

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Жук Оксана Ігорівна

УДК 821-14.09.02"654":7.049.1

ДИСЕРТАЦІЯ
**ВНУТРІШНЯ КОМУНІКАТИВНА СИСТЕМА ЛІРИЧНИХ ТЕКСТІВ
(РІЗНОВИДИ АДРЕСАНТА, АДРЕСАТА
І ЛІРИЧНОЇ ЕКСПРЕСІЇ)**

10.01.06 – теорія літератури

Подано на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук (доктора філософії)

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

_____ О. І. Жук

Науковий керівник: *Будний Василь Володимирович*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Львів – 2019

АНОТАЦІЯ

Жук О. І. Внутрішня комунікативна система ліричних текстів (різновиди адресанта, адресата і ліричної експресії). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури» (03 – Гуманітарні науки (035 – Філологія)). – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2019.

Дисертацію присвячено дослідженню внутрішньотекстуальної ліричної комунікації у системі «адресант – лірична експресія – адресат». Висвітлення комунікативних аспектів лірики дало змогу уточнити її специфіку в зіставленні з іншими викладовими формами, зокрема епічною нарацією, і систематизувати типологію комунікативних інстанцій у цьому літературному роді. Уперше в українському літературознавстві запропоновано систематизовану багаторівневу комунікативну модель ліричної експресії, її змісту, форм, суб'єктів та адресатів ліричного мовлення.

Висвітлення особливостей внутрішньотекстової ліричної комунікації та її місця серед інших родів літератури здійснено з урахуванням концепцій, методології та термінологічного інструментарію наратології. Головну увагу зосереджено на різновидах суб'єкта ліричного мовлення, образі ліричного адресата як комунікативно функціональної інстанції та формах ліричної експресії.

Перший розділ – «**Лірична комунікація у дзеркалі літературної теорії**» – містить огляд та аналіз методологічних концепцій та окремих теоретичних досліджень, що стосуються комунікативної природи лірики. Простежено кристалізацію провідних ідей і теорій у працях сучасних українських (Валерія Смілянська, Анатолій Ткаченко, Анна Біла, Віталій Назарець, Андрій Підпалій) та закордонних (Александра Окопєнь-Славінська, Борис Корман, Тамара Сільман, Юрій Левін, Джонатан Каллер, Ева Мюллер-Зеттельман, Роджер Селл) науковців.

Окремо в дослідженні розглянуто та обґрунтовано категорію ліричної

експресії як особливу викладову форму лірики. Для цього було проведено розмежування між поняттями експресивності та ліричної експресії. Експресивність трактуємо як емоційне, вольове або інтелектуальне забарвлення будь-якого комунікативного повідомлення. Натомість лірична експресія, нарівні з нарацією та діалогічним мовленням у драмі, постає як оригінальна викладова форма. На відміну від епічних та драматичних форм викладу, лірична експресія риторично виражає внутрішній світ ліричного Я (почуття, думки, медитативні розмисли, настрої та стани) через викладові форми, які відтворюють різні види експресивного мовлення: внутрішній монолог, ліричний діалог, виголошений монолог, опис, який справляє враження безсуб'єктності, лірична контемпліяція, візія. Мовленнєва реалізація цих форм у ліричних текстах здійснюється за допомогою різноманіття художньо-виражальних засобів поетичної фоніки, ритміки, строфіки, графіки, лексики, синтаксису, риторичних фігур, образної системи, композиції, тематики, інтертекстуальності.

Прояви ліричної експресії простежено у вимірах художнього часопростору, який на внутрішньому рівні ліричного тексту переважно позначено збігом часу ліричного висловлювання з моментом яскравого емоційного переживання або ідейного розмислу («тут-і-тепер»). Розглянуто роль таких засобів увиразнення ліричної експресії, як ритмічність та увиразнення звучання, метафоричність, засоби графіки та пунктуації тощо.

У другому розділі – **«Суб'єктна система ліричної експресії»** – здійснено дослідження функцій та різновидів суб'єкта ліричного мовлення. Розмежування цих комунікативних інстанцій здійснено залежно від текстового рівня ліричної експресії.

Абстрактний автор постає у комунікативній структурі ліричного твору як інстанція внутрішня щодо зовнішнього рівня (реального автора) і зовнішня щодо ліричної експресії та її виразника у внутрішній структурі тексту – ліричного Я. У сфері компетенції абстрактного автора – назва твору та авторські примітки, графічні засоби розташування тексту на сторінці, зрештою весь ліричний твір включно з його концепцією.

«Власне автор» (В. Смілянська) – прихований суб'єкт надособистісного філософського роздуму – балансує на межі зовнішньої та внутрішньої сфер ліричної комунікації.

Виразником ліричної експресії, що виступає повноцінним учасником ліричної комунікації є суб'єкт ліричного мовлення, розкритий на внутрішньому рівні у формі ліричного Я. Помилковість ототожнення ліричного Я з особистістю реального автора аргументовано в дисертації розглядом образотворення експліцитного ліричного Я за допомогою комплексу таких образотворчих засобів, як портретне зображення, характеристика вдачі, згадки про біографічні події, стилістично індивідуалізоване мовлення ліричної особистості тощо.

Специфіку ліричного Я демонструє багато ознак, зокрема його вираження у формі автокомунікації, яка проявляється у злитті ліричного адресанта та адресата. Таке об'єднання виникає на основі психологічних, творчих, соціальних мотивів, які опосередковано стосуються феномену самотності або самоті. Інтровертність мислення є характерною ознакою мовлення автокомунікативного ліричного Я. І, навпаки, екстравертний тип мислення характерний для мовлення ліричного Ми, що формується на основі об'єднання адресанта та адресата.

Рольова лірика – ще одна специфічна форма викладу ліричного тексту. Вона є викладом від імені ліричного персонажа-оповідача, який, зазвичай, постає як історична, міфологічна чи літературна постать. У цьому випадку теж відсутня ідентичність цього суб'єкта мовлення з реальним автором, хоча очевидною є духовна або світоглядна близькість позицій. Споріднена з рольовою лірикою лірика маски має дещо іншу функцію, оскільки підпорядковується прихованій комунікативній меті. На ефекті маски, наприклад, побудовані тексти українських поетів-інакодумців, що вимушено прикривали свій талант соцреалістичною манерою письма.

Комунікативні властивості внутрішньотекстового адресата як цілковито умовної, риторичної інстанції розкрито у третьому розділі – «**Адресат і його різновиди**». Тут обґрунтовано позицію ліричного адресата як інстанції у комунікативній системі ліричного тексту, яка виконує чимало функцій.

Порівняно з епічним адресатом, ліричний адресат має безліч риторичних видозмін – ліричне Я може звертатися до відсутніх осіб (дистанційна комунікація), явищ природи (апострофа), абстрактних предметів тощо. Звернено увагу на притаманне ліриці явище «квазі-адресата» – адресовану спрямованість до померлих або неіснуючих адресатів. Присутність адресатів у тесті має жанротворчу функцію у таких формах адресованої лірики, як послання, гімн, молитва, коліскова та ін.

У дисертації розрізнено умовного адресата, особливість якого полягає в його формальній та цілком безмовній участі, і реального адресата та вибудовано принципи ідентифікації комунікативної спрямованості на кожного з цих адресатів.

Як комунікативну інстанцію розглянуто Ти-адресата, що існує в межах першоособової лірики і супроводжується опосередкованою діалогічністю та апелятивністю висловлювань. Розглянуто такі його характерні структурні різновиди: односкладна модель «(імпліцитне Я) – Ти», двоскладна модель «Я – Ти», певні особи (кохана, друг/недруг, читач), апострофи, тобто умовні (риторичні) адресати. Залежно від комунікативної моделі, в якій функціонує ліричне Ти, виділяємо автокомунікативне ліричне Ти та Ти-адресат, образ якого вимальовується впродовж всього ліричного повідомлення.

Як несамостійного адресата розглянуто ліричне Ми, що на внутрішньому рівні проглядається як вид Ти- і Ви-адресації, об'єднаної з ліричним Я/Ми. Водночас ліричне Ви відзначається емоційною, ідейною, світоглядною або соціальною дистанційованістю адресанта від адресата. Окремим різновидом виділено тип неномінованого адресата, який за своєю природою є імпліцитним та тісно пов'язаним із непрямими комунікативними смислами й тому потребує додаткових інтерпретаційних зусиль.

Типологію ліричної експресії укладено у четвертому розділі роботи – **«Різновиди ліричної експресії»**. Провідними критеріями обрано суб'єктну організацію, комунікативні засоби, коди й тематику. Зауважено, що в текстах експериментальної поезії проявляється неординарність вияву ліричної експресії.

Суб'єктна організація тексту об'єднала кілька категорій – першоособову, другоособову та третьоособову лірику.

Першоособова лірика – це так звана класична лірика, у якій суб'єктивність проявляється у найвищій мірі. Виділяємо кілька її різновидів, зокрема особистісну або сповідальну лірику, в якій здійснюється вираження думок та емоцій суб'єкта ліричної експресії. Провідними жанрами визначено елегію, пісню, медитацію, думку, рубаї тощо.

Наступним різновидом є лірика колективного Ми (гімн). У текстах цієї форми ідейна спільність адресата з колективним адресантом посилюється за допомогою різноманітних аргументів та засобів переконання. Лірична експресія рольової лірики та лірики маски набуває форми ліричного роздуму або ліричної оповіді. Приміряння на себе тієї чи іншої ролі проблематизує межу між «власне автором» («абстрактним автором») і ліричним персонажем.

Однакову концентрацію ліричної експресії і на суб'єкті мовлення і на ліричному адресаті демонструє *другоособова* або ж *адресована лірика*. Емпатія та співпереживання – центральні форми зв'язку між цими двома інстанціями, а присвята, послання, епістола, епітафія, ліричне повчання, колискова та заповіт – головні жанрові різновиди.

Третьоособова лірика та виявлені у ній ліричні опис, розповідь та діалог позначені відсутністю адресованої спрямованості. Натомість вони підпорядковані смисловій перспективі. Імпліцитне споглядальне Я у цих текстах виконує специфічну комунікативну роль інтерпретатора.

Риторичність (мистецька умовність) ліричної комунікації проявилася в імітації різних форм комунікативного мовлення – усного, писемного та внутрішнього. *Усномовленнєві різновиди ліричної експресії* мають форму виголошеного монологу або діалогу. У супроводі урочисто-піднесеного тону та декларативності мовлення відбувається творення (залежно від комунікативної цілі) різного роду патетики: романтичної, меланхолійної або журливої. Екстравертність виголошеного монологу та діалогу супроводжується налаштуванням на відповідне сприйняття ліричного повідомлення адресатом.

Поширеними різновидами імітації усного мовлення є форми притишеного мовлення (молитва та колискова), рідше зустрічаються імітація дистанційного спілкування телефоном, наспівне мовлення та речитатив.

До різновидів ліричної експресії, що відтворюють *форми писемного мовлення*, належить жанр ліричної епістоли, яка порівняно з епічним її відповідником є більш емоційно та ідейно розкутою. Менш структурованою, ніж її епічний відповідник, постає також форма ліричного щоденника. А масова культура постмодернізму розкриває все нові та доволі рідкісні форми імітації писемного мовлення – оголошення, реклами, написи-графіті на мурах тощо.

Форми ліричної експресії, що відтворюють внутрішнє мовлення людини, зумовлені монологічною природою лірики. Таким чином, самоідентифікація, самоаналіз та екзистенційність мислення притаманна внутрішнім монологам, для яких характерними є розкутість емоцій, проникливість думки та медитативність. Внутрішній діалог – це сукупність різноманітних протистоянь, суперечностей, які в кінцевому результаті полягають у спробі примирення ліричного Я із самим собою.

Характерні ознаки форм внутрішнього мовлення має візіонерська лірика, заснована на експресії споглядання або візії. Найчастіше проявляється вона у філософській ліриці, різноманітних пророчих видіннях та ін.

Не лише незвичні засоби ліричної експресії, а й оригінальне поєднання її форм характеризують експериментальну поезію, зокрема такі її видозміни, як візуальна поезія, перформанс і цифрова поезія.

Отже, лірика як літературний рід має розгорнуту комунікативну структуру, що проявляється на різних рівнях її вираження. На відміну від нарації в епосі та діалогічної форми у драмі, індивідуальні особливості ліричної комунікації полягають у специфічній формі викладу – ліричній експресії. Взаємодія реального автора і читача, а також риторичних адресантів (ліричного Я) та умовних адресатів структурно вкладається в узагальнену схему ліричної комунікації з її зовнішнім та внутрішнім рівнями. Категорії «абстрактний автор», «власне автор», «суб'єкт мовлення та свідомості» є структурними елементами ліричної

комунікації, які риторично співвідносяться з її основною інстанцією – ліричним Я. Інстанція ліричного адресата, попри свою риторичну природу, постає в тексті багатофункціональною, а явище ліричної адресації розкриває значення інтенційної спрямованості ліричного мовлення на адресата. Різновиди ліричної експресії (лірична експресія думки, почуття, відчуття, вольового прагнення, мовної гри) розкриваються у взаємозв'язку з інстанціями адресанта й адресата, а функціонування ліричної експресії на межі семантичного та структурного рівнів ліричного тексту розкриває його комунікативні властивості. Експресія експериментальної лірики проявляється в різноманітних формах захоплення грою та фантазією.

Ключові слова: лірична комунікація, лірична експресія, адресант, суб'єкт мовлення, суб'єкт ліричної експресії, ліричний адресат, адресована спрямованість.

SUMMURY

Zhuk O. I. Internal communicative system of lyrical texts (varieties of the addressant, addressee and lyrical expression). – Qualifying scholarly work submitted as a manuscript.

Dissertation for the degree of a candidate of philological sciences (doctor of philosophy) in specialty 10.01.06 «Theory of literature» (03 – Human sciences (035 – Philology)). – Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 2019.

Summury content. The dissertation is devoted to the study of intratextual lyrical communication in the system «addressant – lyrical expression – addressee». The study of the communicative aspects of lyrics makes it possible to specify its specificity in comparison with other forms of presentation, in particular narration, and to build a typology of communicative instances in this literary genre.

Determination of the features of intratextual lyrical communication and its place among other genres of literature is carried out taking into account the concepts, methodology and terminology tools of naratology. The main attention is focused on the varieties of the subject of lyrical speech, the image of the lyrical addressee as a communicatively functional instance and forms of lyrical expression.

The first section – **«Lyrical Communication in the Mirror of the Literary Theory»** – includes an overview and analysis of methodological concepts and individual theoretical studies concerning the presentation in the lyrics as a separate genre of literature. The crystallization of ideas and theories of communicative nature of lyrical texts in the works of modern Ukrainian (V. Smilyanska, A. Tkachenko, A. Bila, V. Nazarets, A. Pidpaly) and foreign (A. Okopen-Slavinskaya, B. Korman, T. Silman, Yu. Levin, J. Caller, E. Müller-Zettelmann, S. Kierkegaard, R. Sell) researchers is traced.

Separately, in the research, the category of lyrical expression is considered and substantiated as a special narrative form of lyrics. In this regard, a distinction between the concepts of expressiveness and lyrical expression was made. Expressiveness is interpreted as an emotional, volitional or intellectual color of any communicative message. Instead, lyrical expression, along with narration and dialogical speech in the drama, appears as the original presentation form. Unlike epic and dramatic forms of presentation, lyrical expression rhetorically expresses the inner world of lyrical I (feelings, thoughts, meditative thinking, moods, and states) through presentation forms that imitate different types of expressive speech: an internal monologue, lyrical dialogue, a pronounced monologue, a description with imitation of subjectivity without subject, lyrical contemplation, vision. The linguistic realization of these forms in lyrical texts is carried out with the help of a variety of artistic and expression means of poetic phonics, rhythmic, stanzas, graphics, lexicon, syntax, rhetorical figures, figurative system, compositions, themes, intertextuality.

Manifestations of lyrical expression are traced in the dimensions of artistic time space, which at the inner level of lyrical text is predominantly marked by the coincidence of the time of lyrical expression with the moment of a bright emotional experience or ideological reflection («here-and-now»). The role of such means of expressing of lyrical expression as rhythmicity and expressiveness of sound, metaphoricity, means of graphics and punctuation, etc. is considered.

In the second section – **«The Subjective System of Lyrical Expression»** – the study of the functions and varieties of the subject of lyrical speech was performed.

These communicative instances are differentiated according to the text level of lyrical expression.

The abstract author appears in the communicative structure of the lyrical composition as an internal instance with regard to the external level (the real author) and as the external instance with regard to the lyrical expression and its expresser in the internal structure of the text – lyrical I. The title of the composition and author's notes, graphical means of text placement on the page, finally, the entire lyrical composition, including its concept are in the sphere of competence of the abstract author.

«Actually author» (V. Smilyanska) – a hidden subject of a suprapersonal philosophical reflection - balances on the border of the external and internal spheres of lyrical communication.

The expresser of lyrical expression, acting as a full participant in lyrical communication, is a subject of lyrical speech, represented on the inner level in the form of lyrical I. The falsity of the identification of the lyrical I with the personality of the real author is substantiated in the dissertation by considering the formation of an explicit lyrical I by means of a complex of such figurative means as portrait image, characterization of character, references to biographical events, linguistic portrait of lyrical personality, etc.

The specificity of lyrical I shows many features, including its expression in the form of autocommunication, which manifests itself in the merger of the lyrical addressant and the addressee. Such an association arises on the basis of psychological, creative, social motives, which indirectly relate to the phenomenon of loneliness or selfishness. Introversive thinking is a characteristic feature of the speech of the autocommunicative lyrical I. And, conversely, the extravert type of thinking is characteristic for the speech of lyrical We, which is formed on the basis of the association of the addressant and the addressee.

Role lyrics is another specific form of presentation of the lyrical text. It is a statement on behalf of the lyrical character of the narrator, which, as a rule, appears as a historical, mythological or literary figure. In this case, too, there is no identity of this subject of speech with the real author, although the obvious is the spiritual or world-

view proximity of the positions. Similar to the role lyrics, the lyrics of the mask has a slightly different function, since it obeys a hidden communicative purpose. On the effect of the mask, for example, the texts of Ukrainian poets-dissenters who were compelled to cover their talent with socialist-realistic writing were built.

The communicative properties of the intratextual addressant as a completely arbitrary, rhetorical instance are disclosed in the third section – «**Addressee and its Varieties**». Here the position of the lyrical addressee as an instance in the communicative system of lyrical text, which performs many functions, is substantiated.

Compared to an epic addressee, the lyric addressee has many rhetorical modifications – lyrical I can refer to missing persons (distance communication), natural phenomena (apostrophe), abstract subjects, etc. Attention is drawn to the phenomenon of "quasi-addressee" inherent in lyricism – addressed to dead or non-existent addressees. The presence of addressees in the text has a genre forming function in such forms of addressed lyrics as a message, hymn, prayer, lullaby, etc.

In the dissertation, a segmentation of the conditional addressee, whose peculiarity consists in its formal and completely silent participation, and the real addressee was made, and the principles of identification of the communicative orientation for each of these addressees are constructed.

As a communicative instance, You-addressee was considered, which exists within the framework of the first person lyrics and is accompanied by an indirect dialogicity and appellativeness of statements. The following are its characteristic structural varieties: the unitary model «(implicit I) –You», the model consisting of two parts «I – You», certain persons (beloved, friend/foe, reader), apostrophes, i.e. conditional (rhetorical) addressees. Depending on the communicative model, in which the lyrical You is functioning, we distinguish the autocommunicative lyrical You and You-addressee whose image appears throughout the entire lyrical message.

As a non-independent addressee we considered lyrical We, which at the inner level is viewed as a type of You (singular)- and You (plural)-addressing, combined with the lyrical I/We. At the same time, on the basis of distance from the addressee of the emotions, ideas, views or social status of the addressant, the lyrical We was considered.

A separate type of unnamed addressee, which is implicit by its nature and is closely related to indirect communicative meanings was distinguished, and therefore needs additional interpretative efforts.

The typology of varieties of lyrical expression is contained in the fourth section of the work – «**The Varieties of lyrical expression**». The subjective organization, communicative means and codes, speech acts, theme were chosen as leading criteria. It is noted that in the texts of experimental poetry the extraordinary of manifestation of lyrical expression is appeared.

Subjective organization of the text united several categories in itself – the first, second and third person lyrics. The first person lyrics is the so-called classical lyrics, in which subjectivity manifests itself to the highest degree. We also highlight several varieties, including personal or confessionary lyrics, in which the expression of thoughts and emotions of the subject of lyrical expression is carried out. Leading genres are elegy, song, meditation, thought, rubai, etc. The next kind is the lyric of collective We. In the texts of this form, the ideological community of the addressee with the collective addressant is amplified with the help of various arguments and means for persuasion, and sometimes also the effect of manipulation. The lyrical expression of role lyrics and lyrics of the mask acquire a form of lyrical reflection, in which the blurring of distinction between the individual and the common is frequently taken place at the end.

The same concentration of lyrical expression both on the subject of speech and on the lyrical addressee demonstrates a second-person or addressed lyrics. Empathy and compassion are the central forms of communication between these two instances, and dedication, message, epistle, epitaph, lyrical instruction, lullaby and testament are the main genre varieties. The third-person lyrics and the lyrical description, narration, and dialogue presented are marked by the lack of addressed orientation. Instead, they are subordinated to the semantic perspective. Implicit contemplative I in these texts performs a specific communicative role of the interpreter.

Rhetoricalness (artistic convention) of lyrical communication manifested itself in the imitation of various forms of communicative speech – oral, written and internal.

Expressing of lyrical expression in the form of a pronounced monologue or

dialogue demonstrates the imitation of oral speech. Accompanied by solemnly raised tone and declarative speech the creation (depending on the communicative purpose) of various kinds of pathetics is taking place: romantic, melancholy or mournful. Extroversion of a pronounced monologue and dialogue is accompanied by a setting for the corresponding perception of a lyrical message by the addressee.

Common forms of imitation of spoken language are forms of constricted speech (prayer and lullaby), imitation of remote communication by telephone, hummable speech and recitative occurs rarely.

The imitation of written speech is at the heart of a separate lyrical genre of the epistle, which is more emotionally and ideologically loose than the epic equivalent. Less structured than its epic equivalent, the form of a lyrical diary also appears. And the mass culture of postmodernism reveals new and rather rare forms of imitation of the written language – announcements, advertising, inscriptions of graphite on walls, etc.

The emergence of forms of lyrical expression for the imitation of internal speech is explained by the monological nature of lyrics. Thus, self-identification, self-examination, and existential thinking are inherent in internal monologues, for which the relaxedness of emotions, the insight of thought and meditativity are characteristic. An internal dialogue is a collection of various confrontations, contradictions that ultimately result in an attempt to reconcile the lyrical I with oneself.

Characteristic features of forms of internal speech has visionary lyrics, based on the expression of contemplation or vision. It is most often manifested in philosophical lyrics, in various prophetic visions, and others.

Not only unusual means of lyrical expression, but also a chaotic combination of its forms characterize experimental poetry in the best way, in particular such its modifications as visual poetry, performance and digital poetry.

Consequently, the lyrics as a literary genre has an expanded communicative structure, which manifests itself at different levels of its expression. Unlike the narration in the epic and the dialogic form in the drama, the individual features of lyrical communication are in a specific form of presentation – lyrical expression. The interaction of the real author and the reader, as well as the rhetorical addressants (lyrical

I) and conditional addressees, is structurally embedded in the generalized lyrical communication scheme with its various levels (external, internal, external and internal). The categories «abstract author», «actually author», «the subject of speech and consciousness» are structural elements of lyrical communication, which rhetorically correlate with its main instance – lyrical I. The instance of the lyrical addressee, despite its rhetorical nature, appears as multifunctional instance in the text, and the phenomenon of lyrical addressing reveals the meaning of the intentional orientation of lyrical speech to the addressee. Varieties of lyrical expression (lyrical expression of thought, feeling, sensation, verbal game) are revealed in interconnection with other instances, and the functioning of lyrical expression on the verge of semantic and structural levels of lyrical text reveals its communicative properties. Means and forms of expression of lyrical expression contain such classification features as a subjective organization, communicative means and codes in the text. The expression of experimental lyrics appears in various forms of passion for the game and fantasy.

Key words: lyrical communication, lyrical expression, addressant, subject of speech, subject of lyrical expression, lyrical addressee, addressed orientation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті у фахових виданнях

1. Жук О. Модель автокомунікації як «самособоюнаповнення» у ліричних текстах В. Стуса // Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі. Збірник наукових праць. Вип. 13. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2016. С. 217-225.

2. Жук О. Комунікативні особливості ліричних текстів в'язнів ГУЛАГу (на матеріалі тюремної лірики Василя Стуса, Яна Заграднічека та Віктора Бокова) // Наукові праці : науково-методичний журнал. Вип. 265. Т. 227. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Видавництво ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 16-21.

3. Жук О. Особливості адресата у внутрішній комунікативній системі ліричних текстів // Spheres of culture. Volume 15. Lublin, 2016. P. 34-40.

4. Жук О. Внутрішньокомунікативна структура ліричних текстів : коло проблем і перспективи дослідження // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 67, ч. 1. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. С. 91-97.

5. Жук О. Суб'єктна система ліричної експресії // Науково-виробничий журнал «Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки» №1/2019. Запоріжжя, 2019. С. 32-38.

Додаткові публікації (матеріали та тези конференцій)

1. Жук О. Форми ліричної експресії в поезії М. Грушевського // VIVAT ACADEMIA. Львів, 2016. Випуск 1. С. 81-85.

2. Жук О. Форми ліричного адресанта як частини внутрішньої комунікації ліричного тексту // Іван Денисюк: не попів снів, а серця жар... : Збірник наукових праць та матеріалів / Серія «Українська філологія : Школи. Постаті. Проблеми». Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 17. С. 115-120.

3. Жук О. Комунікативні моделі ліричних текстів збірки Івана Франка

«Зів'яле листя» // «Я єсть пролог...» : матеріали Міжнародного наукового конгресу, до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22-24 вересня 2016 року) : у 2 т. Т. 1. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. С. 622-630.

ЗМІСТ

Вступ.....	19
РОЗДІЛ 1. Лірична комунікація у дзеркалі літературної теорії	28
1.1. Традиція і сучасний стан дослідження проблематики	28
1.2. Ліричне мовлення як експресія думки, почуття, волі, споглядання і гри	52
1.3. Модель комунікативних рівнів ліричної експресії, її змісту, форм, суб'єктів та адресатів	84
Висновки до розділу 1	91
РОЗДІЛ 2. Суб'єктна система ліричної експресії.....	93
2.1. «Власне автор», «абстрактний автор», «суб'єкт твору».....	96
2.2. Ліричне Я	103
2.3. Автокомунікація в ліриці: самотність та самість.....	108
2.4. Ліричне Ми	110
2.5. Рольова лірика і лірична маска	111
2.6. Риторика ліричного мовця	113
Висновки до розділу 2.....	115
РОЗДІЛ 3. Адресат і його різновиди.....	118
3.1. Адресат ліричного твору	118
3.2. Реальний/умовний адресат.....	124
3.3. Ти-адресат	134
3.4. Ми-адресат чи Ми-адресація?.....	137
3.5. Ви-адресат	142
3.6. Неномінований адресат.....	144
Висновки до розділу 3.....	146

РОЗДІЛ 4. Різновиди ліричної експресії	149
4.1. Типологія ліричної експресії за суб'єктною організацією	154
4.2. Типологія ліричної експресії за комунікативними засобами і кодами	169
4.3. Експериментальна поезія: інтерсеміотичні (міжродові, міжмистецькі, міждискурсивні) різновиди ліричного мовлення	197
Висновки до розділу 4.....	203
ВИСНОВКИ	206
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	211
ДОДАТКИ	230

Вступ

Обґрунтування вибору теми дослідження. Після довгих десятиліть успішного розвитку наратології в сучасному літературознавстві розпочалися тенденції перенесення наратологічного апарату у сферу лірики. Це сприяло зміщенню акцентів із образно-тематичного дискурсу в дослідженнях ліричного тексту на його художньо-мовленнєву площину. Утім сучасні теоретичні концепції, що розкривають наративну природу епічного тексту, переважно торкаються лише поверхневого пласту семантичного наповнення лірики. Пізнання, розуміння та інтерпретація лірики в наратологічному ключі досі залишаються достатньо суперечливими через те, що на об'єкт дослідження накинута невластиву теоретичну схему та термінологічний апарат. Під впливом теорії наративу в літературно-критичних дослідженнях почали побутувати терміни «лірична нарація», «ліричний наратив» або «ліричний наратор», незважаючи на відсутність або другорядність у ліриці головного наративного складника – фабули та її головної ознаки – подієвості.

Першим важливим дослідженням літератури з комунікативної точки зору була праця «Лінгвістика та поетика» Романа Якобсона. Дослідник розглядав літературний твір як комунікативне середовище, якому з-поміж інших функцій притаманна експресивна, особливо характерна для лірики.

Конкретизувала уявлення про будову ліричного тексту системно-суб'єктна концепція Бориса Кормана. Вона висвітлила структурування суб'єктної сфери художнього тексту, сконцентрувавши головну увагу на інстанції автора. У цій концепції «суб'єкт мовлення» та «суб'єкт свідомості» реалізуються за допомогою як форми, так і змісту тексту. Власне через осмислення формально-суб'єктної та змістовно-суб'єктної організації розкрито парадигматичну та синтагматичну сферу ліричного тексту.

На основі цього підходу українська дослідниця Валерія Смілянська простежила суб'єктну структуру ліричних текстів Т. Шевченка та їхнє семантичне наповнення.

Поширена в теоріях постструктуралізму та постконструктивізму 70-80-х років минулого століття концепція «смерті автора» позбавила пріоритетного статусу цього учасника комунікативного акту. Таким чином відбулось зміщення уваги на реципієнта. Зрештою, переважила думка Поля де Мана, який відкинув традиційну орієнтацію на культурно-соціальну особистість як автора так і читача, культивує «безособову консистенцію, якої вимагає теорія» [6, 482].

Сьогодні предметом комплексного наукового дослідження стає не лише образ суб'єкта ліричного твору, реалізація його зовнішніх та внутрішніх інтенцій, особливості образної системи, а й позиція ліричного адресата як риторичної інстанції, а також природа ліричної експресії як концентрату емоційного, ідейного та інтелектуального змісту повідомлення. Комплекс цих взаємовідносин здебільшого залишався поза рамками дослідницьких зацікавлень формалістів, постструктуралістів, деконструктивістів та наратологів.

Попри методологічні тенденції до наратологічного вивчення лірики, комунікативна природа ліричних текстів не одержала належного висвітлення ні в світовому, ні в українському літературознавстві. З огляду на те, що домінантною функцією мови є комунікативна, вивчення природи ліричних текстів доцільно здійснити крізь призму теорії комунікації. Саме на комунікативній площині, яка є спільною для ліричної експресії та епічної нарації, можна виявити специфіку тих викладових форм і системазувати типологію комунікативних інстанцій у ліриці.

Втім, осмислення ліричних текстів у категоріях комунікативних структур – річ доволі ризикована. Справа полягає у тому, що будь-який текст художньої літератури, зокрема й лірики – це гра творчої уяви письменника, де панує художній вимисел. Ліричну комунікацію розглядаємо не як явище фактуальне, а навпаки – фікціональне. Комунікативна ситуація, що обрамлює ліричне повідомлення, є лише риторичною формою, заповненою «квазі-судженнями» (Роман Інгарден). Тому побудова типології комунікативних моделей не може носити цілковито об'єктивного характеру. Найважливіше завдання, що постає перед дослідниками, полягає в тому, щоб розглянути особливості функціонування інтенційного спрямування у ліричному тексті, що

реалізується у змісті та формах ліричної експресії.

Відповідно, **актуальність** обраної теми зумовлена потребою з'ясувати специфічну природу лірики, орієнтуючись на досягнення наратології і творчо (не механічно!) переймаючи в неї досвід та розвиваючи узагальнююче моделювання на основі емпіричних спостережень. Дослідження в цьому напрямі дозволить упорядкувати теоретико-методологічні засади «лірикознавства», концепцію ліричної експресії, типологію її комунікативних інстанцій та викладових форм.

Головною засадою нашого дослідження, є узагальнена схема ліричної комунікації: реальний автор спілкується з реальним читачем за посередництвом ліричного твору, який у формі ліричної експресії зображує спілкування внутрішньотекстових умовних (фіктивних, уявних, риторичних) комунікативних інстанцій – адресанта (ліричного Я і його різновидів, як-от ліричне Ми, лірична маска, власне автор) та адресата.

Зважаючи на те, що домінантною функцією мови є комунікативна, перспективним концептуальним підходом до вивчення лірики є розроблення її внутрішньотекстової структури з урахуванням риторичної природи художньої комунікації. Предметом комплексного наукового дослідження повинні стати специфіка ліричного мовлення як експресії (вираження) внутрішнього світу людини, комунікативні рівні і різновиди суб'єкта ліричного мовлення, образ ліричного адресата як комунікативної інстанції.

З огляду на це, актуальність дисертаційного дослідження зумовлена загальною спрямованістю сучасних літературознавчих досліджень на виявлення особливостей художньої комунікації в тексті, що відбувається на різних його структурних рівнях. Ця дисертаційна робота є спробою конструктивного аналізу внутрішньокмунікативної моделі ліричних текстів, інформативність яких полягає у різноманітності експресивних засобів. Запропонований концептуальний підхід дасть змогу глибше зрозуміти співвідношення комунікативних інстанцій у внутрішній структурі тексту, що безпосередньо пов'язано з дискурсом автора та читацькою рецепцією. Дослідницький акцент зміщується з інтерпретації змісту (тлумачення авторського задуму) на структурно-семантичні виміри ліричної

експресії, яке виражене в мовленні ліричного суб'єкта.

Зв'язок роботи з науковими темами. Тема запропонованого дослідження пов'язана з планами науково дослідної роботи кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. Основний напрям досліджень здійснено за програмою «Літературознавча думка від класики до сучасності: концепти, теорії, методології» (№ держреєстрації 0115U003695), над якою кафедра працювала в період 01.2015-12.2017 р. Тему дисертації затверджено на вченій раді Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол №37/1 від 28 січня 2015 року).

Наукова мета дослідження полягає у створенні внутрішньокommунікативної моделі ліричних текстів та окресленні комплексних взаємозв'язків у системі адресант – лірична експресія – адресат, що породжують комунікативні смисли художньо-естетичного характеру. Зазначена мета передбачає виконання таких **завдань:**

- 1) проаналізувати мистецьку природу лірики як літературного роду та основні підходи до її інтерпретації;
- 2) розглянути теоретичні концепції ліричної комунікації у світовому та українському літературознавстві;
- 3) окреслити засадничі методології та термінологічно-понятійний апарат для дослідження ліричного мовлення;
- 4) обґрунтувати ліричну експресію як специфічну викладову форму лірики, відмінну від епічної нарації та діалогічної форми у драмі;
- 5) побудувати суб'єктну систему ліричної експресії, розмежувавши основні її інстанції;
- 6) розглянути багатофункціональність ліричного адресата з урахуванням його риторичної природи;
- 7) систематизувати типологію проявів ліричної експресії та виділити головні критерії для такого формування.

Об'єкт дослідження – ліричні твори та цикли, у яких формальна структура

та семантичне наповнення надаються для простеження комунікативних зв'язків та різновидів ліричної експресії. Теоретичні спостереження базуються переважно на поетичних текстах ХХ-ХХІ і попередніх століть. Зокрема, до аналізу комунікативної структури залучено ліричні твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Миколи Вороного, Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Максима Рильського, Михайля Семенка, Павла Тичини, Миколи Хвильового, Євгена Маланюка, Володимира Сосюри, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзинського, Олени Теліги, Андрія Малишка, Івана Драча, Дмитра Павличка, Юрія Тарнавського, Емми Андіївської, Ліни Костенко, Василя Симоненка, Василя Стуса, вісімдесятників та літературного угруповання «Бу-Ба-Бу», Сергія Жадана, Галини Крук, Світлани Повалієвої, Назара Федорака та інших авторів.

Предмет дослідження – теоретичні аспекти внутрішньокмунікативної структури ліричних текстів, типологія адресата, адресанта й ліричної експресії.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Загальною методологічною основою дисертаційної роботи є наукові підходи до вивчення лірики як роду літератури, розроблені у працях Девіда Сміта (David N. Smith), Джонатана Каллера (Jonathan Culler), Бріджіт Пойкер (Brigitte Peucker), Еви Мюллер-Зетельман (Eva Müller-Zettelmann), Анатолія Ткаченка, Юрія Чумакова, Тамари Сільман, Віталія Назарця, Івана Лучука, Андрія Підпалого, Юлії Починок. У дисертації застосовано елементи наративних методик (Вольф Шмід, Моніка Флудернік, Ігор Папуша, Микола Ткачук), теорії комунікації (Георгій Почепцов, Ольга Яшенкова, Вадим Дементьев), комунікативної лінгвістики (Форій Бацевич, Вікторія Скрябіна), літературної комунікації (Йоганнес Андеретт, Януш Славінський, Александра Окопєнь-Славінська, Дітер Бурдорф, Роджер Селл, Юрій Левін, Ніна Артюнова, Сергій Сисоєв, Ніна Зражевська, Яна Двоєнко), теорії діалогічності (Борис Корман, Михайло Бахтін, Наталія Малютіна), суб'єктної організації лірики (Валерія Смілянська, Лариса Куца).

Методи дослідження. В основу дослідження закладено застосування комплексу методів, за допомогою яких було вивчено внутрішню комунікативну

структуру ліричного тексту. За допомогою культурно-історичного методу досліджено становлення лірики як роду літератури й, зокрема, осмислення її комунікативної природи. Компаративний та типологічний методи використані для творення багаторівневої моделі ліричної експресії, змісту та форм її вираження, а також суб'єктів та адресатів. Головним дослідницьким методом є структурний аналіз ліричної комунікації, на основі якого простежено наявність або відсутність її функціональних складників (ліричного адресанта, адресата, ліричної експресії). Додатково залучено психоаналітичний та екзистенціалістський методи для інтерпретації найбільш суб'єктивної форми лірики – першоособової. Герменевтичний підхід використано для глибинного тлумачення текстів з імпліцитними комунікативними інстанціями.

Наукова новизна роботи. На основі критичного аналізу досліджень попередників та власних теоретичних напрацювань вперше в українському літературознавстві запропоновано систематизовану багаторівневу комунікативну модель ліричної експресії, її змісту, форм, суб'єктів та адресатів ліричного мовлення.

Уточнено уявлення про специфіку лірики як літературного роду і вдосконалено методіку дослідження функціональних чинників внутрішньої комунікативної структури ліричного мовлення – адресанта, адресата і ліричної експресії.

Новизна дослідження відображена у **положеннях**, що виносяться на захист:

1. Лірика як літературний рід має розгорнуту комунікативну структуру, що проявляється в ліричній експресії вольових прагнень, емоційних сплесків, концепційного мислення. Лірична експресія комунікативно спрямована від адресанта до адресата, в тому числі й до власного ліричного Я (лірична автокомунікація).

2. На відміну від нарації в епосі та діалогічної форми у драмі, особливості ліричної комунікації полягають у специфічній формі викладу – ліричній експресії думки, почуття, волі, споглядання і гри у параметрах ліричної суб'єктності «Я – тут – зараз». Це й визначає складність пристосування наратологічного

інструментарію до аналізу ліричних текстів.

3. Взаємодія реального автора і читача, а також риторичних адресантів (ліричного Я) та умовних адресатів структурно вкладається в узагальнену модель ліричної комунікації з її зовнішнім та внутрішнім рівнями.

4. Категорії «абстрактний автор», «власне автор», «суб'єкт мовлення та свідомості» є структурними елементами ліричної комунікації, які риторично співвідносяться з її основною інстанцією – ліричним Я.

5. Інстанція ліричного адресата, попри свою риторичну природу, у тексті постає багатофункціональною, а явище ліричної адресації розкриває значення інтенційної спрямованості ліричного мовлення на адресата.

6. Різновиди ліричної експресії (ліричного вираження думки, почуття, відчуття, мовної гри) розкриваються у взаємозв'язку з іншими інстанціями, а функціонування ліричної експресії на межі семантичного та структурного рівнів ліричного тексту розкриває його комунікативні властивості.

7. Засоби та форми вираження ліричної експресії містять такі класифікаційні ознаки, як суб'єктна організація, комунікативні засоби та коди у тексті. Експресія експериментальної лірики проявляється в різноманітних формах захоплення мовною грою та творчою фантазією.

Теоретичне значення дослідження полягає в систематизації та узагальненні наукових досліджень комунікативної специфіки лірики. Уточнено й розширено термінологічне значення поняття «лірична експресія». Простежено безпосередній зв'язок ліричної експресії та внутрішньотекстових комунікативних інтенцій. Обґрунтування критеріїв специфіки комунікативного зв'язку між різними типами ліричних адресантів та адресатів створює теоретичні підвалини для інтерпретації семантичного наповнення ліричного тексту.

Практичне значення. Результати та матеріали дослідження можуть бути використані в навчальних університетських курсах, що присвячені ліриці як роду літератури або теорії літератури зокрема. Запропонований аналіз комунікативних структур пригодиться для теоретичних досліджень лірики, а також буде корисний для історико-літературного вивчення еволюційних етапів лірики.

Особистий внесок здобувача полягає у самостійному пошуку та аналізі наукової літератури за темою дисертаційної роботи. Усі результати дослідження належать її авторові, зокрема всі теоретичні положення та ідеї. Використання теоретичних здобутків інших науковців підтверджено відповідними покликаннями, що відображено у списку використаної літератури. Праць у співавторстві немає.

Апробацію результатів дослідження, які є основою цієї роботи, було оприлюднено в усних доповідях на міжнародних наукових конференціях України: XXVIII щорічна наукова франківська конференція «Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова? Художній світ Івана Франка» (Львів, 2014), Всеукраїнська наукова конференція «Не попів слів, а серця жар»: філологічні обрії Івана Денисюка (до 90-річчя від дня народження Івана Денисюка) (Львів, 2014), XIII Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «Vivat academia»: Українська філологія – історія, теорія, методологія» (Львів, 2015), XXIX щорічна наукова франківська конференція «Націософія Івана Франка» (Львів, 2015), Міжнародна наукова конференція «Поетика дому» (Київ, 2016), XIII Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «Vivat academia»: Українська філологія – історія, теорія, методологія. Апостоли національного духу (До 160-річчя Івана Франка та 150-річчя Михайла Грушевського)» (Львів, 2016), I Міжнародна Наукова конференція «Слов'янські студії» (Миколаїв, 2016), Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження) (Львів, 2016), Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, 2017), Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «Vivat academia»: «Національно-визвольні змагання в українській літературі» (Львів, 2017).

Публікації. Результати дослідження представлені у восьми наукових одноосібних публікаціях, чотири з яких вміщено в фахових виданнях ДАК України. Одна стаття опублікована в закордонному виданні. Три праці додатково відображають результати дисертації.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох

розділів, висновків, списку використаних джерел (225 найменувань), 2 таблиць та 2 рисунків. Загальний обсяг роботи – 233 сторінки, з яких 191 становить основний текст.

РОЗДІЛ 1. Лірична комунікація у дзеркалі літературної теорії

1.1. Традиція і сучасний стан дослідження проблематики

Кожен із традиційних літературних родів має специфічну форму викладу, що було зауважено вже в античну епоху. У текстах саме цього періоду було прописано основні теоретичні постулати, що дійшли й до сучасної теорії літератури. Ідеї Платона, «Поетика» Арістотеля, поетологічні думки періоду еллінізму (Александрійська школа та ін.) стали джерелом для глибинних філософських поглядів на красне письменство. Оригінальним джерелом розуміння лірики в житті давніх греків є також тексти Піндара й Архілоха, мелічна лірика Анакреона та ніжної поетки Сапфо: «Голос, ліро божественна,/ Зволь до співу подати» [146, 72].

І справді, музика завжди супроводжувала еллінських ліриків. Сучасне слово «лірика» походить від давньогрецької назви музичного струнного інструмента ліри (гр. λύρα, *lyra* – ліра; *λυρικός*, *lyrikós* – ліричний) – лірикою називали пісні, що їх виконували під супровід ліри, а також кіфари. Згодом лірикою стали називати будь-які тексти, що мали не розповідний, а виражальний характер.

Згідно з традицією, яку започаткували Платон та Арістотель, лірику як словесну експресію внутрішнього світу людини протиставляють епосу – літературному роду, до якого належать твори, що зображують світ у формі розповіді, та драматичному роду, у творах якого авторське мовлення відсутнє або наявне у формі ремарок, а самі персонажі розкривають себе своїм ж мовленням і діями.

За способом висловлювання Платон розрізнив форми викладу. Виклад від першої особи у праці «Держава» є «мовлення самого поета», який Платон вбачає, наприклад, у дифірамах [129, 81]. Ця форма творчості існує поряд із міфотворчістю у трагедіях та комедіях, що містять наслідувальний характер. Тому

у Платона не виникає питання, чи потрібно залишити в державі таку форму творчого висловлювання. Натомість потреба у міметичних формах викликає роздуми: «Потрібно порозумітися, чи дозволимо нашим поетам у своїх розповідях вдаватися до наслідування, чи, може, в деяких випадках дозволимо, а в інших — ні, і в яких саме, або зовсім заборонимо наслідування» [129, 81]. Все ж у праці Платона лірика постає як форма музичного дійства, хоча й розглядається як текст.

Зрештою, тлумачення «дієгезису» і «мімесису» плутані, як стверджує відомий наратор Вольф Шмід, характеризуючи відмінності між сучасним й античним тлумаченням цих термінів: «Під дієгезисом (з грец. Διήγησις) — “розповідь” я розумію “розповідний світ”. Прикметник “дієгетичний” означає “той, що відноситься до розповідного світу”. Термін “дієгезис” має в сучасній нараторології інше значення, ніж в античній риторичі. У Платона термін “дієгезис” позначає “власне розповідь” на відміну від “наслідування” (мімесису) героя мовлення» [187, 81].

Темою наслідувальної природи мистецтва пронизано також філософські діалоги Платона. Зокрема, ідея наслідування викладена в діалозі «Іон». У ньому античний мислитель пояснює божественну силу мистецького натхнення або ж «одержимості» у формі гераклейського каменю, який насичує своєю силою об'єднані кільця — уособлення поетів, що наслідують одне одного: «Від перших кілець, тобто від поетів, залежать інші натхненні: один — від Орфея, інший від Мусея, більшість же одержима Гомером, бо Гомер надихає їх» [130, 76]. І хоча в цих текстах досить часто згадуються імена ліриків, однак, як влучно підкреслює дослідник античних поетик Олег Пилип'юк, «відсутні будь-які аналітичні потуги щодо осмислення структурної організації і мовної експресивності текстів античних літераторів» [126, 106].

За Арістотелем, «види поезії» відрізняються один від одного «різними зображальними засобами, різними предметами та способом зображування»: «[...] можна за допомогою тих самих засобів відтворювати ті самі предмети, або розповідаючи за манерою Гомера вустами іншої особи, або від себе самого, не замінюючи себе іншим, або показуючи зображених осіб у дії» [5, 29-30]. Таким

чином, автор «Поетики» розрізнув три «наслідувальні мистецькі форми»: розповідь про щось окреме від себе (епос), мовлення безпосередньо від себе (тут ми можемо вжити сучасний термін і його значення – «лірика»), розмова персонажів (драма). Мімезис у теорії Арістотеля цілком відмінний від Платонового розуміння, оскільки перший, як стверджує В. Шмід, «не лише визнає за мімезисом, який розуміє як «діяння», як конструкцію, первинність, а також і обґрунтовує його пізнавальну функцію і тим самим його цінність» [187, 24]. Арістотель першим обґрунтовує художню цінність мімезису як конструкту, що на основі реального світу створює вимисел, фікцію. Таким чином, як для Арістотеля, так і для Платона лірика залишається поза розглядом, оскільки, як стверджує Дж. Каллер, «на відміну від епосу та драми, які є формами мімезису, ліричне висловлювання приймається як судження про відповідність етичним та політичним цінностям» [197, 52].

Класицистична літературна теорія, яка зароджувалася в часи Ренесансу, продовжувала і водночас розвивала античну традицію. Скажімо, Юлій Цезар Скалігер пов'язав лірику з експресією почуттів. У своїй відомій праці «Poetices libri septem» (1561) автор не виділив лірику як третій та окремий рід літератури, проте присвятив їй одну з семи книг. Складність в описі ліричних текстів засвідчив той факт, що французький мислитель зараховує її до «розповідного» роду – «*narratio simplex*» (говоріння від першої особи). І хоча його концепція не стала провідною для тогочасного письменства, все ж, як стверджує Леонід Білецький, «законам тої праці підпорядковувались навіть такі поети, як Шапелен, Корнель, Расін і Коссен» [24, 51].

У класицистичній теорії Ніколя Буало відвів другорядне місце ліриці, яка виражає особисті почуття, і віддав натомість перевагу епічній і драматичній поезії, яка висвітлює громадянську сферу. У третій частині свого трактату «Мистецтво поетичне» французький класицист дав поетичні визначення низці ліричних жанрів (елегія, ода, сонет, балада, епіграма, ідилія, сатирична та буколічна поезія). Жанри лірики саме з третьої книги, а також комедію теоретик зарахував до низьких, які не містять художньо-мистецького узагальнення.

У добу бароко та класицизму традиції мімезису, нормативної системи тропів та жанрів продовжували у латиномовних риториках та поетиках Феофан Прокопович, Митрофан Довгалецький та інші давньоукраїнські вчені.

На зміну класицистичним догмам прийшли ідеї Просвітництва. Це була кардинальна зміна поетологічної парадигми – просвітники вже більш конкретно звертались до реального життя. Найяскравішим зразком цієї епохи стала славетна «Енциклопедія». Розмисли про лірику є невід'ємною частиною цієї величної універсальної наукової праці, повна назва якої звучить як «Енциклопедія або Тлумачний словник науки, мистецтва й ремесла». Стаття про лірику, що була укладена французьким філософом Луї де Жокуром, як і в античності, акцентувала увагу на містичному джерелі лірики – тісному зв'язку з божественним. Не оминув автор і обов'язкового музичного супроводу та вправності в керуванні й оздобленні ліричних форм різноманітними засобами. Енциклопедична стаття Жокура – це один з перших текстів, що містить спробу більш наукового осмислення цієї проблематики. Виникнення ліричної експресії автор пояснює через етимологічні факти. Скажімо, французький енциклопедист вказує на застосування поетичних пісень на народних забавах та ігрищах, що влаштовувались на честь різних божеств. Саме в цих ритуальних подіях французький енциклопедист вбачає джерело гімнів, од та ліричної поезії загалом. Головно він наголошує на первісному завданні лірики, покликаючись на світосприймання прадавніх людей: «Лірика така ж древня як і світ. Коли людина звернула увагу на світ та ті приємні враження, які вона отримала від всіх своїх відчуттів, а також на чудеса, що оточували її, вона підняла свій голос для того, щоб прославити свого вищого благодійника» [209].

Згодом у визначній праці з естетики «Філософія мистецтва» Фрідріх Шеллінг ідентифікував лірику з повною свободою духу, почуттів та форми, епос – із необхідністю, а драму – з боротьбою обох цих начал. У своїх філософських роздумах романтично налаштований філософ уперше наголосив на суб'єктивності ліричного начала, що згодом теоретично обґрунтував його наступник Гетель. Трактат «Філософія мистецтва» вже містить у собі, хоча й не надто чітку, але все

ж межу між лірикою і музикою, що є наслідком зосередження автора на цілісності форми тексту та особливого способу вираження мислення, яке відходить від логічної послідовності: «Мова стає більш високою зброєю, їй дозволені стислі звороти, незвичні слова, своєрідні флексії слів, проте все в межах істинного натхнення» [184, 183]. Мова лірики як зброя стає центральною метафорою роздумів цього представника німецької естетики. Давньогрецька поезія в його розумінні була «виключно республіканською» і об'єктивною, порівняно з «новою лірикою» нового часу, творцям якої, внаслідок політичної нестабільності, не залишалось інших сюжетів окрім «суб'єктивних, окремих, миттєвих почуттів, у яких лірична поезія загубилась навіть у своїх найкращих проявах найдавнішого часу» [184, 187].

Основою для розрізнення родів у естетиці Гегеля стали гносеологічні зв'язки суб'єкта пізнання й об'єкта цього пізнання. Хоча Гегель був представником філософських наук, все ж, як стверджує Михайло Гнатюк, «у гегелівській системі німецької філософії актуального значення набуло розрізнення між філософською естетикою та поетикою» [41, 10]. Тому його дослідження у цій сфері вважаються вагомим вкладом у світову поетику, й зокрема, у дослідження родової належності літературних текстів. Визначальною категорією епосу постає зв'язок об'єктності/суб'єктності: епос зображує події світу, який є зовнішнім стосовно автора і незалежним від волі окремих індивідів, для лірики такою категорією є суб'єкт, тобто внутрішній світ автора, особисті душевні переживання якого вона виражає, а для драми характерний синтез цих категорій, адже в ній діють індивіди, окремі особисті прагнення яких перебувають у конфлікті.

Натомість у період Романтизму зміст ліричної експресії було ототожнено з переживаннями реального автора, що стало причиною появи критерію «щирості» поезії. Відійшовши від гегелівської ідеї суб'єктивного досвіду, романтики проголосили універсальність мистецтва загалом. Суперечливу природу цих поглядів підкреслив у своїй праці «Поетика і герменевтика» Ганс-Георг Гадамер: «всі романтичні проголошення універсальної поезії не змогли визволити мистецтво слова з полону, в якому воно перебувало, потрапивши між риторичку й

поетику» [47, 37]. Проте слід наголосити, що теоретики романтизму вважали мистецтво несумісним із розсудливістю та догматикою, тому основна увага була звернута на лірику. Саме в цю епоху нарешті ліризм став обов'язковим елементом будь-якої поетичної діяльності.

У другій половині XIX століття українська наука дала світові концепцію трихотомічної структури слова і літературного твору Олександра Потебні. Ця концепція, на думку багатьох дослідників, має ознаки семіотичного і комунікативного підходу. Згідно з О. Потебнею, ліричне мовлення розгортається в теперішньому часі: «Лірика – *praesens*. Вона є поетичне пізнання, яке, об'єктивуючи почуття, підпорядковує його думці, заспокоює це почуття, відсовує його в минуле і таким чином дає можливість піднятися над ним» [135, 287]. Це означає, що в мовленнєвій ситуації ліричного тексту суб'єкт, простір і час є актуальними – такими, що функціонують у момент мовлення у вигляді егоцентричних категорій «ліричне Я – тут – тепер». Ліричне мовлення спонтанно і безпосередньо висвітлює найрізноманітніші тематичні предмети з перспективи присутності ліричного Я і крізь призму його переживань: «Лірика говорить про майбутнє й про минуле (предмет, об'єктивне) лише настільки, наскільки воно хвилює, турбує, радує, захоплює або відштовхує. З цього випливають властивості ліричного зображення: короткість, недоговореність, стислість, так зване ліричне безладдя» [197, 287].

Важливою віхою у царині дослідження специфіки лірики став російський формалізм перших десятиліть XX століття. Пізніше у відомій праці «Лінгвістика і поетика» (1960) Роман Якобсон виклав лінгво-комунікативну концепцію літературного твору, в якій дав визначення експресивної функції – основної, поряд з естетичною, для лірики. Структуралісти і постструктуралісти часто покликаються на це класичне дослідження. А твердження про емоційну або експресивну функцію, яка «пов'язується з прагненням справити враження певних емоцій, справжніх чи вдаваних» [6, 362], стало центральним у студіях ліричних текстів. Для нашого дослідження найважливішим твердженням видатного вченого є визначення тих функцій мови, які специфічні для ліричних текстів. Насамперед

це стосується поетичної (естетичної) функції. За словами Еви Мюллер-Зетельман, «поруч з описом поетичних функцій, російський формаліст зафіксував підвищену самореференційність лінгвістичних засобів як внутрішню характеристику поетичного мовлення» [211, 9].

Р. Якобсон, як відомо, наголосив, що поетична функція, притаманна всім художнім повідомленням, не єдина, а для досягнення комунікативної цілі узгоджується з іншими функціями, що є відмінними залежно від роду літератури. Відтак «лірична поезія, що спрямована на першу особу, тісно пов'язана з експресивною функцією; “поезія другої особи” просякнута апелятивною функцією: вона або ж просить, або повчає, залежно від того, хто кому підлеглий – перша особа другій чи навпаки» [6, 364]. З цього положення стає зрозуміло, що в структурі ліричного повідомлення дослідник спирався також на ієрархічні зв'язки між комунікативними інстанціями тексту.

Вчення про поетичну функцію застосував у своїх дослідженнях чеський наратолог Любомир Долежел. В інтерпретації цього дослідника емоційна функція мови стала головним чинником для утворення опозиції «об'єктивний – суб'єктивний» текст. В ідеальному об'єктивному висловлюванні, на думку Л. Долежела, повністю відсутні експресивна та апелятивна функції, тобто порушена орієнтація на адресата та адресанта висловлювання. Увага має зосереджуватись лише на предметі зображення. Будь-яка суб'єктивність (наголос на відношенні того, хто говорить і того, до кого звертаються) розглядається як стилістичний прийом, що «позбавляє текст наратора основної якості – об'єктивності» [199, 12]. Таке твердження цілковито заперечує комунікативну природу будь-якого художнього повідомлення, а саме фатичну функцію, яка спрямована, за Р. Якобсоном, на «встановлення, продовження або припинення комунікації, перевірка роботи каналу зв'язку» [6, 363].

