МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему «ТРОЇЛ І КРЕССІДА» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА В СВІТЛІ ТЕОРІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ І ОБРАЗІВ»

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0358-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури
(переклад включно), перша - англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Федько Мирослава Олександрівна

Керівник к. ф. н., доц. Ботнер В. С.

Рецензент д. ф. н., проф. Торкут Н. М.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша -англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри _____

_____

«____»_____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

_____ФЕДЬКО МИЛОСЛАВІ ОЛЕКСАНДРІВНІ_____

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Троїл і Крессіда» Вільяма Шекспіра в світлі теорії традиційних сюжетів і образів» _____

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Ботнер Валентина Савеліївна, к. ф. н., доц.

затверджені наказом ЗНУ від «22» квітня 2019 року № 597-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту)
28.12.2019
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)
теоретичні засади теорії традиційних сюжетів та образі та її місце у рамках компаративістики, особливості інтерпретації традиційного сюжету про Троїла та Крессіду, інтерпретація традиційного сюжету письменниками Середньовічної та Ренесансної Британії. _____

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) здійснити огляд наукових пріоритетів компаративістики; 2) з'ясувати сутність теорії традиційних сюжетів та образів; 3) визначити основні типи традиційних сюжетів та образів; 4) розробити дослідницький алгоритм розгляду сюжету про Троїла та Крессіду; 5) проаналізувати специфіку інтерпретації традиційного сюжету у творах Дж. Чосера та Р. Хенрісона, В. Шекспіра. _____

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Ботнер В. С., к.ф.н., доц.	07.05.2019	07.05.2019
Розділ 1	Ботнер В. С., к.ф.н., доц.	21.06.2019	21.06.2019
Розділ 2	Ботнер В. С., к.ф.н., доц.	12.09.2019	12.09.2019
Розділ 3	Ботнер В. С., к.ф.н., доц.	23.09.2019	23.09.2019
Розділ 4	Ботнер В. С., к.ф.н., доц.	18.10.2019	18.10.2019
Висновки	Ботнер В. С., к.ф.н., доц.	07.11.2019	07.11.2019

6. Дата видачі завдання 25.04.2019 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2019	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2019	виконано
3.	Написання вступу	червень 2019	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2019	виконано
5.	Написання практичних розділів	вересень-жовтень 2019	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2019	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2019	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2018	виконано
9.	Захист	січень 2018	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ М. О. Федько
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ В. С. Ботнер
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ М. В. Залужна
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 91 стор., 66 джерела.

Об'єкт дослідження: історія про Троїла і Крессіду як традиційний сюжет.

Мета роботи: розкриття специфіки опрацювання традиційного сюжету про Троїла та Крессіду письменниками Дж. Чосером, Р. Хенрісоном та В. Шекспіром.

Теоретико-методологічні засади: основні положення теорії традиційних сюжетів та образів були розроблені такими вітчизняними науковцями як А. Є. Нямцу, А. Р. Волков, Н. О. Якубовська, В. Антофийчук.

Отримані результати: До сфери наукового інтересу теорії традиційних сюжетів та образів, яка належить до компаративістики, входить сюжет про Троїла та Крессідою. Причиною цього слугує те, що цей сюжет бере початок з Античності і його розробляли чимало середньовічних письменників, включаючи Гвідо делле Колонн, Дж. Боккаччо, і відомі нам британці, як Дж. Чосер, Р. Хенрісон та В. Шекспір. Усі вони бачили сюжет по-різному, давали різні оцінки персонажам, зображали свою картину світу у власних творах. Проте найбільш розвиненим виявився сюжет саме «Троїла та Крессіди», написаний В. Шекспіром з тієї точки зору, що найбільша кількість детально розроблених персонажів, найширша проблематика та найгибші смисли наявні саме у його творі.

Ключові слова: *компаративістика, сюжет, образ, міф, традиційні сюжети та образи, джерела, Чосер, Хенрісон, Шекспір, Троїл та Крессіда*

ЗМІСТ

ВСТУП 8

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ І ОБРАЗІВ 13

1.1 Теорія традиційних сюжетів і образів як пріоритетна зона наукового інтересу компаративістики 13

1.2 Категоріально-термінологічний апарат ТСО 22

1.3 Аналітичні стратегії вивчення ТСО та алгоритм дослідження сюжету про Троїла і Крессіду 26

РОЗДІЛ 2 ЛІТЕРАТУРНА ГЕНЕАЛОГІЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СЮЖЕТУ ПРО ТРОЇЛА ТА КРЕССІДУ ВІД АНТИЧНОСТІ ДО РЕНЕСАНСУ 29

2.1. Сюжет про Троїла та Крессіду в контексті ранніх літературних обробок Троянського циклу 29

2.2 Літературна еволюція сюжету про Троїла та Крессіду за часів Середньовіччя та Ренесансу 33

РОЗДІЛ 3 ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТУ ПИСЬМЕННИКАМИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ 45

3.1 Особливості змалювання художнього світу сюжету про Троїла та Крессіду Дж. Чосером 45

3.2 Особливості змалювання сюжету про Троїла та Крессіду Р. Генрісоном 56

РОЗДІЛ 4 «ТРОЇЛ ТА КРЕССІДА» В. ШЕКСПІРА ЯК ВЕРШИНА ОБРОБКИ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТУ У БРИТАНІЇ 60

4.1 Проблематика та ціннісні орієнтири шекспірівської версії традиційного сюжету про Троїла та Крессіду 60

4.2 Особливості змалювання персонажів п’єси та їхні відмінності від попередників 68

ВИСНОВКИ 84

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 90

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ТСО – Теорія традиційних сюжетів та образів

ВСТУП

Античні сюжети і образи наділені потужним смислотворчим потенціалом і насичені аксіологічною семантикою, тож цілком закономірно, що протягом двох тисячоліть вони незмінно привертають до себе письменницьку увагу. Представники різних культурно-історичних епох та різних літературних напрямків звертаються до античності як до невичерпного джерела натхнення і пропонують власні інтерпретації широковідомого художнього матеріалу, оригінальним чином переосмислюючи усталені сюжетні моделі, поглиблюючи і оновлюючи ідейне звучання та розвиваючи естетичні та поетикальні ресурси

Дослідники, що вивчають специфіку функціонування античного сегменту у світовій культурі, щоразу відкривають нові грані його художніх репрезентацій, що засвідчує продуктивність творчого діалогу з античністю.

Дослідження у цій сфері належать до галузі теорії традиційних сюжетів та образів. Її розробляли такі вітчизняні науковці як А. Є. Нямцу [Нямцу 2003, 1999, 2001], А. Р. Волков [Волков 1975, 2002], Н. О. Якубовська [Якубовська 2004] та ін. Теорія традиційних сюжетів і образів (тут і далі ТСО) постає однією з провідних сфер дослідницького інтересу сучасної компаративістики – галузі науки про мистецтво слова, яка є відносно молодою дисципліною. Протягом тривалого часу статус компаративістики залишався невизначеним, проте сьогодні вона посідає одне з чільних місць у міждисциплінарній парадигмі гуманітаристики.

Включення певного сюжету до сфери традиційних сюжетів та образів ґрунтується на чітко визначених онтологічних засадах, детально охарактеризованих сучасними компаративістами. Правомірність віднесення сюжету про Троїла та Кресіду до категорії традиційних потребує наукового обґрунтування, чим і зумовлено вибір теми цього магістерського дослідження.

Цей сюжет розробляли письменники Джефрі Чосер, Роберт Генрісон та Вільям Шекспір, і кожен із них бачив та зображував історію спираючись на власний життєвий і творчий досвід. Варто також підкреслити, що в Україні ще немає жодного фундаментального дослідження, в якому би об'єктом аналізу виступав сюжет про Троїла і Кресіду. Саме цим зумовлена **актуальність** роботи, яка полягає в нагальній потребі осмислення художніх інтерпретацій міфологічного матеріалу, запропонованих митцями Середньовіччя та Ренесансу з урахуванням здобутків сучасної компаративістики. Якщо сюжети про Алкмену і Амфітріона, Орфея і Евридіку, Медею і Ясона неодноразово вивчалися українськими вченими, про це свідчить велика кількість дисертацій і статей з цієї тематики [Церна 2001; Фоміна, Нямцу 2009; Якубовська 2004], то історія складних стосунків царевича Троїла і його коханої все ще перебуває на периферії дослідницької уваги. Щоправда А. Нямцу неодноразово наголошував на доцільності розширення аналітичного поля троянського циклу за рахунок менш відомих топосів, до числа яких відносимо і вищезгадану історію.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вона є першою спробою компаративного дослідження декількох художніх версій про Троїла і Кресіду (Дж. Чосер, Р. Генрісон, В. Шекспір), що відкриває перспективи включення цього сюжету до категорії традиційних і дозволяє виявити вплив художнього мислення і аксіологічних уявлень певної епохи на інтерпретацію античних художніх образів.

Об'єктом дослідження виступає генеалогія, історія розвитку сюжету про Троїла і Кресіду.

Предметом дослідження є особливості інтерпретації історії про Троїла і Кресіду у п'єсі В. Шекспіра «Троїл та Кресіда» як вершинної стадії розробки цього традиційного сюжету.

Мета дослідження полягає у тому, щоб виявити специфіку опрацювання традиційного сюжету про Троїла та Кресіду Дж. Чосером,

Р. Генрісоном та В. Шекспіром, акцентуючи увагу на характері естетичних новацій та смислових акцентів, представлених у п'єсі ренесансного драматурга.

Задля реалізації мети передбачається виконання низки завдань:

1) здійснити огляд наукових пріоритетів компаративістики та визначити її місце в дисциплінарній парадигмі літературознавства;

2) з'ясувати сутність наукової полеміки щодо теорії традиційних сюжетів та образів та окреслити її дослідницький простір;

3) визначити основні типи традиційних сюжетів та образів та критерії, за якими їх виокремлюють;

4) розробити дослідницький алгоритм розгляду сюжету про Троїла і Кресіду крізь призму теорії традиційних сюжетів і образів та конкретизувати фокусні точки й аналітичні процедури;

5) розглянути генетичні витоки та ранні стадії розвитку сюжету про Троїла та Кресіду;

6) проаналізувати специфіку інтерпретації сюжету про Троїла і Кресіду у поемах Дж. Чосера та Р. Генрісона;

7) окреслити особливості модифікації сюжету про Троїла і Кресіду В. Шекспіром, виявляючи характер смислових і естетичних новацій драматурга;

8) обґрунтувати гіпотезу про правомірність віднесення сюжету про Троїла та Кресіду до категорії традиційних;

9) виявити кореляцію світоглядних уявлень і естетичних пріоритетів В. Шекспіра зі специфікою драматургійної розробки традиційного сюжету про Троїла і Кресіду.

Матеріалом дослідження слугують три художні тексти, а саме: поеми Дж. Чосера «Троїл та Кресіда», Р. Генрісона «Заповіт Кресіди», та проблемна п'єса В. Шекспіра «Троїл та Кресіда», які репрезентують середньовічну та ренесансну стадії розвитку цього традиційного сюжету.

Після В. Шекспіра до сюжету про Троїла та Крессіду звернувся англійський письменник Джон Драйден (1631-1700). Він, вважаючи, що В. Шекспір лише на початку п'єси показав свою майстерність, вирішив дописати її. Але, насправді ж, він абсолютно переробив твір, зменшуючи вагу воєнної лінії і змінюючи важливі нюанси, як наприклад, Крессіда в нього не зрадила Троїла, а лише через деякий час і без охоти прийняла залицання Діомеда. Втім, оскільки твір Дж. Драйдена «Троїл та Крессіда, або правда відкрита занадто пізно» вважають невдалою спробою адаптації Шекспірової п'єси до художніх смаків нової доби, він не включений до дослідницького поля цієї магістерської роботи. Думається, що його варто розглядати в контексті дискурсу творчих адаптації, а не теорії традиційних сюжетів і образів. Дж. Драйден прагне дати не стільки власну версію колізій чи характеристику античних персонажів, скільки свідомо дотримується письменницької ідейно-естетичної установки на «покращення» В. Шекспіра. Ця проблема безперечно варта окремої наукової розвідки.

Наукова гіпотеза магістерського дослідження полягає у тому, що попри відносно невелику чисельність авторських інтерпретацій античного сюжету про Троїла та Крессіду, його правомірно відносити до категорії традиційних, вважаючи при цьому проблемну п'єсу Вільяма Шекспіра піковою точкою літературної еволюції цього сюжетно-образного матеріалу

Теоретико-методологічна основа дослідження вибудовується на засадах полікритики, яка передбачає плюралізм наукових підходів органічне несуперечливе поєднання декількох аналітичних стратегій та комплексу наукових методів. Для систематизації наукових відомостей про теорію традиційних сюжетів та образів та її місце у системі літературної компаративістики застосовано методи аналізу і синтезу та дефінітивний метод. Історико-літературний метод та використання стратегії пильного читання уможливили структурування чіткої лінії розвитку сюжету про Троїла та Крессіду в епохи Середньовіччя та Ренесансу. Герменевтичний та компаративний методи сприяли встановленню спільностей і розбіжностей в

авторських версіях античного сюжету. Використання теорії традиційних сюжетів та образів у поєднанні з методом порівняльно-типографічного та поетологічного аналізу дозволило обґрунтувати гіпотезу дослідження та виявити характер новацій В. Шекспіра.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання її при викладанні курсів з історії зарубіжної літератури, теорії літератури, новітніх методологій літературознавчого аналізу та спецкурсів з творчості Вільяма Шекспіра.

Робота пройшла **апробацію** на науково-практичній студентській конференції, а також на Всеукраїнському шекспірівському конкурсі студентських дослідницьких і креативних проектів імені Віталія Кейса, де вийшла у фінал. Результати дослідження представлені у публікації:

Федько М. О. Першоджерела чосерівського сюжету про Троїла і Кресіду у світлі наукової аналітики. Різдвяні читання. *Різдвяні студентські наукові читання : Vita in lingua :* Матеріали міжвишівської студентської науково-практичної конференції. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2020.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі обґрунтовано, сформульовано мету, завдання, обґрунтовано вибір теми та актуальність дослідження, визначено об’єкт і предмет, а також репрезентовано наукову гіпотезу дослідження і його теоретико-методологічні засади. У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 91, кількість використаних джерел 66.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ І ОБРАЗІВ

1.1 Теорія традиційних сюжетів і образів як пріоритетна зона наукового інтересу компаративістики

У сучасному гуманітарному дискурсі доволі активно обговорюється теза про те, що всі сюжети та мотиви вже колись були написані і зараз їх лише переписують, дописують, модифікують. Саме вивченням присутності певного літературного матеріалу у творах представників різних національних культур і епох займається теорія традиційних сюжетів і образів. Ця проблематика привертала увагу мислителів ще в добу античності, про що свідчить зокрема «Поетика» Аристотеля, де згадується про інтерпретації міфів давньогрецькими драматургами. Згодом до її осмислення зверталися не лише давньогрецькі філософи, а й літературні критики. Зрештою у 19 ст. в працях засновників і представників міфокритичного літературознавства (брати Я. і В. Грімм, Т. Бенфрен, Ф. Буслаєв, Ф. Мюллер) було закладено суто наукові основи дослідницького напряму, який призвів до появи цілої галузі знань, що структурувалася в науку – компаративістику.

Компаративістика – галузь науки про мистецтво слова, яка є відносно молодою дисципліною. Протягом тривалого часу статус компаративістики залишався невизначеним, тож доцільно здійснити огляд її наукових пріоритетів та визначити місце в категоріальній парадигмі літературознавства. Дослідник Д. Наливайко стверджує, що ця наука виникла у другій половині XIX століття [Сучасна літературна компаративістика 2009, с. 5], попри те, що почали порівнювати літературні твори вже давно як на суто мистецькому, так і на філософському рівнях. Так,

приміром, ще у часи античності були перші спроби зіставляти творчість різних авторів. Відома всім комедія Аристофана «Жаби» вибудовується на прагненні автора іронічно осмислити творчі здобутки відомих драматургів-попередників (Есхіла та Еврипіда), при цьому їхні художні методи постають у зіставленні. І таких прикладів протягом всього літературного розвитку суспільства можна знайти безліч. У добу Середньовіччя, коли у фокус уваги потрапляють тексти Святого Письма, порівняльний метод активно використовується богословами-теологами. Ренесанс, епоха Відродження та коментування античної спадщини, став часом активного формування інструментарію порівняльного перекладознавства. Представники гуртка Лоренцо Медичі, які називали себе гуманістами, ретельно працювали не тільки над перекладами Платона, Аристотеля, Цицерона та ін., але й виявляли неточності у перекладах один одного, що свідчить про застосування ними зіставного методу.

Всі письменники та філософи, які тим чи іншим чином були пов’язані з зіставленням різних творів чи культур у площині літератури мають відношення до становлення науки «порівняльне літературознавство». Тому є сенс говорити про «донаукову» та наукову стадії розвитку компаративістики [Сучасна літературна компаративістика 2009, с. 10].

Донаукова, очевидно, виникла до оформлення компаративістики як галузі літературознавства, але вона існувала у вигляді несистематичних праць на порівняння певних зразків. Варто відзначити, що донауковий період теж відзначався певною хаотичністю у підході, адже ще не була розроблена власна методологія та термінологічний апарат. Але спроби аналізу не припинялися протягом століть і активно почали вони розроблятися у 18-19 століттях, коли «з’являються й набувають поширення дихотомічні концепти літератури: «класичної і романтичної» А. В. і Ф. Шлегелів, «південної і північної» Ж. де Сталь та інші, що мають діахронні та синхронні виміри» [Бровко 2012, с. 25]. Наукова стадія розпочинається у другій

половині 20 ст., коли оформлюються базові поняття науки та підходи до аналізу творів.

Наразі компаративістика активно розвивається в Україні, великі осередки порівняльних досліджень можна знайти в Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка (Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, Г. М. Сиваченко, Т. Г. Свербілова), у Тернопільському педагогічному університеті ім. Володимира Гнатюка (Р. Т. Гром'як, О. П. Куца, І. В. Папуша), Львівському національному університеті ім. Івана Франка (М. Ільницький, В. В. Будний, О. І. Галета). Визначним українським центром компаративістики є Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича, де працював професор А. Є. Нямцу, один із родоначальників української теорії традиційних сюжетів та образів.

Варто звернути увагу на те, що у попередніх абзацах вжито два терміни на позначення одного і того самого явища «літературна компаративістика» і «порівняльне літературознавство». Вони використовуються на рівних позиціях у сучасній українській науковій традиції і позначають одну галузь науки. Також можна зустріти термін літературознавча компаративістика, що походить від лат. comparativus – порівняльний. Суттєвої відмінності у них немає, тож однаково можна вживати всі ці терміни, які по суті є термінологічними синонімами.

Що стосується семантики поняття, то варто подивитися на думки різних вчених, аби прийти до певного сукупного уявлення, що собою являє літературна компаративістика. У дослідників В. Будного та М. Ільницького у підручнику «Порівняльне літературознавство» запропоновано таку дефініцію: «порівняльне літературознавство - це галузь науки про красне письменство, яка займається зіставленням еволюційних тенденцій національних літератур, вивченням безпосередніх та опосередкованих взаємин між ними, їхніх подібностей і відмінностей.» [Будний, Ільницький 2008, с. 8]. Дане визначення бачиться досить повним, але занадто складним для розуміння широким колом читачів.

Якщо ж ми подивимося у «Літературознавчу енциклопедію», то знайдемо наступне бачення: «компаративістика (порівняльне літературознавство) розуміється як наукова дисципліна, метою якої є виявлення міжлітературних зв'язків на основі зіставлення творів та явищ національних письменств одного чи різних історичних періодів [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 509]. Це визначення дає нам більш повне, якщо це можна зробити в одному реченні, уявлення про літературну компаративістику без надмірних мовних ускладнень.

Але водночас воно неправомірно звужує спектр наукової проблематики, адже сучасна компаративістика вже давно вийшла за межі гомогенного літературного простору. Про це свідчать приміром такі розділи цієї науки як інтелектуальні студії чи імагологія.

Генрі Ремак, відома постать у становленні літературної компаративістики як науки, дав таке визначення: «Літературна компаративістика - дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо, - з другого» [Сучасна літературна компаративістика 2009, с. 44-45].

Як бачимо, принциповою відмінністю позиції Г. Ремака є те, що він значно розширює дослідницьке поле цієї дисципліни, включаючи до нього позалітературні мистецькі явища, а також культурні практики та суспільно-історичні феномени (релігію, науку тощо). Думається, що така позиція цілком обґрунтована, адже сучасні наукові розвідки компаративістів не обмежуються суто літературною площиною. Це свідчить про велику значимість літературної компаративістики для інтелектуального життя сучасної цивілізації, адже здобутки цієї наукової галузі можуть виявитися корисними для розуміння екзистенційно важливих питань, таких, як

ментальність нації, роль культурного діалогу, комунікативні ресурси літературних взаємин тощо.

Ще одне визначення, яке заслуговує уваги, запропоноване О. О. Бровко: «Порівняльне літературознавство – це дослідження літератури, що виходить поза межі окремої країни, а також вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, й іншими царинами знання і свідомості, такими, як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, гуманітарні дисципліни (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого боку» [Бровко 2012, с. 14-15]. На нашу думку, це є найкраще визначення, бо у ньому наголошується саме на тому, що порівнюватися може будь-який вид мистецтва (або його частина) з літературним твором, що є суттєво важливим для розуміння. літературної компаративістики.

