

Ромео и Жулиета преди голямата сцена

Петя Петкова-Сталева

Настоящата студия проследява формирането на историята за „двамата благородни любовници“ от Верона, като съчетаване на сюжетни мотиви в рамките на новелистичния жанр, без да напускаме територията на Италия. Преминаването им от един разказвач при друг без никакъв проблем за авторство, поражда непредвидими вариации, като всеки следващ автор оставя своя принос в историята. Основните сюжетни мотиви присъстват в трите новели- на Мазучо Салернитано (XV век), Луиджи Да Порто (XVI век) и Матео Бандело (XVI век), които, макар да разказват една и съща история, остават много различни, защото съчетаването на сюжетните мотиви в определена последователност и с определен край не прави историите тъждествени. Гледната точка на разказвача определя както ритъма на повествованието, така и психологическата плътност на героите.

Romeo and Juliet before “the big stage”

Petia Petkova-Staleva

This study focuses on the story creation about “the two noble lovers” from Verona as a blend of motifs within the genre of the short story without leaving the territory of Italy. The shift of narrators does not raise any issues of authorship. Instead, it creates unexpected turns, each author making his contribution to the story development. The main plot lines are present in Masuccio Salernitano’s (15th century), Luigi Da Porto’s (16th century) and Mateo Bandello’s (16th century) stories. Although they narrate the same story, the stories differ significantly from each other since the resemblance between them does not reside in the order of the plotlines and the ending. The narrator’s point of view sets both the pace of the narrative and the psychological density of the characters.

*„Два рода, равно знатни от Верона,
чиято красота е тук пред вас,
отново нарушавайки закона,
проливат ближна кръв със вражи бяс.*

*Двамина млади през стени от злоба
обикват се под гибелна звезда
и таз любов, отвела ги до гроба,
погребва с тях и кръвната вражда.”*

Шекспир, пролог към „Ромео и Жулиета“

Превод Валери Петров

Увод. Корените на историята за Ромео и Жулиета, преди да стигне до перото на Шекспир и да завладее света, можем да открием далеч назад във вековете. Трагичната любов е вълнувала не един автор, а мотивите са преминавали от текст в текст, като са се преплитали, някои детайли са отпадали, а други са се прибавяли, за да се породи всеки път нов разказ. Настоящото изложение е опит да се проследи формирането на историята за „двама благородни любовници“ и последвалите вариации в рамките на новелистичния жанр, без да напускаме територията на Италия.

Новелата се заражда в зората на италианската литература, като превъзможване на предшестващите я кратки повествователни форми, от които черпи сюжети и наративни мотиви. Новото светоусещане, което се формира в края на Средновековието и на прага на Новото време, намира в нея своя най-пряк израз, тъй като с жанровата гъвкавост тя успява да вмести многообразието на света с неговата променливост и непостоянство.

В своя работна дефиниция на принципа на контраста Чезаре Сегре определя новелата като „повествование най-често в проза (за разлика от *fabliau*, *lai* и *nova*), с човешки персонажи (за разлика от езоповата басня) и правдоподобно съдържание (за разлика от приказката), обикновено, без да е историческо (за разлика от анекдота), в повечето случаи без поучителни цели или поучително заключение (за разлика от *exemplum*)“ (Сегре:48), като раждането на новелата съвпада с едно семантично изместване: „терминът, който е означавал устно и нелитературно повествование, започва да обозначава литературно и естествено писмено повествование“ (Сегре:55). Този факт, обаче, не изключва опозицията устно повествование/писмено повествование да се актуализира през следващите векове в сборници с новелите, а повествователната ситуация се задава било като повествователна рамка, било като макро-новела. В сравнение с другите жанрове новелата най-малко се подава на кодифициране, следователно е най-податлива за експерименти и формални нововъведения. Многоликият ѝ

образ се дължи на вливането на различни повествователни тенденции, без да има строга граница между писмената и устната форма, което допълнително ѝ дава жизнен тласък. А преминаването на повествователни мотиви от един разказвач при друг без никакъв проблем за авторство, поражда непредвидими вариации (срв. Челати). Така мотивът за двамата влюбени от враждуващи семейства, откриваме през XV век в една новела Леон Батиста Алберти (*Любовна история между Леонора де Барди и Иполито Буонделмонте*) и в една на Мазучо Салернитано (Новелино, Новела 33). През следващия век историята се преобразява от Луиджи Да Порто в дългата новела за Ромео и Жулиета (История за двама благородни любовници): новелата впоследствие преминава и в сборниците на Матео Бандело (Новели, Книга II, Новела 9), за да стигне през преводите на френски и английски до Шекспир, който ѝ дава вечен живот на театралната сцена.

Както вече споменахме Чезаре Сегре набляга на правдоподобното съдържание на новелата, но илюзията, че историята на нещастните влюбени от Верона е реална, почти няма вече последователи Генезисът ѝ изглежда напълно литературен, като корените ѝ могат да се търсят още в класическите източници от античността. Любовни истории с нещастен край изобилстват както в живота, така и в литературата: като се тръгне от Пирам и Тисбе до Херо и Леандър, от Тристан и Изолда до Джулия и Прунео, от Мариото и Ганоца до Ромео и Жулиета. Проследяването на потенциалните източници на новелата може да ни разкрие, как при всеки следващ разказ се доразвива основният мотив, като се съчетава с нови, за да се създаде нов неповторим текст.

За да очертаем мотивите, които изграждат историята, тръгваме от схващането за мотива като най-малката повествователна единица на фолклорния сюжет, а при преминаването му в художествената литература като устойчив формално-съдържателен компонент на литературния текст. Приемаме термина "сюжетен мотив" (Веселовский, 11), за да обозначим съвкупността от образ и присъщите му действия, които го характеризират. Този термин ни се струва подходящ за целите на конкретния анализ.

В историята се очертават два основни мотива, които пораждат действието: невъзможната любов между двама млади и привидната смърт на

единия, която поражда трагичен край и за двамата. Повествователното ядро откриваме още в разказа за Пирам и Тисбе на Овидий (Метаморфози, IV, 55-166), преобразен в множество „кантари“ на италиански народностен език, които се разпространяват в края на XIV и началото на XV век. Тук вече се появяват основните структурни елементи: двамата млади любовници принадлежат на благородни и богати семейства, които са против връзката им и те са принудени тайно да си говорят през пролуката на една стена; тази ситуация ги кара да планират бягство; пристигналата първа на мястото на срещата Тисбе вижда лъвица, от която се скрива в една пещера, но изпуска воала си; малко след нея пристига и любимият ѝ Пирам, който намира окървавения и раздърпан от животното воал и, като смята любимата си мъртва, се пробожда. Междувременно Тисбе, събралата смелост, излиза от скривалището си и намира умирация Пирам. Тя също слага край на живота си.

