження концепту тілесності у філософії Ольги Гомілко, відзначає, «що онтологічна значущість тілесності полягає в тому, що людське тіло (у сукупності соматичних, вітальних, психічних потреб та якостей людини) – це активний початок культури, один з її головних дієвих чинників, через який конститується сама культурна реальність, а тому сама тілесність людини – це не органічна, природна її передумова, а культурно-антропологічний феномен, визначник та фундаментальна характеристика людського буття» [20;61].

Феномен тілесності варто розглядати з точки зору формування ідентифікації особистості. За визначення самоідентифікації, вважатимемо процес формування уявлення про самого себе як самототожну, цілісну й унікальну особистість, що характеризується протяжністю у часі, а також низкою передумов та зовнішніми факторами впливу [125;41].

Як вже було зазначено раніше, для поетичного світу Юрія Іздрика важливою є репрезентація буття суб'єкта лірики у тілесних проявах. Примітно, що аспект тілесності займає значну роль у прозовій творчості автора (зокрема згадаймо «Воццека», де психічні трансформації головного героя є частиною його тілесного буття). Іздриковий суб'єкт пізнає цей світ (а радше веде з ним діалог) за допомогою органів чуття: тактильності, зору, нюху, слуху (у першому підрозділі було згадано дослідження Катерини Яриновської стосовно використання одоративної лексики в поезіях Іздрика). Для Іздрика, тіло не просто фізична оболонка людини, а дійсна підстава говорити про можливе буття. Це повертає нас до феноменологічної традиції (Гуссерль, Гайдеггер, Мерло-Понті), де відбулося включення тілесності до складу аналізу буття (Едмундом Гуссерлем). Ольга Гомілко відзначає важливість ресоматизації людини, у контексті, феноменології Гуссерля, який ввів поняття «живого тіла» та «фізичного тіла», позначивши конфлікт між ними [29;25].

Репрезентація аспекту тілесності у поетичній творчості Іздрика частково відповідає розробкам Мерло-Понті. Гомілко коротко окреслила головні принципи французького філософа, який стверджував що суб'єкт та світ внутрішньо пов'язані між собою: «по-перше, встановлюючи, що сприйняття є первинним способом залучення людини у світ; по-друге, ідентифікуючи суб'єкт з його тілом; по-третє, вводячи поняття плоті, яку він (Мерло-Понті – прим. Б. Х.) ототожнює із першоосновою світу, що породжує як світ, так і суб'єкт. Головну свою задачу він бачить у доведенні, що людське тіло не

зводиться до об'єкта, та спростуванні уявлення про світ як сукупність об'єктів» [29;26].

Тілесність у поетичній творчості Юрія Іздрика репрезентовано на декількох рівнях – тілесність як предмет осмислення та тілесні прояви, як взаємодія суб'єкта лірики із зовнішнім світом («WHITE ALBUM» «ID», «КРІОНІКА» «BE-LIVE»), або іншого суб'єкта, що властиво для любовної лірики поета («DOG STYLE», «СТАРІ КОХАНЦІ», «YARSAGUMBA», «PASO DOBLE», «ПРЕВІЗІЯ», «NEEDLE&STRING» «ЩІЛЬНІ ФІЗИЧНІ ТІЛА», «ГІПОКСІЯ»).

У поезії «WHITE ALBUM» Іздрик пов'язує проблематику тілесності та пам'яті. Тіло у поетичному світі автора володіє пам'яттю і має властивість до забуття: «коли зникає пам'ять тіла // зникає все що було з нами // коли зникає пам'ять тіла // земля зникає під ногами» [54;13]. Інтерпретуючи цей поетичний текст, останній рядок слугуватиме як підказка, ключ до розуміння визначальної ролі пам'яті у конституванні власного «я». Земля, що зникає під ногами – це символ на позначення втрати власного «я», втрати ідентифікації.

На важливу роль тілесності у поетичній творчості Іздрика вказувала Уляна Галич, зазначаючи, що Іздрик «не лише не зрікається тілесного, а й цілком свідомо сакралізує його, виводить на чільне місце в топосі збірки» [19]. Це зречення, наприклад, можемо побачити у поезії під назвою «BE-LIVE». Звертаємо увагу, що у збірці «Ліниві і ніжні» вірш має саме таку назву, проте у збірці «Меланхолії» автор змінив назву на «BODY&SOUL», а також видозмінив закінчення твору (наводимо за збіркою «Ліниві і ніжні»):

тіло для духу – як ультиматум

Дух для тіла – як технологія...

... і дух у тілі – як п'ята колона

І тіло – як п'ята нога для духу [53;160].

Проте це зречення тіла, про яке зазначала Галич, його несумісність з духом, не відповідає тій дійсності, де тілесність відіграє ключову роль у відчутті себе у світі та іншого суб'єктом лірики. Які б критичні зауваги стосовно обмеженості людського тіла не знаходили у поетичних текстах Іздрика, суб'єкт його лірики якнайкраще розкривається у безпосередньому контакті тіла зі світом. Звернімо увагу на велику кількість поетичних текстів, де домінують тактильні, слухові, зорові відчуття, нюх (а також їхнє поєднання): «дай дихнути тобою // дай ще раз дихнути тобою» [53;302], або «й тебе збережу я // практично без шансу // на згинах повік // і на кінчиках пальців» [53;234], або «бо твої пальці пахнуть канабісом // а твоя шкіра пахне папером» [53;130].

Для поетичного світу Іздрика сприйняття світу, перш за все, тілесними органами чуття людини, переростає у певну філософію. Суб'єкт лірики намагається запам'ятати свою кохану у доторках до її тіла, й ці доторки приховують у собі набагато більше інформації за розмови. Звернімо увагу, що Іздриковий суб'єкт не вимовляє гучні любовні промови, а завше обирає тишу. І саме в цій тиші загострюються інші органи рецепції, завдяки яким він взагалі може існувати.

Для самого Іздрика проблема людської тілесності є важливою. У своїй публіцистичній роботі «Summa», де автор відкриває фундаментальні елементи власного світобачення, Іздрик окремо виділяє питання тілесності: «я не можу змиритися з тілесністю своєю. В людини постійно з цим проблеми – тому що сама ідея людського втілення для такого цілком абстрактного «я» доволі парадоксальна і незвична» [55;16]. Для автора саме людське тіло є обмеженим й він також вказує на те, що у різному віці людині доводиться миритися з особливостями власного тіла. Проте це не відмінняє того факту, що тілесність

дозволяє людині взаємодіяти із зовнішнім світом (хоча й звернімо увагу, що сам Іздрік тут не розмежовує поняття «тіла» та «тілесності»). При цьому, Іздрік стверджує, що біль буде існувати завжди, оскільки це механізм самозбереження організму людини (у його розумінні це плата за тілесність). З цього можна зробити висновок, що попри всю обмеженість тіла (за Іздріком) для нього воно не є обов'язково закритою субстанцією, в якому людина приречена знаходитись до кінця своїх днів. Якщо розглядати біль як негативне явище, як механізм завдання тілесної та емоційної шкоди, а тут біль має негативний ефект, то відповідно, це необхідне жертвоприношення людини за її тілесність, де тілесність розглядається як можливість, адже завдяки тілу людина може відчувати задоволення (фізичне та емоційне), а не лише біль.

Біль, у розумінні, суб'єкта лірики – постійний, безперервний процес, адже допоки людина жива (на фізичному рівні) відбувається невинна комунікація «я» шляхом тілесного контакту із зовнішнім світом. Наведемо приклад з твору «ULTIMA» (наводимо останню строфу), де відсутність болю позначить фінальну точку існування тілесного – смерть: «все що ти маєш і любиш – усе воно буде боліти // Все що вже втратив – не станеться навіть журбою // Є тільки простір і час – і обидва вони відкриті // Є тільки біль у тобі що минеться разом із тобою» [53;276].

Тілесне, як комплексний механізм взаємодії із зовнішнім світом, також може охоплювати поняття пам'яті, маркер якої у творчості Іздрика набуває ледь не сакрального значення, адже механізм запам'ятовування та відтворення спогадів дозволяє суб'єкту знову й знову переживати вже пережите. Окрім того, пам'ять виконує свою роль у формуванні власної ідентифікації, якщо розглядати ідентифікацію як самоусвідомлення, що потребує процесу постійного відтворення «я» на рівні пам'яті. У переважній більшості досліджень лірики топос пам'яті значиться у контексті історичної пам'яті або

травматичної пам'яті. У ліриці Іздрика пам'ять є приватною і складовою частиною ідентифікації суб'єкта лірики.

Попри всю прагматичність суб'єкта лірики, його критицизм стосовно сучасного світу, саме тема пам'яті відкриває для нас іншу сторону його характеру. Пам'ять для суб'єкта лірики – це свідчення його буття. Вся пам'ять людини складається зі спогадів, і саме наші спогади є єдиним нагадуванням про те, ким ми є насправді. Ця ідея дуже добре відображена у поезії під назвою «ID». Одразу ж звернімо увагу на назву – «ID», тобто ідентифікація, яка (виходячи з контексту твору) можлива лише пам'ятаючи: «минуле уже не поранить // Майбутнє ще тільки іде // Минуле – воно вигорає // Майбутнє – воно виграє // Я – те // Що я ще пам'ятаю // Я – спогад // Про те // Що // Я // Є» [54;108].

Для Іздрика пам'ять є важливою для усвідомлення себе і своєї ролі в цьому світі. Крім цього, у поезії автора не відкидається ідея про те, що людина житиме й після своєї фізичної смерті, адже пам'ять, якщо й не сильніша від смерті, то може протягнутися у часі, наскільки це буде можливим. Це виказує той самий романтичний вимір Іздрикової поезії, що у симбіозі з сухою прагматичністю стосовно смерті, формує неординарний образ суб'єкта лірики.

Ідея вічного життя на фізичному рівні не приваблює його, проте у вічності житимуть душі закоханих, зокрема й на сторінках збірок Іздрика: «апокаліпса тут апокаліпса там // все змішалось і втратило розум // душі виживуть наші в любовних листах // і в віршах переписаних з прози» [54;201]. Однак, окрім залишених після себе спогадів (як однієї з функцій суспільної пам'яті), для суб'єкта лірики Іздрика це ще й нетрадиційний інваріант погляду у майбутнє: пам'ять – то дзеркало провидіння // і я пам'ятаю усе що буде... // ... я ношу майбутнє в своїй біографії // я бачу завтра в провалах пам'яті [52;72]. Щоправда, у контексті цієї поезії, Іздрик бачить минуле і майбутнє як

одноманітний цикл людини з народженням і смертю, а отже колективна пам'ять людства підказує йому, що сценарій для всіх однаковий.

Тема пам'яті репрезентована й у інший спосіб – у рефлексіях суб'єкта лірики стосовно минулого. Завше ці рефлексії – спогади про двох закоханих, які вже, вочевидь, давно не разом, проте поетичний настрій у цих рефлексіях майже завжди перебуває в атмосфері теплих меланхолійних почувань («SUMMERTIME», «HERE WE GO», «IRA», «КАТЕРИНКА», «CANZONE»). Це виказує ще одну характерну рису суб'єкта лірики – його зрілість та самодостатність у стосунках з іншою людиною. У поезії «SUMMERTIME» суб'єкт лірики згадує безтурботний час, де закоханість зображується крізь призму природних явищ, рослин та предметів, що приховують у собі особистісні фрагменти пам'яті:

Я забуду тебе – ти собі це знай
Ти підеш – я собі це знаю
Після літніх дощів надійде туман
І покриє поля мов намітка
Я куритиму свій вересневий дурман
Ти суху розглядатимеш квітку
Але поки ще липень липкий наче мед
Поки маки цвітуть і не гаснуть
В нас на двох є повітряний велосипед
І веселе розхристане птаство [53;82].

Тут наведено завершальний фрагмент вірша, й загалом з контексту твору виходить, що розлука закоханих вже сталася. Для цього поет навмисне

використовує майбутній час, немов описувані події – це фільм, який він вже бачив. Туман тут позначає невідворотнє розставання, а проте суб'єкт лірики воліє залишатися у липні, що був створений для них двох. Цей твір дуже добре репрезентує тему пам'яті та часу у творчості Юрія Іздрика. Закохані у його поетичному світі завше розстаються, що відображує ідеї минушості усього на цьому світі. Однак, якщо подібні рядки створюють гіркий післясмак, то він ледь помітний, адже, зазвичай, навіть у таких розставаннях проглядається життєствердність.

Примітним є те, що тема пам'яті є однаково властивою для прозової та поетичної творчості Іздрика. Проте у прозових текстах автора пам'ять безпосередньо пов'язана з психічною хворобою. У «Воццеку», наприклад, головний герой, живе на межі сну та реальності (що безперечно відповідає його шизофренічному психоемоційному стану) і не може ідентифікувати себе цілісним, зокрема й через фрагментарність власних марень. Тамара Гундорова позначила такого індивіда, як «розполовиненого, фрагментованого, що живе в різних світах, із різними свідомостями та в різних текстах» [32;190]. Зокрема, така дробленість пам'яті (або відсутність адекватних спогадів) показує неможливість суб'єкта до сталого усвідомлення самого себе у реальному просторі (власне, тому сни й дають безграничну свободу через їх ірреальність).

Натомість у поетичному світі автора тема пам'яті часто репрезентована теплими, інтимними спогадами. Поруч з прагматичністю та скептицизмом Іздрика, рівним чином співіснують романтичні рефлексії. При цьому, такі інтенції не видаються наївними, а цілком лягають у канву світовідчуття суб'єкта лірики. Для нього пам'ять – це частина того тілесного, що дозволяє йому відчувати себе живим. У своїй поетичній творчості Іздрик реалізував потенціал тілесних шукань, на які вказував француз Анрі Бергсон: «Тіло

повинно розглядатися не як об'єкт світу, а як засіб нашого зі світом спілкування» [85;116].

Висновки до розділу II

Під час аналізу рецепції лірики Юрія Іздрика у науковому середовищі визначено, що в українському літературознавстві значно більше уваги дослідники приділяють прозовому доробку автора на відмінну від поетичної творчості. В окремих розвідках щодо лірики поета, дослідники зосереджують свої зусилля на розгляді елементів, що формують ідіостиль автора, а саме: використання специфічних лексем (жаргонізми, вульгаризми, оказіоналізми тощо) інтертекстуальність (що тісно пов'язано з молитовними мотивами у творчості), яка виражена алюзіями, ремінісценціями риторичними фігурами, автоцитацією. Щодо стильової приналежності творчості Іздрика у літературознавчому дискурсі усталився погляд щодо Іздрика як постмодерніста (Гундорова, Харчук, Семків). Але Матеуш Мосцішко зауважив, що Іздрик тяжіє до модерністської традиції української літератури (а саме неоавангардизму) з ряду причин, зокрема через наявність екзистенційних мотивів у творчості автора.

Для поетичного світу Іздрика характерна медитативна лірика, що характеризується рефлексіями суб'єкта лірики. У ході аналізу було визначено домінантні ідейно-філософські мотиви у творчості автора. Серед них – визначення світу, як абсурдного, хаотичного середовища, взаємостосунки суб'єкта лірики та Бога (загалом мотив стосунків людини і Бога), а також любов, як почуття, що надає людському буттю сенс.

Суб'єкт лірики Іздрика постає відстороненим споглядачем цього світу. Його не хвилюють глобальні історичні зрушення чи соціальні проблеми. Натомість для нього важливо встановити взаємозв'язок з цим світом та самим

собою. Можна стверджувати, що це намагання суб'єкта вибудувати гармонічні стосунки, що дозволять осягнути суть земного буття людини. Саме тому, всесвітній абсурд, хаос не веде до розпаду суб'єкта лірики, а навпаки спонукає його до напрацювання власних непохитних переконань та принципів.

У контексті визнання світу, що невпинно рухається до самознищення, важливим для розгляду є взаємостосунки суб'єкта лірики та Бога. Певним чином можна визначити ці стосунки парадоксальними. Суб'єкт лірики переконаний, що земний хаос пов'язаний із байдужістю Бога до існування людини. А отже, суб'єкт лірики не відкидає ідею про людину як творіння боже, а тому намагається відшукати знаки божої присутності у світі (окрім наявності самої людини). У той же час, суб'єкт лірики висловлює скепсис щодо бога та його діяльності (а радше – бездіяльності). Однак ці інтенції часто мають іронічний характер. Тобто для художнього виміру Іздрика – ідея людей, що залишені наодинці зі світом, не забарвлена фаталізмом.

На стилістичному рівні лірика Іздрика характеризується значною кількістю інтертекстуальних елементів. Так, у поетичному світі автора в одній площині співіснують образи запозичені з релігійної сфери, а також образи характерні для масової культури. Цей симбіоз утворює унікальну текстуру тексту, надаючи можливості множинної інтерпретації для читачів.

Також важливими для поетичної творчості Іздрика є маркери тілесності. Суб'єкт лірики пізнає цей світ на чуттєвому рівні, шляхом підключення людської сенсорики. Особливо вирізняються чуття доторку та смаку, за допомогою яких суб'єкт лірики ідентифікує себе у світі. До комплексу тілесності також включено маркер пам'яті, який також широко представлений в аналізованих текстах. Пам'ять у поетичному світі Іздрика – це універсальне свідчення того, ким ми є, тобто частина нашої самоідентифікації. Спогади доповнюють образ суб'єкта лірики та змальовують його

сентиментальну сторону, адже зазвичай вони пов'язані з коханням, що лишилося позаду. Для художнього світу Іздрика є характерним зображення образів старих коханців, які вже, ймовірно, ніколи не будуть разом. Проте настроєвий характер такої лірики традиційно залишається розмірено вдумливим. Окрім цього, тілесність у творчості Іздрика представлена, і як предмет осмислення.

Також було проаналізовано поетичні тексти Юрія Іздрика з точки зору комунікативних структур лірики. Дослідження текстів було здійснене за допомогою різних інтерпретаційних підходів, а саме: розгляд внутрішньої структури тексту (аналіз функцій займенників) та розгляд за допомогою моделі читача. Якщо виходити з позиції, що «я» у творі не є «я» автора та не «я» реципієнта цього твору – маємо справу з «я», яке можна схарактеризувати в залежності від контексту твору. Однак у поетичних текстах Іздрика наявні звертання (без вказування конкретної особи), тож можна припустити, що таким чином автор трансформує своє послання у художній вимір. Таким чином, займенник «ти» (або «тебе») у тексті може стосуватися позатекстової реальності (тобто мати стосунок до конкретної особи). З точки зору моделі читацької рецепції – читачі мають значне поле для інтерпретації. Окрім того, що читач може зіставити власний досвід відповідно до запропонованої ситуації, ще більше наближення до тексту забезпечують звертання інтимного (особистісного) характеру.

РОЗДІЛ III. СТРАТЕГІЇ ПОЗИЦІОНУВАННЯ АВТОРА

3.1. Автор в умовах суспільства споживання

Сучасний світ ідеологічно перебуває у площині капіталістичного устрою, що безперечно має вплив на різні сфери діяльності. Проблема надлишкового виробництва вже неодноразово розглядалася з точки зору економіки. Тетяна Бондаренко наводить цитату відомого дослідника маркетингових теорій Котлера, який зазначав, що у світі набагато більше товарів, аніж потенціалу для його збуту: «сьогодні ми живемо у світі споживчої економіки, яким керує споживач. Це — наслідок надлишкової потужності виробництва. Сьогодні в дефіциті споживачі, а не товари» [12;249].

Ринкові відносини, з традиційними поняттями попиту та пропозиції, стосуються не лише сфери матеріального (скажімо, будь-який бізнес, що спеціалізується на реалізації товарів), але й сфери культурної, де кінцевим результатом є продукт інтелектуальної та естетичної діяльності. І в цьому контексті культурна сфера має подібні проблеми «перевантаження», коли ринок пропонує набагато більше, аніж можуть спожити потенційні покупці (наразі не акцентуємо питання якості та цінності пропонованого продукту).

У цьому підрозділі вважаємо за необхідне розглянути питання щодо позиціонування особистості реального автора Юрія Іздрика у контексті сучасних глобалізаційних процесів. Можемо стверджувати, що дослідження має інтердисциплінарний характер, де поєднуються розвідки з літературознавства, видавничої справи та маркетингу. Досі в українському літературознавстві були представлені окремі розвідки, де висвітлювалася проблема позиціонування автора та авторської промоції.