До зони уваги компаративістів можуть потрапляти окремі фрагменти одного твору, творчі напрацювання одного митця, твори однієї епохи або різних епох. Також вони можуть бути творами з однієї або різних країн. Теж літературні витвори можуть порівнюватися з їхніми образотворчими чи, припустимо, скульптурними втіленнями. Головне для компаративістики це те, аби були наявні два чи декілька об'єктів, які порівнюються, та щоб вони мали спільні та відмінні риси.

Тож предметом вивчення компаративістики обов'язково є об'єкти, які можуть бути частинами одного цілого або двома самостійними феноменами. Іншими словами, як вказує О. Бровко, то «об'єкт порівняльного дослідження є, як мінімум, бінарним, тобто складається з двох співвідносних складових» [Бровко 2012, с.14].

Розвиваючи ідеї О. Бровко, можна стверджувати, що вихід літературного твору за межі мистецтва слова виступає продуктивною тенденцією, яка цікавить компаративістів. Цей вихід може бути за межі літератури (наприклад, інтермедіальність, міжсеміотичний переклад), і в соціальне життя. В результаті цих процесів художні твори іноді зачинають

певні ментально-психологічні феномени (гамлетизм, дон-кіхотство, донжуанство, бовариз м та ін.), а письменники іноді породжують цілі дискурси (шекспірівський дискурс у світовій культурі, шевченківський дискурс в українській літературі, прустівський чи джойсівський дискурси в літературі модернізму). Всі ці компоненти формують сферу наукових інтересів сучасної компаративістики.

Як бачимо, поле інтересу науки є досить різноманітним. Саме тому в рамках компаративістики багато дослідників виокремлюють підрозділи. Учені В. Будний і М. Ільницький говорять про наступні базові галузі літературної компаративістики:

– порівняльно-історичне літературознавство (вивчення генетичних і контактних зв'язків);

– рецептивна естетика, зокрема критична рецепція і перекладознавство;

– типологічне дослідження літератури;

– інтертекстуальні студії;

– інтермедіальні студії (міжмистецьке порівняння – висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва);

– інтеркультуральні студії, зокрема постколоніальні студії, а також імагологія (розділ компаративістики, що вивчає образи народів у літературній рецепції інших етносів та регіонів) [Будний, Ільницький 2008, с. 11-12].

Цілком логічно, що більшість науковців розглядає літературну компаративістику як розділ літературознавства. Проте, «Жан-Марі Карре, Франк Вольман, Діониз Дюришин розглядали компаративістику ще вужче – як частину історії літератури. Рене Веллек та Остін Воррен вважали її методологією, тоді як Віктор Жирмунський відносив її до методики, а не методології – це, мовляв, методичний засіб історичного дослідження, який може бути застосований з різною метою в рамках різних методів» [Будний, Ільницький 2008, с. 12].

Цікавить вчених-компаративістів і теорія традиційних сюжетів і образів. Згідно з визначенням, яке можемо знайти у словнику А. Волкова: «Традиційні сюжети та образи (ТСО) - сюжетно-образний матеріал, що, переходячи від однієї літературної епохи до іншої, зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу» [ЛЗПЛ 2001, с. 572]. Розробкою теорії займалися такі українські дослідники, як: А. Нямцу, А. Волков, Н. Якубовська та інші. Тут доречно вказати, що сам феномен традиційних сюжетів називають по-різному: «вічні типи», «вічні образи», «вічні сюжети», «світові сюжети», «бродячі сюжети» та деякі інші. Бачимо, що ця галузь літературної компаративістики вивчає образи та сюжети, які зазнали чисельних художніх інтерпретацій та досліджує їхній шлях у більш сучасних творах.

Не можемо не погодитися з А. Нямцу та Г. Федькович, що «звернення конкретної літератури до культурних традицій інших народів допомагає зрозуміти їхню своєрідність, тобто поглиблює і збагачує свою національну духовність. Завдяки цьому, національна література стає органічною частиною загальнолюдського континууму, вона вбирає чуже і водночас активно впливає на духовні світи інших народів» [Фоміна 2009, с. 7]. Тобто одна із основних причин запозичень – це піднесення національної думки та духу, підкреслення самобутності народу.

Іншою причиною може бути географічна, або також часто - культурна близькість. Звертаючись до нібито подібного образу автор насправді прагне показати відмінність його народу від сусіда, закцентувати увагу на власній своєрідності. А також, як вказує М. Гольберг «кожний текст має свій інтерпретаційний потенціал, який визначає здатність його включатися в нові історико-культурні контексти, долати час і простір, ставати близьким і зрозумілим багатьом поколінням сприймаючих» [Гольберг 2003, с. 11]. Або ж, згідно з думкою Г. Церни, сам міф є причиною того, що існують його переосмислення: «кожна легенда або міф, подібно до айсберга, виносить на суд людського розуму лише частину свого смислу. Інше залишається

прихованим і непрочитаним. Це створює передумови для переосмислення» [Церна 2001, с. 25].

Покоління працювали, аби вкласти в образи свій досвід, свою картину світу, закодувати свою культуру та ментальні нахили. Завдяки тому, що античні або інші широко відомі образи є такими узагальненими, на них досить легко нашаровувати нові смисли, збагачуючи їхню універсальність специфічними для епохи та/чи країни смислами. Таким чином, нові старі сюжети та образи знаходять своє місце і в інших епохах, адже доводять свою універсальність. А зараз, у глобалізованому світі - тим паче. Саме цим зумовлюється інтерес сучасних наукових дослідженнях до сфери ТСО.

Звичайно є й дослідники, які не погоджуються з даною теорією та висловлюються щодо неправомірності її існування. Наприклад, Г. Честертон говорить: «Я не прихильник теорії мандрівних образів, точніше, мандрівного сюжету. Дійсно, багато міфів схожі між собою, проте це ані скільки не доводить, що вони запозичені. Люди не обов'язково крадуть розповідь у когось іншого; цілком може бути, що з нею просто сталися ті ж самі явища чи події» [Честертон 1991, с. 152-153]. Скажемо, що дослідник напевно говорить про надсильне захоплення пошуком першоджерела, певним фанатичним поглядом, коли можна побачити плагіат у будь-якому сюжеті чи образі.

Але науковий підхід заперечує тезу про те, що кожний персонаж обов'язково має свій прототип у літературах минулих епох. І додамо думку відомого науковця, який розвивав ТСО, А. Є. Нямцу яка полягає у тому, що «системний розгляд синхронного та діахронного рівнів літературного життя традиційних структур доводить, що майже будь-яке звернення письменників до загальновідомих зразків із самого початку передбачає усвідомлене запозичення на певному сюжетно-композиційному та проблемно-тематичному рівнях» [Нямцу 1999, с. 16]. Так само Д. Лихачев говорить, що, на відміну від Середньовіччя, подальша і сучасна література

характеризується «усвідомленим й свідомим оволодінням всім літературним минулим» [Лихачев 1984, с. 203].

Варто теж відзначити, що такі універсальні образи можуть використовуватися не лише у першоджерельному вигляді у післятворі, а можуть бути модифіковані зі збереженням певним рис, які зроблять образ чи сюжет впізнаваним. Це теж необхідно і через те, що у першотворі образи часто можна побачити занадто універсалізованими, тобто ідеалізованими, тож аби уникнути фальші та зробити образ чи сюжет «живим» автор може дозволити собі привнесення змін до першоджерела. До того ж, треба зробити його більш актуальним та на його тлі розкрити необхідну проблематику. Ще однією причиною відхилень від першоджерела є фактично відсутність закріпленого авторства тексту першоджерела. Адже дуже часто сюжет чи образ прийшов з фольклору чи з міфології, у яких досить складно знайти єдиний варіант історії та зробити повну однозначну характеристику образу, тож цим теж зумовлюється варіювання та взагалі поява необхідності вивчення особливостей зміни образів та сюжетів з часом.

Проте у жодному разі не можна тут казати про погіршення образу під час його зміни, а навпаки, можемо казати про удосконалення, адже на один пласт смислів накладається нова ідейно-тематична база, а образ чи сюжет стають більш складними, насиченими та повними, а головне – актуальними та ближчими до читача. У новому образі акумулюються досвід минулих поколінь та новий, показаний автором. Варто додати, що образ ніколи не стоїть поза ситуацією, як і сюжет. Аби зробити той і інший впізнаваним, його треба зберегти, аби показати тонкощі розкриття характеру, нову епоху, треба показати індивідуально неповторне.

Цікаво, що образи такого типу можна спостерігати не лише в літературі, адже інколи вони виходять за її межі і вільно функціонують у просторі культури. Дуже цікавим є дослідження О. Пронкевича «Традиційні сюжети та образи в комерційній рекламі як засіб конструювання національної ідентичності» [Пронкевич 2014], в якому використання

аналітичних ресурсів компаративістики націлене на вивчення феноменів – медіа та національних стереотипів. Вчений переконливо демонструє, як саме образи Дон Кіхота і Санчо Панси стали свого роду брендовими семіотичними знаками і як вони корелюють з іспанською ідентичністю.

Таким чином, теорію традиційних сюжетів і образів можна розглядати як один із сегментів літературної компаративістики, статус якого в сучасному науковому дискурсі не визначений остаточно. Можна відносити до представників цієї теорії ще міфокритиків XIX століття (брати Грімм, Ф. Буслаєв, Ф. Мюллер та ін.). Теорія розроблялася О. Волковим, А. Нямцу, Н. Якубовською. Її можна віднести до декількох галузей літературної компаративістики, адже вона пов’язана із дослідженням контактно-генетичних зв’язків, типологій, дослідженнями у сфері літеркультури.

1.2 Категоріально-термінологічний апарат ТСО

У теорії традиційних сюжетів та образів є свій категоріально-термінологічний апарат, який вибудовувався в рамках літературознавчого тезаурусу і збагачувався в процесі конкретних історико-літературних поетологічних досліджень.

Перш за все варто розглянути, що таке сюжет: «Сюжет (франц. sujet — тема, предмет) — подія чи система подій, покладена в основу епічних, драматичних, інколи ліричних творів; спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій (художньої трансформації фабули); рух характерів у художньому часі й просторі. С. — динамічний аспект твору, ланцюг зображуваних подій, у т. ч. й переживань, думок» [Літературознавчий словник-довідник 2006, с. 651]. Говорячи про традиційний сюжет, варто змістити акцент з «системи подій» на історію художніх втілень певної подієвої схеми: «Традиційним слід уважати лише сюжет (образ, мотив), який

переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається й активно функціонує протягом значного історичного часу. Адже ввійти в традицію, традиціоналізуватися може лише те, що є широко відомим» [Літературознавча компаративістика 2002, с. 181]. Тепер акцент стоїть на тому, що це сюжет, який є відомим цілим поколінням реципієнтів у різних національних культурах.

Важливо тут відзначити, що головне аби цей сюжет чи образ сприймався як письменником, так і реципієнтом (тобто, читачем) як такий, чиє функціонування не обмежується єдиним культурним контекстом. Втім, вкрай рідко можна знайти всесвітньо відомий сюжет, найчастіше це буде сюжет, що відомий певній групі культур. Наприклад, античні та біблійні мотиви більш поширені у Європі та Америках, а от в Азії вони знайдуть небагато інтерпретацій.

Часто до термінологічного апарату ТСО відносять ще й термін мотив. «Традиційний мотив … – це частина традиційного сюжету, який є комплексом мотивів або складною комбінацією мотивів» [Франчук 2013, с. 154] – так говорять про мотив А. Волков та О. Франчук. Але у практиці французького літературознавства деякі дослідники, говорячи про мотив, підносять його над рівнем сюжету. Така позиція є нетиповою для вітчизняного підходу.

Додамо, що для традиційного сюжету характерна наявність інваріанту. Тобто окрім базисної ключової ідеї першоджерела, сюжет має певне нове забарвлення. Інакше кажучи, інваріант – це сюжет, «в якому, окрім сюжетної схеми, накреслені основні проблеми і цілісна значуща система морально-психологічних домінант» [Нямцу 1992, с. 13]. Як вказує дослідник А. Нямцу, формами і способами переосмислення ТСО є: продовження, дописування, обробка, пародії, апокрифи, перекази, формально – смислове осучаснення, національно - історична конкретизація хронотопу [Нямцу 2004].

Важливою проблемою, що виникла в рамках цієї теорії, стало осмислення генези традиційних сюжетів і образів. На думку О. Волкова

«ТСО мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні, зрідка — суто літературні першоджерела» [Волков 1998, с. 5]. А от дослідники В. Будний та М. Ільницький говорять про 6 типів ТСО: міфологічні, фольклорні, релігійні, легендарні, засновані на історичному матеріалі та літературні ТСО, тобто додаючи ще групу легендарний джерел для традиційних сюжетів та образів [Будний, Ільницький 2008, с. 117-118]. Проте учені погоджуються у тому, що ці сюжети та образи можуть належати одночасно до декількох груп.

Отож, найпершими варто розглянути міфологічні ТСО, оскільки, за словами О. Волкова, «Найдавніші ТСО зароджувалися на стадії міфологічного мислення» [Волков 1998, с. 5]. До того ж, не лише віддаленість у часі робить їх винятковими, але й те, що вони є найпопулярнішими та складають основу усього загалу ТСО. На нашу думку, це пов’язано з тим, що обсяг міфологічного матеріалу майже невичерпний, адже до нього входять античні та біблійні міфі, яких багато і які є дійсно вічними.

Очевидно, що міфологічним ТСО притаманний розвиток певного міфу. Наприклад, міф про Прометея знаходить свій розвиток у творах «Прометей закутий» Есхіла, «Кавказ» Т. Шевченка та інших.

Варто одразу ж сказати, що помилково вважати сюжет про Троїла та Кресіду міфологічним, як то могло би здатися на перший погляд. Якщо ми поглянемо на різні цикли міфів, ми не знайдемо там жодного міфу присвяченого закоханим, лише згадки про цих персонажів, що не можна вважати джерелом для міфологічних ТСО. А от знайомимося з історією Троїла ми у Гомера в 24 пісні «Іліади». Лінію кохання Троїла до Брізеїди додав Бенуа де Сен-Мор. Зі зміненим на Хризеїду ім’ям, головна героїня з’являється у «Філострато» Дж. Боккаччо. Вона трансформується у Крісеїду у поемі Дж. Чосера.

О. Волков говорить, що цей міфологічний тип досить складно виокремити від історичного. Аби проілюструвати це явище, варто розглянути

приклад. Вже згадувана «Іліада» Гомера є прикладом поєднання міфологічного сюжету з історичним: певні персонажі узяті з міфів, з історичних джерел, але навіть науковим шляхом важко відокремити одне від іншого. Учений говорить, що у такій ситуації варто дивитися на те, який аспект домінує [Волков 1998, с. 5].

Наступний тип – релігійно-канонічні традиційні сюжети, до яких відносимо насамперед біблійні. Загальновідомо, що образи Вітхозавітних пророків часто постають прототипами персонажів у художній літературі («Псалми Давидові» Т. Шевченка, «Йосиф і його брати» Т. Манна, «Мойсей» І. Франка), а сакральні постаті Діви Марії та Ісуса Христа виступають найбільш частотними в культурі Середньовіччя і продовжують надихати митців всіх без винятку наступних епох.

Надалі доречно розглянути фольклорні джерела для сюжетів та образів. Вони теж складають чималий вибір для письменника. Але вони, так само, як і релігійно-канонічні, є синкретичними. Це зумовлено тим, що фольклор часто базується на міфології народу. До того ж, чи можна виділити окремо фольклор і літературу? Часто це складне завдання, адже фольклор і література дуже тісно взаємодіяли: часто певні письменники просто записували певні фольклорні сюжети – то чи це літературне джерело, чи фольклорне? Прикладами до цього типу ТСО є сказання про Дон Жуана або Фауста.

Зараз варто вказати на розбіжності у поглядах В. Будного, М. Ільницького та О. Волкова. Ми розглянули усі групи, окрім літературних, за О. Волковим. Перші ж дослідники притримуються трохи іншої класифікації. Вони виокремлюють релігійну групу ТСО, до яких належать біблійні, мусульманські, буддистські образи та сюжети. А за О. Волковим ці сюжети та образи належать до міфологічних.

Фольклорні та історичні ТСО однаково розуміються всіма вченими, а от щодо легендарних ТСО, то В. Будний та М. Ільницький їх виокремлюють не так, як О. Волков. Якщо останній не говорить про легенди у фольклорного

типу, то вказані дослідники виокремлюють їх в окрему групу. І до легенд вони відносять оповіді про Фауста та Дон Жуана, а до фольклорних джерел: «зафіксовані в піснях, баладах, легендарних оповіданнях сюжети про Летючого Голландця (твори Гайне, опера Ваґнера), Вічного Жида, народних месників: Робіна Гуда, чеського Ясоніка, українських Довбуша і Кармалюка тощо» [Будний, Ільницький 2008, с. 117].

Хоча ці розбіжності не є смислорозрізнюючими, підхід О. Волкова видається продуктивнішим у тому сенсі, що він вказує саме на спорідненість усіх ТСО та на те, що у чистому вигляді їх майже не знайти. Тож ми погоджуємося з ним і будемо притримуватися його класифікації.

Також у цьому розділі доречно вказати на те, що ТСО йде пліч-о-пліч з творчими трансформаціями. Вони можуть бути такими: «комбінування його [матеріалу] із власними, автохтонними елементами, продовження запозиченого сюжету та розвиток ідейного змісту, полеміки з ним, пародіювання, травестування, стилізації, осучаснення й архаїзації тощо» [Будний, Ільницький 2008, с. 55]. Надалі ми подивимося до якого типу ТСО належить сюжет про Троїла та Кресіду та яким чином цей сюжет трансформувався у В. Шекспіра.

1.3 Аналітичні стратегії вивчення ТСО та алгоритм дослідження сюжету про Троїла і Кресіду

ТСО розробляли низка науковців, серед яких і вітчизняний дослідник А. Є. Нямцу, праці якого створили широке поле для подальшої розробки цієї проблематики дослідниками, які працюють з літературними текстами різних національних культур та епох. Ідеї і напрацювання цього дослідника та очолюваної ним Чернівецької наукової школи сформували надійне теоретико

методологічне підґрунтя, на якому буде вибудовуватися методологія даного дослідження.

Згідно з концепцією А. Є. Нямцу, в літературних текстах, де має місце ТСО можна виділяти інтегральні ознаки, що властиві всім інтерпретаціям конкретного ТСО та диференційні, які відрізняють одну художню версію від іншої. До інтегральних ознак, які релевантні текстовому матеріалу сюжету про Троїла і Крессіду відносимо, спираючись на роботи А. Є. Нямцу [Нямцу 2003, 2004, 2001], наступні:

- потенційна багатозначність семантики традиційної структури, що забезпечує її інтенсивне входження у духовний контекст іншої культурно-історичної епохи;
- активне сполучення національного та інтернаціонального аспектів, наявність функціонально значимих загальнолюдських домінант;
- онтологічна, гносеологічна, моделююча, прогностична, поведінкова і аксіологічна функції;
- всечасовий універсальний характер проблематики, функціональна активність символічних планів;
- здатність ТСО перетворюватися в символи, емблеми, поняття ТСО.

Таким чином, першим етапом у дослідницькому алгоритмі цієї магістерської роботи має стати аргументація правомірності віднесення сюжету про Троїла і Крессіду до категорії традиційних. Для цього необхідно:

1) проаналізувати проблемно-тематичний спектр сюжету про Троїла і Крессіду, акцентуючи увагу на наявності функціонально активних символічних планів;

2) зібрати максимально можливу кількість літературних творів, які розробляють цей сюжет, функціонуючи в духовному контексті різних національних культур та культурно-історичних епох;

3) розглянути новаторський план авторів та їхні привнесення до ТСО про Троїла та Крессіду.

Оскільки ключовим текстом цього дипломного дослідження є «Троїл і Кресіда» В. Шекспіра, то два наступні етапи будуть фокусуватися здебільшого на текстах, які передують твору Великого Барда та на його п'єсі. Другий етап буде пов'язаний з аналізом художніх образів, а саме:

1) виявленню змістового об'єму персонажів;

2) з'ясуванню характеру співвіднесення структури і семантики конкретного образу з поетикою твору (метафори, порівняння, жанр) та такими модусами авторського письма, як психологізм та емоційність, оскільки «основне «навантаження» трансформації концентрується на морально-психологічних детермінантах» [Лотман 1974, с. 46];

4) аналіз універсуму, виявлення специфіки кореляції інтернаціонального та національного, а також наявність загальнолюдських цінностей, що наділяють сюжет моделюючою, поведінковою та аксіологічною та ін. функціями.

І до фінального третього етапу ми включимо розв'язання наступних питань:

1) проаналізувати систему сюжетних колізій у творі В. Шекспіра, з'ясовуючи наскільки вони суголосні чи відмінні від усталеної на той час моделі ТСО;

2) виявити питому вагу універсального і конкретно-історичного у шекспіровому тексті;

3) окреслити ціннісні орієнтири у шекспіровій обробці сюжету та з'ясувати чим саме вони детерміновані.

Саме ці питання будуть розглядатися в наступних розділах нашої наукової роботи, де розроблений алгоритм буде апробований на матеріалі трьох базових текстів: поем Дж. Чосера «Трої і Кресіда», Р. Генрісона «Заповіт Кресіди» та п'єси В. Шекспіра «Троїл та Кресіда».