Чимало в дослідженні ліричної комунікації зробили в другій половині ХХ століття польські дослідники Януш Славінський, Міхал Гловінський, Александра Окопень-Славінська та ін. Вони запропонували розуміння літературного тексту як внутрішньотекстової комунікації між суб'єктом мовлення

(автором, наратором) і віртуальним (потенційним) сприймачем (читачем/слухачем).

З огляду на кількість суб'єктів поетичного мовлення польський дослідник Януш Славінський протиставив «моноцентричність» ліричного тексту, в якому матеріал зосереджено довкола однієї особи відправника, і «поліцентричність» драматичного тексту, в якому діє два чи більше мовців. Він наголошує на необхідності різноаспектних інтерпретацій ліричного суб'єкта, але лише в тому випадку, якщо вони є узгодженими із семантичним наповненням ліричного повідомлення: «Не маємо нічого проти інтерпретацій ліричного суб'єкта – соціологічного, епістеміологічного чи будь-яких інших, [...] принциповим є лише те, яка міра зацікавлення цим явищем, яке вже було попередньо ідентифіковане та виокремлене у своїй рідній, так би мовити, матерії. Кажучи чіткіше – в семантичній матерії твору» [219, 64-65]. Беручи до уваги цю точку зору, можемо стверджувати, що лише в семантичному полі ліричного повідомлення можливе порівняно чітке визначення позиції не лише ліричного суб'єкта, а й більшості структурних елементів ліричної комунікації.

Найбільш детально в польському літературознавстві питань художньої комунікації торкнулась Олександра Окопень-Славінська. Саме їй належить влучне висловлювання, що «окреслити комунікативні залежності твору значно легше, ніж сформулювати вдале твердження про художній твір як комунікативний витвір» [113, 110].

В одній із своїх ранніх статей, яка з'явилася вперше у 1967 році, польська дослідниця виділила три основні суб'єктні ролі залежно від їхньої функції у мовній комунікації літературного твору:

- 1) надавач – той, хто промовляє;
- 2) сприймач – той, до кого промовляють
- 3) персонаж – той, про кого йде мова [212, 30].

Розгляд літературної комунікації та комунікативних інстанцій тут здійснено досить узагальнено, без поділу на родову належність, проте наприкінці статті дослідниця пропонує багатоторівневу ієрархічну систему надавчо-рецептивних

інстанцій, поділену на дві сфери – внутрішньотекстову і зовнішньотекстову.

А. Окопень-Славінська запропонувала таку схему співвідношення ролей у літературній комунікації:

Таблиця 1.1. Схема співвідношення ролей А. Окопень-Славінської

Схема співвідношення ролей у літературній комунікації			
Рівні комунікації	Внутрішньотекстовий	А. Надавчі інстанції 1. Мовець-персонаж 2. Головний наратор (ліричний суб'єкт) 3. Суб'єкт твору	Б. Рецептивні інстанції 1. Персонаж 2. Адресат нарації (адресат ліричного монологу) 3. Адресат твору
	Зовнішньотекстовий	4. Надавач твору (розпорядник правил, суб'єкт творчих дій) 5. Автор	4. Сприймач твору (ідеальний читач) 5. Конкретний читач

У цій схемі здійснено розмежування комунікативних інстанцій не лише за текстовими рівнями, а й за специфічним характером функціонування цих «учасників» комунікації у різних родах літератури. Таким чином виділено позицію «головного наратора/ліричного суб'єкта» та «адресата нарації/адресата ліричного монологу» [212, 43]. Також авторці вдалось достатньо чітко окреслити функції та головні характеристики суб'єкта мовлення як провідного чинника внутрішньотекстового рівня.

Надавча система має відповідник у рецептивній системі. Кожен комунікативний рівень є рівнем надавчо-рецептивним. Кожен комунікативний акт передбачає поєднання дій надавача і сприймача в порядку зворотної симетрії. Характерною ознакою комунікації на одному й тому ж рівні є можливість діалогу, тобто заміни ролей надавача і сприймача.

У запропонованій системі А. Окопень-Славінської комунікативні рівні

послідовно упорядковані від найнижчих до найвищих. На кожному рівні існує можливість обміну ролей між надавачем і сприймачем. Ієрархічність рівнів полягає в тому, що особа з нижчого рівня не може обмінятися роллю з особою вищого рівня. «Нижчий рівень нічого не знає про вищий. Герой не знає, що про нього розповідають, він не може стати надавачем висловлювання про наратора або читача і не може адресувати їм своє мовлення і замінитися з ними ролями. Всі ініціативи у цій царині належать особам, що перебувають на головному рівні» [212, 41]. Ініціатива розпочинається з головного рівня: наратор, звернувшись до персонажа, може зробити його адресатом свого висловлювання. Особливістю такої ієрархічної системи цієї дослідниці є те, що вона підносить на вищий рівень внутрішню комунікативну систему тексту, що відводить позицію реального автора на другий план, що досить незвично для літературно-критичної думки ХХ століття.

Дослідження внутрішньої структури тексту супроводжуються також поділом комунікативних інстанцій на основі родової належності. Таким чином, А. Окопєнь-Славінська наголошує, що наратор – це суб'єкт мовлення в епосі, а ліричний суб'єкт – суб'єкт мовлення в ліриці. Його мовлення спрямоване до адресата ліричного монологу (дослідниця спирається лише на таку комунікативну структуру). Адресат може бути вписаний у текст (як, наприклад, у «Баладі моїх ночей» Ліни Костенко: «Ти, Дон Кіхоте, може, біснுவатий? / Що в тебе є? Печаль і далина» [83, 244]). Наратор (ліричний суб'єкт) звертається до адресата (нарації чи ліричного монологу), який найчастіше не бере активної участі в діалозі, є безмовною фігурою, яка персоналізується за допомогою займенників другої особи. Якщо адресат виступає в тексті у формі «Ти», то відомості про нього випливають зі тематизованої інформації. Якщо ж наратор не згадує про адресата, то його окреслює самий лишень спосіб мовлення наратора, тобто образ адресата проступає з імпліцитної інформації. Загалом у своїй теорії А. Окопєнь-Славінська дуже детально торкається питання імпліцитності літературного твору як найважливішої ознаки теми художнього повідомлення.

Зовнішньотекстовий рівень, за традиційною схемою, ототожнено з постаттю

реального автора та рецептивною інстанцією – читачем. Розглянуто значення ідеального, або, швидше, ефемерного читача, що наділений найвищою здатністю розпізнавати всі зашифровані коди художнього повідомлення, існування якого, до речі, заперечував Р. Барт. У цій теорії ідеальний читач також функціонує лише як теоретичне явище.

Розкриваючи правила, які керують літературним повідомленням, польська дослідниця відкриває сутність, формальну структуру та функціональність такого явища як літературна комунікація незалежно від роду літератури.

Комунікативну природу літературного тексту інтенсивно вивчає сучасна наратологія. Практика наратологічних досліджень захопила не лише філологію, а й всю сферу гуманітарних наук. Розуміння природи самого явища нарації збуджувало думки багатьох дослідників світу. Маючи вже більш ніж столітню історію, теорія наратології поділяється на класичний та посткласичний етапи свого існування.

Більшість дослідників віднаходить паростки наратології в текстах Платона (роздуми про дієгезис та мімезис), а сучасний наратолог Ігор Папуша акцентує увагу на «Поетиці» Арістотеля й висловлює дуже сміливе твердження про те, що в цьому давньоантичному викладі «теорія літератури була фактично наратологією» [122, 15].

Першими теоретиками теорії розповіді вважають Клода Бремона, Жерара Женетта, Джералда Принса, Франка Анкерсмітта та ін. Межі класичної наратології окреслили праці французького літературознавця Жерара Женетта. У своїй концепції автор не лише окреслив головний напрям теорії розповіді, а й дав визначення наративної ситуації, в якій вирізняв категорії, що стали базовими для посткласичної теорії:

– голос (voice) – хто говорить?

 наратор – гетеродієгетичний, гомодієгетичний;

 персонаж – гетеродієгетичний, гомодієгетичний.

– спосіб (mode) – хто бачить? Фокалізація:

 ауторіальна (нульова);

аукторіальна (внутрішня);
нейтральна (зовнішня) [201, 104].

Наприкінці 1960-х і на початку 1970-х років Жерар Женет запропонував класифікацію нараторів у відповідності до ситуацій, у яких вони перебувають:

– гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розповідається історія, у якій він не виконує функцій персонажа;

– гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідач другого ступеня, котрий розповідає історії, у яких, як правило, відсутній;

– гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації – розказує власну історію, у якій він фігурує як персонаж;

– гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідь другого ступеня, що розповідає власну історію» [201, 108].

Проте в Женетта відсутній еквівалент «суб'єкта твору» – поняття, яке запропонувала А. Окопень-Славінська (що близьке до абстрактного автора у В. Шміда). Деякі недогляди в його наратологічних дослідженнях підкреслює багато наступників: «Книга Жанетта, незважаючи на те, що він пропонує теоретичне роз'яснення наративу, насправді є дослідженням Прустового *magnum opus*, і в дійсності воно не претендує на те, щоб запропонувати теорію, яка б надавалася для опису наративу від античної давнини до посмодернізму» [201, 104].

Давньою і плідною є німецькомовна наратологічна традиція. Вона представлена багатьма відомими дослідниками, зокрема такими, як Отто Людвіг, Фрідріх Шпільгаген, Гюнтер Мюллер, Ебергарт Ламмерт і Франц Штанцель. Потужним авторитетом у цій царині є австрійський дослідник Франс-Карл Станзель, вчення про наративну ситуацію якого, за словами Моніки Флудернік, «ще й досі залишається навчальним стандартом в університетах» [201, 11].

А вже з початку 1970-х років працює над цією проблематикою Вольф Шмід. Він стверджує, що «розпочинав цілком самостійно» [187, 39-40], але видно, що в останньому варіанті його концепції враховано досвід французької і польської шкіл.

Коротко викласти концепцію Вольфа Шміда – досить складне завдання. Його праця про теорію розповіді стала орієнтиром для багатьох наратологів світу. Проте цікаво простежити як з погляду німецького науковця функціонує лірика в наративному полі. Оскільки сама наративність торкається саме сфери словесної комунікації, то мала б і стосувались певним чином лірики. Проте автор «Наратології», слідуючи класичній теорії, не розглядає ліричний текст як наративну структуру, оскільки головною ознакою наративу він називає зміну стану. Статичність – це той стан, що повністю виключає наративність, отож В. Шмід не розглядає ліричні тексти, оскільки вони «не володіють часовою структурою» [187, 20]. Очевидно, автор створив нову концепцію наратології (структура нарації, обширна типологія наратора та нарататора та інше), в основу якої лягли структуралістські погляди та ідеї.

Українська теорія лірики ще донедавна розвивалася в річищі радянської літературознавчої традиції, у якій Олег Міннуллін розрізнув такі підходи: семіотичний (Ю. Левін, Ю. Лотман, Є. Фаріно), розвиток гегелівського розуміння ліричного роду (Л. Гінзбург, Т. Сільман, В. Сквозников), вивчення ліричного твору у світлі діалогізму (М. Бахтін, С. Бройтман, Б. Корман), лірика у світлі теорії цілісності (М. Гіршман, В. Козлов), ідеї постструктуралізму (М. Гаспаров, Ж. Женетт), філософсько-герменевтична інтерпретація ліричного твору (І. Козлик, Е. Соловей). Характеризуючи всі ці напрями, літературознавець обґрунтовує доцільність інтерпретації ліричного тексту різноманітними методами, які «суперечливо співіснують в єдиному науковому дискурсі та потребують узгодження» [107].

Питань теорії комунікації торкається в своїй теорії діалогізму Михайло Бахтін, а впритул до питання комунікативної структури лірики підійшли представники семіотичного підходу Юрій Левін та Юрій Лотман. Останній наголосив на тісних зв'язках культурології та теорії комунікації: «Органічний зв'язок між культурою та комунікацією складає одну із основ сучасної культурології. Внаслідок цього існує перенесення на сферу культури моделей і термінів, що запозичено з теорії комунікації» [98, 163]. Автор розглядає

семіотичні коди двох комунікативних систем: «Я – Він» та «Я – Я». Головну увагу дослідника привертає автокомунікативна система, яка супроводжується аналізом поетичних текстів. Загалом, Ю. Лотман розглядає текст у культурологічному полі. Саме тому художня автокомунікація полягає у «зростанні інформації, її трансформації, переформулюванні, при цьому вводяться не нові повідомлення, а нові коди, а приймач і той, що передає їх, поєднується в одній особі. У процесі такої автокомунікації відбувається переформування самої особистості...» [98, 165].

Більш змістовно до ліричної комунікації підійшов представник Тартусько-московської семіотичної школи Юрій Левін, що в своїй праці «Лірика з комунікативної точки зору» детально описав різноманітні комунікативні структури ліричного повідомлення, а також виокремив різні рівні прояву ліричного мовлення: внутрішній, зовнішній та інтенційний. Відмінність між цими системами ліричного повідомлення полягає в тому, що «перший аспект належить до сфери семантики; другий до сфери прагматики, причому передбачає підхід до тексту як цілісного сигналу; третій до сфери “глибинної” (інтенціональної) семантики» [90, 464].

Сучасні російські літературознавці, що працюють в галузі комунікативістики (Ірина Романова, Яна Двоєнко), цілковито спираються на ті провідні ідеї російського формалізму.

Усередині ХХ століття російське літературознавство запропонувало методику аналізу суб'єктної організації твору. Головні положення, на які спираються дослідники, постають на протиставленні ліричний об'єкт/суб'єкт. Об'єкт художнього висловлення – це предмет зображення (люди, події, переживання), а суб'єкт висловлення – той, хто зображує предмет, розповідаючи про нього.

Для теорії лірики важливі праці російського дослідника Бориса Кормана, який розробляв питання суб'єктної організації лірики. З погляду суб'єктної організації ліричного твору Б. Корман розглядав лірику як текст, який належить одному суб'єкту мовлення й упорядкований з його оцінної перспективи: «Твір

ліричного роду це такий твір, в якому весь текст належить єдиному суб'єкту мовлення...» [81, 178]. В цій концепції суб'єкт ліричного мовлення стає центром, довкола якого формується ліричний текст. А саме його «формально-суб'єктна організація» цілковито залежить лише від точки зору ліричного суб'єкта.

Згідно з Б. Корманом, суб'єктну організацію твору потрібно розглядати в двох планах – парадигматики та синтагматики. Синтагматичні дослідження стосуються послідовностей, які закладено в тексті (зміна або зв'язки текстових частин), тобто сюжету. Натомість найважливішим у ліриці постає заглиблення в систему суб'єктів мовлення та свідомості, що розкривається в парадигматичному вимірі. З огляду на рівень аналізу, Б. Корман розрізняє «формально-суб'єктну організацію та змістово-суб'єктну організацію» літературного тексту [81, 183-184].

В українському літературознавстві комунікативні аспекти літератури дослідники інтенсивно вивчали переважно в наратологічному плані на матеріалі прози (Роман Гром'як, Микола Кодак, Микола Легкий, Ігор Папуша, Ярослав Поліщук, Микола Ткачук, Мар'яна Гірняк та ін.).

Натомість у сфері лірики довший час переважало традиційне жанрово-тематичне висвітлення (Елеонора Соловей, Микола Бондар, Юрій Клим'юк, Ігор Козлик та ін.), версифікаційні дослідження (Ігор Качуровський, Ніна Чамата, Борис Бунчук, Валентин Мальцев, Валерій Корнійчук та ін.).

Піонерський підхід застосувала Валерія Смілянська в 1980-х роках. У своїх працях, присвячених суб'єкт-об'єктній структурі Шевченкової ліро-епіки, українська дослідниця з'ясувала термінологічну неузгодженість таких понять, як автор, голос автора, образ автора, авторське «Я», ліричне «Я», ліричний герой, ліричний персонаж та інші і, скориставшись досвідом закордонних колег, запропонувала власну поняттєву систему на позначення суб'єктів ліричного викладу. На її думку, «суб'єкт викладу репрезентує у творі автора, виступає посередником між автором і художньою дійсністю...» [156, 5]. Отже, маємо ще одну теорію організації ліричного тексту, яка відштовхується від категорії автора.

У сучасному українському літературознавстві запропонована

В. Смілянською типологія суб'єктів оповіді (власне автор, оповідач, розповідач, ліричний герой) ґрунтується на основі того ж розрізнення внутрішнього / зовнішнього, стосовно дії / щодо художнього світу, як і усталені в світовій практиці поняття гомо-, гетеро-, інтра-, екстрадієгетичних нараторів.

Досліджуючи розгалужену суб'єктну організацію поетичної творчості Т. Шевченка, В. Смілянська випрацювала струнку систему понять, яку, звісно, можна вдосконалювати. Вона виділила такі типи суб'єктної організації:

- ліричний герой, під яким мається на увазі «сам поет» (ліричне Я);
- ліричний персонаж або ж «герой рольової лірики» («лірична маска») – це ліричне Я, співвідносне з іншою людиною; у цьому випадку свідомість ліричного персонажа не може бути ототожнена зі свідомістю письменника, як-от у поезії Т. Шевченка: «Ой, одна я, одна, як билинонька в полі»;
- «власне автор» – прихований суб'єкт надособистісних, філософських, політичних, етико-моральних роздумів;
- ліричний розповідач – «автор», який розповідає не про власну долю й переживання, а малює ліричний портрет інших людей [156, 4-19].

Авторка розрізняє зовнішню та внутрішню структуру текстового простору, наголошуючи, що реальний «автор як носій певного світорозуміння, певного ставлення до зображеного, не входить у твір безпосередньо» [156, 5]. Такий поділ здійснено під впливом вчення Б. Кормана, чий термін «власне автор» В. Смілянська відносить до зовнішнього, позатекстового адресанта. Уперше в українському літературознавстві було запроваджено поняття власне автора і розповідача, якого дослідниця розмежувала з оповідачем. Однак впадає в око те, що її концепція суб'єктної організації ліричного тексту фактично не враховує комунікативної інстанції адресата, оскільки зосереджена на вписаних у тексті суб'єктах та об'єктах викладу, а не сприймання: «якщо маємо звернений до “ви” або “ти” монолог, то природно виникає думка про суб'єкт цього звернення – “я” або “ми” (особовий власне автор)» [156, 10].

Розгляд внутрішньої/зовнішньої позиції автора щодо твору супроводжується також пошуком відповідностей та відмінностей їхнього вираження у ліриці та

епосі. Наприклад, характеризуючи внутрішню позицію автора щодо тексту, авторка знаходить цікаві відповідності: «Для обох родів характерна позиція розповідача, названого, але стилістично не виділеного у творі» [156, 6]. Характерною рисою праць української дослідниці, що стосуються суб'єктної організації текстів Т. Шевченка, є поділ на ліричні та ліро-епічні тексти, який відсутній у більшості досліджень з наратології. Праця В. Смілянської «Святим огненным словом...» (1990) укладена з поділом на розділи «Світ лірики» та «Світ епосу». Таким чином, чи не вперше було здійснено спробу описати суб'єктну структуру суто ліричного тексту з урахуванням його родових відмінностей.

Сучасним дослідником лірикознавства та, зокрема, «образу автора» у творчості І. Франка є Анна Біла. Монографія цієї дослідниці «Образ автора в ліриці Івана Франка» (2002) містить глибинне дослідження не просто образу автора, а й всіх можливих варіацій його втілення, а саме «власне автор», «ліричне Я», «ліричний суб'єкт», «внутрішній автор», «лірична особистість». Розгляд такої складної типології авторка здійснює на основі розмежування двох світів та їх представників: реального автора, що діє в реальному світі, й «внутрішнього автора» зі всіма його варіаціями, які є представниками художнього світу з відмінними естетичними законами. Намагаючись розкрити компонентний склад «образу автора», А. Біла підкреслює, що він дійсно залежить від епохи, у яку творив поет, проте наголошує, що «ввести ці позалітературні фактори до структури образу автора було б некоректним щодо внутрішніх законів художнього відображення» [23, 44]. Така позиція дослідниці щодо розмежування цих світів є цілком чіткою та обґрунтованою, натомість дещо хаотично постає розмежування всіх різновидів «внутрішнього автора». Для різних збірок І. Франка підібрано інший тип особистості автора. Таким чином, у збірці «Із вершин і низин» розглядається «дифузія типу ліричного суб'єкта», збірка «Зів'яле листя» розкрита через структурний тип «ліричного персонажа-самогубця», а тексти «Мого Ізмарагду» – це розгляд «ідеального автора» та «ліричного суб'єкта».

Серед сучасних українських досліджень неможливо оминати «неоструктуралістську» концепцію генології Анатолія Ткаченка, викладену в його

монографії «Мистецтво слова» (2003 та наступні видання). Автор пропонує вирішення проблеми термінологічного хаосу, що існує сьогодні в цій галузі, пропонуючи «структурування літературної генерики» у двох вимірах – парадигматичному та синтагматичному. Літературознавець вводить роди та види літератури в одну велику «мегасистему Мистецтва» [171, 66], на якій обертаються, притягаються та відштовхуються менші планети епосу, драми, лірики, прози та поезії:

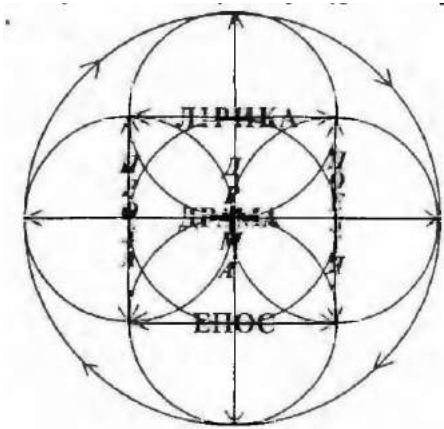


Рис. 1.1. Модель-схема літературної генерики А. Ткаченка.

Утворення такої «системи систем» дає підстави А. Ткаченку з легкістю пояснити співіснування в одному художньому творі таких різних тональностей, як епічність, драматизм та ліризм. Щодо лірики як роду літератури, автор вдається до більш детальних роздумів: «Співіснування автопсихологічно-виражального начала з драматичним та описово-зображувальним і оповідним при одночасній музичності робить лірику найближчою до “ідеальної” суті мистецтва слова» [171, 70]. Така унікальність лірики підкреслюється не лише на структурному, а й на семантичному рівні, адже важливими постають і «мова поетичних формул, символів (а отже – й певна герметичність, фрагментарність) – і розімкненість у широкий культурно-історичний контекст доби» [171, 71]. Такий погляд демонструє багатогранність та важливість підходу до аналізу ліричного тексту як на синхронному, так і на діяхронному рівнях.

Довший час лірика як окремий літературний рід перебувала на узбіччі дослідницької уваги. Невпорядкованими залишаються жанрова класифікація і термінологічний апарат. Скажімо, у паралельному вжитку побутують синонімічні

терміни «адресант», «надавач» та «відправник». Щоправда вже здійснюються спроби пристосувати наратологічний інструментарій до цієї екзотичної сфери в дослідженнях А. Білої, Л. Куцої, О. Міннулліна. Власне, саме зараз наратологія, за спостереженнями її європейських adeptів, знаходиться на посткласичному етапі розвитку. Й однією з найцікавіших для нас ознак цього етапу стає «трансгенетична» парадигма – «вихід за межі епічного роду» [122, 23].

Наратологічний поворот у сучасному літературознавстві особливо важливий для актуалізації питань про комунікативне начало в ліриці, адже більшість дослідників цілковито заперечували комунікативну природу цього найсуб'єктивнішого роду літератури. Мета багатьох сучасних досліджень – віднайти в ліричних текстах функцію розповіді, художня місія якої полягає в передачі й упорядкуванні почуттів та досвіду.

Теоретична проблематика лірики в ХХІ столітті достатньо детально описана у збірнику праць «Теорія в поезії. Нові підходи до лірики» (2005), укладачами якого стали Ева Мюллер-Зеттельман та Маргарет Рубік. У найбільш об'ємному розділі під назвою «Наратологія і поза її межами» здійснено спроби перенесення аналітичного інструментарію наратології в царину лірики. Щоправда, більшість праць стосуються лише розповідної лірики або ліро-епосу. Зокрема, наратолог Пітер Х'юн у своїй статті дуже обережно підходить до опрацювання віршів Вільяма Вордсворда. Він не намагається відшукати нарацію там, де її немає. Головна мета статті – «моделювання поетичної послідовності, тобто специфіка типів сюжетів, окреслення та представлення сюжету й аналіз його функцій» [206, 148]. В інших своїх працях автор доводить правомірність застосування наратологічних методик для розгляду ліричної поезії, що ґрунтуються на дослідженні таких текстових елементів лірики, як опис, розповідь, аргументація, оцінні висловлювання та ін. Щоправда, доволі неоднозначно звучить твердження цього наратолога щодо застосування наратологічного апарату: «Через повсюдне використання наративних елементів у ліричній поезії правомірно і плідно застосовувати категорії та методи, що спочатку були призначені для вивчення наративної фантастичної прози, для аналізу того, як

ліричні твори передають естетичне вираження досвіду» [208, 3].

Питання ліричної комунікації не стало провідним у жодному з досліджень згаданого збірника. Проте нерідко європейські дослідники звертаються до головних ідей рецептивної естетики, що стосуються зовнішньої комунікативної ситуації ліричного тексту. Зокрема, дослідники торкаються таких концептів, як «комунікативна компетентність автора» [224, 33] (Вернер Волф), «успішний акт комунікації» [194, 77] (Sabine Coelsch-Foisner «The Mental Context of Poetry») та ін.

Зрештою, комунікативні тенденції не залишаються цілковито на маргінесах досліджень. Прикладом цього є один з цікавих зразків інтерпретації сонетів Вільяма Шекспіра данського літературознавця Манфреда Пфістера, який не обмежує розгляд моделі ліричного тексту лише двох комунікативних рівнів – зовнішнього та внутрішнього. Він розглядає кілька комунікативних інстанцій: адресант або письменник, адресат, висловлювання та ситуація, що мотивує його, а також сам процес висловлювання. Всі ці характеристики, на думку дослідника, «подвоєні як мінімум на двох рівнях: внутрішній рівень комунікації визначається вигаданим предметом висловлювання та його адресатом – з, *можливо, ще глибшими рівнями*, що вбудовані в нього, а також зовнішній рівень поета і читача» [217, 210]. Правильний опис та інтерпретація цих явищ повинні зумовити фіксацію індивідуальних відмінностей між ліричною структурою та історично зумовленою деформацією структури сонетів, як це продемонстрував М. Пфістер на прикладі сонета «Ця жива рука» Джона Кітса та кількома сонетами Шекспіра.

Питання наративної природи лірики викликали дедалі більше зацікавлення, і вже у 2014 році новому дослідницькому напрямку було присвячено спеціальний випуск журналу «Narrative», який виходить при Університеті штату Огайо (США). Автори опублікованих у цьому випуску статей застосовують до лірики наратологічний метод, що є до певної міри виправданим, оскільки лірика має часовий вимір – викладає події, які відбуваються у внутрішньому світі ліричного Я і є відгуком на ситуації, що відбулися у світі зовнішньому. Саме тому більшість праць цього випуску стосуються знову ж таки розповідного начала лірики, проте

укладач Браян Маккалістер наголошує на неможливості таких досліджень без розгляду всіх поетологічних аспектів тексту. Автори дуже прискіпливо розглядають явища, що притаманні суто ліричним текстовим ознакам.

Зокрема Стефан К'еркегард вважає неможливим застосування наратологічного та комунікативного підходів до лірики без урахування головної функції ліричного мовлення (за Р. Якобсоном). Орієнтація ліричного послання «на себе», на думку данського літературознавця, деформує процес спілкування, дестабілізує зв'язок між відправником та отримувачем повідомлення. Проте цей факт ніяким чином не може заперечувати комунікативність повідомлення. Адже послання в ліриці часто відходить від традиційної моделі комунікації і не має ні мети, ні особливого комунікативного наміру. Все ж автор застерігає від інтерпретації його ідей як антиінтенційних щодо лірики. С. К'еркегард наголошує на ліричному голосі – на тій особі, що говорить. Він вважає цю тему дуже актуальною, відзначивши неухагу до неї дослідників: «Хоча питання про те, хто говорить, здається найважливішим у ліричній поезії, воно все ж залишається найбільш ігнорованим у теорії лірики» [203, 188]. Саме тому застосування наратологічного інструментарію видається йому чи не найкращим методом для переключення дослідницької уваги з тематичного змісту, тобто того, про що йдеться в ліриці, на особу, яка промовляє в ліричному тексті, та характер її ліричного мовлення. Метод взаємодії ліричності та наративності літературознавець вважає найбільш результативним при розгляді особливої ліричної форми – автобіографічної лірики.

Процесу комунікації в ліриці торкаються й інші дослідники, хоча й опосередковано. Нетрадиційна форма візуальної (зорової) лірики супроводжується розглядом невербальної комунікації у статті Браяна Макалістера. Опозицію між фактичним та вигаданим розглядає Пітер Х'юн, спираючись на зовнішню комунікативну структуру повідомлення: «Протиріччя між фактичним та вигаданим стосується двох сторін текстового спілкування – творення автора та рецепція читача. [...] Текст буде утворено, тобто представлено або отримано через внутрішні та/або зовнішні сигнали, експліцитно та/або

імпліцитно – як фактичні так і вигадані» [207, 158].

Звісно, переглядаючи ці концепції, слід пам'ятати, що межі між родами розмиті і сфери лірики та епосу перетинаються. На моє переконання, мова повинна йти про випрацювання специфічного аналітико-інтерпретаційного інструментарію, а не механічне перенесення наратологічного поняттєвого апарату в царину лірики.

Неможливо оминати ще один європейський напрям літературної комунікації, що розвинувся під впливом фінляндського літературознавця англійського походження Роджера Селла, що довго та послідовно формував власну методологію «медіальної» (посередницької) критики і сьогодні став авторитетним дослідником літературної комунікації. Важливою ознакою художньої комунікації для нього постає взаємозв'язок між реальним автором та читачем. На думку Р. Селла, взаємодія цих двох інстанцій настільки сильна, що існує незалежно від ситуативності (час, простір, культура), в якій перебувають «адресант» та «адресат». Відповідальність за інтерпретацію тексту цими двома комунікантами Р. Селл покладає лише на них: «Без готовності віддати себе і свої світи іншим та спробувати, що станеться, буде не комунікація, а насправді щось більш дріб'язкове, від чого медіальна критика може убезпечити» [218, 95]. Автор звертає увагу на внутрішній контекст, який замкнено «в рамках» ліричного тексту (фіктивного світу), проте все ж не бачить його реалізації «без одного з учасників комунікації з плоті та крові» [218, 138].

Комплекс досліджень Р. Селла сприяв утворенню цілої школи з тридцятилітньою історією, яка сформувалась при університеті «Академія Або» (Турку, Фінляндія). Тут відбуваються щорічні конференції, присвячені літературній комунікації, зокрема її прагматичним аспектам, тематика яких, щоправда, ніколи досі не стосувалася ліричних текстів.

Проте методологія «медіального» дослідження не залишилась без прискіпливих зауважень. Іспанський наратолог Гарсія Ланда у невеликому літературознавчому огляді піддав сумніву ідею критики, яка виконувала б посередницьку функцію: «Можливо, загалом вся критика, або, в крайньому

випадку, найкраща її частина, і є “медіальною” (посередницькою) критикою». І така невдача, згідно з переконаннями іспанського літературознавця, спіткає кожного, «хто не схоче обирати певну сторону – лінгвістичну або літературознавчу» [210].

Найновіші дослідження з теорії лірики подано у спеціальному випуску «Theories of Lyric» періодичного наукового видання «Journal of Literary Theory» (Геттінген, Німеччина) за 2017 рік. У збірнику висвітлено комплекс різноманітних концептів та методик. Дослідники на практиці застосували нетрадиційні підходи для інтерпретації ліричних текстів, що, природно, тягне за собою низку проблем, серед яких термінологічна плутанина або невідповідність, а також непевні висновки, що розхитують традиційне теоретичне підґрунтя ліричних текстів. Зокрема, це було підкреслено у вступній колективній статті, співавтори якої висловили неоднозначне ставлення щодо окремих дражливих тверджень, наприклад ідей наратологів Клавдії Гіллебрант та Клауса В. Хемпфера, які окреслили лірику як «дефективну або залишкову форму наративу» [205, 3].

Звісно, такі висловлювання не є типовими, проте викликають цілком логічний сумнів щодо доцільності пристосування аналітичного інструментарію наратології до сфери ліричних текстів. Дослідники визнають недостатність виключно наратологічного підходу, і це зрозуміло, адже лірика володіє власним способом словесного викладу – експресією, і нарація, як і діалог та опис, є для неї лише допоміжними засобами текстотворення.

Саме тому тенденцію зміни напрямку досліджень із тематично-змістової сфери ліричного тексту на структурно-змістову почали супроводжувати інші методи, зокрема й комунікативний. Тяжіння до розгляду комунікативної моделі ліричного тексту підтверджує й частотність звернення до цієї тематики у згаданому вище збірнику серії «Theories of Lyric». У більшості випадків теорія комунікації розглядається як частина лінгвістичного підходу до ліричного тексту в комплексі з наратологією.

Не завжди такий підхід отримує позитивні відгуки. Зокрема достатньо критичні його оцінки викладено в огляді теоретичних підходів до лірики у статті

німецького літературознавця Хенріки Шталь, яка неоднозначно коментує цей «функціональний» комплекс підходів (нараторологічний та комунікативний), що на її думку «формально відкритий для будь-якого тексту. [...] Користуючись повною відмовою від текстової інтерпретації, вони нехтують не лише змістом, а й поетичною формою, оскільки це стосується концепції суб'єкта» [222, 129].

Унікальний з комунікативної точки зору аналіз лірики здійснює в своїй статті німецький дослідник Дітер Бурдорф. Автор розглядає головні проблеми, що стосуються комунікативної структури ліричного тексту. Наративність та описовість окреслено лише як підпорядковані аспекти ліричного тексту. Головну увагу звернено на структурний прояв «ліричного Я». Притім Бурдорф критикує цей суперечливий, на його думку, термін, пропонуючи більш конструктивний – «артикуляційне Я». Що найважливіше, вибудовано два різних підходи до аналізу комунікативної структури лірики на прикладі любовної поезії та балади Йоганна Вольфганга Гете. Все ж конструювання комунікативного зв'язку в ліро-епічному жанрі здійснюється за допомогою нараторологічного інструментарію, внаслідок чого суб'єкт мовлення номінується як «розповідна особа», «фіктивний оповідач» та ін. Врешті Бурдорф висловлює переконання, що не лише адресант, але й адресат є важливою частиною ліричної комунікації: «Аналіз комунікативних структур у поезії – це, насамперед, звернення уваги на адресата, що є складовою тексту і може бути названий експліцитно» [193, 30]. Таким чином, здійснений структурний аналіз ліричного тексту ґрунтується на німецькомовній поетологічній традиції (Пауль Целан, Майкл Хамбургер та інші).

Очевидно, що поодинокі короткі літературознавчі нариси не зможуть претендувати на цілісне наукове осмислення ролі комунікативних інстанцій та їхнього взаємозв'язку в ліричному тексті. Проте фрагментарне застосування загальних положень теорії комунікації та розгляд функціонування лірики як особливої форми художньої комунікації відкриває нову панораму інтерпретації тексту. Такий підхід допоможе з'ясувати не лише формально-змістову структуру але і чуттєво-емпіричну сторону ліричного повідомлення.

1.2. Ліричне мовлення як експресія думки, почуття, волі, споглядання і гри

Як видно з історіографічного огляду українського та загальноєвропейського літературознавства, назріло вивчення специфічних рис ліричної експресії, які відрізняють її від епічної нарації та драматичного викладу. Хоча більшість згаданих дослідників неодноразово і не без певного успіху намагались віднайти наративний складник в поетичних текстах, зокрема у ліриці, серцевинною тут є все-таки не розповідь, а лірична експресія – висловлення думки, почуття, настрою та інших стихій внутрішнього світу ліричного Я. Про це стверджує й П. Х'юн, акцентуючи увагу внутрішніх явищах ліричних текстів, таких як «сприйняття, думки, ідеї, почуття, спогади, бажання, відношення, продукти уяви» [208, 5]. Саме в цих елементах ліричного тексту наратолог вбачає його відмінність від епічної розповіді.

Для дослідження внутрішньокommунікативної структури ліричних текстів пропоную такі орієнтовні різновиди ліричної експресії:

– експресія почуття, яка ґрунтується на властивій для лірики емотивній функції висловлення, за Р. Якобсоном (пригадаймо надемоційність поезій збірки І. Франка «Зів'яле листя»);

– експресія думки (роздум чи медитація), що на відміну від нарації, поєднує референтивну (зображальну), метамовну та емотивну функції і переносить тематичний предмет з конкретного часопростору в площину філософських і морально-етичних категорій, емоційно осмислюючи його крізь призму духовних цінностей (як-от у поезії «Мені однаково...» Т. Шевченка);

– експресія споглядання/візії (зображальна, філософська, екзистенційна лірика, пророчі видіння) ґрунтується на референтивній функції, зосередженій на тематичному предметі. Поєднуючись із метамовною та емотивною функціями, цей різновид ліричної експресії здатен малювати конкретний тематичний предмет у настроєво-філософському забарвленні («Садок вишневий...» Т. Шевченка), а також підносити його до рівня візійної, пророчої, сакральної контемпляції,

осягнення містичної таємниці, прозріння в безконечне: «Скинемо каменю чари, які нас тиснуть,/ Зненавистю все просмалять наші вічі./ До слушного моменту ми затаїлись у тирсі/ З правом раз у рік на відьомські віча» [71, 9] («Кам'яні баби» І. Калинця).

– експресія волі/прагнення (жанр послання) проявляється в конативній (імпресивній) функції, як, наприклад, у тексті М. Хвильового «Клавіатурте»: «Клавіатурте розум, почуття і волю –/ клавіатурте!/ Шукайте метрополію свідомого життя.// Собака чуває проміння сонця,/ а ти – о чоловіче – ти знаєш блиск/ байдужих зорь?..» [67, 96];

– експресія душевного стану інтелектуальної гри полягає в активізації поетичної функції (за Р. Якобсоном), яка виражає відчуття творчої свободи, всемогутньої креативності. Така ігрова (людична) поезія відома з найдавніших часів (уснопоетичні скоромовки, «фігурні вірші» Івана Величковського). Вона полягає в комбінаторному експериментуванні з поетичними формами (алітерації та асонанси, гра слів, синтаксичні паралелізми, строфічні будови тощо), примхливими образними асоціаціями та інтертекстуальними засобами (цитати, алюзії, ремінісценції): «там де ти ~~перехиляєш~~ перегортаєш останнього кухля/ за останньою ~~краплею~~ крапкою починається текст/ прямо пропорційно до кількості випитого/ прямо перпендикулярно/ до скрученого листочка у твоєму волоссі...» [106, 211] («там де ти перехиляєш перегортаєш» С. Поваляєвої).

Як у класичній («І мертвим, і живим...» Т. Шевченка), так і в сучасній поезії ті різновиди ліричної експресії часто зустрічаємо в тісно переплетеному вигляді: «я знидів шукати – є вищі за слово думки/ в провальному сніні яке приросло до межі...» [3, 37] («Прощай гаутамо...», І. Андрусика). У межах одного тексту емоційно відкритий суб'єкт мовлення з легкістю розкриває власні філософські ідеї, роздуми: «мистецтво – насилля над світом що нас за людей/ тримає донині а нам аби гризти краї...» [3, 37]. Такі хаотичні поєднання не залежать безпосередньо від окремого типу поетики того чи іншого літературного напрямку.

З погляду комунікативної теорії, **лірична експресія** як мистецька імітація словесного виразу особистості перебуває в опозиції до епічної розповіді та

драматичного діалогу. Нарація як зображення, яке «володіє часовою структурою і містить певну зміну ситуації» [187, 19] (тобто зображує предмет таким, що розвивається в часі), протиставляється, як правило, опису, який зображує предмет статичним, характеризуючи його (перелічуючи його ознаки).

Натомість набагато рідше нарацію осмислюють в опозиції до ліричної експресії, яку відрізняє від нарації та опису те, що вона виражає емоційно-інтелектуальні рефлексії особистості щодо предмета.

«Чиста» експресія – це не мовлення про предмет, а безпосереднє (мимовільне) висловлення внутрішнього світу, що не завжди призначений для спілкування.

За М. Бахтіним, вираження – це «дещо так чи інакше укладене і визначене в психіці індивіда» та об'єктивоване «назовні для інших за допомогою будь-яких зовнішніх знаків. У вираженні, таким чином, є два члени: **те, що виражається** (внутрішнє) і його **внутрішня об'єктивація** [...] всі події вираження відбуватимуться між ними» [16, 76-77]. Тобто, згідно з Бахтіним, експресія як така не має комунікативного значення чи, принаймні, може не мати адресата. Скажімо, якщо людина відчуває раптовий гострий біль – то кричить. У цьому випадку крик є «чистою експресією», власне вираженням болю, і це висловлення не розраховане на жодну комунікацію, адже не містить цілісного послання або навіть опосередкованої адресації.

Не лише російський теоретик діалогізму дотримується таких поглядів. Так само розрізняє комунікацію та експресію Александра Окопєнь-Славінська. Авторка висуває твердження, що послідовність мовних знаків набуває ознак вираження лише тоді, коли містить адресовану спрямованість. Простежується незалежність вираження від навіть найскладнішої лінгвістичної організації тексту: «Ні знакова організація, ні лінгвістичний характер персонажів не мають сили творчого вираження» [214, 167]. У теоретичних роздумах авторка приходить до думки, що вираження не може бути створене «механічно машиною». Цей здогад підкреслює антропологічний підхід, зосереджений на суб'єкті мовлення, оскільки лише інтенсивність перебігу людських емоцій сприяє їхньому природному

звучанню та вираженню в художньому тексті. Таке доволі цікаве спостереження має аналогічний відповідник у художній літературі – в антиутопії Джорджа Орвелла «1984» описано штучну і досить успішну спробу імітації поезії машиною під назвою «версифікатор»: «Ця мелодія вже кілька тижнів звучала в Лондоні. Одна з незліченних пісень, що виробляв відповідний відділ Музичного Департаменту для розваги пролів. Слова пісень створювалися без участі людей на інструменті, що називався версифікатор» [116, 132-133]. Проте силу творчого вираження розкривають самі поети, утворюючи величезне різноманіття віршових форм, підкреслюючи цим власну індивідуальність, що, на думку Богдани Криси, полягає у двох моментах: «Перший – це взаємопов’язаність форми з ідентичністю поетичного світовідчуття. Другий момент полягає в тому, що наполегливе культивування форми відкриває нові семантичні пласти слова» [85, 93].

Варті пильнішої уваги критерії, за допомогою яких польська дослідниця розмежувала комунікативне висловлювання та експресію: «Не є висловлюваннями експресивно-означальні вигуки і прокльони («Ох!», «Чорт!»), якщо трактувати їх як рефлекторну реакцію на біль, переляк або невдачу. Однак ці ж самі вигуки стануть висловлюваннями, якщо повинні привернути чийось увагу, викликати співчуття, дати комусь щось зрозуміти» [214, 169]. Різниця між експресією та висловлюванням, на її думку, полягає у «виразності адресованої спрямованості» [214, 169]. Розгляд цієї ідеї у світлі ліричного повідомлення постає дуже актуальною, адже вигуки такого типу мають високий рівень емоційного навантаження. Проте головним є питання, чи ця форма вираження ліричної експресії водночас слугує для підтримання комунікативного зв’язку в тексті.

У вираженні емоції в ліриці не все так однозначно, як видавалося б з міркувань А. Окопень-Славінської. На мою думку, згаданий спонтанний вигук «Ох!» можна трактувати як автокомунікацію. Як реакція на біль він може бути мимовільно адресований довкіллю, всьому світу загалом. Так само «Ох!» як вигук щастя чи невимовного захоплення може бути адресований усім, хто чує, або ж принаймні самому собі – сп’янілому від щастя індивіду.

З цього різноманіття думок слід окреслити головне питання: в чому ж полягає стосунок ліричної експресії до літературної комунікації? Відповідь на це питання дає Роман Якобсон. Специфіка експресивної функції у схемі комунікативної ситуації Р. Якобсона полягає не так в інтенційному намірі мовця повідомити комусь інформацію, як у здатності повідомлення привернути увагу сприймача до мовця: людина зойкає від болю «Ouch!», «Damn!», а хтось інший звернув на це увагу, – оце і є «чиста» експресія в її комунікативній функції.

Згідно з П. Х'юном і Дж. Шонером, різниця між епічною нарацією і ліричною експресією полягає у відмінній природі подій, які відбуваються в обох видах текстів – наративному і ліричному: «Упорядковані в хронологічному порядку, сукупність всіх існуючих випадків являють собою події, що відбуваються в наративному світі. У ліричній поезії випадки зазвичай складаються з психічних або психологічних процесів» [208, 5].

Явище ліричної експресії не є цілковитим відповідником епічної нарації в комунікативній системі тексту. У своїй праці В. Шмід спостеріг, що Юрій Лотман «сюжетним» (тобто наративним) текстам протиставив «безсюжетні» (або ж «міфологічні») тексти, які не розповідають про новини у світі, який змінюється, а зображують циклічні повтори та ізоморфності замкнутого космосу, про порядок і непорушність меж якого йдеться. Сучасний сюжетний текст Ю. Лотман визначає як «плід взаємодії та інтерференції тих двох споконвічних у типологічному сенсі типів тексту» [98, 279]. На мою гадку, лірична експресія так само не розповідає про зміну предмета зображення, як і міф, але й не зображує свій предмет як постійний замкнутий космос. Головною її ціллю є вираження стихії особистісного переживання, роздуму, прагнення, споглядання і гри.

Поширені визначення **просторово-часових параметрів** твору стосуються переважно епосу та драми. Більшість дослідників розглядає взаємозв'язок часу та простору в тексті як частину художнього образу та, водночас, організаційну складову композиції літературного твору. У нарисі «Форми часу і хронотопу в романі» М. Бахтіна значення хронотопу більш конкретизоване: «Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (в значній мірі) і образ людини в

літературі; цей образ завжди істотно-хронотопічний» [15, 235]. Проте особливості часопростору є цілком залежною структурою від родової належності та «невіддільні від його суб'єктивної системи» [94, 714].

Питання ліричного часопростору – достатньо неоднозначне, адже більшість дослідників поділяють думку, що в ліриці зафіксовано неповторну мить емоції. Часопросторові особливості досить часто підкреслюються дослідниками, які сходяться на тому, що хронотоп є характерною ознакою лірики: «Відмінною рисою лірики є спроба створити враження про те, що враження від чогось формується саме зараз, в теперішньому часі дискурсу» [73, 37].

Глибинний науковий підхід до цієї теми зустрічаємо вже у середині XVIII століття. Наприклад, Готгольд Лессінг у знаменитій праці «Лаокоон» обстоював принцип часової послідовності в організації поетичного мовлення і критикував описову поезію, оскільки вважав, що для літературного мовлення, яке вибудовується в часовій послідовності, природною є розповідна послідовність: «...часова послідовність – царица поета, а просторова – царица художника» [91, 246]. Адже будь-яка емоція, що фіксується в ліричному тексті мала свій найвищий прояв у минулому (далекому чи близькому). Бажання зупинити мить емоції, експресії в теперішньому часі ліричного тексту є дуже показовим. На думку В. Роменця, «мотивація митця найчастіше є виразом бажання відтворити минулий досвід, щасливий або нещасливий, уберегти його від зникнення» [142, 219].

Дослідження функціональності часопростору знаходимо в працях Олександра Потебні. Виділяючи лірику серед інших родів літератури, дослідник наголошує на відсутності будь-якої організації сюжетних ліній. Ще однією з основних відмінностей від епосу та драми О. Потебня назвав часову організацію, а саме домінування теперішнього часу в ліриці поруч з тим, що опис подій в епічному творі здійснюється зазвичай у минулому часі.

Однак пізніше, особливо у XX столітті, уявлення про організацію поетичного мовлення змінилися. Деформації в розумінні структури художнього тексту задекларували в першій половині минулого століття теоретики імажизму та

сюрреалізму, а також російські формалісти й англо-американські неокритики. Новизна принципів поетики імажизму постає в літературно-критичній спадщині Езри Павнда. Окреслюючи власний термін «фіоритурний стиль», він зосереджується на новизні художньої експресивності в модерному письмі, неоднозначно реагуючи на надто яскравий її прояв. У його розумінні цей стиль позначено «авторською пишномовністю і надмірним прикрашуванням суб'єктивної експресії» [42, 28-29]. Загалом саме експресивність Павнд не вважає літературним явищем, а лише орнаментальним елементом, що пояснює й вибір терміну «фіоритура» для позначення нового стилю, адже буквально він означає «орнаментальні пасажі, що прикрашають мелодію» [42, 30].

Детальніше міркуючи про асоціативність ліричного тексту, видатний представник чеського поетизму Вітєзслав Незвал підкреслював його алогічність, подекуди й абсурдність. На його думку, еkleктизм асоціативного мислення, яке поєднує незіставні речі, «перебудовує буденний світ, стаючи джерелом вражальної поетичної образності» [68, 162], і постає всупереч буденній логіці, в чому й полягає художня цінність. Дослідник розглядає такі способи семантичного наповнення художнього тексту, як селекція (вибір) і комбінація (побудова змісту, що ґрунтується на суміжності).

Торкаючись цієї теми, неможливо уникнути розгляду ідей Романа Якобсона висловлених у «Поетиці і лінгвістиці», а саме операцій селекції (вибору) та комбінації у процесі побудови висловлювання. Вибір відбувається на основі подібності і відмінності, синонімії та антонімії, а комбінування вибраних мовних одиниць у речення – на основі еквівалентності. Критерієм поетичної функції мови для Р. Якобсона є проєкція принципу еквівалентності з осі селекції на вісь комбінації. Вимір послідовностей у просторі поетичного тексту – «це прийом, який окрім поетичної функції, у мові не використовується. Лише в поезії, де регулярно повторюються еквівалентні одиниці, час потоку мовлення відчутно...» [6, 204]. Тут простежується структурний підхід, адже конструювання послідовностей як елемент поетичної функції розглядається на матеріалі еквівалентних та суміжних одне одному явищ, наприклад, відсутність паузи

привірюється до відсутності паузи, а склади, У такому випадку, «перетворюються в одиниці вимірювання, так само, як мори і наголоси» [6, 204], – стверджує дослідник.

На просторовій організації художнього тексту зосередив увагу Цветан Тодоров. На тлі часової та причинної організації тексту науковець виділив порівняно правильне розміщення структурних елементів. Він звертається й до досліджень Р. Якобсона, у яких чітка послідовність характеризує організацію тексту, що, на думку болгарського структураліста, «цілком визначається просторовими співвідношеннями його елементів» [160, 83]. Ц. Тодоров акцентує на тому, що в попередніх дослідженнях цієї теми як матеріал було обрано поетичні тексти, адже саме вони відрізняються своєю чіткою структурою, про що неодноразово йшлося в працях Р. Якобсона. У поетичному тексті стираються часові рамки та несуттєвими стають логічні зв'язки, адже всі елементи «утворюють дуже складну конструкцію, що ґрунтується на симетриях, наростаннях, протиставленнях, паралелізмах і т. і., які в сукупності складаються в справжню просторову структуру» [160, 83-84].

Так само Джозеф Френк (США) волів говорити не про лінійну, а просторову побудову ліричного тексту. Для спостережень над новітньою літературою Д. Френк застосував принцип Лессінга, згідно з яким, «поетична форма – це не зовнішнє обладнання, визначене набором традиційних правил, а спосіб зв'язку між чуттєвою природою мистецтва і особливостями людського сприймання [66, 197]. Дослідник виявив у творчості Томаса Стернза Еліота, Езри Павнда, Марселя Пруста, Джеймса Джойса тяжіння до просторової форми. Наприклад, образ для Павнда – це не наочне відтворення реальності, а поєднання віддалених ідей та емоцій в єдиному цілому, поданому у просторі в певний момент часу. «Таке єдине ціле сприймається не в логічній послідовності відповідно до законів мови, а вражає читацьке сприйняття миттєвим, безпосереднім впливом», стверджує Д. Френк [66, 198]. Поезія імажистів, як зокрема й «Безплідна земля» Т.-С. Еліота, всією своєю структурою заперечує часові зв'язки.

В українському літературознавстві просторова організація романтичної лірики стала предметом дисертаційного дослідження Ольги Камінчук. У своїх напрацюваннях авторка дотримується тієї думки, що ідейне спрямування митця на минулі або майбутні події може бути вирішальним чинником для ліричної тональності тексту. Наприклад, вона характеризує низку ліричних текстів Якова Щоголева: «Світоглядна настанова на минуцність, тимчасовість явищ навколишнього світу зумовила елегійну тональність інтимної лірики Щоголева» [73, 35]. З таких самих позицій можна зауважити, що тексти, в яких постає горизонт сподівань суб'єкта ліричного мовлення, а саме його спрямованість на краще майбутнє, супроводжується підвищеною емоційною тональністю, ентузіазмом, та філософським осмисленням прийдешнього.

У Шевченківській енциклопедії йдеться про «одномоментність ліричного вираження» [182], тобто про збіг часу ліричного висловлювання з моментом яскравого емоційного переживання.

На основі відмінностей ліричного хронотопу Моніка Флудернік заперечує наративну природу ліричних текстів, оскільки «поезія часто не вводить свого оратора в певний час або простір, а таке екзистенційне розташування его в часі та просторі у наративі відсутнє» [201, 6].

Характерні ознаки ліричного мовлення – метафоризація часопростору: змішування часових площин і зміщення просторових вимірів, зокрема постійне повернення до предмета експресії, яке проявляється в повторах, паралелізмі, ритмі, а також його емоційна гіперболізація («Так ніхто не кохав...» Володимира Сосюри).

Вираження емоційно-вольових переживань та прагнень у ліриці не є позачасовими, а навпаки виступають під знаком універсальності часу, а у просторі відсутні будь-які обмеження. Це наближує ліричний часопростір до рівня міфічної реальності: «Пелюстка троянди на персах квітучих заснула./ Ріка запашна і холодна,/ мов сон нездійснений, минає./ Довіку не зможе минути дівочого тіла реальність» [109, 24] («Смаглява і ніжна...» К. Москальця).

Минулий, теперішній, майбутній часи та їхнє комбінування у тексті розкрито засобами ліричної експресії. Тому особливим естетичним ефектом просякнуті тексти, в яких переплітаються різні часи: «В серпанках вечори проходять біля вікон,/ За пічкою квилить сіренький смуток./ ...Сьогодні дико.../ ...Тіні, падають тіні./ Свист нагая Тьера,/ Хлопці! Скоріш на коні!/ Коні!/ Коні!/ Коні!/ Жах./ Зав'юшилось обличчя кров'ю/ ...на ярмарці колись...» [67, 98] («Тіні» Миколи Хвильового). Переплетіння різних часопросторів (вечір в хаті та бій на ярмарці) має в собі лише одну спільну ознаку – присутність у двох сплетених між собою вимірах одного і того ж суб'єкта мовлення, свідомістю та емоційним станом якого й керується плетениця ліричного часу.

У композиції ліричного тексту специфіка художнього часу набуває вкрай важливого значення. Сюжет епічних текстів з притаманною їм подієвістю розвивається в минулому часі, основним часом в драмі стає теперішній, оскільки полягає в короткочасності та концентрації конфлікту. Натомість природа лірики, а також експресії як її головного конструкту, полягає в позачасовості. Йдеться в більшості про афективну емоцію, яка не залежить від часу виникнення, а яка спровокована певною особою, подією або явищем. У тексті «ліричному (монологічному) час і простір “відчувають” свою необов'язковість, втрачаючи свою конкретику» [52, 65], як стверджує дослідниця Оксана Шупта-В'язовська. Звільнена від часових рамок, лірична експресія постає як позачасовий феномен або ж безладно вирує різними часопросторами. Переміщення у різних часових рамках здійснюються за допомогою засобів ретроспекції та проспекції.

Повернення до минулих подій дає можливість суб'єкту ліричного мовлення не лише відновити в пам'яті минулі почуття, задуми, ідеї, а й стає підставою для висвітлення теперішнього погляду на минуле, зміну ціннісних орієнтирів. Часто можливість ретроспективного погляду на минуле дає можливість суб'єкту ліричного мовлення формувати ставлення до сьогодення: «І озирнувшись нараз/ посеред тиші і огрому,/ я пригадав раптово вас/ і говорив собі самому,// що в цьому остиганні доль/ усе вирішує випадок...» [57, 13-14] («Я пам'ятаю голоси...» С. Жадана).

Силу та глибину емоцій, що незмінно живе в душі ліричного адресанта підкреслюється спомином про події, що служили виникненню цього почуття: «Ось вона – глибина остання,/ Всіх чуттів первина!/ ...Повертає Він з полювання.../ Зустрічає його Вона... // Достигають плоди і строки.../ Невблаганна старість іде...» [131, 42] («На широкім ведеться світі...» Є. Плужника). Або ж повернутись в час, коли це почуття мало найвищий прояв: «і враз розлога пам'ять нешвидка/ до уст підносить пересохла зілля / із тих лугов, де ми колись цвіли/ і перемиті квіти вибирали» [164, 194] («Коли б ти знала...» В. Стуса).