Героите в разказа се движат в точно определено художествено пространство, чиито характеристики определят същината му, тоест семантичното му поле. (Лотман, 267). Тези характеристики могат да се представят чрез бинарни опозиции, чиито два термина на практика разполовяват художественото пространство на две части с различна структура: съответно можем да ги обозначим с противоположни знаци: положителен (+) и отрицателен (-). Разказът е доминиран от опозиция вражда – приятелство, или омраза – любов. Естествено художественото пространство не се определя от една единствена опозиция, има обаче една основна, от която в известен смисъл произтичат и останалите. Границата между двете части на художественото пространство има едно основно свойство – непреодолимост. (Лотман, 278) Героят следователно се намира в една от частите на пространството и най-големият му стремеж е да се премести отвъд границите на своето семантично поле, като това преместване поражда събитието като най-малка единица на сюжета (Лотман, 280,282). “Преместването на героя вътре в пространството, което му е отредено, не се явява събитие”, според Ю.Лотман. (Лотман, 288). В конкретния текст героите пресичат границата на семантичното си поле и това тяхно действие се явява значимо събитие, което движи действието. Или с други думи пред героите има забрана, която те нарушават.

Следващият значим мотив и привидната смърт, при който опозиция може да се очертае като „живот – смърт“: героинята остава в семантичното поле „живот“, но състоянието на незнание, в което се оказва героя, го кара да прекрачи границата на семантичното си поле, което повлича и нея след него. Незнанието поражда действия, които водят към трагичната развръзка на разказа.

Двата мотива – за нещастната любов и привидната смърт – продължават да се преплитат и в други текстове от същия период. Към тях може да се отнесе и един кантаре в октави от началото на XV век, в която се разказва историята на Джиневра Де Лиалмиери (или Дели Алмиери), която обича един младеж, но баща ѝ я жени за друг; по време на поредната чума се разболява и тъй като я смятат за мъртва, я погребват; след като се събужда от мнимата си смърт, излиза от гроба и се връща вкъщи, но съпругът ѝ я отблъсква, защото я взима за призрак; за сметка на това я приема мъжът, когото е обичала и който я е обичал безнадеждно. При този разказ отново преминаването на героинята отвъд границата на семантичното поле „живот“ дава тласък на действието, а връщането ѝ обратно в него води до развръзката. Налице са съответно двата мотива: за нещастната любов, като в случая привидната смърт обръща действието в полза на двамата влюбени и историята завършва с щастлив край.

Наркотичното питие, като важен компонент в мотива за привидната смърт, се появява за първи път, макар и в един различен контекст, в гръцкия любовно приключенски роман „Ефеска повест, или Аброком и Антия“ от Ксенофонт Ефески: тук Антия иска отрова, а получава от лекаря наркотик. Но не можем да твърдим, че италианските новели са го взимали оттам. Този сюжетен елемент се появява обаче и в текст, създаден в края на XIII век от Марко Поло: „Книгата на Марко Поло, гражданин на Венеция, наречен Милион, където се разказват чудесата на света“, или само „Милионът“. В нея между много легенди се разказва и тази за „Стареца на планината“ (40), който с помощта на упойващи напитки вкарвал в замъка си млади мъже, като ги карал да вярват, че са попаднали в рая; а когато те се озовавали вън от замъка били готови на всичко, включително и да убиват, за да се върнат обратно там (Срв. Марко Поло).

Не подминава любовните истории с трагичен край и Джовани Бокачо, като им посвещава цял отделен ден в книгата си „Декамерон“. Това е четвъртият ден, през който се разказват новели: „Под ръководството на Филострато дружината разсъждава за ония, чиято любов е имала нещастен край“ (Декамерон, 243). Трябва да отбележим, че това не са единствените новели, посветени на нещастната любов, като се отчете, че в два от дните темата на новелите е свободна, а един от разказвачите – Дионео – има специалната привилегия да не спазва темата за конкретния ден. Освен това в новелите на Бокачо, макар и да присъстват и двата мотива, които разглеждаме, те се появяват в различни новели, без да се свързват в едно общо сюжетно действие.

Мотивът за привидната смърт се среща в няколко новели. Едната, четвърта новела от десети ден, разказва за несподелената любов на месер Джентиле дей Каризенти към една дама, която получава толкова силен припадък, че близките я мислят за умряла и я погребват; месер Джентиле пристига от Модена и извлича от гробницата любимата си дама; тя се съживява и ражда момче, след което месер Джентиле я предава заедно с детето на нейния съпруг. Новелата, макар и разказана в рамките на темата за проявеното благородство и великодушие, съдържа интересуващите ни мотиви, без да поражда трагичен край. Дамата преминава границата на семантичното поле „живот“ не по своя воля, но това събитие поражда завръзката в разказа. Връщането ѝ обратно води към развързката. Другият герой остава в семантичното поле „липса на любов“ като собствен избор, което не поражда събитие, но в морално отношение го определя като благороден и великодушен.

В „Декамерон“ на Бокачо се появява и мотивът за мнимата смърт, предизвикана от сънотворно, което приспива за определено време. Десета новела от четвъртия ден разказва за жена на лекар, която слага любовника си в сандък, смятайки го за мъртъв, докато той бил само упоен от отвара, приготвена за пациент на лекаря. Героят първо преминава от семантичното поле на живите в това на мъртвите, като предизвиква цяла серия действия от страна на дамата и прислужницата ѝ, които искат да се освободят от „трупа“. След това пробуждането му с връщането в семантичното поле на живите, но вече в друго време и пространство, поражда следващите действия от страна

на двете жени. Новелата, за разлика от всички останали, разказани през четвъртия ден, не е с трагичен край и не случайно я разказва Дионео.

Интересна история, граничеща с пародията, предлага осма новела от трети ден: един абат, за да може да се забавлява на воля с хубавата жена на Ферондо, който не блести с особен ум, му сипва във виното приспивателно, след което го кара да повярва, че е попаднал в чистилицето, за да изкупи греха си ревност. Ферондо бързичко е върнат между живите, когато жена му се оказва бременна от абата. Героят Ферондо два пъти преминава границата между семантичните полета „живот - смърт“, като и в двата случая събитието поражда пародиен ефект.

Мотивът за мнимата смърт предизвикана от сънотворно вещество се появява и в една новела от сборника на Джентиле Сермини, в която Монтанина изпива сънотворно, за да се отърве от ревнивия си мъж и да успее да се събере с любовника: следователно новела завършва щастливо за главната героиня.

Текстове, в които се появяват интересуващите ти мотиви:

АВТОР	ЗАГЛАВИЕ	ПЕРИОД НА СЪЗДАВАНЕ
Анонимен автор	<i>Пирам и Тисбе</i> (кантаре в октави по Овидий, <i>Метаморфози</i> (IV, 55-166))	XIV-XV век
Джовани Бокачо	<i>Декамерон</i> , IV, 10 (<i>Жената на един лекар слага любовника си в сандък, смятайки го за мъртъв, докато той всъщност е само упоен; ...</i>) (новела)	1350 г.
Джовани Бокачо	<i>Декамерон</i> , X, 4 (<i>Месер Джентиле дей Каризенти пристига от Модена и извлича от гробницата любимата си дама, която са погребали, мислейки я за мъртва; тя се съживява и ражда момче, след което месер Джентиле я предава заедно с детето на нейния съпруг Николучо Качанемико</i>) (новела)	1350 г.