РОЗДІЛ 2
ЛІТЕРАТУРНА ГЕНЕАЛОГІЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ СЮЖЕТУ ПРО ТРОЇЛА ТА КРЕССІДУ ВІД АНТИЧНОСТІ ДО РЕНЕСАНСУ

2.1. Сюжет про Троїла та Кресіду в контексті ранніх літературних обробок Троянського циклу

Загальновідомо, що сюжет про Троїла та Кресіду бере початок в культурному тезаурусі античності. Історія Троянської війни завжди цікавила та цікавить письменників усіх епох і тому вона часто стає джерелом сюжетів для багатьох літературних творів. Звичайно, кожен новий витвір літературного мистецтва стає певним переосмисленням та доповненням до вже відомих історій на рівні характерів, персонажів, сюжетів; часто такі нові інтерпретації навіть ставали діаметрально протилежними до своїх першоджерел.

Одним з найпопулярніших образів, який завжди привертав увагу письменників був Одіссей. Дослідженню образа Одіссея в літературі 20 ст. присвячена робота Н. Якубовської [Якубовська 2004]. Дослідниця говорить, що за мотивами «Одіссеї» Гомера написані чимало творів: Ж. Жіоно «Народження Одіссея», В. Йєнс «Заповіт Одіссея», Ф. Лоуренс «Одіссей і Пенелопа». Український письменник М. Рильский у своїх віршах «Як Одіссей натомлений блукав», «Мандрівники» теж використовує маску персонажа. До більш сучасних розробок сюжету можемо віднести наступні твори: М. Гумільов «Повернення Одіссея», повісті К. Варналіса «Щоденник Пенелопи» та С. Анджеєвського «Ніхто», Л. Фейхтвангер «Одіссей і свині, або Про незручності цивілізації», радіоп’єса Ф. Фюмана «Привиди» [Якубовська 2004, с. 14, 15, 18].

Цікавим є розгляд трансформації ще одного персонажа троянського циклу – Кассандри. Починаючи з античності, образ троянської провидиці, яка згодом стала коханкою грецького вождя Агамемнона, користувався популярністю: Евріпід «Троянки», Есхіл «Агамемнон». Згодом цей образ отримав принципово інше звучання: Г. Е. Носсак «Кассандра», К. Вольф «Кассандра», Н. Акуленко «Тверде і м'яке». І зовсім осучаснена версія цього сюжету представлена в творі У. Пігулєвської «Кассандра», де присутні ноти фемінізму та у М. Харитонова, повість якого «Кассандра» має присмак фантастики.

Одним з менш популярних сюжетів стала історія про Троїла та Крессіду. В її основі історія кохання Троїла, сина царя Пріама, і Крессіди, доньки троянського жерця Калхаса. Цей мотиві кохання персонажів став настільки розповсюдженим, що персонажі перетворилися на архетипи вірності та зрадливості. Проте, звичайно не все так однозначно у цій історії і чимало інтерпретацій нам це доводять, шляхом переосмислення сюжету, чи «дописування» образів персонажів, чи додаванням епізодів тощо. Головним і незмінним елементом завжди залишається зрада Троїла Крессідою та вірність Троїла у коханні до неї.

Переосмисленням саме цієї історії займалися наступні видатні англійці: «батько англійської поезії» Джеффрі Чосер (1340-1400), видатаний шотландець Роберт Генрісон (1424-1506), і великий Вільям Шекспір (1564-1616). Кожен з них дав власну, яскраво індивідуальну інтерпретацію легенди. Як можемо бачити, письменники розділені чималими часовими проміжками, тому логічно, що інтерпретація кожного буде мати свої унікальні риси, змотивовані епохою, географією та персоналією автора.

Відомо, що у Середні віки та в епоху Відродження Гомера та його твори не вважали за достовірний ресурс вивчення ходу Троянської війни, адже він не жив у час, коли ці події розгорталися. А от на відміну від нього, більшої довіри заслуговували напрацювання Дарета Фрігійського («Історія про руйнування Трої») і Диктіса критянина («Щоденник Троянської війни»),

оскільки вони жили саме у той час. Твори не збереглися, не дійшли до нашого часу. Навіть у XIV ст. вони існували лише в своїх латинських перекладах, зроблених бл. IV ст. н. е. - Диктіса і бл. VI ст. - Дарета. Була поширена думка, що ці твори були написані грецькою мовою, проте не збереглися в оригіналі, а дійшли лише в латинському варіанті: [грекомовна версія] «швидше за все, існувала, і хоч і була створена приблизно у I ст. н.е., не збереглася» (тут і далі переклад наш. – М. О.) [Benson 1970, с. 31]. А от до нашого часу: «випадково дійшли лише кілька фраз Диктіса, де йдеться про смерть Троїла» [Windeatt 1995, с. 73].

Вважається, що обидва брали участь у Троянській війні: Дарет – на стороні троянців, Диктіс – на стороні греків. При цьому, Дарет був у Середні віки та в епоху Відродження більш відомим за Диктіса. Але щодо цього виникають певні сумніви. Багато учених схиляються до думки, що обидва твори є вигадками. Першої причиною цього може слугувати той факт, що як воїн з одного ворогуючого табору може знати деталі іншого. По-друге, як та за якої причин воїн, що б'ється на полі, вирішує писати літопис подій, і логічне питання, коли він це робить? До того ж роль богів майже відсутня у їхніх творах. Не знаходячи конкретних відповідей на ці питання, сьогодні прийнято вважати ці твори підробками, проте, правди і досі ніхто не знає.

Що важливо відзначити щодо версій ходу Троянської війни, написаних Даретом та Диктісом, то саме з їхніх творів ми можемо познайомитися з Троїлом, адже у Гомеровій «Іліаді» воїн лише згадується, а також деякі деталі про Брісеїду (прототип Кресіди), окремо від Троїла. Саме Дарет описує як Троїл поранив Діомеда, Калхас у нього переходить на грецьку сторону. Зовнішні риси теж Дарет описав для Троїла, Діомеда та Брісеїди (майбутньої Кресіди). Але усі ці герої не пов'язані спільним сюжетом, вони діють окремо. Саме з цих творів у подальшому автори черпали деталі для своїх історій та інтерпретацій.

Закохані зведені разом вже у «Романі про Трою» (бл. 1160) Бенуа де Сен-Мора (1154-1173), який у більшості випадків брав за основу «Історію

про руйнування Трої» Дарета, переоцінивши дані через призму лицарської моралі. Бенуа де Сен-Мор – французький поет, який скоріш за все, жив на французькій території, яка на той час належала англійцю Генріху II, і саме тому вважається, що він ще й був придворним історіографом короля.

Сьогодні єдиним першоджерелом історії кохання виступає саме твір де Сен-Мора. При цьому, досить невелика частина твору присвячена цим персонажам – лише кілька епізодів. Ми бачимо, як Брісеїду вимінюють на Антенора і через це закохані вимушені розлучитися. А потім, у грецьуому полоні дівчина забуває про Троїла, віддаючи своє кохання Діомеду. Зраджений та засмучений Троїл гине від руки Ахілла. У тексті цього французького письменника знаходимо такі ключові інваріантні характеристики сюжету: 1) Брісеїда, яка в «Іліаді» Гомера була донькою Бріса і коханкою Ахілла, стала в «Романі про Трою» донькою Калханта; 2) Брісеїді автор «приписав» любовну інтригу, яка передувала її зв'язку з Троїлом; 3) царевич Троїл змальований як закоханий, якого зраджує дівчина, що клялася у вірності.

Варто зазначити, що хоч Дж. Чосер і У. Шекспір спиралися на «Роман про Трою», багато деталей вони не могли знайти там, адже всього лиш кілька епізодів присвячені персонажам у творі; більша частина творів пізніших авторів – домисли.

Наступним джерелом для перегляду історії кохання Троїла та Кресіди є «Історія руйнування Трої», 1287 р. Гвідо делле Колонн (бл. 1210-1287). Він був італійським поетом, істориком, за деякими даними ще суддею. Італієць говорить, що твори Дарета і Диктіса слугували джерелом для його роману, але насправді це переказ «Романа про Трою» де Сен-Мора. Колонн зробив любовну лінію менш значущою і спробував перетворити свій твір на повчання: він посилив елемент долі та взагалі твір звучить більш песимістично, ніж у Сен-Мора. Але Колонн вже трохи по-іншому подивився на історію, його твір - це «середньовічна хроніка, разом з тим розповідь уподібнювалася авантюрному роману, в якому були описані події

минулого» [СЕСТСНМЕР 1991, с. 165]. Проте обидва твори все одно не повністю розкривають історію почуттів Троїла та Брісеїди, а лише констатують етапи розвитку стосунків: зародження почуття, клятви вірності, зрада.

Підводячи підсумок, відзначимо, що помилково вважати сюжет про Троїла та Кресіду міфологічнм. У різних циклах міфів ми не знайдемо жодного, який би присвячувався коханню Троїла та Кресіди, а знаходимо лише згадки про них. Імена героїв вперше бачимо в «Іліаді» Гомера. А вже у Дж. Боккаччо в поемі «Філострато» ми бачимо розробку сюжету саме про кохання Троїла та героїні під новим ім'ям – Кризеїди замість Брісеїди. Дж. Маккол так говорить з цього приводу: «Історія про Троїла та Кресіду бере свій початок у Бенуа де Сент Мора з «Роману про Трою», французького роману дванадцятого століття, який був "популяризований" у скороченому латинському прозовому творі тринадцятого століття (Historia Trojana) Гвідо делле Колонн ... вони стали джерелом для «Філострато» Боккаччо» [Mc Call 1979, p. 448].

2.2 Літературна еволюція сюжету про Троїла та Кресіду за часів Середньовіччя та Ренесансу

На перших етапах історія про пару існувала лише у вигляді певних епізодів, які були розкидані по різних творах. Першим, хто оформив історію закоханих у окремий самостійний твір, став Дж. Боккаччо (1313-1375) з поемою «Філострато» (бл. 1350). Дж. Боккаччо – поет та письменник Раннього італійського Відродження. Майже всі його твори, включаючи «Філострато», сповнені глибоким психологізмом – саме у цьому полягає основне новаторство письменника у розробці сюжету про Троїла та Кресіду.

У перекладі з італійської назва поеми, «filostrato», означає знівечений, скорений через кохання. Автор у передмові зізнається, що поема - це спосіб зізнатися у власних почуттях після зради коханої. Події, що розгортаються у творі наступні: Троїл, троянський царевич, зустрічає Крисеїду в святилищі і закохується в неї. Пандар, його товариш та двоюрідний брат дівчини, влаштовує все так, аби Крисеїда закохалася в Троїлаі і їхні стосунки вдалися. Але війна їх розлучає, Крисеїда зраджує Троїлу разом з Діомедом. Зневірений Троїл гине від руки Ахілла. Сюжет простий, але не він відіграє головну роль у поемі, а тонкий психологізм, який змалював Боккаччо: страждання від нерозділеного кохання, потім тонка гра на психології Пандара у бесіді з Кресідою, щастя від єднання з предметом обожнювання, а потім знову розлука. Ось, на що Боккаччо звертав увагу – якомога яскравіше та детальніше показати почуття закоханих.

На відміну від попередників, Дж. Боккаччо тепер зосередився саме на відносинах пари, відсунувши воєнну тематику на другий план та зробивши завершену історію. Дж. Боккаччо розробив образ Крисеїди, яка вже по-перше, не Брисеїда і, по-друге, яка тепер вже не молода дівчина, а вдова; ввів нового персонажа - Пандара, двоюрідного брата героїні, який був тим, хто допоміг викликати почуття у Крисеїди за проханням закоханого Троїла і який викликає позитивні емоції у читача.

Саме у цьому аспекті ми можемо бачити найвагомішу трансформацію першоджерела. Логічно вказати думку, висловлену у XIX ст. Франческо де Санктісом: «Млість Троїла, хитрощі Пандара-звідника, від яких слабшає опір Крисеїди, хвилюючі перипетії щасливого кохання, наполегливі залицяння Діомеда до Крисеїди, його успіх і відчай Троїла - все це пов’язано з епічним і лицарським жанром лише настільки, наскільки діючі особи носять відповідні імена. Насправді ж це - сторінки з закулісної життя неаполітанського двору, картина життя городян, яке протікає десь між грубою наївністю простолюду і ідеальної життям феодалів і лицарів. Тут вперше любов, розірвавши платонічні покриви, виступає у всій реальності і незалежності, без супроводу

своїх давніх супутників - честі і релігійного почуття; і це вже любов не простонародна, а любов буржуазна, тобто рафінована, повна ніжності і млості, вихована культурою і мистецтвом» [де Санктис 1963, с. 363-364]. Таким чином, зміщуючи акцент письменник кардинально змінює проблематику та ідею твору загалом, осучаснюючи її та перекладаючи на пласт сучасної йому історії.

В Англії цей сюжет набув великої популярності завдяки англійському поету Дж. Чосеру (1340-1400), – автору поеми «Троїл і Кресіда» (1380-ті). Точна дата написання поеми невідома. Говорять, що «Чосер почав писати її в 1382 році, а закінчив у 1386 або - найпізніше - на початку 1387 року» [Windeatt 1995, с. 3]. У виданні Дж. Чосера під редакцією Л. С. Бенсона наводиться інше датування: «1382 (можливо 1378) - 1385 або 1386» [The Riverside Chaucer 1988, с. 1020]. В сучасному історико-літературному дискурсі ведеться полеміка стосовно того, якими джерелами користувався письменник при написанні власної літературної версії історії кохання міфологічних героїв. На сьогодні єдиної загальновизнаної думки щодо цього питання у дослідницьких колах не існує.

Найпоширенішою серед науковців є думка, що Чосер брав за основу твір Дж. Боккаччо «Філострато». До них належать: Джон Гарднер [Гарднер 1986], Каролін Д. Екхардт [Eckhardt 2008], Девід Воллейс [Wallace 2008], Хелен Філіпс [Phillips 2008], Роберт Р. Едвордс [Edwards 2008], П. Раджерс [Ruggiers 1979], Х. С. Беннет [Bennet 1947]. Але є й науковці, що переконані, у тому, що Чосер користувався (виключно) французькими перекладами того ж Боккаччо, а також текстами латинських письменників. Серед них можемо назвати Майкл Хенлі [Hanly 2008], Халдін Бредді [Braddy 1979]. Про вплив латинських першоджерел на англійського середньовічного поета вказують Каролін Д. Екхардт [Eckhardt 2008], А. В. Хоффман [Hoffman 1979].

Вчені не оминають увагою і вплив Данте та Петрарки на поему. Про це пишуть зокрема: Джон Гарднер [Гарднер 1986], Каролін Д. Екхардт [Eckhardt

2008], Девід Воллейс [Wallace 2008], Х. С. Беннет [Bennet 1947]. Деякі науковці говорять про спільність рис у Боеція і Чосера: Хелен Філіпс [Phillips 2008], Роберт В. Акерман [Ackerman 1979]. Попри суттєві відмінності у поглядах цих дослідників, варто зазначити, що мало хто з них вступає у відкриту полеміку зі своїми попередниками або категорично спростовує ту чи іншу думку: всі вони додають вагомі деталі до загальної візії джерельної бази, якою послуговувався Дж. Чосер при створенні поеми «Троїл та Кресіда».

Почнемо з найрозповсюдженішої теорії, що поема Дж. Чосера «Троїл та Кресіда» генетично укорінена у тексті Дж. Боккаччо «Філострато». Більшість зарубіжних дослідників творчості англійця підтримують саме цю ідею. Наприклад, на думку Девіда Уоллейса, немає жодних сумнівів у тому, що Дж. Чосер користувався «Філострато» при написанні «Троїла та Кресіди», а ще, можливо, був дуже обізнаний у творчості Дж. Боккаччо, що мало вплив на всю його творчість: «Хоч не викликає багато сумнівів той факт, що Чосер був глибоко натхненний Декамероном, все ж поки немає жодних вагомих доказів того, що він мав рукопис, повний чи неповний, великого твору Боккаччо. Очевидно, що він володів або міг часто звертатися до копій як «Філострато» (- джерело «Троїла та Кресіди»), так і «Тесейди» (- джерело лицарської казки; закінчення «Троїла та Кресіди» [Wallace 2008, с. 221]. З цієї цитати ми бачимо, що достовірно невідомо, чи мав Чосер доступ до текстів великого італійського прозаїка, проте вплив італійця на англійця безсумнівний.

Пол Раджерс продовжує цю думку, наголошуючи, що для Чосера «Боккаччо - приклад стилю, приклад вміння вести довгі оповіді за строфічним паттерном, вчитель того особливого декору стилю зі смислом, а також джерело класичних алюзій та епічних форм» [Ruggiers 1979, с. 171]. З цією думкою ми погоджуємося, але вона потребує уточнень, оскільки в іншому разі ми б говорили про запозичення, чи копіювання, чи переклад. Трохи схожа думка висловлена Джоном Гарднером у його роботі «Життя та

час Чосера». Він, пише: «Хоча Чосер жартує тут над екзегетичних методом перекладу, він, звичайно, ставився до нього досить серйозно. Його епічна поема «Троїл і Крессіда», яка представляє собою розробку поеми Боккаччо, є прикладом застосування цього методу» [Гарднер 1986, с. 68], автор наголошує на тому, що Чосер ніби взагалі використав особливий тип перекладу, екзегенетичний, при роботі над «Троїлом та Крессідою».

Проте, Чосер багато чого вніс до основи, яку він взяв у Боккаччо. Тут доречно згадати слова вченого Роберта Р. Едвордса, який сказав: «у «Троїлі та Крессіді» текст «Філострато» Боккаччо скорочується, перетворюючись з дев'яти елементів різної довжини в симетричну структуру з п'яти частин і отримує нове закінчення» [Edwards 2008, с. 317]. Тобто Чосер змінив структуру, а змінивши структуру не можна залишити сюжет таким самим, очевидно. До цього можна додати зауваження Хелен Філіпс, яка продовжує та поглиблює цю думку, вказуючи, що «образи кохання як хвороби та рани, вже наявні в «Філострато» Боккаччо, розширені в «Троїлі», особливо у II книзі, де Троїл перетворюється на персонажа, який характеризується пасивністю та чуттєвістю, який проводить набагато більше часу у ліжку, ніж його італійський візаві» [Phillips 2008, с. 291]. Тобто, використавши джерело італійця, Чосер проявив неабиякий талант, розкривши персонажів зовсім по-іншому.

Х. С. Беннетт додає важливі деталі до усього згаданого вище, а саме, як Чосер познайомився з творчістю Боккаччо: «Він привіз [із своїх подорожей по Італії] рукописи «Божественної Комедії» Данте та «Тезеїди» і «Філострато» Боккаччо» [Bennet 1947, с. 51]. Він же додає щодо впливу Петрарки на письменника: «Немає жодних доказів того, що він знав більше віршів Петрарки, ніж 88-й сонет, який він перефразовує в книзі 1 «Троїл та Крессіда» [Bennet 1947, с. 51].

А от вплив Данте Х. С. Беннет заперечує, говорячи, що, у Чосера було багато спільного з Боккаччо, у той час як Данте був занадто глибоким та сповненим смислів, щоб Чосер би не зміг його зрозуміти. [Bennet 1947, с. 51].

Цій думці протиставляється думка Джона Гарднера, який вказує, що вплив Боккаччо лише поступається впливу Данте на творчість Чосера: «Як би там не було, вплив Боккаччо на поезію Чосера поступається хіба що впливу Данте. Він видимий в усьому - не тільки в сюжеті і загальній тематиці таких великих поем, як «Троїл і Кресіда», а й в тоні веселої нешанобливості, у безсоромному смакуванні непристойного, завдяки чому еротичне у Чосера виглядає куди більш повнокровним, та й куди більш здоровим, ніж еротика наших сучасників» [Гарднер 1986, с. 163].

Ми вже говорили про те, що Чосер змінив структуру «Філострато» Боккаччо у своєму творі. Щодо цього варто додати слова Девіда Уеллеса: «п’ятикнижна структура поеми Чосера, дизайн, що навіює схожість з Данте…» [Wallace 2008, с. 229]. Тобто, можливо поет обрав таку структуру не просто так? Можливо, це було під впливом Данте? І ця ж думка не суперечить й думці Х. С. Беннетта про те, що Чосер розумів, що не зможе осягнути глибину поглядів та думок Данте. Саме тому він взяв від нього не сюжет, не образи, а структуру.

Але набагато більшої підтримки за попередньо висловлену ідею отримує думка про французькі джерела для «Троїла та Кресіди». Їх підкреслює та вважає майже виключними Х. Бредді. Говорячи про очевидний вплив Боккаччо, він погоджується з думкою В. Дедек-Ері про те, що англійська література частіше спирається на французьку, аніж на оригінал латиною [Braddy 1979, с. 144]. Тож дослідник наголошує на франкомовності джерела поеми. Цю ідею також підтримує дослідник М. Хенлі, який говорить, що «існуючі вірші, що вважаються найбільш ранніми спробами Чосера, демонструють помітну прихильність до французьких моделей… деякі моменти з Боеція заходимо в промовах Троїла (взяті з "Природи" Жана)» [Hanly 2008, с. 152]. Тобто, ще з ранніх часів Чосер виказував прихильність до французької літературної та поетичної традиції, тож логічно, що і пізніше для «Троїла та Кресіди» Чосер не зрадив традиціям.

А саме про вказаний твір М. Хенлі сказав, що «Троїл і Крессіда» не лише зображує загальні теми та конкретні уривки з «Behaingne», але містить безліч імпліцитних та формальних доказів для розгляду поеми Чосера як учасника традиції ліричних dits amoreux, що вперше започатковані Мошо» [Hanly 2008, с. 154]. Варто вказати, що «Behaingne» - це твір французького письменника XIV століття Гійома де Машо (повна назва – «Le Jugement du Roy de *Behaingne*», «Суд над Королем Бехені» - пер. наш).