З іншого боку, увага може бути сконцентрована на подіях, які передували теперішньому стану речей: «Пригадуєш своє метро?/ Щит, вагонетки, шпали?/ Коли душа цвіла добром <...> Тепер доходить найдальших меж,/ як закуріла димно/ твоя ізвомплена душа,/ із неї біль валує» [164, 178] («Пригадуєш своє метро?» В. Стуса). Повернення в колишнє життя постає як спроба збагнути причину, передумову, що сприяла цьому стану: «Аби знаття,/ я б свого серця не віддав нікому/ і не стирав би марне постолі» [164, 193] («Так тонко-тонко сни мене вели...» В. Стуса). Поєднання різних часів, на думку Ірини Пасько, відображає «особистий, внутрішній час людини, представлений у традиційних категоріях минулого, теперішнього та майбутнього» [124, 159]. Глибоко сконцентроване, афективне почуття піднімається з глибин свідомості, що в ліриці передається розмитістю часових рамок та можливістю легко переноситись з одного часового виміру в інший.

Застосування цих художніх засобів пояснюється високим рівнем влади творчої уяви ліричного адресанта в тексті, який підпорядковує художню реальність своїм законам: повертається в минуле, переноситься в майбутнє, або й взагалі зупиняє час в мить високої насолоди: «Не квапся, часе, не лети – завмри./ Повільна річка хай зупинить води./ Пісок віддасть нам наші млосні “ахи”» [174, 14] (Н. Федорак). Натомість абсолютна позачасовість нерідко викликає у ліричного суб'єкта емоційний стан фрустрації: «Отак собі й живу, позбутий часоплину, / і рідну Україну не кличу, не зову. / В невільницьких шляхах відмарилось поволі, / вже не шумлять тополі у мене в головах. / І рідний

Київ мій у золото гучливе / не вдарить шанобливо і не окрилить мрій, / медяні гуки бань стар-княжої Софії / не оживлять надії і чару повертань» [164, 522] («Отак собі й живу, позбутий часоплину» В. Стуса).

Слід наголосити, що конкретно означений образ часу, або швидше певна пора, в ліриці має символічне значення. Окреслення пори року або періоду дня відкриває ті чи інші емоційні асоціації, що підсилюють ліричну експресію: ранок символізує початок чогось нового, світлого, легкого («Змиваю вранці сон: в непам'ять пріч, маро,/ світ чистий, як роса, висить на павутинні...» [71, 53] («Сьома ніч» І. Калинця), вечір постає часом завершення, кінцевості, згасання («Спадного сонця гаснуть вечори/ один за одним: смеркне перший обрій,/ потому – другий, третій. Ніби обри,/ вони запрагли смертної пори» [164, 224] («Спадного сонця гаснуть вечори...» В. Стуса).

Ліричний текст, що позначено певною порою року теж містить свій окремий лад, проте вже більш індивідуалізований. Наприклад, символічність часової вказівки на пори року в текстах з циклу «Веснянки» П. Грабовського підкреслює М. Ткачук: «Зима асоціюється з жорстокістю російського самодержавства <...> Натомість персоніфікований образ весни символізує не тільки відродження в природі, але й народу, який розбиває кригу царизму, борючись за свої права» [172, 127]. Поруч з цим нерідко образи зими пронизують текст завмиранням та спокоєм: «День відшумів. Померхли в далині/ Гір снігових блідо-рожеві перса...» [131, 24] («День відшумів. Померхли в далині» Є. Плужника).

Зрідка зустрічаються ліричні тексти, в яких адресант переноситься в час до свого існування – в інше століття, епоху. У такому випадку ефект ретроспекції вимагає певного підсилення у формі сну або видіння: «Я бачив сон. Важенних перел град/ На груди сипали мені, старому,/ Вдягали в довгу чорну паполону,/ Давали пити не вино, а чад...» [67, 73] («Сон Святослава» М. Зерова). Для створення відчуття присутності в далекому часі, ліричне мовлення насичується історизмами, архаїзмами або особливими топонімами. Наприклад, так І. Франко насичує текст «На ріці вавилонській – і я там сидів...» особливими топонімами,

притаманними саме цій місцевості: «Про Сіон? Про Табор? Їм вже честі нема. На Таборі – пустель! На Сіоні – тюрма...» [176, т. 3, 157]. Застосовуючи форму рольової лірики, І. Франко веде оповідь від імені вавилонського співця, який з розпукою признає свою рабську натуру. Зазвичай стосуються ці тексти складних віх історії, адже будуються на паралелях із сучасними поету суспільними або історичним настроями, що тягне за собою журливу тональність.

Часто в стані високого емоційного піднесення суб'єкт мовлення переносить свій погляд в майбутнє. Достатньо важко локалізувати у ліриці майбутній час, проте такий темпоральний код наявний у передчуттях, пророцтвах, мріях, що спонукають до функціонування в тексті протилежного ретроспекції засобу – проспекції (pro – лат. попереду, spero – дивитись). Передчуття серед інших явищ проспекції в ліриці надає експресії тональності оптимізму, натхення («Не милуй мене шовково,/ Ясно-соколово./ На схід сонця квітнуть рожі:/ Дні будуть погожі» [168, т. 1, 43] («Не дивися так привітно...», П. Тичини) або ж, навпаки, песимізму, засудження («Віща кобза до тебе колись забалакає/ І спитає не якось, а так, як завжди,/ Чи потурчився ради нещасного лакомства/ Під всіма канчуками крутої біди» [36, 44] («Та відколи, поете, і голос, і музику», П. Гірника). Передбачення ж несуть ефект присуду, що сприяє емоційному нагнітанні («Воно ж устами мед твоїми добре пити,/ та тільки хто повірить нині твому слову?/ Ось-ось ще трохи і будемо квити/ за те причастя чорного пасльону» [71, 51] («Лист», І. Калинця).

Сам термін проспекції як засіб для формування ліричного континууму виник на протиставленні засобу ретроспекції в розповідних та драматичних текстах, що формують наратив: «Важлива відмінність полягає між розповіддю (або фавулою, як вважають деякі критики), що була розказана, і тим, як влаштовано її сюжет. Ретроспекція і пролепсис (проспекція), наприклад, є структурними засобами, на яких, що природньо, зосереджується наратологія» [192, 195]. Натомість у ліричних текстах ці часові ефекти структурують емоційну тональність повідомлення, яка безпосередньо залежить від суб'єктивних переживань ліричного мовця і, залежно від комунікативної ситуації, наповнюється

сентиментальною, ностальгійною, романтичною, саркастичною, журливою настроєвістю.

Отже, в ліриці паралельно функціонують обидва принципи текстової організації – і часовий і просторовий. Але залежно від форми висловлювання та емоційного навантаження вони доповнюють одне одного.

До специфічних ознак ліричної експресії традиційно зараховують її **ритмічність** і увиразнене **звучання**. Констатація цього явища в поетичному тексті об'єднує всіх теоретиків лірики. Підкреслив оригінальність фоніки і ритміки Джонатан Каллер: «Вірші звучать, висуваючи на перший план несемантичні властивості мови – звук, ритм, повторення звуків – в прагненні зачарувати, зачаклувати читача» [72, 89]. Ритмізованість поетичного мовлення створює стимулюючий ефект відтворення емоції, вводить у своєрідний стан гіпнозу, переорієнтовуючи потік мислення реципієнта на заглиблення в провідну емоційну, медитативну або мисленнєву сферу ліричного тексту. Така якісна ознака ритму дає підстави говорити про його свідомі та несвідомі важелі впливу, адже він є незмінною частиною не лише ліричних текстів, а обов'язковою складовою різноманітних заклинань, замовлянь, голосінь, про що неодноразово наголошували фольклористи.

Властивість ритмізованого слова стає важливим чинником кристалізації ліричного повідомлення. Варто звернути увагу на думки практиків. Т.С. Еліот у літературно-критичній статті «Три голоси поезії» детально аналізує визначення Оксфордського словника й висловлювання своїх колег (Готфрід Бенн) щодо ліричного твору як такого. Поет наводить безліч фактів, що суперечать традиційним трактуванням ліричного вірша як «короткого і розділеного на строфи, що, ймовірно, нав'язано асоціацією з голосом і музикою» [223, 197]. Ліричний текст, що не підпорядковується будь-якій соціальній або дидактичній цілі, на думку Еліота, стає лише засобом для вираження дивного імпульсу, який підсилюють «усі джерела слів з історією, конотаціями і з їх музикою» [223, 198].

На семантичному рівні ліричного повідомлення вагомій позиції займає також ритм. Адже він підсилює легкий перехід між емоційними сплесками або навпаки

– різкий обрив емоції або мисленнєвого потоку. В одному з ліричних текстів, які піддає аналізу Дж. Каллер, він віднаходить не просто ритм, що несе певне смислове навантаження, а й цілу ритмічну структуру, яка збуджує уяву, і в якій чуємо ритм «пророчий, медитативний, нестабільний, непередбачуваний і різноперерваний» [197, 133]. Ритм, що несе таке семантичне навантаження, дослідник пропонує називати декоративним.

Варто мати на увазі, що в ліриці є і протилежний полюс – тенденції до фонічної прозорості й аритмічності. Особливо це помітно у поезії в прозі, а також у багатьох течіях сучасного верлібру. Саме тут стає можливим поставити під сумнів твердження про обов'язкову присутність чіткої ритмічної структури ліричного повідомлення (її музичність). Такі версифікаційні особливості сучасної поезії спричинили безліч дискусій, які пульсували навколо головного предмета обговорення – категорії художності такого тексту. Учасники дискусії намагались відповісти на питання: чи це поезія загалом? Незважаючи на ці питання, з упевненістю можемо сказати, що верлібр давно перестав існувати в українській ліриці як маргінальна форма художнього тексту. Адже й він має свою організацію, в якій ритм займає не останні позиції, про що говорить Андрій Підпалій: «головним чинником організації вірша є ритм рядків, побудований на принципі, що не пов'язаний із заданою фонічною структурою, а створений із семантико-інтонаційною доцільністю згідно з задумом автора...» [128, 7].

Все ж головною для нас властивістю ритмічності різноманітних видів ліричного мовлення – від строгої силабо-тоніки до верлібру – є відтворення схвильованості ліричної експресії, оскільки лірична експресія імітує форму схвильованого мовлення. Як відомо, мовлення людини, схвильованої від горя чи від щастя, стає ритмізованим і плутаним. У ліриці проявляється ритмічність на рівні метрики (силабіка, силабо-тоніка, тоніка, верлібр), графіки (строфічна будова), синтаксису (різні види повтору), образної системи (паралелізм). Вагомість експресії саме у верлібровій формі текстів Миколи Вінграновського відзначає Тарас Салига: «Необхідну інтонаційну експресію, підсилення ритму автор отримує завдяки своєрідній грі слів (“Сутеніло. Сатаніло...”)). Раптової

зміни картин, перебіг яких бачимо чи не в кожному рядку, досягається теж за допомогою ритмічних засобів» [145, 394].

При розгляді літературних родів саме ритм і риму виділяли як основну, а то й єдину ознаку, що розділяє лірику й епос. Заперечуючи таку думку Вільяма Вордсворда, представник архетипної критики Нортроп Фрай розпізнає три види ритму: семантичний, метричний та пророчий, або медитативний ритм. Усі вони є видами ритму, що по-різному проявляються в літературних жанрах: «Як семантичний ритм є ініціативою прози, і як метричний ритм є ініціативою епосу, так і віщий ритм може бути домінуючою ініціативою лірики» [202, 271]. Таке твердження доводить безпосередній зв'язок ритму як домінуючої ознаки лірики з тематичною специфікою ліричної експресії.

Чимало зразків практичного аналізу вірша з точки зору змістовності поетичної форми знаходимо у дослідженнях Г. Сидоренко «Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка» (1972) та «Від класичних нормативів до верлібру» (1980), М. Сулими «Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст.» (1985), Н. Костенко «Українське віршування XX століття» (1993, перевид. 2006), Б. Бунчука «Віршування Івана Франка» (2000), в колективній праці «Український дольник» (2013), монографії Н. Чамати «Дослідження з поетики: вірш, жанр, композиція» (2016), в яких висвітлено еволюцію національного вірша від силабіки до силабо-тоніки, тоніки та верлібру, від канонічної строфи – до нерівнострофічної та астрофічної будови, коливання між точною та приблизною римою, взаємодію з фольклорною стихією тощо. Скажімо, згідно зі спостереженнями В. Мальцева, в часи романтизму поширилися поліметричні твори, в яких «зміна ритму певною мірою пов'язана із сюжетно-композиційними елементами» [104, 13]. У продовження своєї думки дослідник зробив висновок: «Очевидно, саме така “хитка” форма могла вповні відобразити почуття і настрої, які постійно змінювалися, що було притаманною ознакою романтичної поезії» [104, 18].

Такий самий взаємозв'язок існує між ліричною експресією та римою як упорядкованими чи несистематичними звуковими (а відтак – семантичними)

перегуками та акцентами. Таким чином, різноманітні варіації асонансу та алітерації не обов'язково є лише фонічним структуруванням звуків, а й несе у собі високий рівень експресивності, зокрема експресії емоції, про що говорить Микола Ільницький у розборі поезії Олекси Стефановича: «мистецтво звукопису та алітерації, яке автор навмисне підкреслює і яке водночас не є самоціллю, а несе на собі емоційне та семантичне навантаження» [69, 253]. Ось, наприклад, асонанс у тексті цього пражанина «Дивний образе таємний...» звучить так: «Я прохаю нелукаво –/ Од лукавого, од злого,/ Од недоброго усього,/ Ти присутністю своєю/ Цю родину бережи...» [159, 46]. Процитовані рядки розташовано всередині тексту для підкреслення значимості емоції, яка виникає в ліричного Я під час навіяного спогаду. Адже саме акт прохання про захист, що на фонічному рівні підсилено алітерацією, вповні розкриває сутність емоції, вираження якої є цілком ліричного тексту, що розкривається наприкінці: «Наймолитвенніше прошу –/ Тую дівчину хорошу, у котрої на колінах/ Задрімало дві коси» [159, 46]. Звукова витонченість наприкінці увиразнюється ще й асонансом.

Як звуки перегукуються у семантично вагомих словах, так і в місці рими виносяться, як правило, лексеми, що мають особливе смислове навантаження, тому вони привертають пильнішу увагу. Отже рима та звукопис діють на двох рівнях ліричної організації – фонічному та семантичному.

Образність ліричної експресії має переважно **метафоричний характер**. За Р. Якобсоном, основними фігурами мови є метафора, яка ґрунтується на зв'язках схожості, і метонімія, заснована на зв'язках суміжності. Притім для прози характерне метонімічне мовлення, а для поезії – метафоричне. Навіть якщо ліричний текст побудовано на метонімічних засадах, як-от «Садок вишневий коло хати...» Т. Шевченка, то читач усе одно його прочитає в метафоричному сенсі як символ безповоротно втраченої ідилії – життя у повсякденній праці, в гармонії з ближніми, природою, космосом.

Традиційно вважають, що густа метафоричність і виразна ритмічність творять поетичну (естетичну) функцію ліричної експресії, відрізняючи її від інших літературних і, особливо, позалітературних дискурсів, які є «прозорими»

передавачами інформації. Проте в час, коли метафора як художній засіб опинилася на вершині своєї популярності, літературознавці і представники суміжних гуманітарних галузей почали застосовувати інші підходи. З позицій когнітивної лінгвістики Джордж Лакофф та Марк Джонсон у праці «Метафори, якими ми живемо» (1980) констатували, що «метафора пронизує наше повсякденне життя, причому не лише мову, але і мислення, і діяльність» [89, 25].

У ліричному мовленні метафора стає чи не основним засобом для вираження всієї гами емоційного наповнення ліричного тексту. Тісний зв'язок метафори та емоції проглядається неозброєним оком так само, як суб'єктивність кожної метафори в тексті. Зокрема в праці «Значення поетичної метафори» (1976) дослідник Маркус Хестер відзначив особливості поетичної мови, в якій «зливається не лише значення і звук, як стверджує більшість теоретиків, але також значення і почуття, якщо розуміти під цим потік “пов'язаних” образів, що проявляються сенсом» [204, 35].

Однак варто мати на увазі, що в деяких поетичних течіях спостерігаємо тенденцію до буденного безбарвного мовлення, застосування газетного стилю тощо. Переваги такої стилістики відзначив представник «імажизму» Езра Павнд, наголосивши на *позитивному* впливі прози на лірику. Внаслідок такого впливу, на переконання Павнда, кристалізувалося «вартісне письмо», яке розглядалось як «подолання вікторіанського багатослів'я і пишного фразерства в англійській поезії на шляху до “le mot juste” – “вірного слова”» [див.: 33, 251].

Метафоричну побудову тексту піддає аналізу Р. Якобсон, будуючи розмежування між комунікативними функціями мови. Отже референтивна функція, що вказує на зміст будь-якого повідомлення, не відсутня в ліриці, проте трансформована внаслідок багатозначності самого повідомлення. Метафора сприяє семантичним перетворенням, адже її розуміння в ліричному тексті залежить від тих самих чинників, що діють і в повсякденному мовленні – способу мислення та його когнітивних властивостей. «Розщеплена референція» – таке визначення пропонував Поль Рікер для позначення метафоричного висловлювання, спираючись на концепцію Р. Якобсона. Неоднозначний смисл

повідомлення, що виникає внаслідок метафоричного висловлювання, тягне за собою «розщепленість адресанта й адресата і, крім того, розщепленість референції» [6, 374].

Натомість Р. Якобсон обстоював існування лірики, яка твориться без застосування тропів. На практиці така поезія притаманна особливо сучасній, модній тенденції, якою є безобразність. Обстоюючи саме такий термін, Якобсон пов'язує її з «поезією думки», що спирається суто на «граматичні фігури» (різного роду дійктичні елементи, як-от займенники та прислівники, які вказують на учасників та обставини комунікативної ситуації, граматичну категорію часу, контрастні дієслівні форми). Таке відхилення від традиційної моделі лірики можна продемонструвати на прикладі творчості поетів Нью-Йоркської групи, а саме її яскравого представника Юрія Тарнавського. Звісно, його тексти не позбавлені художніх засобів. Навпаки, в деяких з них художні засоби конструюють зміст повідомлення: «матері нарцизів/ вже поклали спати своїх дітей/ у непорочні ліжечка,/ п'ятьма з ножакою/ бродить/ пустими мозками,/ шукає безборонних,/ щоб вкоротити їм/ віку,/ лірики/ сталевими перами» [164, 54] («Пробила восьма»). Образно насичені тексти контрастують з іншими з цього ж циклу «Дорослі вірші» (1999), які відтворюють так звану безобразність: «“Знаєш,”/ сказав я/ своєму другові,/ як ми проходились/ Хрещатиком/ в сторону майдану/ Незалежности,/ “я думаю,/ що треба вважати/ актом зради/ кожен раз,/ як хтось із нас/ говорить/ російською.”/ “Вибач,/ що ти сказав?”/ він відповів,/ “Я саме замислився/ в цю мить,/ ну, й гуркіт тут/ такий –/ думати важко,/ не то що чути,/ що хтось каже» [167, 205]. В цьому тексті відсутність метафори надає йому власне своєрідної драматичної експресивності. «Антипоетика» таких текстів підкорюється спалаху думки. Текст відкривається без емоційного обрамлення, або, можливо, з прихованою емоцією. В цьому тексті на першому плані виступає не експресія почуття, а превалює експресія думки. Такий спосіб письма коментував сам поет: «хотів якнайпростіше висловити свої почуття, так, начеб спішився якнайскоріше розповісти читачеві те, що “пекло мозок”» [166, 284]. Автор користувався власною художньою мовою, для якої, на його думку,

«художні викрутаси» були зайвими. В цьому контексті важко не погодитись з тим, що перенасичення тексту художніми засобами часто зміщує центр ідейного наповнення ліричного повідомлення на другий план, що автоматично руйнує й комунікативний складник.

Розмаїта тональність ліричної експресії в художній комунікації є заміником епічної подієвості. Цьому сприяють притаманні ліриці художні засоби, що демонструють ставлення ліричного суб'єкта до предмета мовлення. Мотиви можуть бути виражені образно за допомогою метонімії, метафори, оксиморона тощо. Їхнє вживання у нетрадиційній формі підкреслює не лише індивідуальність стилю письменника, а й більш високий рівень експресивного навантаження. Так, емоційна сила ліричного повідомлення збільшується, якщо епітет вживається у нетрадиційній для нього конструкції («І, невагома, у *блакитній* прірві,/ відчує враз вагому самоту...» [83, 111] («Кобзарю...» Л. Костенко).

Найважливішими для вираження будь-яких емоційних проявів та формування внутрішньої комунікативної структури в ліричному тексті слугують **засоби риторичного мовлення**. Дослідниця діалогічності в ліриці О. Шупта-В'язовська стверджує, що «у будь-якому разі риторичність – це замикання діалогічності в самій собі <...> У даному випадку про діалогічність можна говорити тільки у її застиглому, схололому стані» [52, 71].

Нерідко риторичні засоби наповнюють ліричне мовлення експресивною довершеністю та надають їй стрункості форм. Ще в часи античності головні представники філософів-софістів Продік Кеоський, Протагор із Абдер та інші розробляли в цілісності засади риторики та поезики в тексті. Ці первісні витoki поезики описує О. Пилип'юк: «Вони поставили питання про силу словесної експресії не тільки у риторично-філософському плані, а й поетологічному» [126, 101].

Риторичне питання, звертання, заперечення, незавершені речення, оклики, вигуки є фундаментальними засобами, що дозволяють зімітувати комунікацію в ліриці. Вагоме значення риторичних засобів полягає в тому, що власне вони допомагають простежити опосередкований внутрішньоконунікативний зв'язок у

ліриці, його монологічність і діалогічність. «Поезія пов'язана з риторикою, оскільки вона пересичена мовними та мовленнєвими фігурами, ціль яких – надати тексту переконливості» [72, 79], – стверджує Дж. Каллер. Зробити більш переконливим, утворити хоч і прозорий, але зв'язок між ліричними комунікантами – пріоритетні завдання риторичних засобів у ліриці.

Риторичні питання стають найбільш виразним засобом експресії, оскільки відсутнє стимулювання до відповіді замінюється вираженням власного судження. У повсякденному мовленні такий тип питання спричиняє розлад логічно-комунікативного зв'язку під час спілкування. Натомість у ліричних текстах риторичні питання навпаки підкреслюють діалогічну настанову на вираження експресії, а також збільшують її інтенційну силу. Тому навіть у ліричному тексті виникнення питання завжди спричинено певною мисленнєвою взаємодією. Для появи питання, на думку філософа Володимира Беркова, необхідно «як мінімум, дві точки зору, два протилежних судження. Тому в процесі діалогу необхідне роздвоєння на Я і не-Я» [95, 51], що супроводжується виникненням ліричного Ти. Протиріччя, які демонструє в собі, наприклад, внутрішній діалог, розвиває комплекс риторичних питань, що нерідко супроводжуються відповідною аргументацією: «Що ти надибав, свою шукавши долю,/ о волоконце з вічного корча?/ Що ти надибав? Увесь у ґрунт угруз,/ з семи небес упав сторч головою...» [164, 425] («Ще трохи краще край господніх брам...» В. Стуса).

Зовсім інше значення має риторичне питання у філософській ліриці. У ліричних монологах філософського змісту, риторичні питання демонструють весь мисленнєвий процес суб'єкта мовлення. Найбільш часто інтонація питання супроводжується вимогою, здивуванням або розпачем, як у Володимира Свідзинського: «Хто дає мені душу чужу,/ коли я з людьми? Чому їм кажу/ Не ті заповітні слова, не ті,/ Що родилися в самоті?» [147, 96] («Із мурованого покою...»). Суб'єкт ліричного мовлення розмірковує над тим, як важко відректись від власних ідеалів, а муки від недосягнутого узгодження між тим, що він думає і тим, що говорить, виливаються в риторичні питання. З погляду

Елеонори Соловей, риторичні питання у філософській ліриці є рисою помітною, які «врівноважують своєю експресією оту холоднувату відстороненість переживання об'єктивованого і знаменують водночас вже згадувану некінцевість питомих істин та самоцінність самого процесу їхнього здобування» [158, 245-246].

Великої значущості для емоційних зрушень набуває й риторичне заперечення. Зокрема, в громадянській ліриці цей засіб допомагає сконцентрувати увагу на стійкості позицій суб'єкта мовлення, що невідступно слідує власним цінностям і засуджує все, що суперечить цьому: «Мовчиш? заснув? ганебно спиш.../ Ні, певно, ти поліг в курганах,/ Бо ти не зміг би бути в кайданах,/ Як ці невільники-раби...» [114, 48] («Для всіх ти мертва і смішна...» О. Олесья). В інтимній ліриці такий риторичний засіб частіше підкреслює нерішучість почуттів або страх перед їхнім вираженням («Ви десь, мабуть, не з наших сел,/ або ж... о ні, не смію...» [168, т. 1, 106] («Листи до поета» П. Тичини), хоча й може слугувати проявом рішучості намірів: «Ні, слів докірливих не жди.../ Постій... не плач! постій, – не йди./ Замокну я... уста стулю.../ Люблю... люблю... люблю... люблю!» [114, 140] («Не жди докорів і погірз...» О. Олесья).

Риторичні оклики підкреслюють високу психологічну напругу ліричного повідомлення, оскільки висловлюють бурхливий порив або безмежний захват від емоції, ідеї чи події, яка збурює все єство ліричного Я: «Але к бісу цю мудрість убогу!/ І догадки під три чорти!/ Я бажаю, щоб всю дорогу,/ Все життя усміхалась ти...» [151, 86] («Чому смуток з тобою поруч...» В. Симоненка). На противагу риторичним окликам, які можуть піднести ліричну емоцію до її апогею, незавершені речення мають властивість обривати емоційне напруження. Розташовуючись наприкінці тексту, незавершеність вислову може стати обірваною кодою всього тексту: «І вже вкотре повз нас пропливає Летючий Голландець,/ І далеко під нами нечутно здригається дно...» [36, 66] («Корабель дурнів» О. Забужко). У середині тексту такі речення різко переривають емоцію, супроводжуючись новим витком розвитку («Там на плесах за горами,/ За горами на узліссі/ Задрімала осінь...// ...А ми – / до брами йшли/ з посьолку/ ...чи

християни у катакомби?/ ...Середньовіччя сниться...» [67, 93] – М. Хвильовий). Різке переривання одного емоційного сплеску зазвичай тягне за собою розгортання нової емоційної тональності: «Спервовіку замість бога/ огняні крила,/ а над усім дух...// І підняв огонь свої долоні:/ бурі веселі!» [168, т. 1, 102] («Споконвіку не було нічого...» П. Тичина). Нова настроєвість стає частиною цілісної експресії ліричного тексту, оскільки емоційне коливання підпорядковується центральній ідеї ліричного повідомлення.

Додатковими засобами формування ліричної експресії слугують також стилістичні фігури недомовлення (еліпсис, апосіопезис, анаколүф, асиндетон, апофазис), фігури переосмислення (діафора, перифраза, антитеза, антиметабола, метафраза) та фігури порядку слів (анастрофа, парантеза).

Скажімо, повтор у всіх його проявах (звуки, склади, слова й окремі фрази) додає до безпосереднього значення ту експресивність, яка насичує його внутрішнім змістом, а й стає частиною його ритмічної структури, як вказує дослідник версифікації Борис Бунчук: «Основою ритму віршованого твору є інтонаційний повтор, що виникає внаслідок графічно виділених частин художнього тексту – рядків» [33, 5]. Внаслідок цього зміст постає більш вагомим, адже в тексті існує вже не просто слово, а слово-переживання, слово-ставлення: «коли слово/ відстрибує від зубів/ і калатає в серці/ самотність/ самотність/ самотність...» [106, 225] («дорослість» С. Жадана). Повтор розглядаємо як загальне спрямування емоційного мовлення до нагнітання та однорідності експресії.

Емоційно виразними постають повтори, що наскрізь протинають текст. Наприклад, повторений епітет «білий» стає прикметною особливістю спогаду, який наділений чистотою і обрамлює плач над теперішньою «прекрасною, вродливою бідною», що об'єднує тюремних друзів у тексті В. Стуса: «Сорочка тріпоче – із білого болю-вогню,/ струмує дорога од білого-білого болю <...> У білій як літо, у білій як літо сорочці/ по білій дорозі вельможне товариш ступав» [164, 522]. Формуванню експресивного звучання в ліриці сприяють також тавтологічні повтори. Ціллю таких повторів є уточнення, пояснення,

конкретизація: «І ніч ночей, і стогін паровозів,/ котрим грудний мій передує крик...» [164, 499]. Конкретизація вічної ночі, яка не закінчується відкриває часову площину ліричного повідомлення на фоні зникання просторової: «Маліє світ, планета сновигає...». Тавтологія «ніч ночей» формує комунікативну ситуацію позачасовості, що вказує на відчай ліричного адресанта.

Не лише в апелятивній і полемічній ліриці, а й у найрізноманітніших ліричних жанрах експресія вольових прагнень виражається через риторичні засоби, зокрема т. зв. мовленнєві акти, теоретичні засади яких заклав Джон Остін. Серед загальних положень теорії мовленнєвих актів нас цікавлять перформативи – особливі мовленнєві висловлювання, що рівноцінні вчинку і в ліричному тексті постають найбільш значимими (клятва, обіцянка, наказ). Лінгвіст та психолог Карл Бюллер при окресленні особливостей мовленнєвих актів у художній літературі навіть здійснив розподіл за родовими ознаками: «висловлювання (мовленнєві акти) мають три аспекти: повідомлення про об'єкт (репрезентація), що відповідає епосу; експресія (вираження емоцій мовця) – лірика; апеляція (звернення мовця до когось, що і робить висловлювання дією) – драма» [26, 132]. Саме емоційний складник кожного виду мовленнєвого акту наближує сприймача до головного змісту ліричного повідомлення.

Існує величезна кількість мовленнєвих актів, що розкривають експресію ліричного повідомлення. Найбільш часті серед них – це питання, благання, прокляття, плач, похвала, молитва, пророцтво, оповідь, скарга, сповідь, висловлення надії, мріяння, спогад та ін. Цікавим різновидом мовленнєвого акту є плач, дослідженням якого у творчості Т. Шевченка займається Олена Моціяка. Семантичні простори «плачу» у ліриці можуть існувати у різних площинах. Це може бути як «психофізіологічний процес у людини, який супроводжується сльозами і відповідним голосом...», так і «різновид трагічних настроїв, що властиві кризовим епохам розвитку людства» [110, 24]. Проте у цьому дослідженні плач постає не як мовленнєвий акт, а радше як засіб романтичної поезики Т. Шевченка. Проте як різновид мовленнєвого акту плач набуває зовсім інших рис – це прояв підвищеної експресивності, що формується на основі

меланхолійно-тужливих настроїв, смислових повторів, риторичних питань або окликів: «Чого мені тяжко, чого мені нудно,/ Чого серце плаче, ридає, кричить,/ Мов дитя голодне? Серце моє трудне?/ Чого ти бажаєш, що в тебе болить?..» [183, т. 1, 194] (Т. Шевченко).

Найчастіше у ліричних текстах спостерігаємо поєднання різноманітних мовленнєвих модусів. Ось, наприклад, у тексті Віри Вовк «Балада про дівчину, що була осінь» одночасно співіснують ствердження, питання та здогад: «Ти, певно, багата, дівчино,/ Ховаєш у кутиках уст вередливу усмішку,/ Що схожа на півзамерзлу калину...» [38, 59]. У цьому тексті можемо провести реставрацію (відновлення) метатекстового компонента, який означає мовленнєвий акт ліричного тексту, як це робить А. Вежбицька на основі аналізу повсякденного мовлення у праці «Метатекст у тексті»:

«Ми іноді вживаємо такі речення:

- Дощ іде.
- Що ти говориш?
- Кажу, що дощ іде.

Це “кажу, що дощ іде” не є тільки повідомленням про слова (“я сказав, що йде дощ”). Це дійсно повторення того ж самого “дощ іде” – з семантичним додатком у вигляді метатекстового компонента “кажу”, компонента ситуативно плеонастичного» [34, 407].

Таким додатковим актом здогаду позначено й щойно проілюстрований текст Віри Вовк «Ти, певно, багата, дівчино». Навіть такий, здавалося б, не надто виразний серед інших мовленнєвий акт, є безпосередньо одним із прикладів експресивного навантаження ліричного повідомлення.

На відміну від прози і драми, у ліриці мають особливе експресивне і естетичне (римо- і ритмотворче), не раз семантичне, значення **графічні елементи** – розташування тексту на сторінці, а деколи й колір шрифту. Експресивна функція цих засобів полягає у своєрідній візуалізації ліричного повідомлення. Олена Кицан, одна з дослідниць цієї проблематики, послуговується терміном «графіксати», які характеризує як окремі явища художньої комунікації. Існує

дуже широка гамма таких засобів, серед яких і відсутність пунктуаційних знаків, великих літер, хаотичне чергування цих літер, чергування шрифтів, застосування цифр замість літер і т. і.

Достатньо значимим є той факт, що дослідники графічних засобів матеріалом для своїх досліджень обирають саме поетичні тексти. Адже тисячоліттями усталені віршовані структури легко піддаються поетичній грі, завдяки якій автор може підкреслити власну індивідуальність, розширити рамки змісту, змістити смислові акценти. Відбувається «порушення» канону, що згуртовує довкола таких текстів не лише зацікавлених читачів, але й дослідників. Проза з цієї точки зору важче піддається реконструкції за допомогою графічних засобів. Існують поодинокі винятки, де порушено грубу зовнішню структуру тексту. Такими, наприклад, є тексти «Життєві погляди кота Мурра» Е.-Т.-А. Гофмана або роман «Н» Ф. Соллерса, що став об'єктом досліджень лише його дружини (Юлії Крістєвої). Тим більше ці тексти не користуються популярністю в пересічного читача через свою занадто складну структуру. Проте вони привертають увагу дослідників, які детально аналізують кожне слово, звук, окрему краплю чорнила та графічне обрамлення цих текстів. Дослідження таких текстів можна охарактеризувати, за словами Р. Барта, як «уповільнену зйомку процесу читання» [13, 11].

Спроби відійти від канонічних форм і таким чином індивідуалізувати власну творчість через поетичні тексти у формі верлібру та поезії в прозі сприяли виробленню специфічної, інтелектуально та образно густої експресії. Відсутність римованої структури частково замінюється особливою манерою розташування окремих слів та висловлювань, як, наприклад, у тексті М. Вінграновського «Я сів не в той літак...»:

Але я сів
Не в той літак
Він був
З одним крилом
Другим крилом
Мав стати
Я

Я
Ним не став
І ось вже стільки днів
Ми
Однокрило
Летимо... [35, 205]

Присутність візуальних ефектів графіки в ліричному тексті виконує також жанроутворювальну функцію. Внаслідок застосування тих чи інших засобів виокремлюють фігурні вірші – збірка «Млеко» Івана Величковського, «Каліграми» Аполлінера – вірші у вигляді малюнка, т.зв. «ліричні ідеограми». На цьому тлі слід виокремити також «поезомалярство» Михайля Семенка. У своїй статті під такою ж назвою (1922), український футурист констатує смерть поезії й маніфестує появу нового напрямку, який буде розвиватись через «звільнену велетенську думку», яка просто не вміщується в рамках академічної форми поезії, «котра виробить свою граматику й власні закони зв'язання речень – бо елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани, вияви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою» [149]. Хоча насправді більшість зразків цієї нової форми були більше схожі на плакати – суміш звуків, слів, цифр та картинок. До того ж творці української футуристичної поезії свідомо застосовували в текстах явище какофонії, що, на думку Ігоря Качуровського, було зумовлено пародійністю форм на графоманство та антиестетику, що популяризувалась у соцреалізмі: «...фонічна недолугість віршованої продукції нездар і графоманів викликає реакцію з боку естетів» [74, 26]. Для наведення прикладу такої оригінальної пародії теоретик обирає текст Едварда Стріхи:

Червоні чвари!
Час червоний!
Чурило
Череве
Чи чоло,
Чи чо,
Чи чох,
Чи чор зна що?... [74, 27]

Пунктуація і графіка мають значне експресивне навантаження в таких

різновидах сучасної комбінаторної поезії, як акростих, анаграма, ліпограма, омограма, панторима, пантограма, тавтограма тощо, які у своїй монографії описала Ю. Починок [137].

У сучасній комунікації однією із заporук успіху є візуалізація закладеної в тексті інформації. Особливості графічного оформлення рядка, строфи або абзацу в поезії розглядає окрема галузь під назвою параграфеміка, дослідники якої наголошують на головних функціях цих засобів – комунікативній та прагмастилістичній. Ця комунікативна установка містить зовнішнє спрямування, тобто концентрується суто на читачеві. Адже головний семіотичний код, що запрограмовується в кожному з цих засобів, «реалізує завдання автора (комунікативно-цільова програма адресанта) і завдання читача (комунікативно-пізнавальна програма адресата)» [37, 111].

Пунктуація – один з важливих засобів для передачі ліричної експресії. Залежно від розташування розділових знаків зміст ліричного повідомлення може набрати логічності або ж навпаки – відтворити всю гаму емоцій людини в її критичному емоційному стані. Відмова від пунктуації стала помітною тенденцією в ліриці ХХ століття внаслідок популярного віяння в літературі – «потому свідомості». Думки та емоції в таких текстах викладено на одному подиху. Знято всі логічні акценти. Читач входить у текст без будь-яких орієнтирів, що дає йому свободу вибору власних наголосів. Експресія також перебуває в своєму перманентному стані, вона безперестанку вирує в тексті, змінюється й деформується. Відсутність пунктуації стала визначальною для поезії Гійома Аполлінера: «Знаки пунктуації не мають сенсу, справжня пунктуація – ритм і паузи вірша», «сам ритм і розбивання віршів паузами і є справжньою пунктуацією, а в усьому іншому немає жодної потреби» [11, 15]. Такий стиль письма поети оцінювали дуже високо, як, зокрема, й Михаль Семенко. Дослідник творчості М. Семенка Д. Рега, внаслідок порівняння творчості українського футуриста та французьких сюрреалістів, висловив міркування, що відсутність пунктуації «...дозволяє довільно гратися із сенсом, вибудовуючи із півдесятка різноманітних комбінацій “граней” поезії потрібну грань, щоб досягти бажаного

результату» [140, 215].

Композиційну функцію виконують у тексті упорядковані (систематизовані) засоби фонічні (рима), ритмічні (силабіка, силабо-тоніка, тоніка, верлібр) та синтаксичні (анафора, епіфора, рефрен). Зазвичай ці художні засоби розглядаються лише на фоноритмічному рівні, проте не можна недооцінювати іншу їхню функцію – візуальну. Нагнітання емоційного стану, який здійснює, наприклад, анафора, підсилюється візуально, що відбувається у тексті М. Вінграновського «Дружиною мені приснились ви»:

Ми з вами ідемо, побравшись за руки,

Ми з вами вдвох, любове моя вічна,

Ми з вами ідемо дорогою старою... [35, 175].

Багатозначність, що притаманна будь-якому ліричному тексту тут дещо втрачається, оскільки за допомогою частого повтору «ми з вами ідемо/вдвох» суб'єкт мовлення немов вдається до певного контролю над візуальною картинкою, яка розгортається в уяві сприймача. На думку Г. Почепцова, «візуальна комунікація не є настільки ж багатозначною, як комунікація вербальна [...] вона підлягає набагато більшому контролю» [136, 318]. Натомість художній засіб анафори у наведеному тексті М. Вінграновського стає не так візуальним ефектом, а сприяє вираженню емоційної та фізичної близькості ліричних суб'єктів через повтор «ми з вами». Отже, ці засоби виконують поетичну (естетичну) функцію, оскільки текст привертає до себе увагу незвичайною будовою. Та поруч з тим більш яскраво проявляється функція семантичного увиразнення, навіюючи враження про змістову цінність майстерно оформленого висловлення. Вдаючись до таких засобів графічної експресії, автор не лише проявляє власну індивідуальність через текст, а й конкретизує сенсуативну та емоційну складову ліричного повідомлення.

Впадає в око амбівалентність ознак, які дослідники традиційно вважають специфічними для лірики:

– на відміну від переконання Г. Лессінга про часову організацію поетичного мовлення, в ліриці функціонують обидва принципи текстової організації – і

часовий, і просторовий;

– не є специфічними для лірики ритмічність і увиразнене звучання, бо протилежні тенденції фонічної прозорості й аритмічності помітні в поезії в прозі, а також у багатьох течіях сучасного верлібру;

– образність ліричної експресії має, за Р. Якобсоном, переважно метафоричний характер, однак, у деяких поетичних течіях спостерігаємо тенденцію до «метонімічного» – безобразного, буденного, емоційно безбарвного – мовлення;

– на відміну від прози і драми, графічно строго упорядковане розташування тексту на сторінці, яке передає семантичну еквівалентність поетичних висловлювань, має особливе експресивне і естетичне (римо- і ритмотворче) значення в ліриці, однак верлібр і поезія в прозі відмовилися від цих засобів і виробили власну, інтелектуально та образно густу експресію.

Цю амбівалентність можна пояснити зв'язком лірики із суміжними **сферами**: епосом із його часовою структуризацією; прозою, для якої притаманний вільний ритм; безобразним і все ж поетичним буденним мовленням; «потокотом свідомості», в якому асоціативне мислення переступає логічні межі, ламає послідовність та упорядкованість.

Вплив на структурування ліричного мовлення мають його стосунки з іншими мистецтвами. Зокрема, помітними є такі інтерсеміотичні тенденції, як

- драматизація в рольовій ліриці;
- музичність у символізмі;
- роль малярських ефектів в імпресіонізмі;
- застосування досвіду кінематографії в поезії авангардизму;
- роль Інтернету у трансформаціях сучасного поетичного тексту.

Так само й лірика впливає на своє прикордоння, що проявляється в явищі ліризму. Більшість дослідників здійснює розрізнення лірики як літературного роду та ліризму як емоційного начала в епосі, драмі й ліро-епосі. Як відомо, твір лірики, як і будь-якого іншого роду, може бути позбавлений ліризму й мати натомість іншу емоційно-стильову тональність, як-от іронічність, трагізм,

саркастичність тощо. Тому, на наш погляд, лірику як літературний рід слід відрізняти від ліризму – загальної якості художнього мислення, що може бути властивою творчості того чи того письменника й виявлятися через підвищену емоційну забарвленість, почуттєву експресію в різних літературних родах і жанрах. Як «вид емоційної тональності» розглядає ліричність або ліризм та драматичність А. Ткаченко, стверджуючи, що вони «незрідка співіснують навіть у межах одного твору чи фрагмента» [171, 64].

З комунікативної перспективи лірична експресія постає як специфічна форма викладу на відміну від нарації в епосі та діалогічної форми у драмі. Вважаю за доцільне аналогічно розрізнити експресію та експресивність. Експресивність означає емоційно-вольове забарвлення не лише художнього, а й будь-якого комунікативного повідомлення. Натомість лірична експресія – це основна форма словесного викладу в ліриці, яка, на відміну від епічної нарації та драматичної форми, виражає внутрішній світ – відчуття і почуття, настрої й думки, прагнення і стани – ліричного Я, імітуючи різні види схвильованого мовлення (внутрішній монолог, ліричний діалог, виголошений монолог, опис з імітацією безсуб'єктності, ліричне споглядання, візія, пророче мовлення тощо) за допомогою широкої гами художньо-виражальних засобів поетичної фоніки, ритміки, строфіки, графіки, лексики, синтаксису, риторичних фігур, образної системи, композиції, тематики, інтертекстуальності. У ліриці експресія є корелюючим чинником, оскільки емоція, як і вольове прагнення та інтелектуальні порухи, що закладені в ліричному тексті, завжди унікальні. Проте індивідуальність звучання емоцій вже століттями не впливає на систему мотивів лірики, оскільки «коло людських емоцій, за всієї неповторності, лишається в багатьох аспектах і незмінним, обертаючись у нових і нових поколіннях настійливою потребою вдаватися до віковичних тем – кохання і ненависть, дружба і зрада, життя і смерть, війна і мир, минущість і вічність...» [171, 71], як влучно зауважив Анатолій Ткаченко. Все ж не розглядаємо надмірну емоційність або звичайну емоційну реакцію як основну ознаку ліричної експресії, а також експресивності загалом. Оскільки як і в наративній формі викладу, лірична

експресія характеризується не лише емоціональністю, а й проявами характеру «чисто інтелектуального і вольового» [208, 143].

Наша увага до ліричної експресії як осереддя комунікативного ланцюга спричинена особливостями лірики як літературного роду. В опосередкованій комунікації ліричного тексту мовленнєва експресія стає невід'ємною його сутністю: вона не лише впливає на форму та структуру поетичного мовлення, а й є «медіатором розуміння» (О. Висоцька), основою для полівалентності семантичного наповнення ліричного повідомлення. Адже, як стверджує польська дослідниця Данута Кісява, за висловом Орфея, «навіть якщо поет не обов'язково здатен на кохання, неможливо отримати поезію без серця, відсторонену від людства, знеособлену, позбавлену ритму існування та чуттєвих почуттів» [200, 77].

Лірична експресія цілковито перебирає на себе структурні (текстотвірні) функції, які виконує нарація в комунікативному просторі прозових текстів. Адже ліричний сюжет, на думку Юрія Чумакова, складається із семантичних елементів, «що утворюють багатолінійне нагромадження, в якому смислові потоки рухаються в сторону невизначеності» [181, 54]. Трансформація епічної нарації в ліричну експресію спричинена підпорядкуванню раціонального начала емоційним потокам, що формують ліричне мовлення.

Під впливом теорії наративу в дослідженнях українських літературознавців почали побутувати терміни «лірична нарація» або «ліричний наратив», «ліричний наратор». Зокрема, до такої термінології вдається Микола Ткачук у праці «Наративні моделі українського письменства» (2007). Автор детально розкриває теорію розповіді, акцентує на типах наратора за Ж. Жанеттом, вправно застосовує цю теоретичну базу для аналізу української прози XIX-XX століть, однак, навіть попри відсутність у ліриці головного наративного складника – фабули (подіївості), переносить наратологічні ідеї у простір цього літературного роду, без жодних застережень застосовуючи терміни «ліричний наратор», «ліричний суб'єкт» та «ліричний герой» до текстів, що належать до різних літературних родів – як лірики, так і ліро-епосу. Інший приклад – аналіз лірики Дмитра

Макогона здійснила Олеся Присяжна, спираючись на «риторичний характер ліричного нарративу» [138, 133] й уникаючи більш докладного визначення специфічного терміна. Очевидно, що цим дослідникам йдеться не про лірику як літературний рід, а про ліризм поезії, що своєю розповідною манерою тяжіє до ліро-епосу [58].

Проте наявність нарації як складової частини лірики заперечують більшість іноземних дослідників, серед яких популярний теоретик літератури та лірики зокрема Дж. Каллер. У своїх міркуваннях американський дослідник спирається на стислість ліричного тексту та його невеликий обсяг, проте не визначає це як формальні ознаки. У межах великого тексту нарратив має достатньо місця для розвитку і саме цим утримується увага читача. Стислість ліричної форми не просто обмежує фабулу у її повноформатному розвитку, а й застосовує для привернення уваги зовсім інший засіб, яким, на думку Дж. Каллера, є «пам'ятна мова, бажання згадати її та повторювати, адже лірика завжди працювала на заохочення» [195, 38].

1.3. Модель комунікативних рівнів ліричної експресії, її змісту, форм, суб'єктів та адресатів

Отже, лірика, в широкому її значенні, – літературний рід, до якого належать твори, що виражають внутрішній світ ліричного суб'єкта переважно у формі ліричного монологу. Власне з цього погляду, можливо, більш доцільно було б вживати термін «суб'єкт ліричної експресії», яке є ширшим за поняття «адресант».

Вище, у розгляді питання щодо паралелей між нарацією та експресією, вже йшла мова про те, що, згідно з Бахтіним, експресія (вираження) сама по собі не має комунікативного значення: якщо людина відчуває раптовий гострий біль чи неймовірну радість, то кричить. У цьому випадку крик постає у формі експресії (вираження) болю і не розрахований на жодну комунікацію. З іншого погляду такий емоційний прояв, можливо, слід вважати автокомунікацією. Можливий і

третій варіант пояснення: крик як реакція на біль чи радість адресовано зовнішньому світу загалом, усьому світу. Як би там не було, неможливо назвати того, хто кричить від болю чи радості, адресантом. Тому пропоную вживати узагальнюючий (щонайширший) термін «суб'єкт ліричної експресії». «Суб'єкт ліричної експресії» може не бути адресантом, однак стати учасником комунікації, оскільки своїм вигуком привертає увагу до себе тієї особи, яка отримує статус адресата. Проте одразу ж виникає питання: чи можливим є існування адресата без адресанта? Якщо цей термін підозрілий, можна вдатися до поняття «сприймача». «Сприймач» – це також комунікативна категорія, яку розвинула в своїй концепції А. Окопєнь-Славінська.

Суб'єкт ліричної експресії, навіть не маючи комунікативної інтенції, стає учасником комунікативного акту, коли своєю **експресією** привертає увагу **сприймача**. Такою може бути найширша формула ліричної комунікації.

Ліричний суб'єкт може бути визначеним у першоособовій формі займенника однини і множини (ліричне Я, ліричний оповідач); збірним (ліричне Ми); невизначено-особовим (власне автор, розповідач, образ якого окреслюється контекстуально – з його розповіді).

Внутрішній світ ліричного суб'єкта – це виражені у ліричному монолозі його душевні стихії:

(а) почуття/емоції/настрої;

(б) роздуми;

(в) вольові прагнення;

(г) стани споглядання –

(г 1) безпосереднього бачення = відчуттєвого сприймання,

(г 2) інтуїтивної контемпляції і

(г 3) містичної візії ліричного предмета, надчуттєвого споглядання (філософська, екзистенційна лірика);

(д) стан творчої фантазії під час мовної гри (експериментальна поезія).

Якщо розрізняємо **ліричну експресію** (а) **почуття** (емотивна, сповідальна лірика), (б) **думки** (медитативна лірика, ліричний роздум-медитація), (в) **волі**

(апелятивна – адресована і полемічна лірика, молитва, ліричний маніфест), (г) **відчуття** (описова чи зображальна лірика, лірична оповідь/розповідь, лірична візія, містична лірика) і (д) **мовної гри** (різновиди експериментальної лірики, яка є експресією творчої уяви), то варто відповідно виділяти такі умовні *різновиди суб'єкта ліричної експресії* (умовні, оскільки вони неминуче збігаються в конкретних текстах, утворюючи образ ліричного суб'єкта):

(а) ліричне Я сповідальної лірики (сповідальне Я);

(б) ліричне Я медитативної лірики (медитативне Я);

(в) ліричне Я апелятивної лірики (апелятивне Я);

(г) ліричне Я зображальної лірики – ліричний оповідач (бо ліричний розповідач – це, так би мовити «відсутній», «нульовий», імпліцитний суб'єкт описової і розповідної лірики); контемплативне (споглядальне) Я; ліричне Я візійної лірики (ліричний візіонер);

(д) суб'єкт експериментальної поезії (найчастіше імпліцитне Я-геймер або ж учасник перформансу).

Епічний наратор і ліричне Я відрізняються а) інтенційністю; б) характером мовлення; в) характером ідентичності (особовими формами), а саме:

– суб'єкт ліричного мовлення спрямовує свою увагу на власні переживання предмета, тоді як наратор – на зображення самого предмета;

– зміст нарації – події, що відбуваються у світі зовнішньому стосовно наратора; зміст експресії – події внутрішнього світу.

– у ліриці звичними для суб'єкта ліричного мовлення є риторичні особові форми Ти, Ми, а в епічному творі вони рідкісні. В епосі рідко трапляється наратор у першій особі множини (як-от у повісті Анатолія Дімарова «Молоко, молоко, молоко»), натомість у ліриці форма ліричного Ми є жанротворчою (скажімо, для гімну).

У цьому контексті слід звернути увагу на поняття «голосу» в ліричному тексті. У монографії «On Voice of Poetry» Девід Новелл Сміт розкриває суть лірики як «привілейоване “володарювання голосу”» [221, 11]. Зазвичай явище голосу безпосередньо зіставляють із постаттю «ліричного героя». Найбільш

розповсюдженою така ідентифікація була в радянському літературознавстві. Натомість в есеї «Три голоси поезії» Т.-С. Еліот ідентифікує цей голос із власне поетом, що по-різному звучить у драмі та ліриці. Наприкінці ХХ ст. Г. Грабович у статті «Голоси української еміграційної поезії» запропонував поняття «голос», яке тотожне з «ліричним Я». Такі погляди є цілком закономірними, оскільки в ліричних текстах звучить лише голос незнайомої людини, яка виражає свої думки і почуття. Натомість поняття «ліричний герой» або «ліричний персонаж», що були найбільш популярними у радянському літературознавстві, передбачає наявність портретної характеристики, біографічних деталей. Для характеристики радянської лірики, якій притаманна ідеологічна заангажованість, Грабович визначив ще один тип голосу – «тоталітарний».

Перевівши погляд у площину наративності та риторики, Г. Грабович відзначив, що навіть тексти, в яких ледь помітно оповідача, присутній «безтілесний голос»: «Цей випадок безтілесного голосу, де текст твориться не якоюсь індивідуальною психікою, а самою чистою поезією» [43, 389]. Ймовірно, варто подумати про запровадження понять «погляд» (чи «бачення») у текстах з імпліцитним адресантом, що дозволили б якомога конкретніше окреслити присутність суб'єкта ліричної експресії. Адже саме суб'єктивність мислення сприяє підбору тієї чи іншої тропіки для вираження ставлення до об'єкта, що описується. Знаковою для такого типу лірики є збірка Валер'яна Поліщука «Геніальні кристали»: «Ходило тихе море як любов північна./ Блакитно-вогкий перелив/ Гуляв в наллятому до краю небокраю./ Лишень на заході рожевий тум-туман...» [134, 10]. Цей мариністичний пейзаж, у якому відсутній «голос», вибудований поглядом ліричного споглядача, присутність якого, як і «точку зору», відчуваємо завдяки його стриманим емоційно-оцінним і просторовим означенням «тихе море», «море як любов північна», «до краю небокраю».

Чіткіше уявлення про специфіку ліричної експресії дає суб'єктна організація ліричного твору разом з її комунікативними інстанціями – ліричним адресантом й адресантом як специфічного способу організації словесного викладу. З цієї позиції мовлення ліричне може трактуватись як акт (жест, дія, згідно з

концепцією Джона Остіна та Джона Серля), що дає можливість глибше проникнути в природу ліричної експресії й описати різні форми ліричного виразу вольового прагнення. Адже, згідно з цією теорією, навіть ментальні дії сприймача або надавача інформації вже частково розкривають суть емоційного спрямування ліричного тексту. Мовленнєвий акт англійський філософ пов'язав з певним типом дії, проте одразу ж конкретизував, що «здійснення дії є метою вживання, але зазвичай і навіть, можливо, ніколи не є можливим здійснити будь-яку дію за допомогою самих лише слів» [119, 17]. У цьому випадку йдеться про певні комунікативні цілі, які, якщо розглядати їх в просторі ліричного тексту, ґрунтуються в основному на експресивному наповненні ліричного повідомлення.

Підсумовуючи аналітичні розмірковування над складною проблематикою, пропоную багаторівневу комунікативну модель ліричної експресії, її змісту, форм, суб'єктів та адресатів, випрацьовану на основі концепцій А. Окопєнь-Славінської, В. Шміда і В. Смілянської (див. таблицю 1.2. Багаторівнева комунікативна модель лірики).

У ліриці на першому плані – суб'єкт мовлення (ліричне Я), а не його об'єкт – персонаж чи зображений світ. Незалежно від того, чи ліричне мовлення стосується подій внутрішнього чи зовнішнього світу, воно є експресією – знаком його переживань, і емоційна оцінка виражає поставу ліричного Я щодо предмета ліричного мовлення.

Таблиця 1.2. Багаторівнева комунікативна модель лірики

Рівні комунікації	НАДАВАЧ	ЗМІСТ І ФОРМИ ЕКСПРЕСІЇ	СПРИЙМАЧ
Зовнішньо-текстовий	Автор	Ліричний твір	Конкретний читач
↓			
Внутрішньо-текстовий рівень, зовнішній щодо ліричної експресії	Абстрактний автор (Шмід) / суб'єкт ліричного твору (Окопень-Славінська)	<i>Зміст:</i> внутрішній світ особистості. <i>Форми:</i> ліричний текст, його жанр, стиль, композиція, концепція	Абстрактний читач (Шмід) або адресат твору (Окопень-Славінська)
	Зовнішні щодо зображеного світу суб'єкти третьоособової експресії: ліричний «власне автор»; ліричний розповідач	<i>Зміст:</i> духовне освоєння предметного світу. <i>Форми:</i> ліричний роздум, розповідь, опис; потік свідомості, візія; фігурні вірші, візуальна й цифрова поезія, перформанс	Запрограмовий у тексті імпліцитний сприймач відповідної форми ліричної експресії: роздуму; розповіді, опису, експериментальної поезії
↓			
Внутрішньо-текстовий рівень ліричної експресії (викладу), внутрішній щодо зображеного світу	Внутрішні щодо зображеного світу суб'єкти першоособової експресії: ліричне Я/Ми; Я рольової лірики і ліричної маски; ліричний оповідач	<i>Зміст:</i> внутрішній і зовнішній світ ліричного Я; <i>Форми:</i> роздум, сповідь; автотематична лірика; лірична оповідь, портрет, пейзаж, діалог	Адресат першоособової експресії: імпліцитний адресат (Я/Ми-адресат, авто-адресат)
	Внутрішній щодо зображеного світу імпліцитний суб'єкт (ліричне Я) другоособової експресії	<i>Зміст:</i> спонукання, заклик, прохання, побажання тощо. <i>Форми:</i> лірика апелятивна, імперативна, адресована, полемічна, дидактична, агітаційна	Адресат другоособової експресії: певні особи (кохана, друг, читач), історичні, міфологічні, літературні постаті, персоніфіковані поняття: Ти-, Ви-, Ми-адресат

Предметом (темою) ліричної експресії є емоційна, інтелектуальна, вольова і споглядальна **реакція** на **стимул**, яким може бути внутрішній світ ліричного Я (рефлексивна лірика), події зовнішнього світу (зображальна лірика) й сама словесна експресія (експериментальна лірика, людична поезія, тобто поезія мовної гри).