Джовани Бокачо	<i>Декамерон</i> , III,8 (Ферондо изпива някакъв прах, след което го погребват, мислейки го за умрял; но абатът, който се забавлява с жена му, го измъква от гроба и го вкарва в затвора, като го уверява, че е попаднал в чистилицето: след като възкръсва, Ферондо започва да се грижи за момчето, което жена му е родила от абата) (новела)	1350 г.
Анонимен автор	<i>Историята на Джиневра Де Лиалмиери</i> , която била погребана като мъртва (кантаре в октави)	XV век
Gentile Sermini	<i>Новила I,1</i> , (новела)	
Мазучо Салернитано	<i>Новелино</i> , новела XXXIII – <i>Двамата любовници от Сиена</i> , (новела)	1476 в., посмъртно
Луиджи да Порто	<i>Отново откритата история за двама благородни любовници с покъртителната им смърт, станала в град Верона по времето на Синьор Бартоломео Дала Скала</i> , (новела)	XVI век
Матео Бандело	<i>Нещастната смърт на двама злочести любовници</i> , (новела)	XVI век

Изложение. В споменатите дотук истории сънотворното във вид на отвара или изсипан прах в питието служеше като средство за преодоляване на затрудненията в любовта, тоест за щастлив край на историята. Мотивът на привидната смърт поражда коренно различно развитие около средата на XV век, когато Томазо Гуардати, известен като Мазучо Салернитано (1410-1475) включва в сборника си с новели, наречен „Новелино“, новелата за Двамата любовници от Сиена - Мариото и Ганоца (новела XXXIII), отпечатана за първи път в Неапол през 1476 г.

Този сборник се отклонява от схемата, зададена от „Декамерон“ на Джовани Бокачо, като новелите не са поместени в обединяваща ги повествователна рамка. Съдържа петдесет новели, разделени на пет декади, като всяка има своя тема: коварството на духовниците, осмяната ревност, лъжите на жените, редуващи се новели с щастлив и със злочест край, щедростта на владетелите. Книгата започва с пролог с посвещение на херцогиня Иполита ди Арагона, в който Мазучо обяснява желанието си да

събере в книга разпилените новели – „доказани истински истории, случили се в стари и нови времена“ (Новелино, Пролог), с което се набляга върху достоверността на разказаните истории. Сборникът завършва със заключение „Реч на автора към книгата си“, като по този начин отново последната дума има авторът. Трябва да отбележим, че тук говорим за образа на автора-разказвач, а не за онзи образ на автора в разбирането на М. Бахтин като „съзнание на съзнанието“ (Бахтин, 1979: 14), който пише, че „авторът на литературното произведение присъства в цялото произведение“, като набляга на факта, че не можем да го открием в някакъв точно определен момент, а още по-малко откъснат от цялото му съдържание: авторът се открива „в онзи неотделим момент, където съдържанието и формата неразривно се сливат“ (Бахтин, 1975: 203). В опозиция на този образ на автора може да се изведе и образът на читателя, като „огледално отражение на автора, което го дублира“, като и двата образа се намират в едно също измерение на времето и пространството, което е извън самото повествование като такова: те не са гласове, а „равни на себе си и един на друг абстрактни понятия“ (Бахтин, 1975: 204).

Всяка новела на свой ред е разделена на три части: встъпление, посветено на личност от двора на арагонската династия, където се определя темата или поучителната цел, повествованието, тоест самата новела, и умозаключителен коментар на автора. Обединяващият момент на разказа е авторът-разказвач, от чието име се води повествованието, като за всеки отделен разказ се очертава и образът на читателя, на когото е посветена дадената новела. Тези два образа присъстват вътре в текста със съвсем конкретни измерения. За да подкрепи допълнително тезата си за „истински истории“ при повечето новели е маркирано при какви обстоятелства и от кого е чута дадена новела, като в конкретния случай тя е разказана от господин от Сиена, радващ се на добър авторитет, а разказаното се е случило не чак толкова отдавна все в Сиена, както научаваме от представянето на темата на новелата преди встъплението с посвещение, като с всичко това се цели да се придаде усещането за истинска история:

In questi dì da un tuo senese de autorità non piccolo fu tra certe ligiadre madonne raccontato, che non è già gran tempo che... (Мазучо, 287)

(Тези дни от един от Сиена, с не малък авторитет, бе разказано пред едни грациозни дами, че не преди много време...)

Преди всяко встъпление откриваме темата на новелата, която следва, а тази на новела XXXIII гласи:

Mariotto senese, innamorato di Ganozza, como ad omicida se fugge in Alessandria; Ganozza se funge morta, e da sepultura tolta, va a trovare l'amante; dal quale sentita la soa morte, per morire anco lui, retorna a Siena, e cognosciuto, è preso e tagliatogli la testa; la donna nol trova in Alessandria, retorna a Siena e trova l'amante decollato, e lei sopra 'l suo corpo per dolore se more. (Мазучо, 287)

(Мариото от Сиена, влюбен в Ганоца, като убиец бяга в Александрия; Ганоца се преструва на мъртва и, извадена от гроба, отива да намери любовника; същият, като чува за смъртта ѝ, за да умре и той, се връща в Сиена; разпознат, той е хванат и обезглавен; жената не го открива в Александрия, връща се в Сиена и намира обезглавен любовника си, а тя над тялото му от мъка умира.)

Историята разказва за двама млади от Сиена, като се появяват почти всички елементи от трагедията на Шекспир. Основният мотив за невъзможната любов в този случай е недоразвит: става ясно, че не могат да се оженят открито, но причините остават неназовани. Няма дори загатнато за враждуващи семейства, което откриваме в някои по-стари текстове.

В този текст влюбеният е Мариото, описан като хубав младеж от добро семейство, който едва след дълъг период от време постига да бъде обичан от Ганоца. Двамата влюбени се женят тайно, като за това инициатор вече е Ганоца, а в начинанието им помага „един покварен за пари монах“. За първи път в новелите от този период се появява мотивът за тайния брак, който се явява допълнителна движеща сила на разказа.

Следва мотивът за убийството, което принуждава младежът да напусне мястото на действието, а следователно и любимата си. Действията на Мариото не са породени от никакви по дълбоки мотиви: поради своята импулсивност той убива свой съгражданин, като го удря с тояга:

...fu che Mariotto un dì venendo a parole con un altro onorevole cittadino e da parole a fatti, in tanto andò la cosa che Mariotto ferì colui d'un bastone in testa, de la quale ferita fra brevi di se morì. (Мазучо, 288).

(...случило се един ден Мариото да се скара с друг уважаван гражданин и от думи към дела, така се развила случката, че Мариото наранил другия с една тояга по главата, от която рана той скоро починал.)

Става дума за инцидент поради буйния характер на младежа, а не защото защитава определена позиция, както ще се случва в по-късните новели с аналогични мотиви. Този инцидент е началото на края на любовната история: за да избегне смъртното наказание, което го грози, Мариото напуска не просто Сиена, а Италия и се отправя към Александрия в Египет, където има богат чичо търговец. Пространството, в което се движат героите максимално се разширява, а това дава възможност за повече разминавания във времето и пространството, а следователно и за обрати на съдбата. Двамата влюбени си разменят често писма, в тяхната любовна история е посветен и братът на Мариото, който му е заръчал да го известява за всичко случващо се с Ганоца.

