

## РОЗМОВА АВТОРА З ВЛАСНИМ ТВОРОМ: ПРИКЛАДИ АВТОКОМУНІКАЦІЇ В ІТАЛІЙСЬКІЙ РЕНЕСАНСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Кушнарєва М. Б.

*Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського*

[mariakushn8@gmail.com](mailto:mariakushn8@gmail.com)

### Ключові слова:

Ренесанс, італійська література, антична література, автокомунікація, автор, діалогізація, солілоквиї, творчість.

У статті аналізуються приклади спілкування італійських ренесансних авторів зі своїми творами. З метою виокремлення коренів цього явища розглянуто схожі приклади з античної та куртуазної літератури. Спілкування автора зі своїм твором розглядається як варіант автокомунікації в реаліях ренесансної доби, котрий постає як предтеча солілоквиї, а також як ознака становлення самосвідомості митця.

Проблема автора є однією з найактуальніших та найдискусійніших у літературознавстві. М. Бахтін стверджував, що “автор не може і не повинен визначатися для нас як особа”, читач має ставитися до автора “не як до особи, не як до іншої людини”, а “як до принципу” [2, с. 190]. Із цим важко не погодитися: автор зазвичай присутній у своєму творі саме в такий спосіб. Попри це, європейська художня література містить багато прикладів, коли автор, залишаючись “принципом”, набуває більш-менш виразних людських рис, принаймні в нього з’являється голос і він звертається до своїх покровителів або читачів. Ці приклади є численними і вони вже тривалий час перебувають у полі уваги дослідників.

Також авторська постать стає відчутною під час спілкування автора з власним твором. Порівняно з прикладами спілкування автора з читачами чи меценатами, згадані випадки є не надто численними, але й не є унікальними. Вони поки що не стали об’єктом наукових розвідок, хоча, вочевидь, на це заслуговують.

Пропонований у статті аналіз покликаний насамперед, з огляду на культурологічний контекст, схарактеризувати приклади автокомунікації в літературі ренесансної доби та здійснити спробу оцінки значення цього явища для подальшого літературного процесу й становлення авторської самосвідомості.

Окреслене наукове завдання перебуває на перетині двох значних наукових проблем: проблеми автора чи авторства як явища та проблеми комунікативної функції тексту. Ці питання лежать у різних площинах, представляючи, відповідно, царини літературознавства та комунікативних досліджень. Проблема автора, “образу автора” дослідники почали розробляти на початку минулого століття, тож завдяки зусиллям М. Бахтіна, Б. Томашевського, У. Еко, В. Виноградова, Ю. Тиньянова, Б. Ейхенбаума, Б. Кормана, Ж. Женетта, Р. Барта, тепер ми можемо обирати з кількох запропонованих підходів. Авторами цікавих наукових розвідок з проблеми

автора в літературі є сучасні українські дослідники О. Юдін, О. Лапко, В. Дуркалевич, С. Руссова.

Комунікативний аспект зазначеної проблеми був об’єктом уваги Ю. Лотмана та представників його наукової школи. Свій внесок у створення помітного масиву дослідницької літератури, що має бути залучена до роботи, зробили сучасні українські дослідниці В. Маркова, котра досліджувала проблему книжкової комунікації, та Н. Торкут і її учні, які акцентували увагу на зв’язку автокомунікації та солілоквиї. Безперечно, цінні зауваження культурологічного характеру щодо особливостей Ренесансу та пов’язаного з ним творчого процесу містять праці Л. Баткіна, С. Аверинцева та ін.

Методологічним підґрунтям пропонованого дослідження є погляди Ю. Лотмана, який стверджував, що “високоорганізований текст” не є “лише посередником в акті комунікації. Він стає рівноправним співрозмовником, котрий має високий ступінь автономності”, текст перетворюється на “самостійне інтелектуальне утворення, що грає активну та незалежну роль в діалозі” [8, с. 6]. Саме визнання за текстом здатності виконувати цю “активну та незалежну роль” уможливило розгляд метаморфози сприйняття автором власного тексту і подальший перехід останнього зі статусу тривіального продукту авторської творчої діяльності до статусу комунікативного партнера.

Твір, що з інтенції внаслідок фіксації у будь-який спосіб перетворюється на реальність, залишаючись частиною внутрішнього світу автора, водночас стає частиною зовнішнього світу; тобто твір стає такою частиною автора, що належить до зовнішнього світу. Авторська особистість ніби дублюється, розщеплюючись надвоє: “Я” автора отримує друге “Я”, котре не є тотожним йому, але не є й цілком “Іншим”. Це уможливило автокомунікацію, тобто, за запропонованим Ю. Лотманом поділом, комунікацію за напрямом “Я – Я” [9, с. 24-25]. Автор стає джерелом комунікації чи адресантом, а твір – реципієнтом чи адресатом.

Спроба ретроспективного аналізу показує, що випадки текстуальної фіксації спілкування автора зі

своїм твором в історії світової літератури упродовж тривалого часу були спорадичними.

Найдавніші приклади містяться у творчості Піндара (поч. V ст.. до н.е.). Темати спілкування поета з його творами є, зокрема, спроба дійти спільного рішення щодо теми майбутнього твору. Ситуація спілкування з уявними співрозмовниками-піснями, змальована Піндаром, нагадує звичайну розмову кількох людей про те, що саме вони будуть зараз співати (“Песни мои, владычицы лиры,/Какого бога,/Какого героя,/Какого мужа будем мы воспевать?” (Олимпийские песни, 2, 2) [15, с. 14].