Варто зосередитися у дослідженні на питаннях авторського позиціонування у медійному просторі, оцінити видавничу діяльність автора, визначити поняття авторського бренду Юрія Іздрика, а також проаналізувати методи та шляхи промоції цього бренду. Для цього, зокрема, необхідно буде окреслити характерні риси особистості Іздрика відповідно до його рецепції у суспільстві, що дозволить схарактеризувати діяльність автора в умовах суспільства споживання. У свою чергу це дасть змогу у подальшому говорити про місце та роль Юрія Іздрика у загальній картині українського постмодернізму.

У суспільстві консюмеризму перед авторами художніх творів постає низка нових питань, а радше проблем, які вони мають вирішити. Так, наприклад, однією з найбільших проблем є те, чи побачить (знайде) твір потенційний читач серед тисячі інших творів на книжкових полицях (офлайн чи онлайн)? Тобто відтепер для автора завдання створити якісний продукт (текст) не є єдиним, адже його твір може загубитися серед інших текстів (особливо, якщо йдеться про авторів-початківців). Тож питання промоції твору є невід'ємною частиною авторської діяльності, хоча саме це є профільним завданням для літературних менеджерів, PR-фахівців тощо. Однак, зважаючи на щільність літературного ринку, конкуренцію та постійну стрімку зміну тенденцій (те, що іноді називають «модою»), автор не може залишатися осторонь свого тексту після його публікації.

Особистість Юрія Іздрика як автора становить особливий інтерес, адже його творча діяльність розпочалася в часи глобальних трансформацій (політичних, суспільних, технологічних). Іздрик у літературному просторі з'являється наприкінці 80-х років ХХ століття. Цей період характеризується суттєвими змінами в суспільно-політичному житті України, що безпосередньо пов'язано з руйнацією радянського режиму. Досі весь український

інтелектуальний простір існував не завдяки, а всупереч. Відповідно, українська література не була масовим явищем. Однак поступово прогалини у площині творення культури загалом почали заповнюватися. Тамара Гундорова зазначала: «породивши посттоталітарну «ігрову людину» та карнавал, він (постмодернізм – прим. – Б.Х.) дав відчуття свята і навчив змінювати коди самої гри. Він розворушив давні незагоєні рани українського культурного самоусвідомлення...» [32;111].

Юрій Іздрик був одним з митців, які уособлювали собою нову сторінку історії української літератури. Видання літературного журналу «Четвер», що припадає на кінець 80-х, є яскравим прикладом самовидавничої діяльності, коли нова українська інтелігенція не має фундаменту та матеріально-технічної бази. У цей період вихід у світ книги чи альманаху, як от «Четвер», було справжньою подією. В одному з інтерв'ю Юрій Іздрик згадує про те, як закладався український літературний постмодернізм: «Річ у тому, що тоді це було не так уже й складно — зробити щось цікаве і справити враження. Ми прийшли на цілком порожнє місце. Ми просто увірвались туди і зайняли нішу українського постмодерну. Там ми робили те, що хотіли, і все, що хотіли. Проте в нас не могло бути того, що вважається суттєвим у постмодерні, — деконструкції модерну. Бо як деконструювати те, чого майже не було на той час? Власне, ніша українського модерну досі напівпорожня. Ну, от хіба, може, Жадан з Прохаськом тепер її заповнюють. [129].

Однак, у той час мова не йде про високий рівень конкуренції або страх бути непоміченим. Іздрик, як й інші творці, так званого, «Станіславського феномену» (Андрухович, Єшкілев, Прохасько) працювали на абсолютно чистому полі (як це визначав сам Іздрик). Вони самі заповнюють український культурний простір відповідно до того, як це вміють та бачать. Тож, сам факт виходу у світ нової збірки або літературного журналу є подією. Власне, сам

Іздрик наголосив, що розвал СРСР дав можливість поступово творити нове мистецтво: «Але я та мої однолітки, колеги: тогочасний Андрухович, Прохасько, Єшкілев, – ми намагалися, отримавши свободу з розвалом союзу, у тому числі свободу публікацій, творити та пропагувати у маси більш-менш модерне, більш-менш космополітичне мистецтво» [126].

Проте реалії розвитку східного (українського) постмодернізму та західного суттєво відрізнялися і в першу чергу у своїх функціях. На це вказує Ярослав Поліщук, який окреслює пострадянську вседозволеність, як причину певної розрідженості постмодерністського проекту: «на Сході ситуація була радикально інакшою, адже після розпаду комуністичної тоталітарної системи з її ідеологічною одновимірністю, політичною заангажованістю та загальною цензурою з'явилася реальна свобода думки і слова, став можливим вільний обіг ідей та ідеологій. Однак, як показав досвід 1990-х років, саме можливість загубитись у цій ліберальній уседозволеності стала найвідчутнішим гальмом розвитку, а не велика інерція стереотипного мислення, старих підходів, утертих практик, винесених з епохи СРСР» [87;24].

Українська культура поступово перейшла з фази андеграунд-маргінального явища, що має на меті, зокрема, вижити в умовах політичної упередженості метрополії, у фазу постійного продукування нових творів культури. Постколоніальний період української літератури (й культури назагал) характеризувався не лише розширенням тем, образів, характерів, але й збільшенням творів у кількісному значенні, які не були ідеологічно заангажовані. Саме у постмодернізмі тісно переплітаються, так звана, висока культура та популярна культура: «Він (постмодернізм – прим. Б. Х.) занурив нас у стихію трансформації і соціуму, й індивіда, і самого культурного поля, на якому висока і популярна культура є лише різними, взаємозалежними

чинниками. Відтак питання про масову культуру стає після постмодернізму чи не найголовнішим» [32;111].

Фактично, становлення Юрія Іздрика як автора відбувається на зламі двох світів – закритого, ідейно-консервативного та нового, плюралістичного. Іздрик є одним з тих, хто творить нову українську культуру у 80-90-х роках минулого століття, тим самим заповнюючи вільну нішу. І так само Іздрик продовжує свою діяльність вже у новітній період, коли літературні тексти зростають у кількісному еквіваленті, й загалом культурна сфера постає великою й різноманітною.

Поетичні збірки Іздрика виходять у 10-х роках XXI століття – «Underword» (2011), «Ю» (2013), «Після прози» (2013), «AB OUT» (2014), «Календар любові» (2015), «Папіроси» (2017), «Ліниві і ніжні» (2018), «Меланхолії» (2019), «Інші речі» (2021), «Naked one», «Колекція» (2023) та «Третій рай» (2023). Тобто, видання всіх поетичних збірок автора припадає на період глобалізації з потужним розвитком всесвітньої мережі інтернету.

Епоха консюмеризму характеризується високим рівнем конкуренції та великою варіативністю у виборі з боку потенційної аудиторії. У літературній сфері конкуренція, в першу чергу, відбувається на національному рівні, тобто серед українських авторів. Окрім цього, існує ще один, зовнішній рівень суперництва із залученням іноземних авторів (а точніше – перекладів їхніх творів). У сучасному світі, з майже невичерпними можливостями обирати, якість художнього тексту не завжди є перевагою. Так, визнання високої якості твору не є об'єктивним судженням, а лише вибором, негласною домовленістю, певної категорії реципієнтів. У роботі Джона Сторі про постмодерністське мистецтво, йдеться про зіткнення елітарного мистецтва та масової (популярної культури), автор наводить цитату відомого митця-постмодерніста Енді Воргола: «справжність мистецтва визначена лише смаком (та багатством)

класу, що панує в даний період. Із цього випливає не лише те, що комерційне мистецтво нічим не гірше від «справжнього», а й те, що його цінність просто визначають інші суспільні групи, інші масштаби витрат» [103;242].

Тож, якщо якість художнього твору не може бути об'єктивним, суворо визначеним критерієм, автор більше не може спиратися лише на свій письменницький талант. Безперечно, якість тексту важлива, особливо, якщо автор зважає на свою цільову аудиторію. Однак у гонитві бути поміченим, на перший план виходять критерії впізнаваності автора (на основі його попередніх здобутків), постійне перебування в інформаційному просторі та загальна рецепція його особистості з боку суспільства (що базується на його попередніх здобутках, хоча й не завжди є об'єктивною).

Дослідниця Енн Штайнер у роботі «Випадковість, просування, і література» аналізує, як книжки стають бестселерами, звертаючи увагу на аспекти якості книги у комбінації з силами ринку. Вона зазначає, що тексти, які стали бестселерами, володіють певною, високою якістю з художньої точки зору, проте продаваними вони стають, зокрема, й завдяки створенню певної культури навколо них: «однією з головних переваг бестселера є те, що він має штамп "схвалено багатьма". Для читача [це означає – прим. Б.Х.], якщо так багато людей вже прочитали книгу, вона не може бути такою вже й поганою. По-друге, оскільки всі її читають, з'являється сильний стимул зробити те саме. Люди діють у групах і хочуть, щоб їхні звички, поведінка та інтереси вписувалися в загальну картину. Якщо видавці створюють ажіотаж, то читачі, а незабаром і майбутні читачі створюють галас. Маркетинг з вуст у уста вважається найсильнішим і найпереконливішим видом маркетингу» [164;60].

Поетичні збірки Юрія Іздрика не випадає визначати як бестселер, адже це поняття має чітку дефініцію й характеризується великою кількістю накладу та відповідних продажів. Але можемо стверджувати, що поетичні збірки

Іздрика користуються попитом (зважаючи на кількість накладів та їхню успішну реалізацію). Штampu «Схвалена багатьма», про який говорить Е. Штайнер, на виданнях Іздрика не друкують, а проте подібне формулювання стосовно його творчості побутує у свідомості читацької аудиторії українців. Тобто ось цей маркетинг «з вуст у уста» очевидно є ефективним, коли мова заходить про такого іменитого автора, як Юрій Іздрик.

Адам Лозинський відзначає, що у сучасному світі автор має дбати не лише про якість свого твору, але й про свою особистість, як певний бренд: «Через широкі можливості для публікування відбулося значне засилля творів різної якості. З цієї причини серед авторів помітно зросла конкуренція і авторська діяльність перестала бути елітарною. А це значно ускладнює можливість поставити її на комерційну основу. І хоча мотивація творчої людини часто насамперед ідейна, а не комерційна, вона повинна розуміти, що її продукт має бути куплений, а для цього необхідно займатися піаром і промоцією свого імені та своєї творчості, зокрема розробкою літературного бренду» [70;268].

Отже, якщо головною метою автора є успішна реалізація його твору на літературному ринку (головна мета з точки зору бізнесу), в умовах сучасного функціонування літературного бізнесу необхідно послуговуватися інструментарієм маркетингу та піару. Автор може діяти сам або цими питаннями може опікуватися команда автора (фахівці відповідних галузей), які можуть супроводжувати авторську діяльність упродовж тривалого часу або ж лише на час короткотривалого проєкту (наприклад, виходу однієї книги). Тоді створення бренду автора не є кінцевою метою, а результатом (ефектом) усієї діяльності, направленої для успішної реалізації творів на ринку.

Варто надати визначення поняттю «бренд». У сфері маркетингу існує безліч варіантів визначень, зупинимось на кількох. Отже, «бренд є результатом

усіх дій, які вживаються для його створення та підтримки» [63;51]. Тобто, у такому розумінні «бренд» - це сукупність діяльності автора та діяльності навколо нього (або ж бездіяльність), що спричиняє певний ефект на рецепцію його суспільством. Також бренд визначається як сукупність ідей, цінностей, індивідуального стилю, що характеризує певну особу в очах аудиторії [70;268]. Брендінг твориться за допомогою інструментів сфери маркетингу та PR (public relations – зв'язки з громадськістю). Рецепція цих понять часто плутається (або самі сфери вважаються як тотожні), проте тут розглянемо систему, де PR є складовою частиною маркетингу. Тож варто коротко схарактеризувати ці поняття, а також надати їм значення у контексті літературної діяльності.

Поняття «маркетингу» має безліч дефініцій, а сам маркетинг безпосередньо може бути пов'язаний з видами діяльності, які так чи інакше інкорпорує у себе бізнесову складову. Розглянемо визначення, сформульоване Вільямом Джеєм Стантоном: «Загальна система взаємодіючих видів діяльності, призначена для планування, ціноутворення, просування та розповсюдження продуктів і послуг, що задовольняють потреби існуючих та потенційних клієнтів» [153;2]. У спрощеному формулюванні, маркетинг необхідний для визначення потреб потенційної аудиторії задля подальшої успішної реалізації продукту, який вдовольнив би кінцевого споживача. У контексті літературного ринку інструменти маркетингу покликані сформулювати потенційного читача, аби реалізація твору була максимально ефективною. Основними функціями маркетингу є аналіз ринку споживачів, робота з продуктом, збут та комунікація. Кожна з перерахованих функцій відповідає процесу реалізації літературного твору.

Катерина Аврамчук, маркетологиня у сфері книговидання, вказує, що власний твір автор має продати не лише читачу, але спершу видавцеві. Коротко схарактеризуємо найважливіші етапи роботи автора у контексті маркетингу,

відповідно до функцій маркетингу, які зазначила дослідниця: «вивчення ринку споживачів, робота з продуктом (тобто книга), збут, комунікація з потенційними клієнтами (першочергово стосується діяльності видавництва) [1].

Аврамчук наголошує, що автор має тісно співпрацювати з видавництвом. І мова не лише про написання самого тексту, але й про створення анотації та тексту на обкладинці, загального (фізичного) вигляду книжки тощо. У реаліях українського книговидання часто автори мають багаторічні стосунки з видавництвами (особливо, якщо це успішні, вже зарекомендовані автори). Така співпраця вигідна як видавцям, адже вони стабільно випускають твори вже перевірених авторів, так і самим авторам, адже вони мають постійне місце для реалізації своїх творів. Тож у такому разі маємо систему взаємозв'язку «автор-видавець», де авторські функції можуть розширюватися, наскільки це дозволено його компетенцією та самим видавцем.

Видавництва відіграють важливу роль у просуванні творів автора та його бренду, й у видавничій справі маркетинг також займає вагоме місце. Аналізуючи різні етапи видавничої діяльності, Микола Тимошик відзначає необхідність цього процесу: «Нерідко буває, що слабкий зміст книги компенсується успішною рекламою та іншими маркетинговими акціями. І, навпаки, прекрасне за змістом видання раптом "залягає" на складі, бо і каталожна картка, і анотація, і рекламні тексти для преси зроблені бездушно, непрофесійно, без живої іскорки» [105;233].

Звернімо увагу, що Юрій Іздрик тривалий час працює з декількома великими українськими видавництвами. Це «Видавництво Старого Лева» («ВСЛ») та «Meridian Chernowitz». Така співпраця є обопільно вигідною для обох сторін. З точки зору автора – він має постійне місце для публікації, а також знає, що велике видавництво має кращі умови (зокрема фінансові) для

реалізації його книжки, тобто видання без перешкод дійде до читацької аудиторії. З точки зору видавництва – вони мають постійні, якісні тексти для продажу, які користуються попитом у тієї ж читацької аудиторії. Крім того, видавництво теж посилює ім'я свого бренду за рахунок бренду відомого автора, й у випадку Юрія Іздрика це правило неодмінно спрацьовує.

З точки зору промоції авторського імені, великі видавництва мають значні ресурси для ефективної роботи з читачами та потенційними покупцями. Особливо важливо, коли видавництва усвідомлюють переваги й можливості інтернет-промоції, вкладаючи фінанси саме у розвиток цього напрямку. Рожило та Заболотна досліджуючи підходи у популяризації книги, звернули увагу на діяльність великих видавництв у мережі: «сучасні платформи дають змогу побудувати тісний зв'язок із потенційним споживачем, зрозуміти його потреби та вподобання. Наприклад, «Видавництво Старого Лева» налічує 71,5 тисячі читачів на сторінці в інстаграмі та понад 115 тисяч у фейсбуці. Вони публікують по кілька дописів щодня, у яких розповідають про структуру своєї роботи, діляться порадами, презентують новинки друку, пропонують акції та розіграші, проводять відеоефіри з редакторами й авторами і спілкуються з читачами у коментарях [90;212]. Варто зазначити позитивну динаміку зростання аудиторії соціальних мереж «ВСЛ», адже станом на початок 2024 року їхній «Facebook» вже має 167 тисяч постійних читачів, а «Instagram» – 106 тисяч.

Як вже зазначалося вище, Юрій Іздрик активно співпрацює з «Видавництвом Старого Лева». Зокрема, це видання опублікувало поетичні збірки Іздрика «Ab Out», «Календар Любові» «Меланхолії», «Інші речі», «Третій рай», а також збірку усієї прози автора «Номінація. Уся проза Іздрика». Проаналізувавши сторінку в мережі Facebook, помічаємо, що видавництво «ВСЛ» сприяє популяризації видань автора, а разом з тим і його імені.

Наприклад, У березні 2019 року, напередодні виходу у продаж збірки «Меланхолії», на сторінці знаходимо допис-анонс майбутньої новинки. Аналогічний формат допису щодо збірки «Інші речі» у грудні 2020 року. Зважаючи на орієнтовне середнє охоплення цих дописів (тут мається на увазі кількість лайків та коментарів, а загальних переглядів), припускаємо, що вони знаходять свою цільову аудиторію.

Крім цього, упродовж багатьох років своїми дописами «ВСЛ» підтримувала Ю. Іздрика на його виступах і презентаціях книжок на різних подіях. Наприклад, допис-звіт щодо презентації збірки «Календар любові» у жовтні 2015 року, виступи на міжнародному фестивалі «Книжковий Арсенал», і навіть його музичний виступ проєкту «DRUMТеатр» на форумі видавців. Окрім цього, на сторінці «Facebook» періодично публікували вірші Іздрика з його видань, що не було пов'язано з виходом нової збірки (хоча сам факт допису й має на меті непряме нагадування про те, що збірка автора є у продажу). Тобто, підсумуємо, маркетингова робота «ВСЛ» не обмежується етапами перед-продажу та продажу книг. Перелічені факти свідчать про те, що «ВСЛ» позиціонує Юрія Іздрика як їхнього автора. Тобто, Юрій Іздрик для цього видавництва – це візитівка, один з авторів, що сприяє популяризації самого підприємства. Відповідно, саме видавництво продовжує свою роботу з автором, читачі асоціюють Іздрика, зокрема, з «ВСЛ», що посилює його особистий-бренд.

Сам письменник в одному з інтерв'ю, проводячи розмежувальну лінію щодо поетичної діяльності в інтернеті та публікації у видавництві, зазначив таке: «Але – тут хотілось би наголосити – я ж не говорив, що більше ніколи не працюватиму з видавництвами. Я лише казав, що в абсолютній більшості випадків не бачу в цьому сенсу. Проте видавництва також працюють і діють по-різному. Якщо, наприклад, “Видавництво Старого Лева” в рамках промоції

влаштує низку презентацій і зустрічей з читачами, то це – той сегмент комунікації, який віртуальними засобами не охопиш. І сам собі також не влаштуєш такої радості. І взагалі з цими людьми приємно мати справу, і якість продукції гарантована. Тоді з'являється сенс і книжку видати – ось що я мав на увазі» [154]. Тож сам автор усвідомлює й належним чином оцінює роль видавництва у промоції його книжок. Цей фрагмент є важливим з огляду на те, що сам Іздрик як особистість не орієнтований на цілеспрямовану промоцію свого бренду (про що ще йтиметься далі), проте для нього сам процес читання (презентації) та зустрічі з прихильниками є вагомим.

Тут, безперечно, потрібно зазначити, що видавництво «ВСЛ» не єдине у своїй сфері, яке гарантує автору такий потужний інформаційний супровід. Зокрема, наведемо також видавництво «Meridian Chernowitz», де автор видав збірки «Папіроси», «Після прози», «Naked One», «Колекція», а також публіцистичний проєкт «Summa». В охопленні аудиторії сторінка у «Facebook» «Meridian Chernowitz» (15 тисяч читачів) значно програє сторінці «ВСЛ». Однак, для самого видавництва Юрій Іздрик є важливим автором. Під брендом «Meridian Chernowitz» щорічно відбувається однойменний літературний фестиваль. Іздрик є постійним спікером цього фестивалю, а його виступи не обов'язково присвячені виходу нової книжки або поетичної творчості загалом. Під час подібних виступів Іздрик говорить про своє життя, ставлення до певних явищ та багато філософствує. Постійна присутність автора на фестивалі підвищує його статус, де він вже є не просто автором, а лідером громадської думки (саме у мистецько-культурному просторі).