Следващият елемент, който тласка действието е решението на бащата на Ганоца да я ожени, а тя, макар да се опитва никого да не приеме, бива принудена да отстъпи. И тук идва мястото на следващия сюжетен мотив: привидната смърт, с която Ганоца се опитва да избегне нежелания брак, като прибегва до услугите на същия монах, като избира не просто необичаен начин:

...ma pericoloso e crudele, che furiosi mai udito raccontare, ponendo la vita e l'onore in periglio. (Мазучо, 289)

(... а опасен и жесток, който никога не беше чут да се разказва, като живота и честта поставял в опасност.)

Но същото време липсва какъвто и да е драматизъм в това нейно действие:

... e dal frate l'ordine de ciò che avea da fare inteso, con gran piacere quella acuj se bebbe." (Мазучо, 289)

(... и от монаха като разбра какво трябваше да направи, с голямо удоволствие онази вода изпи.)

Очертава се повествователна схема, която ще намери развитие в бъдеще: сънотворно и мнима смърт, погребение, пробуждане, а накрая заради серия разминавания във времето, трагичен провал на замисления план. Завърнала се с помощта на същия монах в семантичното поле, маркирано с „живот“, Ганоца тръгва към Александрия при своя любим, като междувременно му е изпратила писмо по пратеник, в което описва целия си план. Братът на Мариото, неведущ за плана на Ганоца, също изпраща писмо с новината за внезапната ѝ смърт. Съдбата изиграва лоша шега, тъй като пристига само второто писмо, а първият пратеник е заловен и убит от пирати. Разширяването на художественото пространство, в което се движат героите, в случая е в услуга за допълнителното усложняване на интригата. Идва ред на следващото разминаване: докато Ганоца пътува към Александрия, Мариото отпътува към Сиена, за да оплаче гроба на любимата си, без да крие самоличността си, което поради присъдата за него се равнява на смърт. Когато Ганоца пристига в Александрия, научава за заблудата на Мариото, и потегля обратно към Сиена, където пристига три дни след екзекуцията на нейния любим. Младата жена се оттегля в манастир, където заради голямата мъка и пролетите „кървави сълзи“ много скоро умира и тя.

Както отбелязахме вече, след всяка новела авторът си запазва пространство за коментар. В случая на тази новела коментарът е повече от интересен:

...se per aventura se troverà a tale discussione alcuno che saviamente amasse, con vere ragioni proverà, incomparabilmente essere stato più grande e calente quello del misero Mariotto, per accagione che, posto che la giovane, como a donna, adoperasse cose maravegliose ne l'andare a trovare l'amante, pur [fu] mossa dal credere vivo trovarlo, e con lui insieme longamente godere; ma il disavenorato amante, sentendola morta, vuolsse prontisimamente non per altro venire che per perdere la propria vita, como già [fece]. (Мазучо, 294-295)

(... ако по случайност се срещне при този коментар, който да обича благоразумно, с истински доводи ще докаже, че несравнимо е била по-голяма и дълбока любовта на клетия Мариото, тъй като младата жена използва невероятни неща, за да отиде при любовника си, като е водена от убеждението, че ще го намери жив и с него заедно дълго да се наслаждават; а злочастният любовник, като чува, че е мъртва, решава веднага да се върне не за друго, а за да изгуби живота си, както и става.)

Макар в новелата да присъстват почти всички мотиви, които ще открием в авторите от следващия XVI век, разказът запазва примитивния характер на легендата. Историята на влюбените от Сиена прилича на много други подобни истории: ако променим имената, може да стане история, която да впишем в друго време и пространство. Цяла серия случайности и разминавания движат действието на новелата напред. Главните герои основно действат и по-малко разсъждават или имат съмнения, а чувствата са им са описани доколкото е необходимо, за да осигурят действието. Едва в следващите новели – тази на Луиджи Да Порто и на Матео Бандело – не само защото героите ще се казват вече Ромео и Жулиета, историята ще придобие онези очертания, които ще трогнат читателите и зрителите на всички времена.

През следващия XVI век новелата е вече общопризнат литературен жанр, добил почти официална форма. Безспорен модел остава „Декамерон“ на Бокачо: като постановка, многопластовост на повествованието, теми и стил, като неизчерпаем извор на сюжетни мотиви. Много от авторите следват примера на флорентинския писател, като вкарват новелите в рамка, макар и да варират ситуациите, които пораждат разказа. Моделът също търпи еволюция като при едни автори рамката се свежда до чисто конвенционална схема, при други нараства неимоверно спрямо обема на новелите, поместени в нея, или новелите просто се изместват от дискусии по актуални и типични за времето въпроси. Те обаче неизменно остават част от едно по-обширно повествование, в основата на което стои типичното за века диалогично начало с наличието на разказвачи и слушатели. Все пак остава жива и тенденцията новелите да не се обрамчат, минаваща през „Новелино“ от XIII век, „Триста новели“ на Франко Сакети от XIV и „Новелино“ на Мазучо Салернитано от XV век. Но и при новелите, които не са включени в обща

повествователна рамка, не се изключва диалогичният принцип, характерен за времето.

Да се върнем към историята, която ни интересува: трудно е да се установи, как точно и в кой момент се е оформил разказът за влюбените от Верона и по какви пътища е преминал. Писателят, който прави поредната и окончателна трансформация на любовната история е Луиджи Да Порто (1485-1529 г.), потомък на благородници от Виченца по баща, а по майка е сроден със семейство Саворанян от Фриули. Под неговото перо се ражда *„Отново откритата история за двама благородни любовници с покъртителната им смърт, случила се в град Верона по времето на Синьор Бартоломео Дала Скала“*. Авторът трябва да е приключил творбата си през 1524 г., както свидетелства писмото на Пиетро Бембо от 9 юни 1524 г., в което той хвали Да Порто за стойностното произведение, (Бембо, 85), но е публикувано едва след смъртта му през 1530 г.

Новелата е въведена от писмо посвещение до „прекрасната и изящна“ Лучина Саворнян, братовчедка на автора, като текстът е пълен с много алюзии. Повествованието върви от първо лице, а авторът-разказвач афишира намерението си да спази свое обещанието от миналото да разкаже една новела, случила се във Верона, която е слушал много пъти.

Poscia che io, già assai giorni con voi parlando, dissi di voler una compassionevole novella da me già più volte udita, ed in Verona intervenuta, iscrivere... (Да Порто)

(Тъй като аз, преди доста дни като говорих с вас, казах, че искам една предизвикваща съжаление новела, много пъти слушана от мен и станала във Верона, да напиша....)