Варто зауважити відносність цієї класифікації: вона умовна і означає тяжіння до того чи іншого полюса (лірична експресія, епічна і драматична нарація), однак у конкретних текстах ці викладові форми накладаються чи перетинаються, змішуються в потоці ліричної експресії.

Епіцентром ліричної експресії, первісним її джерелом, конституційним первнем є емоційний вибух. На відміну від нарації, опису і драматичної форми викладу, вона має вибуховий характер. Тут важливою характеристикою лірики, що розкриває її сутність, постає її безсюжетність. Адже лірична експресія – це не «чиясь розповідь про когось», а бурхливий, швидкий, запальний, нестриманий, подібний до вибуху висловлення внутрішнього світу ліричного Я. Відтак навколо цього центру розташовуються більш спокійні форми ліричної експресії, такі як медитація. Особлива форма поєднання експресії волі та думки постає у різноманітних текстах «трибунної лірики». На периферії перебувають межові й проміжні (гібридні) явища, такі як оповідач і розповідач з їхніми формами розповідної та описової лірики, а також персонажі-мовці з їхнім ліричним діалогом. А у текстах експериментальної лірики розкривається деперсоналізована експресія гри.

А також слід замислитись над тим, який термін слід уживати стосовно ліричної експресії. Якщо ми враховуємо як одну з визначальних характеристик непостійність ліричної експресії, то визначати її як структуру, модель або систему – досить ризиковано, оскільки ці поняття позначають щось застигле і схематичне. Натомість потік ліричного мовлення чи його плин – це явище живе й мінливе і тому свого роду невловиме. Достатньо складно втиснути емоційність ліричного тексту в певні структурні рамки. Тому індивідуальність ліричного тексту зможе

підкреслити можливо дещо ризикована, термінологія: «потік ліричного мовлення», «споглядання», «гра» тощо.

Висновки до розділу 1

Осмилення лірики як цілісної художньої структури, що цілковито підпорядковується емоційному началу – чи не єдиний постулат, на якому сходяться в поглядах всі дослідники, починаючи від давньогрецьких філософів і по сьогодні. Саме тому виокремлення емоції, або ж її художнього відповідника – експресії – у якості головного чинника для існування поетичного акту – річ неминуча. Експресія – це спосіб комунікації у ліричному тексті та спосіб вираження ліричної суб'єктивності та суб'єктності. Проте явище ліричної експресії постає перед сучасним літературознавством як явище малодосліджене поруч з двома іншими більш типовими для дослідження комунікативного зв'язку інстанціями – адресантом та адресатом.

Існують різноманітні історичні класифікації ліричних текстів та підходи до виокремлення значущих її частин. Зокрема, можемо виокремити кілька важливих етапів теоретичної думки: міфологічний (давньогрецька філософія – теорія Просвітництва), німецька класична естетика та її розуміння лірики як неординарної формальної структури та експресивного мовлення, формалістичний і наратологічний. Якщо на перших етапах мислителі ще не цілком впевнено підходили до ліричного тексту як художньої структури, то в лоні посткласичної наратології відбулось штучне накладання грубої теорії на тонку натуру лірики, а формалісти і структуралісти (окрім Р. Якобсона) переважно пробували замкнути її в тісних рамках структури та класифікацій.

Теоретико-методологічні засади домінування експресії в ліричному тексті ґрунтується на переконанні, що саме в ній концентруються емоційно-вольові рефлексії суб'єкта ліричного мовлення. Якщо експресія – це наслідок суб'єктної природи ліричних текстів, то лірична комунікація – це подекуди сильна, подекуди ледь вловима інтенція, що спрямована від адресанта до адресата, центром якої є

вольові прагнення, емоційні сплески та концепційне мислення. Оскільки константою є той факт, що емоція, як і воля та бажання, завжди інтенційна, то й ліричний текст завжди містить ознаки комунікативності.

Феномен ліричної експресії сьогодні потребує глибшого осмислення. Наразі ж вдалось виокремити декілька факторів, що її характеризують. Серед них – часопросторовий вимір, який не є статичним (за В. Шмідом) й існує без будь-яких обмежень, оскільки він розкриває одномоментність яскравого прояву експресії волі, афективної емоції або медитативного споглядання. Наступне характерне явище, що формує ліричну експресію, це ритміка, фоніка та графіка, які стимулюють заглиблення в потік емоцій та відтворення емоційної схвильованості ліричного суб'єкта. Різноманітні графічні засоби постають для утворення більш деталізованого образу ліричного суб'єкта, що в короткому обсязі ліричного повідомлення розкриває смисл повідомлення через експресію думки та гри.

Термін «суб'єкт ліричної експресії» – найбільш точний заміник звуженого поняття адресанта. Оскільки навіть не будучи зримо присутнім у тексті, імпліцитний суб'єкт ліричної експресії керує вираженням думок, описів, емоційного враження. Саморефлексивність, сила емпатії, апелятивність та риторичність дають змогу кваліфікувати ліричну експресію думки, почуття, волі, споглядання і гри як сам зміст комунікації ліричного тексту.

РОЗДІЛ 2. Суб'єктна система ліричної експресії

У наратологічних концепціях наратор – це інстанція, котра в комунікативній структурі є посередником між автором і зображеним світом і викладає подію – зображує предмет в його динаміці та часовій перспективі. У ліричних текстах, на думку наратолога П. Х'юна, вся структурна організація «[...]замінюється перформативною безпосередністю мови. У результаті чути голос самого мовця, оскільки він витікає з досвіду та мови» [208, 3].

Наратологи розглядають подієвість як «стержень розповідного тексту» [187, 11]. Натомість суб'єкт ліричного мовлення визначає експресія особистісних вражень та переживань (часто швидкоплинних, подекуди афективних). Нерідко свою присутність у ліричному тексті суб'єкт експресивно виявляє після описової частини, коли відбувається перехід від зображення зовнішнього світу до переживань світу внутрішнього. Наприклад, так розкривається сутність ліричного суб'єкта в тексті М. Рильського «По теплому дощі»: «Тополі навкруги здіймаються, як вежі,/ І гайвороння з них обтріпує росу.../ Чи ж не стомлюся я? Чи вірно донесу/ Це щастя юних днів – востаннє, може, юних...» [141, 45].

Власне, сама подія у ліричному тексті має дуже специфічний характер, адже навіть тривіальна okazія може стати приводом для творчої сублимації. Це підкреслює й Дж. Каллер, стверджуючи що «звичайна нісенітниця не така вже й важлива сама по собі, але відзначається як привід для прояву поетичної влади» [197, 283]. Тому центр ліричного повідомлення – це емоційна реакція на подію, а не сама подія та подієвість, як центральний чинник нарації.

Особливої уваги потребують зв'язки між мовцем та мовленням, яке проявляється в різних видах суб'єктів ліричного мовлення. Посередником між біографічним Автором і його ліричним текстом є внутрішньотекстовий суб'єкт мовлення, котрий може бути наближеним до Автора (ліричне Я) чи віддаленим від нього (особливо у рольовій ліриці). Балансування на межі суб'єкта та об'єкта в ліриці витончено коментує Анатолій Ткаченко: «і в ліриці, окрім об'єктивації

власної суб'єктивності, чи, інакше кажучи, окрім вираження свого інтимного світу, існує все-таки й осягнення та розкриття іншої свідомості-чуттєвості – бодай у вигляді описового наближення до чужого внутрішнього світу чи розігрування ролі іншого, ніж сам, суб'єкта» [171, 70]. Та навіть у рольовій ліриці деякі автори фактично не приміряють так званих масок, не вдаються до драматизованого перевтілення, адже суб'єктом мовлення в таких текстах завжди є духовно близька реальному авторові особистість, як-от Олександр Довженко в поезії «Останній лист Довженка» В. Стуса: «Столичний гамір заважкий мені./ І хочу вже на затишок, і, може,/ на спокій хочеться на придеснянський,/ і хочеться на мій селянський край...» [161, 22]. Цей текст – єдність двох голосів людей, що покинули рідний і близький серцю край (Чернігівщина та Донеччина) й змінили його на життя у Києві. Проте неодноразово поети вдаються до імітації світоглядно чужого Я, як-от у гротескно стилізованому монолозі міщан-«совків», що стоячи в черзі за мандаринами, стали свідками публічного самоспалення («Напередодні свята» [161, 56] В. Стуса).

Суб'єктність є однією з головних ознак ліричних текстів, оскільки безпосередньо залежить лише від вражень та мисленнєвих й емоційних потоків суб'єкта мовлення. Він стає центральним предметом дослідження поетичної спадщини кожного письменника. Саме ця ознака відділяє лірику від об'єктності прозового тексту. Суперечність між цими родами літератури простежує В. Шмід. Наратолог розмірковує над категорією фікціональності, що не притаманна викладу від першої особи і цілком суперечить природі «ліричного та екзистенційного жанру» цілим набором об'єктивних «симптомів» [187, 28]. Проте фікційність є родовою ознакою мистецтва загалом і художньої літератури зокрема. Фікційною (фікціональною) є й експресія у ліриці, зокрема, у рольовій. Адже згідно з сучасним трактуванням фікційності як «творення – вигадки – гри – мовлення, врахування літературних норм, жанрових структур, орієнтацій на адресатів» [50, 107], можна стверджувати, що всі ці ознаки притаманні більшості ліричних текстів. Саме тому існують відмінності між реальним автором, ліричним Я, проміжним між ними абстрактним Автором, імпліцитним суб'єктом та ін. Бо у

світі ліричного повідомлення та реальності адресанти функціонально відмінні між собою, на чому наголошує Анна Біла: «Тут і тепер, у художньому світі, автор-творець живе за естетичними законами; як *конструктивний принцип* він позбувається біографічності й особовості загалом» [23, 42].

Згідно з роздумами Дж. Каллера, терміни «fiction» і «fictional» створюють плутанину під час розгляду лірики, оскільки вигадка в літературі – це завжди витвір уяви. Центр нарації – подієвість, кожен окрему частинку з якої можна вигадати. Але й емоція, що керує ліричним повідомленням, може бути фікцією: «у поезії можуть бути переосмисленими переживання, які не відбулись або не відбуваються, і тема висловлювання, про яку йдеться мовцю у першій особі в поезії, може бути такою ж вигаданою, як оповідач роману або розповіді» [196]. Таке твердження Дж. Каллера видається теоретично обґрунтованим, якщо головною ознакою лірики визначаємо не суб'єктивність, а суб'єктність.

Детально питання суб'єктності в ліриці розглядає Валерія Смілянська. Спираючись на домінуючий статус ліричного суб'єкта мовлення, дослідниця застосовує термін «суб'єктна тональність», який трактує як «вираження суб'єктом оцінки зображуваного за допомогою засобів мовленнєвої експресії та віршової інтонації» [156, 11].

В основу окреслення комунікативної системи ліричного тексту лягає лірична інтонація адресованої спрямованості, що супроводжується індивідуальним суб'єктивним підбором засобів експресії. І якщо порівнювати функціональність адресанта в ліричному та епічному текстах, то суб'єкт ліричної експресії, насамперед ліричне Я, поділяє з наратором посередницьку функцію, однак у ліричному мовленні основна вага припадає на сам суб'єкт, а не предмет [63]. Акцентуючи увагу на терміні «ліричне Я», Дж. Каллер простежує його зародження ще в поезії давньогрецьких ліриків: «Ліричне Я античності дає можливість індивідуальній специфіці, як у Сапфо або Архілоха [...] і тут у “ліричній добі” ми спостерігаємо народження модерного розуму, коли поети з'являлись, щоб усвідомити самих себе як особистість із внутрішнім життям» [197, 54]. Адже й лірична експресія не є зображенням предмета, а

вираженням внутрішнього світу ліричного суб'єкта. Лірика переважно безсюжетна; зміни, що відбуваються в ліричному творі, стосуються насамперед внутрішнього світу ліричного суб'єкта – це події його душі:

обняти я багато не знаю не знаю чи там буде сніг
і чи можна буде грати у сніжки не знаю чи можна
<...> зберегти тих кого тут люблю розділити з ними
найбільшу радість найбільше світло» [106, 187] (Б. Матіяш).

2.1. «Власне автор», «абстрактний автор», «суб'єкт твору»

Поняття «абстрактний автор» (В. Шмід), «суб'єкт твору» (А. Окопень-Славінська), «власне автор» (В. Смілянська) близькі, однак не синонімічні, бо відрізняються деякими нюансами.

У концепції В. Смілянської, яка відштовхувалася від російської класичної традиції, «власне автор» – це внутрішньотекстовий прихований суб'єкт надособистісних, філософських, політичних, етико-моральних роздумів, який основну увагу зосереджує на поетичному світі. Інстанція власне автора служить засобом «ліричного пізнання найбільш широких і загальних суспільних та філософських проблем і оформляється жанрово-тематично як твір громадянської, філософської, пейзажної лірики» [155, 72-73].

Детально питання абстрактного автора подано в наратологічній концепції В. Шміда, який не лише розкриває природу його існування в літературному тексті, а й простежує історію виникнення терміну. В. Шмід відштовхувався від концепції М. Бахтіна, для якого абстрактний автор був віртуальною авторитетною інстанцією, що тримає під контролем увесь твір. Уточнюючи бахтінське трактування, В. Шмід застеріг, що «абстрактний автор не є зображеною інстанцією, і йому не можна приписувати жодного окремого слова» [187, 53]. У концепції німецького наратолога абстрактний автор ототожнений з уявним образом, який закорінений у тексті і виникає в читача у процесі читання: «Він не ідентичний з наратором, а постає як принцип вигаданого наратора [...] і всього зображеного світу. У нього немає свого голосу. Його слово – це весь текст у всіх

його планах, увесь твір з його конструктивними якостями. Абстрактний автор є лише антропоморфним утіленням усіх творчих актів, уособленням інтенційності твору. Він існує у творі не експліцитно, а лишень імпліцитно, віртуально, на основі творчих слідів-симптомів, і потребує конкретизації з боку читача» [187, 53]. Тому в концепції В. Шміда абстрактний автор має подвійне існування: об'єктивно він закладений у тексті як «віртуальна схема симптомів» й актуалізується в суб'єктивних актах читання.

Близькою деякими аспектами до поняття «абстрактний автор» є категорія «суб'єкт твору» в А. Окопень-Славінської, яку вона вписала в чотирирівневу схему комунікативних інстанцій:

– *автор* як суб'єкт творчого акту на позатекстовому рівні комунікації – реальна особистість, яка адресує свій твір читачеві, має авторські права, контактує з видавцем тощо;

– *суб'єкт твору*, який є аналогом «абстрактного автора» на внутрішньотекстовому рівні, зовнішньому стосовно ліричної експресії. Як і В. Шмід, польська дослідниця надає суб'єкту твору ознак імпліцитності. Ця імпліцитна інформація постає як «суб'єктний аспект прихованої в кожному висловлюванні автотематичної, метамовної інформації, що постійно плине під поверхнею тематизованих значень» [212, 34];

– *ліричний суб'єкт* – це ліричне Я, яке є аналогом епічного наратора і перебуває в цій ієрархії на нижчому щаблі компетенції – на внутрішньотекстовому рівні ліричної експресії, внутрішньому щодо зображеного світу;

– *ліричний персонаж* – третя (тематична, зображена) особа, про яку йдеться в ліричному монолозі ліричного Я.

На нашу думку, на відміну від дещо розпливчастого визначення «абстрактного автора», яке в концепції В. Шміда набуває під час читання та інтерпретації персоніфікованого вигляду, А. Окопень-Славінська запропонувала вужчі, зате чіткіші критерії «суб'єкта твору», ствердивши, що його не зображує жодна тематизована інформація і про його існування не знають ні наратор, ані

персонаж, оскільки в межах твору йому не належить жодне висловлювання, а лишень окремі висловлювання вищого (метатекстового) ряду, як-от: коментарі до основного тексту, назва твору, назви розділів, епіграф, авторські примітки.

Розгляньмо абстрактного автора в системі комунікативних інстанцій на прикладі кількох поезій.

У циклі Світлани Поваляєвої «Штормове попередження», який опублікований в антології «Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років», знаходимо такий верлібр:

цей чоловік риється в смітнику щоранку

це його район і його смітник

чоловік риючись в смітнику говорить:

ТУТ НЕМА НІЧОГО ТВОГО!

так зі мною спілкується світ

так спілкується світ з усіма хто його чує:

– тут нема нічого твого тому будь ласка

бери що схочеш!

але не забудь повернути

це як у бібліотеці

ти ж ходила в дитинстві в бібліотеку?

– так, ходила. Але я крада книжки

– справді? Що ж тоді все одно

не забудь повернути

ділися з ближнім своїм навіть

якщо воно не твоє! [106, 206].

Ліричними *персонажами* тут є чоловік, що риється у смітнику, уособлюючи в очах ліричного Я увесь світ, і самий цей світ, який розмовляє з ліричним Я та «з усіма хто його чує».

Ліричне Я не контролює спосіб мовлення персонажів, але спілкується з ними і у власному коментарі (ліричній медитації) інтерпретує сенс їхніх висловлювань – розширює за принципом градації зміст малозначної репліки знедоленої людини

до етичного принципу «бери що схочеш! / але не забудь повернути», а відтак підносить до філософської концепції життя: «ділися з ближнім своїм навіть / якщо воно не твоє!».

Згідно з А. Окопєнь-Славінською, *суб'єктом твору* є паратекстуальна інформація, яка перебуває поза компетенцією наратора/ліричного Я і стосується жанрових, композиційних і стилістичних правил будови твору. Такими паратекстуальними вказівками для твору С. Поваляєвої є найближчий контекст і місце публікації (твір у складі ліричного циклу «Штормове попередження» видрукувано в поетичній антології), графічне оформлення і відсутність заголовка (на думку дослідників, відсутність заголовка натякає на багатозначність твору). Ця паратекстуальна інформація сигналізує читачеві, що перед ним не текст позалітературного дискурсу (скажімо, журналістський репортаж чи щоденниковий запис), а зразок верлібрової лірики, яка, як знаємо з нашого читацького досвіду, твориться переважно в медитативному стилі.

Шмідовий *абстрактний автор* вимагає, крім зазначених формальних параметрів, ще й змістовної інтерпретації. Ця інтерпретація впливає з прочитання всього твору, а особливо сильним імпульсом є для неї прикінцева філософема «ділися з ближнім своїм навіть / якщо воно не твоє!», яка інтертекстуально відсилає до Євангелія і навіює образ гуманістично налаштованої, мудрої і проникливої «абстрактної авторки», переповненої співчуттям і безмірною любов'ю.

Знаками біографічного *автора* є ім'я Світлани Поваляєвої, а також стисла біографічна довідка, розташована на початку циклу: «Світлана Поваляєва народилася 1974 року в місті Києві. [...] Нині працює на 5-му каналі у програмі “5 копійок” Романа Чайки. Написала: “Екстумація міста”, “Замість крові”, “Орігамі-блюз”, “Сімург”, “Камуфляж в помаді”, “Небо кухня мертвих”, “Бардо online”, книжку для дітей “Вррум-чарівник”. Віросповідання – буддизм, сімейний стан – цивільний шлюб, двоє синів» [106, 195].

З точки зору суб'єктної організації ліричного тексту вважаю недоречними терміни «нульовий адресант», «безсуб'єктна лірика», оскільки, як стверджує

сучасна наука, кожне висловлювання має адресанта, якщо не явного, то прихованого (імпліцитного).

Найбільш детально тип «власне автора» в українському літературознавстві дослідила В. Смілянська, позначаючи цим терміном «надособистісні філософські, політичні, етико-моральні роздуми, втілені в поетичні рядки» [156, 9]. Ці тексти насичені загальнолюдськими міркуваннями, які згодом ліричне Я суб'єктивізує, трактуючи на свій манер. Зміна власне автора на ліричного суб'єкта відбувається в тексті В. Симоненка: «Не лицемірити, не чванитись пихато,/ Не дуракам пускати в очі дим...». Після вислову таких загальних моральних засад мовлення набуває суб'єктних ознак ліричного Я, який висловлює власну позицію щодо цих постулатів: «Я хочу правді бути вічним другом/ І ворогом одвічним злу» [151, 137]. У розглянутому тексті відбувається синхронізація кількох типів адресанта ліричного повідомлення.

Проте існують тексти, в яких позиція власне автора є стійкою і не переплітається з іншими суб'єктними формами. Зокрема, дослідниця суб'єктного світу лірики Івана Франка Лариса Куца, спираючись на вчення Б. Кормана, виділяє окрему категорію ліричних текстів, у яких найбільш чітко постає суб'єкт ліричної експресії у формі власне автора: «У власнеавторських віршах на першому плані не особистість, а поетичний світ. Власне автор має найширший об'єкт осмислення – світ і людину у їхніх різних виявах і вимірах» [88, 216]. Така філософська антропоморфність дійсно найбільш притаманна текстам І. Франка, де фігурує власне автор: «Хтославу світу осягнув/ Аж по найдальші межі,/ Не раз бува подібний він/ До наглої пожежі./ З сухих дерев розпалена,/ Вона високо буха,/ Та швидко попелом сіда...» [176, т. 3, 198].

Найчастіше позиція власне автора окреслюється в текстах з ліричною розповіддю або описом. За Б. Корманом, власне автор «виступає як людина, яка бачить пейзаж, зображує обставини, роздумує над ситуацією» [81, 124]. У текстах із такою формою надавача дуже важливим фактором є зв'язок із предметом зображення, що постає в безособовій ліриці. У цьому типі лірики зображений світ розкривається як немовби позбавлений особистісного ставлення. Однак

об'єктивоване висловлювання від третьої особи все-таки виявляє (і відповідно, навіює читачеві) певне ставлення до зображуваного предмета різними засобами ліричної експресії, скажімо епітетами: «З білої ночі потойбічності/ виринуло чорне сонце...» [161, 75] («З білої ночі потойбічності...» В. Стуса). Позицію суб'єкта висловлювання можна було б відновити таким чином: «Я (суб'єкт мовлення) бачу, як з білої ночі потойбічності виринуло чорне сонце». Однак у Стусовому оригіналі присутності мовця ми не відчуваємо – він не заважає нашій винятковій зосередженості на предметі зображення [61].

Суголосно ідеї М. Гайдеггера про мову поезії як дім буття український поет признавався в листі до Євгена Адельгейма: «Єдиний смисл – у народній приказці: народився – то мучся... Мій оптимізм-песимізм: живу *не я*, а – *мною*, живе природа – *через мене*, тому я *мушу* жити – мушу на рівні здатності моєї екзистенції» [162, т. 6, 67]. Властиво, саме голос буття, що його ліричне Я відчуває у глибинах власного єства, є орієнтиром для спрямування ліричного переживання, вербально вираженого в текстах. Таким чином екзистенційне формулювання В. Стуса «*живе природа – через мене*» промовисто окреслюється в ліричних текстах. Саме в текстах описової лірики, суб'єкту мовлення якої притаманні ознаки імпліцитності, власне автор пропускає через себе всю сутність природи і акумулює сенс особистісного буття в ідеях, переживаннях, емоціях. Поезія «Зачервоніє горобина...» є прикладом трансформації безсуб'єктної форми в автокомунікацію: з передчуттям осінніх змін – птахів, що незабаром відлетять у вирій, осіннього голого гілля, хмарного неба – приходять самоусвідомлення безповоротності добровільно обраної «дороги болю». Та відбувається зміна від споглядання до авторської розмислу: «на голому гіллі, на вітрі,/ на хмарнім небі, на дощі,/ і заспокоєння нехитрі/ зупинять руку на плечі./ Іще терпи. Ще осінь буде...» [161, 105]. Така поезія виражає особливу всеохопну настроєвість, що впливає й на часопросторову дійсність цього типу текстів: час ліричного мовлення теперішній, а ліричне застереження спрямоване в позбавлене ілюзій майбутнє, коли тривожна осінь зміниться зимовою пургою.

Під час дослідження номеносфери ліричних текстів Мар'яна Челецька

виокремлює внутрішньоспрямовані заголовки, які «виникають внаслідок багатоплановості і суб'єктивної багатозначності слова» [179, 34]. Наприклад, у поетичному тексті Олега Коцарева «Гробки» висловлювання не просто належить суб'єкту ліричного твору, а й дає йому певну характеристику: ліричне Я – людина з центральної України, оскільки звичаю під назвою «гробки» дотримуються власне там.

Цього питання торкається А. Окопень-Славінська, чие поняття «суб'єкт твору» стосується виключно правил побудови ліричного твору і фактично звужене до паратекстуальних компонентів тексту, таких як заголовки, коментар, тоді як жанрові і стильові правила читач виводить не тільки з паратекстуальних компонентів, а й із структури всього ліричного твору й, зокрема, з комунікативної ситуації. Ба більше, заголовки чи коментар можуть відігравати (і здебільшого відіграють) риторичну роль, наприклад, «Ода чесному боягузові» Івана Драча не є одою, а навпаки – сатирою.

А в нижче наведеній поезії Костянтина Москальця «Поглянь на тих, кого бездумна *hýlê*...» відсутній будь-який паратекст. Зрештою, поширений у ліриці так званий «нульовий заголовок» не позбавлений значущості – він сигналізує читачеві про багатозначність поетичного тексту, яку неможливо увібгати у стисле формулювання: «Поглянь на тих, кого бездумна *hýlê*/ Взяла одного разу у полон,/ На цей похмурий, виснажений сон/ Душі й самозакоханого тіла...» [109, 14].

Правила остаточного запису твору та його структурні характеристики, спосіб друку, графічне увиразнення, розташування тексту на сторінці, його членування тощо вказують на абстрактного автора. У поетичному тексті Галини Крук «До Сильвії Плат» не лише назва вказує на суб'єктне начало тексту, а й його структурування у формі переліку: «щоб не могла ніколи покинути його, а тільки:/ – мнути ці поля у кратку,/ зрошувати потом ці поля з рубчиком,/ – знесилюватись і сивіти...» [106, 124].

Отож **абстрактний автор / суб'єкт твору** – це основна комунікативна інстанція, імплікована метамовною інформацією про структуру тексту. Наратор не контролює спосіб мовлення персонажів, він може лише в коментарі

інтерпретувати сенс висловлювань персонажа. Поза компетенцією суб'єкта ліричного твору перебуває інформація, створена у просторі всього тексту, яка стосується правил будови твору.

2.2. Ліричне Я

Деякі літературознавці (наприклад Б. Корман, а за ним і В. Смілянська) вживали поняття «ліричний герой» на означення ліричного Я. Як відомо, поняття «ліричний герой» запровадив Ю. Тинянов у статті «Блок» (1921). Цей термін важко визнати вдалим, оскільки його постійно плутають із поняттями «ліричний персонаж» і «ліричне Я». Вважаю необхідним підкреслити відмінність між «ліричним Я» і «ліричним героєм»: перше поняття належить до сфери адресанта, а друге (разом із синонімічним «ліричний персонаж») – до тематичної сфери ліричної експресії.

Проте нерідко зустрічаємо ототожнення ліричного Я з особою біографічного автора, що не складно пояснити: ліричне Я може максимально наблизитися до світоглядної, життєвої, екзистенційної позиції автора, як у поезії «Мені однаково...» Т. Шевченка: «Мені однаково, чи буду/ Я жить в Україні, чи ні...» [183, т. 1, 7]. З іншого боку, у рольовій ліриці існує відчутна розбіжність між ліричним Я та біографічним автором, як у творі «Ой одна я, одна...» Т. Шевченка, де ліричне Я має іншу стать, ніж його автор: «Ой одна я, одна,/ Як билиночка в полі,/ Та не дав мені Бог/ Ані щастя, ні долі» [183, т. 1, 6]. Проведення паралелей між ліричним Я та біографічним автором є явищем цілком закономірним, але все ж потребує розмежування, оскільки діють вони на різних комунікативних рівнях щодо ліричної експресії. І, як стверджує М. Гірняк, «біографічний автор не обов'язково гармоніює з авторським «я», а це означає, що ми неминуче збиваємося на манівці, коли читаємо твір, безперервно апелюючи до емпіричного автора» [40, 23].

Сучасні дослідники зверталися до терміна «голос», що знайшов своє поширення в західному літературознавстві, на чому акцентував Г. Грабович: «Останніми роками на Заході питання поетового голосу набрало особливого

звучання: чи самотійно, чи в пов'язанні з такими поняттями, як “точка зору” (point of view) і “літературна персона”, воно фігурує в історичній, риторичній, психологічній і деконструктивістській критиці» [43, 386]. У своїх теоретичних міркуваннях щодо термінології автор вдається й до критики непродуктивного, на його думку, терміна «ліричний герой».

Про три «голоси» поезії говорив поет Т.-С. Еліот, розрізнення яких здійснював на власному досвіді: «голос поета, звернений до однієї людини, – це ілюзія, а ті три голоси, про які я говорю, найкраще можна почути, якщо простежити генезис їхнього розрізнення в думках поета, наприклад, в моєму власному» [223, 196]. Поет не подає теоретичного обґрунтування цьому терміну, проте можна зрозуміти, що для нього межі між голосом поезії та голосом реального автора практично не існує.

Чи виправдана було б заміна поняття «ліричне Я» терміном «голос»? Слід зважити на ту обставину, що голос належить певному ліричному Я, а не навпаки. Цей його **голос** (спокійний чи уривчастий, буденний чи патетичний, іронічний чи болючий) малює **образ ліричного Я** разом з іншими образними штрихами. Такими штрихами до портрета ліричного Я в поезії «Дим» Андрія Содомори є згадки про його селянське походження, про мандрівку в глибоке дитинство, про тепло матері, про запах диму, який для ліричного Я стає збудником для занурення у глибини пам'яті: «Стою в тім дні, а чи бреду за ним,/ Та не в ніщо – у хвилі тихоплинні,/ У той гіркий, у той солодкий дим,/ Коли під вечір палять картоплиння...» [157, 6]. Про все розповідає **голос**, виражаючи багатий духовний світ **ліричного Я** та вимальовуючи його **образ** в уяві читача.

Слід також простежити комунікативні структури текстів, у яких паралельно постають адресанти експліцитний (який має текстовий вираз) та імпліцитний, чий інтенційний образ не збігається внаслідок риторичної природи. Найчастіше такий адресант може бути виражений в автокомунікативній формі «(Я) – Ти (Я)» (тобто звернення до себе у формі ліричного Ти). Так, наприклад, у тексті Василя Герасим'юка «Як звіра, гладиш проти шерсті...» експліцитний адресант є лише метафоричним уособленням імпліцитної інтенції: «Уже й коса не косить — миче/

з корінням... Вже в землі вона.../ Собі шепочеш: чоловіче,/ якій худобі ці сіна?...» [36, 35]. Поет передає суб'єктивні переживання голосом косаря, мовлення якого глибоко метафоричне, формулює головну думку тексту – боротьбу із власними внутрішніми слабкостями: «Невже ти косиш на чужому,/ спиною вчувши вила з тьми?/ Якщо й вертатимеш додому,/ невже співатимеш псалми?» [36, 35]. Вираження зазвичай постає у формі внутрішнього монологу, який є дуже суб'єктивований, що підкреслює А. Окопєнь-Славінська: «Поетичне вираження одночасно є ліричним монологом, тобто індивідуалізованим і миттєвим вираженням ліричної мови, а також кодифікованим літературним мистецтвом ліричного монологу, що розроблений автором» [213, 57].

Окрім загальної формальної номінації ліричного Я-адресанта можна простежити способи його образотворення. Для цього потрібно розглянути сам процес та засоби, завдяки яким перед сприймачем ліричного тексту поступово вимальовується його художній образ (портретні деталі, риси вдачі, біографічні події тощо).

Однією з найважливіших ознак постає мовленнєвий портрет ліричного Я, що пов'язаний з вербальним рівнем лірики. Виходячи з цього критерію, відмінності у мовленні різних людей пов'язані з їхнім вихованням, ерудицією, соціальним походженням, світоглядом, релігією, віком, душевним станом, типом темпераменту тощо. Тому сьогодні в гуманітарній науці усталилося поняття «мовний портрет» на позначення мовленнєвих характеротвірних засобів, за допомогою яких автор конструє внутрішній світ персонажа. Серед таких засобів дослідниця мовної комунікації О. Яшенкова виділяє його «соціальний стан та примітні риси епохи і середовища, які він репрезентує» [118, 288]. Наприклад, у тексті І. Калинця «Вітер» для утворення експресивного налаштування ліричне Я поринає в минуле – княжі часи. Лише опис подій та, звісно, ім'я князівни Ярославни дає підстави розпізнати княжу добу, в якій діє ліричне Я: «Десь там княгиня в Путивлі,/ чадо моє Ярославна,/ мужу в поганські постелі/ вітер отецький послала...» [70, 11]. Відмінні образотворчі характеристики можна віднайти в тексті Ліни Костенко «Оксані». У ньому наскрізно простежується

образ ліричного адресата-доньки, проте висловлювання в тексті подають чітку характеристику суб'єкта мовлення як ніжної та трепетної матері: «Дитя моє, ночі безсонні./ Дитя моє, лагідні ранки <...> Даруйте їй дні променисті,/ І долю, і щастя безкрає...» [83, 153].

Неможливо оминати й тексти Ф.-Г. Лорки в неповторних перекладах М. Лукаша. Мовлення ліричного Я настільки рясно насичено усередненим галицьким діалектом, що це мимовільно переносить читача із реалій міжвоєнної Іспанії в мальовниче Прикарпаття: «А по згір'ю у долину/ йдуть маслини самопаски./ Ти вівчарю,/ ти нещасний!/ Ні овечки, ні собаки,/ ні гирлиги, ні любаски...» [96, 42] («Чотири жовті баладки»). Лише слово маслини створює певну орієнтацію ліричного сприймача в зображеному географічному просторі.

Цілісний образ адресанта утворює також єдність елементів зовнішнього та внутрішнього світу ліричного Я:

– статеві, вікові, національні, ідеологічні ознаки ліричного Я («Минулося! Живи німий і тихий.../ Пригадуючи мар... // Оце й усе, що дні тобі лишили:/ Утома, зморшки та старі листи...» [131, 20] («Що серця рано дізнані утіхи!...» Є. Плужника);

– портретні й біографічні елементи («В горах, де ближче сонця, перший раз приглянувся небу,/ тоді щось дивне й незнане пробудилося у мені/ і піднеслася голова й слова прийшли до уст зелені...» [8, 61] («Автобіографія» Б.-І. Антонича);

– елементи внутрішнього світу: рішуче, мрійливе, радісне або вдумливе ліричне Я, як у поезії Б. Мендруна: «Ти кров подарував для впавшої людини –/ І радісний... А я згадав у ці хвилини:/ Христос віддав усю/ аж до краплини!» [105, 9].

У деяких поезіях переплітаються всі ці елементи, створюючи цілісний образ. Наприклад, очевидними в тексті І. Франка є портретні, вікові, фізичні, ситуаційні, психологічні й духовні ознаки ліричного Я: «Стомився я. Мов жар, горить все тіло,/ Кров стукає у висках, домагається/ Спочинку <...> А мислі за той час, мов над лугам/ Стрімкіі ластівки, без втоми, впину/ Літають, живо срібну павутину/ Дум радісних снують...» [176, т. 2, 299].

У ліричній експресії адресант стає резонатором певної психологічної події, історичної епохи, загальнолюдського світогляду. Наприклад, у тексті Аттіли Могильного ліричне Я разом із своїм адресатом позиціонує себе у якості представника епохи 1960-их: «Повір,/ Бітлз / – це наша юність/ духмяна, як відчинене вікно/ в порожній кімнаті масового мистецтва/ і стерильно очищеної/ класичної музики» [108, 17]. Ліричне Я цього тексту розкриває образ не лише людей, що жили в історичний час піку популярності музичного гурту «The Beatles», але й цілу когорту творчої молоді з особливим світовідчуттям та ідейною спрямованістю, яку іменують «вісімдесятниками».

Образ ліричного Я конструюється кожним поетом по-різному й за допомогою відмінних засобів. І якщо одні митці намагаються приховати власну сутність, то більшість з них все ж наповнює текст власними мисленнєвими потоками та емоційними хвилями. Наприклад, приховати стан душі було завжди важким завданням для Т. Шевченка, який суб'єктивізував кожен свій текст. Відбувалось це не лише в ліричних, а й ліро-епічних і власне епічних текстах: «У своїй творчості Шевченко насамперед – лірик, який весь час кипить, бушує, плаче, клене, розчулюється, перебиває сам себе і, зрештою, у всіх своїх баладах, поемах, повістях показує нам насамперед себе самого» [25, 210]. Так описує художній портрет українського митця О. Білецький, притім розкриває цю рису не як хибу, а навпаки – як характерну рису сильної та вольової особистості, що притягує до себе.

Як вже згадувалося в підрозділі 1.3, пропонуємо на підставі емоційної тональності ліричного повідомлення виокремити кілька різновидів ліричного Я: ліричне Я медитативної лірики (медитативне Я); ліричне Я сповідальної лірики (сповідальне Я); ліричне Я апелятивної лірики (апелятивне Я); ліричне Я зображальної лірики (ліричний оповідач, споглядальне Я, ліричне Я візійної лірики); суб'єкт експериментальної поезії (імпліцитне Я-геймер або ж учасник перформансу).

Окремо слід розглядати ліричне Я зображальної лірики – ліричного оповідача, оскільки концепт «ліричний розповідач» – це, так би мовити,

«відсутній», імпліцитний суб'єкт описової і розповідної лірики. Натомість у зображальній ліриці відчутне контемплативне (споглядальне) Я того, хто в цей момент бачить зображену картину дійсності: «Вкрива любисток цвинтарі бліді./ Його кущі тілесні, аж молочні,/ неначе звірі сильні, молоді...» [27, 82] («Любисток» Н. Білоцерківець). Ліричним Я візійної лірики (ліричний візіонер) виступає особа, що перебуває у стані видіння або сну: «І в снах, як в озерах, світло пливло,/ щемке від сутінків та спиртного...» [57, 30] («Я добре домовився з провідником...» С. Жадана).

2.3. Автокомунікація в ліриці: самотність та самість

Помітною у ліриці ХХ століття є переорієнтація комунікативної спрямованості з адресата (ліричного Ти) на адресанта (ліричного Я). Така обернена адресація означає автокомунікацію: злиття суб'єкта та адресата мовлення в ліричному Я. Серед факторів автокомунікативної спрямованості можуть, очевидно, фігурувати різноманітні мотиви:

– психологічні (потреба усамітнення задля з'ясування власного внутрішнього стану);

– соціальні (цілковите відсторонення від суспільного життя в ув'язненні або й усвідомлене аскетство);

– творчі (усвідомлення того, що герметичне ліричне повідомлення залишиться для сприймачів незрозумілим або ж недооціненим);

– концептуальні (поетичне висловлення екзистенційного становища людини, котра в умовах всеохопного тоталітаризму може довіритися лише власній свідомості).

Усі ці чинники так чи інакше стосуються емпіричної сторони життя ліричного суб'єкта, тобто самотності як соціально-психологічного явища, що не лише продукує автокомунікативну модель ліричного повідомлення, а дуже часто стає його головною ідеєю, як, наприклад, у тексті В. Симоненка «Самотність»: «Часто я самотній, ніби Крузо/ Виглядаю із-зі обрїю кораблів./ І думка безпорадно грузне/ В клейкім баговинні слів...» [152, 143].

Особливо часто мотив самотності зустрічається в ліриці письменників ХХІ століття, що спричинено й явищем самотності сучасної людини в світі та відсторонення від соціального життя. Самотність як феномен буття людини отримав достатньо уваги в дослідженнях сучасних європейських філософів (Г. Арендт, Е. Дюркгайм, М. Бубер). Головною причиною такої проблеми дослідники вважають масовий характер суспільства та формалізацію комунікативних процесів, що не дає людині можливості повністю розкрити власну сутність. Цю проблему було осмислено багатьма мислителями, на що вказує українська дослідниця Лілія Фльорко: «Вихід з цієї ситуації пропонує діалогічно орієнтоване мислення (М. Бубер, М. Бахтін, К. Ясперс, Е. Левінас), згідно з яким “бути” означає спілкуватися діалогічно, бути спрямованим до “іншого”» [175, 6].

Мотив самотності ліричного Я простежується в творчості практично кожного митця, проте має відмінне емоційне налаштування. Наприклад, у текстах В. Свідзинського самотність – це добровільне усамітнення, що є головною умовою для відчуття світової гармонії. Для нього самота спокійна, добра і роздумлива: «Із мурованого покою/ Виходити смутно мені/ Тільки в самотині/ можна бути собою» [147, 169] («Із мурованого покою...»). Умиротворена споглядальна самота В. Свідзинського відрізняється від спокою самоти в ув'язненні, крізь яку чути зойки розпачу в поезії В. Стуса («Валує з мене самота, як сказ,/ і лють, немов пропасниця, стрясає/ напругле тіло. Розтопився час...» [164, 180]), хоча на початках поет віднаходив у камерній самотності романтику буття: «Аж ось воно, блаженство самоти/ й розкоші спокою – на всю планету./ І стільки сили додалось поету,/ і стільки дум, і стільки висоти!» [164, 161].

Форми автокомунікативного вияву авторської свідомості в ліричних текстах, що насичені мотивами самоусвідомлення, мають відмінні творчі спонуки. Основною спонукою до появи таких текстів є прагнення повернутись до глибин власної екзистенції. У моделі автокомунікації ліричне Я здійснює спробу розуміння світу за допомогою внутрішнього діалогу з самим собою. Власне, такий

підхід до розуміння автокомунікативних текстів дає можливість розглянути особливість самості як зосередження у власній свідомості. Досить помітне місце займає самість у теорії архетипів К.-Г. Юнга, яку він розглядає як частину свідомості, а власне – її центром. Окреслюючи психоаналітичний концепт самості, відомий дослідник виокремив і її місце в загальній системі свідомості: «Рівно, як наша свобода волі наштовхується на неунікненні вимоги довкілля, так і поза полем свідомості вона натрапляє на свої межі в суб'єктивному внутрішньому світі, тобто там, де вона потрапляє в конфлікт із фактами самості» [189, 19].

Досягнення цілісності особистості (свідомого та несвідомого) стає ціллю людини, яка прагне самості. Для подолання такого конфлікту ліричне Я бажає дійти через єдність до самості. Саме тому такі внутрішні конфлікти супроводжуються автокомунікативною моделлю в ліриці, що проявляється у формі внутрішнього діалогу, як, наприклад, у поезії Є. Плужника: «Настане час, – і ти обрящеш Єву.../ Час проміне, – і мир утратиш ти.../ І переступиш грань (уявну чи чуттєву)/ Якоїсь довготи чи широти...» [131, 14]. («Дві паралелі, два меридіяни...»). Найбільш яскраво таким інтравертним характером позначено тексти поетів-екзистенціалістів, хоча бачення, повернуте до внутрішнього світу людини, присутнє в творчості кожного лірика.

Як стверджував М. Гайдеггер, «ми є мовленням, а це водночас означає, що це мовлення нас об'єднує» [6, 201]. Прагнення ліричного Я повернутися до внутрішніх глибин власної екзистенції, «самости» породжує автокомунікативні спроби осягнення та розуміння світу, його ідентифікації у формі внутрішнього діалогу.

2.4. Ліричне Ми

Здебільшого ліричне Ми є не тільки адресантом, а й об'єднує адресанта й адресата. Адресант ліричного повідомлення, що позначається колективним Ми, застосовує семантику займенника першої особи у формі множини для вираження певної спільності адресанта й адресата у комунікативній ситуації, наприклад,

їхньої духовної солідарності. Порівняно з інтимною лірикою, тематика якої замикає коло комунікативних інстанцій на двох учасниках («не знаю чи тут ми іще говоритимемо але колись/ вже коли світ стане схожий на малу карусель <...> не знаю якими будуть тоді/ обійми й скільки на них треба буде зачекати...» [106, 186] (Б. Матіяш), ліричне Ми у громадянській ліриці та низці різних жанрів може означувати широкий діапазон адресатів, з якими себе поєднує ліричне Я, – від однієї особи (друга чи коханої людини) й до соціальної групи, нації чи всього роду людського, з яким себе асоціює ліричне Я: «Тут наша кров солоні і руда. Сюди ми йшли – Займанщину обсісти, козацькими кістками облягти» [161, 157] («І що кигиче в мертвій цій пустелі?..» В. Стуса).

Дуже широко постає ліричне Ми у жанрі гімну (національного, релігійного, студентського, спортивного тощо) та в інших жанрах, зокрема багатьох зразках любовної лірики («Ми підем, де трави похилі» А. Малишка). Структурну формацію ліричного Ми має гімн нашої держави «Ще не вмерла України...» П. Чубинського, а також тексти І. Франка «Каменярі», «Не пора» та ін.

2.5. Рольова лірика і лірична маска

Рольова лірика – це виклад від імені ліричного персонажа-оповідача, ліричне Я якого не тотожне авторові. У рольовій ліриці власне автор створює видимість дистанції, приписуючи голос іншій, наприклад, історичній, міфологічній чи літературній, постаті. Ліричний суб'єкт тут не ідентичний авторові, але зближується з його світоглядною позицією. Ось, наприклад, один із текстів І. Лучука, в якому ліричне мовлення ведеться від імені Павла Тичини: «Я не хочу розчинитись/ у своїх земних сусідах, як у чаєві цукор./ Я сам засолоджений чай...» [99, 95] («П. Тичина»). Устами відомого українського поета І. Лучук висловлює власне суб'єктивне ставлення до нього. Світоглядну близькість підкреслює детальне окреслення духовного стану ліричного Я: «Та краще я не мав би ворогів/ сидів би з всесвітом/ і дмухав/ на погасаючу та теплу зір золу...» [99, 96].

Різноманітні внутрішні імпульси постають у прикладах рольової лірики, в

якій ліричне Я говорить устами особи протилежної до реального автора статі: «Я привітаю, наче друга./ Ах, я давно Вас ждала,/ ще як над книжкою поезій/ сміялася, ридала...» [168, т. 1, 105] («Листи до поета» П. Тичини). Ліричне Я в ролі дівчини у поезіях завжди підкреслено меланхолійне та ніжне («Ой одна я, одна...» Т. Шевченка, «Скажи мені правду, мій любий козаче» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Люнатикуви» І. Лучука). У таких текстах свідомість реального автора цілковито завуальовано, адже відбувається не лише об'єктивація суб'єктивності суб'єктом мовлення, а й, як стверджує А. Ткаченко «окрім вираження свого інтимного світу, існує все-таки й осягнення та розкриття іншої свідомості-чуттєвості – бодай у вигляді описового наближення до чужого внутрішнього світу чи розігрування ролі іншого, ніж сам, суб'єкта» [171, 70].

У рольовій ліриці присутні суб'єктні позиції двох свідомостей. Тому розглянуті вище тексти дуже різносторонньо розкривають світоглядні сфери кількох свідомостей. Окрім свідомості ліричного Я, на думку Б. Кормана, «тут же приховано присутня й більш висока свідомість – як носій мовної норми й іншого соціально-побутового і культурно-історичного типу...» [81, 177]. Абстрактне й замасковане ліричне Я все ж пропускає внутрішні імпульси реального автора у формі перевтілення, розкриття в собі когось іншого.

Польські літературознавці в рольовій ліриці схильні вирізняти лірику маски, ліричне Я якої має антропоморфічний образ тварин, рослин, матеріальних і духовних предметів: «Проте не ви: цвітучі, славлені, рослин вельможі,/ а я – покірний терен, покруч дерева приземний,/ нелюблений, погорджуваний, сірий і буденний/ зазнав найвищої із ласк – чоло вінчати Боже» [9, 15] («Терен співає» Б.-І. Антонича).

Цей термін можемо трактувати й дещо ширше, адже застосування ліричної маски завжди зумовлено певною комунікативною метою. І якщо в постмодернізмі цей засіб забарвлений пародійністю, то своєрідний ефект маски багато відомих українських поетів застосовували не з мистецьких, а політичних причин – щоби приховати свій істинний талант під покровом соцреалізму. Спроба догодити тогочасній системі зумовила появу таких рядків як «Партія – очі мої,/ Партія –

мова моя!..» Д. Павличка та багато схожих однотипних текстів. Про те, що образ маски, творений у текстах українського поета не є ідентичним реальним світоглядним та ідейним позиціям, засвідчував згодом як він сам, так і дослідники його життєтворчості: «Д. Павличко ніколи не був “советським”, але знав щілини системи і як ними просуватися» [84, 20].

Не всі тексти рольової лірики повністю поглинають особу реального автора ліричного тексту. І якщо соцреалізм культивував деперсоналізоване за змістом, трафаретне за формою письмо, то період «відлиги» відродив у поетичному середовищі, наприклад, у творчості Василя Стуса, особистісно-відповідальну, проникливу та вдумливу рефлексію. Тому навіть у рольовій ліриці В. Стус фактично не одягає маски, не вдається до театрального перевтілення, бо суб'єктом мовлення в таких творах завжди є духовно близька самому авторові особа («Трени М. Г. Чернишевського», «Костомаров у Саратові», «Останній лист Довженка»).

2.6. Риторика ліричного мовця

Порівняно з іншими літературними родами, у ліриці всі чинники комунікативної ситуації «(Автор) Я – ліричне мовлення – Ти (Читач)» зазнають специфічної трансформації: вони набувають підкресленої риторичності і підпорядковуються завданням ліричної експресії – виразу переживань ліричного адресанта.

Образ ліричного мовця найчастіше формується через застосування риторичних засобів, які здебільшого інтимізують комунікативну ситуацію в ліриці. Особливої риторики набуває мовлення ліричного Я, що приймає образ-маску. Скажімо, молодий Т. Шевченко змальовує ліричне Я у вигляді сивовусого кобзаря чи дівчини. І залежно від того, чий тип мовлення припасовує до себе ліричне Я, змінюється й риторика його мовлення. Наприклад, висловлювання юної дівчини рясно насичено експресивною лексикою, часто переривається паузами та розпачливими окликами: «Якби мені черевики,/ То пішла б я на музики.../ Горенько моє!/ Черевиків немає,/ А музика грає!

грає!..» [183, т. 2, 116] («Якби мені черевики...» Т. Шевченка). Натомість риторика «маски»-чумака, яку обирає Т. Шевченко, дещо інша. Мовлення тут більш аргументоване й апелятивне, не так часто переривається паузами, хоча емоційність викладу також підкреслюється риторичними окликами: «Ой полетить, гайворони/ Мої сизокрилі,/ До батечка та скажіте,/ Щоб службу служили/ Та за мою грішну душу/ Псалтир прочитали...» [183, т. 2, 127]. Достатньо типовими постатями (ролями) ліричного Я в Т. Шевченка були кобзар (в інших романтиків – лірник, бард, трубадур, мінезінгер), пророк (віщун, містик), трибун тощо.

Богдан Рубчак виділяє такі ліричні образи в Шевченка як «напівмаски», що зустрічаються в творчості поета найчастіше. Окреслюючи ці міркування діаспорного літературознавця, Іван Дзюба наголосив на небезпеці «схематизму і статуарності, в статичності набору масок поховати невловні вібрації постійного зростання Шевченкового “вираженого я”» [51]. І справді, риторика мовлення ліричних масок, яка постає в текстах Т. Шевченка, наскрізь пронизана двосуб’єктністю вираження, оскільки крізь їхнє мовлення чітко проглядається особистісний духовно-емоційний стан дійсного суб’єкта мовлення.

Інтенційне значення риторичних форм виявляється okazіонально під час їх зіставлення (але не ототожнення!) з контекстом, а також із позатекстовими реаліями. Скажімо, без знання позатекстових реалій – біографії В. Стуса – для читача ліричної поезії «Як добре те, що смерті не боюсь я...» залишаться незрозумілими інтенційні значення комунікативних інстанцій Я-адресата (чому ліричне Я говорить про смерть?), згаданих реалій (про які «невідомі верстви» йде мова?) і адресатів (що це за «богове», до яких вертається ліричне Я?): «Як добре те, що смерті не боюсь я/ і не питаю, чи тяжкий мій хрест./ Що вам, богове, низько не клонюся/ в передчутті невідомих верств...» [164, 133]. Тобто на розуміння внутрішньої комунікативної ситуації впливає знання зовнішніх обставин. Біографія поета-дисидента дає можливість інтерпретувати розмови про смерть як усвідомлення приреченої людини в табірних умовах заслання, невідомі верстви – як потойбічне життя або шлях, що чекає його ще в час ув’язнення, а «богів» – як керівників судового процесу, в чиїх руках була доля письменника.

Натомість, якщо читач не знайомий з біографією Стуса, зміст твору зміщується на рівень філософських розмислів непокірного ліричного Я про непростий шлях життєвої боротьби і прагнення здобути справедливість хоч би й по смерті.

Риторичні структури ліричного повідомлення таким чином стають головним засобом для утворення опосередкованого комунікативного зв'язку, підвищують рівень адресованої спрямованості та збільшують рівень його експресивного наповнення та суб'єктності.

Висновки до розділу 2

Суб'єктна система ліричних текстів демонструє собою широкий діапазон різновидів ліричного суб'єкта. І найцікавішим є те, що кожен дослідник, торкнувшись теми ліричного суб'єкта, окреслював свій тип взаємозв'язків у структурі «ліричний мовець – ліричне мовлення».

На основі оригінальних концепцій різних авторів, можемо зробити висновок, що найбільш чітко в ліричному тексті проявляють себе такі види суб'єктів ліричного мовлення та свідомості, як абстрактний або імпліцитний Автор, власне автор, суб'єкт твору. Абстрактний автор, за В. Шмітом, є уособленням творчих інтенцій та існує в тексті імпліцитно. У визначенні А. Окопєнь-Славінської близький до абстрактного автора суб'єкт твору існує імпліцитно на зовнішньому по відношенню до ліричної експресії рівні (назва твору, авторські примітки, графічні засоби, розташування тексту та його частин на сторінці). Поряд з цими інстанціями розглянуто тип власне автора (В. Смілянська), який функціонує в тексті на тому ж рівні, що й два попередні типи суб'єктів, але виникає як вираження надособистісних філософсько-екзистенційних роздумів.

Таке розмежування зумовлено межею між біографічним автором та його вираженням у суб'єктній структурі ліричного тексту. Зосередження дослідницької уваги в своїй більшості на одній інстанції тексту – авторові – дозволяє зробити висновок, що питання співіснування всіх комунікативних інстанцій на кожному рівні ліричного тексту набуває особливої актуальності вже в післячасся зламу

«культу автора», проте залишається на часі й по сьогодні. Дослідження різновидів ліричного суб'єкта здійснено на основі твердого переконання, що він присутній у кожному тексті, хоч і ця присутність є нерідко завуальованою, імпліцитною.

Експліцитне ліричне Я будується за допомогою комплексу образних деталей: голос, портретні деталі, риси вдачі, біографічні події, стилістично індивідуалізоване мовлення тощо. Це явище сьогодні характеризується багатоманітністю трактувань, проте найбільш часто наштовхуємось на помилкове його ототожнення з особистістю реального автора. Хибність цих думок підтверджуємо розглядом образотворення експліцитного ліричного Я, що в тексті будується за допомогою голосу. На основі експресивної тональності ліричного повідомлення виділяємо медитативне, сповідальне та апелятивне Я.

Особливий характер має лірика з автокомунікативною структурою, де ліричне Я розкривається через поєднання ліричного адресанта та адресата. Починаючи з початку ХХ ст. таку форму в ліриці зустрічається найбільш часто. Цим зумовлена необхідність виокремити основні мотиви, що сприяють такому злиттю: психологічні, творчі, концептуальні та соціальні. Опосередковано всі ці мотиви стосуються феномену самотності, яка в творчості кожного поета набуває різного емоційного навантаження. Це може бути добровільним усамітненням, споглядальною самотністю, спробою самоусвідомлення. Досягнення цілісності особистості як прояв самості в автокомунікативних текстах супроводжується інтравертністю мислення, що притаманно поетам-екзистенціалістам.

На основі спільності ліричного адресанта та адресата ґрунтується й ліричне Ми – жанроутворювальна форма для гімну, метою ліричного повідомлення якого є спонукання до об'єднання.. Інтимна лірика замикає ліричне Ми на двох учасниках комунікації. Ефект виголошеного маніфесту зазвичай залишає текст, ліричне Ми якого розкрито у громадянській ліриці.

У рольовій ліриці та в ліриці маски простежуємо особливу форму ліричного суб'єкта, мовлення якого побудовано від імені іншої особи, а ліричне Я не ідентичне з абстрактним Автором.

Всі ці форми вираження неможливо виділяти без укріплення риторичними

засобами, власне через які й будується опосередкований комунікативний зв'язок в ліричному повідомленні. Риторичні механізми підвищують силу адресованих інтенцій, експресивного наповнення та суб'єктності.

РОЗДІЛ 3. Адресат і його різновиди

3.1. Адресат ліричного твору

У сучасному літературознавстві поширене розуміння внутрішнього ліричного адресата як цілковито риторичного засобу. Звісно, комунікація в ліриці проявляється не так прозоро, як в інших родах літератури. У більшості випадків вона виражається за допомогою «непрямих комунікативних смислів» [49], що базуються на художніх засобах, зокрема метафорах, евфемізмах, мовних іграх тощо. Однак, незалежно від того, чи ліричний адресат є колоритно змальованою фігурою, безмовною апострофою або ж імпліцитним (неномінованим, «нульовим») компонентом, він у внутрішньоконікативній системі виконує чимало різноманітних функцій, що змінюються відповідно до тематичного наповнення комунікативного повідомлення ліричного тексту. Приступаючи до дослідження адресата як чинника ліричної комунікації, його різновидів і функцій, виходжу з концептуальної засади, що розгляд ліричного адресата, побудований на висвітленні його внутрішньотекстових відношень із адресантом та ліричною експресією (мовленням ліричного Я), дає змогу глибше збагнути специфічну природу лірики.