Також варто звернути увагу на діяльність самого автора для промоції власної творчості та просування авторського бренду. Аврамчук виділяє декілька дієвих засобів для промоції авторської творчості. Її підхід стосується інструментарію сфери PR, а подальший перелік стосується не тільки автора

відмежовано, але й автора у співпраці з видавництвом, літературним агентом, промоутером: комунікація про книжку через продавців товару, комунікація через видавництво (усі наявні канали комунікації), автор як головний промоутер книги, робота з пресою (інтерв'ю, уривки з книг, потрапляння в добірки, рецензії тощо), виступ на подіях, а також колаборації з іншими митцями [1].

Деякі з цих шляхів промоції вже були розглянуті, як-от діяльність видавництва. Тож далі варто розглянути діяльність автора як головного промоутера книги, адже в контексті цього дослідження важливо звертати увагу на особистість автора. Тож, розглянувши детальніше шляхи промоції, які пропонує сфера маркетингу, варто визначити особливості авторського бренду Юрія Іздрика й зрозуміти, які саме чинники роблять реалізацію його творчості успішною. Для цього розглянемо постать Іздрика, а також оцінимо залученість самого автора у процес популяризації власної творчості.

Очевидною перевагою Юрія Іздрика щодо більшості інших авторів є його впізнаваність. Своє ім'я, як представника сучасної української літератури, Іздрик здобув завдяки своїй прозі. Постать Юрія Іздрика у контексті нової української культури є такою ж авторитетною, як Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Тараса Прохаська тощо. Як і вони, Іздрик є не просто знаменитим письменником, твори якого були позитивно сприйняті суспільством, а творцем українського постмодернізму. До будь-якого творця ставлення з боку аудиторії є особливим, адже до його образу додається елемент першовідкривача (у випадку Іздрика – новатора). Сприйняття автора у масовій свідомості підсилюється ще й постійною увагою до текстів Іздрика з боку відомих літературознавців. Тобто, популярність Іздрика підкріплюється й фаховою рецепцією.

Потенційно, успішність прозової творчості Іздрика може створити певний ефект щодо схвалення його поезії (у випадку, якщо читачі ознайомлені з усією творчістю автора). Для аудиторії, що цікавиться українською літературою тривалий час, Іздрик, перш за все, автор «Воццека». Навіть у фаховому колі літературознавців інтерес до цього роману, або інших прозових творів автора є поширенішим, ніж до поетичних текстів. Це відображується у кількісному спектрі наукових робіт, що стосуються прозових текстів автора, порівняно з дослідженнями лірики, а також кількості рецензій саме на прозу автора. Також Іздрик отримав відзнаку «книга року» від «BBC. Україна» за збірку «ТАКЕ», що складається з окремих оповідань. Сам факт нагороди додає ваги імені Іздрика, проте у пересічного читача, який прочитає новину щодо цього, першочергово складеться асоціація про Іздрика, як прозаїка, а не поета.

Безперечно, саме лише ім'я на основі попередніх досягнень не гарантує автору успішності виходу кожної наступної збірки (хоча це значно підсилює Іздрика у конкуренції з молодими авторами). Це особливо помітно у теперішній час, коли увага до літературних новинок є привілеєм доволі закритої, кількісно обмеженої групи через перевантаження інформаційного простору загалом. І саме на цьому етапі важливим є те, наскільки сильно автор представлений у публічному просторі – виступи, презентації власних проєктів (не обов'язково книжок), інтерв'ю, коментарі стосовно певної події (тобто, появи у публічному просторі, але не в центрі уваги) тощо.

Репрезентація Юрія Іздрика є доволі цікавою й унікальною. Перебування у публічному просторі безпосередньо стосується реальної особистості автора – його світобачення, характеру, звичок, поведінки. Головний парадокс тут полягає у тому, що за довгі роки в інформаційному просторі вибудувалася теза про те, що Ю. Іздрик веде доволі закритий, усамітнений спосіб життя. Однак це не заважає йому існувати у публічному

просторі, а навпаки, вибудовує доволі цікавий, своєрідний образ, який імпонує аудиторії. Журналістка та колега Юрія Іздрика Євгенія Нестерович коротко й влучно схарактеризувала цей феномен особистості автора: «Йому як публічній особі вдається дивовижно балансувати свою принципову маргінальність, «немейнстрімність», і популярність водночас» [58;29].

У своїх інтерв'ю Ю. Іздрик неодноразово говорив про те, що він продовжує жити у Калуші, у будинку, в якому народився. Цей вибір поета є цілком свідомим, і аж ніяк не відповідає завданню постійного перебування в центрі подій. З огляду на проблему просування власної творчості, набагато вигіднішим для автора є проживання у великих містах (що зазвичай є основними культурними центрами країни), як-от, наприклад, Київ, Львів, Харків. Безперечно, це не скасовує можливості подорожей, однак певне дистанціювання від культурних центрів зменшує варіативність життя автора у публічному просторі.

Юрій Іздрик не є активним промоутером власної творчості, й можна відзначити тенденцію до зменшення публічних з'яв автора щороку. В одному з інтерв'ю Іздрик розповідав про те, як виглядає його життєдіяльність останні роки: «Моє «третє» життя структурно виглядало як лежання на канапі, втикання в монітор більшу частину року і життя на чорнобильську пенсію у 1450 гривень. Традиційно в літній період, коли розпочиналися фестивалі, форуми, літературно-музичні виступи, у мене був період заробітків і, відповідно, активної соціалізації. Бо решту часу – соціалізуюся лише через фейсбук» [126]. Звернімо увагу, що промоційна діяльність на фестивалях та культурних подіях у автора асоціюється лише з сезонним видом роботи. Дійсно багато фестивалів та суміжних подій відбуваються у теплу пору року, а пандемія Covid-19 та повномасштабне вторгнення рф в Україну також

сприяли зменшенню проведення таких подій. Проте, в цих репліках вбачається неорієнтованість самого автора на перебуванні у публічному просторі.

Присутність автора у публічному просторі особливо контрастує з іншими відомими поетами. Наприклад, Сергій Жадан є чи не одним з найбільш активних українських авторів сучасності, у контексті просування своєї творчості та авторського імені. Видавнича діяльність Жадана кількісно значно перевищує діяльність Іздрика (у Жадана – це збірки майже щороку, хоча війна з РФ на це вплинула). Крім цього, Жадан активно веде свої соціальні мережі, а його дописи пов'язані не лише з власною творчістю, але й з суспільно-політичним життям країни (дописи про війну, волонтерські ініціативи тощо). У Іздрика соціальні мережі, а саме персональна сторінка у «Facebook», є першочерговою платформою для публікації поезії (про мережеву активність Іздрика йтиметься у розділі 3.2).

Однак вищенаведене зіставлення Жадана та Іздрика зовсім не означає відсутність останнього в публічному просторі. Вочевидь, наразі Жадан є одним з найбільш репрезентованих авторів в українському публічному просторі, а його діяльність не обмежується лише літературою.

Вже було зазначено, що Юрій Іздрик не ставить собі на меті промоцію власної творчості задля зміцнення власного авторського бренду. Проте сам Іздрик користується популярністю у культурно-мистецькій спільноті, а отже припустимо, що на більшості подій автор виступає на запрошення, що безперечно не означає його незацікавленість у самому виступі.

До 2022 року Іздрик презентував свої збірки у різних містах України. Варто відзначити й окремі виступи поета з декламуванням поезії та спілкування з прихильниками творчості. Іздрик є постійним спікером мистецьких фестивалів. Зокрема, останніми роками поет виступав на

фестивалях «Meridian», «Книжковий Арсенал» мистецькому фестивалі «І», «Острів Європа», «Бандерштадт» (у якості музиканта). У мережі «YouTube» можна знайти десятки відео з поетичних презентацій Іздрика у різних містах України.

Виступи перед публікою є дуже важливими для поета. Іздрик виходить далеко за межі традиційної декламації віршів. Так поет намагається поєднати музичне мистецтво із поезією, й часто читання його творів відбувається під музику. Присутність автора, манера його читання, формують зовсім інше уявлення та сприйняття у реципієнтів вже відомих раніше віршів. Під час своїх виступів Іздрик витворює абсолютно новий вид естетичного досвіду. На вагу його присутності у творчому просторі вказала поетеса Маріанна Кіяновська: «Феноменом Іздрика, крім інших його феноменів, є те, що він завжди впізнає своїх. Ще одним феноменом є те, що його тексти – як джаз і як блюз – впливають на людей відразу. Так само відразу – як джаз і як блюз – на людей впливає його фізична присутність. І річ не тільки в харизмі. Ось він сидить за столом із сигаретою – і хочеться запам'ятати, як він сидить, нахил плеча, тінь від руки на стіні, невловиме. Нетеатральність. Внутрішнє, іманентне» [58;26].

Презентації власних книжок у турах є традиційним авторським заходом щодо промоції власного матеріалу та себе. До епохи глобалізації це взагалі була ледь не єдина можливість автора поспілкуватися з власними читачами (що так високо цінує Іздрик). На прикладі відомого українського письменника, автора бестселерів, Макса Кідрука можна побачити дієвість та актуальність літературних турів для письменників: «починаючи із 2012 р. з метою популяризації своїх книг і підтримки продажів їздить у тури Україною та за її межами. Так, у 2017 р. він провів зі своєю книгою «Не озирайся і мовчи» презентаційний тур на 100 міст, у 2018 – із романом «Де немає Бога» вирушив у новий тур, у якому відвідав уже 101 місто» [90;212].

Окрім поетичної діяльності (літературної загалом), важливим елементом промоції є інша мистецька діяльність автора. Загалом, треба розуміти, що у свідомості Юрія Іздрика – він не лише літературний автор, але й музикант та художник. У мистецькому таланті Іздрика могли пересвідчитися й читачі його збірок, адже більшість з них графічно оформлював сам автор (один з останніх винятків – збірка «Меланхолії», у якій графічне оформлення виконала Мар'яна Савка). Іздрик поєднує у собі безліч талантів, і що важливо – у поетові постійно генерується ентузіазм для втілення різних мистецьких задумів.

Влучно схарактеризувала Юрія Іздрика його колега, поетка Галина Крук, справедливо назвавши його «людиною-оркестром»: «Юрко такий, як людина-оркестр, в нього поєднуються дуже багато різних талантів, і важко навіть десь розділити, де закінчується одне і починається інше. Власне, ми співпрацювали в різному форматі: з точки зору музики, відео і книжкового дизайну. Юрко дуже неординарний як творча особистість, він завжди цікавий, несподіваний, при тому, що я його давно знаю і можу десь передбачувати його поведінку. Юрко іронічний, самоіронічний, але водночас може бути досить делікатним як людина, коли йдеться про творчі та особисті питання» [58;28].

Окремим розділом у його творчості є музичне мистецтво. Іздрик є учасником і одним зі співзасновників гурту «DRUMТеатр». Гурт виконує пісні на тексти Іздрика (власне їх виконує сам поет). Безперечно, цей проєкт не є комерційно успішним (що визнає сам Іздрик), а виступи відбуваються на відносно невеликих майданчиках (жодних стадіонів або великих концертних зал). Проте саме у такій діяльності оприявнюється бажання Іздрика синтезувати мистецтва різного роду, аби у результаті виник унікальний продукт. Цим пояснюється також постійні начитування власних віршів Іздрика під музику (у стилі хіп-хопу) на власних виступах. Іздрик неодноразово

ззначав неймовірну спорідненість поезії та музики, вважаючи, що поезія ближча до музичного мистецтва, аніж до літературного. Це також пояснює, чому деякі вірші автора написані у формі пісні («LUCIA TRAP», «ОСТАНЦІЙ», «DERVISH SONG», «ЛЕНА», «TWO-STEP»). Особливо помітним це стає, коли Іздрік використовує рефрени.

Ще однією важливою подією, з точки зору промоції авторського бренду, став вихід у світ календаря-збірки «Naked one» з оголеними фото Юрія Іздрика у 2021 році. У збірці відчувається виразний акцент на візуальній складовій, адже у ній розміщено багато фотографій митця у великому форматі. Сам факт такого видання є претензійним, провокаційним, а проте відповідає Іздриковій епатажності.

В описі збірки зазначено таке: «“Naked one”» – це своєрідний coming out зрілого чоловіка, зневіреного як у силі поетичного слова, так і в силі воскресаючого духу. Залишається тільки тіло. Смертне тіло. Оголене тіло. Naked one» [50]. Тілесність одна з багатьох тем, яка широко репрезентована у поезії автора. У збірці Іздрік символічно поєднав словесну оголеність своєї поезії (адже поезія, як щире висловлювання, постає перед читачами без вбрання) разом із візуальним образом. Звернімо увагу на алюзію, що повертає читачів до «воскресаючого духу» Андруховича. Вочевидь, Іздрік зневірився у цьому воскресінні, як у всьому іншому (що перегукується з більшістю його поетичних текстів), а отже постав людиною – вразливою та незахищеною, без жодної маски та одягу.

З точки зору маркетингового кроку, це безумовно цікавий, екстраординарний та потенційно ефективний проєкт. Відомі українські автори нечасто (майже ніколи) оголюються для публіки, а тут маємо не просто епатажне загравання як самоціль, а якісно оформлений продукт з художньо-естетичною цінністю (очевидно, що ці фотографії не про еротизм, як це

позиціонують деякі ЗМІ для привернення уваги). Про успішність запуску цього проєкту свідчать короткі новинні замітки на різних інформаційних сайтах («Еспресо», «Репортер», «Gazeta.ua» тощо), які навряд чи б звернули увагу на вихід менш ексцентричної збірки автора.

Також Іздрик встиг долучитися й до кінематографу. У квітні 2024 року у прокат вийшла стрічка під назвою «Я і Фелікс», відзнята Іриною Цілик за мотивами роману Артема Чеха «Хто ти такий?» На початку проєкту Іздрик мав лише зіграти у трейлері разом із сином Цілик та Чеха. Однак, попри відсутність акторського бекграунду, Іздрику запропонували долучитися до зйомок самого фільму. Цілик зазначила: «Мене вразило, що тоді сказав Іздрик: «Як довго я чекав, щоб ти мене десь зняла». Це стало для мене несподіванкою, бо навіть не підозрювала, що у нього були такі бажання і амбіції» [49]. Іздрик неодноразово проявляв інтерес щодо потенційної акторської діяльності, зокрема через сильну зацікавленість до кіномистецтва.

Вже під час зйомок у трейлері в мережі інтернет виник деякий резонанс щодо участі Іздрика у проєкті, про що свідчать короткі матеріали на сайтах ЗМІ. Сам факт повноцінних зйомок поета у художньому фільмі є непересічним для українського медіапростору (тим паче в одній з головних ролей). Можемо пригадати подібний кейс за участі Сергія Жадана, який з'явився у фільмі «Дике поле» за мотивами його власного роману «Ворошиловград». Однак це була лише епізодична поява. У фільмі «Я і Фелікс» Іздрик мав можливість продемонструвати ще один таланти. Безперечно, від якості його гри та якості фільму в цілому, його рецензії та оцінки з боку глядачів, залежить наскільки сильно Іздрик асоціюватиметься з кінотворчістю. Але зауважимо, що сам факт участі поета у масштабному проєкті значно сприятиме його популярності і вплине на рівень впізнаваності.

Таким чином попри основну поетичну діяльність, Юрій Іздрик не намагається позиціонувати себе винятково як поета. Це яскраво демонструє його залученість у музичні проекти, а також кінодебют у якості актора. У загальному сприйнятті суспільства діяльність за межами власної (основної) сфери збільшують впізнаваність автора. Оскільки епоха консюмеризму характеризується високим рівнем конкуренції, важливо, аби суб'єкт популяризації позиціонував себе не тільки у вузькопрофільному середовищі. Це гарантує збільшення загальних згадок авторського імені у медіапросторі, що потенційно може забезпечити розширення власної аудиторії.

3.2. Автор у мережі

Цифрова епоха приховує у собі безліч можливостей для промоції власного контенту, зокрема літературного твору. Та разом з тим, стрімкий розвиток інтернет-мережі не означає легкий шлях популярності автора та його творчого доробку. Парадоксальним чином одна з вагомих переваг мережі, а саме доступність фактично до будь-якої інформації, може обернутися значною перешкодою. Ці складнощі пов'язані з перенавантаженням інформаційного простору, і відповідно, автору не легко заволодіти увагою аудиторії. Однак навіть якщо автору це вдається, цей процес може бути короткотривалим, якщо сам автор не підживлюватиме інтерес цієї ж аудиторії (тим самим утворюючи лояльний сегмент). Окрім діяльності самого автора, інтерес до нього можуть створювати сторонні джерела (ЗМІ, шанувальники, критики тощо). Разом це створює цілісну картину репрезентації особистості автора у мережі. Тож у цьому підрозділі варто зосередити увагу на діяльності Юрія Іздрика у мережі щодо промоції власної творчості, а також звернути увагу на присутність автора у медійному дискурсі загалом.

У роботі Адама Лозинського, де розглядається проблема реалізації автора в мережі, дослідник припускає, що автор може публікувати свої твори в інтернеті (для ознайомлення та/або продажу), або бути представленим у різних соціальних мережах [71;230]. Для Юрія Іздрика тема інтернет самвидаву є актуальною лише частково, адже автор публікував свої вірші у соціальній мережі Facebook, що автоматично означає перебування поетичних текстів у вільному доступі на безоплатній основі. Однак повноцінні збірки автор випускає лише у співпраці з видавництвами, й часто вірші, що були опубліковані у Facebook, є частиною якоїсь конкретної поетичної збірки (або декількох). Тому не можна вважати Іздрика мережевим автором, тобто таким, що в першу чергу орієнтується на видання свого матеріалу в інтернеті власними зусиллями. У контексті Іздрика, публікація віршів у соціальній мережі – це частина стратегії просування авторської творчості, про що детальніше йтиметься далі.

Споживацька аудиторія в мережі інтернет не завжди може бути тотожною аудиторії у реальному світі. Бондаренко пропонує таке визначення інтернет-аудиторії: «інтернет-аудиторія – це сукупність осіб-споживачів онлайн-продукції, яким потенційно притаманні такі риси, як локальність і глобальність, фрагментованість, здатність до співтворення, активне коментування, мобільність поведінки, мінливість інтересів та вподобань» [12;250]. Такий критерій як мінливість інтересів та вподобань надзвичайним чином актуалізується в умовах епохи соціальних мереж. Цьому сприяють заповнені новинні стрічки, що постійно оновлюються, відповідно розсіюючи увагу користувача. Крім того, це створює безліч альтернатив у виборі, а отже затриматись на одній сторінці (на одному матеріалі, авторові) стає ще складнішим.

Отже, значною частиною промоції власної творчості Іздрика була його власна сторінка у соціальній мережі Facebook, яка станом на 2024 рік є видаленою самим автором. У 2022 році на своїй сторінці у мережі Facebook Іздрик поскаржився, що його дописи забороняють через політику цензури (тобто Facebook автоматично їх приховує). У дописі поет зазначив, що більше не хоче користуватися цією мережею й видаляє свій профіль (на жаль, текст допису відсутній у мережі).

Попри те, що поет перестав вести сторінку у соціальній мережі Facebook, тривалий час він активно займався промоцією своєї творчості, використовуючи саме цю платформу. У певний період часу Юрій Іздрик щодня публікував новий вірш, що для української літератури в умовах розвитку інтернету стало певним феноменом. Іздрик став чи не найактивнішим українським автором у мережі, а його дописи склалися винятково з поетичних текстів.

Сам Іздрик мав доволі прагматичне бачення своїх цілей у мережі Facebook, що цілком відповідає маркетинговій стратегії (хоча у випадку Іздрика вона є приватною). В одному з інтерв'ю поет зазначив: «Для мене ФБ – це інструмент. Це майданчик, через який я виходжу до читача. Безпосередньо. Щоденно. Без спілкування з видавцем, пошуком якихось компромісів щодо того, якою має бути книжка, роялті, презентація і ціла решта. Мене особисто взагалі не особливо збуджує нагода видати ще одну книжку, якщо є можливість публікуватися на ФБ. В мене вже є поличка, заповнена моїми книжками. Однією більше чи менше – без різниці. Мені не дуже важливо, як це бачить видавець чи критик. Мені важливо, як це сприймає читач. І тут ФБ дає все необхідне» [129].