Дж. Маккол погоджується з усіма прихильниками французькомовності джерела для «Троїла та Крессіди» Чосера: «Чосер також знав і використовував французький переклад Боккаччо "Le roman de Troyle et de Criseida" [«Роман про Троїла та Крессіду»] від Бово, Сенешаля Анжуйського» [Mc Call 1979, с. 448].

Халдін Бредді підсумовуючи своє дослідження, вказав, що: «в «Історії про Троїла» Лумянськи показав, що «Філострато» Боккаччо не був єдиним ресурсом англійського Троїла. Пратт… [каже], що лондонець використовував французький прозовий переклад італійського шедевра». Більше того, «це дало Чосеру безліч додаткових матеріалів для розгляду ...» [Braddy 1979, с. 144].

А от Девід Уоллейс заперечує роль французького впливу на Чосера. Він стверджує, що є докази того, що Чосер не використовував посередника у вигляді французького перекладу: «близькі зіставлення італійської та англійської строф показують, що Чосер безпосередньо взаємодіє з текстом Боккаччо в невеликих місцевих деталях» [Wallace 2008, с. 228].

Роблячи висновок щодо впливу Боккаччо на Чосера, варто сказати, що він був і займав значне місце – це очевидно. Інше питання, чи використовував Чосер першоджерела чи переклади. Проте, усі дослідники погоджуються у тому, що Чосер взяв ніби «макет, схему» у Боккаччо і розвинув її, наклав зовсім нові пласти смислів. Навіть існують підрахунки, згідно з якими Дж. Чосер перетворив 5704 рядки Боккаччо в 2580 і додав 5660 нових рядків [Brewer 1984, с. 197]. Інакше кажучи, Боккаччо

сконцентрувався на історії, а Чосер розвиває історію, додаючи індивідуальність характерам.

Цікаво, що сам Дж. Чосер не згадував ні разу жоден твір Боккаччо у «Троїлі та Кресіді». Натомість він говорить про якогось письменника Лоллія. З приводу цієї постаті в учених є дві думки. По-перше, це неправильне трактування Горація: «подібне непорозуміння виникло внаслідок хибного написання двох перших рядків послання Горація, яке зустрічалося в середньовічних рукописах. Горацій писав: Trojani belli scriptorem, Maxime Lolli, dum tu declamas Romae, Praeneste relegi ... (Поки ти вправляєшся в промовах в Римі, Максим Лоллій, / Я перечитав в Пренесте того, хто писав про Троянську війну (тобто Гомера)). Якщо написати scriptorum замість scriptorem і прочитати maxime як прикметник, то вийде «Лоллій, найбільший з тих, хто писав про Троянську війну» [Payne 1963, с. 176]. Проте, цілком може бути, що англієць свідомо вигадав Лоллія аби віддалити себе від читача та від поеми.

Роберт Генрісон (1424-1506), шотландський поет, теж захопився історією про Троїла і Кресіду і написав свою версію їхньої історії - «Заповіт Кресіди». Точну дату публікації поеми теж, як і у випадку з Дж. Чосером, не знають. Взагалі про життя письменника відомо вкрай мало. Відомо, що у Шотландії, яка на той час була незалежною державою, спостерігався розквіт національної поезії. Є певні думки, що він навчався в університеті, а потім працював одночасно і вчителем, і нотаріусом. Проте, збереглося чимало його творів і дослідники виокремлюють саме його творчість серед його сучасників шотландців. Його «монастирські» медитації, «Повчальні байки», пастораль «Робін і Макайн» - усі вони неодноразово відмічалися дослідниками за талант поета.

Але найбільш значущим його твором є «Заповіт Кресіди». «Точна дата створення поеми невідома, але посилання на неї у інших авторів з'являються, починаючи з 1492 р.» [Fox 1981, с. 20]. Логічно стверджувати, що поема була написана до цієї дати.

Варто зазначити, що вона вийшла після видання Дж. Чосером своєї поеми «Троїл та Кресіда» і була так популярна, що її друкували як епілог до «Троїла та Кресіди» Дж. Чосера, не вказуючи Р. Генрісона. Саме у такому збірнику У. Шекспір познайомився з історією.

Насправді Р. Генрісон і мав задум написати «Заповіт Кресіди» як продовження Чосерівської поеми, але він все одно дає своє бачення історії. Саме тому щодо джерела натхнення для цієї поеми не має сумнівів – це беззаперечно поема Дж. Чосера «Троїл та Кресіда». Навіть на початку поеми ми можемо бачити прямі відсилки до книги.

Варто сказати, що Р. Генрісон також на початку свого твору говорить про іншу книгу, але все ж вірогідно, що іншого джерела не існувало, адже він його прямо не називає. Причиною для вигадки додаткової історії може слугувати те, що Р. Генрісон хотів виправдати свої трактування сюжету Чосера і стати на рівні з ним.

Наступним, хто використав сюжет про пару закоханих був В. Шекспір. І я к у попередніх випадках, точна дата публікації п’єси невідома. Прийнята точка зору, що вона була написана у період 1601-1602 рр., проте немає точних даних з цього приводу. Достовірно відомо, що ця п’єса належить до 3-го періоду творчості У. Шекспіра, тобто до трагічного.

Однак ця п’єса не звичайна трагедія Шекспіра. Для багатьох дослідників було і є складним чітко визначити її жанр, не говорячи про те, що багато хто не впевнений чи взагалі це творіння Барда варте уваги. На думку С. Кольріджа «Троїл та Кресіда» «надзвичайно важка для аналізу п’єса Шекспіра» [Coleridge 1914, с. 306], до того ж, Хезліт говорив, «що вона вдало написана лише місцями» [Hazlitt 1950, с. 22]. Ці твердження яскраво ілюструють той факт, що вчені часто оминали цю драму Шекспіра. Трохи змінилася ситуація у 20 ст., коли п’єса потрапила у коло наукового інтересу.

Одразу ж скажемо, що на відміну від попередників, В. Шекспір не оминув зображення історичної хроніки Троянської війни – вона також має місце у п’єсі поряд з історією кохання. Саме тому не можна сказати, що

Чосер був єдиним джерелом для Шекспір. Тож очевидно, що для «Троїла та Кресіди» В. Шекспіра, теж, як і для більшості його попередників - середньовічних письменників, був джерелом сюжету Дарет із його «Історією про руйнування Трої». Шекспір жив багато пізніше Чосера і Генрісона і міг бути ознайомлений з частковим перекладом Гомера, який на той час вже існував зроблений Дж. Чепменом або ж деякими іншими повними варіантами: французьким перекладом Гюго Солеля і Амадиса Жамена (1580), або латинським перекладом Лоренцо Балі, або іншими пізнішими латинськими перекладами. Деякі науковці зазначають, що помітні «словесні гуки цього перекладу з текстом шекспірівської п'єси» [Shakespeare 1998, с. 376]. Джерелами історичного матеріалу для опису подій Троянської війни могли стати для Шекспіра також «Метаморфози» Овідія (наприклад, характеристика пихатого Аякса), «Енеїда» Вергілія і, можливо, «Аякс» Софокла.

Дослідники говорять про велику кількість перегуків з середньовічними поетами Англії, які писали про Троянську війну вже після Чосера. Насамперед це Вільям Кекстон, книгодрукар, із його першою друкованою книгою англійською мовою – власний переклад однойменної книги француза Р. Лефевра - «Збірка оповідань про Трою» (1476), і Джон Лідгейт і його «Книга про Трою» (дата невідома) - переклад Гвідо делле Колонна. Обидва говорили про одні і ті самі події і таким чином можемо говорити, що обидва гіпотетично могли бути джерелом для Шекспіра.

Що стосується основного джерела любовних перипетій для Барда це беззаперечно був Чосер. Посилався на Чосера Шекспір по-різному: «згадував імена чосерівских героїв, іноді цитував, перефразував або посилався на рядки і поетичні образи Чосера, а іноді використовував його сюжети» [Thompson 1978, с. 25]. Однак у самій п'єсі посилань на Чосера, цитування його, копіювання майже немає. Є сенс говорити, що тексти Дж. Чосера дійсно були джерелом натхнення В. Шекспіра, а все інше поет домислив самостійно.

Однак Шекспір відрізняється від усіх перерахованих раніше авторів, а саме від Дж. Боккаччо, Дж. Чосера та Р. Генрісона, у тій мірі, що ступінь його опрацювання є найбільшим. По-перше, це мотвивовано епохою: в епоху Відродження, у яку жив Шекспір, автор міг дозволити собі набагато більшу свободу вигадки і переробки сюжету, доосмислення та трансформацій, ніж середньовічний Чосер. По-друге, для творчого задуму Шекспіра сюжет став плацдармом, на якому грають майже його сучасники.

Істотно вказати, що до В. Шекспіра сюжет про Троїла та Кресіду розроблявся ще низкою авторів. Є відомості про те, що ставилися певні п'єси: «Троїл і Пандар» (бл. 1516 р.), «Комедія про Троїла» Н. Гріммола (бл. 1540 р.), «Аякс і Улісс» (1572), «Троїл і Крессіда» Г. Четтля і Т. Деккера (1599). Проте жоден з цих творів не зберігся до наших днів і вчені стверджують [за : Смирнов 1959, с. 624], що скоріш за все, В. Шекспір ними не користувався.

Отже, наша розвідка показала, що джерела сюжету для різних авторів хоч і не можуть бути визначені точно у багатьох випадках, проте очевидним залишається те, що сюжет є традиційним. Тематика та проблематика сюжету має два значущих плани (любов і зрада), які розробляються майже у всіх версіях, а саме: у Бенуа де Сен-Мора, Гвідо делле Колонна, Дж. Боккаччо, Дж. Чосера, Р. Хенрісона і В. Шекспіра. З часом цей сюжет помітно розширився як на рівні системи образів (Боккаччо, наприклад, вводить до свого твору посередника закоханих Пандара; Шекспір – відразливого і непристойного грека Терсіт), проблематики (бачимо у Шекспіра пацифістські мотиви, політично-ідеологічні мотиви, філософські ідеї) та поетикальних стратегій (Чосер заглиблюється більше, ніж його попередники, у психологізм, а Шекспір збільшує кількість сюжетних планів, додає пародійне начало).

Символічні плани, які виступають функціонально значущими для цього сюжету, це: мотив зради, який практично всі атвори зобразили та тема Троянської війни (типові персонажі, військова тематика). Можемо

стверджувати, що сюжет має чималий смислотворчий потенціал та естетичні ресурси через те, що до його розробки зверталися Бенуа де Сен-Мор, Гвідо делле Колонн, Дж. Боккаччо, Дж. Чосер, Р. Хенрісон і В. Шекспір, а також він був значно поширений в епоху Середньовіччя та Ренесансу. Тобто, цей сюжет можна вважати традиційним. Найбільш ефектно цей потенціал розкрився у творах Дж. Чосера і В. Шекспіра, про що і йтиметься у наступних розділах цієї магістерської роботи.

РОЗДІЛ 3
ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТУ ПИСЬМЕННИКАМИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

3.1 Особливості змалювання художнього світу сюжету про Троїла та Кресіду Дж. Чосером

Художня інтерпретація сюжету про Троїла і Кресіду Дж. Чосером є доволі самобутньою і оригінальною, адже автор відчутно психологізує наратив, зберігаючи при цьому подієву канву і основні колізії. В його поемі історія кохання і зради постає як маніфестація мінливості фортуни, якій людина не здатна суперечити чи протистояти. Запропонована автором апологетика кохання (Троїлівський гімн коханню, яким завершується III книга чосерової поеми) привносить у текст оптимістичну тональність, якої бракувало попереднім розробкам сюжету. Водночас, картина світу, створювана автором за своїми ключовими характеристиками тяжіє до Середньовічної, що дається взнаки у ідейно-смислових акцентах і у самому характері репрезентації сюжетних перипетій (закоханість, клятви вірності, розлука, зрада, відчай Троїла, саморефлексії Кресіди) та образів. Важливу роль у творенні художнього світу відіграє постать і художньо-етична позиція оповідача, від особи якого ведеться розповідь.

Найперший персонаж з яким ми зустрічаємося у будь-якому творі – це оповідач. І через призму оповідача ми сприймаємо персонажів, події та формуємо ставлення до героїв. У «Троїлі та Кресіді» Чосер у ролі оповідача розповідає про події, описує персонажів та навіть, за середньовічної традицією, коментує дію, пояснює вчинки чи певні явища, норми або надає повчання. Проте, це не означає, що під маскою оповідача Чосер репрезентує себе та свої думки. Іноді, звичайно, він прямо говорить, але частіше ми

бачимо дистанцію між автором і наратором: оповідач простакуватий, не знає, що таке кохання та мінливий. Він виказує свою схильність до Кресіди, намагається показати її у найвигіднішому світлі, навіть коли це дуже складно, але за цією очевидною схильністю лежить сумнів у ситуації та у тому, яку оцінку їй надати. За цим позитивно забарвленим зображенням Кресіди криється набагато більш складне ставлення реального Чосера до зображуваного. До того ж, Чосер постійно грає з читачем: то він вигадує Лоллія, у якого він нібито запозичив сюжет, то зображує Кресіду, яка на відміну від своїх попередниць (героїнь Б. де Сен-Мора і Дж. Боккаччо) викликає співчуття.

Водночас не можна стверджувати, що оповідач постійно однаково наївний та не критично ставиться до подій. Він постійно посилається на певні джерела, аби зробити розповідь більш правдоподібною для читача та створити певну часову дистанцію, адже йдеться про давно минулі події Троянської війни.

До того ж, ми бачимо непідробну симпатію оповідача до троянців: у них і трава зеленіша, і люди добріші. Навіть у своїх почуттях Троїл та Кресіда зображені дуже щиро, натомість Діомед наділений певною амбівалентністю. Невідомо, чи насправді він закоханий у Кресіду, чи ним рухає жага заволодіти дівчиною. Така емоційна заангажованість наратора є цілком вмотивованою, адже середньовічні англійці вважали себе нащадками видатних троянців. В епоху Середньовіччя в Англії великою популярністю користувалася міфологізована версія про заснування Британії троянцем Брутом, яка затверджувала у масовій свідомості ідею величі етносу та його славної історії.

Водночас, в поемі Дж. Чосера мають місце хронотопічні зсуви, які відбуваються на імпліцитному рівні розповіді. Так, зокрема, оповідач ідентифікує себе не з персонажами, а з потенційним читачем, що дається взнаки у привнесенні в текст тих смислових нюансів, що актуальні для Чосерових часів. Це, в свою чергу, значно розширює семантику традиційних

образів, зокрема образів протагоністів поеми – Троїла і Кресіди. Як наслідок, художній світ поеми поєднує в собі елементи античного бачення (власне згадки про Троянську війну і роль певних історичних персон в її історії) з суто середньовічними уявленнями (теософська інтерпретація відмінності у різних типах любові).

Як вже зазначалося раніше, Дж. Боккаччо та Дж. Чосер у своїх поемах багато у чому відрізняються один від одного, останній при цьому, розкриває характери повніше та історію героїв аналізує набагато глибше. Головна риса, що відрізняє Чосера - це новий погляд на зображувані події, інше їх трактування. Фінальна думка «Філострато» мало підходить до «Троїла і Кресіди». Боккаччо писав:

Непостоянна женщина младая,
Она во многих сразу влюблена,
И, зеркалу не больно доверяя,
Кичится юностью своей она.
Красавица она, но не такая,
Как в том она сама убеждена.
И добродетели она не служит,
И, как листок, гонимый ветром, кружит [цит. за: де Санктис 1963, с. 365].

Ми бачимо засудження Кресіди, при чому, абсолютне. Тобто, автор ставить виключно жінці у провину невірність та взагалі говорить про те, що вона тепер позбавлена честі та гідності. Що стосується Дж. Чосера, то його ставлення до Кресіди не таке однозначне; цей жіночий персонаж у нього стає надзвичайно складним та суперечливим. Оповідач, з вуст якого ми дізнаємося основні події і який власне дає нам характеристику персонажів, висловлює свою прихильність до героїні. У тому, як Чосер зображує Кресіду, ми не бачимо категоричного і безапеляційного осуду, а лише прагнення якомога повніше розкрити багатогранність людської природи. До того ж, можемо навіть говорити про те, що оповідач має намір виправдати

Кресіду, шляхом акцентування на витонченості її натури. Вона добра, чуйна, при цьому розумна, здатна до розуміння людських мотивів та почуттів – ситуації з Пандаром та Троїлом дуже часто демонструють це. Загалом, маємо погодитися зі словами Т. Дональдсона стосовно того, що в перших чотирьох книгах оповідач «навіює нам настільки сильну симпатію до героїні, що її зрада, про яку було відомо від самого початку, все одно вражає читачів, подібно до того, як їх вражає фінал трагедії» [Donaldson 1985, с. 8].

Якщо ж говорити про зовнішність Кресіди, якою її змалював Чосер, то про неї йдеться лише у кінці поеми. Скоріш за все, Чосер хотів показати на одному фоні зовнішність героїні та її вчинок аби наголосити на складній кореляції зовнішньої форми і внутрішнього змісту людини. Жінка змальована як красива, за середньовічними законами: вона має привабливу статуру, золоті локони і променисті очі. Здається, що, навпаки, зовнішність контрастує з її вчинком, адже "And with hire riche beaute euere more Strof loue in hire ay which of hem was more" [Chaucer, с. 185]. Тобто Кресіда наче і не була поганою, бо в ній було багато, і кохання, і краси. Проте, на обличчі Кресіди брови, які зрослися. В епоху Середньовіччя це вважалося символом мінливості особистості. У цьому і полягає новаторство Дж. Чосера, адже він змальовує реальну земну жінку: вона і добра, чуйна, красива, вона і наділена певними вадами і недоліками.

She sobre was, ek symple, and wys with-al,

…

Charitable, estatlich, lusty and fre

Ne neuere mo ne lakked hire pite:

Tendre herted, slydynge of corage

But trewely I kan nat telle hire age [Chaucer, с. 185-186].

Бачимо, що вона і добра була, і щедра, при цьому пристрасна і їй бракувало мужності. І ніхто не міг сказати її вік. На противагу цьому, Троїл, можна сказати, уособлює середньовічне суспільство, яке було схильне мислити категоріями «добро» і «зло», «чорне» та «біле», а насправді ж світ

не є однозначним, яким і не є вчинок Кресіди. Ось у чому заключається основа новаторського погляду англійця на античну колізію.

І читач мимовільно починає виправдувати Крессіду. Після звістки від Троїла про кохання до неї, дівчина боязно трималась подалі від Троїла, що є природньою реакцією беззахисної та самотньої вдови того часу. А згодом ми бачимо, як її вмовляють, тиснуть на неї, пропонуючи лише втішити закоханого у його почуттях. Оповідач майстерно показує, як вона сама закохується. Можемо бачити натяки на те, як Крессіда жалкує про те, що має такі почуття до Троїла, про те, що погодилася на вмовляння Пандара утішити воїна: “Criseyda gan al his chere aspien, And leet it so softe in hire synke, That to hire self she seyde, "who yaf me drynke?” [Chaucer, c. 45]. Дівчина не вірить у те, що закохалася і саме тому порівнює свої почуття до того, що вона нібито випила якесь зілля і все це неможливо. Усі ці перипетії змальовані з таким психологізмом, що читач вживається у роль і починає думати, як Крессіда і розуміти мотивацію її вчинків.

Усі деталі мають сенс у поемі. Коли Крессіда ще намагається протистояти власній пристрасті до Троїла і відігнати від себе думки про нього, вона бачить сон:

And as she slep, anon right tho hire mette
How that an egle fethered whit as bone
Under hire brest his longe clawes sette,
And out hire herte he rente, and that anone,
And dide his herte in-to hire brest to gone —
Of which she nought agroos ne nothyng smerte —
And forth he fleigh with herte left for herte [Chaucer, c. 52].

Уві сні до Крессіди прилітав орел, витяг її живе серце своїми кігтями, а потім повернув його назад. Чому цей сон є значущим? Він є символом того, що Крессіда закохалася по-справжньому, сильно, так, що їй ніби подарували нове серце. Вона не мучиться, вона не налякана, а, отже, кохання це – щасливе, вона задоволена своєю взаємністю з Троїлом.

Якщо ми прослідкуємо далі за ходом подій, то побачимо що саме через свої сильні почуття Кресіда тужить за Троїлом у полоні. І коли Чосер говорить про її зраду, він, по-перше, наголошує на часовій віддаленості різних стадій розвитку стосунків: любов – зрада. Такий акцент змушує нас виправдовувати Кресіду. По-друге, автор доволі чітко змальовує безвихідність ситуації, в якій опинилася жінка у жорстокому світі чоловіків-воїнів, позбавлена захисту і надійної опори.

Усі ці фактори нам демонструють прихильне ставлення Дж. Чосера до своєї героїні, а також його намір піддати сумніву усталені уявлення про одвічну гріховність жіночої натури, які панували у Середньовічній Європі. У маскулізованому світі тогочасся жінка поставала як відьма, спокусниця, а також істота, яка на здатна на високі почуття у силу своєї приземленості та обмеженості. Тобто, намагаючись зруйнувати цей стереотип, Дж. Чосер виправдовує свою Кресіду. Проте, автор не говорить про те, що вона свята – все ж те, що вона скоїла – це зрада: перебуваючи у таборі греків, вона порушує клятву вірності Троїлові і віддає свою любов Діомеду. Щодо цього вчинку багато вчених висловлювалися досить неоднозначно, говорячи, що причинами цього були Кресідині «беззахисність, надмірна боязкість, турбота про чисто зовнішні атрибути честі, що шкодило реальному значенню честі» [Lewis 1999, с. 185]. Думка ж автора поеми щодо причин невірності Кресіди полягає у тому, що є сили вищі від людини: доля, рок, воля Божа, якій підкорюються абсолютно усі і від якої не втечеш.