От самото начало се очертават двата паралелни образа – на автора разказвач и на адресанта – прекрасната Лучина, сякаш успоредно с разказаната в новелата история съществува и друга, паралелна, която вкарва автобиографични нотки в историята, както показват някои нови документирани теории (срв. Франка Тезей). Началото на XVI век е размирнен период за цяла Италия: към враждата между отделни градове и княжества и чуждите нашествия, трябва да прибавим и честите междуособици между най-

влиятелните благородни фамилии, а на моменти между отделни фракции в тях. На фона на войната, при която Венецианската република се противопоставя на войската на император Максимилиан I (1508 г.), сформиранието на Камбийската лига (1509-1514 г.) и последвалото разделяне на Фриули, обществото в областта е на ръба на анархията, която е подхранвана от вековното напрежение между благородниците, селяните и градските жители, от една страна, а от друга, от борбите за надмощие между отделните благороднически фамилии. Една февруарска вечер през 1511 г., както сочи хронистът Грегорио Амазо (срв. Франка Тезей), в двореца на Мария Саворанян, вдовица на Джакомо Саворанян Дел Монте, има бал с маски, а на клавесина за наслада на присъстващите свири 15-годишната й дъщеря Лучина. На този бал вероятно е присъствал маскиран и младият войник Луиджи, макар и да принадлежал към другата фракция на същата фамилия – Саворанян Дел Торе: от тук започва любовната им история, както ще я пресъздаде впоследствие с други имена и в друго времево измерение авторът на новелата. През март същата година в Удине избухва въстание, което се разпространява в цялата област; като е потопено в кръв, следват серия убийства на отмъщение, в които са въввлечени и Саворанян. Въпреки враждата между двете фракции на фамилията двамата млади поддържат връзката си тайно. В продължаващите военни действия в областта, при сблъсък с имперските войски в близост до Градиска, Луиджи е тежко ранен с копие и остава отчасти парализиран, което предопределя живота му в бъдеще. В конфликта между двата клана на фамилия Саворанян се намесва Венеция, постига се брачно споразумение като Лучина Саворанян Дел Монте – любимата на Луиджи – е дадена за съпруга на Франческо Саворанян Дел Торе, братовчед на Луиджи, с който брак се бележи помиряването на фамилията Саворанян. Така завършва любовната история между Луиджи и хубавата Лучина, като погребана се оказва любовта. Може би именно този брак е подтикнал Луиджи Да Порто да напише новелата и да я посвети на Лучина Саворанян, „поради тясната роднинска връзка и сладкото приятелство, което между вашата особа и който пише съществува“ (*“per lo stretto vincolo di parentado e di dolce amistà, che tra la persona vostra e chi la scrive si trova”*), при това подтикнат от любовта, както пише в посвещението. Тази близост прозира и в други негови пасажии, в които авторът заявява

открито, че добре я познава, или се обръща директно към адресанта на новелата: „както вие самата видяхте“ („siccome voi stessa vedeste“).

Афишираната от автора цел на разказа е не е да достави удоволствие с разказа, а по-скоро да даде поука:

quantunque tra le belle donne a voi simiglianti prudentissima vi conosca, possiate, leggendola, più chiaramente vedere a quai rischi, a quai trabocchevoli passi, a che crudelissime morti gli miseri e cattivelli amanti sieno il più delle volte d'Amore condotti. (Да Порто)

(макар да ви познавам като безкрайно благоразумна сред красивите като вас жени, да можете, като я прочетете, по-ясно да видите до какви рискове, до какви крайни действия, до каква жестока смърт бедните и нещастни любовници в повечето случаи са подтикнати от Любовта.)

В посвещението прозира и дълбоката тъга на автора с пожеланието си разказаната история да послужи като поука на други, „които с повече умение и под по-добра звезда“ плуват в морето на любовта и ще успеят да достигнат до нейния бряг. Началото на разказа е като повдигане на завесата с актуализирането на времето на повествованието, маркирано със сегашно време и е отредено на автора-разказвач в противовес на времето, когато му е разказана новелата, и на това на самата история, за които са използвани минали времена. Опозицията сегашно – минало време засилва контраста между днес и преди за автора-разказвач.

И така, самата новела не просто е преразказана от автора-разказвач, както се случваше при Мазучо Салернитано, а е въведен друг разказвач, който я разказва на автора. Така авторът-разказвач на свой ред влиза в ролята на слушател, за да я изложи впоследствие в писмена форма. Запазва се следователно динамичното напрежение между устна и писмена реч, а разказването на новели, свързано с устна реч, документирана по-късно в писмен вид, се вписва в диалогична ситуация с разказвач и слушател, като смислообразуващи образи в текста. Така като следва примера на великия Бокачо, авторът, макар и да разказва една единствена новела, я вкарва в конкретна повествователна ситуация, която да придаде достоверност на разказа. Този разказвач е персонализиран в рамките на нуждите на

повествованието: свързан е по служба с автора-разказвач, като се явява негов оръженосец:

Aveva io per continuo uso cavalcando di menar meco un mio arciero, uomo di forse cinquantanni, pratico nell'arte e piacevolissimo; e, come quasi tutti que' di Verona (ove egli nacque) sono, parlante molto, e chiamato Peregrino. (Да Порто)

(Имах аз заради непрекъснатите преходи на кон навика да водя с мен един мой оръженосец, мъж на около петдесет години, вещ в изкуствата и много приятен; а, както почти всички от Верона (откъдето той е родом), говорещ много, а се казваше Перегрино.)

Разказвачът си има име – Перегрино, възрастово е определен – около 50-годишен, родом от Верона, което допълнително обвързва разказа с мястото, където се развива действието в новелата. Перегрино, освен че е опитен войник, е вещ в изкуство и не просто говори много, а се наслаждава да разказва най-хубавите новели, най-вече тези с любовни истории:

... le più belle novelle e con miglior ordine e grazia si diletta di raccontare, e massimamente quelle che d'amore parlavano... (Да Порто)

(...най- хубавите новели и с най-добър ред и еlegantност се наслаждаваше да разказва, и най-вече онези, които за любов говорят...)

За първи път в посвещението се появява идеята за разказването, което носи наслада, както на този, който разказва, така и на този, който слуша, но тази наслада от разказа е запазена за оръженосеца-разказвач. А авторът-разказвач запазва за себе си поуката, като цел на разказа.

Явно е желанието разказаната история да се впише в правдоподобна историческа рамка: действието „разказване“ се развива по време на преход от Градиска към Удине в пауза между сраженията, а обрисовката на пътя като напълно разрушен от войната в този период допълнително придава нотки на реалност на разказа. Авторът-разказвач язди далеч от другите, вгълбен в мислите си, а Перегрино го настига и, както пише в текста, почти отгатва мислите му:

Volete voi sempre in trista vita vivere, perchè una bella crudele, altrimenti mostrando, poco v'ami? (Да Порто)

(Искате ли вие все тъжен живот да живеете, защото една жестока хубавица, като друго не показва, не ви обича много?)

На практика думите на Перегрино ситуират автора-разказвач в семантичното поле „липса на любов“, което е загатнато в началото на посвещението. А разказът на Перегрино е с точно формулирана цел: от една страна да покаже, че е вредно да се стои прекомерно в „затвора на Любовта“, а от друга, да направи по-малко самотен и досаден дългия път, като по този начин утеши Луиджи в любовното му разочарование.

...quando a voi piacesse, potre' io una novella nella mia città avvenuta, che la strada men solitaria e men rincrescevole ci faria, raccontarvi; nella quale sentireste, come due nobili Amanti a misera e pietosa morte guidati fossero. (Да Порто)

(... стига да желаете, бих могъл да ви разкажа една новела, случила се в моя град, така би ни направила пътя по-малко самотен и по-малко досаден; в която ще чуете как двама благородни любовници стигнали до тягостна и печална смърт.)