Пісні Піндара, на його думку, живуть своїм життям, існуючи незалежно від їхнього автора і співають вони також самі (“Вздох державный Алфея, (...) /Тобою хочет начать /Сладостная песнь моя / Хвалу коням, чьи ноги – как буря” (Немейские песни, 1, 1-7)) [15, с. 116]. Також, за Піндаром, пісні самостійно рухаються (“...от Писы разлетаются меж людей /Песни, причастницы бессмертных” (Олимпийские песни, 3, 9-10)) [15, с. 20]. Саме тому ще однією темою розмови автора зі своїм твором є вказівки, які дає поет твору щодо його шляху у людському світі (“Ни шагу песнь моя! Твой певец не безумен...” (Олимпийские песни, 3, 48-49)) [15, с. 22]; “На широкой ли ладье, в малом ли челне / Ступай в Эгину, Сладостная песнь моя...” (Немейские песни, 5, 3) [15, с. 131].

Пізніше приклади спілкування автора з власним твором у давньогрецькій літературі не трапляються. Натомість велика кількість таких прикладів міститься у творчості давньоримських поетів I ст.. до н.е. – I ст.. н.е. Катулла, Горація, Овідія, Персія, Марціала. Імовірно, велику роль у поширенні цього прийому відіграв Катулл, чому, безперечно, сприяли його авторитет та популярність його творів. Він використовує тему, запропоновану Піндаром, а саме вказівки, що їх дає автор своєму творові, котрий перетворився на лист, стосовно його шляху, позначаючи адресата (“Ты Цецилию, нежному поэту, /Сотоварищу мне, скажи, папирус, /Чтоб он ехал скорей в Верону” (35, 1-3)) [7, с. 23]. Але найрозкішнішим зразком справжнього спілкування автора зі своїми віршами можна вважати відомий твір Катулла, який є напівсерйозним-напівжартівливим заклик до його віршів змусити якусь негідну жінку віддати поетові таблички з його творами. Гендекасилаби намагаються з’ясувати в поета, яка саме жінка вдалася до такого вчинку. Поет їм відповідає й закликає їх докласти всіх зусиль, аби змусити негідницю повернути “їхні таблички”, і вірші поспішають на порятунок “своїх табличок” (“Эй вы, гендекасиллабы, скорее! /Сколько б ни было вас – ко мне спешите! /(...) Ну, за ней, по следам! И не отстанем!” (42, 1-7) [7, с. 26-27], тобто знову-таки, як і у Піндара, вірші живуть окремо від їхнього матеріального носія, представляючи певну ідею, образ, котрі можуть існувати як у вигляді якогось предмета (таблички), так і у суто ідеальному варіанті.

Горацій також вдався до звернення до книжки, що містить його твір “Кажется, книжка, глядишь на Вертумен и на Януса свод ты – /Хочешь стоять на виду (...) / Ты ненавидишь замки и печати, приятные скромным” (Послания, XX, 1-3) [5, с. 324]. Серед іншого це дозволило йому перекласти з себе, автора, на книжку, тобто власний твір, прагнення слави, адже нібито це не він, мудрий, поміркований та скромний автор, хоче бути відомим серед сучасників, це його твір, який, знову-таки, живе своїм життям, хоче прославитися.

Часто спілкувався з власними творами у своїх текстах Овідій. Можливо, це пов’язано з тим, що Овідій, опинившись у вигнанні серед “варварів”, “кошлатих гетів”, навіть мови яких поет спочатку не знав, гостро відчував власну самотність, брак спілкування та особливо брак спілкування з гідними його людьми. Єдиний, хто на заслання був справді гідний його, – це він сам та його прояв чи форма реалізації його особистості – його власні вірші. Саме спілкуючись із ними, поет несвідомо намагався компенсувати жагу до розуміння та співчуття; об’єктивуючись від своїх творів, він надає їм людських рис (“Скорботні елегії”, I, 7 (19, 25, 35, 38); II (1-2); III, 7 (1-3), 14 (13-18); “Листи з Понта” (I, 1 (3-10); II, 7 (1-4); IV, 9 (8-9)), зовсім у дусі Піндара, Катулла та Горація дає своїм творам-книжкам доручення та настанови щодо їхнього шляху до Риму (“Скорботні елегії”, I, 1; “Листи з Понта”, IV, 5), а дві елегії взагалі написані ніби від особи твору (“Скорботні елегії”, III, 1; V, 4).

Як до співрозмовника, дуже щиро звертається до книжки, тобто до власного твору, Персій (“Я видел, я сам видел, книжка, / Что у Мидаса-царя ослиные уши” (Сатиры, I, 120-121)) [17, с. 92].

Часто використовував мотив спілкування з власними віршами Марціал, звертаючись в епіграмах до свого твору (книжки) (I, 3, 1; II, 1, 1; III, 2, 1; IV, 89; V, 10, 11). Можливо, специфікою жанру епіграми як такого зумовлене неодноразове застосування поетом розробленого попередніми авторами включно з Овідієм мотиву настанов книжці (твору) на її шляху до адресата (I, 70; III, 4 та 5; IV, 86).

Чинниками світоглядно-культурного походження, що сприяли формуванню та поширенню окресленого явища (спілкування автора з власним твором) у часи античності, слід вважати насамперед антропоморфні уявлення, які були неодмінним складником панівного на той час політеїстичного світогляду. З цієї точки зору, наведені поетичні фрагменти можна розуміти як результат естетизації характерних для того часу поглядів. Такий естетизації античні автори піддавали серед іншого найрізноманітніші створені людиною предмети, зокрема, антична поезія містить численні приклади звернень до вілли, амфори, ліри, дверей (останні взагалі, як відомо, посідають особливе місце в образному арсеналі елліністичних та давньоримських поетів).

З огляду на запропонований М. Гаспаровим поділ орнаментальних елементів у поезії Овідія на порівняння з царини природи й побуту та порівняння з царини міфології [див.: 4, с.216-217], варто зробити висновок про те, що образ власного твору не вкорінений ані у сфері побуту, ані у сфері міфології, хоча, за певними параметрами, належить одночасно як до першої (за матеріальним характером способу існування творів – сувій, папірус, таблички, книжка), так і до другої (ідеальне утворення, що може існувати винятково у свідомості людини, тобто автора, не потребуючи матеріальної форми. Це означає, що твір, маючи ознаки як перших так і других, повністю не належить ані до тих, ані до інших, що виводить твір на особливе місце в системі образів античної та пізнішої літератури.