До того ж, протягом усієї поеми ми бачимо на прикладі образів Троїла та Кресіди ідею, яку проповідує Дж. Чосер: кохання до земної людини – це мінлива та змінна річ, на яку немає сенсу покладатися. Обидва віддалися цьому почуттю і постраждали від нього, знайшовши утіху лише на дуже короткий термін. Отож фіналом поеми логічно стають наступні рядки:

O yonge, fresshe folkes, he or she,
In which that loue vp groweth with youre age,
Repeyreth hom fro worldly vanyte,

And of youre herte vp casteth the visage
To thilke god that after his ymage
Yow made, and thynketh al nys but a faire
This world that passeth soone as floures faire.
And loueth hym the which that right for loue
Upon a Crois oure soules forto beye,
ffirst starf and roos and sit in heuene aboue;
ffor he nyl falsen no wight, dar I seye,
That wol his herte al holly on hym leye.
And syn he best to loue is and most meke,
What nedeth feynede loues forto seke? [Chaucer, c. 212].

У цих рядках Чосер закликає до істинно єдиного кохання, яке дарує спокій душевний, є вічним і винагороджується – до Бога. Він закликає молодих людей не піддаватися короткочасним спокусам. Кохання вартий лише Той, хто життя за нас віддав. Варто сказати, що на початку поеми теж говориться про бога, але про Амура, язичницьке божество. У цій єдності початку та кінця ми бачимо антиномію, яка розглядається протягом поеми: кохання земне та небесне є проявами одного почуття, але різноспрямованими проявами. Сама поема розглядає це питання і доводить, що земне почуття – це сум, адже доля, як і люди, непостійна. І наприкінці ми спостерігаємо апогей цієї думки у вигляді вже вказаного уривку.

Але Чосер не закликав усіх людей прийняти постриг у монахи. Звичайно він розумів, що світ неможливий без кохання, людський рід зупинить своє існування без нього. Головний меседж поета полягає у тому, що варто замислюватися про вічне живучи щоденно, ходячи по землі, не забувати дивитися у небо.

Варто також вказати і особливості мови поеми, яка сутнісно впливає на формування загальної тональності наративу, що позначається і на нашій емоційно-естетичній рецепції цього традиційного сюжету в чосерівському виконанні.

Не дарма Чосера називають батьком англійської мови. Докази цього можемо знайти не лише в його «Кентерберійських оповіданнях». Розглядаючи детально образність та мову «Троїла та Кресіди», учені відмічають, що «мова поеми відрізняється надзвичайним для своєї епохи багатством, точністю передачі думки, особливою милозвучністю слів романського походження (багато з них Чосер-перекладач і посередник між культурами вперше ввів в ужиток в англійську мову) і гнучкістю фразування» [Lewis 1932, c. 55]. Можемо додати, що Чосер також експериментує зі стилями: тут і високий, піднесений стиль у промовах Троїла, або оповідача, який посилається на джерела історії; і низький, коли оповідач, який грає у простолюдина, який хоче розважити читача і використовує побутове мовлення. Цей прийом Чосер використовує заради іронії, яка пронизує поему. Зазначимо, що іронія наскрізна у поемі. Вона слугує більш яскравому зображенню подій, а також додає позитиву там, де у реалістичному зображенні йому б не було місця. Наприклад, коли Троїл зізнався Пандару у своїх почуттях, останній принижує страждання юнака говорячи:

As don thise foles that hire sorwes eche
With sorwe, whan thei han mysauenture,
And listen naught to seche hem other cure. [Chaucer, c. 18-19].

Дурню краще жалітися, аніж прийняти ліки від хвороби – метафорично Пандар називає почуття Троїла «хворобою», яку Троїл не «лікує», коли той жалівся на невзаємність почуттів.

Цікаво, що і Троїл, і оповідач досить часто у своєму мовленні вживають гіперболи, особливо коли йдеться про клятви. При цьому, у тексті також чимало прислів'їв та приказок, які слугують не лише для того, аби показати більш розмовну мову, але і щоб краще розкрити чи поставити під сумнів певні ідеї чи події. Для прикладу, Пандар порівняв Кресіду з деревом, а саме з дубом, говорячи, що опір Кресіди почуттям буде

зламаний, як дуб лісорубами чи вітром: скоро та швидко; і як протилежність йому, наводить приклад – очерет, який ніщо не зламає, хоч і легко гнеться:

"Thenk here ayeins: whan that the stordy ook,
On which men hakketh ofte for the nones,
Receyued hath the happy fallyng strook,
The greete sweigh doth it come al at ones,
As don thise rokkes or thise milnestones;
ffor swifter cours comth thyng that is of wighte,
Whan it descendeth, than don thynges lighte.
"And reed that boweth down for euery blaste,
fful lightly, cesse wynd, it wol aryse;
But so nyl nought an ook whan it is caste;
It nedeth me nought the longe to forbise.
Men shal reioissen of a grete empryse
Acheued wel, and stant with-outen doute,
Al han men ben the lenger ther-aboute. [Chaucer, c. 64].

Зате, автор ставить під сумнів цю мудрість, адже, за висловлюванням Б. Віндеатта, у кінці твору: «подібно дубу, впаде не героїня, але герой; Кресіда ж буде жити, подібно очерету, що коливається за вітром» [Windeatt 1995, с. 352].

Проте новизна Чосера не обмежується лише специфікою художньої репрезентації персонажів, психологізмом їх зображення та мовою. Побудова поеми теж має відмітні риси. Домінуючий розмір – п’ятистопний ямб, який дуже схожий на версифікаційну модель «Філострато» Боккаччо, проте римування та довжина рядка відрізняються. Якщо у «Філострато» схема римування abababcc, то у Чосера через те, що він зробив 7 рядків замість 8, рима наступна – ababbcc. Багато вчених вважали, що започаткував цю строфу, яка називається королівською, саме Чосер, проте потім було доведено, що «англійські поети, які не підписували свої імена, використовували цю строфу в XIV ст. ще до Чосера у віршах, звернених до

королівської персони, або в творах, написаних для поетичних змагань, в яких суддю називали королівським ім'ям» [Stevens 1979, с. 63]. Переважно це були вірші написані для якого приводу і їхня художня цінність була не дуже високою. До того ж, до наших днів дійшло з них дуже мало.

Постать Чосера є визначною у цьому контексті, адже саме він вперше використав цю строфу у високому художньому творі. До того ж її функція у «Троїлі та Крессіді» наступна: вона «в мініатюрі відтворює рух сюжету всієї поеми з його переходом від горя до щастя і від щастя знову до біди. Перша частина строфи з її римами, які чергуються, ніби протистоїть другій, у якій суміжні рими, при цьому, об'єднується з нею двовіршем; а останній рядок часто висловлює головну думку всієї строфи, утворюючи здебільшого закінчену синтаксичну єдність (хоча бувають випадки, коли Чосер переносить думку з однієї строфи в іншу, а іноді - об'єднує між собою і три строфи); вона добре підходить як для епічних частин оповіді, так і для ліричних місць поеми…, передаючи різноманітні відтінки настроїв – від легковажних веселощів і екстатичної радості до трагічної скорботи» [Windeatt 1995, с. 432].

Чосер писав, що «Троїл і Крессіда» - це трагедія, оскільки за його ж власним словами: «Трагедія – це поетичний твір, в якому щастя, що тривало деякий час, закінчується бідою» [The Riverside Chaucer 1988, с. 409-410]. Згідно з сучасними визначеннями трагедії неможна погодитися з автором. Загальновідомо, що авторські жанрові самовизначення, як правило, відбивають не теоретичні уявлення про єдність змісту і форми, а скоріше змістові детермінанти створюваного художнього світу. Так великий Данте називав свій твір комедією («Божественна комедія»), оскільки виходив з ідеї позитивного фіналу. Середньовічний Дж. Чосер діє за аналогією, тож його віршована поема, що складається з п'яти книг, ідентифікується автором як трагедія через сумний кінець історії кохання Троїла і Крессіди.

Проте жанр поеми все одно є новаторським у тому сенсі, що це не типовий для Середньовіччя лицарський роман: у нас немає головного героя –

лицаря, подвиги якого описані детально. Але є підстави говорити про відлуння тут жанру, який існував у 15-16 столітті - трагедії de casibus, у якій йшлося про життя славних мужів та/або жінок, яким щастило спочатку, але потім вони зазнавали чималих розчарувань. «В поемі Чосера, – пише МакАльпін, – трагічна лише сюжетна лінія Кресіди, а у випадку Троїла, що потрапив після смерті в восьму сферу небес, потрібно говорити, скоріше, про комедію в середньовічному розумінні цього слова, через те, що твір має щасливий кінець. Кресіду в кінці поеми Колесо Фортуни все-таки ще не кинуло остаточно вниз, хоч вона і зрадила кохання Троїла, доля до неї була все ж була прихильна - героїня залишилася поруч із захопленим нею Діомедом, давши собі клятву, що відтепер вона буде вірною своєму новому обранцю» [McAlpine 1978, c. 76].

Завершується поема «Троїл і Кресіда» Чосер словами:

Go, litel boke, go, litel myn tragedye,
Ther god thi makere yet, er that he dye,
So sende myght to make in some comedye;
But litel book, no makyng thow nenvie,
But subgit be to alle Poyesye,
And kis the steppes where as thow seest space
Uirgile, Ouide, Omer, Lucan and Stace [Chaucer, c. 210].

«Моя мала трагедіє», йди, куди веде Поезія, де видатні Овідій, Вергілій, Гомер, Лука і Стацій. Тут вже ми не бачимо такої типової для всієї поеми іронії, він щиро вважає себе гідним продовжувачем Гомера, Овідія, Стація, Вергілія. І це правда, бо Чосер створив одну з кращих поем англійською мовою. Працюючи над традиційним сюжетом, автор додав до нього новий погляд на характер героїні та подивився абсолютно по-новому на її поведінку, тим самим збагачуючи семантичний простір художніх образів. У той же час, середньовічний митець проголошує ідею християнської любові як протилежність непостійному земному коханню.

3.2 Особливості змалювання сюжету про Троїла та Кресіду Р. Генрісоном

«Заповіт Кресіди» Р. Генрісона був задуманий як продовження Чосерівської поеми «Троїл та Кресіда». Проте він привніс чимало нових ідей у вже існуючий текст та по-іншому його переосмислив.

Генрісон напряму посилається на Чосера та на ще одну книгу, яка напевно не існувала. І саме тому поет ставить під сумнів і розповідь Чосера, адже він теж міг її вигадати. І саме у цьому факті ми бачимо новаторство Генрісона, яке полягає у тому, що він по-іншому, відмінно від Чосера бачив сюжет. Якщо його попередник спирався на досвід минулих століть і стверджував свою правдивість саме через це, то Генрісон стверджує цим фактом, що автор може вигадувати та змінювати сюжет. І ми бачимо процес, коли «середньовічні розповіді про руйнування Трої втратили сюжетну єдність, перетворившись у безліч різних версій, одну з яких запропонував Шекспір» [Benson 1970, с. 143-144].

Обидва твори починається нібито зі схожих епізодів: дія починається навесні, але тут місцевий колорит та контекст створюють відмінності: у Чосера – це сонячна пора пробудження усього живого, у Генрісона, шотландця, це похмура, холодна пора з купою дощів. Звичайно, це впливає і на розвиток сюжету: якщо у Чосера – це час пробудження почуттів та кохання у пари, то у Генрісона немає радощів кохання. Напевно, саме тому автор теж називає свою поему – трагедією, як і Чосер. Іронія останнього зникла, а на зміну їй прийшло акцентування на безвідрадності життя.

Загалом, манера у якій написаний «Заповіт Кресіди» відрізняється – цей твір більш суворий та жорсткий, набагато менше відступів, авторських вставок, тут більше дії і менше описів.

Влив Чосера помітний і у розмірі, яким написаний «Заповіт Кресіди» - королівська строфа. Винятком є лише однин епізод, так званий плач

Кресіди, який має складну десятирядкову строфу з наступним римуванням: aabccbbcb. Важливо зазначити, що на відміну від Дж. Чосера, кожна строфа тут самостійна, думка у кожній строфі є завершеною і вкрай рідко перекидається на наступну строфу.

Що стосується характеристики образів, то почнемо також з образу наратора. Він, на відміну від «Троїла та Кресіди», не відіграє суттєво роль у розповіді. Оповідач у цьому творі слугує більше для вираження думок Генрісона. Він, як і Чосер, на стороні жінки, вважаючи, що все сталося саме так лише через злий рок:

Но хоть тебя судили за паденье,
Судачили с презреньем про вину,
В тебе я не подвергну осужденью
Ни красоту, ни ум. Тебя ко дну
Злорадная Фортуна не одну
Влекла с небес, смеялась над тобою.
Ты оклеветана была молвою [Хенрисон 2001, с. 342].

Про Троїла варто сказати, що його Р. Генрісон майже не описує. Оскільки це продовження поеми Чосера, то Троїл практично зникає з дії і акцент переноситься на героїню. Починається «Заповіт Кресіди» по суті з кінця п'ятої книги Чосера. Троїл ще живий, але беручи до уваги той факт, що він тепер командує троянською армією (адже Гектор вже убитий), то слідує, що загибель Троїла відбудеться вже скоро. Говорячи про Кресіду, Генрісон ніби розказує те, про що ми не могли дізнатися у Чосера: Діомед невдовзі почав нудьгувати з Кресідою і вони розлучилися, оскільки він знайшов собі іншу жінку. Кресіда, залишившись абсолютно самотня у ворожому таборі не може знайти іншого виходу, окрім як почати торгувати собою, на що нам натякає шотландський автор. Тому вона просить свого батька Калхаса про допомогу (він, до речі, перетворився з жерця Аполлона на жерця Венери і Купідона).

Саме храм став місцем, яке відіграє вкрай важливу роль у житті Кресіди. Під час відання честі та дарів богам у храмі, Крессіда звинуватила Венеру і Купідона у всіх свої нещастях. І тут Генрісон за античним зразком показує те, що язичні боги, подібні людям – вони мстять і кривдять інших. За святотатство вони й надіслали Крессіді проказу, через яку не лише її зовнішність понівечена, але й соціальні зв'язки зруйновані. Проте, шотландський автор відступає від античної традиції пієтетного зображення богів, змальовуючи зовнішній вигляд богів не статними, мускулистими, здоровими тілом і духом, а огидними та некрасивими. Про Сатурна він пише:

Его лицо с запавшими щеками
Морщинами покрылось, как корой,
А голова дрожала в лад с руками,
Из носа слизь сочилася порой,
Глаза ввалились, космы за спиной
В сосульки смерзлись, острые как копья,
И снежные над ним витали хлопья [Хенрисон 2001, с. 313].

Прокажених люди завжди боялися, а у Середні віки, які не славляться своїм гуманізмом, тим паче. У цю епоху проказа вважалася симптомом венеричного захворювання. Ця думка підтверджується конкретно у поемі тим фактом, що Генрісон нам натякав раніше на те, що Крессіда вимушена була заробляти на життя, продаючи себе. Або ж навіть сам факт того, що вона була дружиною свого померлого чоловіка, потім пізнала Троїла, потім Діомеда говорить про те, що вона знала чимало чоловіків. У фіналі поеми, Крессіда змиряється зі своїм існуванням і адаптується у світі прокажених.

На противагу героїні, Троїл, який не зміг змиритися з тим, що минуле не повернеш. В епізоді, коли Троїл та вже спотворена Крессіда зустрічаються, Троїл дає їй щедру милостиню, оскільки вона йому чимось нагадала його колишню кохану. Він ще живе минулим. Можливо, для нього життя вже скінчилося і саме тому доля і фізично забрала його життя невдовзі?

У цьому епізоді цікава ще й поведінка Кресіди, прогресивного персонажа, на думку Генрісона. Вона, навпаки, живе сьогоденням і дізнавшись, що Троїл – це її благодайник, вона каїться у гріхах та звинувачує себе у всіх своїх минулих напастях. Цим жестом автор показує те, що Кресіда – новий персонаж, сучасний, а Троїл – пережитки старого, втілення лицарською честі, яка втратила актуальність в часи Генрісона.

Фінал поеми відрізняється від чосерівського. Тут немає звернення до читачів із закликом до кохання до Бога, але релігійній підтекст все одно присутній у факті покаяння Кресіди. Усіх християнам відомо, що грішники будуть прощені, якщо вони покаються і стануть на путь істини – що і зробила Кресіда.

Отже, на прикладі двох поем, одна з яких слугує продовженням для іншої, ми побачили, що один сюжет написаний у різні епохи може давати досить різну проблематику та по-різному розкривати персонажів.

Традиційний образ під пером Р. Генрісона кардинально оновлюється. Його змістовий об'єм збільшується не за рахунок психологізації (як у Чосера), а завдяки «дописуванню», додаванню колізій, розвитку сюжету. Трагічний фінал (невиліковна хвороба і соціальна деградація Кресіди) привносить морально-етичну оціночність в інтерпретацію традиційного сюжету, адже за свої гріхи героїня вже за часів життя зазнає жорстоких фізичних і психологічних тортур. Розкаяння – мотив акцентований Р. Генрісоном, є проявом впливу конкретно-історичного контексту. Християнська парадигма гріхів та розкаяння накладає відбиток не тільки на інтерпретацію образу Героїні, але і на загальну тональність зображуваного шотландським поетом художнього світу.

РОЗДІЛ 4
«ТРОЇЛ ТА КРЕССІДА» В. ШЕКСПІРА ЯК ВЕРШИНА ОБРОБКИ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТУ У БРИТАНІЇ

4.1 Проблематика та ціннісні орієнтири шекспірівської версії традиційного сюжету про Троїла та Крессіду

«Троїл і Крессіда» У. Шекспіра є п’єсою, яка постає вершинною точкою інтерпретації цього традиційного сюжету. Порівняно з попередніми творами, тут і художні образи персонажів значно поглиблюються, і кількість сюжетних колізій, мотивів, тем-политно збільшується. Варто відзначити, що і Дж. Чосер, і Р. Генрісон на перший план виносили саме кохання пари та проблематику їхніх стосунків. У В. Шекспіра ситуація набагато складніша, адже художній світ, створюваний Великим Бардом багатогранніший. Він стереоскопічний, адже включає не тільки горизонталь (долі персонажів, які подані у розвитку, в подієвій та психологічній динаміці), але й вертикаль. Вертикаль тут вихід традиційного сюжету у простір історії та філософії. Шнкспір, на відміну від своїх попередників, не обмежується любовною лінією: стосунки Троїла і Крессіди подані на тлі глобального історичного конфлікту (Троянська війна), який сутнісно впливає на їх розвиток і водночас є самодостатнім об’єктом художнього осмислення.

Звичайно, у полі зору найперша проблема, яка зображена – це саме кохання Троїла та Крессіди, але на цьому тлі відбувається і чимало інших подій та з’являється чимало інших персонажів, які теж досить яскраво змальовані драматургом. Шекспір розвинув сюжет, додав персонажів та тем у найбільшій мірі. Твір В. Шекспіра вивчали під різними кутами, проте у рамках проблематики ТСО він ще не розглядався.

На початку відзначимо, що досить складно визначити жанр п’єси. Спочатку вона друкувалася без включення в зміст взагалі. Шекспірознавці не мають спільної думки щодо датування твору.. Деякі вчені взагалі не розглядали цей текст в парадигмі шекспірівського канону, оскільки вважали п’єсу не гідною Шекспіра, стверджуючи, що це незріла робота В. Шекспіра, і вона дуже схожа на «Ромео і Джульєтту», проте не така довершена. Проти цієї думки можна навести той факт, що не дивлячись на те, що «Ромео і Джульєтта» – це трагедія, їхнє кохання носило щасливий характер, адже було вічним, і в їхній історії не мала місце зрада чи невірність. В історії Троїла та Кресіди панує абсолютно інший настрій, погляд на кохання тут більш песимістичний: воно не вічне і покладатися на іншого, вірити в нескінченність почуттів марно. І навіть якщо подивитися на юнацьке захоплення Троїлом Кресідою, на його висловлювання, то у тексті можемо прочитати певне насміхання Шекспіра над цим. До Троїла у тексті немає співчуття ані у самого оповідача, ані у реципієнта. цит

У першому виданні в кварто 1609 року п’єсу назвали комедією, гідною порівняння з Теренціем і Плавтом, але на титульному аркуші цього ж видання написано: «Історія Троїла і Кресіди», тобто її вважали історичною хронікою.

Вже у фоліо 1623 року п’єса розташовувалася між трагедіями і історичними хроніками без включення у зміст, що говорить про те, що видавці мали складнощі з визначенням жанру. Насправді п’єса не жодним з названого у чистому вигляді. Це не комедія, навіть у єлизаветинському розумінні, бо вона занадто похмура і не має «хепі енду»; це не історична хроніка, адже тематика кохання тут все ж на першому плані, вона тло для всіх інших подій. Не можна віднести п’єсу до трагедій, адже в ній немає страждань, смерті наприкінці, а також чітке вирішення конфлікту відсутнє.

В кінці XIX ст. відомий шекспірознавець Ф. С. Боас назвав «Троїла і Кресіду», «Гамлета», «Кінець - справі вінець» і «Міра за міру» «проблемними п’єсами» через те, «що поставлені в них проблеми не

знаходять однозначного і остаточного рішення» [Boas 1902, с. 377]. Цю думки підтримало дуже багато шекспірознавців, адже для жанрової ідентифікації твору, написаного в добу Відродження, характер фіналу є вкрай важливим.