Окреслюючи текстуальні властивості ліричної комунікації, Ю. Лотман наголосив на ієрархічній нерівності комунікантів: неавторитетності та абстрактності ліричного отримувача і перевагах відправника, що «наділений авторитетом в найвищій мірі» [97, 185]. Уявлення структуралістів про домінуючу позицію автора в текстовому просторі проявилися в недооцінці внутрішнього ліричного адресата як значущої комунікативної інстанції. Власне, через високий рівень риторичності лірики літературознавці рідко розглядали цей рід літератури крізь призму адресата. Центральними для розгляду ставали взаємозв'язки, якими корелюється комунікація, серед яких, проте, адресована спрямованість була провідним чинником, як у випадку теорії діалогічності Михайла Бахтіна: «Кому адресоване висловлювання, як мовець, чи той, що пише, відчуває і уявляє собі своїх адресатів, яка сила їхнього впливу на висловлювання – від цього залежить і

композиція і, особливо, стиль висловлювання» [6, 315].

Залежність комунікативної структури художнього тексту від фактору адресації висвітлено в теорії лінгвістичної комунікації та прагматики (Ніна Артюнова, Реувен Цур, Ірина Романова, Вадим Демєнтьєв, Ірина Безкровна, Флорій Бацевич, Вікторія Скрябіна та інші) та, звісно, наратології. Згідно з наратологічною концепцією Вольфа Шміда, адресат прозового тексту може виступати в різних позиціях, зокрема як «конкретний читач, реципієнт», «ймовірний адресат», «фіктивний адресат», «наррататор» [187, 28].

Комунікативний статус ліричного адресата – тема малодосліджена й через те, що не раз заперечувався й сам комунікативний статус лірики (Т. Сільман). Новий поштовх розвитку теорії ліричної комунікації дали праці представника московсько-тартуської школи Юрія Левіна в 70-х роках минулого століття. Літературознавець виділив три типи адресата: внутрішній (експліцитний в тексті), зовнішній (передбачає реального читача) та проміжний адресат (або імпліцитний читач). Якщо В. Шмід здійснює типологію адресата на основі його залежності від адресанта, то класифікація ліричного адресата Ю. Левіна базується на «взаємовідношенні “діючих осіб” (“персонажів”), пов’язаних із цим текстом» [90, 464].

Також слід звернути увагу на дослідження А. Окопень-Славінської, яка у власній комунікативній концепції літератури пише про те, що «адресат твору – поняття ширше, ніж адресат нарації» [213, 45]. Це певна текстова конструкція, яка не має ознак особи, є сукупністю читацьких компетенцій, необхідних для того, щоби читати твір згідно з авторською інтенцією. Отже, адресат твору повинен бути компетентним настільки, щоби розпізнати, що перед ним ліричний твір, а не газетна стаття. І що саме він побудований за певними правилами та розрахований на певний естетичний ефект.

Більш гучно ідеї ліричного адресата зазвучали в XXI столітті у публікаціях послідовників теорії діалогізму М. Бахтіна та Ю. Левіна – російських науковців Сергія Сисоєва та Яни Двоєнко.

Обираючи суто «риторичний» підхід, С. Сисоєв розглядає зв’язки ліричного

суб'єкта із адресатом у ліриці О. Пушкіна, яке стає провідною ланкою в побудові типології «комунікативного контуру» ліричного тексту [165, 23]. Позитивний/негативний комунікативний контур, за С. Сисоєвим, – це емоційне обрамлення комунікації, що визначається безпосередньо через висловлену в тексті оцінку або враження ліричного суб'єкта щодо адресата. Усі тексти, в яких відсутня адресована спрямованість, російський дослідник відносить до таких, що позначені нейтральним комунікативним контуром.

У дещо іншому ракурсі побудована класифікація Я. Двоєнко. Структурний підхід до аналізу лірики Й. Бродського з комунікативної точки зору полягає у визначенні рівня апелятивності щодо адресата кожного окремого тексту. Для цього дослідниця визначає «маркери апеляції», яким відповідають числові індекси від 0 до 5. Результат маркування кожного тексту певним індексом полягає у визначенні рівня апелятивності цілої збірки. Головним критерієм маркування стає фактор присутності адресата, що вказує на те, «що апелятивність ліричного суб'єкта того чи іншого автора досить висока і має спрямований характер»; відсутність у тексті образу адресата стає підставою для констатування «імітації комунікативного акту, що базується на експресивних функціях мови» [48, 73].

Натомість ліричний адресат часто виступає як позатекстовий елемент, що стосується реальної особистості. Стосовно цього Яна Двоєнко справедливо зауважила, що «такий підхід не є об'єктивним, оскільки поети часто ставились із недбалістю до своїх присвят» [48, 67]. У дослідженнях текстів Йосифа Бродського авторка рідко зосереджується на реальності адресата, адже вважає присвяти кожного вірша («М. Б.») «частиною образу та частиною авторського міфу» [48, 67].

В українському літературознавстві малодослідженою є остання ланка комунікативної тріади «адресант – лірична експресія – адресат». Питанням ліричного Я як ідентифікатора авторських інтенцій присвячено чимало наукових праць, зокрема дослідження Валерії Смілянської, Миколи Кодака, Валерія Корнійчука та інших. Зрідка кожен з авторів звертає увагу на концепт ліричного адресата. Наприклад, є очевидним, що концепція суб'єктної організації ліричного

тексту, яку запропонувала В. Смілянська, теоретично не враховує комунікативної інстанції адресата, оскільки зосереджена на вписаних у тексті суб'єктах викладу, а не сприймання, хоча фактично під час аналізу ліричних текстів дослідниця оперує цим поняттям.

Докладніше дослідження адресата подано в монографії Віталія Назарця, який дотримується комунікативно-жанрового підходу. Автор здійснив типологію внутрішньотекстового адресата, що стає «основною умовою творення текстів адресованої лірики» [111, 237]. Виділення окремих типів адресата відбувається за трьома характеристиками: персоналізованість вияву адресації (зовнішньотекстовий / внутрішньотекстовий, недиференційований / диференційований, одноосібний / узагальнений, реальний / умовний); суб'єктна належність адресації (власне адресат / автоадресат); текстуальний вияв адресації (експліцитний / імпліцитний, анонімний імпліцитний, латентний імпліцитний, автологічний / метаадресат, фактичний / псевдоадресат, моноадресат / поліадресат).

Комунікативний акт ліричного мовлення семантично позначений рисами егоцентризму, під яким маємо на увазі спосіб вираження ліричного адресанта та специфіку ієрархічних відносин між адресантом та адресатом: у ліриці лише адресант виступає самодостатньою та незалежною ланкою ліричного комунікативного ланцюга, натомість адресат займає підпорядковану, пасивну позицію щодо адресанта. Такі нерівноцінні зв'язки в тексті підкреслює й Б. Корман, враховуючи концептуальні засади емпіричного автора: «Носій концепції передбачає читача, який її адекватно сприйме, на якого вона і розрахована. Цей читач є елементом не емпіричної, а естетичної реальності» [81, 123-124]. У концепції російського літературознавця формування такого читача підпорядковується структурі твору.

Занурюючись глибше у проблематику модифікації взаємозв'язку адресанта й адресата можна простежити, що саме вони породжують конкретні форми ліричної експресії. З цього стає зрозуміло, що така концептуальна логіка ставить дослідження ліричного адресата у залежність від адресанта та його ліричної

експресії.

Ліричну адресацію (маю на увазі інтенційну спрямованість ліричного мовлення на адресата, в основі якої лежать різновиди риторичного звертання Ти, Ми, Ви, автокомунікативне Я, а також розповідна, питальна, спонукальна, оклична модальності, ліричні форми роздуму, спогаду, сповіді, молитви тощо) дослідники не раз трактують як художній засіб, який лише доповнює портрет адресата.

Повертаючись до епічного адресата слід зазначити, що хоча він фігурує в оповідних та епістолярних творах, однак загалом це явище в епосі набагато рідше, ніж адресат ліричний, який є жанротвірним елементом адресованої лірики. Окрім того, на відміну від епічного адресата, який, окрім жанрів байки, казки, фантастики і містики, є особою, схожою на реальну, ліричний адресат має безліч риторичних видозмін – ліричне Я може звертатися до відсутніх осіб (дистанційна комунікація), явищ природи (апострофа), абстрактних предметів тощо.

Беззаперечним також є повне узгодження у ліричному повідомленні експресії та адресата. Адже так само як усне мовлення адресоване слухачеві, так і писемне – читачеві, що супроводжується основною експресивною функцією. Внутрішнє ж мовлення завжди спрямовано уявному (ідеальному) співрозмовнику, або автоадресатові, що супроводжується особливими формами вираження ліричної експресії.

Попри це, загалом звужене трактування ліричного адресата мусимо визнати непродуктивним. Наполягаю на необхідності різнобічного вивчення цієї багатофункціональної комунікативної інстанції, яка часто стає осередком поетичної семантики окремого твору, об'єднавчим та структуротвірним чинником для тих чи інших поетичних циклів або збірок. Саме інстанція ліричного адресата здійснює безпосередній вплив на формування тематичного, емоційного та інтонаційного забарвлення ліричної експресії, навіть якщо адресат є риторичною, цілком умовною поетичною фікцією. Спираючись на різноманіття комунікативних завдань та функціональних особливостей ліричного адресата, виділяю такі його різновиди: Я-адресація (автокомунікація), Ти, Ми,

Ви-адресація, реальний адресат/умовний та неномінований адресат [62].

Образ того, до кого апелює ліричне Я, утворюється за допомогою різних мовленнєвих засобів адресації, таких як вокативу («Мій друже, що похований у морі,/ Ти відспівав своє у нашім хорі...» [174, 45] (Н. Федорак) та завдяки реалізації широкої гами мовленнєвих актів, таких як спонукання, заклик, запрошення, заохочення, прохання, побажання тощо, виражених дієсловом першої чи другої особи однини/множини наказового способу («Одягни мене в ніч,/ одягни мене в хмари сині/ І дихни наді мною/ легким лебединим крилом...» [55, 41] – «Лебединий етюд» І. Драча). Часто образ адресата суб'єкт мовлення змальовує за допомогою різноманітних образних деталей: портретних, психологічних, ідеологічних («Тебе – теплу, погідну, лагідну, окату/ хочу кликати з ночі, всю з шовку й брокату...» [36, 71] – «До пані Варвари Л.» Ю. Андруховича).

Основною ознакою ліричної адресації є комунікативність, що проявляється через спрямованість висловлювання на особу отримувача. Проте нерідко така адресована спрямованість підсилюється за допомогою фатичної функції, що супроводжується наміром привернути увагу адресата, встановити і підтримати з ним контакт («Що ти кажеш?/ Не чую за тихим плачем./ Чи тобі вже печаль всі слова одібрала?» [125, 27] – «Видіння сухих осокорів» О. Пахльовської), та імпресивна функція, яка реалізує намір вплинути на адресата («Сонце! Засмійся у мій кошик! / Полоскочи моє блискуче долото...» [67, 93] – «Досвітні симфонії» М. Хвильового). Досить часто дослідники ще вживають сукупний термін «апелятив», який містить елементи номінації (називання адресата) та вокативу (співвіднесеність із другою особою).

Почасти розмірковуючи над інстанцією адресата, В. Смілянська відзначила, що звертання можуть бути адресовані або читачеві або персонажам твору. Проте найважливіше, що дослідниця вказує на існування й третього різновиду звертань «до квазіадресатів, тобто до відсутніх чи померлих, до неживих предметів і явищ природи (сонця, вітру, хвилі) – такі звертання називаються апострофами» [155, 160]. Дуже часто такими «квазі-адресатами» виступають

поети, що канули у вічність, проте залишились духовними наставниками та прикладами для наслідування наступних поколінь. Так оспівує велич таланту Івана Франка поет Дмитро Павличко, позиціонуючи його як наставника та творчий ідеал: «Учителю! Стою перед тобою,/ Малий, вчарований до німоти./ Хто ще умів любити так, як ти,/ Хто кликати умів ще так до бою...» [121, 240] («До Франка»).

Найчастіше такі яскраві образи адресатів постають у жанрах адресованої лірики, посланнях, молитвах, апострофах, колискових та ін.

3.2. Реальний/умовний адресат

Умовного адресата варто розглядати як символічного учасника ліричної комунікації: це формальний, цілком безмовний «співрозмовник», від якого ні суб'єкт поетичного мовлення, ані читач не очікують жодного відгуку, а служить він насправді для вислову переживань ліричного Я, емоційно-образного увиразнення ліричної експресії та посилення її естетичної впливовості. На підкреслено риторичному статусі умовного адресата в ліриці акцентує С. Сисоєв: «Персонаж-адресат не призначений не лише для самостійної мовленнєвої дії – він не призначений й для осмислення того, про що йому говориться» [165, 28]. В основному умовна адресація в ліриці виконує суто риторичну функцію. Проте потребує спростування теза про те, що ця риторична фігура є лише засобом підсилення емоційної впливовості художньої мови.

У минулому дослідники послуговувалися терміном «апострофа» для позначення художнього тропу, який застосовувався для досягнення особливого ефекту при звертанні до неживих предметів та абстрактних явищ. Поширеним у світовій поетичній практиці є й жанр ліричного послання, в якому ліричне Я звертається зі своїми думками, переживаннями до певного адресата. Тексти з такою адресацією системно дослідив Віталій Назарець, виділивши окремий метажанр – адресовану лірику. У рамках цієї тематики автор характеризує умовного адресата як «широке коло екзистенційних та предметних об'єктів та реалій, що спроектовані на повсякденне духовне та матеріальне життя

людини» [111, 264]. Зокрема, дослідник виділяє такі об'єкти та процеси, як країни, мова, легендарні або міфологічні об'єкти та явища.

Усе ж нерідко адресатом ліричного послання стають реальні особи. За моїми спостереженнями, у цьому випадку внутрішня комунікація співвідноситься з ситуацією в реальному світі, і оскільки місце адресата займає реальна особа, то й адресант частково або ж повністю ідентифікується з реальним автором тексту, не втрачаючи при тім статусу риторичної інстанції, створеної його уявою. Скажімо, у Стусовому траурному посланні до закатованої художниці Алли Горської («Надто легко/ ти увійшла в той склеп, де синій посмерк/ і калинові тіні – ярких грон/ оплилі набризки – гойдає стогін...» [164, 96]) жодного разу не вжито ім'я адресата. Лише в підзаголовку («Пам'яті Алли Горської») виформовується ототожнення ліричного адресата з реальною особою. Присвята як частина надтекстового простору, на думку М. Челецької, «доповнює адресну неповноцінність» ліричного тексту й водночас не дає «присвяті перетворитись із форми звертання на якісно продуктивний мовленнєвий жанр» [179, 72]. Існують думки, що заголовковий комплекс, до якого входить присвята, заголовок, підзаголовок, епіграф та інші «належать твору, і не належить ліричному висловлюванню» [165, 124]. Слід наголосити й на тій обставині, що присвята не є відображенням спрямованості мовлення ліричного суб'єкта. У тексті В. Стуса адресат позначений формою ліричного Ти, концепт якого містить і виклад ідей та думок мисткині, й опис її духовних поневірянь, що не залишає сумнівів щодо спрямованості внутрішньої комунікації саме на зовнішньономіновану особу біографічного адресата – художницю Аллу Горську. Тип такого адресата виділяє В. Назарець, номінуючи його історичним, представники якого узагальнюються як «громадсько-політичні діячі, полководці, науковці, митці минулих епох і сучасної авторів епохи, зрештою, будь-які непересічні особистості, які, з точки зору автора, відзначилися вагомим внеском в еволюційний поступ людства» [111, 264]. У проілюстрованому ліричному тексті повідомлення будується не лише на спробі віддати данину таланту українській мисткині. Ідейне спрямування полягає у пошуку сенсу страждань, які споріднюють ліричних комунікантів, та фінал, якого

слід очікувати після страсного шляху: «Хто б міг пройтись/ межи двома смертями/ і лишитись живішим від живих. Так, сестро, так:/ штурлуймо небо, вкрадене справіку – / ще довге наvertання до душі» [164, 98].

З іншого боку, існують тексти, в яких присвята як частина заголовкового комплексу не завжди визначає особу ліричного адресата і одразу ж дає можливість зрозуміти напрям інтенційного спрямування. Для демонстрації візьмімо інший вірш В. Стуса – «Ярій, душе! Ярій, а не ридай», що має ідентичну присвяту – «Пам'яті Алли Горської». Слід наголосити, що цей текст було написано одразу після смерті художниці й вперше зачитано на її похороні. Можливо, саме тому внутрішньою комунікативною структурою текст кардинально відрізняється від попереднього, що змінило функціонування присвяти, а саме її адресні особливості: вірш-«пам'ять» тут перетворився у маніфест покоління шістдесятників, наснажений громадянсько-філософською патетикою, в тематичну основу якого лягла доля тої, що боролась до кінця. Функції адресата, що об'єднаний із адресантом, виконує ліричне Ми, породжене головною комунікативною метою – об'єднання на фоні трагічної події: «на чорних водах тінь її шукай,/ де жменька нас. Малесенька шопта/ лише для молитов і сподівання./ Усім нам смерть судилася зарання,/ бо калинова кров – така ж крута,/ вона така ж терпка, як в наших жилах» [161, 48]. Тому в цьому випадку присвята виконує лише символічну функцію, що надає тексту зовсім іншого звучання.

У ліричних творах з реальним адресатом відбувається складна співгра поетичної (фікціональної) та реальної (історичної) дійсностей. Такі твори здатні справляти подвійний ефект: будучи джерелом естетичної насолоди, вони можуть провокувати комунікативний відгук у реальному світі. Пригадаймо, як на адресований «Вступ» до поеми Івана Франка «Лісова ідилія» («Миколо, мій друже давній, ідеалісте непоправний...») Микола Вороний відповів адресованою поезією Іванові Франкові: «Ні, мій учителю і друже...» [65].

Доволі поширеним явищем у ліричному мовленні є поєднання умовного та реального адресата: «Мабуть, тобі вже, мій сину,/ зашпори в душу зайшли <...>

Здрастуй, бідо моя чорна...» [161, 82] («Церква святої Ірини...» В. Стуса). У цій поезії, яку В. Стус створив у слідчому ізоляторі Київського КДБ (вул. Володимирська, 33) ініціальне звертання «мій сину», в якому, безумовно, прочитуємо поетового шестилітнього сина Дмитра, є риторичним так само, як і фінальне звертання «бідо моя чорна, ...страсна моя путь», оскільки риторичними є всі без винятку компоненти ліричної комунікації: і тематичні реалії, і саме ліричне Я. Як церква святої Ірини «криком кричить із імли» лише в ліричному світі поетичного твору, бо була зруйнована татаро-монголами ще 1240 року, так і згадані в тексті дружина Валентина, матір Ірина, сестра Марія недоступні для ліричного Я, бо дистанційовані від нього в часі і просторі й оживають лише в його переживаннях. Іншими словами, згадані у поетичному тексті реалії позахудожнього світу стають поетичними/умовними образами у світі ліричного твору. Іntenційне спрямування ліричного повідомлення стосується головного адресата – сина, натомість апелювання до «біди чорної» виконує функцію експресивного засобу.

Однак незвичний характер має комунікативна структура Стусового тексту «Коли б не ти – оця зима...», у якому адресація спрямована одночасно до трьох адресатів, щоправда, не розрізнених, а об'єднаних проникливим почуттям адресанта. Спершу зміст комунікативного повідомлення розгортається у формі подяки ліричному Ти за потужний емоційний зв'язок, який підтримує в ньому залишки життєвої сили. Проте вже через кілька рядків жертвоне Ти розділяється на три джерела життєдайної любові: «Вітчизно, Матере, Жоно!». Попередні та наступні рядки вказують на цілісність для ліричного суб'єкта цих трьох образів: «Для мене без тебе і життя нема <...> Недоля ця, коли б не ти,/ мене б косою підкосила...» [161, 155]. Якщо розглядати окремо конструювання образу ліричного Ти кожного з цих адресатів, то відчутною буде різниця в експресивному забарвленні. Наприклад, в контексті рядків «Коли б не знав, що в тиші тиш/ і в пільмі темені немає/ твоєї свічки, що світає/ попід безоднею узвиш...» персоніфікований образ України насичує патріотичними інтонаціями. Матір як образ старої самотньої жінки забарвлює твір сентиментальною та

журливою тональністю. Натомість образ дружини насичує текст болем від втраченого кохання. Кожен з цих варіантів адресованої спрямованості змінює комунікативну ціль ліричного повідомлення внаслідок зміни експресивного навантаження. Цілісне ж зображення цих трьох образів передбачає єдину мету – оспівати важливість почуття надійної опори в умовах розпачу та самоти. Можемо стверджувати, що така форма комунікативної структури тексту сприяє конкретизації семантичного змісту ліричного повідомлення.

Достатньо часто умовний адресат з'являється в текстах із структурою автокомунікації «Я–Ти (Я)» (тобто звернення ліричного Я до себе у формі ліричного Ти). Комунікативне завдання текстів такого формату не передбачає формування ні мотиваційних, ні ціннісних орієнтирів відносно зазначеного адресата, тому що переживання, думки, почуття, які нуртують у внутрішньому світі ліричного Я, звернені лише до нього самого. Комунікативну інтенцію тут цілком формально спрямовано на умовного ліричного Ти-адресата, який у системі ліричного спілкування є риторичною інстанцією, своєрідним ліричним медіатором – опосередкованим свідком зіткнення ліричного адресанта зі своїм суперечливим началом, проявником його схвильованого емоційного стану: «Чого ти варт, згубивши машкару/ Що панциром холодним біль студила?» [161, 158] («Ждання – витратне. Ти – пунктир смертей...» В. Стуса). Умовна адресація такого типу визначається лише фактором уявної присутності умовного адресата, точка зору якого не враховується, як і його інтерпретація ліричного висловлювання.

Серед форм вираження ліричного адресата ускладненим є тип ліричного повідомлення, яке поєднує різнорідну адресовану спрямованість, а саме:

– ліричне автокомунікативне Ти (Я) + умовний адресат: «З ціложиттєвого ждання/ ти смерть на кілька літ відтрусив <...> Я не скорився вам, злодії,/ вітаю, рідна, прощавай, кохана...» [161, 179] (В. Стус). У цій поезії ліричний адресат змінюється, вибудовуючи ліричний «сюжет» твору: від роздумів над своїм життям, у яких ліричне Я звертається до себе як до риторичного співрозмовника на Ти, адресант переходить до вислову непокори лиходіям і прощання з

Вітчизною: «паду в твоє, Вітчизно, лоно...». Три адресати – ліричне Я в автокомунікативній формі Ти, «зłodії» і Вітчизна – ось риторичні співрозмовники, на яких тримається семантичний каркас усього ліричного висловлювання;

– автокомунікативне Я + реальний адресат: «Не можу я без посмішки Івана,/ оцю сльотаву зиму пережить <...> Іваночку! Чи чуєш, доброокий?! Йй-бо, не знаю, що я зле зробив...» [161, 30] («Не можу я без посмішки Івана...» В. Стуса) тощо. Тут спостерігається зміна ліричного адресата з реальної особи Івана Світличного, який під час написання цього твору перебував у слідчому ізоляторі. Переживання за долю друга спонукають емоційний риторичний вигук «Іваночку!..», а емоційна напруга та страждання супроводжуються актом самобичування в автокомунікативній структурі. Проте слід наголосити, що виникнення в тексті нового ліричного адресанта доповнює та розвиває тематичне та ідейне наповнення [62].

Якщо суб'єкт ліричного мовлення (адресант) завжди є одноосібним або постає як одна цілісна спільнота людей, то у випадку з адресатом слід простежити відмінності між головним та другорядними його проявами, їхню композиційно-образну роль у тексті – як змінюються адресати, розвиваючи тему твору. Іntenційне спрямування ліричного мовлення стає визначальним при виявленні статусу адресата. Власне, переважно автореференційне Я та Ти, ліричне Ми та Ви виконують функції головної комунікативної інстанції, натомість умовний адресат завжди займає позицію другорядного й пасивного комуніканта, оскільки зазвичай стосується емоційно-образного увиразнення ліричної експресії: «Ото мій шлях. Світ за очі. Єдине./ Пробач мені, кохана Прикраїне,/ і, матере, не проклени мене./ Я геть подався. Шалом. Навманья/ я геть подався, стомлений од люті» [161, 162] («О, Боже мій, така мені печаль...» В. Стуса). Автокомунікативне оплакування власного життєвого шляху переривається зойком розпачу, адресованим до двох рідних образів – Батьківщини й матері. Такі звертання побутують у тексті як потужний емоційний сплеск. Пасіонарність ліричних адресатів підкреслюється недовготривалістю їхньої присутності в тексті.

Наростаюче емоційне напруження провокує такі благання до рідної землі та матері, що певним чином асоціюються зі станом афекту, адже буквально через два рядки продовжується медитативна автореференція.

За умови присутності умовного ліричного адресата в тексті визначення головного та другорядного його вияву не викликає великих труднощів. Більш заплутана ситуація постає внаслідок функціонування в тексті реального, «біографічного» адресата поруч з іншим типом. Ускладнення комунікативної структури за таким зразком подано в тексті «Весь обшир мій – чотири на чотири...», який умовно можна розділити на два окремі комунікативні простори: автокомунікативне інтенційне спрямування в першій частині («Весь обшир мій – чотири на чотири./ Куди не глянь – то мур, куток і ріг./ Всю душу з'їв цей шлак лілово-сірий,/ це плетиво заламаних доріг»), та адресація до матері – у другій («Це ти, о пресвята моя зигзице-мати!/ До тебе вже шляхів не напитати/ і в ніч твою безсонну не зайти. Та жди мене. Чекай мене. Чекай...» [161, 87]). У тексті існує не лише поєднання двох рівнозначних адресатів, а й змальовано два окремих світи: реальна тюремна камера, в якій комунікативна ситуація пекучої самотності змушує ліричне Я перейти «плетивом заламаних доріг» до уявного світу – в «рідну батьківщину», де «колодязь, тин і два вікна сумні,/ що тліють у вечірньому вогні». Ретроспекція образу батьківської хати викликає жагу спілкування із найближчою людиною – матір'ю. Інтенційне спрямування думок ліричного суб'єкта рівномірно розподіляється між двома адресатами.

Комунікативна стратегія поєднання кількох ліричних адресатів викликає питання про належність тексту до жанру послання. З цього приводу є кілька думок. Щодо залучення до жанру послання текстів із адресованою спрямованістю Юрій Клим'юк висловив таку ідею: «Жанровою домінантою послання є комунікативна ситуація (її ознаки виокремлено Р. Якобсоном), що передбачає наявність “ідеального” співрозмовника, який стає alter ego автора» [78, 178]. Проте таке припущення видається доволі хитким, оскільки згідно з цією концепцією розгляд фактора адресації дає можливість залучити до жанру послання майже всі форми лірики, адже фактично більшість автокомунікативних

форм містять всі ознаки комунікативної ситуації за Р. Якобсоном (адресант, адресат, контакт, повідомлення, контекст, код). Натомість, якщо повернутись до попередньо прокоментованої поезії, важко припасувати синкретичну структуру ліричного повідомлення до такого різнопланового жанру, хоча «текст послання завжди “мерехтить” на межі літературної умовності та побутової реальності» [165, 11]. Усе ж більшість дослідників сходяться на думці, що сам текст або його заголовковий комплекс мусить містити ім'я адресата. У цьому разі має рацію дослідник адресованої лірики Віталій Назарець, коли визнає «здатність послання змінювати свій “жанровий вигляд”, пристосовуючи його до генологічних ознак інших поетичних форм» [111, 74].

Практично всі ліричні адресати є умовними адресатами, а більшість із них – своєрідними альтер его ліричного Я, і цю умовність засвідчують їхня принципова безмовність та інтенційна спрямованість ліричного мовлення на самого ліричного мовця. Звісно, умовність має неоднакову міру в різних модифікаціях ліричного адресата. Скажімо, якщо адресація до неживих предметів завжди сприймається як риторичний прийом, то адресація до реальної особи зазвичай є неоднозначною. Наприклад, текст, який починається зверненням до Оноре де Бальзака, звучить так: «Бальзаку, заздри: ось вона, сутана,/ і тиша, і самотність, і пільма./ Щоправда, кажуть спати надто рано,/ ото й телющиш очі, як відьмак [...] віщий обрій назирай – де ані радості, ані надії./ То – твій правдивий край. Ото – твій край» [164, 166] («Бальзаку, заздри: ось вона, сутана...» В. Стуса). Сама текстова структура допомагає тут зрозуміти, що комунікативний потік спрямовано не на французького романіста ХІХ століття – звернення «Бальзаку» містить дуже слабку інтенційну спрямованість на адресата, що не є головною комунікативною лінією, а функціонує як мовчазний співрозмовник, уявний посередник для підсилення експресії в автокомунікативній формі.

Подекуди у пейзажній ліриці умовний адресат стає чи не головним засобом вираженням ліричної експресії. Враження від краси природи ліричний адресант прагне розділити з кимось. Умовне звертання збагачує текст паралельним змалюванням явищ природи та виразом людських емоцій. У пейзажній ліриці

звертання персоніфікує образ природи, проектуючи на нього емоції ліричного Я і, таким чином, об'єктивуючи їх, віддзеркалюючи внутрішній світ суб'єкта ліричного мовлення.

До категорії умовного адресата не слід зараховувати вигук: ця фігура художнього звернення не виконує жодної комунікативної функції, проте в семантичній структурі тексту набирає ознак емпізи – риторичного прийому для увиразнення експресивності ліричного повідомлення. Вигук стає критерієм емоційності в контексті проявленої емоції ліричним суб'єктом. Власне, з комунікативної точки зору, існує різниця між тим, чи слово проявляється в тексті лише як потужний емоційно-експресивний заряд – вигук, чи стає в тексті значимою комунікативною інстанцією – адресатом. Так, наприклад, частим в українській ліриці є звертання до християнського Бога. В окремих ліричних текстах можна зустріти вигук «О Боже», який не виконує жодної комунікативної функції, а несе в собі лише емоційну конотацію: «Глядацтво впливає з візій,/ тіла в квартири переносить,/ вмикає світло телевізій –/ нам вражень, Господи, не досить!» [31, 172] («Кінотеатри і вокзали» В. Неборака). Наведений приклад вигуку «Господи» демонструє відсутність предметно-логічного значення об'єкта, його характеристик, та, що важливо, унеможлиблює його функціонування як головної комунікативної інстанції. Натомість він насичений експресивною конотацією, яка надає роздумам ліричного суб'єкта більш емоційного звучання. Загалом, у цьому випадку ліричним суб'єктом постає власне автор, оскільки розкриваються здебільшого загальнолюдські ідеї, без акценту на суб'єкті мовлення, а отже й на адресаті.

Адресно спрямоване звертання до Господа простежується в більшості випадків: «Скрикнути тільки: “Мій раю!” і стратити .../ Боже всесильний! чи зміг би ти вигадать/ Муку ще більшу, гіршу, тяжчу?!» [114, 62] («Вгледіти щастя, зомліти, осліпнути...» О. Олеся). Таке звернення-прохання до умовного ліричного адресата чітко окреслює комунікативне спрямування ліричного повідомлення. Особливе значення має високий статус адресата, що відображає трепетне ставлення адресанта до предмету мовлення.

Проте апеляція саме до Бога все-таки дуже вагома, оскільки цей адресат має визначальні характеристики. З такими побажаннями як «хай святиться», зазвичай звертаються лише одного адресата. На основі цього прикладу слід наголосити на типі адресатів, характеристики яких сприяють чіткості визначення концепту ліричного повідомлення. У випадку із Господом як адресатом ліричне повідомлення демонструє чіткі комунікативні стратегії: прохання («Промчатися життям – негоже,/ Бо стільки спраги на шляху!../ Сповни мене любов'ю, Боже,/ Хай скроплю земельку суху» [105, 18] (В. Мендрунь), звеличення або звинувачення («І коли явивсь Господь/ У крові моїх братів, –/ Заридала в серці віра/ І вжахнулася душа.// – Господи, владарю сил!/ Не збагну діянь твоїх./ Нащо нищиш ти скрижалі,/ Що при зорях дав нам сам?» [168, т. 1, 312] («І явивсь мені Господь...» П. Тичини). Про апеляцію до Бога, так би мовити «молитовність», наприклад, Стусової поезії говорить проникливо говорить літературознавець Тарас Салига: «Його благання в Господа ніколи не були позначені побутовим прагматизмом, а навпаки, відлунюють високою і світлою вірою встояти під тягарем труднощів» [145, 495]. І справді, апеляція до Господа у Василя Стуса завжди передається у мученицькому ключі, але без звинувачень: «Та й як перебути –/ ці гони чекання, пониззя безодні,/ цей паверх терпіння,/ цю муку прелюту,/ дай, Господи, вмерти!..» [161, 145-146] («Як хочеться вмерти...»).

У ціннісній ієрархії адресатів цей адресат завжди, навіть у випадку звинувачення, займає верхню позицію, що створює шанобливу атмосферу спілкування. Слід зазначити, що комунікативні інтенції, що стосуються Бога, ніяким чином не творять концепт релігійної лірики, адже, як стверджує дослідник цього жанру Б. Ткач, «вживання біблійної лексикології, антропонімів, топонімів не є беззаперечною вказівкою на релігійну насиченість художнього тексту» [170, 56]. Звернення до Бога в поезії частіше виконує лише експресивну функцію для окреслення великої сили почуття або страждання, що відбувається при реалізації комунікативних стратегій прохання або звинувачення. Натомість комунікативна стратегія звеличення справді підкреслює релігійність ліричного твору, що постає «релігійним за світоглядними установами, які визначають суть

цієї поезії» [170, 56]. Власне, саме сакральність змісту разом із звертанням до Бога характеризує літературну категорію релігійної лірики.

3.3. Ти-адресат

Першоособова лірика фактично є автокомунікативною, оскільки в ній відбувається автореференція Я, його ліричне самовираження. Зазвичай така лірика поєднує в собі адресанта й адресата. Відмінна комунікативна модель утворюється внаслідок звернення адресованої спрямованості до Ти-адресата. Хоча ця інстанція у тексті не номінується, все ж містить конкретну настанову на адресацію. Супроводжується опосередкованою діалогічністю та апелятивністю висловлювань.

Існує кілька структурних різновидів Ти-адресата:

1) за будовою:

а) односкладна модель «(імпліцитне Я) – Ти» у т. зв. *Du Lyrik* (Ти-ліриці) («Де б ти хто б ти коли б ти яким би ти досі не був/ Возлюби розлюби а затим возлюби його заново/ Цей народ що оплакав не раз Маріанну й рабиню/ Ізауру...» [31, 118] – «Де б ти хто б ти коли б ти яким би ти досі не був...» О. Ірванця);

б) двоскладна модель «Я – Ти» («А ти ішла поперед мене,/ Моя струнка, хороша, люба,/ І я помітив як ти грубо/ Топтала колоски пшениці...» [121, 74] – «Коли ми йшли удвох з тобою» Д. Павличка).

2) за ступенем зображення:

а) певні особи (кохана, друг/недруг, читач), а також історичні, міфологічні, літературні постаті Ти-адресата («Ти, брате, любиш Русь,/ Я ж не люблю, сарака!/ Ти, брате, патріот,/ А я собі собака» [176, т. 2, 184] – «Сідоглавному» І. Франка);

б) апострофи: умовні (риторичні) ліричні адресати – персоніфіковані предмети, явища природи, духовні категорії («Ой не крийся, природо, не крийся,/ Що ти в тузі за літом, у тузі./ У туманах ти сниш...» [168, т. 1, 51] – «Ой не крийся, природо...» П. Тичини).

Для позначення цієї форми ліричного звернення Микола Ткачук застосовує термін «ти-форма»: «...у поезії “Робітникові” Грабовського використовується “ти-форма”, коли ліричний оповідач звертається до наратора як до “іншого” або як до себе самого» [172, 149]. Слід зазначити, що тут наявна деяка плутанина з поняттями «наратор» та «інший», однак термін «ти-форма» сам по собі дуже влучний.

Характерною для цього типу ліричної комунікації є інтенція персуазивності – прагнення до переконання та впливу на адресата. Дослідниця персуазивності у комунікативних ситуаціях Вікторія Скрябіна наголошує на тому, що «персуазивні стратегії в любовному дискурсі часто реалізуються вживанням тих мовних засобів, що впливають на емоційну сферу адресата» як і художні тропи (метафора, метонімія, гіпербола і т. і.), головне завдання яких – вплив на «емоційну сферу свідомості адресата» [153, 159]. Така акцентуація на комунікативній інстанції ліричного адресата дає підстави стверджувати, що в інтимній ліриці змінюються ієрархічні відносини між комунікантами. Вивищення особистості коханої замінюється наказовою формою звернення, проте з меланхолійною емоційною тональністю, як у тексті Миколи Вінграновського «Поглянь і глянь: з-за весен зими стали...» : «Не йди, а глянь. Дивись, пошерхотіли/ З осінньої нетихої плавби / Очерети. Очерети вчамріли./ Люби мене. Нікого не люби» [35, 363].

За своєю суттю ліричне Ти багатозначне. Його можна розглядати в різних комунікативних структурах, таких як:

– автокомунікативне ліричне Ти. Таку автокомунікацію можна виразити формулою «(Я) → Ти (Я)», яку прочитуємо так: імпліцитне ліричне Я, риторично висловивши ліричне повідомлення у Ти-формі, фактично адресує його собі (виражається у формі внутрішнього діалогу): «У цьому полі, синьому, як льон,/ де тільки ти і ні душі навколо,/ уздрів і скляк <...> Ні. Вистояти. Вистояти. Ні –/ стояти. Тільки тут. У цьому полі,/ наче льон. І власної неволі/ спізнати тут, на рідній чужині...» [161, 61-62] («У цьому полі...» В. Стуса). Замкнутість такого кола спілкування супроводжується ментальною нестабільністю суб'єкта мовлення. Польський дослідник Даріуш Павелец коментує цю нестабільність з

комунікативно-семіотичної точки зору: «Всі дії щодо ліричного Ти повинні викликати певні семіотичні процеси, під час яких адресат поезії проходить часту зміну ролі між суб'єктом та адресатом, аж до самозамкнення (виснаження) циклу комунікації» [215, 144]. Хаотичність зміни ролей супроводжується й зміною емоційної тональності і може коливатись від медитативного роздуму до виголошення гасел або риторичних питань та окликів. Зміна тональності монолога дає можливість ясніше відчутти роздвоєння свідомості ліричного суб'єкта, що можуть опосередковано виконувати функції адресанта та адресата водночас. Таку специфіку ліричного дискурсу коментує Тимур Радбіль, наголошуючи на «необхідності виявлення внутрішньої форми висловлювання, що дозволить побачити співвідношення “іншого” в “я” та “я” в “іншому”» [139, 46];

– Ти-адресат, тобто образ ліричного адресата, аналізуючи образотворення якого, можна простежити, як поступово вимальовується перед читачем його образ (портретні деталі, риси вдачі, біографічні події тощо): «Ти також щовечора ідеш у цій електричці,/ Де збились тіла у єдине нудотне тепло...» [27, 78] (Н. Білоцерківець).

У ліриці з філософською та громадянською тематикою звернення до ліричного Ти – це напружений мисленневий потік, який стосується онтологічних проблем людства або ж самого адресанта. Ліричні тексти, що розкривають філософські роздуми, найчастіше виконані у формі автокомунікації. Така структура ліричного тексту завдає чимало складнощів для ідентифікації адресата. Скажімо, якщо Ю. Левін зводить структуру автокомунікації до імпліцитного автора та імпліцитного адресата, то Ф. Бацевич висвітлює автокомунікацію крізь призму психологічних методик, де вона «розглядається як внутрішнє мовлення, інтеракція “Ego” і “Alter-ego” людини» [20, 44]. Цю структуру можна підвести під значення давньокитайського символу «Інь-Янь», який супроводжується безперервною взаємодією контрастів. Так і лірична комунікація під час функціонування ліричного автокомунікативного Ти супроводжується мирною боротьбою, в якій кінцева перемога неможлива.

Часто наявність умовного адресата в ліричних текстах такого типу ще більше

ускладнює справу, оскільки форма автокомунікації демонструє спробу адресанта проникнути в самосвідомість, дистанціюючись від інших осіб, що можуть завадити або перервати цей процес.

3.4. Ми-адресат чи Ми-адресація?

Про Ми-адресата доцільно говорити лише в тих випадках, якщо поетичне мовлення містить відповідні риторичні спонування: «Знов рік минув. Знов крок один вперед/ ступило всім нам дорогее діло,/ і хоть збільшився людовладців гнет,/ ми дальший крок підем робити сміло...» [176, т. 2, 293] (І. Франко).

Якщо ліричний адресат – це стала комунікативна інстанція, то лірична адресація – це лірична експресія, спрямована до ліричного адресата у формі певного мовленнєвого акту – дійсного чи вдаваного, іронічного спонування. Ми – це не самостійний адресат, а вид Ти- і Ви-адресації, об'єднаної з ліричним Я/Ми. Якщо Ти- і Ви-адресація спонукає адресата *до дії* або докоряє за якісь дії, то Ми-адресація об'єднує ліричне Я й адресата у формі (дійсного чи вдаваного, іронічного) спонування (наказу, заклику, запрошення, заохочення, прохання, побажання тощо), вираженого дієсловом першої особи множини наказового способу, *до спільної дії*.

Можна виділити такі різновиди Ми-адресації:

а) Ми-адресація з названим (по імені або в іменниковій чи займенниковій формі) Ти-, Ви-адресатом: «Ми на фіакрі заїздили в осінь,/ хоча фіакра не було, але [...] Ти пам'ятаєш той похід і псячий/ чутливий ніс? Твоя тонка хода...» [31, 181] («Листи, знайдені у пляшці з-під львівського пива» В. Неборака);

б) Ми-адресація, утворена на основі спільної ціннісної або ідеологічної позиції: «Чи ж мало нас плаче такими сльозами?! Чи можем ми, діти, веселими бути,/ Як ненька в недолі, в нужді побивається нами? Де ж тут веселого слова здобути?» [92, т. 1, 74] («Сльози-перли» Лесі Українки);

в) Ми-адресація з неномінованим адресатом, який є інтегрованим, недиференційованим Ми, або явним ліричним Я: «**Нам** відпустила доля зла,/

окраєць крику відпустила,/ аби душа не так боліла,/ що світ затявся дубала» [164, 264] («Нам відпустила доля зла...» В. Стуса).

Досліджуючи образ ліричного Ми, помічаємо трансформації його комунікативного статусу. Інтегроване в ліричному Ми-адресаті ліричне Я обирає різні мовленнєві тактики, виконуючи певні комунікативні ролі: то лідера спільноти («Злічим, брати, і тих борців за волю,/ що сей рік в бою правім полягли,/ вшануймо пам'ять їх святих сльозою/ [...] хоть прийшлий рік і нам таку ж долю/ зготовить, сміло йдім в війні за волю!» [176, т. 2, 293-294] («Знов рік минув. Знов крок один вперед...» І. Франка), то рядового її учасника («На ріках круг Вавілона/ Під вербами в полі/ Сиділи ми і плакали в далекій неволі...» [183, т. 1, 262] («На ріках круг Вавілона...» Т. Шевченка) або ж антагоніста, який саркастично стилізує своє мовлення в манері супротивника («А нумо знову віршувать./ Звичайне, нишком. Нумо знову,/ Поки новинка на основі,/ Старинку Божу лицювать. [...] Нумо знову/ Людей і долю проклинать./ Людей за те, щоб нас знали/ Та нас шанували» [183, т. 2, 71] («А нумо знову віршувать» Т. Шевченка), тощо. Дослідник комунікативної лінгвістики Ф. Бацевич називає таку комунікативну роль «ініціативною»: «це той образ, який людина створює у спілкуванні для досягнення певної мети; те, що вона вирішила вдавати в конкретній ситуації спілкування, переслідуючи певну предметну мету» [19, 109].

Наближує реципієнта до глибшого розуміння семантичного наповнення ліричного тексту також пильніший розгляд другого складника ліричного Ми – властивого адресата, з яким інтегроване ліричне Я. Візьмімо образ, який часто виконує функції ліричного адресата – народ. Згідно з етнологічним словником, народ – це «населення держави, країни, сукупність всіх націй і соціальних груп, даного суспільства, пов'язаних місцем свого походження, проживання та єдиною історичною долею» [144, 89]. Враховуючи ці ознаки, можемо стверджувати те, що суб'єкт ліричного мовлення застосовує в текстах звертання у формі ліричного Ми, поєднуючи себе із народом у цілісну духовно-інтелектуальну єдність. Такою є класична форма звернення у громадянській ліриці: «Як-би то над Доном/ Стали ми рядами,/ Залізними панцирями/ Сперлися з ордами!/ Були б ми “Полю”/

Шляхи заступили./ Золотими шоломами/ З Дону воду пили» [176, т. 3, 154] («І досі нам сниться...» І. Франко).

Поряд з цією формою ліричного суб'єкта, що монолітний із своїм народом, нерідко можемо спостерігати форму звернення «ліричне Ви», що дає підстави стверджувати про дистанціювання ліричного Я від адресата. Зміни такого характеру наскрізно проглядаються у творчості В. Стуса. У першій збірці «Зимові дерева» колективне Ми є універсальною формою ліричного адресата: «Та виболіти землю – / нам! Зберегти живе – / нам! Вивершити стелю – / нам! <...> ми, добротою хорі,/ до неба змоглись,/ там наша Україна/ котра не знає ґрат» [163, 187]. Урочисто-піднесений тон цієї поезії в поєднанні із віталістичністю світовідчуття творять відкриту форму виголошеного монологу, в якому ліричний суб'єкт цілковито поглинутий ідеєю всенаціональної соборності.

Наступна збірка «Веселий цвинтар» виразила протест здорового глузду проти абсурдності імітації реальності. У цій збірці ліричне Я ще зберігає зв'язок, хоч і крихкий, із народом, який разом з ним перебуває в штучному вакуумі алогізмів: «Міліціонери, фізики, поети/ вигадливо майструють власну смерть./ Вже навіть немовлятко/ й те обіцяє стати нашим катом/ і порубати віковий поріг,/ дідівським вимшілий патріотизмом,/ де зрідка тільки човгання чобіт/ нагадує: іще існує світ/ справіку заборонений, як схизма./ Ця твердь земна трухлявіє щодня,/ а ми все визначаємось...» [164, 121].

Третю збірку «Час творчості» Василь Стус написав у час перебування під слідством у камері попереднього ув'язнення. Ця подія різко вплинула на внутрішню комунікативну структуру текстів, яка стала відображенням зовнішньої комунікативної ситуації – свідоме або ні ізолювання від будь-яких контактів із всіма людьми. Порівняно коротка відсутність зв'язку із зовнішнім світом стає підґрунтям й для двоякої внутрішньої формації ліричного звернення: «Якими нападами рвусь до вас,/ своєї спроневіри гострим краєм./ Валує з мене самота, як сказ <...> Ачи повернемо — бодай по нас,/ бодай душею голою? Бодай/ пречистими і білими кістками?/ Чи ж нами втішиться наш рідний край?...» [164, 184]. Застосування ліричного Ви відображає лише фізичну

дистанцію, яка в наступних текстах, написаних у засланні, переростає у духовну. У цей час зв'язок розривається остаточно, що зумовлює відмежування ліричного адресанта від суспільства, яке піддалося натиску системи: «Ви, нею марячи, зазнайте скрух і скрух – / і най вас Бог, і най вас Бог боронить./ Розкошлані на всіх вітрах вагань,/ як смолоскипи молодого болю,/ в неволі здобули для себе волю...» [161, 195]. Проте відстороненість дається Василю Стусу дуже важко. Біль від втрати зв'язку з батьківщиною висловив поет у своїх невеличких спогадах, зібраних під назвою «Із таборового зошита»: «Моторошно чути без краю свого, без народу, яких мушиш творити сам зі свого зболілого серця. Може, випало жити в період межичасся, може, коли історичні умови зміняться (але – чи на краще?), можна буде виявити цей життєвий плин народу, його життєвий порив. Поки що його не видно» [164, 662]. Віддалення – не тільки географічне, а й ідейне – від соціально й духовно поневоленого народу, перетвореного на «недорікуватий люд», знаходить свій вияв у ліриці, де адресант формує нове універсалізоване Ми в «Палімпсестах» – він об'єднується із колективною свідомістю людей, які, як і він, приречені на смерть у неволі: «Ту келію, котра над морем/ (гуде басове жалюзі!)/ ми, смертній віддані жазі, очима нетерпляче борем./ А за вікном – крізь чадний гуд,/ крізь пугача ошадні крики/ твій шанталавий, без'язикий/ твій недорікуватий люд» [161, 174]. Утвердження нової «спільноти» ліричного Ми супроводжується відстороненням від народу-населення, якому такі страждання вже не зрозуміти.

Простеживши зміну звернень ліричного адресанта до образу народу, варто зазначити, що еволюція масового ліричного Ми до відстороненого ліричного Ви стає цілковитим відображенням життєвої ситуації, в якій перебуває автор. Самоочевидним стає розуміння того, що внутрішньокommунікативна структура тексту стала формою ліричного самовираження автора.

Особливих характеристик набуває ліричне Ми, учасники якого об'єднані довкола героїчного міфу. Узагальнюючим фактором для такої спільноти стає Доля або неминуча смерть. Приреченість споріднює ліричного суб'єкта з людьми, які також готуються до переходу в потойбічний світ: «Гримкочуть

цвинтарі-дороги,/ Ми ж беремось за перевал./ Горить сузір'я Козерога/ крізь крик,
і кров/ і смертний шквал» [161, 161]. Героїчність прийняття фатуму в розпачливому вигуку «Ми вже твої коханці, смерте...» набуває рівнозначності латинському вислову «Ave, Caesar, morituri te salutant» (Здрастуй, Цезарю, приречені на смерть вітають тебе). Так, дослідник міфів Мірче Еліаде стверджує, що «архаїчне визначення смерті в якості вищого засобу духовного відродження, поклало початок сценарію ініціації, який зберігається навіть у великих світових релігіях» [188, 266]. Власне, як за сценарієм ініціації, має відбутись духовне переродження після смерті: «і вабить провалля, і надить обачна глибінь./ Ми здужаєм завтра – дзьобами проб'єм крутояри/ над кручею річки – світанням пірвемося в лет» [161, 142] («Ці виски, ці скрики під вітром...» В. Стуса). Політ постає міфологічною формою подорожі, яка є необхідним елементом трансформації. Поетапне дотримання міфологічного сценарію «героїзму» в ліричних текстах зумовлено перш за все спробою ліричного суб'єкта пояснити самому собі, чому це все відбувається з ним. Безглуздість смерті як проблема всезагальної значимості в рамках міфу героїзму перетворюється на необхідність смерті заради мети. Міф героїчності, що неодноразово виникає в ліриці Василя Стуса зберігається на рівні внутрішньої комунікації, адже зовнішньо ця текстуальна комунікація до реального читача не виводить в ліричному адресанті тип національного героя. Як стверджує упорядник збірки спогадів «Нецензурний Стус», що попри всі спроби популяризувати творчість поета, «з часом виявилось, що з образу героя-мученика Стуса нація ще може мати сякий-такий пожиток, а з текстів – дуже незначний. Виявилось, що Стус не є народним поетом» [112, 7].

Слід звернутись і до адресації у формі ліричного Ми в інтимній ліриці. З латинської мови *intimus* перекладається як «внутрішній», «таємний». Таким чином, ліричне Ми інтимної лірики можна розглядати як контакт двох втаємничених осіб, що об'єднані спільністю пережитого досвіду та почуттів: «і враз розлога пам'ять нешвидка/ до уст підносить пересохле зілля/ із тих лугів, де ми колись цвіли/ і перемиті квіти вибирали» [164, 63] («Коли б ти знала, як ми є удвох...» В. Стуса). Найбільш часто форма ліричного Ми в інтимній ліриці

вживається адресантом в текстах, які побудовані на емоціях від спільно пережитої події. Опис цієї події та емоційний зв'язок, який її супроводжує, дає можливість ліричному суб'єкту утворювати таку єдність. Адже утворення такого типу мусить ґрунтуватись на високій мірі близькості: «Лягають зорі навзнік, як і ми,/ І цілу ніч лежать і з нас очей не зводять,/ Неначе хочуть бути тут людьми,/ Та щось у них на небі не виходить...» [55, 152] («Зоряне інтермецо» І. Драча).

Таким чином, форма ліричного Ми не є самостійною інстанцією адресата – її доцільно розглядати як різновид Ти- і Ви-адресації, об'єднаної з ліричним Я/Ми.

3.5. Ви-адресат

Комунікативний зв'язок, заснований на адресації до ліричного Ви, часто виражає певну дистанційованість адресанта від адресата, яким може бути індивідум або певна спільнота. Часто такі тексти побудовані на розбіжності ідей, поглядів та життєвих позицій ліричних суб'єктів. Залежно від комунікативної інтенції, ліричний текст отримує форму адресованого ліричному сприймачеві мовлення спонукальної модальності, у якому ліричне Я висловлює прохання, запрошення, благання, пораду, заборону, застереження, наказ, вимогу чи заклик до дії («Коли вам так хочеться хоч крихту тепла –/ То не йдіть до дерев – там вас не зрозуміють» [36, 95] («Коли вам так завагалось погрітись...» О. Лишеги); «ви, хто щедро платив на відомий мотив/ дань усім одноденкам/ а на кручу зіниці камінні котив –/ не клянїться Шевченком» [36, 150] (І. Римарук).

Ви-адресація часто зустрічається в поезії, побудованій на конфліктній ситуації, через що комунікація набирає негативної тональності. Ось ліричний суб'єкт висловлює зневагу до тих, кого вважав друзями: «Які тяжкі – ці брили порожнечі/ всесвітньої, а ви – її предтечі –/ пильнуйте в страх укутаних бажань –/ подалі неба і землі, подалі/ від себе уторуйте шляхи,/ оберігайте власні потрохи» [164, 221] («Ми, лялечки із алкоголем щасть...» В. Стуса). Спілкування почасти переходить на різку тональність, що супроводжується відвертим розчаруванням. Напруженість комунікації з'являється в другій частині поезії, в якій озвучується злісне пророцтво: «Ви, лялечки із алкоголем щасть,/ загорнуті в

свою усохлу душу,/ ще начувайтесь: тіло ваше здушить/ ця зраджена душа. Або продасть/ за шеляга якому смітяреві» [164, 221].

Якщо комунікативний зв'язок з друзями містить опосередкований конфлікт, то ліричне звернення до неприятеля набуває форми відкритого конфлікту і зазвичай супроводжується ущипливою манерою спілкування, категоричними звинуваченнями. Комунікативні інтенції насичені лише негативними емоціями, що пояснює різкість та саркастичну в'їдливість художніх засобів: «Балухаті мистецтвознавці!/ Вам незручно в цивільному одязі/ вам дуже незручно,/ коли шиї не дусить кітель,/ коли ноги не чують провалля/ діагоналевих галіфе <...> одне слово – матерія вічна/ тільки з діагоналлю./ Більше ніж Марксові/ я вірю в ваші чоботи хромові...» [163, 101] («Балухаті мистецтвознавці!» В. Стуса). Градація обурення, що розвивається в тексті, завершується емоційним вибухом, жорстокою погрозою, або навпаки – нерозумінням ситуації, коли ліричний адресант висловлює невдоволення безпідставними звинуваченнями: «То який же я в біса/ неблагоннадійний?» [163, 101]. Підбір вульгаризмів, відверте знуцання та образи спричинені не лише емоційним сплеском, а й тому, що ліричний адресант розуміє провал комунікації, тобто неможливість будь-якого залагодження ситуації, немислимість компромісу.

Форма ліричного Ви часто зустрічається у так званій поезії пам'яті. Хоча звернення стосується осіб, духовно близьких адресантові, проте їх розділяє з ним час та межа світів. Так В. Стус звертається до загиблих людей, що в лицарській чесноті та ув'язненні духом змагались за волю: «Іду до вас – ви всі попереду/ за зримим обрієм моїм./ Полеглі обернулись твердю,/ Де має бути рідний дім» [161, 161]. У комунікативному акті цього тексту адресатів вивищує сила духу, ліричний суб'єкт схиляється перед їхнім подвигом, який невдовзі сам і повторить.

Зміна тематики ліричного тексту модифікує семантичне наповнення адресації. Ліричне Ви як форма звернення в інтимній ліриці зумовлена кількома чинниками. У таких текстах ліричне Я може висловлювати почуття любові, поваги, захоплення адресатом. Прикладом такої комунікативної моделі є тексти

П. Тичини: «Я Ваші очі пам'ятаю,/ Як музику, як спів. <...> Я Вам чужий – я знаю» [168, т. 1, 37] – «О панно Інно...». Для вираження симпатії ліричний суб'єкт застосовує не лише експресію почуттєвих інтенцій. Комунікативна мета досягається через проявлення поваги до ліричного адресата. Зачудування та трепет перед майстром диригування висловлює О. Забужко: «Коли Ви шугонете під стелю живим смолоскипом,/ На їх заспані лиця осипавши злий фейєрверк/ І коли Ваш невичахлий попіл пропалить застояні мозки...» [36, 68] («Феєрія про диригента свічок»). У комунікативній структурі такого тексту змінюється ієрархічність позицій, яку займають комуніканти. Окреслюючи об'єкт свого зачудування, ліричний суб'єкт демонструє глибоку пошану до таланту адресата, тим самим вивищуючи його. Свідоме утворення вищості комунікативної позиції адресата спричинене незвичним душевним станом, хвилюванням ліричного адресанта перед об'єктом обожнювання. Такий ефект прославляння наближує тексти до ліричного жанру оди.