Оттук започва историята, която стои в основата на новелата. Разказът започва с въвеждане в художественото пространство, в което ще се случват събитията и в което ще се движат героите. Разказвачът отново набляга на достоверността на разказа: това, което разказва, от една страна, следва разказа на баща си, както той го е чул на свой ред („...secondo che mio padre dicea aver udito...“), а от друга страна се позовава на стари хроники, които е консултирал:

...avvegnachè io, alcune vecchie croniche leggendo, abbia queste due famiglie trovato, che unite una stessa parte sosteneano; nondimeno come io la udii, senza altrimenti mutarla, a voi la sporrò. (Да Порто)

(...тъй като аз, като четох някои стари хроники, намерих тези две фамилии, които обединени поддържали една и съща страна; все пак,

както аз съм я чул, без по никакъв начин да я променям, на вас ще я представя.)

Така историята, която следва, придобива характера на местна легенда, вписана като разказ в точно определен момент от живота на автора, за да осмисли самото повествование като цел.

От първите редове се появяват имената на двете враждуващи благородни фамилии – Монтеки и Капулети, а действието се пренася във Верона в началото XIV век по времето на Бартоломео Дала Скала. Имената на враждуващите фамилии явно са цитат от Чистилицето на Данте Алигиери, тоест чужд текст, който поражда „образно-семантично ядро“ (срв. Протохристова, 18):

Vieni a vedere Montecchi e Cappelletti
 Monaldi e Filippeschi, uom senza cura!
 (Purgatorio VI, 106-7) (Данте, 360)
 (Ела да видиш Монтеки и Капелети

Моналди и Филипески, хора без почит!

Струва ни се много подходящо за случая определението, което дава Клео Протохристова за чужд текст: „Под чужд текст ще се разбира всяка съдържателна или формално-стилистична даденост, мислима като текст или като единство от текстове, която въведена в дадена литературна творба чрез цитиране, алюзия или друг подобен похват и битува там, като съхранява необходимо и достатъчно количество идентификационни белези и едновременно с това се трансформира при взаимодействието си с новия контекст, за да функционира като смисловопораждащ механизъм“ (Протохристова, 16).. Данте, с написването на „Божествената комедия“, се утвърждава като безспорен авторитет не просто в областта на литературата: книгата му се явява неоспоримо свидетелство на една епоха. Историята на двамата влюбени е от периода, в който във Верона на власт идва Бартоломео, който напразно се опитва да потуши омразата, която предизвиква междуособици между благородническите фамилии във Верона, разделени на гвелфи и гибелини. Самият Данте живее през този период в изгнание и е

гост на династията Скалиджери, следователно е бил свидетел на това непримиримо съперничество, като споменава Монтеки и Капулети във втората част на „Божествената комедия“. Така препратката към дантевата творба придава на цитата почти силата на исторически факт, на образно семантично ядро, което играе „ролята на словесна емблема за дадена епоха“ (Протохристова, 18).

Допълнителна достоверност на разказа придава уточнението, че потомци на Монтеки са се заселили в Удине, тоест точно определени хора, представени като реални, живеещи там, докато тече самият разказ, маркирани със сегашното време, което актуализира момента на повествованието, като почти го слива с разказа:

Di una delle quali si stima certo esser questi, che in Udine dimorano; cioè messer Niccolò e messer Giovanni, ora detti Monticoli di Verona, per strano caso quinci venuti ad abitare; benchè poco altro di quel degli antichi seco abbiano in questo loco recato, fuori che la lor cortese gentilezza... (Да Порто)

(За едните от които се смята със сигурност, че са тези, които живеят в Удине; тоест месер Николо и месер Джовани, сега наричани Монтиколи от Верона, поради странни обстоятелства дошли тук да живеят; макар малко да са донесли със себе си от предците си на това място, освен учтивата си любезност...)

Относно личните имена на двамата главни герои в новелата също има разнообразни интерпретации. Според някои изследователи (срв. Тезеи) името „Жулиета“ произтича от „Forum Julii“ – старото име то Чивидале, а след това на Фриули, където е живеела любимата на Да Порто. Името „Ромео“ вероятно е символично, защото в стария италиански език думата „гомео“ означава „поклонник“. Посвещението е било достатъчно, за да изгради съответната алюзия, а добрият тон е налагал да не се използват имена, които директно биха визирали точно определени хора и събития, още повече двете любовни истории – истинската и тази от новелата – имат съвсем различен край. И така в новелата главните герои стават Жулиета Капелети и Ромео Монтеки.

В новелата на Да Порто, както и в тази за Мариото и Ганоца на Мазучо Салернитано, присъстват всички сюжетни мотиви, които по-късно ще залегнат в трагедията на Шекспир, но те са видени през един различен фокус. Разказът започва с голямата вражда между двете фамилии – Капелети и Монтеки, която в рамките на опозицията „любов-омраза“ ги ситиура в семантичното поле на омразата:

Furono adunque, come dico, in Verona sotto il già detto Signore le sopraddette nobilissime famiglie, di valorosi uomini e di ricchezza ugualmente dal cielo, dalla natura e dalla fortuna dotate. Tra le quali, come il più delle volte tra le gran case si vede, checchè la cagion si fosse, crudelissima nimistà regnava... (Да Порто)

(Живеели следователно, както казвам, във Верона по времето на вече споменатия владетел гореказаните фамилии, които били дарени със смели мъже и богатство от Бога, от природата и от късмета. Между тях, както се случва повечето пъти между големите къщи, независимо от причината, царствала жестока вражда.)

Следва кратко примирие между враждуващите фамилии, за чието постигане се намесва и самият Бартоломео Дала Скала, и това е подходящият момент за началото на историята:

Essendo così costoro pacificati, addivenne un carnevale, che in casa di messer Antonio Cappelletti, uomo festoso e giocondissimo, il qual primo della famiglia era, molte feste si fecero e di giorno e di notte, ove quasi tutta la città concorrevà... (Да Порто)

(Като се били помирили така, случи се по времето на един карнавал в къщата на месер Антонио Капелети, весел и приятен човек, който първи човек бил във фамилията, много празненства се направили и денем и нощем, където целият град се стичал...)

Завръзката започва именно на един от баловете с маски по времето на карнавала с появата на сцената на главния герой, като това се явява нов момент в историята, въведен от Да Порто, който много вероятно да има и автобиографична основа, както вече споменахме:

... a una delle quali una notte (come è degli amanti costume, che le lor donne, siccome col cuore, così anco col corpo, purchè possano, ovunque vanno, seguono) uno giovane delli Montecchi, la sua donna seguendo, si condusse. Era costui giovane molto, bellissimo, grande della persona, leggiadro e accostumato assai: perchè, trattasi la maschera come ogni altro facea, e in abito di ninfa trovandosi, non fu occhio che a rimirarlo non volgesse, sì per la sua bellezza che quella di ogni donna avanzava, che ivi fosse, come per meraviglia che in quella casa (massimamente la notte) fosse venuto. (Да Порто)

(... на едно от тези празненства една нощ (както е обичай на любовниците, които техните жени както духом, така и телом, стига да могат, където и да ходят, следват.) един младеж от фамилия Монтеки, като следваше своята любима, отиде. Беше този младеж много хубав, едър на ръст, изящен и доста възпитан: тъй като както всеки друг беше с маска и облечен в костюм на нимфа, нямаше поглед, който да не се обърне да го съзерцава, както заради красотата, с която превъзхождаше всички жени, които там били, така и от удивление, че в онази къща (още повече нощем) беше дошъл.)