Антропоморфні витоки та похідне від цього антропоморфне забарвлення є тими чинниками, які певною мірою зумовили відсутність образів творів як одухотворених істот у літературі раннього середньовіччя. Світоглядна невідповідність, чужість розмов автора з результатом власної інтелектуальної чи творчої діяльності (хоча про останнє в часи середньовіччя не йшлося) засадничим уявленням християнства спричинила відсутність у культурі середньовіччя розмов авторів зі своїми творами, та й з книгами взагалі. Християнська релігія у період свого становлення жорстко ставилася до будь-яких проявів язичництва, намагаючись ліквідувати їх на всіх рівнях свідомості, а також практичної діяльності. Зрозуміло, що згадане, досить своєрідне, на думку пересічної людини, спілкування з віршами за таких умов могло бути розцінене як прояв девіантної (в певному сенсі) поведінки.

Після перерви тривалістю кілька століть мотив спілкування автора з власним твором знову з'являється у європейській літературі – у творчості трубадурів і труверів. Певні жанри цієї поезії, а саме канцона та сирвента, частково баллата, за означенням виконували комунікативну функцію: вони покликані були донести адресатові інформацію про позицію чи почуття автора. Саме тому твір як такий перетворюється на вісника, а його остання частина – на т.зв. посилку (торнаду), в якій автор повідомляє твору, до кого йому слід іти, підсумовує, що саме слід повідомити й іноді дуже стисло характеризує себе. Попри те, що багато торнад обмежуються зазначенням адресата та згадкою про твір, або звертаються до конкретної людини-вісника (найвідоміші приклади – звернення до жонглера Папіоля у торнадах дванадцяти канцон Бертрана де Борна), куртуазна література також містить численні звернення авторів до власних творів, з яких для прикладу слід згадати хоча би декілька ([13, с. 40, 70, 103, 181; 16, с. 154, 157, 158, 160, 182, 187]).

Почасти наявність таких звернень можна вважати ремінісценціями давньоримської поезії, з творами якої, зокрема, з Овідієм, трубадури й трувери були добре знайомі [11, с. 82]. З іншого боку, зі співрозмовника, яким твір постає з огляду на

характер звернень до нього у віршах давньоримських поетів, у куртуазній літературі він перетворюється на вісника, функція якого є суто інструментальною. Певною мірою, саме цим зумовлене те, що в куртуазній поезії звернення до твору присутні винятково в торнаді, наявність якої тепер вважається неодмінною ознакою згаданих жанрів (канцона, сирвента, баллата), тобто наприкінці твору. Натомість у творах античної літератури (Піндар, Катулл, Овідій) звернення до твору зазвичай розташовані на його початку, в такий спосіб сприяючи виникненню в читача враження, що весь вірш присвячений творові. До того ж, трубадури своїм творах наказують, дають завдання, але не спілкуються з ними, не радяться, не прагнуть викликати в них співчуття, розуміння тощо. Хоча трубадури нібито продовжують ставитися до своїх творів як до одухотворених істот, що й уможливило звернення авторів до канцон чи сирвент, але проявляється це вкрай формально, перетворюючись на формулу, відповідно до особливостей жанру.

Куртуазна поезія великою мірою стала підґрунтям виникнення поезії *dolce stil nuovo*, внаслідок чого стильовісти успадкували відповідні жанри з усіма їхніми ознаками. Тому поезія стильовістів дає багато прикладів звернень до творів, що їх можна вважати проявами згаданої традиції куртуазної літератури. Зокрема, такі звернення у торнадах містяться у баллатах (XXV, XXX, XXXI, XXXV) та канцонах (IX, XXVII) Гвідо Кавальканти. XXXV баллата є суцільним зверненням поета до неї й розпочинається вона, цілком у традиціях Овідія чи Марціала, саме з цього. Також заслуговує на увагу вживання поетом зменшувальної форми “ballatetta” (XXV, XXX та XXXV), що істотно посилює враження особистісного, навіть інтимного ставлення автора до свого твору. Характерна для поезії стильовістів, порівняно з куртуазною поезією, ускладненість та варіативність емоційного життя, створених образів і використаних художніх засобів не могла не вплинути на прояви ставлення авторів до творів, додаючи їм як щирості, так і оригінальності.

Останнє зауваження повною мірою стосується творчості Данте. Серед його поезій є багато таких, що містять численні авторські звернення до них – канцони, сонети, баллати, є твори, цілком присвячені цій темі (LXXXIV, LXXXV), сонети XLVIII та LXIII є розгорнутими торнадами, у яких Данте інструктує сонети, як їм поводитися з адресатом. У знаменитій канцоні “Amor, che ne la mente mi ragiona” (LXXXVI), що входить до складу III книги “Бенкету”, останні чотири строфи – це розмова Данте з канцоною, упродовж якої поет переконує канцону в тому, що її сестра, баллата (una sorella che tu hai), помилялась, називаючи донну “суворою та погордливою” (fera e disdegnosa).

XLVIII сонет написаний нібито від особи самого сонету. Сонет, звертаючись до адресата, засвідчує, що він говорить від особи того, хто його написав (da parte di colui che mi t'ha scritto) та називає себе

“смиреним” (io che m'appello umile sonetto). Данте використовує згадану вище модель, запропоновану Горацієм (можливо, не знаючи про це), тільки у протилежний спосіб: Горацій, нібито дистанціюючись від “книжчиного” бажання слави, дорікав книжці, що вона хоче бути на видноті (Epistles, I, XX, 1-3), натомість Данте змушує сонет визнати себе “смиреним”, що, виходячи зі змісту й тону твору, загалом не позбавленого жартівливих настроїв, дозволяє припустити, що насправді поет у такий спосіб залишає за собою можливість “смиреним” не бути.