3.6. Неномінований адресат

Неномінований (непрямий) адресат у ліриці імпліцитний за своєю природою, тісно пов'язаний із непрямими комунікативними смислами і потребує герменевтичної інтерпретації. Герменевтичний підхід до художнього тексту заснований на переконанні, що через текст можна видобути глибинний зміст, значення чи сутність ліричного повідомлення. Розпізнавання й тлумачення образів та смислів твору сприяє тому, що непрямі (приховані) значення стають виявленими. Внаслідок відсутності будь-якого прояву прямої адресованої спрямованості на адресата потребує додаткових інтерпретаційних зусиль з'ясування комунікативного зв'язку між адресантом та адресатом. Відсутність формально вираженого адресата не є показником його фактичного неіснування. Опосередковано його можна відстежити, інтерпретуючи «змістовно ускладнену комунікацію, в якій розуміння висловлювання містить сенси, що відсутні у власне висловлюванні, і потребує додаткових інтерпретаційних зусиль зі сторони адресата» [49, 8]. Саме таких зусиль від реципієнта потребує лірика з неназваним

адресатом.

Відсутність будь-якої значимої комунікативної інстанції в ліричному тексті деякі дослідники коментують як дефект ліричної адресації. С. Сисоєв інтерпретує такі зміни як «нейтральне відношення ліричного суб'єкта до комунікативного зв'язку, що виникає внаслідок відсутності зацікавлення в адресаті» [165, 54]. З таким твердженням важко погодитись з огляду на наступну інтерпретацію тексту «Еволюція поета» Василя Стуса із завуальованим адресатом: «Геніальний поет/ роздвоївся (на себе і страх!)/ Півпоета роздвоїлося/ (на чвертьпоета і страх!)» [161, 76] (В. Стус). Текст підпорядковано прихованому зовнішньому комунікативному посланню до поетів, які підкорились настановам псевдомистецького напрямку соцреалізму, втративши силу та геніальність своїх творінь. Внутрішня характеристика зображеного образу поета носить саркастичний характер. Комунікативна стратегія завуальованого осуду пояснюється цінностями та екзистенційними законами, яких, за словами Михайлини Коцюбинської, безвідступно дотримувався В. Стус: «Облуду, фальш, насильство над думкою він не приймав органічно і реагував на них оголеним нервом, неприкрито, відкидаючи такі природні для нас всіх захисні реакції» [161, 202]. Неномінованість адресата може бути зумовлена значною кількістю літераторів, які щодня, прославляючи комуністичні ідеали, закопували свій талант. Ліричний адресат, як і адресант, імпліцитні в цьому тексті, а їхня відсутність є лише формальною ознакою. І якщо адресанта окреслюємо як суб'єкт свідомості, що присутній опосередковано, то, як стверджує В. Назарець, «особу адресата можна легко реконструювати в читацькій уяві за допомогою опосередкованих, але безпомилково впізнаваних біографічних або контекстних реалій життя чи творчості такого адресата» [111, 276].

Завершення тексту «Еволюція поета» звучить як присуд: «Тепер, коли він проходив вулицею,/ над головою його/ висів білий димок,/ а перелякані зустрічні/ шанобливо поступалися йому дорогою» [161, 76]. Замість прямого звернення адресована спрямованість комунікативних інтенцій до ліричного адресата здійснюється через його опис, у який вкладено всю експресію висловлювання.

Різниця між прямим зверненням та неномінованим адресатом у тексті полягає у тому, що «в зверненні адресат називається, а в описі – мається на увазі» [165, 60]. Отже можемо говорити про присутність в тексті прихованої конфліктної комунікативної ситуації.

Неномінований адресат або ж намірена його відсутність у ланцюзі ліричної комунікації додає тексту додаткової експресивної сили для потужного удару в сторону зовнішнього, реального адресата. Непрямі комунікативні акти, як зазначає Ніна Артюнова, «падають на адресата як на об'єкт оцінок, творячи тип адресата-мішені. Прослизуючи повз адресата, непрямі мовленнєві акти боляче по ньому вдаряють» [12, 362]. У таких умовах йдеться про адресата, що внаслідок втрати статусу значимої внутрішньоконунікативної інстанції, перетворюється на предмет мовлення.

Висновки до розділу 3

Домінування позицій автора у літературознавчих дослідженнях зумовили значний недогляд щодо інстанції ліричного адресата. Така дослідницька позиція постає достатньо дивною з огляду на те, що фактор адресації нерідко ставав провідним чинником багатьох досліджень. Адже ліричне мовлення завжди містить спрямування якщо не до реального, то до уявного або ідеального співрозмовника. На основі цього спростовано зведення функції адресата до рівня художнього засобу.

Художня структура ліричних текстів демонструє широкий спектр різновидів адресата, який постає як риторична інстанція та виконує безліч функцій.

Розмежування умовного та реального адресата здійснено на основі його художнього призначення та комунікативної мети самого тексту. Інстанцію умовного адресата розглядаємо як символічного учасника художньої комунікації, оскільки в ліричному тексті він позиціонується як риторична конструкція. Натомість якщо адресатом ліричного повідомлення виступають реальні особи, то внутрішня комунікація напряду співвідноситься з певною життєвою ситуацією в реальному світі, що, зазвичай, дає можливість зближувати голос ліричного Я з

голосом реального автора.

Натомість, якщо адресатом ліричного повідомлення виступають реальні особи, то внутрішня комунікація напряду співвідноситься з певною життєвою ситуацією в реальному світі, що, зазвичай, дозволяє наближувати голос ліричного Я до голосу реального автора. Тексти, що містять поєднання цих двох адресатів (умовного та реального), умовно позначено двома реальностями – фікційного та реального світів.

Складнощі диференціювання виникають при розгляді текстів з автокомунікативним зв'язком, де адресат виступає в ролі ліричного Ти лише формально, засвідчуючи внутрішню боротьбу ліричного Я з самим собою, яка часто виражена у формі внутрішнього діалогу.

У рамках першоособової лірики розглянуто інстанцію Ти-адресата та подано деякі його структурні різновиди, а саме: односкладна модель «(імпліцитне Я) – Ти», двоскладна модель «Я – Ти», певні особи (кохана, друг/недруг, читач), апострофи, тобто умовні (риторичні) адресати. Багатозначність ліричного Ти залежить від різноманітних комунікативних моделей, у яких воно функціонує: автокомунікативне ліричне Ти та Ти-адресат, образ якого вимальовується впродовж всього ліричного повідомлення.

Ліричне Ми розглядаємо як вираз духовної єдності певної спільноти людей. Розмежування між Ми-адресатом та Ми-адресацією здійснено на основі семантичного спрямування комунікативних інтенцій, які цілковито відсутні у громадянській ліриці, зокрема у формі виголошеного діалогу. Ліричне Ми у решті лірики розкривається як засіб для творення єдності певної спільноти людей, яких поєднує ідейне спрямування. Натомість Ви-адресат виражає комунікативний зв'язок на основі дистанціювання: це репрезентує розбіжність ідей та конфліктність позицій. Широко розглянуто творчість В. Стуса, у текстах якого простежується зміна позицій ліричного Я щодо умовного адресата – народу. Ліричне Ми на початку творчості згодом переростає у дистанційоване ліричне Ви. Розглянуто й ліричне Ви у інтимній ліриці, яке деформується як об'єкт захоплення, обожнювання та наближує такі тексти до жанру оди.

Неномінований адресат, що є імпліцитним за своєю природою, найбільш нестабільний з комунікативної точки зору. Неномінованість адресата розглядаємо швидше як художній засіб, оскільки здебільшого адресата таких ліричних послань відгадується з перших рядків.

РОЗДІЛ 4. Різновиди ліричної експресії

У ліричному тексті рівень суб'єктивності залежить безпосередньо від виразу емоційного стану, ідейної позиції або ціннісного статусу адресанта як учасника комунікативного зв'язку. Формування комунікації на основі експресивної функції підкреслював ще в середині ХХ століття Р. Якобсон, стверджуючи, що «лірична поезія, спрямована на першу особу, тісно пов'язана з експресивною функцією» [6, 362]. Підхопивши ідеї відомого формаліста, ліричну експресію свого часу описували М. Бахтін, В. Виноградов, В. Халізов, наголошуючи на її виняткових характеристиках. Порівняно з безпристрасністю епічних творів, «мовлення ліричного тексту насичено експресією, яка тут постає організуючим та домінуючим началом» [177, 509].

Однак питання ліричної експресії як форми художнього викладу не отримало дотепер належного розгляду. Мовознавчі дослідження були спрямовані в інше русло, оскільки зацікавленість лінгвістів більш активно проявилась у питаннях мовної експресивності, що простежується й у сучасних дослідженнях В. Русанівського, Т. Космеди, Т. Дорогович тощо. Більшість з них, зокрема й Т. Дорогович окреслює експресивність як явище комунікативної сфери. На думку цієї дослідниці, «експресивність як одна з домінантних ознак художнього тексту досягається комплексною взаємодією різнорівневих мовних засобів і залежить від різноманітних комунікативно-прагматичних чинників» [54, 5].

Отже, ліричну експресію варто розглядати як висловлення духовного світу ліричного Я, зокрема його

- (а) почуттів/емоцій/настроїв,
- (b) роздумів,
- (c) вольових прагнень,
- (d) стану споглядання – (d 1) безпосереднього бачення, (d 2) інтуїтивної контемпляції чи (d 3) містичної візії ліричного предмета,
- (e) творчої діяльності (мовна гра, інтермедіальний експеримент).

Головною ознакою ліричної експресії є її концентрація на

емоційно-творчому вираженні, що не підпорядковується законам буденної логіки. І якщо говорити про невеликий обсяг ліричного повідомлення, то воно влаштоване таким чином не через загальноприйняті правила, а власне через достатню кількість слів, якими можна виразити цей емоційний порив. Як стверджує Жан-Клод Кар'єр, «вірш – це лінія, що уривається не тому, що дійшла до матеріальної межі, і їй забракло місця, але тому, що її внутрішній шифр виконано і її чесноти вже вичерпано...» [56, 224].

Важливим питанням є проблема жанрових класифікацій. Будь-які спроби жанрових класифікацій ліричних текстів за певними структурними категоріями зазвичай не мали великого успіху в літературознавчих колах. Представник російського формалізму Борис Томашевський розділив літературні жанри на епічні, драматичні та ліричні. Зустрічається до того ж термін їхньої «канонізації». Поруч з іншими критеріями ліричних текстів, головним літературознавець визначає малий обсяг тексту. З іншого боку до такої жанрової класифікації нещодавно прийшов український літературознавець Микола Бондар. В основу його поділу лягла семантична складова ліричного тексту. Досліджуючи систему жанрів поезії пошевченківської епохи, він виділив медитативно-описову, медитативно-зображальну та медитативно-повістувальну лірику. І хоча дослідник відзначає відсутність жорстких критеріїв такого поділу, все ж таке розмежування дає можливість «простежити рух важливих компонентів художнього відтворення дійсності – медитативної інтроспективності, глибини й правдоподібності зображення...» [30, 31]. Проте розрізнення ліричних жанрів на основі цих способів викладу стосується семантичного наповнення тексту. Таке розуміння визначаємо як дещо завузьке.

Сьогодні у сфері жанрових класифікацій лірики панує різнобій. У жодній з них, попри дуже активне застосування дослідниками ліричної експресивності як ознаки емоційно-почуттєвої тональності, вона не позиціонується як визначальний критерій. На наш погляд, плідним типологічним критерієм повинна стати саме ця функціональна категорія, що перебуває на межі семантичного та структурного рівнів ліричного тексту і розкриває його комунікативні властивості. Адже лірична

експресія має всі мовні засоби і проявляється в імітації різних форм комунікативного мовлення (усного, писемного, внутрішнього) та автокомунікації, а також контемпліяції (мовчазного споглядання, вслухання, вчування) і мовної гри.

Не претендуючи на створення завершеної класифікаційної системи, пропоную перехресну параметризацію ліричного тексту за кількома провідними ознаками: за суб'єктною організацією, комунікативними засобами і кодами, мовленнєвими актами, тематикою.

За критерієм **СУБ'ЄКТНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ** класична лірика поділяється на такі різновиди:

– **першоособова** лірика – лірична експресія від першої особи однини, коли ліричне Я (Ми) виражає свої почуття, переживання, думки. Виділяємо кілька різновидів:

a) *особистісна (сповідальна)*, яка безпосередньо виражає думки й почуття суб'єкта ліричної експресії. Жанри: елегія, пісня, медитація, думка, рубаї та ін.;

b) *лірика колективного Ми*, в якій ліричний суб'єкт виступає в займенниковій формі Ми як виразник збірних почуттів і прагнень. Зародилася зі стародавньої обрядової і хорової лірики. Густо представлена в декламативній ліриці. Жанри: гімн, ораторський вірш;

c) *рольова лірика*, у якій суб'єкт ліричної експресії грає роль конкретного персонажа, часто приміряючи маску відомої історичної постаті чи літературного героя;

d) *лірика маски* – ліричний суб'єкт тут приймає форму персоніфікованих предметів – рослин, тварин, речей, приписуючи їм власні думки, почуття;

– **другоособова** лірика, у якій ліричний суб'єкт звертається до експліцитного/імпліцитного адресата (людини, групи людей, предмета, явища, абстрактного поняття). Жанри: ода, епістола, присвята, заповіт, полеміка, відозва, маніфест;

– **третьоособова** лірика – лірична експресія, суб’єкт якої прихований, не виступає безпосередньо, виражаючи власне світовідчуття опосередковано – за допомогою:

- a) нарації (розповідна лірика);
- b) опису (ліричний пейзаж, портрет);
- c) драматизованої форми (ліричний діалог).

Лірику можна розрізняти за матеріальними засобами (каналами) комунікації, що їх імітує чи безпосередньо існує у ліричній експресії.

За **КОМУНІКАТИВНИМИ ЗАСОБАМИ І КОДАМИ** лірична експресія має такі різновиди:

1) імітація різних форм **усного мовлення** (за інтенційною спрямованістю чи мовленнєвими актами можна розрізняти прохання, вимогу, питання, наказ, звинувачення):

a) голосного чи ораторського/публічно виголошеного мовлення: («Декадент» І. Франка); виступ перед великою аудиторією; дискусія в межах невеликої групи осіб – розмова з однопумцями або ж опонентами. Основне жанрове вираження – лірична полеміка (тексти Н. Лівницької-Холодної та поети Празької школи).

b) притишене мовлення: «Ви знаєте, як липа шелестить...» П. Тичини; це може бути розмова «віч-на-віч» з другом, незнайомцем, опонентом або ж Богом (молитва, як-от «Молитва за кохану жінку» Ю. Липи, «Покрові заступниці...» О. Лятуринської);

c) імітація дистанційної комунікації (телефоном чи скайпом) («“Тополя” – “Кармелюку”» Б. Гуменного);

d) наспівне мовлення; ліричні жанри виникли із симбіозу з музикою, звідси природні риси – наспівність і ритмічність – таких давніх жанрів як романс, пісня, а також античні форми пісенного походження: пеан, гімн, ода, елегія, псалом, романс, серенада («Серенада № 7» І. Лучука), ліричний ноктюрн (тексти Лесі Українки);

e) речитатив: стародавні силабічні вірші (семискладовий вірш «Їхав козак за

Дунай» С. Климовського), поезія Б.-І. Антонича; розрахована на спеціальне виголошування тонічна поезія; сучасні тексти, творені для наспівування-речитативу;

2) імітація форм **писемного мовлення**, наприклад:

а) лист («Лист (Перепрошаю, панно Ганно...)» Є. Маланюка); провідний жанр – епістола;

б) щоденник: жанрову форму ліричного щоденника має «Зів'яле листя» І. Франка, а також поезія В. Стуса – його створені у засланні вірші датовані практично день за днем;

в) імітація інших текстових форм – оголошення, реклами, написів-графіті на мурах, есемес-повідомлень;

3) імітація форм **внутрішнього мовлення і психічних станів**:

а) внутрішній монолог і потік свідомості, який часто зустрічається у верлібрі. Жанр – медитація («Води із очерету хлюпавиця...» В. Вінграновського);

б) лірична контемпліяція (споглядання) («Падає місто в імлисте море...» В. Свідзинського);

в) візіонерська лірика («У сні зайшов я в дивную долину...» І. Франка, «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...» П. Тичини);

4) **експериментальна поезія**, що експериментує з кодами і засобами вербальних і невербальних систем комунікації:

а) види мовної гри або людична (ігрова) поезія, що експериментує з мовними засобами: акростих, паліндром тощо (творчість А. Мойсієнка, І. Лучука);

б) поезія заснована на взаємодії з малярством та графікою (курйозна поезія поетів доби бароко, поезомалярство Михайля Семенка, сучасна візуальна поезія);

в) поезія, виконувана зі застосуванням міміки, жестів, музики, світла (перформанси учасників групи Бу-Ба-Бу, перформанс на основі лірики Б.-І. Антонича та ін.);

г) поезія, що застосовує можливості інтернету (цифрова поезія).

4.1. Типологія ліричної експресії за суб'єктною організацією

Першоособова лірика є ліричною експресією від першої особи однини, коли ліричне Я виражає свої почуття, переживання, думки: «часом, коли говорити до тебе я уявляю що таке рай/ жодної туги зневіри болю найменших відрухів гніву...» [106, 167] («часом коли говорити... » Б. Матіяш).

Першоособова форма нарації є досить поширеним предметом досліджень, оскільки вона найбільш часто постає в текстах поетів. Та все ж і до сьогодні серед дослідників побутує хибна думка, що саме в ліричних текстах відбувається збіг суб'єкта мовлення та суб'єкта свідомості, хоча, згідно з Б. Корманом, це два різні способи вираження автора в тексті. Таке ставлення до суб'єкта лірики привело до ототожнення суб'єкта мовлення та реального автора. Застосування такого наївно-реалістичного підходу літературознавець Дітер Бурдорф прирівнює до прочитання ліричного тексту як «біографічного документу, а не словесного твору мистецтва» [193, 23]. Натомість для якісного аналізу комунікативного складника ліричного тексту данський дослідник пропонує відмовитись від критеріїв внутрішньої природи та онтологічного статусу суб'єкта мовлення, що знову ж може створити термінологічну плутанину.

Жанрові форми, яким притаманний спосіб експресії від першої особи, мають егоцентричне спрямування. Весь емоційний спектр ліричного тексту підпорядковано виразу почуття, переживання та ідей суб'єкта ліричної експресії. Всі інші згадані в ліричному мовленні предмети, події й особи є лише допоміжним чинником для вираження емоцій або причиною їх появи: «Та мушу я іти на рідне поле босим,/ І мучити себе й ледачого серпа,/ І падати з утоми на покоси,/ І спать, обнявши власного снопа.// Бо нива – ця моя!» [151, 186] («Є тисячі доріг, мільйон вузьких стежинок...» В. Симоненка).

Виділяємо такі різновиди ліричної експресії за суб'єктною організацією:

- особистісна (сповідальна) лірика;
- лірика колективного Ми;
- рольова лірика;

– лірика маски.

Яскравим прикладом першоособової лірики є *особистісна (сповідальна) лірика*, яка безпосередньо виражає думки та почуття суб'єкта ліричної експресії. Серед провідних жанрів – елегія, пісня, медитація, думка, рубаї та ін. Поезію такого типу найчастіше пов'язують із «чистою» лірикою, що позначена вищою мірою суб'єктивності. Характерні ознаки особистісної лірики подібні до канонічних ознак лірики як роду літератури, прописаних в літературознавчих словниках, оскільки їхні «тематичні області, насамперед, підпорядковуються внутрішнім переживанням, відчуттям, емоціям та переконанням людини, що передаються через монолог дуже суб'єктивного характеру і підпорядковується виражальній функції» [220, 278-279].

Самовираження ліричного Я завжди стає центральним предметом експресії: «І не пом'яне батько з сином,/ Не скаже синові: – Молись,/ Молися, сину: за Україну/ Його замучили колись. – / Мені однаково, чи буде /Той син молитися, чи ні...» [183, т. 2, 8] («Мені однаково чи буду...» Т. Шевченка). Ліричне мовлення у поданому тексті зосереджене на суб'єктивному вираженні емоцій, що підкреслено звучить в першій та завершальній строфі тексту («Ох, не однаково мені...»). Описуючи цю суб'єктну форму у творчості Т. Шевченка, В. Смілянська відзначила, що текстові узагальнення-медитації «втілювали весь цикл розвитку думки-переживання у цілісному й завершеному ліричному творі» [156, 23]. Навіть якщо якась із частин тексту супроводжується вираженням емоції, що лише опосередковано стосується емоційного налаштування ліричного Я, то слід це розглядати як засіб для підкреслення особистісного ставлення ліричного мовця до провідної думки ліричного повідомлення.

Характер сповідальності, що властива суб'єктній формі першоособовості, розкриває ту сферу людських емоцій, яка є потаємною для зовнішнього світу. Така творча «сповідь» підпорядковується прагненню щирості перш за все перед самим собою, що й викликає форму вираження експресії – автокомунікацію.

У *ліриці колективного Ми* ліричний суб'єкт постає у займенниковій формі Ми як виразник спільних почуттів і прагнень. Серед усіх ліричних форм

вираження ліричної експресії цю форму можна вважати первісною, оскільки своїм походженням вона сягає стародавньої обрядової і хорової лірики.

Провідним жанром такої суб'єктної форми є гімн: «чи явиться сліпим очам дорога хоч одна,/ чи знайдемо одне хоч вороття,/ щоби перемогти життя...» [10, 212] («Гімн перед світанням» Б.-І. Антонича). Слід відзначити й жанр ораторського вірша, прикметна ознака якого полягає у виголошенні ідейних закликів і насичення різноманітними формами пафосу: «Ти оживаєш у палкій промові,/ Словами кидаєш у боротьбі;/ А ті слова – то квіти паперові,// Бо інших у душі твоїй пастьбі./ У слово справжнє треба влити крові –/ То не оплачується зовсім, далєбі!» [121, 247] («Хвала тобі, предвічний міщанине...» Д. Павличка).

Емоційна хвиля – це центр ліричних текстів, головною ціллю яких є виразити ідейну спільність адресанта з адресатами. Окрім емоційного спрямування, цій ліричній формі притаманний широкий спектр аргументів та засобів для переконання, що подекуди містять ефект маніпуляції. Але залежно від ступеню ідейного налаштування суб'єкта мовлення, здійснюється вплив одночасно і на емоційну, і на аргументативну складову: «А ми? Хто ми?/ Себе ми знаєм зроду./ Чимало віддалось нас жаху в рот./ Лиш ті не віддалися, хто народу/ Віддав себе і ствердив свій народ» [35, 146] («І є народ...» В. Вінграновського).

Емоційно-образна аргументація спрямована на схвалення аудиторією провідної ідеї повідомлення: «За те, що дармоїдство тут/ З робучих рук ссе кров і піт;/ За те, що тут з катедр, амвон/ Ллєсь темнота, не ясний світ;/ За те, що ллєсь мільйонів кров/ По прихоті панів, царів;/ За те, що люди людям тут/ Кати, боги, раби гірш псів./ А ще скажіте, як сей лад/ Перевернути хочем ми...» [176, т. 1, 53] («На суді» І. Франка). Емоційно забарвлені слова та ідеологічно насажені метафори («дармоїдство... ссе кров...», «ллєсь темнота») виконують функцію мотиваторів. Ідейно та емоційні заряджені тексти спрямовані на реалізацію усвідомлених та обдуманих цілей: «І ми тепер із іменем Творця/ Йдемо на бій, лишаєм рідні хати,/ Щоб Україну берегти в серцях,/ Щоб вічно жить, ніколи не вмирати» [154, 35] («Вічне» Л. Лимана).

Рольова лірика полягає в організації тексту, де суб'єкт ліричної експресії

приймає роль конкретного персонажа, часто одягаючи маску відомої історичної постаті, популярного літературного чи міфічного героя. У цьому випадку текстовий виклад набирає форми ліричного роздуму або ліричної оповіді. Приміряння на себе ролі тієї чи іншої людини стирає в ліриці межу між загальним та індивідуальним. Якщо особистісна Я-лірика зосереджується на індивідуальності, а колективна (ліричне Ми) – на єдності, то в рольовій ліриці відбувається об'єднання особистостей, накладання авторського досвіду на світоглядні позиції відомої особи, устами якої розкривається ідейний зміст повідомлення. Приклад рольової лірики часто віднаходимо в текстах Ліни Костенко: «Я – жниця поденна./ Тяжка моя нива./ За ціле життя я не вижну її <...> Я – жниця довічна./ Працюю терпляче./ За радість труда./ І за тисячний сніп...» [83, 108] («Я жниця поденна...» Ліни Костенко).

Лірика маски – доволі химерна форма вираження експресії, в якій ліричний суб'єкт приймає подобу персоніфікованих предметів – рослин, тварин, речей, приписуючи їм власні думки, почуття та ідеї.

Голос ефемерного адресанта сприяє розгортанню ліричної емоції або вольового прагнення. За своєю природою такі тексти належать до рольової лірики, а лірична експресія супроводжується ефектом одивнення, який супроводжує мовлення одухотворених предметів.

Уперше термін одивнення запровадив В. Шкловський, який охарактеризував цей засіб як «спробу змінити форму, не змінюючи сутності» [186, 158] об'єкта зображення, до того ж не заперечуючи суб'єктивного начала лірики. На сучасному етапі дослідження ефект одивнення розглядається в рамках когнітивної поетики як засіб тлумачення індивідуально-авторської образної системи. Зокрема одивнення як художній засіб досліджує Лариса Белехова, диференціюючи його поетику «як гармонію форми і змісту поетичних текстів, створювану індивідуально-авторськими мовностилістичними засобами, лінгво-когнітивними способами, спрямованими на відтворення несподіваного, незвичного ракурсу бачення фрагментів картини світу, зображених у ліричному творі» [22, 63]. І дійсно, одивнення як художній засіб постає невід'ємною частиною поетичного

образу в текстах з суб'єктною формою «ліричної маски», що підкреслює самотність когнітивного сприйняття явищ цього світу, яка крізь художній образ ліричного мовця звучить відмінно від людського його розуміння: «Я – ніч, стара,/ Нездужаю./ Одвіку в снах/ Мій чорний шлях./ Покладіть отут м'яти,/ Та хай тополя шелестить...» [168, т. 1, 64] («Укрийте мене, укрийте...» П. Тичини). У більшості випадків у таких текстах зменшена сила антропоцентричності ліричного повідомлення, що супроводжується ефектом несподіванки та явищем одивнення.

Досліджуючи цей поетичний засіб, В. Шкловський підносить його до рівня «поетичного паралелізму, порівняння, повтору, симетрії, гіперболи...» [186, 61]. У своїй поетиці російський формаліст наголошує, що поетичний образ слугує для витворення особливого бачення зображуваного об'єкта, а не для його розпізнавання (впізнаваності). Наприклад, підсилення такого образу супроводжується риторичними фігурами звертання, зрідка умовною адресацією та персоніфікацією. Ефект одивнення постає серед інших вражаючих засобів, що вводить у свій текст Емма Андіївська: «В цьому содомі я один – безлистий клен, –/ в кайданах тіла/ на бісівському етапі./ За мною й піді мною – кишля – пекла типи,/ Їх – з черева, як з шапокляка – біс-чаклун...» [1, 25] («Із мене тягне зір – м'які цибулі скла...»).

Другоособова форма ліричної експресії супроводжується явищем емпатії: такі ліричні тексти позначені не лише виявом власних думок та переживань, а й співпереживанням з іншою особою.

Визначити цю форму ліричної експресії у тексті зазвичай стає можливим завдяки глибшому дослідженню природи ліричного адресата, а саме означенню його як риторичної інстанції або як реальної особистості. Маючи сукупність цих ознак, слід виділити конструкти, які у другоособовій ліриці проявляються найчастіше:

– двоскладна модель «Я – Ти/Ви» існує переважно у жанрах послання, як у цьому тексті Лесі Українки: «Чи згадали хоч раз ви про мене в тюрмі,/ Як про вас я спогадую, хвора?...» [92, т. 1, 153] («До товариша»);

– односкладна модель «(імпліцитне Я) – Ти/Ви»»: «Весно, ох, довго ж на тебе чекати!/ Весно, голубко, чому ж ти не йдеш?..» [176, т. 1, 31] (І. Франко);

– об'єднані в ліричному Ми адресант + адресат: «Прощальний час надій прощальних!/ Ми тут. Ми є. Ми – всі. Ми – гурт./ Єднаймося! Ми той є ґрунт/ Подій майбутніх, вирішальних...» [35, 191] («Ніч Івана Богуна» В. Вінграновського);

– Ти-, Ви-, Ми-, персонаж / -адресат у діалогізованій ліриці та ліричному діалозі: «А може, він рідню свою любив.../ – Пробачте, та про це ви вже казали./ – Пробачте, я про щось уже казав?..» [31, 123] («Сон» О. Ірванця).

Головними жанрами цього типу суб'єкної організації є присвяти, послання, епістоли, епітафії, ліричне послання, заповіт та ін. Прикметною рисою практично кожного тексту другоособової лірики є застосування вокативних речень, в яких окрім означення особи, до якої звернено мовлення, зосереджено й емоційне спрямування (комунікативна мета) всього тексту (докір, радість, незадоволення, обурення, заборона, оклик тощо). Наприклад, послання Т. Шевченка «До Основ'яненка» супроводжується емоційним закликком до продовження просвітницької творчості в Україні, а елегія «На вічну пам'ять Котляревському» посланням до покійного поета – проханням прилинути, вислухати та зрозуміти споріднену душу.

Окличною інтонацією з емоційною тональністю розпуки позначено перші строфи і весь текст ліричної епістоли «Лист» Є. Маланюка: «Так. Без Тебе повільна, нестямна загибель,/ Батьківщино моя, Батьківщина німа! [...] І от знову дощі. Не дихнеш, не промовиш/ Крізь завісу просторів у скудний мій день...» [101, 21]. Присутність риторичних «персонажів»-адресатів, навіть за їхнього умовного статусу, зазвичай стає не лише жанротворчим фактором, але й посилює емпатичну силу ліричного повідомлення.

Специфіка **третьоособової лірики** полягає у зосередженні ліричної експресії у формах розповіді, опису (портрет, пейзаж) та ліричного діалогу. Тексти цього типу не містять адресованої спрямованості, адже в них суб'єкт ліричної свідомості прихований за предметом споглядання. Імпліцитність суб'єкта

супроводжується більш широким розкриттям предмета художнього зображення. Тому-то одним із частих засобів є прийом «монтажу» – нашарування суб'єктивно асоційованих образів: «Запах меду і дим гіркий/ Над садом вечірнім./ Паровози криками торсають тишу./ Піяніно печаль свою/ Кладе пластівнями на трави, на віти...» [147, 74] («Запах меду і дим гіркий...» В. Свідзинського).

Феномен експресії в цьому випадку полягає у визначальній ролі бачення, смислової перспективи та кута зору. Достатньо непростим постає завдання визначити в такому тексті силу творчої уяви та власне межу між описовістю певної картини або події та суб'єктивізацію цього опису почуттєвістю імпліцитного ліричного Я. Опис як окрема форма ліричного тексту має виконуватись, на думку Бориса Успенського, «з посиленням на ту чи іншу індивідуальну свідомість, тобто використовувати певну завідомо суб'єктивну точку зору, або ж описувати події якомога об'єктивніше» [173, 108]. Тобто йдеться про те, чи відсторонюється суб'єкт свідомості від описаного, або ж навпаки – описані події або картина розглянуті з урахуванням його точки зору та суб'єктивного бачення ситуації.

Світовідчуття імпліцитного споглядального Я формує різнохарактерні образи. Ось як, наприклад, різняться два образи місяця, створені у неоромантичному і неореалістичному стилях: «В небі місяць зіходить смутний,/ Поміж хмарами вид свій ховає,/ Його промінь червоний, сумний/ Поза хмарами світить-палає...» [92, т. 1, 51] («В небі місяць зіходить смутний...» Лесі Українки) та «Сонного місяця сива лисина/ Полум'ям сизим горить...» [151, 111] («Осінній дисонанс» В. Симоненка). Спільним для обох образів є асоціативне бачення предмета крізь призму емоційно забарвленого світовідчуття. У зображальних текстах такого плану суб'єкт свідомості виконує нову комунікативну функцію – інтерпретатора, оскільки виражене в тексті є чистим відображенням інтерпретаційних можливостей творчої уяви. Визначаючи таку комунікативну позицію адресанта в художньому тексті, Алла Кіщенко стверджує, що вона «актуалізує адресата та посилює ефект діалогічності в тексті» [77, 62]. Поруч з

цим яскравий опис лише розкриває позицію суб'єкта свідомості у ліричному тексті.

Хоча суб'єкт свідомості залишається вираженим лише імпліцитно, приховано, так би мовити, все ж відчутною є відмінна емоційна тональність ліричного повідомлення. Власне, тут досить доречно вживати означення «прихований», оскільки споглядання тієї чи іншої картини тягне за собою шлейф свідомості ліричного споглядача – тієї особи, що власне здійснювала це споглядання, а не з чужих слів. Такий ефект споглядання відкриває для нас візію суб'єкта свідомості, який у тексті себе формально не виявляє.

Як стверджує Юлія Крістева, «“абсолютної” анонімності тексту нема, хіба що на першому етапі досліджень, і тільки тією мірою, якою знеособлене становить “вищу” межу запланованої операції» [86, 28]. Стверджувати повну відсутність ознак ліричного суб'єкта в третьоособовій ліриці буде грубою помилкою. У цьому випадку доречно проілюструвати поезію Світлани Поваляєвої: «Коли припиняєш вживати слово “Я”/ Центробіжна сила якого всмоктує весь наявний простір/ Зі спогадів народжуються історії та істоти...» [132, 22]. Не прочитуючи безпосередньо суб'єкта мовлення, все ж завжди можемо відзначити опосередковану присутність суб'єкта ліричної експресії.

Якщо говоримо про комунікативну природу третьоособової лірики, слід наголосити, що чіткої інформації про надавача ми здобути з тексту не можемо. На думку швейцарського дослідника Йоганнеса Андерегта, це свідчить про відсутність комуніканта, «який був би в змозі взяти особисту відповідальність за повідомлення» [191, 271]. Проте відсутність цих головних комунікативних інстанцій – адресанта та адресата – ніяким чином не впливає на експресивну функцію ліричного повідомлення, що завжди займає провідну позицію. Художні засоби звільняються від доцентрової емоційності ліричного мовця, й зосереджуються на зображальності як головній функції ліричного повідомлення: «Світає.../ Все спить ще: і небо, і зорі *безсили*,/ Лиш птах десь *озвався* спросоння *ліниво*...» [168, т. 1, 53] («Світає...» П. Тичини). Для реципієнта тут є очевидною

настроєва, зорова і слухова перспектива неназваного ліричного спостерігача, його стан споглядання, вслухання, медитації.

Розгляньмо докладніше *ліричний опис*. Доволі неординарна форма суб'єктного вираження ліричної експресії розглянута в текстах зображальної лірики, де ілюстративність врівноважується з силою емоцій, думками та ідейними прагненнями ліричного Я. Нерідко під дією описовості вияв суб'єкта мовлення залишається дещо завуальованим. Проте це не суперечить тому, що настроєва палітра ліричного опису, у якому головне – зображальність та оповідність, підпорядковується суб'єктивності та характерній точці зору. У праці «Поезія як місце» (1981) Бріджіт Пойкер вказала на вагоме значення суб'єктивованої описовості в пейзажній ліриці: «...пейзажна поезія ніколи не втрачала людську серцевину. [...] в поезії, де панує уява, ландшафт відроджується в людській особистості...» [216, 912]. Індивідуалізація ліричної дескрипції витворює в текстах яскраві художні образи: «Темне місячне ядро з твердої шкаралуці/ вилускують долоні тиші, що усе загорнуть...» [10, 14] («Дно тиші» Б.-І. Антонича), «І висли/ великі, як у казці,/ зірчасті сніжини...» [71, 64] («Зима О. Кульчицької» І. Калинця) та ін. Широкий діапазон ліричного світовідчуття в описовій ліриці – від реалістичного до сюрреалістичного – підкреслює індивідуальність художньої зображальності, яка насправді є глибоко осмисленою і, як доводить Дорота Корвін-Пйотровська, постає в тексті «організованою семантичною цілісністю» [80, 137]. Образність описової лірики може бути гіперімпульсивною, причиною чого стають підсвідомі порухи творчої особистості, що приводить до «порушення апріорної ієрархії зображуваних елементів, вказівки на залежність почергових вражень від ситуації, у якій відбувається пізнання» [80, 27].

Якщо художні тропи переважно виражають оцінне зображення дійсності, то риторичні засоби водночас мають здатність знижувати або підвищувати рівень емоційного налаштування. Найбільш яскраво у зображальній третьоособовій ліриці постають обірвані, незавершені речення та інші форми уривчастого синтаксису, що творять ефект схвильованого сприймання дійсності: «Вже сонце десь лаштується на вихід/ Із тихих зоряних покоїв,/ І звуки перші подає/

Протяжним співом труб світляних...» [134, 43] («Східний ранок» В. Поліщука). Незавершеність речень супроводжується довшою паузою, що може слугувати засобом для уповільнення ритмічності та передає відчуття повільного протікання зображеної дійсності: «Чорно... душно... Сліпить очі,/ Впалі груди не дихнуть.../ Під землею в царстві Ночи/ Квіти сонця не цвітуть...» [180, т. 1, 24] («Царство ночі» С. Черкасенка).

Важливим елементом організації описової лірики є візія, що повністю активізує емпіричний досвід суб'єкта та творчу уяву. У цьому випадку це суто особистісна лірика, адже попередньо здобутий візуальний досвід вже сприяв формуванню суб'єктивного враження від пережитих відчуттів, а отже і утворення в свідомості досить чіткого образу: «Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то супряг <...> З *острахом* бідний орач позира на незорану ниву/ На коненята свої, на мозолі на руках...» [176, т. 3, 313] («Бачив рисунок я десь...» І. Франка). Ця характеристика орача носить глибоко суб'єктивний характер і демонструє внутрішню позицію мовця. Найвищим проявом ліричної експресії в описовій ліриці є не звичайний опис явища як медитативної картини, а розкриття його емоційної сили, що формує ліричну інтенцію. Підсилює цей візіоністичний текст стилістична фігура екфрази, що розкриває ще одну сторону ліричного опису – інтермедіальність.

Прикметним способом для вираження ліричної експресії є зображальність. Поряд з текстами, в яких ліричне Я підлаштовує зображені картини під власний емоційний стан, третьоособову лірику можемо розглядати як своєрідний стан афекту від побаченого, яке повністю поглинає ліричне Я, не залишаючи місця для медитації. Третьоособова лірика зосереджена на зображеній дійсності, трансформованій суб'єктивним баченням. Суб'єкт споглядання третьоособової лірики імпліцитний – він розчиняється у побаченому і проявляється в тексті лишень як кут зору, емоційно-образна перспектива, з якої зображено дійсність. Відсутність формальних проявів мовця в описово-художньому зображенні природи або місцевості лише зберігає гармонію недоторканого природного стану. Імпресіоністичність зображення породила цілу стильову течію в мистецтві,

головною метою якого було зафіксувати враження. Цю провідну ідею імпресіонізму відзначає й Юрій Ковалів: «Замість детального опису й розвитку дії першорядне значення переносилося на враження, часто блискавичне, суб'єктивне “схоплення” мінливих ефектів» [79, 202-203]. Самодостатність та довершеність споглядання стає головною інтенційною силою текстів, що, наприклад, демонструє давньояпонський жанр хайку. Узагальнення чуттєвого враження в цих концентрованих текстах тлумачить дослідник психології творчості Володимир Роменець: «Жаба плигнула у воду, і на воді колом розійшлися хвилі. Більш нічого це не означає. Він є, перебуває, наповнює собою внутрішній світ людини, і багатство цього світу складається з сукупного багатства цих феноменів» [142, 577]. Суб'єкт свідомості в таких текстах не намагається приховати власні суб'єктивні переживання. Природа всіх довколишніх явищ сприймається внутрішнім зором і передається без будь-яких коментарів.

Лірична експресія в текстах, що мають форму *ліричної розповіді*, в основному здійснюється у формі нарації, яка надає їй ознак ліро-епічного роду. Поява елементів розповіді у ліричних текстах спричинена емоційною реакцією на ту чи іншу подію. Таку форму викладу містить текст Василя Голобородька «Троянда у вікно», де в розповідній формі розкрито розвиток подій, що стосуються троянди, яка потрапляє у вікно: «Троянда троянді каже/ про тінь нетроянди на землі/ і як вона плаче, бо не червона./ Але виходить у сад квітникар,/ піднімає тінь, прикладає до уст –/ вона червоніє і стає трояндою./ Тоді кидає ту троянду у вікно,/ де живе замурована у білу колону дівчина» [36, 48]. У цій ліричній розповіді умовно можемо виділити висхідний момент (розповідь троянди троянді) та продовження думки про шлях «нетроянди». Проте не «сюжетна» лінія стає центральною у тексті, ані дії, які виконує «квітникар». Опис дещо фантастичних подій («квітникар,/ піднімає тінь, прикладає до уст –/ вона червоніє і стає трояндою»), що відбуваються в цьому тексті, стають лише додатковим засобом вираження ліричної експресії, тональність якої все ж змінюється залежно від зміни не дії, а описаної картини («тінь нетроянди», «червоніє і стає трояндою», « замурована в білій колоні дівчина»). Незвичайна

емоційно-семантична образність викладеного сюжету і верліброва форма є ознакою лірики, оскільки в епічних творах, навіть у казках, ніхто не висловлюється в такій хвилюючій і загадковій образній формі. Таким чином, і подієвість як основна ознака нарації не може тут розглядатись в якості провідного способу вираження комунікативних інтенцій.

У теоретичних працях наративність ліричних текстів неодноразово була як заперечена, так і віднайдена. Ось і зараз подекуди в дослідженнях сучасних наратологів зустрічаємо пошуки нарації у розповідній ліриці. Американський наратолог Джейс Феллан у книзі «Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative» (2007) виводить гібридну форму «ліричної нарації», у якій обумовлено синтез різних елементів ліричного та наративного рівнів тексту. Цей погляд зустрів спростування професора Університету Огайо Брюса Хейдена: «У наративі хтось розповідає про те, що щось трапилось, у ліриці це щось існує або мислиться» [191, 272]. Спираючись на цю тезу, можна ствердити, що наративність ліричного тексту є безпосереднім посередником для ліричної експресії та засобом вираження ліричного світовідчуття.

Ще одним різновидом ліричної експресії є своєрідна драматизована форма третьоособової лірики, що постає в **ліричних діалогах**. Тут йдеться про імітацію діалогічної форми спілкування в тексті: «А може, й вогку гілочку верби/ Він виграв на весняному базарі./ А може, він рідню свою любив.../ – Пробачте, та про це ви вже казали./ – Пробачте, я про щось уже казав?/ – Казав! казав – здовкола загукали...» [31, 123] («Сон» О. Ірванця). Драматичність вираження процитованого діалогу містить кут зору ліричного споглядача і стилістично поданий так, що в ньому відчутне іронічне ставлення до почутого.

Діалогічність ліричних текстів у жодному разі не заперечує їх монологічну природу. Варто пригадати, як поєднував ці якості М. Бахтін: «Діалогічні відносини набагато ширші від діалогічного мовлення у вузькому сенсі. І між глибоко монологічними мовленнєвими творами завжди наявні діалогічні відносини» [17, 321-322]. Ще одним його здобутком є розроблення поняття «діалогічне слово» у теорії роману. У значенні окремого явища діалогічність

російський формаліст застосовує лише в тому випадку, «якщо воно сприймається не як безособове, а як знак чужої смислової позиції, як представлення чужого висловлювання, тобто якщо ми чуємо в ньому чужий голос» [68, 161], як стверджує Ніна Зражевська.

Проте слід відрізнити від форми ліричного діалогу тексти з вкрапленнями прямої мови – репліками. Функції реплік, що влітаються у ліричний текст, полягають у підсиленні експресивного навантаження. Фактично такі вкраплення чужого мовлення стають підставою для формування емоційного стану ліричного мовця. У цьому випадку слід спиратись на цілісність змісту навіть короткої репліки, адже, на думку М. Бахтіна, «кожна репліка, якою короткою і уривчастою вона не була, володіє специфічною завершеністю, виражає певну позицію мовця, на яку можна відповісти і зайняти відповідну позицію щодо неї» [6, 311]. Власне, зміст однієї короткої репліки слугує резонатором для формування емоційної тональності всього ліричного повідомлення: «І ти пливеш од мене на платформі/ – Ну, що ж, прощай, –/ у котрий уже раз/ Губами вимальовую похмуро./ А ти – і не дружина, й не сестра...» [115, т. 1, 67] («О жовтий квіт мелодії розстань...» Б. Олійника). Зазвичай такі репліки не коментуються, а реалізуються на рівні внутрішньомовних вкраплень. Тому це явище не слід розглядати як таке, що характеризує або розкриває об'єкт ліричного повідомлення.

Проте існують випадки відкритого діалогу в ліричних текстах, коли постають два окремих суб'єкта мовлення, що вирізняються особистісними твердженнями та враженнями: «– Ну що, комполка, гортаєш свій молитовник?/ Чекаєш на пошту,/ аби прийшла скоріше?// – Та яка там пошта, – підповідає полковник. –/ Мені все одно/ ніхто не пише» [57, 16] («Польові командири...» С. Жадана). Таке вкраплення у текст драматизованого діалогу дає підстави говорити про так званий паралельний текст, оскільки з'являється ліричний персонаж, якому суб'єкт мовлення надає можливість висловлювання. Такий персонаж все ж не є частиною суб'єктної системи ліричного тексту, адже, порівняно з драматичним текстом, персонажі у ліричному тексті позбавлені комунікативної здатності коментувати свої висловлювання.

Слід розрізняти діалогізовану лірику і ліричний діалог. *Діалогізована лірика* має два комунікативні рівні, тому постає двоплановою. Вона містить суб'єкта ліричного мовлення, який вводить тези ліричних персонажів:

Поблискують черешеньки
В листі зелененькім,
Черешеньки ваблять очі
Діточкам маленьким.
Дівчаточко й хлоп'яточко
Під деревцем скачуть,
Простягають рученята
Та мало не плачуть:
Раді б вишню з'їсти,
Та високо лізти,
Ой раді б зірвати,
Та годі дістати!
«Ой вишеньки-черешеньки,
Червонії, спілі,
Чого ж бо ви так високо
Виросли на гіллі!»
«Ой того ми так високо
Виросли на гіллі, –
Якби зросли низесенько,
Чи то ж би доспіли?» [92, т. 1, 227]

(«Вишеньки» Лесі Українки).

У плані вираження (в ліричній розповіді) тут звучить голос ліричного розповідача, а в плані зображення (зображеному світі) – голоси ліричних персонажів.

У *ліричному діалозі* план вираження (лірична розповідь) є імпліцитним, оскільки перед читачем присутній лише план зображеного світу, поданого голосами ліричних персонажів: «Червона калино, чого в лузі гнешся?/ Чого в лузі

гнешся?/ Чи світла не любиш, до сонця не пнешся? [...] Не жаль мені цвіту, не страшно і грому,/ Не страшно і грому./ І світло люблю я, купаюся в ньому,/ Купаюся в ньому» [176, т. 2, 142] («Червона калино...» І. Франка).

На відміну від нарації, у якій комунікативний зв'язок можливий лише між суб'єктами одного комунікативного рівня, про що стверджує А. Окопень-Славінська, у розбурханій стихії ліричної експресії можливими є найрізноманітніші варіанти. Ось, наприклад, розмова «поета» (суб'єкта мовлення) з «метеором»:

«Де батьківщина, де твоя, скажи.
Якої син планети чи комети,
які твій лет міжсвітній має мети,
де перед мандрами давніш ти жив?
Міжзірний волокито та бродяго,
в безкраю безвість пущений в крутіж,
сліпучий, ярий спижу, що гориш
на вежі світа полум'яним стягом.
Незбагнений в рахунку астрономів,
уроджений в височині німій,
навіщо в низині шукаєш дому,
на власнім гробі кам'яна статує?»
– Поете, не журись. Упадок мій
жар мого серця від зими врятує» [9, 13]

(«Метеор» Б.-І. Антонича).

Власне, тут простежуємо взаємодію зовнішнього і внутрішнього рівнів ліричної комунікації: ліричне Я провадить діалог із риторичним адресатом – персоніфікованим образом метеора.

Таким чином, форма діалогу між риторичними адресатом і адресантом є засобом виразу своєрідної ліричної автокомунікації, не позбавленої драматизму викладу.

4.2. Типологія ліричної експресії за комунікативними засобами і кодами

Розгляд комунікативних засобів ліричної експресії слід розпочати з розмежування таких відмінних між собою понять як «ліричне Я» й «ліричне Ти», з одного боку, і «ліричний герой» й «ліричний персонаж», з іншого: перші два поняття належать до комунікативної сфери адресанта, а третє (разом із синонімічним четвертим) – до змісту ліричної комунікації, а також до тематичної сфери експресії.

Ліричний персонаж – це ліричний Він (Вона, Воно), а саме – зображений у тексті персонаж. Тому варто простежити процес його образотворення. Зазвичай він постає безмовним, а його образ (портретні деталі, риси вдачі, біографічні події тощо) поступово вимальовується перед читачем через мовлення ліричного Я. Важливою характеристикою ліричного персонажа є, очевидно, критерій ставлення до нього ліричного Я. Приклад такого зв'язку демонструє образ ліричної героїні з тексту І. Франка «З усіх солодких слів...». Саме до неї звернено ліричне повідомлення, а високоемоційне ставлення до неї розкриває його експресивну силу. Натомість дослідниця Л. Куца вказує на його неповноцінність: «Її образ [ліричної героїні – О. Ж.] видається неповні раціонально обґрунтованим. Після експозиції [...] виступає слово-зв'язка “Слухай!”. Мовлене колись давно коханою, воно викликає потік спогадів ліричного героя, які буквально заповнюють його свідомість» [87, 87]. Авторка статті намагається розпізнати образ адресата лише через опис портретних характеристик (лице з рум'янцем, рожеві уста). Проте в ліриці, яка концентрується довкола суб'єкта ліричного мовлення (адресанта), формується образ адресата у його відношенні до адресанта: «лиш ти до мене звернена», «лиш те одне слівце твоє/ і досі у душі моїй» [176, т. 2, 17]. З огляду на це, риторична репліка-оклик «Слухай!», яка повторюється після кожної строфи, творить метонімічний ефект: саме через неї прояснюється образ милої, до якої звертається ліричний адресант у формі спогаду-сповіді. Довкола далекого та незабутнього образу коханої побудовано

ліричний монолог: «...і досі в серці гомонить –/ одно маленьке словечко:/ Слухай!» [176, т. 2, 17].

Поруч з цим слід розрізняти емоційну та емоційно нейтральну лірику. Емоційний діапазон ліричної експресії є дуже нестабільним і може коливатись від гармонійної врівноваженості до шаленої екстатичності. Емоційна сила, вольові пориви, вражальність, виражальність та зображальність лірики полягають в єдності її ідейного наповнення та експресивного налаштування. З мовознавчої точки зору розглянув явище експресії Віктор Чабаненко, подаючи її широке розуміння: «експресія пов'язана не лише з емоційним та образним (художнім), а й іншими планами вислову – вольовим, естетичним, соціально-оцінним, нормативним, формально-структурним, семантичним, ситуативним і т. ін.» [178, 7]. Концентруючись на оцінці певного факту чи явища, суб'єкт ліричного мовлення відтворює цю оцінку, не стримуючи власних почуттєвих рефлексій. Вся сутність суб'єкта зосереджується на певному явищі або факті, що у цей момент перестає бути частиною об'єктивної реальності й перетворюється на предмет ліричних рефлексій. Це перетворення супроводжується ефектом кодування ліричного тексту, в якому експресивна функція відображає суб'єктивну сторону творення.

Та попри всі принагідні властивості ліричної експресії як комунікативного провідника в тексті, надмірна почуттєва емоційність може відвести від головної мети – розкриття провідної ідеї ліричного повідомлення. Надлишок почуттєвого начала може стати руйнівним для комунікативного зв'язку. Зазвичай таке емоційне перенасичення зустрічається в ранній інтимній ліриці поетів, що, наприклад, можемо спостерігати в поезії Михайла Грушевського: «Швидко мене вже в холстину обернуть/ І у мокру сховають могилу,/ Дак от що тоді ізроби ти, дівчино,/ Хай щастить тобі Божа Сила!» [44, 83]. Дещо складно зрозуміти, на кого спрямовано комунікативні інтенції суб'єкта мовлення (на дівчину чи «Божу Силу»). Лише відокремлене комами звертання до дівчини стає формальною ознакою апелятивності, що вносить певну ясність при визначенні комунікативної спрямованості тексту «Романтичний заповіт». Словесний виклад внутрішнього,

надміру схвильованого стану ліричного Я породжується високим рівнем емоційності, яка повністю охоплює експресію вираження, обмежуючи вольові прагнення та мисленнєві потоки. Це негативно впливає не лише на комунікативну структуру ліричного повідомлення, але й, зрештою, на художню цінність тексту [64].

Такий ж ефект викликає так звана спокійна експресія (В. Виноградов), що позбавлена традиційної насиченості тропами, засобами художньої фоніки тощо. Внаслідок їхньої відсутності виникають «емоційно холодні» тексти, в яких порушено гармонію емоційного та мисленнєвого начал. Художня експресивність ліричного мовлення керується глибокою раціоналістичністю. Такі характеристики часто приписують науковій або ж об'єктивній ліриці. Віднаходимо такі тексти серед творчої спадщини П. Тичини, яким притаманний, на думку Леоніда Новиченка, «холоднувато-дедуктивний спосіб мислення» [168, т. 1, 26]. Наприклад, звернення до свого народу супроводжується філософсько-науковими ідеями: «Хай діалектика брильянтом/ в твоїх подіях заблищить. [...] Матерію мій розум стежить,/ вивчає рух, закон подій.../ Але це все ж тобі належить,/ тобі, народе любий мій» [168, т. 2, 243] («Тобі, народе любий мій»). Насичення тексту філософськими термінами та прозаїзмами, що зазвичай модернізує виражальні можливості ліричного повідомлення, у цьому випадку на експресивність не вплинуло. Адже мистецтво, за висловом Хосе Ортеги-і-Гассета, «вважається тільки грою розуму, і більше нічим» [117, 150].

Дещо ширшим є термін об'єктивної лірики, що зустрічаємо в поезиці модернізму. Він передбачав утворення поетичних текстів, у яких повністю відсутні ознаки суб'єкта мовлення. Ознаки цієї поезики коментує Соломія Павличко, простежуючи її в текстах Т.-С. Еліота: «Поет, на думку Еліота, цікавий зовсім не своїми особистими емоціями, викликаними певними подіями його приватного життя. Поетична емоція зовсім не те саме, що емоція життєва, адже поезія – це концентрація емоційного досвіду» [120, 18]. Тобто однією з найважливіших ознак для англійського поета стає «об'єктивність», що супроводжується безособовістю, проте у жодному разі не заперечує визначальну

роль експресії.

Тому головно слід розглядати лірику як безпосереднє висловлення себе суб'єктом мовлення або свідомості через експресію почуттів і настроїв, думок, вольових актів, споглядання та гри. Можна говорити про ліричну експресію думки (медитативна/контемпліативна лірика, ліричний роздум-медитація), почуття (емотивна, сповідальна лірика), відчуття (описова чи зображальна лірика, лірична оповідь/розповідь, лірична візія, настроєва лірика), волі (апелятивна і полемічна лірика, ліричний маніфест) і мовної гри (різновиди експериментальної лірики).

Лірична експресія застосовує всі мовні засоби і проявляється в імітації різних видів комунікативного мовлення (усного, писемного, внутрішнього) та автокомунікації (мовчазного споглядання, вслухання, вчування, мовної гри).

Усномовленнєві форми ліричної експресії є, безсумнівно, первісними в мистецтві слова. Віддавна головною ціллю поетів було досягти реальності почуття, що сприяло виникненню високого мистецтва – риторики. Адже в уявленнях давніх греків «поет – це богонатхненний мудрець, а його мистецька майстерність – у доборі головного» [126, 95] – стверджує О. Пилип'юк. Звісно, імітація різних форм усного мовлення сприяє досягненню більшої реалістичності вираженої емоції, яка дає можливість простежити спрямування комунікативних інтенцій суб'єкта мовлення й, водночас, розрізнити їх семантичне наповнення (прохання, вимогу, питання, наказ, звинувачення та ін.).

Одним з перших у ліриці знайшла відображення імітація висловленого та ораторсько-публічного мовлення, що супроводжується вираженням ліричної експресії у формі виголошеного монологу/діалогу (лірика Тіртея, В. Гюго, «Декадент» І. Франка, «трибунна» поезія В. Маяковського, громадянська лірика В. Симоненка та інших шістдесятників). Зазвичай такі тексти творились із визначеною метою, наприклад, для виступу перед великою кількістю людей або дискусій в межах незначного кола осіб – розмова з односторонцями для більшого переконання та опонентами для ідейного протистояння.