Втім, думка Ф. С. Боаса викликає і певну критику. По-перше, через те, що «Гамлет» класична трагедія і вона не підходить у цей ряд. Інші дві схожі з «Троїлом та Крессідою» тим, що вони усі показують розлад цінностей. Але обидві мають щасливий фінал, чого не можна сказати про наш об'єкт дослідження. Інакше кажучи, ці дві п'єси можна віднести до комедій, хоч і похмурих, а от «Троїл і Крессіда» стоїть окремо.

І до сьогодні вчені не дійшли певної єдиної думки щодо жанру п'єси. Ми погоджуємося, що ця п'єса є виключною і особливою у творчості Шекспіра і її дуже складно представити традиційні жанровій класифікації.

«Троїл та Крессіда» належить до третього періоду творчості геніального англійця. Саме тому її тональність пронизана гіркістю та смутком. Усе, зображене в творі є деструкцією усталених уявлень, починаючи з причини війни, яка постає безглуздою за своєю природою і яка веде за собою стільки горя. Ось як іронічно В. Шекспір у п'єсі висловлюється з цього приводу: "All the argument is a whore and a cuckold-a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon" [Shakespeare 1994, с. 727].

Ці характеристики Менелай - рогоносець, а Гелена - розпутня жінка показують нам багато жовчі, які засвідчують, що Шекспір не лише критично оцінює причину Троянської війни, але й обурений його власним сьогоденням, у якому мали місце такі ж самі безглузді війни. І ці жертви ніколи не варті тих людей, за кого борються воїни. Він говорить, що за цю блудницю Єлену полягло чимало воїнів, набагто більше, ніж добрих слів, які ця жінка сказала за своє життя:

… for every scruple

Of her contaminated carrion weight

A Troyan hath been slain; since she could speak,

She hath not given so many good words breath

As for her Greeks and Troyans suff'red death [Shakespeare 1994, c. 737].

До того ж, чималий акцент у п’єсі поставлений на тому, що порядок – основа гармонійного і благополучного буття. Починаючи зі зради Гелени, яка призвела до війни, весь наступний хід подій В. Шекспір репрезентує як порушення божественної гармонії:

The heavens themselves, the planets, and this centre,

Observe degree, priority, and place,

Insisture, course, proportion, season, form,

Office, and custom, in all line of order;

And therefore is the glorious planet Sol

In noble eminence enthron'd and spher'd

Amidst the other, whose med'cinable eye

Corrects the ill aspects of planets evil,

And posts, like the commandment of a king,

Sans check, to good and bad [Shakespeare 1994, c. 720].

У цьому уривку Шекспір нам говорить про, що зараз нам складно зрозуміти: світ має підкорюватися ієрархії аби бути стабільним та гармонійним. На вершині піраміди, звичайно, стоїть Господь, а далі йдуть чини за їхньою ієрархічною важливістю, тобто згідно чинів, рангів, старшинства тощо. Шекспір жив в епоху, коли такий устрій суспільства сприймавлася як нормальний і вважався єдино правильним. Коли ж з’являлися тенднції до того, що ця ієрархічність починає руйнуватися, то суспільство тремтіло і не знало, чого чекати. Саме такі емоції відчував Шекспір і саме тому ці слова вклав у вуста персонажа досить складного для характеристики – Улісса. Улісс, за яким закріплюється ще з часів Гомера, репутація мудрого і винахідливого, зображений Шекспіром у вельми цікавий спосіб. Цар Ітаки тут зображений як носій політичної мудрості і водночас як рупор авторських думок щодо переваг гармонії над хаосом. Його монологи про ієрархію світоустрою (I.3) та про швидкоплинність часу (III.3) не просто

виходять у простір філософської проблематики, а цікавим чином корелюють з елементами традиційного сюжету про Троїла І Кресіду. Річ у тім, що колізії п'си (стосунки Троїла і Крессіди, хід Троянської війни, поведінка Ахілла, смерть Гектора та ін.) постають як свого роду «перевірка», чи навіть підтвердження слів Улісса. Таким чином, сам традиційний сюжет набуває філософічності, його смисловий діапазон помітно розширюється.

Саме через те, що у «Троїлі та Крессіді» порядок речей, описаний Уліссом відсутній, на героїв чекають сумні наслідки. І головне при цьому, що Шекспір піддає критиці ідеали античності та усталену рецепцію Троянської війни: переможці троянці у нього тепер вже не герої, а просто нерозумні грубі несправедливі воїни, у яких немає ані принципів, ані гідності виступити проти цього абсурдного устрою.

Сюжет п'єси«Троїл і Крессіда» В. Шекспіра суттєво відрізняється від чосерівської поеми, де кохання на першому плані, а війна йде десь там, ніби її й немає. У англійського драматурга є і військові перипетії, де нижчий наказує вищому, де логіка має підкоритися волі начальника тощо. В. Шекспір приділяє чимало уваги зображенню морального розкладання, руйнації цінностей та зміщенню пріоритетів.

Перші цінності, що втрачають свою вагу у п'єсі – це військовий авторитет, честь та значимість сімейниї стосунків. Під час ради, де вирішували питання, чи повернути Єлену грекам, чи ні, Пріам, як верховний воєначальник, мав би прийняти остаточне рішення. Проте, ми спостерігаємо, що його влада лише формальна, думка його сприймається далеко не як думка лідера і фінальне слово, таким чином, не за ним. Так само і Гектор не має тієї влади, яку він мав би мати, будучи головнокомандувачем. Замість нього, рішення приймає Троїл, його молодший брат, який не має необхідних повноважень, але саме він тисне прийняти рішення, яке він бачить. І навіть логічні аргументи Гектора не спрацьовують ні на кого: ті жертви, що зазнали троянці не варті Єлени, а також, коли ця жінка знаходиться у них, вони порушують норми та мораль, адже вона ще заміжня жінка. Але для Троїла ці

слова не мають значення, для нього честь – це щось далеке від реального життя, бо не його честь зачеплена, не троянців, а Менелая:

Were it not glory that we more affected
Than the performance of our heaving spleens,
I would not wish a drop of Troyan blood
Spent more in her defence. But, worthy Hector,
She is a theme of honour and renown,
A spur to valiant and magnanimous deeds,
Whose present courage may beat down our foes,
And fame in time to come canonize us [Shakespeare 1994, c. 726].

У цьому уривку ми бачимо як Троїл маніпулює поняттями честі та примхи, підміняючи одне іншим. Він підносить Єлену до рівня честі, слави, гордості троянської, насправді ж цю честь принижуючи. І далі він продовжує тиснути на Гектора, говорячи, що він сподається, що брат не захоче впустити таку можливість майбутньої слави. Гектор, який зображений розумним та розсудливим чоловіком, розуміє усі ці тонкощі, бачить цю підміну понять та помилковість поглядів брата та говорить до Троїла словами, які пронизані мудрістю: “Tis mad idolatry to make the service greater than the god” [Shakespeare 1994, c. 725]. «Це божевільне ідолопоклонство робити службу вищу за самого бога». Під богом Гектор розуміє цінність, яку порушують Єлена та Паріс, а служба – це приховування порочності цього зв’язку та виправдування його. Але все одно, слова Гектора не мали впливу ні на кого і троянці вчинили, як говорив Троїл: вони продовжують війну. І навіть потім і сам Гектор повівся на доводи Троїла, піддавшись примсі, навіть не своїй. І смерть свою він знайшов, коли теж піддався примсі: на численні моління Андромахи, Кассандри, Троїла, Пріама, не вступати у бій, Гектор таки вирішив йти на поле битви, за це і поплатився власним життям.

Зображуючи ці епізоди, Шекспір більше розкриває та поглиблює ідею про те, що устрій світу за ієрархічним зразком гарантує баланс та гармонію в

усьому. Якби Гектора керувався логікою і розумом, то війна б закінчилася і не було б таких сумних наслідків.

Інша деструктована цінність, яку показує Шекспір – це те, як ми оцінюємо все у цьому світі. Єлена для Троїла, наприклад, несе виключно суб'єктивну цінність. Тобто, якби її не вважали такою цінною, то взагалі б війни не було. Інакше кажучи, не людина представляє цінність самим своїм буттям, а те, як ми її оцінюємо. Саме тому ми чуємо такі слова Троїла: "What's aught but as 'tis valued?" [Shakespeare 1994, с. 725]. «Що є нуль, якщо його не оцінити?». Ідея, висловлена Троїлом, заключається у тому, що ми самі надаємо оцінку речам і поки ми їх не оцінимо, цінності вони не представляють. При цьому, Єлену він ставить набагато вище за воїнів, які борються та помирають за неї, за жінку, яка порушила фундаментальні моральні принципи. І цими словами Троїл демонструє свою відмову від устрою, на який вказував Улісс, при якому місце усього є чітко визначеним. Подібна думка не могла з'явитися у Чосера в силу середньовічних уявлень. Вона «виявилася можливою лише в пізньому Ренесансі, коли тверде уявлення про божественну природу цінностей почало втрачати силу і поволі стало народжуватися нове уявлення, згідно з яким цінності визначалися законами ринку» [Elton 1966, с. 99]. Що ми і бачимо у наступних рядках:

We turn not back the silks upon the merchant
When we have soil'd them; nor the remainder viands
We do not throw in unrespective sieve,
Because we now are full. It was thought meet
Paris should do some vengeance on the Greeks;
Your breath with full consent benied his sails;
The seas and winds, old wranglers, took a truce,
And did him service. He touch'd the ports desir'd;
And for an old aunt whom the Greeks held captive
He brought a Grecian queen, whose youth and freshness
Wrinkles Apollo's, and makes stale the morning [Shakespeare 1994, с. 725].

Троїл у цьому уривку говорить термінами ринку, говорить про Єлену як про товар, що лише підтверджує думку, висловлену науковцями. Тут образ жінки-трофея, популярний в античності, знижений до воєнної нагороди, при цьому ще більш знижується через метафори ринкових відносин.

Усе це були тенденції руйнації Троянської держави, які зображені у п'єсі. Але ж у цьому вони є подібні із греками, у яких теж розбій, примха, насолоди займають панівне становище і у цьому два нібито протилежних світи Троянської війни стають одним спустошеним зсередини середовищем.

Усі процеси, які мають місце у таборі троянців, властиві і грекам. Ще більших обертів вони набирають після підступного вбивства Гектора. Військова честь померла остаточно; це вже не війна, це змагання, хто кого більше вб'є; безлад в усьому панує у п'єсі: і у війні, і в стосунках.

Абсурдним є те, що ця деструкція відбувається на фоні війни за жінку, яку обидва полюси зневажають. Обидва табори пов'язані коханням, і не тільки між Троїл та Крессідою: Єлену кохає Паріс, Ахілл закоханий у троянку Поліксену. Також спільним є те, що вони одного роду: Гектор відмовляється вбити Аякса, бо в них тече одна кров.

Шекспір не показує кінця війни, адже того хаосу та безладу, який він зобразив достатньо, аби зрозуміти, що фінал буде жахливим для кожного, хто хоч якось був причетним до цієї війни.

Як бачимо, у шекспірівській інтерпретації традиційного сюжету мають місце ціла низка інновацій. По-перше, В. Шекспір розширив проблемно-тематичний спектр п'єси, шляхом додавання філософських ідей, збільшення кількості сюжетних ліній і персонажів. По-друге, автор додав до провідного мотиву (стосунки Троїла і Крессіди) ще один, не менш значущий, показуючи Троянську війну не лише як фон (саме так її зображували Дж. Боккаччо, Дж. Чосер, Р. Генрісон), а як самодостатній об'єкт художнього висвітлення. По-третє, пара Троїла і Крессіди та їхні стосунки з погляду В. Шекспіра були

зовсім іншими. Ця тема буде розглянута у наступному підрозділі цієї магістерської роботи.

4.2 Особливості змалювання персонажів п’єси та їхні відмінності від попередників

Легенда про Троїла та Кресіду у 16 столітті була загальновідома і навіть популярна. Шекспір добре усвідомлював, що він розробляє відомий сюжет, змальовує добре відомих персонажів. Варто додати, що Кресіда сприймалася у Єлизаветинському соціумі не стільки як трагічний персонаж поеми Дж. Чосера, а скільки як втілення розпусти. Створена Р. Генрісоном репутація героїні прижилася у пропуританськи настроєних колах англійського суспільства. В часи, коли розпутне життя набирало великих обертів (згадаймо, що публічні доми в Єлизаветинському Лондоні були чисельними, а жінки легкої поведінки незрідка згадувалися у творах письменників, (зокрема, К. Марло, Дж. Лілі, Р. Гріна, Т. Лоджа), пуританські проповідники гостро критикували аморальність суспільства і занепад християнської етики. В таких умовах відбувалася емблематизація традиційних образів: одні ставали незаперечними втіленнями чеснот, інші – гріхів і вад. Тож Кресіда, якою її зобразив Генрісон, була більш затребуваною в єлизаветинському соціумі ніж її прототип, змальований Чосером. Саме тому Шекспір перетворює власні імена головних героїв на загальні назви:

True swains in love shall in the world to come
Approve their truth by Troilus [Shakespeare 1994, c. 733].

Кресіда вторила йому:

Yea, let them say, to stick the heart of falsehood,
'As false as Cressid.' [Shakespeare 1994, c. 733].

Тенденції до емблематизації традиційних образів відчувається і у п'єсі Шекспіра, при чому драматург свідомо артикулює цю техніку репрезентації: прикметно, що Шекспір не поділяє стереотипну думку щодо Кресіди, сформовану в масовій свідомості текстом Генрісона, адже для нього ця героїня втілює не розпусту, а підступність.

Таким чином, спостерігаємо зрушення смислових акцентів, наявне у п'єсі Шекспіра. Якщо у Чосера пріорітетна тональність психологічна, і звідси співчуття автора до героїні, у Генрісона – релігійно-етична, а як наслідок, - репрезентація Кресіди як порочної жінки, то у Шекспіра на авансцені гендерно-маркована проблематика. Вона чітко задекларована у словах Пандара: "If ever you prove false one to another, since I have taken such pains to bring you together, let all pitiful goers-between be call'd to the world's end after my name-call them all Pandars; let all constant men be Troiluses, all false women Cressids, and all brokers between Pandars" [Shakespeare 1994, C. 733].

Як бачимо, Шекспір далекий від моралізаторства: він відчуває масштабність образів античних персонажів, ємкість їхньої семантики, яка здатна перетворювати ці образи на емблеми. Не викликає сумнівів, що Шекспір спирався на традицію інтерпретації античного матеріалу, сформовану його попередниками, однак запропонував своє власне бачення традиційного сюжету, створивши можна сказати, абсолютно нових героїв, адже Кресіда Шекспіра – це майже протилежність Кресіди Чосера. При очевидній ідентичносі магістральної сюжетної лінії, особистості та внутрішній світ героїв Шекспіра, оцінка їхнім діям кардинально відрізняється від Чосерівської та Генрісонівської.

Головна героїня, Кресіда, це не чосерівська нібито виправдана та прощена жінка п'єси: у В. Шекспіра у фіналі вона сама усвідомлює ступінь свого падіння. До того ж, у п'єсі Шекспіра оповідач не закоханий у Кресіду, не намагається її зрозуміти, виправдати, поставити під питання типову точку зору суспільства, а, навпаки, тут представлена і підтверджена типова точка зору єлизаветинців на жінку: вона або викликає поклоніння, якщо сповнена

чеснот, або ж піддається гострій критиці – якщо порочна. У Шекспіра дії героїні говорять самі за себе, і деякі з них ніяк не можна вибачити. Але і невірно абсолютно її засуджувати, погоджуючись з Уліссом:

There's language in her eye, her cheek, her lip,
Nay, her foot speaks; her wanton spirits look out
At every joint and motive of her body.
O these encounters so glib of tongue
That give a coasting welcome ere it comes,
And wide unclasp the tables of their thoughts
To every ticklish reader! Set them down
For sluttish spoils of opportunity,
And daughters of the game [Shakespeare 1994, c. 741].

Для нього вона доступна та відкрита для кожного, усе у ній говорить про її легковажність. Але головне, що такою поведінкою Крессіда порушує той самий лад речей, про який говорив Улісс у згаданому монолозі про ланцюг буття. Вона – один із чинників руйнації гармонії, а отже варта безапеляційного осуду з точки зору хитромудрого Одіссея.

Спочатку троянець засуджує ті зміни, що відбулися у його коханій, а потім згадуючи «свою Крессіду» все ж таки не залишається на позиції жорсткого критика. Він переносить провину на Діомеда, проголошуючи його винуватцем змін у Крессіді: «Знай грече, як Крессіду я люблю, не навиджу так само Діомеда». Тут, як бачимо, глибокий психологізм Шекспіра забарвлює істинно-психологічну колізію. Серце Троїла вступає в суперечку з розумом і очима: він бачить падіння Крессіди, але її провину частково перекладає на плечі Діомеда, тим самим неначе пом’кшуючи її гріховність.

Тож, як бачимо, у В. Шекспіра Крессіда не така однозначна, як в традиційному сюжеті. Вона не така різнопланова, як у Чосера, вона і не однозначно негативний персонаж, як у Р. Генрісона. В. Шекспір дає їй слово досить рідко, і до того ж, коли вона говорить, то вона не пояснює свої дії, але у багатьох випадках ми бачимо її на моральному роздоріжжі. Цей факт

підтверджує, що Шекспір не хоче та не може дати оцінку її вчинкам, а лише показує, як прийнято про неї думати.

Кресіда у Шекспіра змальована фізично привабливою жінкою, але вона не викликає симпатій реципієнта. Шекспір притримується ранньої лінії трактування традиційного образу і робить героїню молодою незаміжньою дівчиною, як було у Бенуа де Сен Мора і Гвідо делле Колонн, на відміну від Кресіди-вдови у Чосера. Вона ще більш чуйна та вразлива, оскільки менш захищена від нападів суспільства. У неї немає ані власного дому, ані служниць; єдиним родичем є дядько, ціну турбот якого вона прекрасно знає. Ця матеріальна та соціальна нерівність між нею та Троїлом – ось момент, який Шекспір ретельно опрацьовує і який був би просто неможливим у середньовічних інтерпретаціях традиційного сюжету в силу багатьох причин, і політичних, і культурних. Її становище ще більше знівечено, оскільки у будь-якому випадку вона не може стати дружиною Троїла, а виключно коханкою і лише таємно. Але вона розумна, і вона усвідомлює це.

Більш опрацьована у В. Шекспіра і біографічна лінія Кресіди. Учені припускають навіть досить точні деталі її історії. Вона народилася незадовго до війни. Польський вчений Ян Кот знайшов, «що їй було вісім, десять або дванадцять років, коли почалася облога Трої» [Kott 1966, с. 80]. Саме тому її виховала війна, нею керують принципи, які панують у військовий час: світом правлять чоловіки; у кого є сила та влада, до того треба прагнути, аби вижити; жінка слугує для втіхи чоловіка тощо.

Тут, як бачимо, активно артикулюється гендерний дискурс. В світлі позиції Яна Котта, шекспірівське розуміння магістральної лінії традиційного сюжету про Троїла і Кресіду постає як гендерно детерміноване. Образ Кресіди вписаний у жорсткий і безжальний контекст соціуму, де домінує маскулінність, тож жінка постає вразливою і беззахисною. Якщо вона розумна – то її розум шукає шляхів адаптації, і знаходить їх саме у фемінних прикладах. У світі чистогану та товарно-грошових відносин, сама Кресіда сприймає свою жіночну принадність і красу як свого роду товар, вигідно

продавши який, вона зможе уникнути страждань, на які її прирікає власна жіноча стать.

Вона сама сприймається і оточенням як товар, річ - її обмінюють на Антенора, не порадившись з нею, не спитавши її думки та волі. Вона розуміє усі ці правила, вона живе за ними, аби вижити, а де виживати – не важливо, адже ці правила усталені і для греків, і для Трої. Троїл не зробив нічого, аби полегшити її долю, тому Крессіда не може просто фізично зберігати йому вірність, адже це коштувало б їй життя. Такі акценти, привнесені Шекспіром за рахунок гендерно-маркованих та ідеологічних концептів (безправ'я жінки у чоловічому світі, зненілення моральних пріоритетів під час війни), змінюють звучання магістральної колізії цього традиційного сюжету.

Не можна говорити, що вона не кохає Троїла – це не так. І можна навіть трактувати її невірність з того боку, що вона мала ще надію на з'єднання з коханим і тому пристосовувалася, аби вижити у греків і потім зустрітися з Троїлом. Або ж, гіпотетично можливе і припущення, що Крессіда не тішила себе ілюзіями, що вони можуть ще бути разом з Троїлом і знову ж таки, пристосувалася, аби вижити, і почала нове життя, на новому місці, все ще кохаючи троянця. Крессіда підкорюється, але вона невдоволена тією ситуацією, у якій вона змушена в силу обставин перебувати. Наприклад, коли Діомед просить у неї рукавець, який їй подарував Троїл, вона його не віддає, але той забирає його силою. Дівчина не чинить супротив, адже розуміє, що вона нічого не вдіє проти сильного та владного чоловіка, проте гнітиться своїм становищем, і найбільше її гнітить те, що їй починає подобатися Діомед:

Troilus, farewell! One eye yet looks on thee;
But with my heart the other eye doth see.
Ah, poor our sex! this fault in us I find,
The error of our eye directs our mind.
What error leads must err; O, then conclude,
Minds sway'd by eyes are full of turpitude [Shakespeare 1994, c. 747].