Все още в мислите на Ромео не съществува Жулиета, а друга жена, която той напразно ухажва, като идва на бала с надеждата да я види. Но вместо това Жулиета вижда него, като излиза на преден план като основно действащо лице:

Ma con più efficacia, che ad alcun altro, ad una figliuola del detto messer Antonio venne veduto, ch'egli sola avea, la quale di soprannaturale bellezza, e baldanzosa e leggiadrissima era. (Да Порто)

(Но най-голямо бе въздействие, отколкото при когото и да е друго, при дъщеричката на споменатия месер Антонио, която му била едничка, със свръхестествена хубост надарена, и самоуверена, и грациозна.)

Главните герои са вече на сцената и действието може да започне, а тласък напред му осигурява последният танц, с който завършва балът:

E passando la mezza notte, e il fine del festeggiare venendo, il ballo del torchio o del cappello, come dire lo vogliamo, e che ancora nel fine delle feste veggiamo usarsi, s'incominciò; nel quale in cerchio standosi, l'uomo la donna, e la donna l'uomo a sua voglia permutandosi, piglia. In questa danza da alcuna donna fu il giovane levato, ed a caso appresso la già innamorata fanciulla posto. (Да Порто)

(И като минавала полунощ и идвал края на празненството, започнал танцът на факела или на шапката, както го наричаме и който още в края на празненствата виждаме да се танцува; при който, застанали в кръг, като си разменят места по свое желание, мъж застава до дадена жена, или жена – до даден мъж. При този танц вдигнат от някоя жена, младежът случайно до вече влюбената девойка се оказал.)

На помощ на влюбеното момиче идва случайността, която събира двамата млади по време на този танц: тя се оказва между Маркучо с ледените ръце и Ромео, който не просто ѝ стопля ръката, но и сърцето. Инициативата е на Жулиета, като до края на историята тя ще бъде движещата сила:

... giunto Romeo Montecchi (che così era il giovane chiamato) al manco lato della donna, e, come in tal ballo si usa, la bella sua mano in mano presa, disse a lui quasi subito la giovane, forse vaga di udirlo favellare: benedetta sia la vostra venuta qui presso me, messer Romeo. (Да Порто)

(...като се оказал Ромео Монтеки (защото така се казвал младежът) от лявата страна на жената, и както е в този танц, взел в ръката си нейната хубава ръка, почти веднага му казала девойката, може би жадуваща да го чуе да говори: благословено да е идването ви тук до мен, месер Ромео.)

Огънят е пламнал, но изплува основното препятствие пред тяхната любов – враждата между двете фамилии. Докато Ромео, като оценява жестокостта на първата жена, която е харесвал, решава, въпреки че се явява враг на роднините ѝ, целият да ѝ се отдаде, Жулиета се терзае от обстоятелствата, които обричат любовта ѝ, без да ѝ оставя много надежда за щастлив край: съмнява се дали Ромео я обича действително, дали баща ѝ би му я дал за жена, прокрадва се нотка надежда, че двете фамилии биха могли да се помирят:

... la giovane, poco ad altro che a lui solo pensando, dopo molti sospiri tra se stimò lei dovere sempre felice essere, se costui per isposo avere potesse; ma, per la nimistà che tra l'una e l'altra casa era, con molto timore poca speme di giugnere a sì lieto grado tenea. (Да Порто)

(... девойка, почти не мислела за друго освен за него, след много въздишки, на себе си каза, че ще бъде завинаги щастлива, ако можеше той да ѝ стане съпруг; но, заради враждата която съществуваше между едната и другата фамилии, с голям страх малка надежда таеше да се стигне до такъв щастлив край.)

Ред е на Ромео на излезе на сцената, за да даде следващия тласък в развитието на историята, като започва да прекарва нощите под прозореца ѝ с надеждата да я зърне или чуе гласа ѝ:

Ed egli massimamente sì de' vaghi costumi di lei acceso si trovava, che quasi tutta la notte, con grandissimo pericolo della sua vita, dinanzi alla casa dell'amata donna solo si stava... (Да Порто)

(А той толкова бил запален най-вече по така изящните ѝ обноски, че почти цялата нощ, с огромна опасност за живота си, пред къщата на любимата жена сам прекарвал...)

Съучастничка на двамата влюбени става луната, която осветява Ромео и Жулиета го разпознава: така започват среднощните им срещи. Двама млади прекрочват забранената граница на семантичното поле, което им е отредила принадлежността към две враждуващи фамилии, което в сюжетен план се явява значимо събитие. Действието се развива през зимата и, въпреки молбите на Ромео да го пусне в стаята ѝ, Жулиета остава непреклонна, като отстоява едновременно и честта, и любовта си.

От този среднощен разговор се дава тласък на следващия сюжетен мотив, който се появява и в разказа на Мазучо Салернитано: тайният брак. На сцената се появява следващото действащо лице: брат Лоренцо, изповедник на Жулиета и приятел на Ромео:

Era questo frate dell'ordine minore di osservanza, filosofo grande e sperimentatore di molte cose, così naturali come magiche; ed in tanta stretta amistà con Romeo si trovava ... (Да Порто)

(Този монах бил от францисканския орден, голям философ и експериментатор на много неща, както естествени, така и магически, а бил и в тесни приятелски връзки с Ромео...)

Ромео разкрива пред брат Лоренцо плана им за таен брак, за да узаконят любовта си, и следователно намират удобния случай, за да го реализират, с надеждата, че ще дойде ден, в който да бъде приет от родителите им:

Divenuti gli due amanti, nella guisa che udito avete, segretamente marito e moglie, più notti del loro amore felicemente goderono, aspettando col tempo di trovar modo, per lo quale il padre della donna, che agli loro desii essere contrario sapeano, si potesse placare. (Да Порто)

(След като станали, по начина, който чухте, тайно съпруг и съпруга, много ноци се наслаждавали на любовта си, като чакали с времето да се намери начин бащата на жената, за когото знаели, че е против техните желания, да се примири.)

За пореден път двамата главни герои прекрачват границата на семантичното си поле: от свободни стават обвързани, при това отново в противоречие на основното семантично поле, в което те се намират привидно заедно с целите си фамилии. С други думи, създава се напрежение между привидно и действително: привидно двамата влюбени се намират като част от техните фамилии в полето на омразата, но като отделни индивиди реално са в полето на любовта; привидно са свободни, а в действителност – обвързани пред бога. Сякаш за да накаже героите за нарушаването на отредените им граници, съдбата съживява поутихналата вражда между фамилиите на двамата влюбени:

... la fortuna, d'ogni mondan diletto nemica, non so qual malvagio seme spargendo, fece tra le loro case la già quasi morta nimistà riverdire, in modo che le cose sottosopra andando, nè Montecchi a' Cappelletti, nè Cappelletti a' Montecchi ceder volendo, nella via del corso si attaccarono una volta... (Да Порто)

(... късметът, враг на всяко светско удоволствие, не зная какво коварно семе разпръсквайки, между техните фамилии вече почти замрялата вражда съживил, така че нещата напълно се объркали, като не искали да отстъпят нито Монтеки на Капелети, нито Капелети на Монтеки, един ден на улицата се сблъскали....)