Відрізняються ці ліричні конструкції урочисто-піднесеним тоном поезії,

декларативністю мовлення, частково із залученням романтичної, меланхолійної або журливої патетики. Важливими складовими елементами стають пафос та піднесеність мови як форма прояву ліричної експресії. Слід наголосити, що в ліричному тексті у формі виголошеного монологу найбільш чітко проглядається комунікативна тактика, що застосовується для досягнення головної комунікативної цілі. Виголошення або проголошення головної ідеї тексту – центр його семантичного наповнення, який формує комунікативну інтенцію.

Порівняно з внутрішнім монологом, що твориться у формі інтравертного комунікативного акту, тобто спрямовується на внутрішні переживання, виголошений монолог та діалог носять екстравертний характер, налаштовуючись на сприйняття ліричного повідомлення аудиторією. Суб'єкт ліричної експресії набуває рис логіко-сенсорного екстраверта, що чітко розуміє постановку проблеми, проголошуючи ідеї, що сприятимуть найбільш ефективному способу їх вирішення: «На крила, На крила! До сонця, брати!/ покиньмо сумне кладовище./ Хай стануть нам крилами наші хрести,/ І з ними все далі, все вище...» [114, 338] («На крила, на крила...» О. Олеся). Визначальним у цьому тексті стає інтенсифікація експресії за допомогою застосування риторичних засобів оклику та звертання, що приводить до своєрідної імітації діалогічної форми мовлення. Щодо суб'єкта мовлення, то він займає домінують-активну позицію щодо зближення з адресатом або адресатами, що підсилюється не лише емоційною лексикою, а й сукупністю риторичних засобів.

Риторичні фігури стають засобом утворення виголошеного діалогу, який у більшості своїх варіацій схожий на полеміку. Вони (риторичні питання, вигуки, заклики) підсилюють аргументативну складову ліричного повідомлення, що перетворює текст на риторичну суперечку, головним завданням якого, на думку М. Бахтіна, стає «отримати перемогу над противником, а не наблизитись до істини» [17, 75]. Така ораторсько-риторична форма завжди насичена патетичним звучанням романтичного або ідейного-суспільного спрямування. Найвищі прояви патетичності зазвичай проявляються в кількох перших та останніх рядках тексту: «Низько кланяюсь тим, хто стоїть/ В час, коли джерело заколотять <...> Хто

сказав, що одурена суть? Вийдуть води з пустелі бояння./ Час народу – це самостояння./ Низько кланяюсь тим, хто стоїть...» [36, 192-193] («Авторам і всім творцям кінофільму «Криниця для спраглих», прем'єру якого затримано на 21 рік» С. Чернілевського).

Серед риторичних фігур найчастіше зустрічаються оклики та питання, що формують високу емоційну тональність повідомлення. Така піднесена тональність спричинена не лише значущістю теми, а й відстоюванням власної точки зору суб'єктом ліричного мовлення. Зазвичай такі тексти спрямовані на масову аудиторію. Саме тому адресована спрямованість підкреслюється тим, що для досягнення переконливого ефекту потрібні не універсальні аргументи, а ті, які безпосередньо стосуються адресата. Прикладом виголошеного монологу постає текст Павла Гірника «Урок», в якому ліричне Я виголошує перед школярами промову про неоціненне значення творчості Т. Шевченка для долі всього українського народу, а також власне для учнів: «Почуйте серцем голос несхололий,/ Вдивіться у змучене лице./ Ви рідну мову чуєте у школі/ І чим йому заплатите за це?» [36, 42]. Урочисто-піднесена тональність підсилюється риторичними питаннями, емоційними звертаннями: «А допити, а вічні протоколи?/ Священна будь, невтолена жаго!/ Невже і ви не чуєте ніколи,/ Як плаче слово голосом його?..» [36, 42]. Підсилюються риторичні фігури й засобами аргументації («А допити, а вічні протоколи?»), що на думку Г. Почепцова «використовується в риторичних цілях, оскільки тоді захист виглядає більш сильним» [136, 115].

Натомість дуже рідко в такі тексти потрапляють незавершені речення, які можуть вказувати на нестійкість позицій або власну невпевненість ліричного Я, знижувати емоційну піднесеність. Інколи незавершені речення виникають текстах, де суб'єкт ліричного мовлення усвідомлює, що ефекту, якого він очікує від комунікації, не буде досягнуто. Саме тому високе емоційне напруження завершується різким зниженням тональності. Наприклад, у тексті О. Пахльовської «Чужа і тиха осінь настає...» наростаюча в питаннях емоція наскрізь пронизує виголошений монолог суб'єкта мовлення, при чому кожне питання моделює

зростання емоційного навантаження: «Бо прилетять –/ і що тоді застануть?! А чи цю землю нам коли простять?! І, може, вже й співати перестануть?! А може, й просто більш не прилетять...» [125, 38]. Незавершене речення наприкінці стає кодою попереднього емоційного збудження.

У формі виголошеного монологу незавершені речення для підсилення художнього засобу ретроспекції, а саме спогаду, який породжує й завершує емоційну градацію: «тут на землі я шукаю хоч слід/ роду мого у плачах та легендах!/ Голос криниці, чого ж ти замовк?! Руки шовковиць, чого ж ви залякли? [...] спогад криниці і спогад вікна,/ спогад стежини і дикої груші...» [83, 79] («Затінок, сутінок, день золотий...» Ліни Костенко).

Зазвичай, ліричний текст у формі виголошеного діалогу дає чітке уявлення про те, яку ж саме мету переслідує суб'єкт ліричного мовлення. Адже зазвичай текст містить пряму адресацію, торкається дилемних конкретних питань. У комунікативному потоці перепади емоційних тональностей спрямовані на вихід з глухого кута, в якому опиняється суб'єкт ліричного мовлення – у вирі своїх думок та емоцій. З кожним рядком наростає гострота дилемного питання, і якщо у виголошеному монолозі суб'єкт розривається в тексті, шукаючи правильного виходу, то в діалозі відбувається маніфестація і захист власної точки зору, чому сприяють вигуки, заклики у формі гасел, девізів: «Доволі мовчати! Глухі і німі!/ Раби закричали в ярмі,/ Народ закричав мій: “До бою!/ За землю, за волю!”/ В помсті сліпі й/ Кричу я: “За волю! на бій!”» [114, 57] («Я більше не плачу... Я муку свою...» О. Олесья).

До усномовленнєвих форм ліричної експресії належить імітація притишеного мовлення («Ви знаєте, як липа шелестить...» П. Тичини). І хоча лірика цього типу має чітку апелятивну інтенцію, проте різкість дискусії змінюється на плавність аргументації. Розмова «віч-на-віч» з другом, незнайомцем або ж навіть опонентом не має на меті переконати у зміні позицій чи поглядів. Характерним жанром з притишеним та дещо уповільненим мовленням є молитва: «Із далека – із незнана/ У кімнату цю принісся/ І спинився на стіні,/ Я прохаю нелукаво – / Од лукавого, од злого,/ Од недоброго усього/ Ти присутністю своєю/ Цю родину

бережи...» [133, 485] («Дивний образе таємний...» О. Стефановича). Виклад думок здійснено поступово, без різких емоційних стрибків.

Лірична експресія у текстах із силабічною системою версифікації якнайкраще демонструє імітацію усного мовлення, оскільки таку поезію доводиться декламувати з протяжним мовленням та особливим музичним звучанням. Найбільш поширена силабічна система віршування була представлена в українській ліриці доби бароко. «Навіть поетичний доробок останніх представників давньої української поезії – Г. Сковороди та І. Некрашевича – цілковито залишається в рамках складочисельного вірша» [102, 4], – стверджує дослідник верифікаційних засобів в українській літературі та цієї літературної доби зокрема В. Мальцев. За спостереженнями дослідника, небагато чисельний силабо-тонічний вірш «тривалий час поширювався лише усно, чи в нечисленних рукописних збірниках» [102, 4].

Основа побудова силабічних текстів, як стверджує І. Качуровський, «на ритмовідчутті, де за одиницю ритму береться склад як такий» [75, 64]. Порівняно з традиційними поетичними тестами, надто довгі рядки, що виникають у цій системі віршування, дозволяють наблизитись якомога ближче до говірного типу вірша, що часто зустрічаємо у творчості поетів Бу-Ба-Бу:

«і так прочуваєш того хто з милості чи з наруги
злетить на тебе й розтане в чадні долини безсонь
ввійде в твою кров і шкіру тебе народивши вдруге
і лишить губам болючий незнаний новий вогонь...» [31, 17]

(«Промовляння самотній» Ю. Андруховича).

Чергування нерівноскладових цезурованих 15 та 16-ти складових рядків наближує цей тип силабічного вірша до говірного типу. Тут відбувається втрата декламативної складової. Натомість рівноскладові поетичні тексти з подвійною цезурою Богдана-Ігоря Антонича набувають більш речитативного характеру, як у тексті «Терен співає» та інших поезіях із збірки «Книга лева»:

«О дубе, князю пуц, достойне дерево монарше
в короні осені – пурпурі листя, з пнем корявим,

коли, щоб відпочити в тіні, спиняться у марші,
схилиєшся до уст вождів шорстким причастям слави...» [9, 15].

Не так давно з'явилися різновиди усномовленневої лірики, що відтворюють форми дистанційної комунікації, зокрема телефонну розмову. Структура таких ліричних текстів містить специфічні прагматичні елементи, як-от слово «алло» на позначення початку діалогу, обмін репліками, перепитування, якщо у зв'язку виникають перешкоди тощо. З цього погляду цікавим є текст Наталки Долинської «Телефонна розмова». Поетка зберігає всі прагматичні атрибути телефонної розмови й передає живе спілкування з другом, з яким її розлучає не лише відстань, а й війна. Детальний опис емоційних реакцій без огляду на практичні деталі – головна ціль тексту: «Дзвінок на телефон... – Привіт мій друже./ Ти де пропав? Так довго не дзвонив./ – Й тобі привіт. В нас було жарко дуже/ Нас “брат” російський знов всю нічку крив <...> Але ж яку страшну ми платим ціну!/ Ятрять у серці ці болючі рани.../ – Не плач! Ми відвоюєм Україну!» [53].

Ще однією характерною усномовленневою формою є наспівні жанри. З давніх часів у ліриці залишились жанри, що мають ознаки співаного мовлення. Виконання під супровід музичних інструментів було першопричиною виникнення наспівності й ритмічності лірики. Романс, пісня, античні форми пісенного походження (пеан, гімн, ода, елегія та ін.), псалом, серенада, ноктюрн (у Лесі Українки) – всі ці жанрові форми зберегли своє витончене музичне звучання та наспівні інтонації, як, наприклад, романс Емми Андієвської «HOMMAGE á FEDERICO GARCIA LORCA». Своєю оригінальною музичністю визначаються й тексти Павла Тичини, на що неодноразово звертали увагу дослідники його творчості. Зокрема концепцію панмузичності творів П. Тичини розкрила дослідниця Олена Косінова, застосувавши не лише літературознавчі методи, а основні засади теорії музики.

Часто тексти, що наближені до зразків українського фольклору, насичені мелодійними інтонаціями. Ефект такої підвищеної мелодійності створюється завдяки багатству парних рим (деякі тексти з «другого жмутка» збірки «Зів'яле листя» І. Франка). Збереження ритміки та розміру коломийки насичує наспівністю

й деякі тексти Б.-І. Антонича. Поруч із наспівною ритмікою слід згадати й речитатив – різновид ліричної експресії, який корінням сягає народного жанру голосінь та дум, що їх у формі речитативу виконували кобзарі. Силабічні вірші давньої української літератури зберігали речитативну структуру (деякі тексти Феофана Прокоповича, Лазаря Барановича). Слід відзначити також особливий різновид лірики – вірш-орацію, популярність якого припадає на XVIII ст. Його гумористична манера викладу, а також поетичні засоби бурлеску в поєднанні із нерівноскладовістю та силабічною системою римування наблизив його «до фольклорних, набуваючи характерних рис останнього – змінності й варіативності» [103, 98]. Слід відзначити й сучасні тексти, створені для виконання репових композицій у музиці.

Існує кілька різновидів **ліричної експресії, що відтворюють форми писемного мовлення**. Спершу слід виокремити форму листа (епістоли). Ця форма підкреслює дистанційний зв'язок між комунікантами. Зазвичай, прозовий відповідник епістоли супроводжується більш офіційною тональністю. Натомість ліричний текст-лист емоційно розкутий, не раз оздоблений значною кількістю художніх засобів. Адресат постає як людина, що знаходиться у віддаленому місці. Формальними ознаками є привітання, опис якихось значних або яскравих подій, думок, ідей, інколи містить й прощання. Безпосередня відсутність духовно близького адресата дає змогу суб'єкту мовлення більш вільно розкривати зміст особистих думок: «Перепрошаю, панно Ганно,/ Що не забув Вас в бурі літ./ Що – як роз'ятренна рана –/ Й донині Ваш вогненний слід...» [133, 370] («Лист (Перепрошаю, панно Ганно...)» Є. Маланюка).

Цікавою є жанрова форма щоденника, що в ліриці проявляється зрідка, а структуру цього різновиду писемного мовлення відображає лише частково. Найбільш відомим ліричним щоденником в українській літературі є збірка І. Франка «Зів'яле листя», у якій, на думку франкознавця В. Корнійчука, «найвиразніше проявляється форма ліричного зізнання або ліричної сповіді» [82, 222]. Підхід до неї як до цілісної комунікативної структури дає можливість простежити зміни в свідомості суб'єкта ліричного мовлення.

Попри те, що збірка побудована на емоціях страждання ліричного суб'єкта, з кожним «жмутком» суб'єкт мовлення демонструє зміну комунікативних позицій щодо об'єкта свого кохання. Комунікативні позиції спілкування, згідно з дослідженнями американського психоаналітика Еріка Берна, розкривають своєрідні «его стани» – «внутрішні психічні стани людини в момент спілкування» [19, 110], які проявляються підсвідомо. З огляду на адресацію до ліричної героїні (безмовного персонажа), слід звернути увагу на комунікативну позицію адресанта та адресата такої комунікативної ситуації. Цікаво, що з кожним жмутком емоційний стан ліричного мовця проходить градацію, від чого й змінюється вектор спрямування комунікації. Перший жмуток демонструє неформальне пониження позицій суб'єкта мовлення перед адресатом: «І попри тебе йдучи, я дрижу/ Як перед злою не дрижав би судьбою;/ В твоє лице тривожно так гляжу, –/ Здаєсь, ось-ось би впав перед тобою» [176, т. 2, 123] («Не знаю, що мене до тебе тягне...»). Як стверджує Анна Біла, «ця ідеальна жінка наділена владою воістину неземною: перетворити долю героя, прийнявши його жертвовну любов» [23, 128]. Комунікативна модель другого жмутку змінює своє ієрархічне співвідношення і дестабілізує превалювання позицій адресата, що призводить до спілкування на рівні: «Хоч ти не будеш цвіткою цвісти, / Левкою пахучо-золотою, / Хоч ти пішла серед юрби плисти / У океан щоденщини й застою...» [176, т. 2, 152]. У ліричних текстах третього жмутку ієрархічні позиції комунікантів змінюють свій вектор, що демонструє певне відчуття зверхності, яку виражає суб'єкт мовлення: «І ти прощай! Твого ім'я / Не вимовлю ніколи я, / В лице твоє не гляну! / Бодай не знала ти повік, / Куди се я від тебе втік, / Чим гою серця рану» [176, т. 2, 168].

Не забуваймо, що тексти збірки побудовано, як стверджує сам поет і підтверджують історико-літературні дослідження Івана Денисюка та Валерія Корнійчука, на основі щоденника вчителя-самогубця Супруна. Ієрархічна градація адресанта цієї збірки демонструє не що інше як внутрішню боротьбу ліричного героя та самого І. Франка. Слід взяти до уваги, що героєм збірки є «чоловік слабої волі та буйної фантазії, з глибоким почуттям, та мало спосібний

до глибокого чуття» [176, т. 2, 120], характер якого протилежний до натури автора ліричної збірки. Боротьба ліричного героя розвивається під пильним оком Франкового цензора [59].

Авторська раціональна настанова все яскравіше проступає в кожному жмутку, але завершення все ж залишається трагічним, що коментує І. Франко у передмові до першого видання збірки: «Може, образ мук і горя хорої душі вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності?» [176, т. 2, 120].

Як форму імітації щоденника можна розглядати поезію В. Стуса, що була написана у період його заслання. У Стуса, як і в поезії Франка, ліричний сюжет фіксує події, що відбуваються день за днем. Поет-дисидент ще й датує тексти, надаючи їм документального характеру.

Розвиток сучасної масової культури спровокував імітацію інших текстових форм: оголошень, реклами, написів-графіті на мурах, есемес-повідомлень тощо. У PR-технологіях сучасності ліричні тексти постають як засіб для збільшення продажу рекламованої продукції. Натомість спроби письменників вибратись з пут кітчевої культури спровокували різноманітні експериментальні поетичні форми. Своєрідним поєднанням творчої гри та незвичною формою писемного мовлення можна визнати ліричний текст реклами-оголошень Ю. Андруховича, що є своєрідною антирекламою масової кітчевої культури: «ПРИБУЛЬЦІ ЗАБРАЛИ В КОСМОС НЕ ТІЛЬКИ РОДИНУ БАРАНЮКІВ!/ МАРШРУТ ПЕРЕСУВАННЯ СЕРІЙНОГО ВБИВЦІ З'ЯСОВАНО!/ ПРЕЗИДЕНТ ПІДПИСАВ УКАЗ ПРО ЛЮБОВ ДО РОСІЇ!/ НА СМІТНИКУ ЗНАЙДЕНО ТИСЯЧНЕ/ ПІДКИНУТЕ НЕМОВЛЯТКО!/ АЛЛА БОРИСІВНА ЗНОВУ ЗАВІТАЄ ДО ЛЬВОВА!» («The very best of tabloids») [4, 4].

Різновиди ліричної експресії, що відтворюють форми внутрішнього мовлення, є провідними в ліриці. Однією з ключових ознак ліричного тексту є його монологічна природа, оскільки діалогічність притаманна драмі, а також поширена в епічних творах: «Ми можемо говорити про монологічну настроєність ліричного та про діалогічну – епічного, саме настроєність, адже невербальний план художнього образу все ж формується в творі словесно, задається

вербально» [52, 64]. Крім виголошеного монологу та імітації письма, лірика наслідує різні форми внутрішнього мовлення людини, а саме:

- внутрішній монолог (роздум, медитація);
- внутрішній діалог;
- потік свідомості;
- візіонерська лірика.

Питоною формою ліричного монологу є *внутрішній монолог*. Розкутість емоцій, проникливість думок та медитативність характеризують цей тип вираження ідей в ліриці. Такі характерні ознаки спричинені формою мислення, яка спрямована на самоідентифікацію, самоаналіз та спробу досягнення духовних істин людського буття.

Внутрішній монолог, що відображається в тексті автокомунікативною формою (Я → Я), демонструє самозаглиблення суб'єкта мовлення. Ця форма вираження ліричної експресії містить вищий екзистенційний рівень самовияву. Роздуми та медитативна складова є основним проявом автоцентричності в ліриці, що розкриває глибини внутрішнього світу митця через його зв'язок із фізичним світом: «Довіку не буде із мене раба,/ Душа поневажить полони./ Їй радісно вмерти, бо світ цей сліпить,/ бо суще не любить живого» [161, 158-159] («Відчув себе й досить. А чуєш, бідо...» В. Стуса).

Поезія у формі внутрішнього монологу здійснює розрив цілісності комунікативного ланцюга (адресант – ліричне повідомлення – адресат) через порушення апелятивності в комунікації, що сприяє розмитості образу адресата. Суб'єкт ліричного мовлення в цьому випадку займає всі вагомні комунікативні позиції в тексті. У ліричній комунікації цього типу найбільш важливим постає не взаємодія із співрозмовником, а концентрація на повідомленні, головній темі твору. Сугестивні впливи підпорядковуються монотонній настроєвості і проявляються слабше, ніж у текстах з конкретною або умовною адресацією.

Ліричний текст у формі внутрішнього монологу зосереджений на медитативних роздумах суб'єкта ліричного мовлення. Роздум або медитація розкриває розмисл суб'єкта мовлення щодо ідейно-ціннісних ідеалів.

Самовираження, самокритика та самооцінка постають як лірична сповідь суб'єкта мовлення перед самим собою. У роздумі відсутня темпоральна послідовність викладу, йому, навпаки, притаманне відсторонення від фізичного часу та прив'язки до конкретного місця. Ліричний роздум, який часто номінується як медитація, будується на основі виражальності, зображальності, вражальності, що спричиняє відсутність логічної побудови й послідовності. Наприклад, у тексті М. Воробйова «Розширення очей» уривчаста, непослідовна композиція роздуму, що набуває форми внутрішнього діалогу (розмови з самим собою), передає напругу переживань у душі оповідача, що виснажений вируючою боротьбою повсякденного дорослого життя й перебуває зараз у полоні цілком протилежних почуттів: «Пам'ятаєш, як діти сміються, заївшись варенням?/ В річці світло блищить./ В річці небо найближче./ В кожній річці втонуло чиєсь життя./ Пам'ятаєш, як діти сміються...» [36, 26].

Жанр ліричної медитації якнайкраще розкриває цю форму ліричної експресії, поєднуючи емоційний стан та онтологічне світобачення ліричного суб'єкта. Майстром ліричної медитації був поет-шістдесятник В. Вінграновський. У низці його текстів дослідниця Тетяна Бахтіарова вбачає емоційно-драматичну картину, «де гармонійно існує сугестія і медитація <...> глибоко інтимне й загальнолюдське» [18, 12]. Цей ліричний жанр у виконанні В. Вінграновського набуває характерної ритмічності, що ніби структурує потік думок, як, наприклад, у тексті «Води із очерету хлюпавиця...»: «Я не про те... Я здумав про зозулю,/ Про місяць, і про тишу, і про сонь,/ Про сонь і хліб, про хліб і про вогонь,/ Про той вогонь, якому віч не стулю./ Бо все, що діється, що коїться в мені...» [35, 186]. Таке врівноважене вираження медитативної ритміки є визначальною особливістю для форми внутрішнього монологу.

Провідна думка тексту у формі внутрішнього монологу обертається довкола однієї ментальної (розумової) або емоційної події. Структура такої форми викладу не містить у собі протиставлення ідей та конфліктних позицій. Рівень важливості або інтимності цієї унікальної події для суб'єкта мовлення є настільки високим, що спроба розуміння сенсу постає як психологічно-суб'єктивне явище і подається

лише у формі автокомунікації. Комунікуючи з самим собою, ліричний суб'єкт окреслює певні межі, в яких перестають діяти часові та просторові закони: «Отак собі й живу, позбулий часоплину,/ і рідну Україну не кличу, не зову» [164, 131] (В. Стус). Суб'єкт мовлення поринає в межі творчої самотності, яку описує французький дослідник Моріс Бланшо: «не усамітненості, а зосередження» [28, 11]. Такій зосередженості сприяє комунікативна ситуація інтимності, власні рефлексії спонукають до самовідвертості. Це приводить до мрійливих або медитативних роздумів та завершується емоційними висновками або й зізнаннями самому собі: «Та хай вже літа юнацькі/ зникають, як вітер в полі.../ Дорослою стала зненацька./ Змужнілою стану поволі» [83, 52] («Ще трохи – і літ юнацьких...» Ліни Костенко).

Структура внутрішнього монологу не лише оберігає поетичне мовлення від втручання іншої особи (адресата або спостерігача), а й від реальності, яку детермінують часопросторові ознаки. Духовна ізоляція суб'єкта ліричної експресії супроводжується спробою відокремити окремий часовий відрізок від буденного часу та замкнути цю експресію на собі. Час розцінюється як частина переживання події або емоції, адже власне тому, на думку Т. Сільман, «він в ідеалі і здатен за стислістю наблизитись до миті» [150, 10]. Саме за допомогою стислості простору і часу відбувається увиразнення головної думки внутрішнього мовлення: «У Львові – я сновида-Одіссей,/ що загубився в черзі у кав'ярні <...> Хоча це ніжні ігрища, хоча це/ осінні звірі, жовтогриві дні,/ і небезпечний, безконечний шпацер/ у руслах часу по самому дні...» [31, 209] («Маятник» В. Неборака).

Особливість відчуття власного існування мовця, що знаходяться в хаотичній часовій площині, керує й здатністю до емоційного та ментального сприйняття: «У Києві – тоді мене нема./ Відсутності ніхто не помічає...» [31, 209] («Маятник» В. Неборака).

Особливої уваги потребує участь художніх засобів у ліричних текстах, які стають орієнтиром для правильного відчитування експресивної тональності повідомлення. Різноманітності експресивних відтінків монологічне мовлення

набуває не лише через застосування найбільш традиційних та розповсюджених тропів, таких як епітети, метафори, паралелізми: «Серце моє – клітка,/ А пісні – пташки,/ Кров'ю їх кормлю я,/ Сльозми їх пою я...» [114, 71] («Серце моє – клітка» О. Олесья). Наприклад, форма автокомунікації сприяє розкриттю всіх потаємних закутків думок та бажань, для підкреслення самотності яких застосовуються неологізми, що найкраще можуть передати емоційну напругу ліричного Я: «Починаю в яслах із козами/ румигаги кометні віники,/ смакувати молошне літепло/ незайманопервісної цноти» [71, 13] («Різдво» І. Калинця). У ліричних неологізмах відбувається осмислення свого і чужого в слові. Окрім образно-асоціативної роботи над змістом висловлювання, цей засіб виділяє індивідуальність та неповторність пережитого почуття. Таким чином ліричний адресат підкреслює власну інакшість, яку віднаходить у стані самоідентифікації: «Мов лялечка, прозорою сльозою,/ своєю тінню, власним небуттям/ я відчуваю власну смерть – живою,/ як і загибель – самовороттям» [161, 211] («Хтось чорний-чорний бродить довкруги...» В. Стуса).

У викладі думок ліричних текстів із внутрішнім зверненням, зазвичай, відсутня послідовність, порушується причинно-наслідковий зв'язок. Для його збереження та досягнення комунікативного задуму автора застосовуються художні риторичні засоби. Риторичні звертання до умовного адресата, риторичні питання та незавершені речення – всі вони сприяють оформленню яскравого емоційного тону при передачі ліричного повідомлення. Саме риторичні фігури стають тією складовою мовленнєвої експресії, що утворюють цілісність структури висловлювання та його ідейного наповнення.

Риторичне звертання до абстрактного персоніфікованого адресата демонструє душевні переживання, які цей об'єкт здатен зрозуміти, або прохання допомоги. Саме так ліричний суб'єкт часто закликає астральні символи за свідків, а птахів та вітер просить передати звістку та ін.

Образ птаха та його статус умовного адресата дуже яскраво простежується у ліриці «з-за ґрат», яка виробила яскраву символіку. Це можна простежити, порівнявши в'язничну поезію трьох поетів-жертв радянського тоталітарного

режиму, які мають різне національне походження: українця Василя Стуса, чеха Яна Заграднічека та росіянина Віктора Бокова [60].

Образ птаха, який може перелетіти мур, символізує у їхній поезії прагнення свободи. Кожен з авторів художньо конкретизує цей образ відповідно до національної традиції та індивідуальних стильових засад. Скажімо, В. Боков застосовує образ ворона у фольклорно-містичному плані. Апелюючи до німого птаха, що підтримує зв'язок із потойбічним світом, ув'язнений герой марно прагне поспілкуватися з ним про неволю і свободу: «Ты откуда, ворон? / Из какого века? / Из каких застенков, / Из каких времен?» [29] («Звідки ти, ворон? З якого століття? З яких застінок, З яких часів?»).

Яскравий національний образ птаха простежується і в ліриці Яна Заграднічека. Як і в тексті російського поета, у верлібрі «Со zpíval kos zatčenému» («Що співав дрізд арештованому») використано апеляцію, яка містифікує птаха, надаючи йому владу над темрявою та печаллю: «Jakým jak vyjádřiti tvůj jásot,/ zvěstovateli rozbřesků, jenž sis vybral/ tuto ulici, tento dům naproti mému oknu,/ jež kalně mžourá/ napodobujíc den a noc» [225, 25] (Як висловити твоє життя, ти провісник світанків, ти який вибрав цю вулицю навпроти дому мого). Ба більше, дрізд отримує міфологічне значення посередника між світом живих та мертвих: «Ale jen ty, tvůj chvalozpěv započatý už v ráji/ proniká tmou, jež drtí mne/ k podobě červa leda...» [225, 25] (Та лише ти, твоя хвалебна пісня, почата вже в раю, просочується через темноту, що розчавлює мене), а усвідомлений вибір суб'єктом ліричного мовлення шляху мук та страждання метафоризовано через біблійні алюзії: «...i tady dole, kde žal světa dno má./ I mezi tím smutným nábytkem vězeňským/ ze dřeva getsemanského» [225, 25] (...навіть тут, унизу, де печаль світу дно своє знайшла. Навіть серез цих сумних меблів тюремних із дерева гетсиманського). Через страждання та душевні муки віра поета стає могутнішою, адже символічне значення дрозда полягає в тому, що він посланець небес. Через цього умовного адресата автор намагається спілкуватися з основним адресатом – Святим Духом [60].

«Дорога болю» в ліриці Василя Стуса насичена багатьма закликами,

питаннями, відповідями, але не сумнівами. Цілеспрямованість і впевненість у своєму виборі та неможливість повернення автор символічно зображує в образі дороги, яка вже майже довершена («Так час біжить захланний, наближує мене до реченця./ Від спогадів самі чорніють вирви./ Дорогу розміновано – рушай!» [164, 198] – «Хлющить вода. І сутінь за вікном») і зозулі як того птаха, що відмірює решту життєвого часу: «Не кукайте, криваві зозулі,/ над бідною моєю головою,/ коли віконце обснувало млою...» [161, 86] («Як моторошний сон ці дні і ночі...»).

Такі апострофи підкреслюють підвищену емоційність, про яку висловився Джонатан Каллер: «Коли поезія відхиляється від норм комунікації, граючи на звернення до уявного слухача – вітру, тигра або серця, ми схильні вважати, що перед нами ознака почуття настільки сильного, що той, що говорить в своєму монолозі відкидає закони мови як щось неважливе» [72, 87]. Риторичне звертання стає орнаментальною частиною почуття ліричного Я, яке не може завадити вільному потоку суміші емоцій та мислення: «І дивно знать, що десь, на глибині,/ Усе незмінне, непорушне навіть, / І лиш дельфін в принишклім табуні / Своє маля напучує і бавить!// *О хаосе*, я пізнаю тебе!» [131, 9] («Вирує море. Кожен дальший вал...» Є. Плужника).

Цікавими і різноманітними під час формування комунікативної системи внутрішнього монологу виступають риторичні питання. Відповідь на питання, що поставлене самому собі ніби вислизає від автора або спонукає до іншого, більш чіткого питання: «Іржить козацький кінь – чекає/ На вість чи провість, безвість-путь? [...] А ти все ждеш. А ждеш – кого ти?/ А начуваєшся чого?» [161, 150] («Хтось чорний-чорний бродить довкруги...» В. Стуса). У текстах із внутрішньомонологічною структурою такі питання виконують властиво риторичну функцію, а отже підсилюють виражально-зображальні властивості ліричного тексту, зберігаючи його монологічність. У ліричному тексті така комунікативна структура відображає екзистенційний шлях поета, його внутрішні суперечності на цьому шляху. Експресивні форми починають підпорядковуватись лише суб'єкту ліричного мовлення. У ліричному мовленні внутрішнього

монологу, що насичений риторичними питаннями, емоційна складова превалює над логічністю мислення. Перед нами розкривається ліричний простір, у якому присутнє раціо, але його виснаженість приводить до влади емоцій, їхнього безконтрольного вибуху. Питання набуває риторичного характеру, їхня кількість збільшується, через що зростає напруга, а відповіді нехтуються, як щось небажане, як страх перед усвідомленням: «Така свавільна, вільна, молода –/ невже і я іду вже, як за плугом?!// І що зорю? Який засію лан?» [83, 76] («І засміялась провесінь: – Пора!..» Ліни Костенко).

Кільцеве обрамлення в тексті увиразнює внутрішнє мовлення, спрямоване на замкнутість у власній свідомості. Повтор строфи на початку та вкінці тексту увиразнює його провідну ідею, водночас замикаючи його, запечатує його значення в ліричному просторі. Перша строфа, що відкриває ліричний виклад, стає резонатором всієї внутрішньотекстової настроєвості. Натомість завершальна строфа стає утвердженням цілісності бачення вираженої емоції, на якій побудовано увесь текст і замикає його. Він символізує не лише кінець ліричного повідомлення, а й межу, в якій ліричне Я перебує сам на сам із собою, що найбільш предметно демонструє текст В. Стуса «Між світом і душею виріс мур...» [161, 182].

Досить незвично у формі внутрішнього монологу проявляються повтори. Значення висловлювань або фраз, незважаючи на кількість, з кожним наступним повтором змінюється й оформлюється як інше, нове висловлювання. Окреслюючи тотожність висловлювань у тексті, М. Бахтін зазначав, що «будь-яке речення, навіть складне, в необмеженому мовленнєвому потоці може повторюватись необмежену кількість разів у абсолютно тотожній формі, але як висловлювання (або частина висловлювання) ні одне речення, навіть однослівне, ніколи не може повторитись: це завжди нове висловлювання» [17, 304]. І справді, у кожній наступній строфі рефрен по-різному змінює тональність ліричного тексту, як це видно в поезії В. Стуса «Як хочеться – вмерти!». Драматичне бачення власного животіння в умовах ув'язнення спонукає ліричного героя до таких викликів долі. Виголошуючи першою строфою головну ідею ліричного повідомлення, текст

продовжується умовою, за яких би померти «Останню зірницю, обвітрену рано/... діждати – і вмерти!...». Наступний вигук «Як хочеться вмерти» приводить за собою причини, які передували цьому стану: «Відмріялись мрії,/ віддумались думи...». Третє волення розпачу, яке, здавалося б, вже доведене до автоматизму, викликає за собою опис бажаної кончини: «Зайти непомітно/ за грань сподівання,/ за обрій нестерпу.../ аби розпластатись в снігах безшелесних.../ як хочеться вмерти!» [161, 145-146]. Останній скрик ставить завершальну коду в тексті, у якому постійний повтор фрази підсилює емоційний лад і нівелює неоднозначність головної ідеї ліричного повідомлення.

Драматичність, тобто напружена внутрішня діалогічність ліричного монологу, часто набуває форми розмови суб'єкта ліричного мовлення з самим собою через низку поривчастих питань і відповідей, стверджень і заперечень, спонукань, звинувачень, благань та інших риторичних фігур схвильованого мовлення. Вони передають пекучі сумніви, драматичну боротьбу супротивних думок ліричного Я. У ряді форм вираження ліричної експресії слід виділити вид *внутрішнього діалогу*, що в тексті будується на основі антагонізму, різноманітних протистоянь, суперечностей, або ж навпаки полягає у спробі примирення ліричного Я із самим собою.

Розщеплення суб'єкта свідомості на рівні композиції тексту впроваджує дві різні комунікативні інстанції: суб'єкта ліричного мовлення (ліричний адресант) та предмета зображення й водночас адресата – автореференційне ліричне Ти. Такі конструкції змісту і форми ліричного мовлення слід розглядати крізь призму екзистенційного світобачення, згідно з яким людина не є об'єктом із назавжди визначеними характеристиками, а постає у процесі свого становлення. Структура «Я» – це відкрита система, а існування – це будування самого себе, і важливим моментом такого будування є поділ особистості на «ідеальне Я» та «реальне Я». На думку американського психолога Карла Роджерса, різниця між відмінними частинами Я – це «важливе джерело розвитку, хоча сутнісні суперечності між ними можуть стати джерелом внутрішньо-особистісних конфліктів і негативних переживань» [45, 17]. Отож і така форма вираження ліричної експресії стає

відображенням психологічного світу ліричного суб'єкта, що спонукає його до внутрішньої діалогічності.

Відповідно до цього психологічного трактування, внутрішній діалог побудований на основі інтраперсонального спілкування між двома проявами ліричного Я. Згідно з теорією комунікації, інтраперсональна комунікація «прирівнюється до розмови з самим собою: людина діалогізує свій внутрішній “монолог”, розмовляючи зі своїм внутрішнім голосом, alter ego, совістю і т. д.» [76, 47]. Суб'єкт мовлення конструює не лише головну ідею, до якої приводять його міркування, а й відтворює весь шлях питань, заперечень та утверджень, єдність яких приводить до ідейної наповненості тексту. Ця усна манера вираження у ліричному тексті має відповідник у епічному роді літератури – односторонній діалог, «з його формальною орієнтацією на імперсонального слухача, а фактично – на саморефлексію мовця» [93, 226].

Описуючи процеси мислення, які відбуваються у внутрішньому діалозі, філософ В. Біблер висував таке твердження: «“Я” стверджую щось; “Я” відкидаю це щось і висуваю інше припущення. “Я” – у відповідь – посилюю свої початкові доводи, проте тут же “Я” розвиваю своє попереднє припущення» [95, 70]. Таким ж потоком мислення характеризуються ліричні тексти у формі внутрішнього діалогу: «Ти – Будда. Ти – злочинець. Ти – годинник./ Ув'язнене волосся чинить бунт./ Крізь двері й шпари шкіри колір виник/ майбутніх прерій, рухів та іуд./ Вперед! У світ! – видовжувати вітер...» [31, 174] («Голений» В. Неборака).

Утім, інколи доволі складно розмежувати вираження ліричної експресії між формами внутрішнього монологу чи діалогу. Серед яскравих індивідуальних характеристик внутрішнього діалогу виділяємо розпад свідомості суб'єкта ліричного мовлення на двох ієрархічно нерівних учасників комунікації. Ліричне Я домінує над своїм alter ego, залишаючи за собою право вказувати на недоліки, звинувачувати в слабостях, як, наприклад, зображено діалогічність самокритики у текстах В. Стуса: «А ти живеш навпомацки – і тільки./ Самопізнання – само загасання...» [164, 138] («Людина флюгер»). Або ж спонукати до дії («Так візьми його в руки – це квітець! це май! <...> Ти його поцілунком візьми і

тримай» [27, 66] (Н. Білоцерківець). І все ж діалогічність таких поетичних текстів ні в якому випадку не заперечує їх монологічну природу, про що в своїй теорії діалогічності стверджував М. Бахтін: «Діалогічні відносини набагато ширші від діалогічного мовлення у вузькому сенсі. І між глибоко монологічними мовленнєвими творами завжди присутні діалогічні відносини» [14, 320].

Ефект «дискусії» у внутрішньому діалозі зрідка твориться за допомогою діалогічно поєднаних висловлювань. Спираючись на ієрархічну вищість позицій суб'єкта ліричного мовлення, зв'язок у ліричному тексті будується на основі його комунікативної мети, що супроводжується особливими тональностями патетики. Демонстрація осуду та відкритої зневаги спричинюється конфронтаційністю позицій: «Отак: живи – і скній. Живи і скній./ І як дійдеш самопереростання,/ а як збагнеш: ти власна жертва й раб...» [164, 327] («І ось вона, утрата всіх жалів...» В. Стуса). Такі тексти супроводжуються напруженою драматичністю та трагічністю. Ностальгійну або й журливу тональність часто викликають спогади. Філософські роздуми про майбутнє налаштовує ліричне повідомлення на меланхолійну тональність: «Не домрієш, і не долюбиш,/ не допишеш своїх пісень,/ і не все найдорожче згубиш,/ і, шукаючи, знайдеш не все» [83, 29] («Є велике щастя – стрічати...» Ліни Костенко).

Не завжди конфлікт та протистояння позицій стає головною ознакою внутрішнього діалогу. Достатньо велика кількість ліричних текстів із внутрішньодіалогічною формою вираження творчих рефлексій зосереджена на позитивній емоції, що й структурує ліричне повідомлення та його експресивну тональність: «Так явно світ тобі належать став,/ що, вражений дарованим багатством/ оцього дня відчув як святотацтво:/ блукати лісом, йти межі отав...» [164, 131] («Так явно світ тобі належать став...» В. Стуса). Рефлексії блаженства від самотнього споглядання картини природи ліричний суб'єкт вкладає у форму внутрішнього діалогу, порушуючи власний спокій експресією цілеспрямованого волевиявлення: «Рушай вперед. І добротою хворий,/ розтань росою димною між трав» [164, 131]. На такі цікаві тенденції внутрішнього діалогу вказує психоаналітик А. Россохін, для якого така узагальнена форма вираження –

це «спосіб “вживання” і переробки суб’єктом емоційно насичених, особистісно і/або інтелектуально значимих вмістів свідомості, які можуть бути і позитивно заряджені» [143, 154].

Якщо звернемо увагу на частотність риторичних фігур, то найбільш часто у внутрішньому діалозі зустрічаються риторичні звертання до абстрактних адресатів. Це підсилює ефект діалогічності, проте умовна природа адресата супроводжується відсутністю чіткого спрямування інтенцій ліричного адресанта: «Подвоєний, потроєний, посотий,/ ти меншаєш. Ти глибшаєш – і глухнеш./ Тож не спіши. Бо всьому прийде час <...> Линьмо, корабелю!» [164, 152] («Медитація» В. Стуса). У цьому випадку риторичне звертання стає лише збудливим вигуком, що впливає на розгортання експресивного спрямування ліричного повідомлення.

Риторичне питання як засіб наростання емоційного насичення притаманне всім формам ліричної експресії. Особливістю цієї риторичної фігури у внутрішньому діалозі є те, що тут це питання може отримати повну або часткову відповідь: «Та ж ти, погнавшись за добою,/ усе на світі розгубив./ А ким ти став? Ніким не став ти...» [164, 241] («Мене вже друзі одцурались...» В. Стуса). Проте все ж ця відповідь не позбавляє питання риторичної природи.

Нерідко засіб ретроспекції сприяє виникненню внутрішньої діалогічності ліричного мовлення. Поринання у спогади розділяє суб’єкт ліричного мовлення на минуле і теперішнє втілення. Зазвичай, із висоти здобутого досвіду суб’єкт ліричного мовлення докоряє своєму минулому втіленню (ліричному Ти) через бездіяльність, неправильне рішення, що підсилюється засобом ретроспекції: «Та вже тоді ти прочував/ час зустрічі з бідною,/ що закушпелить – не збагнеш,/ де гаряче, де зимно./ Тепер доходи найдальших меж» [164, 178] («Пригадуєш своє метро?» В. Стуса). Засоби ретроспекції та проспекції, що в ліриці тісно переплітаються, підкреслюють стійкість позицій суб’єкта ліричного мовлення, оскільки відає і минуле і майбутнє адресата (ліричного Ти), що є причиною («Святим/ ти поставав, коли земна довіра/ була в тобі, немов одвічна пригра./ То ж де той світ?» [164, 234]) та наслідком теперішнього стану («Колись розпукне

серце, чорний вечір/ опазурить твої одлеглі плечі,/ і кроками останнього предтечі/
навернеться до тебе смерть твоя» [164, 234]).

Потік свідомості відрізняється від логічного та більш-менш упорядкованого внутрішнього монологу натуралістичною імітацією схвильованого асоціативного, уривчастого, перебивчастого, часто безладного плину думок, почуттів і відчуттів (зорових, слухових, дотикових, запахових чи смакових) ліричного Я. Тексти, у яких використано цей тип висловлювання, був винайдений представниками сюрреалізму – стильового напрямку середини ХХ ст.. Особливу роль у творчості сюрреалісти відвели підсвідомості і дотримуються прийому автоматичного (спонтанного, безпосереднього) письма, правила випадковості (не виправляти написане), фіксації сновидінь тощо.

Згідно з сюрреалістами, мистецтво – це світ видінь, які витворює поетичний образ, встановлюючи непередбачений зв'язок між двома віддаленими елементами дійсності. В інтерв'ю журналові «Назустріч» (1935 р.) Богдан-Ігор Антонич визнав, що значна, можливо, найкраща частина його поезій постала у напівсні. Поет роз'яснював читачам «надреалістичний натуралізм» своїх творів. Його твір «Апокаліпсис» є зразком хаотичного й водночас гармонійного поєднання художніх образів, що вирують в потоці свідомості суб'єкта ліричного мовлення: «Де не оставсь на каменю ні камень, де зрівнялись гори/ знов мулярі нову тюрму будують з брил квітчастих./ Цвіте під шибеницями багряне квіття мандрагори,/ і мотуз вішалників для живих приносить щастя» [7, 31] («Апокаліпсис» Б.-І. Антонича). Тут можна говорити про присутність власне автора, оскільки у тексті відсутня будь-яка вказівка на суб'єкт мовлення, а найважливіша складова – творення іншої реальності з потоку виринаючих образів. Натомість суб'єкт ліричної експресії – лише зовнішній спостерігач з філософським чуттям реальності.

Необдумані наперед, спонтанно вихлюпнуті слова є глибинними сигналами психіки, плином вільних асоціацій і виконують магічну функцію – творять нову, «надреальну» дійсність, звільнюючи з неволі повсякденності людину, яка починає бачити власну дійсність і себе в ній новими очима. Вирватись із ненависної клітки

страшної реальності через занурення в трансцендентне, у сферу небуття намагається суб'єкт мовлення у тексті Емми Андіївської під номером LXXVIII із збірки «Спокуси святого Антонія»: «Й ряд рундуків, де – небуття набір/ Щоночі біси зводять тин з русалок/Де я на – на камені, який мені – оселя,/ Щоб – і чуття, і мозок – шкереберть...» [1, 96]. Витворюючи нову дійсність зі своїми законами, поетка застосовує й нову мову, що підкоряється цим законам. Біси, Бог як вищі інстанції та різноманітні містичні сутності стають частиною цієї «реальності», що, на думку О. Тищенко, постає як «початок трансценденції, межовий стан якої характеризується абсолютно ідентифікацією поета з множинністю та єдністю світу» [169, 51]. Цікавою деталлю комунікативної структури цього потоку свідомості є ідентифікація суб'єкта мовлення. Таким чином, цей потік свідомості окреслює не просто окремих «надреальний світ», а світ, у реаліях якого існує суб'єкт мовлення.

«Сюрреалістична революція» принесла свободу в царину віршового ритму і пунктуації. Хоча сюрреалістичний синтаксис здебільшого нормативний, але розхитаними є звичні семантичні зв'язки між словами, невмотивований перехід від одного метафоричного висловлювання до іншого, цілком несподіване поєднання несумісних і неподібних предметів у одному поетичному висловлюванні. Проте незмінними залишились семантичні зв'язки у тексті як цілісній структурі, які все ж безпосередньо залежать від суб'єкта ліричного мовлення.

Серед різновидів ліричної експресії, що відтворюють форми внутрішнього мовлення, характерні ознаки має *візіонерська лірика*. Тексти, що супроводжуються експресією споглядання або візії, засновані на референтивній функції, тобто, за Р. Якобсоном, орієнтовані на контекст. Проявляється ця функція зорієнтованістю на предмет ліричного повідомлення, який за допомогою засобів ліричної експресії постає у різноманітних емоційно-філософських відтінках. Лірична експресія тут розкривається через різноманітні зорові та слухові образи. Цю форму експресії зустрічаємо у філософській, екзистенційній ліриці, різноманітних пророчих видіннях та ін.

Слід одразу ж провести межу між візуальною поезією, яка супроводжується застосуванням додаткових засобів (зовнішня структура у формі якогось предмета або додавання малюнка), та візіонерською лірикою. Такий тип лірики хоч і зберігає автокомунікативну настанову, проте і семантичне наповнення і комунікативний зв'язок супроводжуються особливим, подекуди містичним станом (екзистенційним розмислом, видінням, божественним натхненням муз, релігійним екстазом та ін.) або сном.

Канон екзистенційної лірики в українській літературі – це, звісно ж, творчість Василя Стуса. Суб'єктивність, духовність та містична настроєвість його творчості викликає в сучасних інтерпретаторів аналогії із суб'єктивним ідеалізмом та екзистенційною відчуженістю від фізичного світу і зосередженістю на усвідомленні власного призначення. Як стверджував К. Ясперс: «У фундаментальних для будь-якого просвітлення екзистенції думках намагаємося вловити, що таке “я сам” та самобуття, що існує лише в “комунікації”» [190, 57]. Спираючись на тези німецького філософа, можемо висловити припущення, що осмислення внутрішнього світу суб'єкта мовлення та його самоідентифікація відбувається у формах внутрішнього монологу або ж риторичного діалогу – розмови з самим собою. Обернена адресація (злиття суб'єкта та адресата мовлення в ліричному Я) і рефлексивність ліричного мовлення творять у поезії В. Стуса автокомунікативну структуру, що не позбавлена апелятивних звернень, але обирає першочерговим своїм адресатом власне глибинне Я. З початку ув'язнення 1972 року й аж до загибелі 1985 року поет перебував у замкненому просторі в'язничної камери, концтабору та заслання, усвідомлюючи, що й світ поза камерою було перетворено на велику духовну в'язницю [62].

Ці простори духовної неволі кореспондують у ліриці В. Стуса із герметичною замкненістю тексту в потоках ліричного мовлення. У поезії «Між світом та душею виріс мур...» принцип герметичної автокомунікації підкреслено обрамленням, яке увиразнює трагізм екзистенційного відчуження ліричного героя, якому залишається розмовляти хіба що із власним Ти: *«Між світом та душею виріс мур. / Тож грайся в хованки, аби не розпізнали / тебе крізь товщу /*

спогадів змертвілих <...> Така потома всюди! / *Між світом та душею виріс мур*» [161, 182–183].

Іншим прикладом візіонерської лірики є тексти, окреслені через художній засіб видіння, що був дуже популярний в середньовічній поезії, куди потрапив із латинської традиції. Певний стан транс, що імітується в ліричному тексті, повністю розкриває межі художньої фантазії: «Знову чую – різновид видінь –/ на портреті зображено голос:/ в ноосферу сферичних склепінь/ йде луна передчутого болю...» [36, 20] («Мазепа» С. Вишенського).

Ще одну форму марева демонструє ліричний текст-сон, в якому довільність інтерпретації розкриває широку гаму експресивної сили («Каменярі» І. Франка, «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...» П. Тичини). Найчастіше такий тип обрамлення для своїх текстів обирали поети-символісти. У таких текстах суб'єкт ліричного мовлення дає собі змогу поринути у межі не вигаданого світу, а можливої реальності, нездійснених мрій, майбутньої події або алегоричного послання: «Хоч мало нам/ ми все ж таки йдемо/ і чорний міст хитається під нами/ і небо угинається вгорі/ а течія/ все зносить міст в бездонні чорторії...» [125, 52] («Сон» О. Пахльовської). Тематика може бути найрізноманітнішою: від опису подорожі до козацького Берестечка («І невідь-звідки падають ці сні <...> Тримаюся за стропа Берестечка,/ За липовий ескорт його дороги,/ За корінь голубої шаблі-думи,/ За шум тих лип, за золоті дива» [55, 70] – «І невідь-звідки падають ці сні» І. Драча) до послання із громадянським контекстом («В небі мла, а сонце гляне,/ Мла розтане вміть .../ ... Може й мій народ повстане,/ Морем зашумить!// Сон ... але всю землю збуде/ Жайворон-гонець.../ ... Може й ти, мій сонний люде,/ Знайдеш сну кінець...» [114, 27] – «Сніг в гаю... Але весною...» О. Олеся).

«Світ сну», як стверджує Данило Гусар-Струк, є окремим «ключем» до розуміння текстів Емми Андіївської, що «спираються на онейричні асоціації, типові для сонних видів» [46, 168]. І справді, космос текстів відомої поетки-сюрреалістки постає як марення у сні: «Вже не вогні – потужних устриць тузінь./ Діжки із мороком – бікфордів шнур – у склепі./ На блюдці око – в три карати кліпа [...] Печери сну...» [2, 33] («Вігілії LXIV»).

Загалом такі різноманітні форми можливих світів (сновижні чи вимріяні) мають єдину ціль – відтворити фантазування або ж мрії реального автора. Концепт «сни-серед-білого-дня-мрії» або «Tagtraume» (З. Фройд) є досить влучним для визначення форми видіння і сну в ліричному тексті: «невдоволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності» [6, 86-87]. Власне тому в кожному випадку ліричного тексту візіонерської лірики ми можемо спостерігати суб'єкт ліричного мовлення у різних варіаціях (ліричне Я, Ти, Ми). Він завжди буде присутнім у тексті не опосередковано як суб'єкт свідомості або сторонній споглядач, а як безпосередній учасник того, що відбувається.

У ліро-епічному тексті ці світи заміняють вступні інтенції або забезпечують своєрідну містифікацію зображеної дійсності, а суб'єкт мовлення в основному бездієвий спостерігач («Сон (У всякого своя доля...) Т. Шевченка, «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі). Натомість у ліричних текстах внутрішній суб'єкт мовлення – це завжди активний учасник процесу, оскільки безпосередньо стосується думок, настроїв та фантазій зовнішнього адресанта, тобто реального автора.

Експліцитні (граматично виражені) комунікативні інстанції мають риторичну форму й образне (переносне) значення. Наприклад, у рядках В. Стуса експліцитний Ти-адресант насправді має автокомунікативну форму, яку можна виразити формулою «Ти (Я)» і яка не збігається з інтенційним, що засвідчує присутність у контексті Я- і Ми-адресата: «Гойдається вечора зламана віть,/ і синню тяжкою в осінній пожежі/ **мій** дух басаманить. Кінчилися стежі:/ **нам** світ не належить – бовваном стоїть <...> І сонце – *твоє*, простопадне – кипить./ Тугий небокрай, погорбатілий з люті/ гірких дорікань. О *піддайся* покуті/ самотності!..» [161, 134] («Гойдається вечора зламана віть...» В. Стуса). «...**Нам** світ не належить...», – так, очевидно, звертається ліричне Я до себе і свого «духа», увиразнюючи образ самоти. А далі продовжує болючу розмову з цим своїм віддзеркаленням, звертаючись до свого іншого Я «О *піддайся* покуті самотності!» й наприкінці раптово змінюючи адресата: «(Господи, дай **мені**

жити!)».

Власне, так можна простежити в композиції твору трансформацію ліричного Я, яка відображається в ротації займенникових і дієслівних форм.

4.3. Експериментальна поезія: інтерсеміотичні (міжродові, міжмистецькі, міждискурсивні) різновиди ліричного мовлення

Розгляд ліричної експресії практично неможливий без її найоригінальнішого в сучасному літературному процесі прояву – експериментальної лірики (лат. *experimentum* від *experior* – випробовую). Головною прикметою цієї поезії є експериментування або гра з кодами і засобами вербальних і невербальних систем комунікації.

Структурування ліричного мовлення таких текстів полягає не лише у зв'язках із іншими родами (драматизація в рольовій ліриці, ліричному діалозі), а й у використанні засобів інших мистецьких форм (музичність у символізмі, роль малярських ефектів в імпресіонізмі, кіно в поезії авангардизму, роль Інтернету у трансформаціях сучасного поетичного тексту, відео-поезія). Такий синкретизм дає можливість поширити діапазон вираження ліричної експресії, збільшуючи кількість комунікативних каналів.

Експресивність експериментальної поезії полягає у непрямому виразі захоплення грою, зачаруванням свободою творчої фантазії і захватом від несподіваних ефектів. А експресія полягає у демонстрації майстерності митця, безмежних комбінаторних можливостях творчої гри і залученні до співгри сприймача. Суб'єкт ліричного мовлення відступає там, де з'являються суб'єкти творчого експерименту. Значно видозмінюються або й зникають спроби вияву внутрішніх комунікативних інтенцій, а імпліцитні та експліцитні суб'єкти вже постають як керовані потенцією експерименту, непередбачуваністю його розвитку.

Поряд з розширенням меж ліричної експресії, важливим аспектом синкретизму експериментальної лірики постала деперсоналізованість (свідоме відчуження) та імперсональність (безособовість). Цілеспрямоване дешифрування

комунікантив у таких синкретичних структурах авторами є без потреби. Навпаки, якщо ми розглядаємо лірику з імпліцитним адресантом як різновиди мовної гри, то слід прийняти її правила, яких, проте, можливо й не існує. Такій ліриці, очевидно, притаманна не стільки, за Р. Якобсоном, референтна, емотивна чи імпресивна, скільки естетична функція. І хоча термін експериментальної лірики з'явився у літературознавчому обігу не так давно, провідні засади безособової поезії та базові концепти теорії об'єктивного корелята можемо простежити вже у літературно-критичних текстах Т.-С.Еліота: «естетична емоція», «музика поезії», «зорова мова», «нові єдності» та ін.

Мовна гра як творчий експеримент зі словесним матеріалом притаманна поезії споконвіку і проявилася в уснопоетичних скоромовках, лічилках та каламбурах, бароковій поезії, авангардистських пошуках. У такій поезії ліричні інстанції – адресант (Я), адресат (Ти), персонаж (Він, Вона, Воно) – можуть бути граматично (не)вираженими, контекстуально (не)зображеними чи okazіонально (не)з'ясовними. Коли в тексті наявні усі три «не» – маємо справу з експериментальними різновидами лірики, як у тексті Михайля Семенка «Місто»: «Осте сте/ бі бо/ бу/ візники – люди/ трамваї – люди/ автомобілі білі/ бігорух рухобіги/ рухливобіги...» [148, 34].

За аналогією до поняття «голос», що було розглянуто вище, варто подумати про застосування понять «погляд» (чи «бачення») у ліриці з імпліцитним адресантом та «гри», що притаманна експериментальній поезії. Адже згідно з «*Homo ludens*» Й. Гейзінги, гра (зокрема, мовна гра) є експресією вільної творчої уяви. До гри в ліричному тексті можна зарахувати інтертекстуальні зв'язки у ліричній структурі (пародія, пастиш, переспів), ігри із фонікою, ритмікою, графікою, лексикою, синтаксисом, образом, що детально проаналізувала у своїй монографії літературознавець Ю. Починок. Знаково, що під час розгляду практичного матеріалу авторка дуже часто звертається саме до терміну «гра»: «Автор настільки вміло грається з наративними конструкціями [...] Актуальною у цьому сенсі стає гра слів поета з іронічним підтекстом...» [137, 117] та ін.