Ці два приклади можна вважати одними з перших розпізнаваних проявів авторської гри із власною ідентичністю в реаліях пізньосередньовічних (та античних – у випадку Горація) часів. Ця гра стає можливою саме внаслідок бачення твору як живої істоти, що дуалізує особу автора, формуючи дві її іпостасі, однією з яких є авторська особистість як така, а другою стає твір, як прояв цієї особистості, котрий, дистанціювавшись від неї, перейшов до зовнішнього щодо авторської особи світу і набув інших рис, відмінних від авторових. Перед читачем постає питання: який із запропонованих варіантів є справжнім? Вочевидь, ця загадка була актуальною та не позбавленою ігрового характеру насамперед для людей, котрі особисто знали Горація чи Данте, або, принаймні, були їхніми сучасниками. Утім, високою є ймовірність сприйняття сучасниками Данте цієї дуалізації також і як формули, вкоріненої у ту саму куртуазну літературу.

Згадки про власні твори чи звернення до них у поезії Данте позбавлені того формального характеру, який вони мали в куртуазній літературі. У Дантових сонетів, на думку поета, є брати (LXXXV), а у канцон – сестри (згадана LXXXI); поет, закликаючи вірші шукати даму, пропонує їм варіанти дій у випадку, якщо вони її знайдуть чи не знайдуть, радить спілкуватися з кимось, зрештою, повністю віддає їм свою славу у сонеті LXXXIV: “Parole mie che per lo mondo siete, / voi che nasceste poi ch'io cominciai / a dir per quella donna” (Слова мої, ви у світі живете, / ви народилися після того, як я почав / говорити для тієї донни...). Данте констатує втрату його, авторського, тобто повного, контролю над тим, як живуть і де перебувають у великому світі його твори-слова, непрямо стверджуючи, що не він, поет, є відомим у світі, а його вірші.

Це зауваження, на перший погляд, суперечить висновкам сучасного українського дослідника О.Юдіна, котрий на підставі аналізу “Бенкету” стверджує, що для Данте його канцони, тобто його “твір не існує як самостійний феномен, не може, так би мовити, відповісти за себе” [21, с.224]. Данте якраз у “Бенкеті” демонструє сприйняття ним його канцон як “самостійного феномену”: “ці канцони, яким цей коментар як слуга повинен коритися, наказують і воліють бути роз'ясненими всім тим, до яких може дійти їх смисл, щоб коли вони говорять, їх розуміли; і нема сумніву, що якби вони наказували

вголос, іншим був би їх наказ” (queste canzoni, a le quali questo comento è per servo ordinato, comandano e vogliono essere esposte a tutti coloro a li quali puote venire sì lo loro intelletto, che quando parlano elle siano intese; e nessuno dubita, che s'elle comandassero a voce, che questo non fosse lo loro comandamento) (Бенкет, I, VII, 11-12). Канцони, за Данте, справді не можуть “відповісти за себе”, не дати себе скривдити чиїмсь нерозумінням, тому потребують коментаря (захисту, підтримки) і саме це свідчить про те, що в уяві Данте вони існують як окрема реальність, що має власні інтенції та потреби.

З огляду на це особливої ваги набуває розташування звернень до творів у торнадах. Твір, який у сприйнятті читача (чи слухача) раптом “оживає”, створює можливість для досить масштабної авторської гри як із власною ідентичністю, про що йшлося вище, так і з читачами, їхніми емоціями та мисленням.

Загалом звернення до твору у торнаді чи у вірші, що нагадує її за функціями, стало загальним місцем у поезії пізнього середньовіччя та перейшло до ренесансної літератури.

Як відомо, торнада була частиною канцони. Відомо також, що сонет, який веде своє походження від канцони, торнади не мав. Цю традицію спробував зруйнувати Чекко Анджольєрі. С'єнський поет к. XIII – поч. XIV ст. у кількох своїх сонетах (XXIV, XXXI, XXXVII, C), завдяки застосуванню звернень до сонетів, перетворює їх останні рядки на торнади, а XXV сонет є, як і деякі сонети Данте (про що йшлося вище), твором, що за тематикою нагадує розгорнуту торнаду. З одного боку, безперечно, у такий спосіб істотно посилюється комунікативний аспект твору. З іншого, неоднозначність творчої особистості Анджольєрі, щодо характеру якої серед літературознавців досі тривають суперечки, не могла не позначитись і на окремих його творах. Зокрема, деякі дослідники наголошують на пародійному характері згаданих сонетів, а саме, вважають XXV та XXXI пародіями на пісні трубадурів, а XXXVII – на поезії стильовістів [16, р.9-31]. Оскільки з усіх 108 сонетів, атрибуція яких Анджольєрі тепер не викликає сумнівів, звернення до сонетів є тільки у зазначених вище, припущення стосовно їхньої пародійності набуває додаткової ваги.

Крок, зроблений Анджольєрі в напрямку універсалізації сонету шляхом передання йому функції канцони, не був підтриманий принаймні безпосередніми нащадками Анджольєрі. Зокрема, Петрарка дотримується давньої стійкої традиції, відповідно до якої звернення до творів є саме у канцонах.

Але, ймовірно, з віддаленням куртуазної та стильовістської поезії в часі, а також унаслідок суттєвого зменшення їхньої актуальності в соціально-культурних умовах, що змінилися, функції торнади у канцоні теж змінюються. Це наочно демонструють канцони Петрарки. Майже половина