Період так званої інтернет-творчості Іздрика співпадає з його, можливо, найбільш плідним етапом поетичної кар'єри. У колі шанувальників його

творчості – це явище у житті Іздрика назвали «Вірш на день», що набуло відтінку челенджу (змагання). Іздрик, можливо напівжартівливо, говорив про цей період як графоманію, однак йому було цікаво зрозуміти, наскільки його творчість необхідна взагалі та хто саме його читачі. Інструменти соціальних мереж дають відповідь на ці питання фактично миттєво після публікації чергового допису. З погляду автора, це був експеримент, який реалізовувався вдало, адже на його сторінці була постійна читацька активність.

Соціальна мережа дозволила поету зрозуміти своїх читачів, скласти їхній портрет (умовно). Один з важливих коментарів Іздрика щодо його аудиторії: «Мені було цікаво, що це зі мною відбувається – напад чистої графоманії чи воно чогось варте? Спостерігав, як люди заходять на мою сторінку, ставлять лайки, коментують, поширюють вірші, кількість цих людей щоразу збільшується, утворюється певне коло “своїх”, упізнаваних читачів, до відгуків деяких із них починаєш дослухатися... А коли побачив серед читачів, що відмічали мої вірші, таких людей, як Катя Калитко, Андрій Бондар, Юрко Позаяк, думка яких для мене багато важить, – зрозумів: те, що я роблю, має право на існування» [129].

Однак попри значну активність користувачів на сторінці Іздрика (станом на 2024 рік за його сторінкою слідкували понад 27 тисяч осіб), сам автор майже ніколи (за його словами) не вдавався до дискусії у коментарях під своїми дописами. З точки зору маркетингу це неефективний крок, адже зворотний зв'язок автора з читачами є надзвичайно важливим (особливо, коли читачі є лояльними). Проте тут оприявнюється характерна риса Іздрика – він не намагається догодити іншим, а його публічні дії (у цьому випадку – у мережі) продиктовані його особистим бажанням, в першу чергу, писати. Припустімо, що з точки зору Іздрика, він дає аудиторії свої вірші, а вони їх

позитивно сприймають, а отже більшого прагматичному й доволі усамітненому автору не треба.

Подібні припущення можна зробити з огляду на те, наскільки осмислено Юрій Іздрик вибрав соціальну мережу для реалізації власної творчості. Безперечно мережа «Facebook» є зручною для публікації дописів на кшталт віршів, проте видається, що це стало єдиною перевагою для автора. Відповідно до соціологічних досліджень, станом на 2023 рік найпопулярнішими соціальними мережами серед українців є «Telegram» – 71,3%, «YouTube» – 66,2% та «Facebook» – 55% (дані згідно досліджень Громадянської мережі ОПОРА) [107]. Мережа «Telegram» добре підходить під задачі розміщення віршів, проте у період творчої інтернет діяльності Іздрика, не була поширена в Україні. «YouTube» – не підходить під описані задачі, тож «Facebook» є логічним рішенням з боку автора. Щоправда, тенденція використання цієї мережі в Україні зменшується: на 2,8% менше користувачів за рік, при цьому частка молоді зменшилася на 8,5%, а частка користувачів старше 70 років збільшилася майже на 6%).

Звернімо увагу на деякі аспекти соціальних мереж інших відомих представників українського літературного постмодернізму. Найбільшими, з точки зору охоплення аудиторії, у мережі «Facebook» є сторінки Сергія Жадана (186 тисяч постійних читачів) та Оксани Забужко (130 тисяч постійних читачів). Такі показники значно перевищують аналогічні показники інших відомих постмодерністів (тут не беруться до уваги автори популярної літератури). Наприклад, у Юрія Андруховича сторінка на «Facebook» має 15 тисяч читачів (що менше за Іздрика). У Тараса Прохаська – 6,5 тисяч читачів.

Відповідь щодо цієї динаміки користувацької активності полягає у діяльності самих авторів. Наприклад, Забужко та Жадан роблять по декілька дописів щодня, при цьому тематична направленість надзвичайно різноманітна:

політика, культура, анонси подій за власної участі, особистісні думки тощо. У свою чергу, на сторінці Андруховича дописи можуть з'являтися раз на декілька місяців (або й рідше). Прохасько щотижня поширює посилання на свій новий матеріал, виданий на сайті видання «Збруч», тож для нього «Facebook» – майданчик для нагадування своїм постійним читачам про вихід нового тексту. Така дещо одноманітна направленість перегукується з Іздриковим концептом сторінки, де мають бути лише поетичні тексти автора.

Окрім цього, на своїх сторінках Забужко та Жадан можуть відповісти у коментарях (хоча це не переходить у дискусію). Значною мірою кількість та якість зворотного зв'язку зі своєю аудиторією впливає на загальну кількість лайків та переглядів, що у соціальній мережі можна вважати за мірило успіху. І те, що Іздрик частіше відмовляв собі у спілкуванні в коментарях, ймовірно, теж вплинуло на трафік його сторінки.

Показники лайків та переглядів (у мережі «Facebook» інформація про перегляди не є відкритою) впливають на популярність сторінки. У свою чергу ці показники теж формуються під впливом різних чинників. Кількість цих показників у соціальних мережах ЗМІ залежить від багатьох факторів, зокрема, це демонструє, наскільки вдалою була промоція матеріалу, заголовки, вірусне поширення, потреба аудиторії в цій інформації [161]. Ці спостереження стосуються інтернет-журналістики у соціальних мережах. Проте, вважаємо, що їх можна транспонувати на персональну сторінку відомої особистості. Адже сторінки у соціальних мережах, ЗМІ або авторські, діють за схожими механізмами, а єдина різниця полягає у суті наданої інформації. У випадку ЗМІ – це актуальна інформація, у випадку літературного автора – художні тексти.

Для більшої присутності автора у мережі, що потенційно допоможе залучити ширшу аудиторію, ефективним варіантом є поєднання декількох платформ. Іздрик ніколи не поєднував у своїй роботі різні соціальні мережі, а

працював лише там, де зручніше та вже є сформована аудиторія. Ще одним свідченням відсутності конкретної стратегії промоції – безальтернативність у випадку, якщо щось йде не за планом. Ситуація із закриттям персональної сторінки Facebook Іздрика продемонструвала, що автор не бажає шукати нові шляхи для публікації своїх віршів (принаймні наразі). Крім того, саме наповнення його сторінки Facebook, а це лише творчість автора, пояснює небажання Іздрика бути залученим у дискусійні процеси стосовно актуальних питань сьогодення (війна, політика, соціальні проблеми тощо). І в цьому Іздрик ще раз залишається вірним собі, діючи відповідно до своїх принципів, переконань та бажань.

У мережі «Facebook» Юрій Іздрик чітко виокремив певні положення, відповідно до яких писав та публікував свої вірші. Мережевий формат публікації вимагає інших підходів на протилежності публікації у друкованому форматі, але відповідно й надає інші можливості.

З характерних ознак концепції Іздрика у роботі з віршами у «Facebook» – відмова від розділових знаків (що знайшло своє відображення й у друкованих збірках поета) та обмеження в обсягах поетичного тексту. Останнє, ймовірно, продиктоване теорією про «кліпове мислення» (або теоріями пов'язаними з обґрунтуванням пришвидшеної, хаотичної рецепції контенту в мережі), що актуалізується в умовах споживання інтернет-контенту. Під «кліповим мисленням» тут розуміється «психічне явище, яке характеризується фрагментарною моделлю сприйняття інформації, в якій процес відображення об'єктів відбувається без заглибленого послідовного розмежування і поєднання, поверхово й алогічно, зі швидким безсистемним переключенням» [30;46]. Соціальні мережі, з великою кількістю яскравого та швидкого контенту, сприяють актуалізації такого типу мислення.

В одному з інтерв'ю Іздрик зазначив: «Коли я перейшов у фб, і побачив, який там формат, то почав писати без розділових знаків і великих літер – це був свідомий крок, щоб спростити графічне сприйняття. Моїм критерієм доброго вірша для фейсбука є тристрофовий вірш; чотиристрофовий – це вже трохи перебор, а більше – реально забагато, бо як і будь-який інший пост, вірш має три секунди, аби заволодіти увагою. Це й визначає формат мережевої поезії» [130]. Тож поет свідомо намагався привести свою творчість у відповідність з певними стандартами функціонування дописів у соціальних мережах. Однак, звернімо увагу, що нібито навмисне зменшення обсягу поетичного тексту, насправді вписується у рамки ідіостилу Іздрика. У більшості випадків, його вірші у друкованому форматі не перевищують чотирьох строф. Є винятки, але загалом для Іздрика не характерні громіздкі за обсягом вірші.

Персональна сторінка у соціальній мережі «Facebook» стала найяскравішим проявом особистої промоції творчості Юрія Іздрика. Окрім цього, у Іздрика був блог під назвою «Мертвий щоденник», де автор також публікував свої вірші (до епохи Facebook-творчості). Адам Лозинський звертає увагу на блоги, як форму вираження думок автора та можливість неформального спілкування з іншими користувачами (тобто інтерактивна складова) [71;232]. Однак блоги, у розумінні текстів на окремих платформах для блогінгу, певним чином стали архаїчними. Платформи для блогу швидко себе вичерпали (головний показник – користувацька активність), а сам формат перекочував у соціальні мережі. Горська стверджує, що нішеву контентну спрямованість блогів почав витісняти аналогічний інструментарій соціальних мереж, що, на відміну від блогів, утримують аудиторію в орбіті глобальних комунікаційних каналів, роблять її активною ланкою несталої, але скупченої структури медіареальності [31;155].

Популяризація авторських творів може виходити за межі лише авторової діяльності спрямованої на це. Це свідчення того, як бренд автора починає працювати на самого автора, й останньому не обов'язково постійно організовувати спеціальні заходи для власної промоції. Наприклад, вихід нової поетичної збірки автора автоматично привертає увагу спеціалізованих груп аудиторії (через авторитетність його імені): лояльних читачів (шанувальників творчості), літературних критиків, митців (колег по цеху), журналістів, що працюють у сфері культури. Тож, окрім дій самого автора спрямованих на популяризацію нової збірки, відбувається аналогічна гра засобами інших суб'єктів (із залученням автора або без його прямої участі).

Промоція у мережі відбувається через певні канали, і в цьому контексті Олена Скібан розмежовує поняття «канали просування» та «засоби популяризації». Так, серед комунікаційних каналів вона вирізняє сайти видавництва, які зацікавлені у популяризації виданих ними книжок, а також літературні сайти та видавничі портали [100;200]. Це приклади ресурсів, де промотування книги автора може відбуватися без його залучення у процес.

Так, на сайті «Видавництво Старого Лева», з яким упродовж багатьох років активно співпрацює Юрій Іздрик, є матеріали пов'язані з автором. На сайті видавництва є низка дописів з рубрикацією «вірш дня» (з огляду на останню дату публікації, від рубрики вже відмовилися), де розміщувалися вірші поета. Однак цей прояв є незначним. Проте значимою є стаття-рецензія Уляни Галич (до якої вже зверталися у цьому дослідженні), яка розміщена на сайті. Сама стаття Галич під назвою «Не вмер молодим? То живи молодим: меланхолійна екзистенція Юрія Іздрика» вперше була опублікована на сайті інтернет-газети «Збруч». Окрім того, що сама стаття – це фаховий погляд на поетичні текст збірки «Меланхолії», це й також розгорнуті рефлексії читачки. Для видавництва подібний матеріал є хорошою промоцією книги.

Передрукування цього тексту на своєму сайті є вдалим кроком у взаємодії з потенційним покупцем, адже наявність рецензії для нього може стати одним з вирішальних факторів у придбанні збірки.

Видавництва відіграють важливу роль у підтримці імені їхнього автора й безпосередньо намагаються вплинути на позитивну динаміку продажів примірників. Проблемою видавництв на початку незалежності України була нестача фінансування, а отже вони не могли послуговуватися рекламою, як потужним інструментом маркетингу. На це вказує Каньшина, зазначаючи, що у такому випадку видавництва послуговувалися засобами промоції: «Серед найефективніших її засобів – публікація рецензії, огляду, тематичної статті, інтерв'ю з автором чи видавцем у друкованих ЗМІ; тематичний книжковий огляд у ЗМІ; презентації книг; авторські зустрічі з читачами; авторські турне містами; участь видавництва та автора у книжкових виставках; участь у ток-шоу; літературні вечори; дискусії; круглі столи; тематичні передачі за участю авторів або видавців тощо» [59;747]. До цього списку також включають залученість видавництв у книжкові фестивалі, ярмарки, виставки.

Справедливо зазначити, що більшість перерахованих варіантів промоції, є актуальними для видавництв й у теперішній час. Однак з розвитком інтернет-мережі розширюються можливості використання цих засобів, а також додаються нові. Зокрема Каньшина називає smm-технологію, інтернет-рекламу, бук-трейлери [59;748]. Це способи платного просування с-поміж інструментів маркетингу. Однак книговидання в Україні не перебуває у фінансово сприятливій ситуації, а отже кожне окреме видавництво не завжди може інвестувати великі кошти у рекламу. Тому видавництва шукають шляхи максимізації прибутку з мінімізацією затребуваних ресурсів. Безкоштовні методи, як-от, наприклад, розміщення критичної статті-рецензії на своєму сайті, є хорошим варіантом. А, наприклад, smm-інструменти (smm – маркетинг

у соціальних мережах) дозволяють його добре індексувати у пошукових системах (переважно мова про «Google»).

Однак маркетинг у соціальних мережах вже давно вийшов за рамки створення та поширення дописів. Власне тому ця послуга доволі високо оцінюється на ринку праці. Тож для якісної та ефективної промоції видавництвам потрібно витратити ресурси. М. Гижко та І. Монтрін виокремлюють такі особливості smm-просування: створення контенту (базова дія), взаємодія зі споживачами (користувач в мережі не має відчувати себе відмежованим, а отже потребує постійної комунікації), моніторинг та аналіз даних (для впровадження якомога кращої стратегії просування), реклама та спонсорські публікації, а також створення і взаємодія зі спільнотами (побудова лояльної аудиторії) [24;346].

Варто наголосити, що у цьому контексті «ВСЛ» намагається організувати якомога якіснішу роботу щодо промоції у мережі. Аналізуючи сайт цього видавництва, Н. Іванова звертає увагу на низку переваг, які роблять видавництво конкурентоспроможним у мережі. Зокрема, мова про якісне оформлення, інтерактивність, зручність у користуванні, наявність всіх необхідних функцій (першочергово мова про замовлення книжок та зворотний зв'язок) та наявність додаткового контенту [46;73]. Таким чином «ВСЛ» якісно зміцнює власний бренд, а разом з тим впливає на мережеву промоцію постійних авторів видавництва, як це відбувається з Юрієм Іздриком.

Проте цільова аудиторія сайтів видавництв, у першу чергу, все ж орієнтується на пошук та придбання книг, а додатковий контент (як-от, наприклад, статті або блоги) не є першочерговим пріоритетом для користувачів. Хоча варто вказати на спроби українських видавництв бути не просто майданчиком для реалізації свого товару, але й певним провідником у культурний світ. Натомість аналогічні матеріали розміщені на спеціалізованих

літературних сайтах або сайтах інтернет ЗМІ, де широко репрезентована культурно-мистецька тематика, є більш перспективними з точки зору авторської промоції. Частина аудиторії таких сайтів цілеспрямовано шукає матеріали про письменників (критичні рецензії, історії з життя, новини, тощо).

На згаданому вище сайті інтернет-ЗМІ «Збруч», окрім статті Уляни Галич, також було опубліковано статтю відомої української літературознавиці Роксани Харчук «Синусоїда Іздрика». Цей матеріал, датований жовтнем 2022 року, не приурочений до виходу нової збірки автора, а є комплексним поглядом авторки на творчість Іздрика. Це доводить тезу про те, що наявність статусу у літературознавчих колах, може спричинити певний інформаційний резонанс довкола особистості автора, при цьому не потребуючи явного інформаційного приводу. Безперечно такі матеріали є поодинокими, проте вони підживлюють інтерес до автора, навіть якщо його видавнича діяльність не є значною у конкретний проміжок часу. Окрім того, тривала відсутність автора у медіапросторі може спричинити лише більшу зацікавленість ним з боку читацької аудиторії, а потенційних авторів статей підштовхувати на пошуки нових тем, пов'язаних з творчістю досліджуваного автора.

Ще одним важливим показником присутності автора у мережі інтерв'ю. Розвиток мережі інтернет значним чином допоміг розквіту журналістського жанру інтерв'ю. Безсумнівно, у золоту епоху розвитку друкованих ЗМІ та телебачення інтерв'ю було розповсюдженим жанром, проте діджиталізація значно полегшила доступ до контенту аудиторії, а разом з тим і збільшила можливості самих ЗМІ. Окрім цього, у соціальній мережі утворився тренд на інтерв'ю (який стосується й українськомовного сегменту), й наразі такі розмови вже не є обов'язково спеціалізованими (тобто схема, де лише

журналіст може бути інтерв'юером). Аудиторія створює попит, адже їх цікавлять історії успіху людей у різних сферах.

До постаті Юрія Іздрика, незалежно від його видавничої або гастрольної діяльності, прикута значна увага. Лише у відеоформаті в мережі «YouTube» нараховано 16 інтерв'ю з поетом, більшість з яких є великими розмовами, й лише кілька з них – невеличкі бліц-інтерв'ю з Іздриком відзняте ЗМІ на літературно-мистецьких подіях. Зауважимо, що таку кількість варто вважати значною, зважаючи на попередні тези про те, що сам поет не намагається бути навмисне присутнім у медіапросторі. Тобто можемо припустити, що всі інтерв'ю було зініційовано авторами ресурсів, для яких ці розмови були записані.

Якщо порівнювати таку активність на тлі інших українських авторів-постмодерністів, то зазначимо, що Іздрик є одним з найбільш репрезентованих в інтерв'ю авторів. Однак він значно поступається Сергію Жадану та Оксані Забужко, яких часто запрошують на авторитетні інформаційні платформи («Deutsche Welle», «BBC», «Ukrainian», «Українська Правда», «Суспільне Мовлення», «Радіо Свобода» тощо). У цих розмовах, де головною тематикою є суспільно-політичні проблеми, вони виступають експертами, адже ці автори вже давно перейшли зі статусу письменників до лідерів громадської думки. Відповідно, у кількісному еквіваленті Юрій Іздрик не може скласти конкуренцію цим авторам, а головною відмінністю лишається спосіб позиціонування себе у медіапросторі.

Окрім інтерв'ю у відеоформаті, у пошуковій системі «Google» також індексуються інтерв'ю з Юрієм Іздриком у текстовому варіанті. Таких інтерв'ю налічується близько 20 (у перелік входять лише великі розмови, які не дублюються у мережі «YouTube»). До цього списку окремою категорією варто додати невеликі інформаційні матеріали пов'язані з ім'ям автора. Це

можуть бути анонси його літературних або музичних виступів, замітки за результатами таких подій, інформаційні матеріали про культурно-мистецькі події, де гостем або експертом був Юрій Іздрик. Функція ЗМІ у таких випадках, у першу чергу, інформаційна, що має задовольнити потреби їхньої цільової аудиторії. Проте періодичні згадки про автора сприяють його постійному перебуванню у медіапросторі. Таким чином, ЗМІ ще й опосередкованим чином виконують функцію культурної інтеграції аудиторії, а у вужчому сенсі популяризації читання. Таке завдання є пріоритетним лише для спеціалізованих культурно-мистецьких видань.

У ході цього дослідження частково вже окреслювалися деякі погляди автора, зокрема, було проаналізовано світоглядну парадигму Іздрика крізь призму твору «Summa». Однак важливо також поглянути на постать Юрія Іздрика крізь призму інтерв'ю з ним. Це допоможе розширити розуміння образу автора, що виникає у масовій свідомості. Окрім інтерв'ю з митцем, у нагоді стануть коментарі та розповіді інших людей про нього (колеги, знайомі, журналісти тощо).