Вихід за межі рамок канонів у ліриці розглянуто в текстах Е. Павнда через

поєднання цілковито різних емоцій та суміш думок у єдине ціле. Англо-американський автор Джозеф Френк описав просторову побудову ліричного тексту цього поета, стверджуючи також, що «таке єдине ціле сприймається не в логічній послідовності у відповідності до законів мови, а вражає читацьке сприйняття миттєвим, безпосереднім впливом» [66, 199]. Автор наголошує, що внутрішній взаємозв'язок між образними фрагментами будується у схематичній послідовності «звук-графіка-слово-речення-сенс». Досягнути розуміння таких текстів можна лише тоді, коли референція кожної його частинки буде сприйматись як єдине ціле.

Експресію віршів, у яких відбувається свідомо гра з синтаксичними структурами відшуковуємо в текстах Андрія Підпалого. Власне в його текстах побутує посилена асинтаксичність. Сприймач цих текстів вловлює щирий, здушений, уривчастий голос (його переривають спазми? а може вітер? чи перестук коліс потяга? а, може, це людина спросоння марить і бурмоче? чи це, можливо, запис на прибережному пустинному пляжі, який змивають хвилі?). Через фрагментарність висловлювання втрачає зв'язність, отримуючи натомість надзвичайно широкий, майже невизначений тематичний діапазон: мотив любовний? містичний? воєнний? До речі, змінюючи тематику, щоразу отримуватимемо новий естетичний ефект: «молись і пробуй перечекати тобі ними в/ легкому надтобою у витягненні твоєму моїх/ тих слів повітря; віра вірити тобою чекати/ небес і слів тому величному спадщини гори...» [127, 111]. Правил інтерпретації таких текстів не існує. Віднайти спільний смисловий код видається неможливим, на чому наполягає Б. Пастух: «способу порозуміння тут відбутися не може, бо ні я, ні хтось інший не знає внутрішню логіку мовних правил поезії Андрія Підпалого» [123]. Таким чином вільна гра без правил спонукає фантазію сприймача до смислової та емоційної інтерпретації таких ліричних текстів.

Поетичний експеримент, що формується засобами гри не лише з текстовими засобами, а й різними медіями, виокремився у кілька оригінальних художніх форм – візуальна поезія, перформанс, digital poetry. Особливий вид ліричної експресії постає в текстах *візуальної поезії*, що є свого роду афективним

простором, де прояв ліричної експресії посилюється фонічно та візуально. Побудована на внутрішніх взаємозв'язках, ця поезія містить додаткові фрагменти для модифікування її змісту. Традиція візуальної поезії в українській літературі сягає епохи бароко (Дмитро Туптало, Іоникій Галятовський, Лазар Баранович, Іван Величковський та ін.). Художня своєрідність полягала у мистецькому симбіозі поетичного тексту з живописом або графікою, утворюючи стрункі та пластичні форми, які отримали назву курйозних віршів, для яких, за І. Лучуком, «властиве розмаїття формального вирішення тексту» [100, 289].

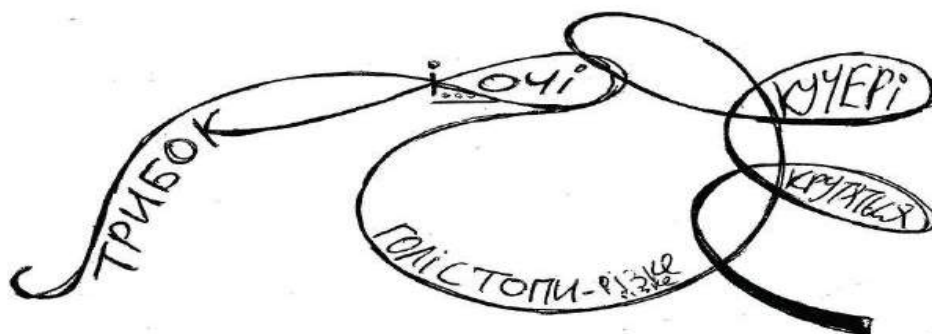
Поєднання кількох каналів передачі інформації (словесний та зоровий) лише загострює реакцію сприймача повідомлення й підсилює головну мету – естетичний вплив на внутрішнього адресата (якщо він присутній експліцитно), проте, в основному, на зовнішнього реципієнта.

Візуальна або зорова поезія сучасної літератури явище дещо відмінне від курйозних віршів давньої літератури. На думку Світлани Шинкарук, як аналог бароковій поезії розкривається сучасна візуальна поезія, у якій «картина, графічне зображення перетворюється на ілюстрацію до тексту, а текст – на видозмінений підпис до малюнка» [185]. Таке трактування сучасної видозміни візуальної поезії видається доволі вдалим, оскільки й справді не піддаються порівнянню ці дві поетологічні парадигми.

Досить цікаве розуміння «комунікативності» візуальної поезії пропонує Валерій Бедрик, розмірковуючи про належність сучасної візуальної поезії до лірики чи прози. Дослідження приводять автора до віднайдення у текстах М. Мірошніченка та М. Мойсієнка наративних кодів, присутність яких, на його думку, наближає візуальну поезію до прозового тексту: «Можна стверджувати, що читач візуальної поезії, “отримавши” від автора вірш, перед тим, як знову впорядкувати його елементи поетично, “прочитує” їх, ніби прозу» [21, 37]. Прозовість викладу візуальної лірики В. Бедрик намагається підтвердити також наявністю «агітаційності», що не притаманна ліричному тексту. Хоча з легкістю можна віднайти моменти, так би мовити, «агітаційності» у декламативній ліриці.

Проте формуючи ліричний текст у вигляді якогось зорового знака, поет не

намагається досягнути ефекту прозорості, а демонструє власну художню майстерність та ігровий характер тексту. Не кажучи вже про внутрішню комунікативну структуру, інколи доволі важко уявити спробу поета комунікувати із зовнішнім читачем через такий текст. Піддає сумніву комунікативність таких текстів і Дж. Каллер: «Читач передбачає, що в літературі мовні труднощі, все ж слугують комунікативній меті. Він не вважає, що той, хто пише або говорить, не співпрацює з ним, як міг би подумати при інших обставинах» [72, 33]. Бо йдеться не лише про ліричний текст, а й багато прозових текстів, які наповнені «темними місцями». Тому інколи реципієнт намагається вловити ту комунікативну інтенцію тексту, якої, ймовірно, там і немає. Ось, наприклад, текст візуальної поезії Володимира Білика:



ВИЗПО

Рис. 4.1. Зразок візуальної поезії Володимира Білика.

Яку власне комунікативну ціль можна відчитати в цьому творінні і чи таке ускладнення семіосфери передбачає будь-який комунікативний зв'язок? Водночас достатньо складно розглядати цей текст В. Білика як звичайне прозове речення, за В. Бедриком. Закладені у розташуванні слів візуальні коди у поєднанні з фонічними засобами, постають як ілюзія або гра творчої фантазії, яка спрямована швидше на розпізнавання герметично укладеної інформації ліричного повідомлення, але не комунікативного зв'язку.

Перформанс поєднує засоби мовленнєві, візуальні, а також міміку, жести

тощо. Якщо експресія у візуальній поезії проходить через два канали ліричного повідомлення, то форма перформансу передбачає досягнення комунікативної мети за допомогою всіх можливих засобів, залучаючи всі органи чуття реципієнта.

Розширюючи межі художнього сприйняття, форма перформансу в сучасному літературному процесі постає творчим експериментом і як «поєднання різних видів мистецтва, від театру до комп'ютерної графіки <...> мінімалізуючи текст до рівня однієї літери, або розширюючи його з допомогою різних видів мистецтв і новітніх технологій» [137, 44]. Подекуди такі творчі експерименти постають надміру екзальтованими. Надмірне колажування може розширити рецепцію, як одночасно й деформувати всі можливі комунікативні інтенції та створити цілком непередбачуваний ефект впливу ліричної експресії, інтенційність якої у звичайному тексті залежить лише від суб'єкта висловлювання. Цієї форми «спілкування» торкається й Олена Галета, окреслюючи його як «простір взаємних інспірацій», що виникає внаслідок «життя на культурному пограниччі» [39, 203].

Власне тому лірична експресія в таких експериментальних формах досягає непередбачено високого рівня, що, наприклад, було зреалізовано в порівняно недавньому перформансі «Антонич вдома», що відбувся 19 лютого 2016 року у Львівському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької за участі Юрія Андруховича, Уляни Горбачевської, Річарда Латецького та інших митців. У цьому дійстві декламаційними засобами з музичним супроводом (найбільш яскраво звучали лемківські наспівні мотиви) було розкрито надреальні грані звучання текстів українського поета, які, можливо, сам автор не намагався вкласти в ліричне повідомлення.

Ще одним різновидом «художньої» форми ліричного тексту, що сьогодні слабо розглянута в українській літературі (Ю. Завадський), є так звана «Digital Poetry» або різновид *цифрової поезії*. Більшість дослідників сумнівається у самому визначенні, а саме чи варто взагалі називати такі тексти поетичними. Найбільш точно форму цифрової поезії передає дефініція, викладена на одному з літературних сайтів «Poetry beyond text» (Поезія поза текстом): «Твір, форма

якого цілком залежить від застосування цифрових процесів на електронному пристрої і має поетичні якості семантичного багатства та значущої форми» [198]. Дослідники наголошують на виробленні цілковито нових підходів для інтерпретації цих ліричних форм, оскільки вони підпорядковуються зовсім іншим законам та засобам, ніж друковані видання. Про вплив сучасної доби мультимедійності на літературний процес вказує й В. Будний: «коли телебачення та інтернет вийшли на перший план, змінюються генеза, структура і функції літератури: електронне слово передає авторські функції сприймачеві, розмиває жанрові стратифікації і фіксовані межі тексту, надаючи йому гіпертекстуальної плинності» [32, 25]. Суб'єкт творчого експерименту у цифровій поезії переслідує ігрову мету, а саме гру з читацькою інтерпретацією: утруднення комунікативності тексту, щоби активізувати інтелект читача.

Термін «гра» якнайкраще пасує для окреслення методів утворення цих текстів, які постають внаслідок занурення в «геймерську» реальність. Новітню термінологію для цього різновиду лірики фіксує в своїй праці Ю. Починок: «М. Янушевіч у збірнику е-полоністики навіть використовує новостворений термін нет-арт (net-art) на позначення різнорідних ігор, зокрема, акцентує увагу на злитті літератури з мультимедійним перформансом» [137, 93]. Насичення експресією цих текстових формацій підпорядковується цифровим засобам, різноманітним формам аніме і поширюється лише в електронному варіанті.

Висновки до розділу 4

Художня парадигма ліричного тексту розкриває в собі найрізноманітніші різновиди експресії, які не підпорядковуються жодним структурним законам нарації. Для систематизації типології ліричної експресії у дисертації використано критерії суб'єктної організації, комунікативних засобів та кодів. Окремо простежено неординарність проявів експресії мовної гри в текстах експериментальної поезії.

За критерієм суб'єктної організації тексту виділено лірику першоособову з найяскравішими ознаками егоцентричності (сповідальна або особистісна та

рольова лірика), другоособову (адресовану) та третьоособову, яка не містить адресної настанови, виявляючи експресію у формі ліричної розповіді та опису, а також ліричний діалог.

За критерієм комунікативних засобів і кодів виділяємо мистецьку імітацію мовлення усного, писемного, внутрішнього та автокомунікацію (мовчазне споглядання, вслухання, комбінаторна гри з кодами і засобами вербальних та інтермедіальних комунікативних систем). Виразальність та вражальність ліричного повідомлення будується на єдності експресивного налаштування та ідейного наповнення. Йдеться про те, що семантика ліричного повідомлення цілковито підпорядковується концентрованому емоційному пориву та почуттєвим рефлексіям. Оскільки комунікацію в ліричному тексті розглянуто як явище опосередковане, виділено кілька рівнів імітації реального мовлення: усномовленнєві форми ліричної експресії (виголошений монолог, «трибунна» поезія тощо), форми писемного мовлення (ліричний щоденник, лист) та імітація форм внутрішнього мовлення (роздум, внутрішній діалог, потік свідомості, візіонерська лірика). Тексти з ефектом потоку свідомості зберігають комунікативну настанову, що проявляється не лише через формальні ознаки, а й через ідентифікацію суб'єкта мовлення. Таким чином, цей потік свідомості окреслює не просто окремий «надреальний світ», а світ, в реаліях якого існує суб'єкт мовлення.

Застосування музичних, візуальних та кіно- та цифрових ефектів трансформує сучасний поетичний текст, поширюючи діапазон ліричної експресії. Мовна гра таких текстів не просто розширює рамки інтерпретацій, а просто стирає їх, тому віднайдення спільного коду рецепції стає неможливим. Візуальний ефект в ліриці, що постає у двох поетологічних парадигмах – бароковій та сучасній візуальній поезії – набуває кардинальної видозміни: втрата пластичності форм та симбіозу двох начал – мистецтва слова та малюнку. Проте у візуальній поезії цих двох епох засоби графіки виконують жанроутворювальну функцію.

Як оригінальний вияв мистецтва слова розкиваються перформанс та цифрова поезія. Тут значно видозмінюються або й зникають традиційні способи

вияву внутрішніх комунікативних інтенцій, а імпліцитні та експліцитні суб'єкти постають як керовані потенцією експерименту, непередбачуваністю його розвитку.

ВИСНОВКИ

Поставивши завдання створити комунікативну модель взаємодії ліричного адресанта й адресата в ліричній експресії, ми зіткнулися з низкою проблем сучасного літературознавства, пов'язаних з пошуком мистецької природи лірики. Виявленню специфіки цього літературного роду та створенню типології комунікативних його інстанцій сприяло зіставлення ліричної експресії та епічної нарації на комунікативній площині, яка є спільною для обох викладових форм.

Аналіз явища комунікації в ліриці здійснено з урахуванням науково-критичного дискурсу, що починається ще з античних поетик, у яких поняття лірики було висвітлено в дуже вузькому ракурсі. В дисертації проаналізовано історичну еволюцію досліджень лірики та різноманітні підходи, що прямо або опосередковано розкривають ідеї її комунікативного начала. Теоретичні підходи та окремі праці Р. Якобсона, А. Окопєнь-Славінської, М. Бахтіна, В. Смілянської, М. Флудернік та Д. Бурдорф, що стосуються художньої комунікації та комунікації в ліриці зокрема, лягли в основу нашої концепції ліричного адресанта, адресата й ліричної експресії.

Підсумком аналітичного дослідження комунікативної специфіки ліричної експресії стала вперше створена в українському літературознавстві багаторівнева комунікативна модель ліричної експресії, її змісту, форм, суб'єктів ліричного мовлення та адресатів, що проявляються на різних рівнях ліричної комунікації. На зовнішньокмунікативному рівні відбувається спілкування за посередництвом мистецького тексту між біографічним автором та читацькою публікою. Внутрішньотекстовий рівень ліричної комунікації розкривається суб'єктами зовнішніми щодо зображеного світу (ліричний «власне автор» / ліричний розповідач – запрограмований у тексті імпліцитний сприймач або «ідеальний читач», за У. Еко) та внутрішніми – тими, що перебувають всередині зображеного світу (ліричне Я – ліричний адресат). Окреслено особливості спрямування комунікативних інтенцій ліричного суб'єкта залежно від різновиду ліричного адресата. Концептуально осмислено явище ліричної експресії, і, на відміну від

лінгвістичних концепцій, що розглядають експресію як художній засіб, окреслено її функціональні характеристики як своєрідного способу мистецького викладу.

Основні результати роботи зводяться до таких висновків:

1. Комунікація в ліриці – це багаторівнева структура, де всі, навіть різнорівневі інстанції, тісно між собою зв'язані. Дослідження ієрархічних відносин цих інстанцій засвідчило, що на першому плані в ліриці постає суб'єкт ліричного мовлення, тобто ліричне Я, навіть якщо воно існує в імпліцитній формі. Ця особливість зумовлена підвищеною суб'єктністю та егоцентричністю – специфічними ознаками лірики, які відрізняють її від інших літературних родів. Йдеться про ліричне мовлення, яке безпосередньо пронизане вираженням почуття, миттєвої емоції, волі або думки. На відміну від епічних та драматичних форм викладу, лірична експресія риторично виражає внутрішній світ ліричного Я (почуття, думки, настрої, вольові прагнення тощо) через викладові форми, які відтворюють різні види експресивного мовлення: внутрішній монолог, ліричний діалог, виголошений монолог, опис, який справляє враження безсуб'єктності, лірична контемпляція, візія.
2. Комунікативна структура ліричної експресії вольових прагнень, емоційних сплесків, концепційного мислення комунікативно спрямована від адресанта до адресата, в тому числі й до власного ліричного Я (лірична автокомунікація). Ліричний текст розглядається як витвір творчої уяви, який підкорюється художньому вимислу. Тому комунікація в ліричному тексті має фікціональний характер. Оскільки безпосереднє висловлення внутрішнього світу ліричного мовця не завжди призначений для двостороннього комунікативного зв'язку, лірична комунікація розглядається як явище опосередковане. Посередником між зовнішньотекстовим біографічним Автором і його ліричним текстом є внутрішньотекстовий суб'єкт мовлення, котрий може бути наближеним до Автора (ліричне Я) чи віддаленим від нього (особливо в рольовій ліриці).
3. У ліричних текстах можна віднайти чимало наративних елементів, але лірику засновано на ліричній експресії, яка підпорядковує емоційно-інтелектуальні

рефлексії мовця, перебираючи на себе аналогічні функції текстотворення, що їх виконує нарація в комунікативному часопросторі епічних текстів. Увиразнена засобами ритмотворення, звукової організації, метафоричної образності, поетичного синтаксису, графіки та пунктуації, лірична експресія характеризується збігом часу ліричного висловлювання з моментом яскравого емоційного переживання або ідейного розмислу («Я-тут-і-тепер»).

4. Виразником ліричної експресії є суб'єкт ліричного мовлення, що постає у формі ліричного Я та його модифікацій (медитативне, сповідальне та апелятивне Я ліричного тексту, ліричне Ми, суб'єкт рольової лірики, власне автор). До засобів образотворення ліричного Я належить його індивідуалізоване експресивне мовлення та образні деталі зовнішнього і внутрішнього світу (вікові, національні, світоглядні ознак, портретні та біографічні елементи, емоційні, почуттєві та інтелектуальні прикмети тощо). Специфіку ліричного Я демонструє багато ознак, зокрема його вираження у формі автокомунікації, яка проявляється у злитті ліричного адресанта та адресата. Інтровертність мислення є характерною ознакою мовлення автокомунікативного ліричного Я. І навпаки, екстравертний тип мислення характерний для мовлення ліричного Ми, що формується на основі об'єднання адресанта та адресата. Рольова лірика – специфічна форма ліричної експресії від імені ліричного персонажа-оповідача, який, зазвичай, постає як історична, міфологічна чи літературна постать. Приміряння на себе тієї чи іншої ролі проблематизує межу між «власне автором» («абстрактним автором») і ліричним персонажем, створює мистецький ефект одивнення.
5. Якщо суб'єкт ліричної експресії стає адресантом, у тексті появляється ліричний адресат – уявний, риторичний співрозмовник або автоадресат, на якого спрямовано внутрішнє мовлення ліричного Я. З погляду внутрішньої комунікації ліричний адресат стає семантичним центром окремого тексту, об'єднувчим та структуротвірним його чинником. Інстанція ліричного адресата здійснює безпосередній вплив на формування тематичного, емоційного та інтонаційного забарвлення ліричної експресії. Присутність

такого адресата передбачає форму одностороннього діалогу (автокомунікацію), що не вимагає відгуку на апелятивну риторичну ліричного Я. Водночас слід відзначити гру фікціонального й документального аспектів у різновидах реального адресата, на дійсну особу якого можуть вказувати звертання за іменем й окремі образні деталі, які стосуються його зовнішності, біографії, характерних рис вдачі. І все ж навіть реальний адресат не позбувається умовного статусу, який полягає в його символічному вираженні в тексті: він є формальним та безмовним учасником, що слугує для увиразнення та посилення ліричної експресії. І все ж навіть реальний адресат не позбувається свого умовного статусу – символічно виражений у тексті, він є формальним та безсловесним учасником ліричної комунікації, який слугує для увиразнення та посилення ліричної експресії.

6. Явище ліричної адресації визначено як інтенційну спрямованість поетичного мовлення на риторичну комунікативну інстанцію адресата ліричного повідомлення. Порівняно з епічним адресатом, ліричний адресат має безліч риторичних видозмін – ліричне Я може звертатися до відсутніх осіб (дистанційна комунікація), явищ природи (апострофа), абстрактних предметів тощо. Характерною рисою ліричної комунікації з Ти-адресатом є інтенція персуазивності – прагнення до переконання та впливу на адресата. Ми-адресація може поєднувати від двох осіб (включно з інтегрованим ліричним Я) в інтимній ліриці до певної соціальної чи національної спільноти або й усього людства в ліриці громадянській. Ви-адресація виражає певну дистанційованість адресанта від адресата. Неномінований ліричний адресат, який присутній у тексті імпліцитно, вимагає герменевтичного підходу. Адресат виконує жанротворчу функцію у таких формах адресованої лірики, як послання, гімн, молитва, колискова.
7. Здійснено класифікацію ліричної експресії за критерієм суб'єктної організації: лірика першоособова, заснована на емоційній функції ліричного мовлення (жанри: елегія, пісня, медитація, думка, гімн, рольова лірика); лірика другоособова, заснована на апелятивній функції ліричного мовлення

(жанри: присвята, послання, епістола, епітафія, ліричне послання, заповіт), лірика третьоособова, заснована на референтивній функції ліричного мовлення (жанри: портрет, пейзаж, ліричний діалог).

8. Лірична еспресія застосовує всі мовні засоби і проявляється в імітації різних форм комунікативного мовлення (усного, писемного, внутрішнього) та автокомунікації (мовчазного споглядання, вслухання, вчування, мовної гри). Усномовленнєві форми ліричної еспресії – виголошений монолог, «трибунна» поезія, зразки ліричних текстів, що відтворюють притишене мовлення (інтимна лірика) та телефонну розмову як різновид дистанційної комунікації. Різновиди ліричної еспресії, що відтворюють форми писемного мовлення – ліричний щоденник, лист, а також есемес-повідомлення, оголошення, реклама тощо. Різновиди ліричної еспресії, що відтворюють форми внутрішнього мовлення – роздум, внутрішній діалог, потік свідомості, візіонерська лірика.
9. Встановлено, що лірична еспресія експериментальної лірики полягає в застосуванні комбінаторних можливостей творчої гри з кодами і засобами вербальних та невербальних комунікативних систем. Комунікативна мета текстів, які мають форму мовної гри, візуальної поезії, різноманітних видів персомансу та цифрової поезії, специфічна – вона полягає у зачаруванні сприймача свободою творчої фантазії та несподіваними естетичними ефектами.

Запропонована в дисертації комунікативна модель ліричного мовлення відкриває ширші горизонти для вивчення ліричного тексту, збільшуючи інтерпретаційні можливості й поглиблюючи наше розуміння природи цього літературного роду. Серед перспективних напрямів дослідження – типологія історичних, національних, жанрових і стильових видозмін внутрішньотекстуальної ліричної комунікації у системі «адресант – лірична еспресія – адресат».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андiєвська Е. Спокуса Святого Антонiя. Мюнхен : Сучаснiсть, 1985. 227 с.
2. Андiєвська Е. Вiгiлiї. Нью-Йорк : Сучаснiсть, 1987. 239 с.
3. Андрусяк I. Отруєння голосом: тексти. Київ : Смолоскип, 1996. 164 с.
4. Андрухович Ю. Самогон. – Київ : МА «Наш формат», 2008. 19 с.
5. Античнi поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгiн. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. 168 с.
6. Антологiя свiтової лiтературно-критичної думки ХХ ст. / упорядкув., передм. i прим. М. Зубрицької. Львiв : Лiтопис, 1996. 633 с.
7. Антонич Б.- I. Привiтання життя. Львiв : Дажбог, 1931. 64 с.
8. Антонич Б.-I. Зiбранi твори / Зредагували С. Гординський i Б. Рубчак. Нью-Йорк, Вiннiпег : Слово. Об'єднання Українських Письменникiв в Екзилi, 1967. 400 с.
9. Антонич Б.-I. Книга Лева. Львiв, 1936. 64 с.
10. Антонич Б.-I. Ротацiї. Львiв, 1938. 271 с.
11. Аполлiнер Г. Поезiї / Переклад з французької Миколи Лукаша. Київ : Днiпро, 1984. 225 с.
12. Артюнова Н. Д. Фактор адресата // Известия Отделения литературы и языка АН СССР. 1981. Т. 40. №4. С. 356-367.
13. Барт Р. S/Z. / Перевод с французского Г. К. Косикова и В. П. Мурат; Под ред. Г. К. Косикова. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
14. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. 2-е издание. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит., 1975. 504 с.
16. Бахтин М. М. Марксизм и философия языка : Основные проблемы социологического метода в науке о языке // Бахтин М. М.

- Антропологвістика : Избранные труды. Москва : Лабиринт, 2010. С. 7-143. Сер. «Антропологвістика».
- 17.Бахтин М. М. Проблема текста // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : «Искусство», 1986. С. 297-325.
- 18.Бахтіарова Т. В. Поетична творчість М. Вінграновського 60-80-х років: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : [спец.] 10.01.01 “Українська література”. Херсон : [Б. в.], 2007. 20 с.
- 19.Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник. Київ : Академія, 2004. 342 с.
- 20.Бацевич Ф. Лінгвокомунікативні та риторико-прагматичні виміри художнього тексту (на матеріалі роману Івана Франка «Перехресні стежки») : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 204 с.
- 21.Бедрик В. П. Комунікація та автокомунікація в сучасній українській візуальній поезії // Літературознавчі студії. Вип. 35. Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка, 2012. С. 33-37.
- 22.Белехова Л. Поетика очуднення у ліриці Ліни Костенко // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». №108. Херсон, 2015. С. 57-73.
- 23.Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка : Монографія. Донецьк : ДонНУ, 2002. 192 с.
- 24.Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики / Упоряд. М. М. Ільницький. Київ : «Либідь», 1998. 408 с.
- 25.Білецький О., Дейч О. Тарас Григорович Шевченко. Літературний портрет. Київ : ДВХЛ, 1961. 214 с.
- 26.Білоус П. Вступ до літературознавства : навчальний посібник. Київ : Академія, 2011. 334 с.
- 27.Білоцерківець Н. МИ ПОМРЕМ НЕ В ПАРИЖІ. Вибрані вірші. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 240 с.
- 28.Бланшо М. Пространство литературы. Москва : «Логос», 2002. 288 с.

29. Боков В. Сибирское сидение / Москва : електрон. версія журн., 1999. № 9. С. 126-130. URL : <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=4672> (дата звернення: 10.03.2015).
30. Бондар М. Поезія постшевченківської епохи. Система жанрів. Київ : Наукова думка, 1986. 325 с.
31. Бу-Ба-Бу : Тимчасово виконуючі обов'язки Магістрів Гри в особах Патріарха Бу-Ба-Бу Юрія Андруховича (нар. 13.03.1960), Підскарбія Бу-Ба-Бу Олександра Ірванця (нар. 24.01.1961), Прокуратора Бу-Ба-Бу Віктора Неборака (нар. 09.05.1961), зібрані з нагоди сторіччя (34+33+33) їхніх уродин, яке виповнилося 9 травня 1994 року від Різдва Христового. Львів : Каменярь, 1995. 255 с.
32. Будний В. Між дисциплінами : розширення контекстів літературознавчої галузі чи зміна статусу? // Вісник Львівського університету : Серія філологічна. Вип. 44. Частина I. Львів, 2008. С. 22-31.
33. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. Чернівці : Рута, 2000. 308 с.
34. Вежбицка А. Метатекст в тексті // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII. Москва : Прогресс, 1978. С. 402-422.
35. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 томах. Т. 1: Поезії. Тернопіль : Богдан, 2004. 400 с.
36. Вісімдесятники. Антологія нової української поезії / Упор. І. Римарука. Передм. М. Рябчука. Едмонтон : Видавництво Канадського інституту українських студій, 1990. 205 с.
37. Влох Н. М. Засоби параграфеміки англomовного постмодерністського художнього тексту // Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія : Філологічна, 2013. Випуск № 36. С. 111-113.
38. Вовк В. Балада про дівчину, що була осіннь / Віра Вовк // Дивослово. – 2007. – № 8. – С. 59.
39. Галета О. Від антології до онтології : онтологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XX століття : монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.

- 40.Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя : Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Львів : Літопис, 2008. 286 с.
- 41.Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. 207 с.
- 42.Гон О. Імпліцитна й експліцитна поетика імажизму // Літературознавчі студії, 2014. Вип. 42(1). С. 245-255.
- 43.Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.
- 44.Грушевський М. Із літературної спадщини. Нью-Йорк – Київ, 2000. 411 с.
- 45.Гуменюк О. Психологія Я-концепції. Тернопіль : Економічна думка, 2000. 186 с.
- 46.Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андіївської // Кур'єр Кривбасу, 2004. № 177. С. 167-170.
- 47.Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ : «Юніверс», 2001. 288 с.
- 48.Двоенко Я. Система лірической коммунікації в книзі І. Бродського «Новіє станси к Августе» : структура, моделі, стратегія. Смоленск : 2014. 283 с.
- 49.Дементьев В. В. Непрямая коммунікація : монографія. Москва : Гнозис, 2006. 326 с.
- 50.Денисюк Н., Джиджора Л. Фікційність мистецького світу у праці Петера Ламарка та Стейна Олсена «Truth, Fiction, and Literature» // Studia Methodologica. Випуск 35 : Поетика лірики. Збірник наукових праць пам'яті доктора філологічних наук, професора Тетяни Волкової. С. 106-109.
- 51.Дзюба І. «Відчайдушно станеш над собою»: Богдан Рубчак. URL : <http://litgazeta.com.ua/articles/vidchajdushno-stanesh-nad-soboyu-bogdan-rubchak/> (дата звернення: 25.07.2017).
- 52.Діалог і діалогічність в українській літературі ХІХ-ХХ століття : монографія / за загал. редакцією Н. П. Малютіної. – Одеса, 2013. – 288 с.

53. Долинська Н. Телефонна розмова : електрон. версія тексту. URL : <http://www.poetryclub.com.ua/getpoem.php?id=724093> (дата звернення : 15.01.2018).
54. Дорогович Н. О. Мовна експресія в художніх текстах українського резистансу 40-50-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : [спец.] 10.02.01 «Українська мова». ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2013. 20 с.
55. Драч І. Ф. Анатомія блискавки : Поезії, проза / Упорядкування, коментарі та примітки В. О. Брюггена. Харків : Фоліо, 2002. 509 с.
56. Еко У., Кар'єр Ж.-К. Не сподівайтесь позбутись книжок / переклад з французької Ірини Славінської. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 256 с.
57. Жадан С. Ефіопія. Харків : Фоліо, 2009. 121 с.
58. Жук О. Внутрішньокommунікативна структура ліричних текстів : коло проблем і перспективи дослідження // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 67, частина 1. Львів, Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. С. 91-97.
59. Жук О. Комунікативні моделі ліричних текстів збірки Івана Франка «Зів'яле листя» // «Я єсть пролог...» : матеріали Міжнародного наукового конгресу, до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22-24 вересня 2016 року) : у 2 т. Т. 1. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. С. 622-630.
60. Жук О. Комунікативні особливості ліричних текстів в'язнів ГУЛАГу (на матеріалі тюремної лірики Василя Стуса, Яна Заграднічека та Віктора Бокова) // Наукові праці : науково-методичний журнал. Вип. 265. Т. 227. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Видавництво ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 16-21.
61. Жук О. Модель автокомунікації як «самособоюнаповнення» у ліричних текстах В. Стуса // Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в

- літературознавчій перспективі. Збірник наукових праць. Вип. 13. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2016. С. 217-225.
62. Жук О. Особливості адресата у внутрішній комунікативній системі ліричних текстів // *Spheres of culture. Volume 15. Lublin, 2016. P. 34-40.*
63. Жук О. Суб'єктна система ліричної експресії // Науково-виробничий журнал «Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки», №1/2019. Запоріжжя, 2019. С. 32-38.
64. Жук О. Форми ліричної експресії в поезії М. Грушевського // *VIVAT ACADEMIA. Львів, 2016. Випуск 1. С. 81-85.*
65. Жук О. Форми ліричного адресанта як частини внутрішньої комунікації ліричного тексту // *Іван Денисюк: не попів снів, а серця жар... : Збірник наукових праць та матеріалів / Серія «Українська філологія : Школи. Постаті. Проблеми». Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 17. С. 115-120.*
66. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косиков. Москва : Изд-во Московского университета, 1987. 512 с.*
67. *Золоті рядки української поезії : Розстріляне Відродження. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 224 с.*
68. *Зражевська Н. І. Масова комунікація і культура : Лекції. Черкаси, 2006. 189 с.*
69. *Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів, 1995. 318 с.*
70. *Калинець І. Вогонь Купала. Поезії / Передмова Лариси З. Онишкевич. Париж; Балтимор; Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1975. 48 с.*
71. *Калинець І. Поезії з України. Брюссель : Література і мистецтво, 1970. 158 с.*
72. *Каллер, Дж. Теория литературы : краткое введение : пер. с англ. А. Георгиева. Москва : Астрель : АСТ, 2006. 158 с.*

73. Камінчук О. Поетика української романтичної лірики : (Проблеми просторової організації поет. тексту). Київ : ТОВ ЛДЛ, 1998. 160 с.
74. Качуровський І. Фоніка. Мюнхен, 1984. 207 с.
75. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. Мюнхен : Український Вільний Університет, 1985. 119 с. Серія : Підручники, ч. 8.
76. Кашкин В. Б. Введение в теорию коммуникации : учебное пособие. Москва : ФЛИНТА, 2013. 224 с.
77. Кіщенко А. Комунікативна роль адресанта в художньому дискурсі (на матеріалі сучасної української прози) // Мова, 2014. № 21. С. 60-64.
78. Клим'юк Ю. І. Модифікаційна жанрова та стильова специфіка віршових присвят-викриттів Івана Франка // Науковий вісник Чернівецького університету. Вип. 83. Слов'янська філологія : зб. наук. пр. – Чернівці : Рута, 2000. С. 32-39
79. Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець XIX – початок XXI століття : підручник : у 10 томах. Київ : ВЦ «Академія», 2013-2015 р.
80. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Пер. з польської Зоряни Рибчинської. Львів : Літопис, 2009. 208 с.
81. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В. И. Чулкова. / Ижевск : узд-во Удм. Ун-та, 1992. 236 с.
82. Корнійчук В. Ліричний універсам Івана Франка : горизонти поетики. Монографія. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. 488 с.
83. Костенко Л. Поезії / Упоряд. О. Зінкевич. – Балтимор – Париж – Торонто : Смолоскип, 1968. 357 с.
84. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної літератури. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с.
85. Криса Б. Пересотворення світу : українська поезія XVII-XVIII століть. Львів : Монастир Монахів Студійського Уставу, Видавничий відділ «Свічадо», 1997. 216 с.

- 86.Крістева Ю. Полілог / Пер. з французької П. Таращука. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
- 87.Куца Л. З усіх солодких, любих слів... Івана Франка як тип двосуб'єктної ліричної поезії // Парадигма, 2010. Випуск 5. С. 85-95.
- 88.Куца Л. П. Власне автор як системна свідомість у поетичному триптиху І. Франка «Semper tiro» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвузовий збірник наукових статей. 2011. Випуск XXIV, ч. 1. С. 216-226.
- 89.Лакофф Дж. Метафори, которими мы живём / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
- 90.Левин Ю. Лирика с коммуникативной точки зрения // Избранные труды : Поэтика. Семиотика. Москва, 1998. С. 464-482.
- 91.Лессінг Г. Е. Мінна фон Барнгельм. Емілія Галотті. Лаокоон. Київ : Дніпро, 1976. 333 с.
- 92.Леся Українка. Зібрання творів у 12 томах. Київ : Наукова думка, 1975-1979 рр.
- 93.Лещишин З. Monolog wurowiedziany – односторонній діалог : функціонування в європейській романістиці ХХ століття // Парадигма. 2009. Випуск 4. С. 225-234.
- 94.Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
- 95.Логико-риторические аспекты диалога : монография / В. Ф. Берков, Н. А. Колотилова, Л. Г. Комаха, А. Е. Конверский, Н. В. Малая, И. В. Хоменко, В. И. Чуешов, Е. Ю. Щербина. Київ : Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2011. 173 с.
- 96.Лорка Ф.-Г. Лірика / Пер. з іспанської та примітки Миколи Лукаша. Київ : Дніпро, 1969. 320 с.
- 97.Лотман Ю. Устная речь в историко-культурной перспективе // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 184-190.

- 98.Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 2010. 704 с.
- 99.Лучук І. Нове та давнє : Вірші, помисли, варіації. Львів, 2009. 116 с.
100. Лучук І. В. Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики : монографія / Сектор поезізнавства Ін-ту Івана Франка НАН України; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Львів; Київ, 2012. 444 с. (Серія «Літературознавчі студії», випуск 18).
101. Маланюк Є. Перстень і посох : епілоги. Мюнхен : Сучасність, 1972. 75 с.
102. Мальцев В. С. Версифікаційні засоби української бурлескної поезії перших десятиріч ХІХ століття : навч. посіб. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2015. 60 с.
103. Мальцев В. Зі спостережень над українськими віршами-орациями ХVІІІ століття (версифікаційний аспект) // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. Ужгород : Видавництво УжНУ «Говерла», 2013. Вип. 1(29). С. 98-102.
104. Мальцев В. С. Українське віршування перших десятиріч ХІХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : [спец.] 10.01.06 «Теорія літератури» / В. С. Мальцев; Терноп. нац. пед. Ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2007. 20 с.
105. Мендрунь В. Б. Дари всепітої любові : Поезії. Львів : Місіонер, 1999. 192 с.
106. Метаморфози. 10 українських поетів останніх 10 років : збірка / Укладач С. Жадан. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2011. 272 с.
107. Міннуллін О. Р. Лірика як літературний рід : становлення категорії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : [спец.] 10.01.06 «Теорія літератури» / Міннуллін Олег Рамільович ; Донецький національний університет. Донецьк, 2011. 19 с.

108. Могильний А. Київські контури. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. 208 с.
109. Москалець К. Нічні пастухи буття. Вірші. Львів : Кальварія, 2001. 56 с.
110. Моціяка О. М. Поезія Тараса Шевченка як плач // Література та культура Полісся. 2012. Випуск 71. С. 24-32.
111. Назарець В. Жанрові модифікації української адресованої лірики : монографія. Рівне : О. Зень, 2014. 384 с.
112. Нецензурний Стус : у 2-х частинах. Ч. 1 / Упорядкування Б. Підгірного. Львів : Підручники і посібники, 2002. 335 с.
113. Окопень-Славінська А. Теорія висловлювання як основа комунікативної теорії літературного твору // Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 110-126.
114. Олесь О. Поезії. Київ : Радянський письменник, 1964. 639 с.
115. Олійник Б. Вибрані твори : у двох томах. Київ : Українська енциклопедія, 2005-2006.
116. Орвелл, Дж. 1984: роман / З англ. пер. В. Шовкун. Київ : Видавництво Жупанського, 2015. (Майстри світової прози). 312 с.
117. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва // Всесвіт, 1992. №3-4. С. 144-155.
118. Основи теорії мовної комунікації : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 312 с.
119. Остин Дж. Избранное. Как производить действия при помощи слов. Смысл и сенсibiliи / Перевод с английского языка В. П. Руднева. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. 332 с.
120. Павличко С. Поезія Томаса Стернза Еліота // Томас Стернз Еліот. Вибране. Київ : Дніпро, 1990. С. 3-25.

121. Павличко Д. Пелюстки і леза. Вибрані поезії. Київ : «Дніпро», 1964. 348 с.
122. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013. 259 с.
123. Пастух Б. Поетичний екстремізм Андрія Підпалого : електрон. версія статті. URL : <http://litcentr.in.ua/blog/2017-03-26-150>. (дата звернення: 14.06.2018)].
124. Пасько І. Темпоральний код опозиції СВІТ – ЛЮДИНА в поезії Михайла Ореста // Таїни художнього тексту. Збірник наукових праць. Дніпропетровськ : «Ліра», 2015. № 18. С. 158-168.
125. Пахльовська О. Долина Храмів : Поезії. Київ : Радянський письменник, 1988. 166 с.
126. Пилип'юк О. Поетологічні парадигми : Схід – Захід : монографія. Київ : Академія, 2012. 336 с.
127. Підпалый А. З нового // Кур'єр Кривбасу, 2016. № 323–325. С. 110–114.
128. Підпалый А. Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : [спец.] 10.01.06 «Теорія літератури» / Київський національний університет імені Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. 20 с.
129. Платон. Держава / Переклад з давньогрецької Д. Коваль. Київ : Основи, 2000. 355 с.
130. Платон. Діалоги / Переклад з давньогрецької. Харків : Фоліо, 2008. 347 с.
131. Плужник Є. Рівновага : Поезії. Авсгбург, 1948. 64 с.
132. Поваляєва С. В. Камуфляж в помаді; Наріжна В. Г. Безсмертя в місті N. Харків : Фоліо, 2006. 188 с.
133. Поети Празької школи : срібні сурми : антологія / Упорядник Микола Ільницький. Київ : Смолоскип, 2009. 913 с.

134. Поліщук В. Геніяльні кристали. Поезії. Київ : Видавництво «Маса», 1927. 72 с.
135. Потебня О. Естетика і поетика слова : Збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
136. Почепцов Г. Теория коммуникации. Киев : Ваклер, 2001. 656 с.
137. Починок Ю. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття : текст, контекст, інтертекст. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. – 216 с.
138. Присяжна О. Ліричний наратив і розширення жанрово-композиційного діапазону поезії Дмитра Макогона // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство. Тернопіль, 2013. № 37. С. 127-136.
139. Радбиль Т. «Речь от второго лица» : Образ адресата в лирике И. А. Бродского // Иосиф Бродский : стратегия чтения. Москва, 2005. С. 44-48.
140. Рега Д. О. Михайль Семенко та французький сюрреалізм : спільне та відмінне // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2010. Вип. 23. С. 212-218.
141. Рильський М. Лірика / Упорядник П. Моргаєнко. Київ : Дніпро, 1984. 286 с.
142. Роменець В. Історія психології : ХІХ – поч. ХХ століття : Навчальний посібник. Київ : Либідь, 2007. 832 с.
143. Россохин А. В. Рефлексия и внутренний диалог в измененных состояниях сознания : Интерсознание в психоанализе. Москва : «Когито-Центр», 2010. 304 с.
144. Садохин А. П. Этнология : Учебный словарь. Москва : Гардарики, 2002. 208 с.
145. Салига Т. Ю. Вогонь, що не згаса... Київ : Либідь, 2017. 640 с.

146. Сапфо. Пісні з Лесбосу з давньогрецької переклав А. Содомора. Львів : Піраміда, 2012. 137 с.
147. Свідзинський В. Медобір : Поезії. Київ : Сучасність, 1975. 167 с.
148. Семенко М. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2010. 686 с.
149. Семенко М. Поезюмалярство // Український футуризм. Вибрані сторінки : електрон. версія журн.– Ниредьгаза. – Nyiregyhasa, 1996. URL : <https://ukrevcult.livejournal.com/159160.html> (дата звернення: 9.09.2017).
150. Сильман Т. Заметки о лирике. Ленинград : Советский писатель, Ленинградское отделение, 1977. 223 с.
151. Симоненко В. Берег чекань. Мюнхен : Сучасність, 1973. 311 с.
152. Симоненко В. У твоєму імені живу. Київ : Веселка, 1994. 293 с.
153. Скрябіна В. Персуазивність у комунікативній ситуації «побачення» // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Філологія, педагогіка, психологія. 2011. Випуск №22. С. 155-160.
154. Слово і зброя : антологія української поезії присвяченої УПА і революційно-визвольній боротьбі, 1942-1967 / Упорядник і автор біографічних даних Леонід Полтава. Торонто : Видання Товариства вояків УПА, 1968. 415 с.
155. Смілянська В. Л. «Святим огненным словом...» Тарас Шевченко : поетика. Київ : Дніпро, 1990. 290 с.
156. Смілянська В. Л. Стиль поезії Шевченка : (суб'єктна організація) / Академія наук Української РСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наукова думка, 1981. 252 с.
157. Содомора А. Пригорща хвилин : образки, мініатюри, катрени, думки / Видання друге, доповнене. Львів : Срібне слово, 2012. 188 с.
158. Соловей Е. Українська філософська лірика : Навчальний посібник із спецкурсу. Київ : Юніверс, 1998. 368 с.
159. Стефанович О. Зібрані твори / Упорядник Б. Бойчук. Торонто : Євшан-зілля, 1975. 304 с.

160. Структурализм : «за» и «против» : сборник статей / Под редакцией Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. Москва : Прогресс, 1975. 467 с.
161. Стус В. Дорога болю : поезії / Упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської. Київ : Радянський письменник, 1990. 222 с., іл. 32 с.
162. Стус Василь. Твори у 4 томах : 6 книгах. Два додаткові томи : 5 і 6 (2 книги) / Голова редакційної колегії М. Коцюбинська; Укладання, підготовка текстів, коментарі – Г. Бурлака, С. Гальченко, М. Гнатюк, М. Гончарук, О. Дворко, М. Коцюбинська, Д. Стус. – Львів : ВС «Просвіта», 1994-1999 рр.
163. Стус В. Зимові дерева. Київ : Література і мистецтво, 1970. 206 с.
164. Стус В. Час творчості/ Dichtensezeit / Післямова Стуса Д. В. Київ : Дніпро, 2005. 574 с.
165. Сысоев С. Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина : Научная монография. Москва : ЭКОН, 2001. 132 с.
166. Тарнавський Ю. Босоніж додому і назад. Не знаю : вибрана проза. Київ : Родовід, 2000. С. 243-413.
167. Тарнавський Ю. Життя в місті // Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему. Нью-Йорк : Видавництво Нью-Йоркської Групи, 1970. 384 с.
168. Тичина П. Зібрання творів у 12 томах, 15 книгах. Київ : Наукова думка, 1983-1988 рр.
169. Тищенко О. Домінантні риси сюрреалістичної поетики Е. Андіївської // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. 2015. Випуск №17. Том 1. С. 50-52.
170. Ткач Б. В. Релігійна лірика як теоретико-літературна категорія // Султанівські читання. 2014. Випуск 3. С. 52-58.
171. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр.. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

172. Ткачук Н. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.
173. Успенский Б. Поэтика композиции // Семиотика искусства. Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. Москва : Языки русской культуры, 1995. 208 с.
174. Федорак Н. Р[озкриваючи] к[риптоніми]; Скляний очерет. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 56+56 с.
175. Фльорко Л. Я. Самотність людини як проблема сучасної європейської філософії : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : [спец.] 09.00.05 «Історія філософії». Львівський національний університет ім. Івана Франка. Львів, 2006. 16 с.
176. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976-1986 рр.
177. Хализев В. Лирика // Теория литературы : учебное пособие для вузов / Ред. Э. Я. Фесенко. Издание 3-е, доп. и испр. Москва : Академический Проект, 2008. 780 с.
178. Чабаненко В. Стилїстика експресивних засобів української мови / В. А. Чабаненко. Запоріжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.
179. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка (поетика заголовків, присвят, епіграфів). НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2007. 304 с.
180. Черкасенко С. Твори : у 2-х томах. Київ : Дніпро, 1991.
181. Чумаков Ю. В сторону лирического сюжета. Москва : Языки славянской культуры, 2010. 88 с.
182. Шевченківська енциклопедія. Лірика : електрон. версія енциклопедії. URL : <http://shevcheycl.kiev.ua/statt-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/87-lrika.html>. (дата звернення: 19.02.2016).
183. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : У 12 томах / Редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 1989.
184. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 496 с.

185. Шинкарук С. «ЗОРРО» української поезії, або Поезюмалярство Миколи Луговика : електрон. версія статті. URL : <http://maysterni.com/publication.php?id=24414> (дата звернення: 12.06.2018).
186. Шкловский В. Б. Гамбургский сет : Статьи, воспоминания, эссе / Виктор Борисович Шкловский. Москва : Советский писатель, 1990. 544 с.
187. Шмид В. Нарратология. Москва : Школа «Языки русской культуры», 2003. 312 с.
188. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. Киев : Ваклер, 1996. 288 с.
189. Юнг К.-Г. АІОН. Нариси щодо символіки самоті / Переклад з німецької К. Котюх. Львів : «Астролябія», 2017. 432 с.
190. Ясперс К. Философия. Книга вторая. Просветление экзистенции / перевод с нем. А. К. Судакова. Москва : «Канон», 2012. 448 с.
191. Anderegg J. Fikcja i komunikacja : (fragmenty) // Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. Tom 75, Numer 1. 1984. s. 255-311.
192. Auger P. The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory. London, Anthem, 2010. 404 s.
193. Burdorf D. The I and the Others: Articulations of Personality and Communication Structures in the Lyric // Journal of Literary Theory : Theories of Lyric. Vol. 11, 2017. P. 22-32.
194. Coelsch-Foisner S. The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos – Mode – Voice) // Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric. Amsterdam : Rodopi, 2005. P. 57-81.
195. Culler J. Lyric Words, not Worlds // Journal of Literary Theory : Theories of Lyric. Vol. 11, 2017. P. 32-40.
196. Culler J. Poetics, fictionality, and the lyric : електрон. версія статті. URL : <https://arcade.stanford.edu/dibur/poetics-fictionality-and-lyric-0> (дата звернення: 02.09.2018).

197. Culler J. Theory of the Lyric. Cambridge : Harvard University Press, 2015. 391 p.
198. Digital poetry : електрон. версія статті. URL : <http://www.poetrybeyondtext.org/digital-poetry.html> (дата звернення: 20.11.2017).
199. Doležel L. Occidental Poetics. Lincoln: tradition and progress. University of Nebraska Press, 1990. 261 p.
200. EMOCJE EKSPRESJA POETYKA Przegląd zagadnień / Pod red. Diany Saniewskiej. Kraków : Libron, 2013. 154 s.
201. Fludernic M. An Introduction to Narratology. Routledge, 2009. 190 s.
202. Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton: University Press. London : Oxford University Press, 1957. 383 p.
203. Kjerkegaard S. In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology // Narrative : електрон. версія журнал. Volume 22, Number 2. 2014. p. 185-202. URL : <https://muse.jhu.edu/issue/29810> (дата звернення: 20.08.2017).
204. Hester M. B. The meaning of poetic metaphor : an analysis in the light of Wittgenstein's claim that meaning is use. Mouton, 1967. 229 p.
205. Hillebrandt C., Klimek S., Müller R., Waters W., Zymner R. Theories of Lyric // Journal of Literary Theory : Theories of Lyric. Vol. 11, 2017. P. 1-12.
206. Hühn P. Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry // Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric. Amsterdam : Rodopi, 2005. P. 147-173.
207. Hühn P. The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry // Narrative. електрон. версія журнал. Volume 22, Number 2. 2014. p. 155-168. URL : <https://muse.jhu.edu/issue/29810> (дата звернення: 21.08.2017).
208. Hühn P., Kiefer J. The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century /Trans. Alastair Matthews (Narratologia, Vol. 7). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2005. 259 p.
209. Jaucourt L. Lyric poetry. The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Translated by Helen O'Connor. – Ann Arbor :

- Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2004: електрон. версія джерела. URL : <http://hdl.handle.net/2027/spo.did2222.0000.376> (дата звернення: 14.07.2017).
210. José Angel García Landa. Review of Roger Sell's. Mediating criticism : literary education humanized : електрон. версія джерела. URL : https://www.academia.edu/249442/Review_of_Roger_Sells_MEDIATING_CRITICISM_LITERARY_EDUCATION_HUMANIZED (дата звернення: 13.12.2015).
211. Müller-Zetzelmann, Eva and Margarete Rubik (eds.). Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric. Amsterdam : Rodopi, 2005. 375 p.
212. Okopień-Sławińska A. Relacje osobowe w komunikacji literackiej // Problemy teorii literatury. Seria II / Red. H. Markiewicz. Wrocław, 1976. S. 29-43.
213. Okopień-Sławińska A. Semantyka «ja» literackiego : («ja» tekstowe wobec «ja» twórcy) // Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1981. № 6 (60). S. 38-63.
214. Okopień-Sławińska A. Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego // Pamiętnik Literacki LXXIX. 1988. Z. 1. S. 165-181.
215. Pawelec D. Świat jako Ty: poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku : monografia. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. 293 s.
216. Peucker, Brigitte. The Poem as Place : Three Modes of Scenic Rendering in the Lyric // PMLA, Vol. 96, № 5, 1981. p. 904-913.
217. Pfister M. «As an unperfect actor on the stage» : Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's Sonnets // Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric. Amsterdam : Rodopi, 2005. P. 207-229.
218. Sell, Roger D. Literature as Communication : The foundations of mediating criticism. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2000. 175 p.

219. Sławiński J. O kategorii podmiotu lirycznego // *Genologia polska. Wybór tekstów* / Oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulavik, M. Tatar. Warszawa, 1982. S. 150.
220. *Słownik terminów literackich* / Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska; pod red. Janusz Sławiński. Wrocław, 2008. 706 s.
221. Smith D. N. *On Voice in Poetry: The Work of Animation*. London : Palgrave Macmillan, 2015. 202 p.
222. Stahl H. Towards a Historical Typology of Subject in Poetry // *Journal of Literary Theory : Theories of Lyric*. Vol. 11, 2017. P. 125-136.
223. *The lyric theory reader : a critical anthology* / Virginia Jackson and Yopie Prins, eds. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2014. 665 p.
224. Wolf W. *The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation* // *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam : Rodopi, 2005. P. 21-57.
225. Zahradníček J. *Dům Strach. Knihy básní*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 624 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Жук О. Модель автокомунікації як «самособоюнаповнення» у ліричних текстах В. Стуса // Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі. Збірник наукових праць. Вип. 13. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2016. С. 217-225.

2. Жук О. Комунікативні особливості ліричних текстів в'язнів ГУЛАГу (на матеріалі тюремної лірики Василя Стуса, Яна Заграднічека та Віктора Бокова) // Наукові праці : науково-методичний журнал. Вип. 265. Т. 227. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Видавництво ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. С. 16-21.

3. Жук О. Особливості адресата у внутрішній комунікативній системі ліричних текстів // Spheres of culture. Volume 15. Lublin, 2016. P. 34-40.

4. Жук О. Внутрішньоконунікативна структура ліричних текстів : коло проблем і перспективи дослідження // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Випуск 67, ч. 1. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. С. 91-97.

5. Жук О. Суб'єктна система ліричної експресії // Науково-виробничий журнал «Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки» №1/2019. Запоріжжя, 2019. С. 32-38.

Додаткові публікації (матеріали та тези конференцій)

1. Жук О. Форми ліричної експресії в поезії М. Грушевського // VIVAT ACADEMIA. Львів, 2016. Випуск 1. С. 81-85.

2. Жук О. Форми ліричного адресанта як частини внутрішньої комунікації ліричного тексту // Іван Денисюк: не попів снів, а серця жар... : Збірник наукових праць та матеріалів / Серія «Українська філологія : Школи. Постаті. Проблеми».

Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. Вип. 17. С. 115-120.

3. Жук О. Комунікативні моделі ліричних текстів збірки Івана Франка «Зів'яле листя» // «Я єсть пролог...» : матеріали Міжнародного наукового конгресу, до 160-річчя від дня народження Івана Франка (Львів, 22-24 вересня 2016 року) : у 2 т. Т. 1. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. С. 622-630.

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1. XXVIII щорічна наукова франківська конференція «Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова? Художній світ Івана Франка» (Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 24 жовтня 2014 року – очна форма участі);
2. Всеукраїнська наукова конференція «Не попів слів, а серця жар»: філологічні обрії Івана Денисюка (до 90-річчя від дня народження Івана Денисюка) (м. Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 12 грудня 2014 р. – очна форма участі);
3. XIII Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «Vivat academia»: Українська філологія – історія, теорія, методологія» (Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 24 квітня 2015 року – очна форма участі);
4. XXIX Щорічна наукова франківська конференція «Націософія Івана Франка» (м. Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 23 жовтня 2016 року – очна форма участі);
5. Міжнародна наукова конференція «Поетика дому» (Київ, КНЛУ, 17-18 березня 2016 року – очна форма участі);
6. XIV Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «Vivat academia»: Українська філологія – історія, теорія, методологія. Апостоли національного духу (До 160-річчя Івана Франка та 150-річчя Михайла Грушевського)» (Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 22 квітня 2016 – очна форма участі);
7. I Міжнародна Наукова конференція «Слов'янські студії» (Миколаїв, ЧДУ імені Петра Могили, 24-26 травня 2016 року – заочна форма участі);
8. Міжнародний науковий конгрес «Іван Франко: Я єсть пролог...» (до 160-річчя від дня народження Івана Франка) (Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 22–24 вересня 2016 року – очна форма участі);
9. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 27-28 квітня 2017 року – очна форма участі);

10. Всеукраїнська наукова конференція молодих філологів «Vivat academia»:
«Національно-визвольні змагання в українській літературі» (Львів, ЛНУ
імені Івана Франка, 28 квітня 2017 року – очна форма участі).