його канцон взагалі не містять звернень до них. Із тих канцон, що такі звернення мають, лише в кількох є настанови канцоні стосовно виконання нею місії донесення якогось повідомлення, причому тільки у XXXVII канцоні адресатом є жінка (донна). На цьому куртуазна модель, так би мовити, у чистому вигляді, є вичерпаною. Натомість канцона LIII має йти до римського сенатора, а ще одна – до Італії: “*Proverai tua ventura / fra’ magnanimi pochi a chi ’l ben piace. / Di’ lor: – Chi m’assicura? / I’vo gridando: Pace, pace, pace*” (Випробуй свою долю / серед небагатьох благородних, яким ти подобаєшся / Скажи їм: Хто мені допоможе? / Я кричу: “Мир, мир, мир”) (CXXVIII, 119-122), типологічно наближаючись у такий спосіб до сирвенти. Кілька канцон мають невизначеного адресата (“хто спитає, кажи” (CXXXV, 91), “*s’uom trovi in suo amor viver queto, di’*” (Канцона, якщо тобі трапиться закоханий, котрий живе спокійно, скажи йому...) (CCCXXI, 61), а канцоні CCLXVIII поет радить уникати “місць, де пісні, сміх” (79). Найсвоєріднішою в цьому сенсі є торнада, у якій поет запевняє канцону, що вона зустріне з ним, тобто зі своїм автором, “*oltra quell’alpe / là dove il ciel è più sereno et lieto (...) / Ivi è ’l mio cor, et quella che ’l m’invola; / qui veder pò l’image mia sola*” (...за тими горами, / там, де небо найясніше та радісне / (...) там моє серце і та, що його забрала, тут – тільки мій образ) (CXXIX, 66-67, 71-72). Деяким канцонам Петрарка, навпаки, радить не йти нікуди, щоби зберегти таємницю поетових почуттів (L), або не випробовувати долю через їхню – нібито – недосконалість: “*O poverella mia, come se’ rozza!*” (О, біднятко моє, яка ж ти шкапа!) (CXXV, 79). Також заслуговує на увагу використання Петраркою запропонованого Данте образу канцон як сестер: “*Canzon, l’una sorella è poco inanzi, / et l’altra sento in quel medesimo albergo / apparecchiarsi*” (Канцона, одна твоя сестра уже в дорозі, інша лаштується у дорогу в тому самому прихистку) (LXXII, 76-78).

Вочевидь, торнади власних канцон потрібні Петрарці насамперед для спілкування з ними, що в інтерпретації Петрарки означає розповідь про себе та про власні почуття. Саме це є приводом до звернення поета до своїх творів: “*Ben sai, canzon, che quant’io parlo è nulla / al celato amoroso mio pensiero, / che di et nocte ne la mente porto*” (Ти добре знаєш, канцона, що те, що я кажу – це ніщо / порівняно з тими любовними думками, / які вдень і вночі я ховаю у собі) (CXXVII, 99-101). Схожі приклади є в торнадах канцон XXIII, LXXI, LXXII, LXXIII, CXXVII, CXXIX.

Наведені фрагменти непрямо підтверджують тезу Л. Баткіна про те, що “Петрарка вважає, що є не одна, а дві реальності: *extra* та *intus*. Друга для нього, вочевидь, суттєвіша” [1, с. 93]. Саме внутрішня реальність виявляється у спілкуванні поета з його творами, точніше, в автокомунікації, яка відбувається у формі спілкування поета з його творами. Силою та блиском свого таланту Петрарка зумів перетворити

майже епатажне, за уявленнями того часу, відлюдництво (під час перебування у Воклюзі та Арква) на величне усамітнення, у якому поет віддавав перевагу спілкуванню або з книгами, або із собою, точніше, на тему себе. Саме ця тема є наскрізною в його листах, у його поезії, вона проявляється не лише в численних розповідях Петрарки про його вшанування, а й у не позбавлених кокетства (тобто гри) проголошеннях власної канцони “шкапою”, чи закличах до канцон не ходити до людей, що виглядає трохи нелогічно з боку автора, котрий прекрасно знав, що його твори користуються великою популярністю серед тогочасної читацької публіки.

Петрарка пристосовує вкорінену у європейському літературному процесі радше формальну традицію торнад до своїх потреб, точніше, до потреб тієї нової літератури, біля витоків якої він стояв. Характерне для канцон звернення до них у торнаді перетворилося в Петрарковому виконанні на розмову з власними віршами, що є для нього одним із засобів реалізації інтересу до власного авторського “я”, котре для поета “стає предметом самодостатнього та хвилюючого інтересу” [1, с. 30].

Також Петрарка є автором одного з двох, наскільки відомо, тогочасних прикладів спілкування з твором у прозовому варіанті. У “Моїй таємниці, або Книзі розмов про гордування світом”: він зазначає, що записав те, що чув, для того, аби “ту насолоду, смаковану якомсь в розмові, я міг би смакувати настільки часто, наскільки забажаю. Відтак ти, моя книжечко, маєш уникати людських натовпів, зберігати вірність своєму імені, вдовольнитися моїм товариством, адже ти – моя таємниця і саме так називатимешся, а в години піднесених розмислів – крадькома нагадуватимеш мені все те, що запам’ятаєш із промовленого тихцем” [14, с. 269-270]. Петрарка знову акцентує тему власного усамітнення та заборони власним творам “йти до людей”, що загалом корелюється зі зверхнім ставленням Петрарки до т.зв. “чорні”, яка, судячи з інших висловлювань співця Лаури, є вкрай розмитим поняттям.

Другий приклад розмови автора з власним твором у прозовому тексті – IX розділ “Ф’ямметти” Боккаччо. Він позначений Боккаччо як розділ, “у якому пані Ф’ямметта промовляє до своєї книги: яким чином, куди й до кого їй іти та кого берегтися” і, відповідно, повністю присвячений напучуванням, що їх дає Ф’ямметта своєму творові. На відміну від Петрарки, який застерігав свої канцони від перебування у людському товаристві, Боккаччо устами Ф’ямметти, навпаки, каже своїй “маленькій книжечці”: “Йди, (...) не знаю, в які місця тобі слід прямувати; не знаю, як і де тебе прийматимуть; куди доля тебе спрямує, туди і йди” [3, с. 104]. Цей вислів можна вважати до певної міри позачасовим, адже він відображає почуття, що їх має, імовірно, будь-який автор, коли його твір ось-ось побачить світ. Також Ф’ямметта вмовляє свою “книжечку” не прагнути ані якихось прикрас, ані

розкішної обкладинки, ані чарівних мініатюр, оскільки все це не пасує до тих скарг, які вона містить, і вмовляє її залишити увесь цей декорум “щасливим книгам”. Насамкінець Ф’ямметта закликає свій твір: “Живи, ніщо тебе не позбавить життя” і наказує служити прикладом для всіх “щасливих і нещасних” [3, с. 105].