Іздрик, попри його усамітнений спосіб життя, є відкритим для розмови з ним. Так, в мережі інтернет можна знайти десятки інтерв'ю поета, які у більшості присвячені його особі загалом. Рідше поет бере участь у відеопроєктах, як експерт (коментатор). Як приклад – його участь у проєкті «Poety», у випуску присвяченому Миколі Вінграновському.

У рецепції інтернет-споживача Іздрик постає епатажним, прагматичним та розважливим водночас. Його вислови гострі, але щирі, адже поет не намагається догодити комусь, а значить говорить, так би мовити, без «фільтру». Наприклад, у випуску присвяченому творчості Вінграновського, Іздрик стверджує, що знає лише один вірш поета «До себе», а більше не волів читати, аби не зіпсувати хороше враження про Вінграновського. Потім Іздрик

щиро дивується, коли йому зачитують дитячий вірш Вінграновського, й високо оцінює його творчість. А врешті-решт переходить до зовсім іншої теми, висловлюючи думку про те, що у школах мають відмінити уроки літератури, й зробити більший акцент на природничих науках [176]. Це демонструє авторський епатаж та деяку індиферентність Іздрика щодо певних правил та рамок простору, в якому він перебуває.

У свідомості реципієнтів не дарма постає образ Іздрика як антисоціальної особистості, що живе своїм власним життям, не намагаючись зайвий раз контактувати із зовнішнім світом. Сам поет говорить про це так: «я зараз намагаюся жити в якомусь непомітному режимі – в усіх сенсах непомітно – як письменник, чи публічна особа, так само як і біологічна істота. Я не напружуюся, я багато шуму не роблю, я ходжу тільки за сигаретами, в найближчий гастроном – типу замаскувався, мене немає (сміється) [131]. Цей фрагмент взято з інтерв'ю 2007 року й варто зазначити, що за цей час Іздрик не надто змінився.

Активна мережева діяльність автора у «Facebook» цілком задовольняла його потребу у соціалізації. Для Іздрика ніколи не було важливим навмисне перебувати у публічному просторі. А оскільки фестивальна діяльність, в його розумінні, більше сезонна активність, то «Facebook» на тривалий час став тією ниткою, що з'єднала поета з його аудиторією: «А якщо йдеться про бажання бути щодня присутнім у медіапросторі – то його можу спокійно задовольнити публікацією у ФБ» [129].

У Іздрика постійно запитують, як він сам оцінює свою творчість та чи хотів би, аби люди пам'ятали його ім'я за конкретними творами. Наводимо фрагмент з інтерв'ю 2022 року: «Не приведи Господь бути Шевченком, щоб твоє прізвище через 200 років постійно якісь люди згадували. Я би не хотів

ніяким текстом залишатися – помер, спалили, закопали в горщик з коноплями і потім скурили. Це максимум, чого я можу хотіти» [128].

Свою творчість Іздрик сприймає дуже скептично. Наприклад, його поезія – це результат сильних закоханостей, що стаються з людиною вже у зрілому віці. А її реалізація у публічному просторі – це акт спілкування митця зі своєю аудиторією, яку поет насправді дуже шанує. Іздрик не намагається бути серед кращих у поетичному цеху, адже йому достатньо власного місця: «З тієї півтори тисячі віршів, які я накатав за цей час, набереться зо 20, щонайбільше – 50 добрих віршів. Але однаково то будуть вірші того ґатунку, який я сам не вважаю високою поезією. Дуже рідко мені вдається вийти на справжній поетичний рівень. Ну бо де, скажімо, Жадан, а де – я? Жадан – це для мене справжня поезія. А я – це для мене не поезія» [159].

Це, ще одне підтвердження, чому Іздрику достатньо свого місця на літературній карті України. Можливо, для когось це видається навмисним заниженням власних здобутків, однак зважаючи на щирість та безпринципність висловлювань Іздрика, ймовірно, він не бачить себе на Олімпі поетичної творчості. Позиціонування у мережі насправді цілком відповідає власним поглядам автора щодо бачення себе у світі та усвідомлення своєї ролі у контексті літературної творчості. Для Іздрика важливими є лише сам процес мистецького творення та презентації результатів для аудиторії (проте до його слів завжди варто ставитися критично, можливо Іздрик хоче, аби його образ бачили саме так). А отже вся промоційна діяльність, зокрема у мережі, є супутнім елементом, допоміжним, проте ніколи не першочерговим.

3.3. Автор у публічному дискурсі: індивідуальність Ю. Іздрика на тлі поетів-постмодерністів

Коли йдеться про визначення місця та ролі митця у певному періоді літературного процесу, важливо усвідомити, що діяльність аналізованого автора ніколи не є відмежованою від самого часу та простору. Масштаб особистості пізнається лише у порівнянні, адже це є певне співвідношення. У цьому дослідженні вже неодноразово акцентувалась увага на визначній ролі Юрія Іздрика як одного з творців постмодернізму. Проте, аби з'ясувати, як проявляється непересічність Іздрика у позиціонуванні себе в публічному просторі, необхідно поглянути на автора у контексті його колег-постмодерністів. Аналізуючи індивідуальність Іздрика, вважаємо за потрібне порівняти її з найбільшими іменами українського літературного постмодернізму – Юрієм Андруховичем, Сергієм Жаданом, Оксаною Забужко. При цьому варто зосередити зусилля на таких аспектах як: публічна діяльність авторів у контексті літературної діяльності та за її межами, присутність авторів у мережі інтернет та особливості їхнього позиціонування, а також загальна роль цих авторів у сучасному літературному процесі.

Постать Юрія Іздрика пов'язана з іншими представниками українського постмодернізму не лише стилем та його хронологічними межами. Часопис «Четвер», творцем якого був зокрема Іздрик, став місцем доторку цілої плеяди митців нової генерації. Неодноразово у своїх інтерв'ю, говорячи про «Четвер», Іздрик наголошує, що журнал відкрив дорогу для багатьох молодих авторів, які згодом стали надзвичайно популярними: «Та кого не візьми з публічних літературних осіб – всі дебютували у Четверзі: Прохасько, Жадан, Єшкілев, Савка, Кіяновська, Сняданко, Карпа, Поваляєва, Малярчук, Дереш, Пиркало, Фрідлянд, Кожелянко, Солодько, Федорак... усіх і не згадаю. А, ну і я так само» [56].

У цьому переліку Іздрик не зазначив, зокрема, Юрія Андруховича, оскільки останній вже мав певну популярність й долучився до роботи у журналі у 1991 році (два роки після виходу першого випуску). Обидва автори значною мірою доклалися до формування такого явища як український постмодернізм. Для українського читача їхні імена є уособленням сучасної літератури. Тобто, певним чином, йдеться про канонізацію цих постатей у контексті українського постмодернізму (або й у цілому української літератури). Однак, якщо так звана канонізація Іздрика пов'язана з його прозовою діяльністю у 90-х роках минулого століття, то Андруховича у цьому аспекті розглядають як прозаїка та поета одночасно. Безперечно на це вплинуло й те, що творчість Андруховича неможливо поділити на періоди поетичної або прозової творчості. Хоча саме початок його літературної діяльності більшою мірою характеризується поетичним доробком (збірка «Небо і площі», а також діяльність в угрупованні «Бу-Ба-Бу»).

Певним чином це дає підставити говорити про те, що поетичний доробок Іздрика ще не цілком осмислений та оцінений сучасниками. У той час, як Андрухович-поет – сформований, прийнятний образ у свідомості читачів. Про це, зокрема, свідчить соціологічне дослідження представлене у роботі Надії Гаврилюк під назвою «Читацькі цінності та канон». У 2009 році серед студентів-філологів провели анкетування на предмет знання та загальної рецепції української літератури. Гаврилюк презентувала рейтинг десятки найпопулярніших поетів за результатами цього дослідження, до якої потрапили Ліна Костенко, Сергій Жадан, Юрій Андрухович, Іван Драч, Дмитро Павличко, Оксана Забужко, Олександр Ірванець, Анатолій Криловець, Борис Олійник, Віктор Неборак (імена подані у порядку відповідності за кількістю відповідей респондентів) [16;70]. Звернімо увагу, що згадуваний

Андрухович у свідомості реципієнтів має образ поета, при чому посідає третє місце.

Це дослідження репрезентативне, в першу чергу, з точки зору розуміння образу Андруховича у свідомості читачів. Про Іздрика у цьому дослідженні не йдеться, адже, як вже було зазначено, образ Іздрика-поета витворився значно пізніше (виключенням є творчість під псевдонімом «Дерибас»). Гаврилук зазначає: «такий розподіл засвідчує активне співіснування традиції шістдесятництва (Ліна Костенко, Іван Драч, Дмитро Павличко, Борис Олійник) та постмодернізму (Сергій Жадан, Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак) в українській поезії. Усі перелічені автори заявили про себе чи у 60-х, чи у 80-х (як представники «Бу-Ба-Бу» і Оксана Забужко), чи у 90-х (Сергій Жадан, Анатолій Криловець)» [16;70]. Звернімо також увагу на те, що станом на 2009 рік (відповідно до дати проведення анкетування) до десятки згаданих поетів, серед яких чотири шістдесятники, не потрапив Василь Стус (згадки його імені у респондентів були поодинокі). Можемо спрогнозувати, що в аналогічному дослідженні сьогодні Стус, ймовірно, знайшов би більший відгук. Адже цікавість до його особисті в останні роки (Революція Гідності та російсько-українська війна) значно зросла, завдячуючи книгам та художньому фільму про нього. Вважаємо це спостереження важливим у контексті того, як актуалізація імені автора (шляхом культурного пропагування) та зовнішні обставини можуть вплинути на колективне сприйняття.

Коротко наведемо ще одне дослідження щодо популярності/впізнаваності авторів-постмодерністів. У 2018 році відбувся проєкт під назвою «Ukrainian Reading and Publishing Data 2018», який був покликаний з'ясувати сучасний стан книговидавничого ринку та читацьких вподобань серед аудиторії. Серед низки показників найрепрезентативнішим для цього дослідження є результати опитування щодо знання та читання

українських письменників (вважатимемо, що у розумінні респондентів мова загалом про авторів без поділу їх на поетів та прозаїків). За результатами, Сергій Жадан посів друге місце (6,9% – знають, 3,9% – читають), Юрій Андрухович – третє (4,7% – знають, 2,4% – читають), Оксана Забужко – четверте (4,3% – знають, 2,6% – читають). Юрій Іздрик у цьому списку опинився за межами десятки (0,5% – знають). Перше місце посіла Ліна Костенко. [120]. Такі показники є репрезентативними у контексті розуміння місця Юрія Іздрика відносно інших, найбільш відомих авторів-постмодерністів.

Як можемо спостерігати, у масовій свідомості (а опитування було проведено серед широких верст населення) у першу чергу постають імена авторів, які не лише займаються літературною діяльністю, а також асоціюються з громадським рухом. Ймовірно, імена Ліни Костенко, Сергія Жадана, Юрія Андруховича, Оксани Забужко були названі не лише як авторів, але і як публічних діячів (так званих лідерів думок). На це вказує відсоткова різниця між відповідями «читають» – «знають».

Подібні дослідження є результатами загального сприйняття реципієнтами образів, які побутують у суспільних колах. На це впливає ряд факторів, що у результаті призводить до більшої популярності бренду того чи іншого автора. Один з таких факторів є канон (нехай навіть і умовний) українського постмодернізму. Андрухович, Жадан та Забужко в ньому розташовані на найвищому шаблі. Однією частиною формування канону є фахові оцінки літературознавців та колег. Наталя Гарник зазначає, як, зокрема, критичні статті впливають на формування канону: «Український постмодерний канон формується навколо постаті Юрія Андруховича. Ієрархію, з Андруховичем на чолі, витворюють представники т. зв. «станіславського феномену» на сторінках часописів «Четвер», «Плерома»,

проектів журналу «Перевал». Шляхи канонізації Андруховича можна визначити, звернувшись до численних рецензій на його твори. Перше, до чого вдаються майже всі критики, – це порівняння і визнання рівним відомішими постмодерністами: «досить згадати таких авторів як Джойс, Томас Манн, Гессе, Фаулз, Еко, Кальвіно, Рансмайр та ін.» [22;182-183]. Прикметно, що останній порівняльний список відомих авторів використав сам Юрій Іздрик у своїй рецензії на творчість Юрія Андруховича.

У контексті літературного канону та канонізації цікаву оцінку Іздрику дав Ярослав Голобородько: «Іздрик, як й Олександр Ірванець та Лесь Подерв'янський, цілком заслуговує на те, щоб бути зарахованим до сонму головних абсурдменів найактуальнішої української літератури, записаним до кондуїту її канонічних абсурдистів. Канонічних, але не канонізованих. І це тільки додає йому естетичного шарму, оскільки у нашій свідомості те, що підлягає канонізації, перестає бути каноном, а отже, й мистецтвом» [27;с. 139]. Саме у такій оцінці відчувається сприйняття Іздрика наче так званого сірого кардинала українського постмодернізму, який перебуває у площині андерграундного мистецтва.

Проте варто розуміти, що ця канонізація – теж не є суто літературним явищем. Адже окрім досліджень фахових спеціалістів (монографії та статті є предметом цікавості доволі обмеженої аудиторії) та колег (рецензії), ці імена засвоюються на рівні масових споживачів шляхом отримання інформації з відкритих, повсякденних джерел. Тож результатом популярності згаданих авторів є не лише їхні художні здобутки, які ще й підкріплені оцінками критиків та дослідників, але й загальна, назвімо її повсякденна, діяльність автора. І у публічному позиціонуванні Іздрик значно поступається своїм колегам, через ряд причин, які аналізуватимемо далі.

На загальний образ особистості у публічному дискурсі впливає сума дій цієї особистості. Іншими словами, наскільки автор виходить за межі свого амплуа й починає функціонувати у масовій свідомості не лише як письменник. Тож, можемо припустити, що Іздрик немає відповідної популярності серед широкої аудиторії, що пов'язано безпосередньо з його першочерговою (і єдиною) рецепцією як митця. У цьому аспекті Андрухович, Жадан, Забужко вже давно трансформували свою публічну ідентичність, яка поєднує декілька ролей: митець, експерт (як гість-експерт на запрошення ЗМІ), лідер громадської думки.

Одним з найважливіших рубежів для автора є бажання реалізувати потенціал своєї експертності. Так митці починають висловлюватися на гострі політичні та соціальні проблеми. Їхній інтелектуальний рівень не піддається сумніву, тож надалі постає питання лише у правильному позиціонуванні себе у медіапросторі. Звернімо увагу, що видавнича діяльність (мова про художні твори) Оксани Забужко та Юрія Андруховича не є проактивною в останні 7–10 років. Проте їхнє перебування у публічному просторі є постійним, адже вони себе зарекомендували як експерти.

Особливо у цьому контексті виділяється позиціонування Оксани Забужко у публічному просторі. Вона не лише дає інтерв'ю на великих майданчиках, як-от «Ukrainian», «Deutsche Welle», «Hromadske», «BBC» (цей перелік надзвичайно великий та вагомий), але важливо те, що є предметом цих розмов. Більшість з таких інтерв'ю присвячені актуальним проблемам України сьогодення, зокрема війні. Важливим у таких розмовах є історичний контекст, і Оксана Забужко, як компетентна експертка, вдало зіставляє факти минулого із теперішнім надаючи сучасним подіям історичний контекст.

Подібні інтерв'ю мають надзвичайний відгук аудиторії (у форматі переглядів та коментарів), а Оксана Забужко постає авторитетом та лідеркою

громадської думки. Її найбільші інтерв'ю на впливових масмедійних майданчиках збирають понад сотні тисяч переглядів, що за мірками українськомовного сегменту «YouTube» є хорошим показником.

Крім того, Забужко, як значима особистість у публічному просторі країни, привертає увагу не лише своєю експертизою. Зважаючи на її статус, Забужко запрошують на події, які можуть бути пов'язані з мистецьким середовищем у цілому й виходити за межі країни. Наприклад, Забужко стала членкинею 74-го (2024 рік) міжнародного кінофестивалю «Берлінале». Примітним тут є те, що мисткиня усвідомлює свою роль та вагу власних слів у суспільстві й використовує подібні майданчики для розголосу щодо російсько-української війни. Зокрема вона дала інтерв'ю виданню «Deutsche Welle», а під час самого фестивалю її телефон сповістив сигнал «повітряної тривоги», що викликало певний резонанс серед європейської аудиторії.

Подібні публічні появи Забужко свідчать про самоусвідомлення своєї ролі у суспільстві та відповідному правильному медійному позиціонуванні. Натомість у Юрія Іздрика вбачаємо діаметрально протилежний підхід щодо публічної присутності. Іздрик існує суто у мистецькій площині. Як вже було зазначено раніше, Іздрик розглядає себе як літературного автора та музиканта, митця у широкому сенсі. Рішення перебувати лише у певному (мистецькому) середовищі має наслідком відповідну рецепцію власної особистості у публічному просторі. Це у свою чергу безпосередньо впливає на впізнаваність автора та можливості розширення його аудиторії. Немає визначального сенсу кількісно зіставляти публічні появи (наприклад інтерв'ю) Іздрика та Забужко, де очевидна перевага останньої. Кориснішим стане інформація щодо охоплення аудиторії, де також інтерв'ю Забужко (у відеоформаті) знаходять більший відгук у аудиторії: найбільше інтерв'ю Іздрика за охопленням у

мережі «YouTube» (канал «Моя Матерія») – 15 тисяч, у Забужко (канал «Інше інтерв'ю») – 136 тисяч.

Однак кількість переглядів – це лише один бік охоплення, проте ще важливішим фактом диференціації публічного позиціонування Іздрика та Забужко є цільова аудиторія. Інтерв'ю Іздрика виходять переважно на платформах, які спеціалізуються на культурній тематиці. Це повністю відповідає Іздриковій стратегії позиціонування, або радше природного поведження у публічному просторі. Інтерв'ю із Забужко виходять на різних платформах, багато з яких є загально-інформаційними. На цих платформах аудиторія не лише більша, але й значно ширша та різноманітніша (за родом діяльності, соціальним статусом тощо). Тобто людина, яка цікавиться політикою (загалом подіями у світі), але не надто залучена у мистецько-культурну сферу, знатиме Забужко і як лідерку громадської думки, і як письменницю (що для такого реципієнта стане вторинним знанням). У свою чергу, мистецько-культурні платформи (місця появ Іздрика) очевидно мають меншу та, що найголовніше, доволі закриту аудиторію. Тобто довкола Іздрика утворюється такий собі «елітарний» клуб, сформований у своїй ніші. Припустімо, що значна частина цього умовного клубу є не просто поціновувачі мистецтва, зокрема поезії, але цілеспрямовані шанувальники творчості автора.

В одному з інтерв'ю Іздрик, відповідаючи на питання, чому не дивиться телевізор, пояснив, що не знає людей, які б дивилися телевізор та читали його вірші [175]. Телевізійна аудиторія надзвичайно широка, проте самі телеканали орієнтуються на потреби масового, середньостатистичного (невибагливого) споживача. Тобто, можемо зробити висновок, що сам Іздрик не зацікавлений у тому, аби долучити ширшу групу споживачів до рецепції своєї творчості. У доволі жорсткому сприйнятті Іздрика – ця аудиторія не потребує задоволення художніх потреб (принаймні читаючи його творів).

Зіставлення Юрія Іздрика з ще одним вагомим представником українського постмодернізму Сергієм Жаданом продемонструє схожі результати, проте з деякою своєрідністю, яку варто зазначити. Жадан, як і Забужко, набув роль лідера громадської думки. Справедливо зазначити, що ця роль не є вибором самого діяча, проте є вибором суспільства, що з певних причин довіряє їхньому обранцю.

Сергій Жадан тривалий час перебуває на найпомітнішому місці українського публічного простору. Цьому безперечно сприяє його літературна діяльність, адже Жадан продовжує активно видавати нові поетичні збірки і перевидати раніші. Щороку у книжкових крамницях можна знайти декілька нових видань автора. Наприклад у 2023 році це нова збірка «Скрипниківка» та вибрані твори «30 віршів про любов і залізницю». Тобто попри бурхливу діяльність автора, Жадан постійно намагається бути на видноті й у літературній площині.