Тонкий психологізм Шекспіра розкривається у цьому моменті. Він показує те, що жінка – слабка людина, вона легко піддається власним фантазіям. Кресіда страждає від того, що закохується в Діомеда, але це все натура жіноча. Саме тому чоловіки схильні зневажати жінок і не довіряти їхній думці. Тут, як бачимо, фокусує увагу реципієнта на тому, що ціннісні орієнтири Крессіди детерміновані не тільки її соціальним статусом, історичними обставинами та гендерними стерепотипами щодо слабкої статі, але й самою психологічною природою жінки. Невипадково драматург подає таке зізнання Крессіди як її власний коментар, як авторефлекію. Вкладені у вуста героїні, ці слова і мають велику вагу, і сприймаються реціпієнтом як достеменні. Це, в свою чергу, дозволяє говорити про високу майстерність В. Шекспіра, завдяки якій відбувається трансформація детермінант сюжету.

Ми не знаємо, як та коли виникає її почуття, Шекспір не робить домислів з цього приводу. Ми бачимо їх з Троїлом вже закоханими, але вона не демонструє свої почуття не стільки через хитрий розрахунок, оскільки через страх втратити залишки незалежності і опинитися повністю беззахисною:

But more in Troilus thousand-fold I see
Than in the glass of Pandar's praise may be,
Yet hold I off. Women are angels, wooing:
Things won are done; joy's soul lies in the doing.
That she belov'd knows nought that knows not this:
Men prize the thing ungain'd more than it is.
That she was never yet that ever knew
Love got so sweet as when desire did sue;
Therefore this maxim out of love I teach:
Achievement is command; ungain'd, beseech [Shakespeare 1994, c. 719].

І недарма вона говорить про Троїла з тональністю негативу, що вона знає, чого він хоче, вона знає, що не почуття ним керують, а виключно жага отримати те, що він бажає. Це ще один опосередкований аргумент щодо того,

що Троїл не кохав Крессіду, але це ми розглянемо трохи далі. А от Крессіда у своїх почуттях абсолютно щира. Вона боїться, вона метушиться від одної думки до іншої, вона шкодує про сказане, жалкує, що жінкам не дано говорити про почуття першими, і при цьому вона рада, що відкрилася коханому:

Hard to seem won; but I was won, my lord,
With the first glance that ever-pardon me.
If I confess much, you will play the tyrant.
I love you now; but till now not so much
But I might master it. In faith, I lie;
My thoughts were like unbridled children, grown
Too headstrong for their mother. See, we fools!
Why have I blabb'd? Who shall be true to us,
When we are so unsecret to ourselves?
But, though I lov'd you well, I woo'd you not;
And yet, good faith, I wish'd myself a man,
Or that we women had men's privilege
Of speaking first [Shakespeare 1994, c. 732].

І після цього починаються її страждання. По-перше, це ніч з Троїлом, після якої, чоловік отримав все, що хотів і поводився з нею і дійсно, як пан, господар, володар. Він наказує їй, насміхається над нею, а вона у своїх почуттях і цим митям рада. Тут ми бачимо повний контраст цієї любовної історії з історією Ромео і Джульєтти. Якщо веронські закохані і після близькості зберігають повагу один до одного, то троянці руйнують власні почуття. Джульєтта не настільки прагматична, як Крессіда. Крессіді ж бракує безпосередньості, щирості і чистоти, якою наділена юна веронка. Запальний і імпульсивний Ромео залишається абсолютно бездоганним по відношенню до Джульєтти, чого аж ніяк не скажемо про Троїла. Коли останній дізнається про розлуку, він не поводиться як закоханий чоловік: говорить змиритися і наполягає, щоб вона берегла йому вірність. Не задля того, щоб колись бути з

нею разом, а виключно аби тішити своє Его, своє самолюбство, що десь є закохана у нього дівчина, яка його чекає і береже вірність. І коли потім вони таки з Крессідою зустрічаються, він не може повірити, що вона йому зрадила, його гордість була зачеплена настільки, що він відмовляється приймати той факт, що перед ним та сама жінка. Крессіда ж веде себе як закохана жінка: вона хоча б словами намагається боротися за власні почуття.

Крессіда, не без коливань, поступається домаганням Діомеда, адже для жінки потрібен покровитель, «стіна», а інакше їй не вижити серед греків. Зневажаючи себе за зраду, усвідомлюючи її, вона все ж стає на цей шлях, можливо, не до кінця усвідомлюючи наслідки. Вона мечеться та не може знайти правильне рішення, у неї немає сил боротися з обставинами.

Крессіда виконала настанову Троїла – пристосувалася. Троїл же залишився інфантильним ідеалістом. Він у Шекспіра набагато більш сентиментальний за чосерівського героя. Він не може відокремити особисте життя від громадянських обов'язків. Ось як він сам говорить:

Why should I war without the walls of Troy
That find such cruel battle here within?
Each Troyan that is master of his heart,
Let him to field; Troilus, alas, hath none! [Shakespeare 1994, с. 714].

З цих слів, зі сцени, де Троїл агітує продовжувати війну за Єлену ми бачимо певну інфантильність в характері шекспірівського Троїла. Кохання він сприймає надто по-юнацьки, у нього грає кров, грає юнацький максималізм, який Шекспір щоразу підкреслює все яскравіше: "But I am weaker than a woman's tear, Tamer than sleep, fonder than ignorance…" [Shakespeare 1994, с. 714]. Улісс, в уста якого Шекспір вклав мудрість, говорить щодо Троїла, що той «розумом пристрастей не стримує» "For what he has he gives, what thinks he shows, Yet gives he not till judgment guide his bounty" [Shakespeare 1994, с. 742]. Інакше кажучи, недоліком Троїла є те, що він своє бажання насолоди не стрисує логікою. При цьому, це не щире та позитивне почуття кохання, це жага володіти об'єктом захоплення: «У

порівнянні з безкорисливою відданістю героя Чосера, у коханні шекспірівського Троїла набагато більше егоїстичного, воно не настільки благородне» [Tillyard 1950, с. 51].

Таким чином, ми бачимо, що цілісна домінанта у шекспіровій інтерпретації Троїла суттєво відмінна від всіх попередніх версій. Його герой – не простозраджений коханий, він коханець, який сам заслужив на зраду. Ого гіпертрофована гордість, нарцисизм, зневажливе ставлення до жінки як до особистості, що має власні запити – все це призвело до закономірного фіналу. Цікавим моментом є те, що про своє кохання Троїл зазвичай говорить віршами:

… I stalk about her door

Like a strange soul upon the Stygian banks

Staying for waftage. O, be thou my Charon,

And give me swift transportance to these fields

Where I may wallow in the lily beds [Shakespeare 1994, с. 731].

А потім, залишившись один, коли Пандар пішов за Кресідою, він продовжує:

I am giddy; expectation whirls me round.

Th' imaginary relish is so sweet

That it enchants my sense; what will it be

When that the wat'ry palate tastes indeed

Love's thrice-repured nectar? Death, I fear me [Shakespeare 1994, с. 731].

І якщо ми детальніше подивимося на ці фрагменти, то помітимо, що єдина людина, про яку говорить Троїл – це він сам: «в цих рядках герой говорить тільки про себе і свої почуття, зовсім не згадуючи про кохану» [Donaldson 1985, с. 104]. У цьому відчутний дух Пертрарки, адже його письму характерний момент, який полягає у закоханості у свої почуття. Проте також, на нашу думку, тут можна говорити ще й про потаємне бажання Троїла страждати та мати подібну до Менелаєвої драму. Ми пам’ятаємо, як він високо цінив Єлену, і, можливо, сам хотів страждати так

само, тому створив для себе цю казку, вигадав свої почуття і оп’янів ними. Недарма ж Пандар каже: “An her hair were not somewhat darker than Helen's- well, go to- there were no more comparison between the women“ [Shakespeare 1994, с. 715]. Тобто, якби волосся Кресіди було темніше за волосся Єлени, різниці між жінками б не було. Ми часто у Шекспіра бачимо, що Кресіда у його словах не фігурує, він закоханий у свої страждання.

І продовжуючи тему співвіднесення прози і віршів, наголосимо: коли з’являється Кресіда перед Троїлом, то останній раптом починає говорити, зізнаватися у своїх почуттях прозою, тобто його поетично натхненні почуття зникають? І цей фрагмент - єдине місце в п’єсі, де немає п’ятистопного ямбу. Під час цього освідчення ми не бачимо жодного слова про кохання, а лише про вірність. Це ще один натяк на те, що кохання Троїла до Кресіди не є щирим і високим почуттям, він прагне лише задовольнити свої певні потреби за її рахунок. Під час цього першого лжеосвідчення, говорить про почуття саме Кресіда, і вона вже говорить віршами.

І знову ж варто згадати «Ромео і Джульєтту». У цій сцені ще діє Пандар, який відпускає цинічні коментарі. Це ніби сцена сатиричного порівняння до зізнання Ромео із Джульєттою, а роль Пандара суголосна партії брата Лоренцо. Тільки тепер це не щире та вічне кохання, а лише гра, або ж сувора правда життя. Інша подібність до вказаної трагедії міститься у фрагменті після першої ночі удвох у покоях Джульєтти. Закохані промовляли альбу – пісню ранкової зорі, популярну в лицірській лірициі. Так само і Троїл після ночі у Кресіди промовляє альбу. Вона досить коротка (всього вісім рядків), мало оригінальна і закінчується зовсім несподіваними словами: “You will catch cold, and curse me” [Shakespeare 1994, с. 738]. Настільки дивно не міг висловитися ані Троїл Чосера, ані Ромео В. Шекспіра.

Цікавим також є і той факт, що коли після цього Троїл вивідав, що він має розлучитися з «коханою», він не впадає у відчай, як і Ромео, але знаходить в собі сили хоча б зовні впоратися з болем і приховати свої почуття. Він лише вигукує: “How my achievements mock me!” [Shakespeare

1994, с. 738]. Це інший аргумент у докази того, що почуття Троїла у Шекспіра не такі глибокі і щирі. Він, можливо, підсвідомо шукав собі трагічної долі, аби впасти у страждання за кохану. Шекспір нам ніби натякає всім сюжетом: істинні почуття існують попри все і саме вони викликають дії, а гра у почуття викликає бездіяльність і не містить за собою нічого окрім самозакоханості. Чи зробив Троїл щось, аби повернути кохану, або взагалі, не дати їй піти? Ні, та навіть більше: він благає Крессіду змиритися з неминучою долею, при цьому наполегливо, майже з одержимістю благаючи її зберегти вірність. І навіть, коли він бачить Крессіду після років розлуки, він не може повірити, що це вона, адже якщо повірити, то можна повернути все назад, а він цього не хоче – страждання краще:

Let it not be believ'd for womanhood.
Think, we had mothers; do not give advantage
To stubborn critics, apt, without a theme,
For depravation, to square the general sex
By Cressid's rule. Rather think this not Cressid [Shakespeare 1994, с. 747].

А коли Троїл, нарешті, приймає цю правду, його любов на відміну від почуттів Троїла у Чосера, який зберіг відданість коханій до кінця, перетворюється на лютий гнів. Всі його уявлення про кохання та честь зруйновані, і героєм у фіналі п’єси керує виключно сліпий гнів і жага помсти.

Як бачимо, фінал традиційного сюжету у п’єсі В, Шекспіра набуває насамперед характерологічної функції. Драматург акцентує не стільки «подію», як це робив приміром Дж. Чосер у фіналі поеми і не стільки її релігійне звучання (нагадаємо, в поемі середньовічного автора любов до Бога вища за земну любов), скільки здатність події проявляти сутність людського характеру.

Іншого виходу у Крессіди не було, а шлях через нового чоловіка був легким і доступним, і сулив щасливе майбуття. У будь-якому випадку, кохання пари було зруйновано, а потім і взагалі зникло, немає «хепі-енду» -

«Троїл та Кресіда» одна з найсумніших п’єс Шекспіра, адже світ без кохання постає спустошеним і позбавленим будь-якого позитиву.

Образ Пандара у Шекспіра теж сильно модифікований. Тільки Бард наділив Пандара дуже гидкими та огидними рисами характеру. Він не має гострого розуму, не має грайливої іронії у словах, яким він був у Чосера. Його помисли брудні, корисливі і цинічні іноді знаходяться під маскою ввічливості і лестощів, бо він все ж таки представник аристократії. Ми не бачимо того, що Пандар – це друг Троїла, як це було у попередніх версіяї традиційного сюжету. У Шекспіра він підлий звідник, який грає людьми і отримує від цього задоволення. Можна провести певну паралель між Пандаром та Терсітом – обидва у п’єсі виконують роль сатиричних коментаторів. У останнього роль принижувати військово-героїчну частину сюжету, у першого – любовну. Фінал п’єси за Пандаром: його виганяє Троїл, Пандар прямо називає себе звідником і промовляє, чому “thus is the poor agent despis'd!” [Shakespeare 1994, с. 752] – «бідний принижений звідник» - слова, немислимі в устах чосерівського Пандара.

Одним з персонажів, який має натяк на те, щоб бути названим позитивним героєм (з усіх персонажів п’єси) є Гектор. Він - відважний воїн, який до того ж і кмітливий, здатний на співчуття і навіть жалість до ворога. Проте саме від цих добрих почуттів та проявів натури він і гине, бо жоден не здатен зрозуміти цих почуттів і навіть його брату Троїлу воно здається дурістю: “Brother, you have a vice of mercy in you Which better fits a lion than a man” [Shakespeare 1994, с. 749]. Він називає доброзичнивість Гектора – вадою, яка більш притаманна льву, аніж людині. Благородний Гектор дає Ахіллу перепочинок в бою, а той натомість, зневажаючи ці принципи, з-за спини нападає на беззбройного Гектора.

Проте, і він неідеальний у Шекспіра. Він нібито все ще благородним мужем, який кидає виклик грекам в ім’я своєї вірної, мудрої і красивої дружини Андромахи. А насправді, спілкується з нею особисто, поводиться з нею він не як зі своєю жінкою, яку він шанує, а так ніби вона його власність:

для нього нормально її перебивати, відсилати геть у відповідь на її прохання до Гектора не вступати в бій:

Andromache, I am offended with you.

Upon the love you bear me, get you in [Shakespeare 1994, c. 749].

Окремо стоять у п'єсі Паріс та Єлена, найпростіші персонажі для характеризації у «Троїлі та Крессіді». Варто звернути увагу на те, що Єлену у часи Шекспіра було прийнято вважати розпусницею. Саме цієї думки і притримується поет, вкладаючи у вуста всіх героїв точно цю думку. До того ж, Єлена у творі, хоч і красива, проте нерозумна та трохи пихата жінка і занадто сентиментальна. Їхні стосунки з Парісом письменник не вважає за кохання, а лише за жагу чуттєвої насолоди один одним. Навіть рідний батько Паріса відкрито каже синові, що той "Like one besotted on your sweet delights" [Shakespeare 1994, c. 726], спокушений власною носолодою.

Пісня, яку складає Пандар для Єлени і яка повна досить непристойних натяків пов'язаних зі стосунками пари, і єдина сцена з участю пари – це прикладки шекспірового насміхання над почуттями обох. При цьому, пісню Пандара можна ще розглядати і як пародію на чосерівський гімн Троїла, де для чоловіка любов була єднаючою силою для всього Всесвіту; у Пандара ж на противагу:

Love, love, nothing but love, still love, still more!

For, oh, love's bow

Shoots buck and doe;

The shaft confounds

Not that it wounds,

But tickles still the sore.

These lovers cry, O ho, they die!

Yet that which seems the wound to kill

Doth turn O ho! to ha! ha! he!

So dying love lives still.

O ho! a while, but ha! ha! ha!

O ho! groans out for ha! ha! ha!-hey ho! [Shakespeare 1994, с. 731].

Любов для Пандара – це сила, яка вбиває, робить рану смертельною і приносить лише страждання. Але все це висловлено іронічно з еротичними натчяками. Саме тому у фіналі п'єси Терсіт мовить: "Lechery, lechery! Still wars and lechery! Nothing else holds fashion" [Shakespeare 1994, с. 748], маючи на увазі, що розбій і розбрат завжди будуть приводом для найбезглуздіших чвар і навіть війн.

Герої Троянської війни перестають бути героями у Шекспіра. У більшості випадків більш негативно налаштований Шекспір проти греків, ніж проти троянців. Однак Улісса він подає як «єдиного справжнього інтелектуала в стані греків» [Muir 1982, с. 103]. Промови, згадані раніше, говорять нам про те, що цей персонаж висловлює важливі думки, і це надає його образу нових функцій. Через промови Улісса традиційний сюжет збагачується філософським звучанням. Але не все так однозначно у цьому герої – його хитромудрість «вже не безумовна гідність, що дозволяє перемогти ворога, як у Гомера, а скоріше, цинічний розрахунок, що дає можливість за допомогою обману маніпулювати Аяксом і Ахіллом» [Shakespeare 1998, с. 25]. Тобто, він кмітливий, але живе за розрахунком.

Говорячи про Агамемнона, то Шекспір перетворив його із великого жерця ахейців на сміхотворного занадто пихатого героя, "Who broils in loud applause" [Shakespeare 1994, с. 722].

Ахілл, славетний герой у Гомера, у п'єсі В. Шекспіра вже не герой, а зверхній, пихатий юнак, який до того ж ще й самозакоханий. Головне, що змінено в образі Ахілла – це те, що він взагалі не воїн у п'єсі. Теоретично – так, але за фактом він уникає боїв. Удаючись утіхам у шатрі разом з Патроклом, якого Терсіт називає "thou art said to be Achilles' male varlet" [Shakespeare 1994, с. 744], тобто «служницею Ахіллова ложа» [Шекспир 2001, с. 494], Ахілл насміхається над товаришами по зброї і перетворює усе хороше, що в них є: "All our abilities, gifts, natures, shapes, Severals and

generals of grace exact, Achievements, plots, orders, preventions, Excitements to the field or speech for truce, Success or loss, what is or is not, serves As stuff for these two to make paradoxes" [Shakespeare 1994, с. 721], тобто на «привід для безглуздого знущання» [Шекспир 2001, с. 368]. А у момент, коли Патрокл гине, Ахілл йде на полю бою, але веде себе зовсім не як герой: віддає зрадницький наказ убити беззбройного Гектора.

Інші герої теж постають у п'єсі у зміненому вигляді. Шекспір неначе кидає виклик гомерівській традиції, яка поетизувала військову доблесть та її носіїв. Наприклад, Діомед, вже понижений у Чосера, став нахабним спокусником. Схожа доля спіткала Аякса – він тепер недолугий хлопець, який любить похизуватися. Менелай, як ми вже бачили, став синонімом до слова «рогоносець».

Вже згадуваний Терсіт, який і у Гомера не був позитивним персонажем, у Шекспіра втратив усі залишки моралі та цінностей. Все ж Шекспір «зробив його вельми важливим за значенням персонажем, в грецькому таборі він постійно на сцені, і з чотирнадцяти монологів п'єси йому належить дев'ять» [Findlay 1994, с. 233]. Він, по-перше, ніби придворний клоун, який висміює свого пана, Аякса, а по-друге, він заступник оповідача, що коментує події. Але у нього є специфічна риса у якості коментатора, адже він коментує «лише брудні сторони життя і з підлим задоволенням їх смакує, бруд, яким він обливає співвітчизників, липне до них, і відмитися вони не можуть» [Muir 1982, с. 103].

Усі ці греки, як бачимо, далеко не мужні великі воїні, яких традиція, укорінена в «Іліаді» Гомера, наділяла низкою чеснот. Відсутність ідеалів та цінностей руйнує їхню армію. Троянці у Шекспіра, напроти, мають більш стійкі моральні устої. Прикладом може слугувати наступний епізод, у якому Еней передає виклик Гектора до бою:

If there be one among the fair'st of Greece
That holds his honour higher than his ease,
That seeks his praise more than he fears his peril,

That knows his valour and knows not his fear,
That loves his mistress more than in confession
With truant vows to her own lips he loves,
And dare avow her beauty and her worth
In other arms than hers-to him this challenge.
Hector, in view of Troyans and of Greeks,
Shall make it good or do his best to do it… [Shakespeare 1994, c. 721].

Він говорить, що Гектор викликає на поєдинок лише тих, хто вірні своїм жінкакм і готові бороттися за їхню честь, хто знаю свою силу, а не свої слабкості. Але якщо подивитися на характеристику персонажів, яку ми дали, то може з'явитися уявлення, що троянці хороші у п'єсі, а греки погані. Але у Шекспіра не все так просто і очевидно. Можна погодитися, що троянці – фаворити поета, але у Трої, як і у грецькому таборі, теж є багато негараздів.

І наостанок скажемо, що «Троїл і Крессіда» - виключна п'єса, бо єдина з п'єс Шекспіра та взагалі його сучасників, що наділена відкритим фіналом. У п'єсі Крессіда вийшла з дії, коли починався її роман з Діомедом; Ахілл не розплатився за підле вбивство Гектора; божевільний від смутку Троїл продовжує битися на полі бою. У В. Шекспіра традиційний сюжет про Троїла і Крессіду не лише збагатився за рахунок додаткових сюжетних ліній до історії любові та зради. Він набув філософського звучання, пацифістського пафосу і гендерного забарвлення.

ВИСНОВКИ

Компаративістика – одна з основних дисциплін літературознавста, яка пройшла довгу історію від невизначеного статусу до окремої галузі знань, дослідницьке поле якої постійно розширюється, а роль у формуванні культурної аури цивілізації постійно зростає. Літературна компаративістика спрямована на аналіз різних питань, пов'язаних з мистецтвом слова. Предметом вивчення компаративістики обов'язково є два або більше об'єкти, які можуть бути частинами одного цілого або двома самостійними феноменами.