Відомо, що “Ф’ямметта” є до певної міри дзеркальним відображенням історії страждань самого Боккаччо через кохання до Марії д’Аквіно, тож, відповідно, зображаючи стан і почуття Ф’ямметти, Боккаччо описує свій стан і свої почуття. Тому можна стверджувати, що в останньому розділі, звісно, з можливим, з огляду на час написання, урахуванням статі оповідачки, відображене ставлення Боккаччо до свого твору. “Щаслива книга” у гарній обкладинці з чудовими мініатюрами й заставками протиставляється книзі з розпатланим волоссям та вкритій плямами, яка уособлює нещасне життя Ф’ямметти, отже, є “нещасною книгою” та, ймовірно, відповідає уявленню про власне життя самого Боккаччо. Але заклик до книги “Живи, ніщо тебе не позбавить життя”, попри тужливу гіркоту Боккаччевих настроїв, є свідченням на користь життєствердного характеру його позиції: автор житиме у своїх творах попри те, що його життя як особистості може бути нестерпно важким.

Вплив Петрарки на подальше становлення італійської літератури був величезним, утім, з огляду на твори, що з’являлися, зокрема, у XV ст., непереборними були чари насамперед першої частини його канцоньєре “На життя мадонни Лаури”. Саме ця частина викликала у зазначений період найбільшу кількість наслідувань. Відповідно, два найпомітніших автори канцон того часу Маттео Боярдо та Лоренцо Медічі у своїх сонетах і канцонах наслідували як основні творчі засади, так і художні засоби Петрарки, створюючи винятково красиві та ідеалізовані зображення стану й почуттів закоханої людини. Але, якщо Петрарка не відчував великого захоплення куртуазною літературою і тому вона, точніше, її вплив, присутні у його поезії імпліцитно, то етикетні й естетичні норми, що практикувалися в колі Лоренцо Медічі, були нав’язані саме рицарською топікою. Через те торнадо деяких канцон як Боярдо (III, 168, 61-64) [23, р.120] так і Лоренцо Медічі (III, 121-122 [24, р.177]; VI, 91-92 [24, р.202]; VII, 120-129 [24, р.232]; VIII, 76-78 [24, р.234] знову-таки, у кращих традиціях мало не трьохсотлітньої (на той час) давнини, містять звернення до канцони як до вісника, гінця від автора до тієї дами, якій ця канцона призначена. Така дещо штучна спроба ревіталізації чи, можливо, проста ремінісценція, не могли бути життєздатними, тому не дивно, що їхні плоди не переступили поріг наступного століття.

Боярдо також звертався до своїх канцон зі скаргами на свої страждання (“Canzone, il cor, già quasto / da lo amorofo foso” (Канцона, серце, спалене вогнем кохання, ще воює...) (Amorum libri III, 151, 81-84) [23, р.110]; “Canzon, da primavera / cangiata è la

stagione, e il mio zoire / in nubiloso verno e in rio martire” (Канцона, від весни минула ще одна пора року, і моя ніч – у позбавленій втіхи зимі та жорстоких муках...) (Amorum libri III, 145, 86-88) [23, р.105] або, зовсім як Ф’ямметта, розповідав канцони, хто і як її читатиме: “Canzon, se alcun te legge e non intende / dentro a la scorza ... qualunque aver diletto in terra attende” (Канцона, якщо тебе читають похапцем і не розуміють (...), отримає насолоду той, хто читатиме уважно...) (Amorum libri III, 179, 61-64) [23, р.257]. Поет звертається до неї “Felice mia canzon” (Amorum libri III, 168, 61-64) [23, р.120], оскільки вона йде туди, куди йому “забороняє небо” (dove il ciel mi vieta).

Час популярності канцони як жанру припав на пізньосередньовічні часи (XII-XV ст.), і, хоча вона зародилася у французьких землях, її розквіт відбувся в італійських. Данте, зокрема, зазначав: “будь-який наш вірш є канцона, хоча самі лише канцони отримали таку назву, що відбулося не без давнього передбачення” [6, с. 291]. Хоча певну популярність за межами італійських земель, насамперед у Франції та Іспанії, канцона якийсь час мала, вона не стала загальноєвропейським явищем, на відміну від сонета, винятково довготривалу (до теперішнього часу) та широку (вся євроорієнтована літературна традиція) популярність якого можна вважати феноменальною. З усіх здобутків італійської ренесансної літератури саме сонет став об’єктом плідної та потужної рецепції з боку неіталійської публіки. Сонет став своєрідною скороченою версією канцони і тому, разом із ним, об’єктом загальноєвропейської рецепції стали деякі її характерні риси, а саме, звернення до неї автора, котрі, як зазначено вище, траплялися в сонетах хіба що Анджольєрі. Навряд чи поезії цієї “пропащої душі”, як свого часу назвав Анджольєрі А. Овett [12, с.62], були настільки відомі у інших країнах, наприклад, у XVI ст., аби вони могли викликати пряме наслідування. Радше можна говорити про підлаштування певної літературної форми до потреб часу. Відповідно, численні приклади спілкування авторів зі своїми сонетами містяться у поетичному доробку як тогочасних французьких поетів, так і англійських: Ж. дю Белле, Е. Жодель, Е. Спенсер, Дж. Донн дають настанови своїм творам, заздять їм, шукають у них співчуття до власних любовних страждань. Ще один украй своєрідний приклад подає Павло Русин із Кросна, котрий своє напучування власному творові перетворив на величезну латиномовну поезію “До книжечки” [18, с. 50-53].