Однак мусимо визнати, що літературна діяльність – лише частина Жаданівського бренду особистості (хоча й вагома). У суспільній свідомості Сергій Жадан постає громадським діячем, який обстоює українські національні ідеї. Громадська діяльність Жадана цілком перегукується з його літературною роботою (й не тільки у хронологічному контексті). Можна стверджувати, що Жадан є апологетом східної частини України, що оприявнюється, як у його публічних висловлюваннях, так і у літературній творчості. Ярослав Поліщук, аналізуючи топос сходу України у творчості письменника, зазначив: «творчість Сергія Жадана привертає широку увагу зокрема тим, що пропонує візію сучасної України, не замріяної в минувшині, не архаїчно-консервативної. І за східноукраїнським корінням, і за ідентифікацією з великим індустріальним містом (Харків), і за поколінневими критеріями Жадан вписується в формулу пошуків нової національної

тотожності. [88;26]». Зокрема через точність образів у намаганні зобразити східноукраїнську ідентичність 90-х, Роксана Харчук, визначала його як письменника-реаліста [113;105].

У творчості Жадана, як прозовій, так і поетичній, можна простежити перегук з його позицією, а радше спробою оприявнити наявні соціальні проблеми (можливо тим самим показавши шляхи до їх вирішення). І. Круглова відзначає, що активна суспільно-політична позиція автора значно сприяє популярності його творчості: «Саме вона допомагає зробити його твори актуальними для людей різного віку, адже кому не цікаво пережити теперішні події, до того ж у постатях головних героїв. Громадянська позиція Жадана вражає, він є учасником різних політичних акцій та протестів проти цензури в Україні» [65;59].

Подібну спорідненість духу художнього твору та духу автора можна простежити на прикладі Юрія Іздрика. Жадан є громадським активістом, який вбачаючи проблеми суспільства намагається їх вирішувати (чи вказувати шлях до вирішення). Тим самим він стає лідером (або, скажімо, є орієнтиром для інших). Натомість Іздрик не прагне бути на видноті у громадському житті країни. Його боротьба, перш за все, відбувається на сторінках його творів, де людина намагається вижити серед всесвітнього болю (також і насолод) та тривоги, теж по-своєму шукаючи власний прихисток. Це зовсім не означає, що хтось з поетів кращий за іншого з точки зору відстоювання ідей (навіть чи доводиться сумніватись у правильності ідей Іздрика або Жадана у контексті нашої держави), суспільної ініціативи тощо. Наведене порівняння лише позначає різний стиль життєдіяльності авторів, що зумовлено їхніми характерами та персональним вибором (й що має певний ефект на їхні художні тексти).

Роксана Харчук припускала, що Іздрика можна було б назвати «чистим» поетом, тобто таким, чия поезія лишається за суспільно-політичною межею: «для нього політики і патріотизму як поетичної теми просто не існує... ризикну припустити, що на шкалі українських «чистих» поетів, якби таку намалювати, Іздрик опинився б на чільному місці» [115]. Звісно, дослідниця каже про те, що є рідкісні винятки, наводячи приклади, однак вочевидь можемо простежити цю спорідненість Іздрика-автора та концепту його поетичного світу.

Як і Забужко, Жадан з'являється у публічному просторі не лише з літературними творами, але й власною громадянською позицією, яку обстоює у різних формах. Так мова не лише про інтерв'ю на платформах відомих ЗМІ, які безумовно мають шалений успіх, співмірний з успіхом Забужко (й не дуже з Іздриком), але й про іншу діяльність Жадана. О. Смитаніна, досліджуючи колумністику Жадана зазначає: «За тематикою колонка Сергія Жадана охоплює широке коло питань, пов'язаних із зовнішньою та внутрішньою політикою України. Одним із головних постає питання країни у різних аспектах, автор аналізує не лише ті процеси, що відбуваються в Україні, а й ті, що безпосередньо впливають на неї» [101;128]. Авторка цього дослідження звернула увагу, зокрема, на колонку Жадана на сайті видання «Deutsche Welle», де багато матеріалів акцентували увагу на проблемі російського вторгнення на Донбас, й взагалі російсько-українським відносинам (колонку на «Deutsche Welle» Жадан підтримував до 2021 року включно).

Відомим колумністом свого часу був і Юрій Андрухович, наразі, можемо стверджувати, ця авторова діяльність є менш інтенсивною. Тематично матеріали Андруховича є дотичними до тематики авторських колонок Жадана та Забужко – суспільно-політичні перипетії в Україні, російське вторгнення, соціальні питання. Така діяльність існує в межах інтердисциплінарності –

журналістики та літературної діяльності. К. Сільман, аналізуючи публіцистику Андруховича, вказує на соціокомунікативні риси (актуальність, оперативність, безпосередній вплив на масову свідомість, «державне мислення» та медійність) у поєднанні з літературними (автобіографічність, інтертекстуальність, експресивність, емоційність, іронічність та широке використання художніх засобів) [97;82].

Якщо у Жадана статті традиційно мають гострий соціальний характер, то у Андруховича від початку це було, ймовірно, продовженням його суто художньої діяльності лише в іншій формі, з властивими йому іронією та гумором. Однак І. Ващук, посилаючись на слова самого Андруховича щодо есеїстики, зазначає, що з часом автор трансформував своє бачення щодо цієї діяльності: «поступово в авторських колонках письменника відстежується зміщення смислових акцентів на суспільно-політичну проблематику. Юрій Андрухович таку еволюцію тематично-смислової наповненості своїх публікацій пояснює радикальними суспільними змінами» [15;160]. Зокрема, Андрухович згадував про Майдан, як поворотну точку, коли його тематична направленість обрала суспільно-політичний вектор.

Юрій Іздрик натомість ніколи не писав колумністику, а його погляд щодо цього явища загалом є доволі прагматичним: «Ну, колумністика для письменника – це передовсім підробіток, конвеєр, фабрика, а не спосіб самореалізації. А стосовно моєї відсутності в цьому просторі, то тут таке. По-перше, я маю сумнів, чи взагалі ЗМІ потребують якихось колонок-рефлексій на соціально значимі теми від такого мізантропа, як я. По-друге, вести колонку – це певне зобов'язання, це передбачає необхідність щонайменше раз на тиждень написати якийсь текст. Навіть якщо немає про що писати. Доводиться, отже, слідкувати за новинами, суспільними подіями, політикою, аби знайти тему і бути в темі. Це не лише виснажує, а й певною мірою форматує твоє

життя. Бо так нормально мене не цікавлять суспільні події, я не відчуваю нічого, крім знеохочення й відрази, спостерігаючи за довколишнім світом, і мені взагалі не хочеться висловлюватися з цього приводу» [129].

Колумністика як журналістський жанр дозволяє авторові ширше розкрити проблемне питання, а читачу не лише отримати відповіді, а передовсім зрозуміти світоглядно-ціннісні орієнтири самого автора. Тобто це великий формат блогу, де автор має можливість зануритися глибше у проблему, запропонувавши свою філософську парадигму на шляху до вирішення поставленої задачі. На прикладі публіцистичної діяльності Андруховича та Жадана визначаємо, що це мало значний вплив у формуванні цілісного образу лідерів громадської думки у свідомості масового споживача. Більше того, подібні матеріали володіють певним рівнем художності, адже написані письменниками. Цей аргумент на користь якості самого тексту також грає роль у загальній рецепції (адже добре написаний текст має більше шансів бути прочитаним).

Іншим варіантом свого блогу є сторінка у мережі «Facebook», і тут Жадан має величезну аудиторію (186 тисяч постійних читачів), при цьому постійно продукуючи контент [96]. Сторінка у «Facebook» чудово доповнює публічний образ письменника як громадського діяча. У свою чергу, сторінка надає Жадану зворотні можливості якомога швидше залучатися підтримкою аудиторії. Зокрема, на сторінці постійно публікуються волонтерські ініціативи (збори коштів на потреби ЗСУ), афіши-нагадування про концерти (літературні зустрічі або виступи музичного гурту «Жадан і Собаки»), посилання на матеріали (зокрема інтерв'ю) за участі Жадана, короткі дописи щодо власного життя (які часто пов'язані з війною).

У цьому контексті, персональна сторінка Іздрика у мережі «Facebook» (яка вже видалена) має кардинально інші характерні риси: публікація тільки

власної поезії, майже відсутній зворотний зв'язок з боку автора (хоча сам Іздрик говорив, що регулярно читав коментарі – читачі для автора завжди були важливі) та жодних дописів стосовно актуальних подій сьогодення. Можна стверджувати, що для Іздрика його сторінка у мережі «Facebook» – черговий проєкт автора, певна віха творчого шляху. Відповідно кожен проєкт має закінчитися, як це сталося, наприклад, з журналом «Четвер», який, за словами Іздрика, вичерпав себе у своїй формі (з чим можемо погодитися у контексті глобальної діджиталізації). Натомість, на прикладі Жадана бачимо, як його сторінка у соціальній мережі – це не проєкт з відрізками початку й кінця, а лише один з багатьох інструментів для позиціонування себе у публічному просторі. І що важливо – для донесення важливої інформації та згуртування лояльної аудиторії навколо проблеми війни.

Дослідники творчості Жадана неодноразово наголошують на багатогранності його таланту та реалізації у публічному просторі. М. Іванців, яка проаналізувала творчість письменника крізь призму гонзо-журналістики, підсумувала: «Репутація Сергія Жадана має дві складові: Сергія Жадана як інтелектуала, письменника й громадського діяча й Жадана-бунтаря, лідера музичних рок-гуртів «Жадан і Собаки», «Лінія Маннергейма». До речі, другий образ перегукується з постаттю гонзо-журналіста й критика Лестера Бенгса, якому приписують введення термінів «хеви-метал» і «панк». Очевидно, що ім'я Сергія Жадана є авторитетним не лише в українському суспільстві, а й для світової спільноти, а його твори – не лише проза, а й потужний інструмент у формуванні поглядів й переусвідомленні дійсності [47;4].

Згадувана вище музична діяльність Жадана теж є значною частиною його загального образу. Гурт «Жадан і Собаки» має свою аудиторію і тривалий час подорожував Україною з гастрольми. Тут варто згадати про музичне амплуа Іздрика, який, усвідомлюючи вирішальну роль свого літературного

доробку, все ж не цурається називати себе й музикантом. Його найвідоміший музичний проєкт «DRUMТеатр» – є дуже локальним і аж ніяк не комерційно успішним (на відмінну від музичних проєктів Жадана). Проте музика Іздрика демонструє його багатогранні мистецькі спроби реалізувати задумане, не обмежуючись формою чи стереотипом (Іздрик – прозаїк і поет).

Іздрик – музикант-експериментатор, а його музика – це спроба поєднати музичне мистецтво з мистецтвом слова. Тобто маємо справу з таким постмодерністським явищем як перформанс. На думка Ірини Нечиталюк «перформанс є формою комунікації, спрямованої до обміну інформацією між митцем та реципієнтом, в більшості випадків соціально-політичного та соціокультурного змісту. Виокремлюється ряд різновидів феномену в залежності від превалювання певного художньо-інформаційного початку, наприклад, театральний, художній (випадок візуальної модальності перформансу), літературний, музичний з домінантою аудіального викладу матеріалу» [82;51-52]. Перформанс Іздрика поєднує у собі музичну та поетичну складову. Це стосується виступів Іздрика разом із музикантами, тобто в іпостасі музичного гурту, але й безпосередньо має стосунок до його поетичних презентацій. Досить часто Іздрик читає власні вірші під супровід музики (авторської або запозиченої у інших). Така репрезентація власної творчості перегукується зі словами Іздрика про те, що для нього поезія більше тяжіє до музики, а не літератури. Варто відзначити, що постійні музично-поетичні експерименти Іздрика якісно вирізнять автора з поміж інших відомих колег-постмодерністів, додаючи його образу неординарності.

Яскравим прикладом перформансу, у контексті явища постмодернізму, стала колаборація Юрія Іздрика та музичного колективу «Nova Opera» з trap оперою (як це визначено самими авторами) «Wozzek». Назва одразу повертає до найвідомішого прозового твору Іздрика «Воццек». Ім'я Воццека тут

використано не випадково, адже в основу покладені вірші Іздрика, де любов трактується як важка психічна хвороба [48]. Під час виступу також використовується візуальний супровід (окрім музичного та текстового), що є частиною перформансу як мистецького жанру.

Музична діяльність Іздрика не є сталим процесом у контексті роботи з одним гуртом. «DRUMТеатр» чи не єдиний постійний проєкт з усього переліку музичних починань Іздрика, проте є дуже нішевим та маловідомим. Можемо припустити, що шанувальники гурту, в першу чергу, є шанувальниками творчості Іздрика. Окрім «DRUMТеатру» Іздрик також є відкритим для колаборацій з іншими митцями. Наприклад, спільна композиція з виконавицею OLIVIA під назвою «Губи липкі» (на вірш Іздрика «Превізія»). Однак зважаючи на кількість переглядів (трохи більше 9 тисяч у мережі «YouTube»), ця композиція ще раз доводить не масовий характер музичної творчості Іздрика.

Тож, якщо зіставити музичну творчість як акт публічного позиціонування Іздрика та Жадана, маємо коротко означити відмінності. Усі музичні проєкти Іздрика не є масовими та комерційними, що безперечно не визначає їхню успішність з точки зору мистецької реалізації. У той же час, гурт «Жадан і Собаки» є вдалим проєктом у контексті охоплення аудиторії та комерційної складової, що позитивно впливає на загальний бренд Сергія Жадана. При цьому помітна характерна риса обох українських постмодерністів – намагання синтезувати різні види мистецтв, де результатом є абсолютно новий, унікальний продукт естетичного досвіду. Подібні поєднання значною мірою відповідають характеру постмодерністського мистецтва в цілому.

В одному з інтерв'ю Юрія Іздрика, журналіст спробував дізнатися, які бажання Іздрик задовольняє проєктом «DRUMТеатр» (2016 рік): «Чи це намагання утримуватися у тренді? Як Андрухович гастролює з «Карбідо»,

Жадан — із «Собаками в космосі», так і ти маєш “свій гурт”»? На це Іздрик відповів чітким розмежуванням репрезентації проєктів у публічному просторі: «Це не надто вдале порівняння. В Андруховича і Жадана — це репрезентація текстів зіркового автора із залученням музичних, візуальних засобів вираження. Це передовсім просування поезії не через книжковий, а через сценічний простір. Це синтетичні, а проте все ж логоцетричні проєкти: є зірка-літератор, він же й автор-виконавець, і є супровід, група підтримки, так би мовити» [129]. Натомість у «DrumТіатрі», зазначає Іздрик, немає основної зірки, а все у проєкті підпорядковане музиці. Іздрик повністю усвідомлює, що цей музичний проєкт не є популярним серед великої аудиторії, проте на перше місце він ставить творчий процес: «так чи сяк DrumТіатр усе ж — музичний проєкт, який не претендує на високочоле мистецтво, а тим більше не має на меті популяризувати українську поезію, нехай навіть суто нашу з Грицем. Ми працюємо для клубної публіки, яка хоче драйву, енергетики, танцю. А якщо в процесі нам вдається закинути в маси бодай дещицю літературних смислів — бачить Бог, то не наша провина» [129].

Своєю відповіддю в черговий раз Іздрик чітко дефініцією відсутність інтенцій щодо промоції себе або поетичної творчості шляхом власного проєкту (на відмінну від його колег постмодерністів). Таким чином, Іздрик не виходить зі сфери мистецтва, й своїм позиціонуванням немов постулює модерністське гасло «мистецтво заради мистецтва».

Тож, проаналізувавши презентацію Юрія Іздрика у публічному просторі та мережі, варто виокремити основні моменти. Юрій Іздрик немає чіткої стратегії з промоції власної творчості. З огляду на його мережеву активність, присутність у медіапросторі та інтерв'ю, які дає автор — Іздрик, в першу чергу, концентрується на своїй творчій діяльності. Безперечно, для нього є важливими відгуки читацької аудиторії, про що свідчила його

діяльність у «Facebook». Однак припинення діяльності у соціальній мережі зменшила варіанти взаємодії з читачами (принаймні у мережі). Крім цього, важливою для поета лишається гастрольна діяльність. Однак, зважаючи на відносно нещодавній випадок пандемії Covid-19, а також на війну – можливостей для поетичних виступів автора стає менше.

На фоні колег-постмодерністів, Іздрик виглядає значно менш медійною особою: як з точки зору літератури, так і у контексті загальної впізнаваності. Безперечно, сильним аргументом у публічному позиціонуванні на користь Забужко та Жадана є їхнє потужне представлення на різних медіадайданчиках (суспільно-політичних, мистецько-культурних тощо). Натомість Іздрик представлений менше на майданчиках різних ЗМІ, а інтерв'ю з автором, в першу чергу, стосуються творчості та його ідейно-філософських поглядів.

Висновки до розділу III

Отже, епоха консюмеризму характеризується високою конкуренцією на літературному ринку. Оскільки пропозиція перевищує попит (у тому числі й у сфері книговидавництва), завдання для будь-якого автора бути помітним є непростим. У ході аналізу авторського бренду Юрія Іздрика, визначено характерні особливості пов'язані з іменем автора. На позитивний імідж Іздрика впливає його статус одного з творців українського постмодернізму. Крім цього, визнання авторської прозової творчості на рівні читачів, літературознавців та колег, додає імені автора ще більшої авторитетності.

У контексті просування власного матеріалу, Юрій Іздрик здійснює певні кроки, проте його не можна вважати активним промоутером власної творчості. Більшість публічних появ автора пов'язані з його співробітницею з книжковими виданнями, такими як «ВСЛ» або «Меридіан Чернівці». Так, Іздрика запрошують на різні культурно-мистецькі фестивалі, організовують

презентації його книжок, зустрічі з читачами. До 2022 року Іздрик доволі часто подорожував країною у рамках турів на підтримку власних поетичних збірок.

Важливим для розгляду є позиціонування автора у мережі. Головним промоційним майданчиком для Іздрика тривалий час була соціальна мережа «Facebook». Іздрик став автором справжнього феномену серед літературних авторів в українському сегменті. Щодня упродовж року він публікував нові поетичні твори на своїй сторінці, що гарантувало постійну читацьку аудиторію зі жвавим обговоренням. Згодом автор видалив свою сторінку, й наразі не займається промоційною діяльністю у мережі.

Окрім літературної діяльності, ім'я Іздрика також відоме як митця загалом. Так, Іздрик був учасником багатьох музичних проєктів. Зазвичай музична діяльність автора не є комерційно успішною, й такою, що орієнтується на широку публіку. Для Іздрика, в першу чергу, це можливість реалізуватися у всіх можливих мистецьких площинах. Тобто, якщо для Жадана його музична діяльність, може бути складовою промоції, то для Іздрика це лише спосіб перевідкриття себе у мистецтві.

Порівнявши позиціонування Іздрика у публічному просторі з поета-постмодерністами Андруховичем, Жаданом і Забужко, можна зробити такі висновки: вищеперераховані автори користуються більшою популярністю серед масової аудиторії. Про це, зокрема, свідчать результати соціальних досліджень, а також аналіз мережевої активності авторів (персональні сторінки у соціальних мережах, інтерв'ю тощо). Різниця полягає у способі власного представлення у публічному дискурсі. Так, було визначено, що Забужко, Жадан та Андрухович є не просто літературними авторами у свідомості аудиторії, але також лідерами громадської думки. Вони висловлюються щодо актуальних подій в Україні (на власних сторінка у мережі та в інтерв'ю),

постійно перебуваючи у центрі медіапростору. Натомість Іздрик намагається відмежуватися від зовнішнього світу: поет майже ніколи не висловлюється на суспільно-політичні теми, мешкає у невеликому місті (Калуші) та обмежується виключно мистецькою діяльністю.

Такий образ поета у публічному просторі частково відповідає образу його суб'єкта лірики, який вибудовується у художній площині. Для обох характерними рисами є бажання відмежуватися від зовнішнього світу, при цьому концентруючись на суто особистісних речах.