Але у полі зору компаративістів лежить не лише аналіз відмінностей літературних творів, а також, вихід певного творіння у простір інших мистецтв (інтермедіальні проекції художніх текстів) і в сферу публічного життя соціуму. Так, наприклад, деякі літературні тексти породжували певні ментально-психологічні феномени (гамлетизм, донжуанство, боваризм та ін.), а деякі автори породжували цілі дискурси (шекспірівський, шевченківський дискурси). Все це сьогодні входить до сфери наукових інтересів літературної компаративістики, яка виходить за межі науки про красне письменство у простір гуманітаристики, вступаючи у діалог з мистецтвознавством, філософією, культурологією, історією ідей та ін. Як бачимо, правомірно вести мову про надзвичайно широке поле інтересу науки. Тож вважається логічним, що у її рамках виокремлюються певні галузі: порівняльно-історичне літературознавство, імагологія, інтертекстуальні студії, інтермедіальні студії, інтеркультуральні студії тощо.

Також до сфери безпосереднього інтересу компаративістики входить теорія традиційних сюжетів і образів. Вона займається вивченням розбіжностей та подібностей у змалюванні «вічних» сюжетів та образів, а також, особливостей їхнього функціонування у творах різних епох. Традиційним вважається той сюжет чи образ, який вперше був створений

міфологічною чи індивідуально авторською свідомістю, а потім зберіг свої інваріантні ознаки в численних інших творах, що належать різним культурним періодам та/ чи національним традиціям, при цьому отримуючи нові відтінки чи трактування. Статус цієї теорії в сучасному науковому дискурсі не визначений остаточно.

Ця теорія, до представників якої можна віднести ще міфокритиків XIX століття (брати Грімм Ф. Буслаєв, Ф. Мюллер та ін.), детально розроблялася такими українськими вченими як О. Волков, А. Нямцу, Н. Якубовська. Вона перебуває на перехресті декількох галузей літературної компаративістики, адже корелює із вивченням контактно-генетичних зв'язків, із типологічними студіями, а також з культуральними дослідженнями.

Традиційні сюжети та образи можуть бути різних типів. Загалом дослідники погоджуються, що ґенезою можно виокремити наступні типи: міфологічні, фольклорні, релігійні, легендарні, засновані на історичному матеріалі та літературні. При цьому, один сюжет чи образ може належати одночасно до декількох груп. Тип традиційного сюжету визначається за тим, звідки бере початок сюжет: чи це Біблія, чи це міф або твір певного письменника, який потім розвивається, трансформується чи переосмислюється.

У даній роботі, в центрі уваги якої сюжет про Троїла і Крессіду, нами був запропонований трьохетапний алгоритм аналізу традиційних сюжетів. Він включає наступні стадії:

1) доведення правомірності віднесення сюжету про Троїла і Крессіду до традиційних;

2) аналіз текстів, які слугували безпосереднім джерелом для п'єси В. Шекспіра «Троїл та Крессіда»;

3) аналіз особливостей змалювання традиційного сюжету Великим Бардом.

Сюжет про Троїла та Крессіду не є міфологічнм, як то могло би здатися на перший погляд. Якщо ми поглянемо на цикли міфів, ми не знайдемо

жодного міфу, присвяченого закоханим, лише згадки про цих персонажів. Вперше ми знайомимося з парою закоханих при читанні «Іліади» Гомера. Але за часів Середньовіччя Гомер не користувався популярністю як надійне джерело інформації, більш цінувалися твори Дарета Фрігійського («Історія про руйнування Трої») і Диктіса Критянина («Щоденник Троянської війни»), оскільки, вважалося, що ці письменники жили в епоху, коли розвивалася Троянська війна (12 ст. до н.е.). Саме від них ми отримуємо окремі деталі про протагоністів, які поки що діють окремо один від одного.

Одну з ранніх літературних версій історії кохання цієї пари знаходимо вже у «Романі про Трою» (бл. 1160) Бенуа де Сен-Мора. І саме цей твір став основним підґрунтям для подальшого розвитку сюжету: письменник зробив Брізеїду донькою троянця Калхаса, Троїл закохується в Брізеїду, яку потім батько забирає до себе, до греків, під виглядом обміну на Антенора.

Також цей сюжет знаходимо у Гвідо делле Колонна – автора «Історії руйнування Трої» (1287). Проте, неправомірно розглядати цей твір як окрему розробку традиційного сюжету, оскільки письменник лише переказує «Роман про Трою» Б. де Сен-Мора. Варта уваги поема Дж. Боккаччо «Філострато» (бл. 1350), у якій ми бачимо авторську версію сюжету, а саме: історію кохання Троїла та дівчини Кризеїди (замість Брізеїди).

Проблемно-тематичний спектр сюжету має два функціонально активних плани (любов і зрада), які розробляються у більшості версій, зокрема, у Бенуа де Сен-Мора (1154-1173), Гвідо делле Колонна (бл. 1210-1287), Дж. Боккаччо (1313-1375), Дж. Чосера (1340-1400), Р. Генрісона (1424-1506) і В. Шекспіра (1564-1616). В процесі літературної еволюції цей сюжет помітно збагатився як на рівні системи образів (у Боккаччо, приміром з’являється Пандар як посередник закоханих; у Шекспіра – відразливий і непристойний грек Терсіт), так і на рівні проблематики (у Шекспіра наявні політично-ідеологічні топоси, філософські концепти). Кожна нова епоха збагачує і форму репрезентації традиційних колізій за рахунок використання властивих їй поетикальних стратегій: у

Чосера порівняно з попередниками поглиблюється психологізм, а у Шекспіра – збільшується кількість сюжетних ліній, привноситься філософський струмінь, артикулюються пацифістські мотиви, з'являється пародійне начало.

Функціонально активними символічними планами цього сюжету можна вважати: мотив зрадженого кохання, який розробляли практично всі автори, та топоси, пов'язані з троянською війною (система персонажів, військова тематика). Кількість авторів, що зверталися до розробки цього сюжету (Бенуа де Сен-Мор, Гвідо делле Колонн, Дж. Боккаччо, Дж. Чосер, Р. Хенрісон і В. Шекспір), а також його популярність в епоху Середньовіччя та Ренесансу дають підстави вважати його таким, що наділений потужним смислотворчим потенціалом і естетичними ресурсами. Тобто, цей сюжет має всі ті риси, які А. Нямцу вважав обов'язковими для традиційних сюжетів: багатозначність ТСО, що уможливлює накладання нових смислів; гармонійне поєднання національного та універсального, що уможливлює адаптацію ТСО до нових контекстів; багатоманітність функцій сюжету та образів; універсальна проблематика; здатність ставати символами, тож його правомірно відносити до цієї категорії.

Дж. Чосер, розробляючи традиційний сюжет у своїй поемі «Троїл і Кресіда» (1380-ті), привніс в нього нове бачення характеру героїні та принципово відмінне розуміння логіки її поведінки, тим самим розширивши семантичний простір художнього образу. Головною рисою його трактування традиційного сюжету було зміщення акценту з провини Кресіди на її виправдання. Тобто, вона у нього не грішниця, якій немає прощення, а жінка, яка стала жертвою обставин. Водночас, концепт християнської любові, задекларований у поемі середньовічного митця, постає як антипод мінливому земному коханню. До того ж, його поема відрізняється глибоким психологізмом, використанням королівської строфи та експериментуванням з поетичними ресурсами сучасної йому англійської мови.

Наступною розробкою цього традиційного сюжету став віршований твір Р. Генрісона «Заповіт Кресіди» (бл. 1492). І перша риса, яка відрізняє

цей твір від попередника – місцевий колорит. Р.Генрісон – ірландець, і якщо у Чосера дія починається сонячної весни, то у Генрісона вона починається темної та дощової весни. У версії останнього головний акцент - на образі Кресіди. При цьому значно більша увага приділяється релігійно-етичному аспекту. На відміну від Дж. Чосера, Р. Генрісон не виправдовує зрадливу кохану Троїла, а карає її проказою. У Р. Генрісона також можемо бачити суто християнський підтекст: заклик до покаяння у своїх гріхах, адже Кресіда наприкінці поеми покаялася.

«Троїл і Кресіда» (1601-1602 рр.) В. Шекспіра – п'єса, в якій традиційний сюжет знаходить найбільш глибоку і оригінальну інтерпретацію. Відзначимо, що в обох попередніх поемах акцент робився саме на парі закоханих та на проблематиці їхніх стосунків. У В. Шекспіра ця ситуація дещо змінюється. Звичайно, лейтмотивом залишається саме кохання Троїла та Кресіди та її зрада, але інтимні стосунки персонажів вписані у широкий соціально-історичний контекст – контекст Троянської війни. На цьому тлі відбувається і чимало інших подій, діють інші персонажі, окрім протагоністів. Це також є і дуже контроверсійний твір, адже серед науковців досить довго панувала думка, що ця п'єса не заслуговує уваги. Така точка зору була спростована у ХХ ст.

П'єса «Троїл та Кресіда» належить до третього періоду творчості Великого Барда. Саме тому має чимало новаторських планів. По-перше, суттєво розширюється проблемно-тематичний спектр, порівняно з раніше згаданими творами, що розробляють даний традиційний сюжет. Це відбувається за рахунок привнесення філософської стихії, збільшення кількості сюжетних ліній і персонажів. По-друге, В. Шекспір додає до магістрального мотиву (стосунки Троїла і Кресіди) ще один, не менш важливий мотив – засудження війни. Драматург зображує перипетії Троянської війни не лише як фон (саме так вона поставала у Дж. Боккаччо, Дж. Чосера, Р. Генрісона), а як самодостатній об'єкт художнього висвітлення. По-третє, сама пара протагоністів (Троїл і Кресіда) у

В. Шекспіра репрезентована зовсім по-іншому. Традиційний сюжет про Троїла і Кресіду не тільки був значно розширений за рахунок зростання питомої ваги того фону, на якому розгортається історія любові та зради. Він набув філософського звучання, пацифістського пафосу і гендерного забарвлення.

Про Кресіду, найбільш контроверсійний та найголовніший персонаж п'єси, дослідники не мають одностайної думки, адже драматург змалював її вкрай амбівалентно. Він не спростовує популярну для того часу тезу про те, що Кресіда - зрадниця, але і не відбілює її, а лише показує, як прийнято про неї думати. Він її виправдовує у тому сенсі, що показує, що у неї не було іншого виходу, бо у неї не було нічого і нікого. До того ж, вона жінка і вона схильна захоплюватися і закохуватися часто. Вона вихована війною і вона до неї пристосувалася. В цьому відчувається відлуння тогочасних гендерних уявлень.

Також неоднозначним є і Троїл Шекспіра. Якщо раніше жоден письменник не заперечував той факт, що він кохав Кресіду, то, на нашу думку, Шекспір кинув виклик усталеній традиції.. У своїх промовах про кохання герой говорить про себе, а не про кохану; коли він дізнається про майбутню розлуку, то не впадає у відчай чи хандру, а сам пропонує Кресіді пристосовуватися до нових обставин, але зберігати вірність.

Таким чином, у практичних розділах цього дослідження було апробовано запропонований алгоритм, в результаті чого було доведено гіпотезу про те, що хоча існує відносно невелика кількість творів, що опрацьовують сюжет про Троїла та Кресіду, він належить до категорії традиційних. А п'єса В. Шекспіра «Трої і Кресіда», яка розробляє саме цей традиційний сюжет є найбільш довершеною його інтерпретацією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бровко О. О. Основи компаративістики: навч.-метод. посіб. для орг. самостійної роботи й підготов. до модульної роботи студ. спец. „Українська мова і література", „Українська мова і література. Мова і література (англійська)", „Українська мова і література. Мова і література (російська)". Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2012. 214 с.

2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

3. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов. *Сравнительное изучение славянских литератур* : материалы конференции 18-20 мая 1971 года. Москва : Наука, 1975. С. 303–314.

4. Волков А. Р. Теорія традиційних сюжетів та образів. *Літературознавча компаративістика : навч. посіб.* / наук. ред. Р. Т. Гром'як, упоряд. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С. 181–256.

5. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії ТСО) *Бібліотека тижневика «Зарубіжна література»*, 1998. № 25-28 (89-92). С. 3–14.

6. Гарднер Дж. Жизнь и время Чосера. Москва : «Радуга», 1986. 445 с.

7. Гольберг М. Я. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема. *Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич : Коло, 2003. Acta Philologica. Vol. 1. С. 9–17.

8. Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як., упоряд. : Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. 331 с.

9. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература : статьи. Ленинград : Советский писатель, 1984. 271 с.

10. Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическоесвоеобразие). Ленинград : Наука, 1974. 350 с.

11. Нямцу А. Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Черновцы : ЧГУ, 1992. Ч. 1. 160 с.

12. Нямцу А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : «Рута», 2003. 80 с.

13. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы : «Рута», 1999. 176 с.

14. Нямцу А. Е. Своеобразие трансформации общекультурных традиций в мировой литературе (теоретические аспекты). *Біблія і культура*. 2004. Вип. 6. С. 47–99.

15. Нямцу А. Є. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). Чернівці : «Рута», 2001. 152 с.

16. Пронкевич О. «Традиційні сюжети та образи» в комерційній рекламі як засіб конструювання національної ідентичності. *Tertium non datur : проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст*. : колективна монографія. Київ : НаУКМА. 2014. С. 420–445.

17. Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Москва : Прогресс, 1963. 500 с.

18. Смирнов А. Послесловие к «Троилу и Крессиде». *В. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8 томах.* Москва : Искусство. 1959. Т. 5. С. 621-627.

19. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / за заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ : вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.

20. Церна Г. М. Творча інтерпретація «вічних образів» в українській літературі 1920-х років : дис. … канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2001. 158 с.

21. Честертон Г. К. Вечный человек. Москва : Политиздат, 1991. 544 с.

22. Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі : монографія. Чернівці : Рута, 2009. 239 с.

23. Франчук М. Традиційні сюжети в сучасному літературознавстві: до проблеми термінології. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 152–157.

24. Якубовська Н. О. Гомерівська традиція в контексті літератури XX століття : навчальний посібник. Чернівці : «Рута», 2004. 38 с.

25. Ackerman R. W. Chaucer, the Church, and Religion. *Companion to Chaucer Studies* / edited by B. Rowland. New York : Oxford University Press, 1979. P. 30–35.

26. Bennet H. S. Chaucer and the Fifteenth Century. *The Oxford History of English Literature*. Oxford : Clarendon Press, 1947. Vol. II, pt. I. 326 p.

27. Benson B. C. The History of Troy in Middle English Literature: Guido delle Colonne's Historia Destructionis Troiae in Medieval England. London : D. S. Brewer, 1970. 3060 p.

28. Boas F. S. Shakespeare and His Predecessors. London : John Murray, 1902. 555 p.

29. Braddy H. The French Influence on Chaucer. *Companion to Chaucer Studies* / edited by B. Rowland. New York : Oxford University Press, 1979. P. 143–159.

30. Brewer D. An Introduction to Chaucer. London : Addison-Wesley Longman, 1984. 290 p.

31. Brewer D. Chivalry. *A companion to Chaucer* / edited by P. Brown. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2008. P. 58–74.

32. Coleridge S. T. Lectures and Notes on Shakespeare and Other Poets. London : G. Bell, 1914. 552 p.

33. CECTCHMEP – Critical Essays on Chaucer's «Troilus and Criseyde» and His Major Early Poems / Editor C. David Benson Toronto: University of Toronto Press, 1991. 246 p.

34. Donaldson T. E.. The Swan at the Well, Shakespeare Reading. – New Haven : Yale University Press, 1985. 190 p.

35. Eckhardt C. D. Genre. *A companion to Chaucer* / edited by P. Brown. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2008. P. 180–194.

36. Edwards R. R. Narrative. *A companion to Chaucer* / edited by P. Brown. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2008. P. 312–331.

37. Elton W. Shakespeare's Ulysses and the Problem of Value. *Shakespeare Studies (ShakS) 2*. 1966. P. 96–101.

38. Findlay A. Illegitimate Power: Bastards in Renaissance Drama. Manchester : Manchester University Press, 1994. 470 p.

39. Fox D. Introduction. *The Poems of Robert Henryson*. Oxford : The Clarendon Press, 1981. 386 p.

40. Hanly M. France. *A companion to Chaucer* / edited by P. Brown. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2008. P. 149–166.

41. Hazlitt W. The Collected Works of William Hazlit. London : J. M. Dent & Co., 1950. V. 1. 600 p.

42. Hoffman R. L. The Influence of the Classics on Chaucer. *Companion to Chaucer Studies* / edited by B. Rowland. New York : Oxford University Press, 1979. P. 185–201.

43. Kott J. Shakespeare our Contemporary. New York : Anchor Books, 1966. 366 p.

44. Lewis C. S. Allegory of Love: A Study In Medieval Tradition. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 488 p.

45. Lewis C. S. What Chaucer really did to IL Filostrato. *Essays and Studies by Members of the English Association*. Oxford : The Clarendon Press, 1932. Vol. 17. 105 p.

46. McAlpine M. E. The Genre of Troilus and Criseyde. Ithaca : Cornell University Press, 1978. 252 p.

47. Mc Call. Troilus and Criseyde. *Companion to Chaucer Studies* / edited by B. Rowland. New York : Oxford University Press, 1979. P. 446–459.

48. Muir K. Troilus and Cressida. *Aspects of Shakespeare's Problem Plays*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. 158 p.

49. Payne R. O. The Key of Remembrance: A Study of Chaucer's Poetics. New Haven : Yale University Press, 1963. 246 p.

50. Phillips H. Love. *A companion to Chaucer* / edited by P. Brown. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2008. P. 281–295.

51. The Riverside Chaucer / General Editor: Larry D. Benson. Oxford : Oxford Paperbacks, 1988. 1392 p.

52. Rowland B. Chaucer’s Imagery. *Companion to Chaucer Studies* / edited by B. Rowland. New York : Oxford University Press, 1979. P. 117–142.

53. Ruggiers P. G. The Italian Influence on Chaucer. *Companion to Chaucer Studies* / edited by B. Rowland. New York : Oxford University Press, 1979. P. 160–184.

54. Stevens M. The Royal Stanza in Early English Literature. *Modern Language Association*. 1979. Vol. 94, No. 1. P. 62–76

55. Tillyard E. M. W. Shakespeare’s Problem Plays. London : Chatto and Windus, 1950. 166 p.

56. Thompson A. Shakespeare's Chaucer. A Study in Literary Origins. Liverpool : Liverpool University Press, 1978. 239 p.

57. Wallace D. Italy. *A companion to Chaucer* / edited by P. Brown. Oxford : Blackwell Publishers Ltd, 2008. P. 218–234.

58. Windeatt B. Oxford Guides to Chaucer: Troilus and Criseyde. Oxford : Clarendon Press, 1995. 428 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

59. ЛЗПЛ – Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.

60. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ „Академія”, 2007. Т. 1. 608 с.

61. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалiва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

62. Чосер Дж. «Троил и Крессида». Москва : Издательство «Наука», 2001. С. 5-307.

63. Хенрисон Р. «Завещание Крессиды». Москва : Издательство «Наука», 2001. С. 308-330.

64. Шекспир В. «Троил и Крессида». Москва : Издательство «Наука», 2001. С. 331-536.

65. Chaucer G. Troilus and Criseyde. URL : http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/CHAUCER/TROILUS/Download.pdf (дата звернення: 20.11.2019)

66. Shakespeare W. Troilus and Cressida. *The Complete Works of William Shakespeare.* Ware : Wordsworth Editions. 1994. P. 714-752.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as "*Troilus and Cressida" by William Shakespeare in the light of traditional plots and characters theory.*

The object of the work can be defined as the.story about Troilus and Crisseyde as a traditional plot.

The main aim of the paper consists in disclosing the transformations and modifications peculiarities of the traditional plot about Troilus and Cressida made by G. Chaucer, R. Henryson and W. Shakespeare. It determined the accomplishment of such objectives as:

- perform an analysis of the scientific priorities of comparativistics and evaluate its place in literature studies;
- determineto the essence of scientific controversy on the theory of traditionalplots and characters;
- to identify the main types of traditional plots and characters and the criteria by which they are distinguished;
- to discover the roots of the traditional plot about Troilus and Cressida and how this story was modified before the Middle Ages;
- to analyze the specifics of interpreting the traditional plot in the plays G. Chaucer and R. Henryson;
- to reveal the peculiarities of the modification of traditional plots and characters in the W. Shakespeare's play.

The area of scientific interest of the theory of traditional plots and characters, which relates to comparative studies, includes the story of Troilus and Cressida. This is due to the fact that this plot dates back to the Antiquity and was developed by many medieval writers, including Guido delle Colonne, G. Boccaccio, and by the famous British as G. Chaucer, R. Henryson, and W. Shakespeare. They all regarded the plot differently, gave different ratings to the characters, showed their worldview in their own works. However, the most

developed was the plot of "Troilus and Cressida", written by Shakespeare from the point of view that the greatest number of detailed characters, the broadest problematics can be found in his work.

The scientific novelty of the presented research lies in the analysis of the play written by W. Shakespeare “Troilus and Crisseyde” through the theory of traditional plots and characters.

Key-words*: comparativistics, plot, character, myth, raditional plots and characters, roots, Chaucer, Henryson, Troilus and Cressida.*

Декларація

академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, _____Федько Мілослава Олександрівна_____, студентка __2__ курсу магістратури,
форми навчання ___денної____, факультету _____іноземної філології_____,
спеціальність _____035 Філологія_____, освітньо-професійна програма _____мова і література (англійська)___, адреса електронної пошти ____mikaslatin@gmail.com_____,
- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему
___«Троїл і Кресіда» Вільяма Шекспіра в світлі теорії традиційних сюжетів і образів»___
відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ ПІБ (студент) _____