Отже, мотив спілкування автора зі своїм твором упродовж XIV-XVI ст. користувався помітною популярністю серед поетів. Його досить часто використовували, причому він не був, як у поезії трубадурів, традиційною формулою, що виконувала інструментальні функції. Твір став співрозмовником автора. Невипадково це явище мало місце у XIV-XVI ст., коли закладалися підвалини новочасної європейської літератури. Саме тоді зароджується

явище літературного авторства, близьке до того, як ми тепер його розуміємо. Залишаючи осторонь соціальні та світоглядні чинники, що сприяли виникненню цього явища, спробуємо зосередитися на визначенні характеру зв'язку між автокомунікацією та формуванням авторства як явища.

Ясна річ, уже Горацій та Марціал розуміли, що вони “особисто” створили поезії, котрі викликали загальне захоплення, тобто, за Л. М. Баткіним, їм був знайомий “пафос особистого дроблення” [1, с.31]. Однак загальний характер тогочасної давньоримської культури та спосіб життя суспільства, до якого вони належали, не сприяв самозаглибленню та самоаналізу, що й зумовило характер поданих вище прикладів їхньої комунікації з власними творами. Натомість Овідій, внаслідок драматичних обставин, що визначали його існування в останній період життя, змушений був вдаватися до згаданих способів самопізнання, але, на жаль, через його переважно депресивний емоційний стан, природний для людини на засланні, його спілкування з творами стосувалося переважно двох тем: уявної подорожі твору, отже, – опосередковано – поета в омріяний ним Рим, або нарікань на власне становище.

Самозаглиблення та самоаналіз не були актуальними також і для трубадурів, через те їхні твори хоча й стають після тривалої перерви учасниками комунікації з автором, але, як зазначено вище, виконують здебільшого етикетні функції.

Статус учасника комунікації набуває суттєво інших ознак у творчості поетів *dolce stile nuovo*. Судячи з наведених звернень до своїх творів стильовістів та їхніх поетичних спадкоємців (від Данте до Лоренцо Медічі), твір стає не просто реципієнтом, він у сприйнятті автора набуває особистісних рис, що уможливають спілкування автора з ним, тобто із собою. Твір можна вважати проявом власної суб'єктивності автора, з якою, на думку В. Маркової, спілкується автор під час написання твору, “завдяки чому досягається само розуміння” [10, с.61]. Можливо, стосовно спілкування автора з твором у ренесансні часи говорити про саморозуміння є деяким перебільшенням, але те, що це сприяло самопізнанню, сумнівів не викликає. Ба більше, на подібне спілкування, що може бути потрактоване як автокомунікація, можна екстраполювати зауваження Ю. Лотмана, що “у процесі такої автокомунікації відбувається переформування самої особистості, з чим пов'язане широке коло культурних функцій від (...) усвідомлення свого окремого буття до самовпізнання та авто психотерапії” [9, с.36]. З доренесансних авторів це певною мірою стосується хіба що Овідія.

Характер спілкування ренесансних авторів зі своїми творами дозволяє розглядати цей мотив як предтечу солілоквія. Солілоквій “структурується за моделлю діалогу, учасниками якого є різні іпостасі особистості персонажа або навіть амбівалентні

начала його внутрішнього “я”, що вступають у своєрідний двобій” [19, с.3]. Хоча в наведеному вислові йдеться про персонаж драматичного твору, та й взагалі солілоквій, як такий, зазвичай аналізують на матеріалі драматургії, але, оскільки наведені ознаки, вочевидь, є характерними для тих поетичних творів, що містять приклади спілкування з ними автора, видається за коректне виокремити в них елементи солілоквія.

Утім, якщо засновником “солілоквія, тобто внутрішньої розмови людини зі своєю душею” вважають Августина Блаженного [20, с.121], то ренесансні приклади спілкування автора зі своїм твором, вочевидь, не пов'язані з автором знаменитої “Сповіді”. На їх появу вплинули античний досвід застосування цього прийому, поєднаний зі здобутками лірики трубадурів та світоглядними уподобаннями стильовістів.

Оскільки “саме тенденції до “овнутрішнення” комунікативних імпульсів, ймовірно, і дали життя такому явищу, як психологізм в літературі” [20, с.121], відтак розмову автора з власним твором можна вважати ознакою якщо не виникнення, то, принаймні, помітного посилення струменя психологізму у європейській літературі, а також пов'язаного з ним інтроспективного спрямування творчого бачення.

Спілкування автора зі своїми творами зазвичай позбавлене тієї опозиційності, яка “є обов'язковою для солілоквія як форми авто комунікації” [19, с.3]. Порівняно з драматичними творами, у поетичних творах, про які йдеться, відсутність опозиційності суттєво знижує ступінь емоційного та психологічного напруження, переводячи спілкування у площину дружнього, приятельського. Це дозволяє авторові, маючи “в особі” власного твору своєрідного конфідента, знизити потребу в інших співрозмовниках, котрі представляли би зовнішній світ, унаслідок чого комунікація замикається на авторові як такому; отже, автор відмежовує власний внутрішній світ та психологічний простір свого існування від зовнішнього. У такий спосіб автор непрямо декларує свою окремішність від інших. Внутрішній світ автора стає для нього об'єктом живого, іноді виняткового, інтересу, викликаючи “напружене ставлення до себе”, стаючи підґрунтям для “авторства у чистому вигляді, як життєвого стану Его” [1, с.30].

Підсумовуючи, зазначимо, що в літературі італійського Ренесансу спілкування автора зі своїм твором стало не просто прийомом, застосовуваним поетом чи письменником, аби урізноманітнити текст, надати йому яскравості та збільшити ступінь художньої виразності свого твору. Якщо античні й куртуазні поети свої твори сприймали переважно саме як те, що вони створили, але те, що тепер живе самостійним життям, то для ренесансних митців їхні твори стають специфічними двійниками, другим “я”, співрозмовниками, зберігачами таємниць, яким

розповідають про власні почуття та жалі. У такий спосіб відбувається внутрішня діалогізація постаті автора, що створює підґрунтя для виведення на якісно інший рівень психологізму та інтроспективності як рис авторського бачення. Це типологічно схоже з таким явищем як поширення в літературі солілоква, а також загалом із набуттям літературою XVII ст. помітного психологічного забарвлення.