ВИСНОВКИ

Для формування методологічного апарату дослідження задля дієвого та ефективного аналізу характеру взаємозв'язку між автором та суб'єктом його лірики першочергово було проаналізовано теорії авторства. При цьому, до розгляду залучені всі епохи Західної культурної традиції – від античності до постмодернізму. У кожному періоді сформувалося своє бачення авторської постаті. Можна стверджувати, що пік своєї автономії автор сягнув у романтизмі, а у модернізмі та постмодернізмі відбулося його усунення на користь тексту та читача. Повернення дискусії щодо місця та ролі автора наприкінці ХХ сторіччя, засвідчило складний характер питань пов'язаних з інтерпретацією художнього тексту. Це дає підстави говорити про те, що не існує універсальної теорії авторства, яка б належним чином поєднала авторську залученість у творчому процесі та автономію художнього тексту, а разом з тим автономію суб'єкта. Радикальні постструктуралістські теорії, на кшталт, «Смерті автора» Ролана Барта повністю ігнорують аспекти авторського задуму, його інтенцій та стильових преференцій. Це повністю нівелює необхідність розгляду авторської особистості у будь-якій площині. Натомість концепція автора як носія оригінальних ідей, що закріпилася у романтизмі є обмеженою та надто автороцентричною, а отже не дозволяє дослідити специфіку художнього тексту поза межами постаті автора. Тож, зважаючи на характер цього дослідження, де головною метою є встановлення взаємозв'язку між суб'єктом лірики та постаттю реального автора, доцільним було використання різних теорій щодо прочитання художніх текстів. Зокрема, першочергово плідними в аналізі ліричних текстів стали інтерпретаційні моделі внутрішньої структури тексту та залучення теорії читача. Крім цього, характер дослідження зумовлював використання біографічного методу для пошуку можливих відповідностей між автором та суб'єктом лірики.

Проблема авторства безпосередньо пов'язана з дефініцією та рецепцією поняття «суб'єкт лірики». Серед поширених варіантів використання терміну на позначення мовця у поетичному творі («голосу поезії»), термін «суб'єкт лірики» був визначений найкоректнішим для використання. Це пояснюється його найбільш нейтральним статусом відносно автора, аби першочергово фігура мовця у поетичному тексті не ототожнювалася з особою автора. Вважаємо, що інші терміни, що фігурують у дослідженнях лірики (зокрема, «ліричне “я”», «ліричний герой», «ліричний суб'єкт») є такими, що від самого початку вибудовують певний тип залежності поетичного мовця від автора.

Проаналізувавши характер взаємодії автора та суб'єкта лірики від романтизму до постмодернізму можна стверджувати, що з початком модернізму така взаємодія набуває складного характеру. Якщо у романтизмі інтенції та настроєві імпульси автора частково перегукуються з пропозиціями реального автора (особливо в інтимній ліриці), а у реалізмі автор може бути відокремленим оповідачем, то модерністське багатоголосся призводить до певної невизначеності у взаємодії автора та суб'єкта лірики. У постмодернізмі текст пропонує значне поле для інтерпретації мовця у творі, на що впливають іронія, гра, фрагментарність, інтертекстуальність, як визначальні риси мистецтва. Однак в українській літературі постать автора є необхідним складником в інтерпретаційних практиках. Варто зважати, що історичні умови розвитку української літератури (колоніалізм, постколоніалізм) зумовлюють дивитися на автора не лише як на письменника, але й як особистість, яка відстоює національні інтереси. Приклади ранньої поетичної творчості Іздрика та Андруховича показали, що текст містить вказівки щодо часу та місця, а суб'єкт лірики може відкрито або завуальовано висловлювати ідеї автора (наприклад, викривати справжнє обличчя радянської системи).

Аналіз ідейно-тематичних компонентів лірики Юрія Іздрика дозволив сформувати картину художнього світу, в якому перебуває суб'єкт його лірики.

Художній світ лірики Іздрика не характеризується великою кількістю подій. Можна стверджувати, що він певною мірою є інертним стосовно сучасної епохи. Натомість суб'єкт лірики досягає цей світ шляхом постійних рефлексій. Це пояснює домінуючу роль медитативної лірики у творчості поета.

Розгляд філософсько-ціннісних домінант лірики Іздрика продемонстрував ряд характерних особливостей. Для поетичного світу автора визначальною є ідея абсурдності людського буття та зовнішнього світу. Це проявляється у відстороненні суб'єкта лірики, його усамітненні. Так, він бачить цей світ хаотичним та алогічним, а людське життя визначає як таке, що немає вищого сенсу.

Хаотичність світу (вічна криза) у поетичному світі Іздрика пов'язана, зокрема, зі складними взаємостосунками суб'єкта лірики та Бога. Концепт віри є одним з визначальних у ліриці автора. У ході дослідження було визначено, що у художньому вимірі Іздрика віра не ототожнюється з традиційним християнським поняттям віри. Певним чином можна стверджувати, що рецепція вищих сил та ставлення суб'єкта лірики до Бога є парадоксальною. Іздриковий суб'єкт не заперечує божественного походження людини. При цьому він часто виказує своє іронічне та презирливе ставлення до Бога. Для нього Бог – винуватець людської загубленості у цьому світі. Людині без Бога доводиться самій шукати орієнтири та вибудувувати власні ціннісні структури, тобто знайти віру, що надасть беззмістовному перебуванню людині у світі бодай шанс на досягнення своєї сутті.

У ліриці українського постмодернізму тема взаємовідносин суб'єкта та Бога широко репрезентована. Лірика Іздрика вирізняється характерним зображенням цих стосунків у художній площині. Проблема байдужості Бога до людини не визначається критичною й такою, що унеможлиблює буття людини або дезорієнтує її. Натомість суб'єкт лірики Іздрика постає

життєствердною особистістю, що вибудовує власні переконання та принципи. У ліриці Іздрика відсутність вищого сенсу у житті людини, розрив зв'язку з творцем, визначає орієнтованість суб'єкта лірики на прості, буденні речі. Тож у його світоглядній парадигмі чільне місце займає віра у щирі почуття, такі як любов, а буття у світі відбувається за принципом – не нашкодити собі та іншим.

Важливим для поетичної творчості Іздрика є поняття тілесності. Розвиток цього феномену у ліриці автора розглянуто у контексті некласичної естетики. Поняття тілесності безпосередньо пов'язане з процесом ідентифікації суб'єкта лірики. Він встановлює зв'язок із зовнішнім світом шляхом сенсорної комунікації. На стилістичному рівні домінуючими є чуття дотику та смаку. Також до комплексу тілесності було включено маркер пам'яті, що є одним з визначальних для поетичного світу автора. Пам'ять для суб'єкта лірики – можливість залишатися собою. Натомість втрата пам'яті, забуття – призведе до втрати власної ідентифікації. Іноді зв'язок суб'єкта лірики зі світом набуває надто інтимного, приватного характеру. Його світовідчуття є непересічним, що виражається у тонкому, ледь не підшкірному усвідомленні моменту, що пов'язано з ідеєю плину людського буття.

Для встановлення взаємозв'язку між автором та суб'єктом лірики, було проаналізовано позиціонування Юрія Іздрика у медіапросторі та його рецепцію у публічному дискурсі. На успішність авторського бренду Юрія Іздрика впливають такі чинники: статус одного з творців українського літературного постмодернізму, позитивне сприйняття прозової творчості автора (що передувала ліричному етапу творчості) у науковому дискурсі та масовому середовищі, публікація власного поетичного доробку у соціальній мережі «Facebook», активна фестивальна діяльність та творчість автора поза межами літературної сфери, а саме його діяльність у сфері музики, графіки та кіно.

Натомість авторська позиція щодо промоції власного матеріалу демонструє певну інертність. Для Іздрика важливим є етап творчого процесу та представлення результатів творчості читацькій аудиторії. Можна стверджувати, що найбільш вдалим кроком промоції за всі роки діяльності Іздрика – стала щоденна публікація віршів на персональній сторінці у «Facebook». Для українського літературного середовища у мережі – це був справжній феномен. Однак вихід з мережі (видалення сторінки) явно свідчить, що у авторському баченні творча реалізація не залежить від постійної присутності серед власної аудиторії .

Тож, Юрій Іздрик не має конкретної стратегії промоції власного бренду та творчості, для нього це не є пріоритетним завданням. Вся промоційна активність автора пов'язана із залученням посередників, а саме видавництв, організаторів фестивалів. Такі видавництва, як «Меридіан», «Видавництво Старого Лева», всіляко підтримують ім'я автора онлайн та офлайн. Зокрема, промотують його книжки на своїх соціальних сторінках (зокрема «ВСЛ»), а також гарантують йому місце постійного учасника на фестивалях, незалежно від поточної видавничої діяльності автора. Це свідчить, що Іздрик орієнтований на довготривалі взаємовідносини з так званими культурними агентами, які забезпечують йому постійні місця для публікації та виступів.

Важливим для роботи є компаративний аналіз на предмет позиціонування у публічному дискурсі постаті Юрія Іздрика та інших відомих поетів-постмодерністів, зокрема Сергія Жадана, Оксани Забужко та Юрія Андруховича. Результати показали, що колеги Іздрика репрезентовані у публічному дискурсі значно більше та різноманітніше. Головна розбіжність полягає в ідеї власного позиціонування. Постать Іздрика характеризує виключно літературна діяльність, з розширенням образу до Іздрика-митця. Натомість Жадана та Забужко у публічному полі сприймають не лише як

літературних авторів, або митців, але як лідерів громадської думки. Це результат їхньої активної політичної позиції, а також постійного перебування у медіапросторі. У своїх соціальних мережах – вони активні дописувачі, а більшість текстів стосується актуальних суспільно-політичних тем для України. Кількісно меншою є мережева активність Андруховича, проте він так само часто висловлюється на тему війни, соціальних проблем (зокрема в інтерв'ю, колумністиці).

На фоні колег – образ Іздрика у публічному просторі виглядає дещо «змаргінілізованим». Він майже ніколи не висловлюється на суспільно-політичні теми й загалом не особливо залучений до соціального життя. Цей образ автора постає з проаналізованих інтерв'ю. Життєдіяльність поета виглядає доволі закритою та усамітною. Погляди автора на сучасне життя доволі часто скептичні, а більшість міркувань видають прагматичний підхід у взаємодії із зовнішньою дійсністю. Іздрик принципово не виходить за межі мистецького простору, однак не через власну егоцентричність та епатаж, а з відчуття власної ідентичності.

Детальний аналіз лірики Іздрика та постаті реального автора, дає змогу відзначити важливі закономірності у взаємозв'язку Юрія Іздрика та суб'єкта лірики, а також тексту. По-перше, ідейна направленість лірики частково або повністю відповідає інтенціям реального автора. Іншими словами – те, що є предметом зацікавленості автора у реальності, частково представлено у художньому вимірі на ідейно-тематичному рівні. Серед домінуючих ідей: визнання абсурду цього світу та прагматичне ставлення до нього, пошук власної ідентичності, любов, як визначальне почуття людини.

По-друге, визначена ідейна спорідненість не означає узгодженість дій суб'єкта лірики та автора. Іздрик як поет створює художній світ, надаючи йому певної форми та ідейно-тематичного спрямування. Проте суб'єкт лірики діє у

творі відповідно до законів художнього світу. Першочерговий задум автора може легко видозмінитися у самому тексті. Підтвердження цьому – особливості ідіостилю Іздрика, де домінують мовна гра та інтертекстуальні елементи. Тобто, текст не обов'язково буде залежати тільки від авторської інтенції. Відповідно, автор не впливатиме на дії суб'єкта лірики.

По-третє – рефлексивний, майже безособистісний характер лірики Іздрика актуалізує роль читача. Традиційно, у ліриці Іздрика майже немає прив'язки до конкретних осіб та історичних подій. Більшість змальованих ситуацій, в яких перебуває суб'єкт лірики, є універсальними. У такому разі поетичні тексти Іздрика можна розглядати як площину для інтерпретації. Більше того, інтертекстуальні елементи, які повсякчас присутні у текстах Іздрика, запрошують реципієнтів для їх ідентифікації. У результаті таке складання мозаїки допоможе виявити нові сенси та розкрити потенціал самого твору. Варто наголосити, що поетичні тексти Іздрика потребують певної компетенції читача, через наявність інтертекстуальності (домінують релігійні образи та образи масової культури).

По-четверте – лірика Іздрика є складною у визначенні її фікційності або щирості. З точки зору комунікативних структур, якщо у ліриці є пряме звертання, маємо підстави вважати, що адресатом (або прототипом адресата) є реальна особа. У творчому доробку Іздрика є приклади поезій з безпосереднім звертанням або ж згадуванням жіночого імені, що потенційно створює зв'язок між текстом та позатекстовою реальністю. У творчості Іздрика це набуває цікавого змісту, адже вся поезія автора, за його словами, стала результатом його закоханості. Оскільки особисте життя поета лишається закритою територією – це створює певні складнощі у встановленні відповідностей між текстом та реальним життям, між художнім образом адресата та його прототипом у дійсності. Тому, не відкидаючи можливості щирого

висловлювання автора за допомогою поетичного тексту, наразі визначаємо це питання як невирішеним і таким, що має потенціал подальшого розгляду.

Дослідження лірики Юрія Іздрика дозволило комплексно підійти до питання взаємозв'язку між суб'єктом лірики та автором. Важливим результатом є аналіз ліричного світу Іздрика з виокремленням ідейно-тематичних домінант. Окрім відмежованого погляду на особливості художнього тексту, у дослідженні відбулася спроба встановлення відповідності між постаттю реального автора та суб'єкта його лірики. Такий синтез дозволяє вести дискусії у площині того, наскільки особистість автора присутня у художньому тексті, та які саме підходи прочитання тексту є плідними. Окрім цього, дослідження поетичної творчості визначного автора-постмодерніста Юрія Іздрика розширює бібліотеку сучасних українських літературознавчих студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автор і просування книжки, або чому письменник має лізти «не в свою справу». Читомо | Культура читання і мистецтво книговидання | Усе про книги | Читомо - портал про культуру читання і мистецтво книговидання.
URL: https://chytomo.com/marketing_dlya_pysmennyka/ (дата звернення: 03.03.2024).
2. Адорно Т. Теорія естетики. «Основи», 2002. 518 с.
3. Аллахвердян Т. М. Інтертекстуальні виміри романтичної ліро-епіки (джон Кітс і Гьольдерлін). *Current and youth ways of solving the problems of world science : Abstracts of XXXIV International Scientific and Practical Conference*, м. Florence, 28 серп. 2023 р. Florence, 2023. С. 86–90.
4. Андрухович Ю., Ірванець О., Неборак В. «Бу-БА-Бу»: вибрані твори : поезія, проза, есеїстика. Львів : Піраміда, 2008. 392 с.
5. Андрущенко Т. І. Романтизм та діалектика естетичного. Вища освіта України. 2011. № 1. С. 70–78.
6. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 137 с.
7. Байрон Дж. Г. Джордж Гордон Байрон. Лірика / пер. з англ. Д. Паламарчук. Київ : Дніпро, 1982. 150 с.
8. Бальзак О. Передмова до «Людської комедії». Думки про мистецтво. Київ: Мистецтво, 1981. С. 33–44.
9. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. Львів, 1996. С. 318–323.
10. Бовсунівська Т. Український романтизм: теогонічна систематизація. Тернопіль : Крок, 2019. 213 с.

11. Бодлер Ш. Поезії шарль бодлер / Авт. вступ. слова Д. Павличко. Київ : Вид-во худож. літ. "Дніпро", 1999.
12. Бондаренко Т. Г. Способи привернення уваги інтернет-аудиторії. Наукові записки [Української академії друкарства]. 2016. № 1. С. 248–257.
13. Бондаренко Ю. Словесні символи-архетипи в поетичній творчості Юрія Іздрика: лінгвостилістичний вимір. Рідний край. 2014. № 2. С. 126–129.
14. Борисюк І. В. Метафори смерті в поезії Сергія Жадана. Літературознавчі студії. 2015. № 43(1). С. 93–99.
15. Ващук І. Колумністика Юрія Андруховича як стильова своєрідність у пресі та телеефірах. Теле- та радіожурналістика. 2017. № 16. С. 156–165.
16. Гаврилюк Н. Читацькі цінності та канон. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2012. № 1. С. 68–72. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/4>.
17. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літера-турно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 182–197.
18. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
19. Галич У. Не вмер молодим? То живи молодим»: меланхолійна екзистенція Юрія Іздрика. *Видавництво Старого Лева*. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/ne-vmer-molodym-zhyvy-molodym-melanholiyna-ekzystenciya-yuriya-izdryka>.
20. Галуцьких І. А. Художня тілесність як конструкт. Нова філологія. 2014. № 66. С. 61–65.

21. Гальчук О. В. Про тих, хто в дорозі: художні екзистенціали «30 віршів про любов і залізницю» Сергія Жадана. «Південний архів» (філологічні науки). 2023. № 95. С. 6–16.
22. Гарник Н. Вплив критики на формування українського канону. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство. 2012. № 35. С. 179–185.
23. Гельдерлін Ф. Фрідріх Гельдерлін. Поезії / пер. з нім. М. Бажан. Київ : Дінпро, 1982. 150 с.
24. Гижко М., Монтрін І. Теоретичні засади маркетингу в соціальних мережах. Бренд-менеджмент: маркетингові технології : Тези доп. V міжнар. науково-практ. конф., м. Київ, 14 берез. 2023 р. Київ, 2023. С. 345–347.
25. Гірняк М. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації. *Studia Ingardeniana*. Т. 2: *Poetyka tekstu literackiego [TeKa Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych. T. VI]*. OL PAN. 2011. Вип. 2 (6). С. 22–31.
26. Гнатів А. Р. Коли філософія переходить у поезію. гельдерлін у «beitrage zur philosophie» гайдеггера. Дні науки філософського факультету : ТЕЗИ ЩОРІЧНОЇ НАУК. КОНФ., м. Львів. Львів, 2018. С. 15–17.
27. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент : збірка статей. Київ : В-во «Факт», 2006. 160 с.
28. Головань Т. Українська філософська проза: *objectum fictum* чи літературна реальність?. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2022. Т. 28, № 3. С. 113–118.

29. Гомілко О. Є. Ідеї тілесності у західній метафізичній традиції. Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. 2003. Т. 21. С. 19–25.
30. Горлач Д. Феномен "кліпового мислення" в контексті радикалізації перетворень інформаційного середовища. Вісник Книжкової палати. 2016. № 5. С. 45–46.
31. Горська К. Медіаконтент : трансформації на перехресті аналогової та цифрової культур : монографія. Київ : Інтерсервіс, 2016. 380 с.
32. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. 2-ге вид. Київ : Критика, 2013. 344 с.
33. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї. Київ : Грані-Т, 2012. 548 с.
34. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова (збірка). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Gadamer_Hans-Georg/Virsh_i_rozmova_zb/ (дата звернення: 14.07.2023).
35. Гете Й. В. ф. Йоганн Вольфганг фон Гете вибрані твори. Київ : Юніверс, 1999. 144 с.
36. Даниліна О. В., Єрмоленко С. І. Мовна особистість у контексті сучасної літератури: монографія. Мелітополь : Вид. будинок Мелітоп. міськ. друк., 2013. 211 с.
37. Демченко А. В. Міфопоетична танатологія у ліриці Сергія Жадана. WIELKIE TEMATY KULTURY W LITERATURACH SŁOWIAŃSKICH. Slavica Wratislaviensia CLXVIII. 2019. Т. 2, № 13. С. 165–172.
38. Денисова Т. Н. Коротко про історію та теорію постмодернізму. *Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання: матеріали семінару*. Миколаїв, 2002. С. 5–18.

39. Денисюк І., Корнійчук В. Невідомі матеріали до історії ліричної драми івана франка «зів'яле листя». [додаток]: супрун. щоденник. Читиво.

URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Denysiuk_Ivan/Nevidomi_materialy_do_istorii_lyrychnoi_dramy_Ivana_Franka_Ziviale_lystia_Dodatok_Suprun_Schodennyk/ (дата звернення: 15.09.2022).

40. Дмитренко В. Архетип "тінь" у романі Олеся Ульяненка "Сталінка". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2021. № 1 (94). С. 6–15.

41. Дорошенко К. Стратегія постмодерної гри у поетичних текстах Юрія Издрика. *Філологічні семінари*. 2015. № 18. С. 129–133.

42. Еко У. Поетика відкритого твору. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літератур-но-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 406–419.

43. Естетика / Л. Т. Левчук та ін. Київ : Центр учб. літ., 2010. 520 с.

44. Загребельна Н. К. Ліричний суб'єкт поезії ХХ століття: форми конститування та репрезентації : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 035. Київ, 2008. 18 с.

45. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.

46. Іванова Н. І. Сайт видавництва як чинник промоції книги. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Соціальні комунікації»*. 2016. Т. 24, № 12. С. 70–76.

URL: <https://cct.dp.ua/index.php/journal/article/view/74>.

47. Іванців М. Творчість Сергія Жадана крізь призму експлікації елементів гонзо-журналістики. *Соціальні комунікації: теорія і практика*. 2023. Т. 15, № 2. С. 1–16.

48. Іздрик презентував свою оперу. правда, ця музика не для всіх. Місто. URL: <https://mi100.info/2017/12/21/izdryk-prezentuvav-svoyu-operu-pravda-tsya-muzyka-ne-dlya-vsih-video/> (дата звернення: 03.03.2024).

49. Іздрик у кадрі та сімейна історія: цікаві факти про фільм "Я і Фелікс". Суспільне Культура. URL: <https://suspilne.media/culture/688392-izdrik-u-kadri-ta-simejna-istoria-cikavi-fakti-pro-film-a-i-feliks/> (дата звернення: 27.02.2024).

50. Іздрик Ю. Naked one. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2020. 288 р.

51. Іздрик Ю. Інший формат. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 60 с.

52. Іздрик Ю. Календар любові. Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. 432 с.

53. Іздрик Ю. Ліниві і ніжні. 3-тє вид. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019. 384 с.

54. Іздрик Ю. Меланхолії. Львів : Вид-во Старого Лева, 2019. 312 с.

55. Іздрик Ю., Нестерович Є. Summa. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2016. 144 р.

56. Іздрик: Час «Четверга» минув, урожай зібрано, гербарії закрито. Читомо. URL: <https://archive.chytomo.com/interview/izdrik-literatura-z-visokoii-polici-ne-vsimepotribna> (дата звернення: 03.03.2024).

57. Ікомасова О. Г. Естетичні функції ліричного героя (на матеріалі української поезії початку ХХ сторіччя) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 035. Донецьк, 2007. 20 с.

58. Інший: харизматичний Юрій Іздрик : бібліографічне досє / уклад. О. Пошибайло. Полтава : Полтав. обласна б-ка для юнацтва ім. Олеся Гончара, 2022. 36 с.

59. Каньшина О. В. Промоція книжкових видань у мережі Інтернет. Молодий вчений. 2017. № 11. С. 746–750.
60. Кітс Дж. Джон Кітс поезії. Київ: Вид-во худож. літ. "Дніпро", 1968. 151 с.
61. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: штрихи до портрету. *Acta neophilologica*. 2009. Т. XI. С. 45–67.
62. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. изд-во Удм. ун-т, 1992. 236 с.
63. Король Л. Бренд письменника й образ автора: кореляція понять. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2022. № 19. С. 47–53. URL: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.19.6>.
64. Кривошея Т. О. Проблема чуттєвої культури в некласичному гуманітарному дискурсі: Ф. Ніцше, М. Шелер, М. Гартман. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 2. С. 71–74.
65. Круглова І. Р. Публіцистика Сергія Жадана в контексті суспільно-політичного життя України. Культура як феномен людського духу (багатогранність і наукове осмислення): Зб. тез доп. IV Міжнар. наук. конф. курсантів і студентів, м. Львів, 16 листоп. 2017 р. Львів, 2017. С. 58–60.
66. Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
67. Лігачова А. О. Некласична естетика: досвід другої половини ХХ століття. *STUDIA SLOBOZHANICA*. Матеріали міжнародної науково-методичної конференції «Слобожанський гуманітарій, м. Харків, 27 листоп. 2015 р. Харків, 2105. С. 340–343.

68. Літературознавчий словник-довідник / ред.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. 2-ге вид. Київ : Вид. центр "Акад.", 2007. 752 с.
69. Логвиненко Ю. Підстави для абсурду і втеча від абсурду: ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології. Слово і час. 2008. № 6. С. 57–61.
70. Лозинський А. Бренд автора в епоху цифрових комунікаційних технологій. Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства. 2016. № 6. С. 267–276.
71. Лозинський А. Реалізація автора в мережі: новітні можливості сьогодення. Наукові записки [Української академії друкарства]. 2017. № 1. С. 228–237.
72. Мислива В. Біблійні алюзії у творчості Оксани Забужко. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2014. № 19. С. 266–271.
73. Мірошніков О. А. Диалог поэзии и философии (Гельдерлин и философская герменевтика). Нова парадигма. 2013. № 117. С. 63–73.
74. Моклиця М. В. Модернізм як структура: філософія. психологія. поетика. Луцьк : Редакц.-вид. від. Вол. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 391 с.
75. Моренець В. Ефект високої башти. *Слово і час*. 2016. № 1. С. 19–35.
76. Мороз Л. В. Суб'єкта організація лірики: проблематика теоретичних пошуків. Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. серія філологія. 2018. Т. 1, № 35. С. 76–78.
77. Муравецька Я. Реалізм у теоретичному осмисленні івана нечужа-левицького. Синопис: текст, контекст, медіа. 2018. № 3(23). С. 17–25.

78. Наєнко М. Поезія Івана Франка: модерний дискурс. Читиво. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Naienko_Mykhailo/Poeziia_Ivana_Franka_modernyi_dyskurs/ (дата звернення: 09.09.2022).
79. Назарець В. Адресована лірика тараса шевченка. Українознавчий альманах. 2013. № 12. С. 136–139.
80. Наливайко Д. Епістемологія й поетика реалізму. Слово і час. 2004. № 11. С. 3–17.
81. Нахлік Є. Історизм та психологізм Шевченкового реалізму. Народознавчі зошити. Серія філологічна. 2014. № 3. С. 431–452.
82. Нечиталюк І. Український літературний перформанс. Вісник одеського національного університету серія: філологія. 2014. Т. 19, № 2(8). С. 49–57.
83. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 446 с.
84. Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (За збіркою "Semper tiro"). Парадигма. 2004. № 2. С. 117–135.
85. Погорєлов В. В. Тілесність людини як категорія сучасної художньої культури. Вісник Харківської державної Академії дизайну і мистецтв. 2011. № 1. С. 115–117.
86. Поліщук О. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 035. Київ, 2004. 20 с.
87. Поліщук Я. Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. Слово і Час. 2019. № 4. С. 22–29.
88. Поліщук Я. Ревізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : ПВД "Твердий.", 2011. 216 с.

89. Поліщук Я. Реорієнтація в сучасній українській літературі. Синопис: текст, контекст, медіа. 2015. № 3(11).

90. Рожило М. А., Заболотна П. С. Оригінальні підходи до популяризації книги: взаємодія автора, редактора, видавця, літературного менеджера. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2021. Т. 32 (71), № 6. С. 210–214.

91. Розумняк Я. С. Жанрова форма молитви в ліриці юрія іздрика та сергія жадана : автореф. Магістерська робота. Миколаїв, 2019. 13 с.

92. Росінська О. Криза самоідентичності як спосіб відриву від простору та просторовості в сучасній українській поезії. Сучасні літературознавчі студії. 2015. № 12. С. 472–479.

93. Сарабун О. Екзистенція як шлях від усвідомлення абсурду до здійснення свободи у філософії А. Камю. Вісник Львівського університету. Серія філософські науки. 2012. № 15. 137-144.

94. Семків Р. Творчість Юрія Андруховича у контексті стильових пошуків української літератури кінця ХХ ст. НаУКМА Після постмодернізму?. 2012. С. 68–82.

95. Семків Р. Філософські аспекти конструювання персонажів в українській прозі 90-х рр. ХХ – поч. ХХІ ст. Людина в часі : (філософські аспекти української літератури ХХ – ХХІ ст.). Київ. С. 239–259.

96. Сергій Жадан [офіційна сторінка]. Facebook.com. URL: <https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/> (дата звернення: 03.03.2024).

97. Сільман К. В. Письменницька публіцистика як явище на перетині літератури й журналістики (на матеріалі збірки Юрія Андруховича "Тут похований Фантомас"). Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили

комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Серія : Філологія. Літературознавство. 2015. № 247. С. 79–83.

98. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури: автор, текст, читач: навчальний посібник. Київ : Логос, 2015. 170 с.

99. Сіробаба М. В. Світоглядні метаморфози ліричного «я» т. шевченка в площині «пророк – суспільство». Перспективні напрямки сучасної науки та освіти : Матеріали Всеукр. науково-практ. конф. викл. і студентів Донбас. держ. пед. ун-ту, учителів та учнів загальноосвіт. закл., м. Слов'янськ, 17 трав. 2017 р. Слов'янськ. С. 218–221.

100. Скібан О. І. Сучасні технології книжкової промоції в аспекті мас-медійної взаємодії. Поліграфія і видавнича справа. 2016. № 2. С. 199–207.

101. Смитаніна О. В. Колумністика Сергія Жадана як стильова своєрідність у ЗМК. Регіональні ЗМІ України : історія, сучасний стан та перспективи розвитку : матеріали Всеукр. науково-практ. конф., м. Старобільськ, 25 квіт. 2019 р. Старобільськ, 2020. С. 126–132.

102. Сохметова К. Іздрик такий, який він є. *Видавництво Кальварія*. URL: http://calvaria.org.ua/press.php?press_id=709 (дата звернення: 20.03.2024).

103. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Акта, 2005. 361 с.

104. Татаркевич В. Історія шести понять. мистецтво. прекрасне. форма. творчість. відтвор-ництво. естетичне переживання. Київ : Юніверс, 2001. 368 с.

105. Тимошик М. Книга для автора, редактора, видавця. Київ : Наша культура і наука, 2006.

106. Ткачук М. Міжсуб'єктні модуси лірики Богдана лепкого. *Studia methodologica*. 2013. № 35. С. 26–32.

107. Українська правда. Нокаут телебаченню: як соціальні мережі утримують першість в постачанні новин українцям. Українська правда. URL: <https://www.pravda.com.ua/columns/2023/08/16/7415807/> (дата звернення: 03.03.2024).

108. Фізер І. Чи таки смерть автора (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути). *Слово і час*. 2003. № 10 (514). С. 50–55.

109. Філоненко Н. М. Інтерсеміотичний характер творчості літугрупоування "БУ-БА-БУ". *Вісник ЛНУ імені тараса шевченка*. 2017. № 2 (307). С. 64–70.

110. Фоміна Л. Суб'єктна організація ліричного тексту в інтерпретаційних стратегіях сучасного літературознавства. Наукові записки серія "філологічна". 2013. № 32. С. 287–298.

111. Фрайзе М. После изгнания автора. Литературоведение в тупике?. Автор и текст. Сборник статей. 1996. № 2. С. 25–32.

112. Фуко М. Що таке автор / пер. з фр. М. Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Осно-ви», 2002. 518 с.

113. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.

114. Харчук Р. Вірш Т. Шевченка “якби-то ти, Богдане п’яний”: трансформація образу гетьмана. *Слово і час*. 2014. № 2. С. 3–8.

115. Харчук Р. Синусоїда Іздрика. Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/113526>.

116. Цибулько О. Конструктивні та деструктивні стратегії інтертекстуальності (на матеріалі поетичного циклу “10 віршів про батьківщину дерибаса” (Ю. Іздрика). Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. праць. 2011. № 15. С. 227–233.

117. Четвер – postimpreza. *Postimpreza*. URL: <https://postimpreza.org/library/chetver> (дата звернення: 18.03.2024).

118. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі. Літопис. URL: <http://litopys.org.ua/chyzh/chy22.htm> (дата звернення: 25.08.2022).
119. Чижевський Д. Слов'янський реалізм. Слово і час. 2004. № 8. С. 48–63.
120. Читання в Україні – Ukrainian Reading and Publishing Data 2018. Ukrainian Reading and Publishing Data 2018. URL: <http://data.chytomo.com/chytannya-v-ukrayini> (дата звернення: 03.03.2024).
121. Чорниш А. Ю. Художня свідомість у вимірі паракатегорій неklasичної естетики. Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики : зб. матеріалів VII Всеукр. науково-практ. конф., м. Черкаси, 11 листоп. 2021 р. Черкаси, 2021. С. 28–29.
122. Шаф О. Еволюція жанрів української лірики рубежу хх–ххі століть. Київ : ВЦ "Просвіта", 2012. 272 с.
123. Шеллі П. Б. Персі Біші Шеллі. Поезії / пер. з англ О. Мокровольський. Київ : Дніпро, 1987. 142 с.
124. Шляхова Н. Повернення автора: закономірність чи випадковість. Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2010. № 3. С. 28–33.
125. Шляхова О. Тілесна ідентичність як самоідентичність у контексті культури повсякдення. Наукові записки національного університету "острозька академія". серія : культурологія. 2017. № 20. С. 39–44.
126. Що таке мистецтво? Спочатку мусить бути прикольно, а потім щоби ще й було красиво. ГО «Віче інфо». URL: <https://www.weche.info/blog/liudi-8/post/shcho-take-mistetstvo-spochatku-musit-buti-rikolno-a-potim-shchobi-shche-i-bulo-krasivo-5689> (дата звернення: 03.03.2024).
127. Юдин, А. Формирование института авторства в литературе Киевской Руси. Мова і культу-ра. 2016. Вип. 18, т. V(180). С. 18–25.

128. Юрій Іздрик: "Не приведи Господь бути Шевченком, щоб твоє прізвище через 200 років згадували" | ВІКНА. Новини Калуша та Прикарпаття. Вікна.

URL: <https://vikna.if.ua/news/category/all/2022/09/05/136515/view> (дата звернення: 03.03.2024).

129. Юрій Іздрик: "Я взагалі не розумію, як люди читають мої тексти. І навіть вони це роблять" - Litgazeta.com.ua. Litgazeta.com.ua.

URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/yurij-izdryk-ya-vzagali-ne-rozumiyu-yak-lyudy-chytayut-moyi-teksty-i-navishho-vony-tse-roblyat/> (дата звернення: 03.03.2024).

130. Юрій Іздрик: «Правди не існує. Але чесним бути можливо». Craft | Magazine. URL: <https://craftmagazine.net/yuri-izdryk/> (дата звернення: 03.03.2024).

131. Юрій Іздрик: Щаслива людина – це баран!. Інтерв'ю з України. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2013/01/11/izdryk-schaslyva-ludyna-tse-baran/> (дата звернення: 03.03.2024).

132. Юхимук Я. Вершини української лірики: вірші П. тичини – І. драча – Ю. іздрика. Питання літературознавств. 2018. № 98. С. 157–174.

133. Яриновська К. Особливості лексики на позначення кольору та запаху у творчості Юрія Іздрика. Студентські лінгвістичні студії. 2021. № 12. С. 152–158.

134. Bakhtin M. M. Author and hero in aesthetic activity. Art and answerability. 1990. P. 4–256.

135. Barthes R. The Death of the Author. Image, Music, Text. London, 1977. P. 142–148.

136. Bennett A. The Author. London & New York: Routledge, 2005. 160 p.

137. Bennett A. Romantic poets and the culture of posterity. Cambridge University Press, 1999. 288 p.

138. Burdorf D. The I and the others. articulations of personality and communication structures in the lyric. *Journal of literary theory*. 2017. No. 11(1). P. 22–31.

139. Burke S. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992. 216 p.

140. Burrow J. Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background. Oxford: Oxford University Press, 1982. 156 p.

141. Compagnon A. Demon teorije. Zagreb: AGM, 2007. 346 p.

142. Culler J. Theory of the lyric. Cambridge and London : Harvard University Press, 2015. 416 p.

143. Eco U. Interpretation and overinterpretation. Cambridge University Press, 1992. 151 p.

144. Eisenstein E. L. The Printing Press as an Agent of Change. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. 767 p.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107049963>

145. Ellis J. M. Against Deconstruction. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1989. 168 p.

146. Fontane T. Our lyric and epic poetry since 1848. European literature from romanticism to postmodernism A reader in aesthetic practice. London and New York, 2001. P. 92–96.

147. Frow J. Authorship. *Oxford Research Encyclopedias. Literature*. 23.02.2019. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1018>

148. Gish T. "Wanderlust" and "wanderleid": the motif of the wandering hero in German Romanticism. *Studies in Romanticism*. 1964. Vol. 3, no. 4. P. 225–239.
149. Goethe J. W. *Goethe on Art*. Berkeley: University of California Press, 1980. 251 p.
150. Golban P., Dita P. D. Rewriting the Faust myth within Romantic dualism of existence in Byron's Manfred and Cain. *Border Crossing*. 2018. No. 8(1). P. 200–219.
151. Helgerson R. *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System*. Berkeley: University of California Press, 1983. 330 p.
152. Hillebrandt C. Author and narrator in lyric poetry: transdisciplinary contributions to a narratological debate. *Author and Narrator*. 2015. P. 213–234.
153. Hillgren G., O'Connor K. *The Authenticity of Personal Branding*. Lund University School of Economics and Management, 2011. 92 p.
154. Just Издрик. *Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/18337> (дата звернення: 03.03.2024).
155. Kim H. H., Gibson J. *Lyric Self-Expression. Art, representation, and make-believe. essays on the philosophy of Kendall L. Walton*. New York, 2021. P. 94–111.
156. Lamping D. Some prospects for the theory of lyric poetry. *Journal of Literary Theory*. 2017. No. 11(1). P. 83–88.
157. Locke J. *An Essay Concerning Human Understanding*. The Pennsylvania State University, 1999. 719 p.
158. Marotti A. *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995. 336 p. <https://doi.org/10.7591/9781501728501>

159. maximum.fm. Про секс з літературою, нову любов і сенс життя: відверте інтерв'ю з Юрієм Іздриком - Радіо Максимум. Радіо Максимум. URL: https://maximum.fm/pro-seks-z-literaturoyu-novu-lyubov-i-sens-zhittya-vidverte-intervyu-z-yuriyem-izdrikom_n126536 (дата звернення: 03.03.2024).

160. Mościszko M. Jurij Izdryk i fenomen stanisławowski – postmoderniści czy „spostmodernizowana” awangarda?. *Slavia orientalis*. 2016. Vol. LXV, no. 4. P. 721–731.

161. ms.detector.media. Чи можливо виміряти вплив журналістики?. ms.detector.media. URL: <https://ms.detector.media/mediadoslidzhennya/post/6327/2012-08-31-chy-mozhlyvo-vymiryaty-vplyv-zhurnalistyky/> (дата звернення: 03.03.2024).

162. Schiller F. On naive and sentimental poetry. The Schiller Institute.

163. Shelley P. B. Shelley's Poetry and prose : authoritative texts, criticism. New York : Norton, 1977. 700 p.

164. Steiner A. Serendipity, promotion, and literature. Hype : Bestsellers and Literary Culture. 2014. P. 41–65.

165. Theories of lyric / C. Hillebrandt et al. *Journal of literary theory*. 2017. No. 11(1). P. 1–11.

166. Travers M. European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice. London and New York: CONTINUUM, 2001. 348 p.

167. Vendler H. The given and the made : strategies of poetic redefinition. Cambridge Massachusetts : Harvard University Press, 1995. 154 p.

168. Waters W. Poetry's touch: on lyric address. Cornell University Press, 2003. 192 p.

169. Whitworth M. H. Reading modernist poetry. Wiley-Blackwell, 2010. 250 p.

170. Wimsatt W., Beardsley M. The Intentional Fallacy. The Sewanee Review. Vol. 54. No 3. P. 468–488. <https://www.jstor.org/stable/27537676>

171. Winko S. On the constitution of characters in poetry. Characters in fictional worlds. Berlin, New York, 2010. P. 208–231.

172. Wolf W. The lyric: problems of definition and a proposal for reconceptualisation. Theory into poetry: new approaches to the lyric. Amsterdam - New York, 2005. P. 21–56.

173. Young E. Conjectures on Original Composition / ed. Edith J. Morley. Manchester: Manchester University Press, 1918. 64 p.

174. Zima P. V. Inhuman aesthetics. from poe, mallarmé and valéry to adorno and lyotard. Theory into poetry New approaches to the lyric. 2005. P. 253–264.

175. Суспільне Чернігів. Юрій Іздрик про самоідентифікацію, соліпсизм та аудиторію. Суботня Тема дня (08.08.2020), 2020. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fEf5jbUA7oU> (дата звернення: 03.03.2024).

176. Solomiya Chubay. РОЕТУ. Діалог поколінь. Микола Вінграновський. Григорій Семенчук, Юрій Іздрик та Микола Рябчук, 2021. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4JCAVdmfxiM> (дата звернення: 03.03.2024).