Діалогізація внутрішнього світу автора свідчила про його ускладнення, що, своєю чергою, зазвичай,

створювало певні труднощі у спілкуванні митця з іншими людьми, виводячи його на особливе місце у сприйнятті як ближчим оточенням і суспільством загалом, так і насамперед своєму власному. У віддаленішій перспективі це заклало підґрунтя для розуміння “авторства як життєвого стану”, визнання особливого статусу митця, виникнення своєрідного міфу митця, котрий набув більш-менш окреслених форм у літературі й суспільстві романтизму та подальших часів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Баткин Л. М. Петрарка на острие собственного пера. Авторское самосознание в письмах поэта. Москва : РГГУ, 1995. 184 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
3. Боккаччо Дж. Фьяметта. Фьезоланские нимфы. Москва : Наука, 1968. 326 с.
4. Гаспаров М. Л. Овидий в изгнании *Овидий Публий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта* / изд. подгот. М. Л. Гаспаров, С. А. Ошеров. Москва : Наука, 1982. С. 189–224.
5. Гораций. Собрание сочинений. Санкт-Петербург : Биографический институт. Студия биографики, 1993. 448 с.
6. Данте. Малые произведения. Москва : Наука, 1968. 658 с.
7. Катулл Гай Валерий. Книга стихотворений. Москва : Наука, 1986. 303 с.
8. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста. *Труды по знаковым системам*, 1981. Т. XII, с. 3–7.
9. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
10. Маркова В. А. Книга в соціально-комунікативному просторі: минуле, сучасне, майбутнє. Харків : ХДАК, 2010. 252 с.
11. Мейлах М. Б. Язык трубадуров. Москва : Наука, 1975. 240 с.
12. Оветт А. История итальянской литературы / пер. А. Усовой ; под. ред. В. Шишмарева. Санкт-Петербург, 1909. 418 с.
13. Песни трубадуров / пер., сост. А. Г. Наймана. Москва : Гл. ред. вост. лит-ры, 1979. 260 с.
14. Петрарка Ф. Канцоньере. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. Книга писем о делах повседневных. Старческие письма. Москва : “РОСАД”, 1997. 736 с.
15. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. Москва : Наука, 1980. 503 с.
16. Прекрасная Дама. Из средневековой лирики / сост. А. В. Парин, О. В. Смолицкая. Москва : Московский рабочий, 1984. 468 с.
17. Римская сатира. Москва : Гос. изд-во худ. лит-ры, 1957. 315 с.
18. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та в епоху барокко. Кн. 1. Київ : Вид-во “Аконіт”, 2006. 799 с.
19. Торкут Н. М., Борискіна К. В. Специфіка та роль солілоквиїв у римській поезії “Юлій Цезар”. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2016, №3–4. С. 3–8.
20. Торкут Н. М., Гутарук О. В. Типи діалогічності від античності до Ренесансу. *Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки*. №2. 2002. С. 119–123.
21. Юдін О. Авторство як культурний інститут: стратегії авторизації в художньому та літературознавчому дискурсах. Київ : Ніка-Центр, 2015. 324 с.
22. Alfie F. Self-reflexive moments in the poetry of Cecco Angioliere. *Italian Culture*. 1995. XIII. Pp. 27–38.
23. Boiardo Matteo Maria. Opere volgari. Amorum libri. Pastorale. Lettere. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo. Bari : Gius. Laterzi & Figli, 1962. 533 p.
24. Medici, Lorenzo di'. Opere. A cura di A. Simioni. 2 v. V. I. Bari : Gius. Laterzi & Figli, 1913. 323 p.



## **AUTHOR'S CONVERSATION WITH HIS WORK: CASES OF AUTOCOMMUNICATION IN ITALIAN RENAISSANCE LITERATURE**

**Kushnaryova M. B.**

*V. I. Vernadsky National Library of Ukraine*

Predominantly author appears in literature text as a principle of vision but sometimes author becomes relatively perceptible for readers, amongst other things, in his communication with benefactors and readers. But there are numerous cases of authors' communication with their works too. The research is grounded on Yuriy Lotman's thesis on the text as autonomous intellectual formation could able to perform active and independent role in a dialogue and, as well, on his interpretation of 'autocommunication' concept. It has made possible the very considering of author's perception of own literary work, and further changing of work status from trivial product of author's creative work to status of author's communication partner.

The earliest cases of authors' communication with own works could be found in poems of ancient Greek (Pindar) and Roman (Catullus and some later) poets. Numerous samples of the said motif using could be obtained in troubadours and trouvères literature, over time it had been accepted by Italian renaissance poets since Guido Cavalcanti up to Lorenzo Medici, later – by English and French poets of the next century.

Antique poets considered their works as a living entities whom authors once had given the life in certain way but now these entities live their own lives. Troubadours and trouvères regarded their works just as messengers obliged to bear and to report some information to an addressee. But Italian Renaissance authors treated their works as ones had gained personal characteristics, that made possible for author to communicate with his/her work. Since piece of literature work could be considered as expression and manifestation of author's personality and subjectivity, author's communication with the work could be considered as communication with him/herself. It helped author to conduct self-knowledge, self-understanding, and even a kind of autopsychotherapy. As well it has allowed author to circle communication on oneself, i.e. to set the borders of his own emotional space and inner world to demarcate it from external ones. It has made a specific bridge to soliloquy as a form of autocommunication that gained noted popularity in literature and especially drama. On the other hand, the work turns to author's specific double, alter ego, and inner dialogization of author is a result.

In more distant prospective it has formed a basis for special status, even myth of author, that was shaped finally in literature and society of romanticism epoch and later times.

*Key words: Renaissance, antique literature, Italian literature, dialogization, autocommunication, author, soliloquy, creative work.*