При сблъсък между двете враждуващи страни Ромео се въздържа да нарани някой от роднините на любимата си: следователно той се оказва в контраст с привидното и в синхрон с действителното си положение. В даден момент, обаче, при Ромео надделява гневът и убива Тебалдо Капелети, или с други думи имаме преобръщане на ситуацията и привидното надделява върху действителното. Следва изгнание за Ромео и раздяла с Жулиета, която го моли да не отива прекалено далеч – в Рим или във Флоренция, както планира първоначално. Отново на помощ идва брат Лоренцо, при когото Ромео се приютава първо в манастира, а след това му помага да се скрие в Мантуа. Появява се още един важен за последвалите действия персонаж: Пиетро, слугата на Жулиета, на когото Ромео заръчва да предава на монаха всичко чуто в къщата на Жулиета. Събитието прехвърля двамата млади от семантичното поле „щастие“ в противоположното „нещастие“, като на преден план отново е Жулиета с непрекъснато насълзените си очи, което буди безпокойство у родителите ѝ, а майка ѝ превратно интерпретира сълзите ѝ, като желание да се омъжи. Уговореният от родителите ѝ брак още повече натъжава бедната Жулиета, като за първи път се прокрадва и мисълта за смъртта, като алтернатива.

... la giovane, dolorosissima soprammodo ne divenne; nè sapendo che si fare, la morte mille volte al giorno disiava. (Да Порто)

(...младата жена, като потънала в извънредна печал, като не знаела какво да стори, хиляди пъти на ден призовавала смъртта.)

Обезнадеждената Жулиета отново търси помощта на брат Лоренцо в стремежа си да напусне семантичното поле, белязано с „нещастие“, като използва за повод желанието си да се изповяда:

La giovane, come la madre da sè allargata vide, così di subito con mesta voce al frate tutto il suo affanno raccontò; e, per lo amore e carissima amistà che tra lui e Romeo ella sapea ch'era, lo pregò, che a questo suo maggior bisogno aita porgere le volesse. (Да Порто)

(Младата жена, като видяла майка ѝ да се отдалечава от нея, веднага с тъжен глас на монаха разказала за цялата си мъка; и, заради обичта и сърдечното приятелство, което, тя знаела, че съществува, го умолявала на това нейно страдание помощ да окаже.)

Нерешителността на монаха, в един първи момент, тласка Жулиета отново към крайни мисли и думи, като на преден план изплува идеята за самоубийството като решение при създалата се ситуация, или с други думи, невъзможността да прекрачи границата и да се окаже отново в семантичното поле „щастие“, кара Жулиета да мисли за друга граница, която би могла да прекрачи. При преодоляване на границата на опозицията „живот – смърт“, другата опозиция за Жулиета би се неутрализирила и обезсмислила.

.... datemi tanto veleno, che in un punto possa me da tal doglia, e Romeo da tanta vergogna liberare; se no, con maggior mio incarico e suo dolore, un coltello in me stessa sanguinerò. (Да Порто)

(... дайте ми отрова, така че в даден момент да мога от това страдание, а Ромео от този срам да освободя; в противен случай, за моята чест и негова мъка, нож в себе си ще окървавя.)

И така решителността на Жулиета на всяка цена да преодолее границата, която я затваря в семантичното поле на нещастieto намира подкрепа в познанията на брат Лоренцо, окачествен като „експериментатор на много неща, както естествени, така и магически“ („sperimentatore di molte cose, così naturali come magiche“). Освен твърдата позиция на младата жена брат Лоренцо е воден и от лични подбуди да съдейства:

Frate Lorenzo, udendo l'animo di costei tale essere, e pensando egli quanto nelle mani di Romeo ancor fosse, il qual senza dubbio nimico gli diverrà, se a questo caso non provvedesse... (Да Порто)

(Брат Лоренцо, като чул какво става в душата ѝ, и като се замислил колко все още беше в ръцете на Ромео, който щеше без съмнение да му стане враг, ако в този случай не се погрижеше...)

Така притиснат от обстоятелствата той ѝ обещава да я отведе отново при любимия Ромео, като идва ред на последния сюжетен мотив, който ще отведе и към развързка на действието – мнимата смърт:

... Io ti darò una polvere, la quale tu bevendola, per quarantotto ore, over poco più o meno ti farà in guisa dormire, che ogni uomo, per gran medico ch'egli sia, non ti giudicherà mai altro che morta. Tu sarai senza alcun dubbio, come fosti di questa vita passata, nella detta arca seppellita; ed io, quando tempo fia, ti verrò a cavar fuori... (Да Порто)

(Ще ти дам прах, който като изпиеш четиридесет и осем часа, или малко повече или малко по-малко ще те накара така за заспиш, че всеки човек, колкото и голям лекар да е, ще те помисли единствено за мъртва. Ти ще бъдеш без съмнение, като от този живот си отидеш, в тази гробница погребана, а аз, когато дойде време, ще дойда да се извадя оттам...)

Младата жена прегръща идеята за прекрочване отвъд семантичното поле „живот“ в противоположното „смърт“ с възможен път назад, който би я отвел при любимия. Или с други думи, за да прекрачи границата между нещастие и щастие, Жулиета е готова два пъти да прекрачи границата между живота и смъртта, без да се колебае да мине през Ада, за да постигне щастието си. Идеята за преминаване през отвъдния свят за постигане на крайната си цел, отново изпраща невидими нишки към „Божествената комедия“, като напомня за главния герой Данте, който възпрепятстван от трите звяра по пътя към светлия хълм на спасението, предприема пътуване през отвъдния свят.

La giovane già tutta lieta disse: padre, se per tal via pervenir dovessi a Romeo, senza tema arderei di passare per l'Inferno. (Да Порто)

Младата жена, вече много радостна, каза на отца, че, ако по този път трябва да стигне до Ромео, без страх ще дръзне и през Ада да мине.)

Още преди да се е случило събитието, което ще тласне действието напред, се залагат основите на следващата пречка по пътя към щастието на двамата влюбени. Брат Лоренцо мисли за известяването на техния план на Ромео с опасението да не се получи разминаване и в отчаянието си при

вестта за смъртта на Жулиета той да извърши нещо непоправимо. Писмото, което ще информира Ромео, трябва да е написано лично от Жулиета в знак на истинност, а сигурен пратеник ще го занесе лично на Ромео.

... diss'egli, poichè così sei disposta, son contento d'aitarti; ma prima che cosa alcuna si facesse, mi parria che di tua mano a Romeo la cosa tutta intera tu scrivesti; acciò ch' egli, morta credendoti, in qualche strano caso per disperazione non incorresse, perchè io so, ch' egli sopra modo t'ama. Io ho sempre frati che vanno a Mantova, ov'egli, come sai, si ritrova. Fa ch'io aggia la lettera, che per fidato messo a lui la manderò. (Да Порто)

(...казал той, тъй като си така съгласна, ще съм радостен да ти помогна, но преди каквото и да е да се направи, ми се струва, че ще бъде добре собственооръчно на Ромео да напишеш всичко; така че той, ако те помисли за мъртва, да не се забърка от отчаяние в някое странно произшествие, защото аз зная , че той невъобразимо много те обича. Аз имам непрекъснато монаси, които отиват до Мантуа, където, както знаеш, той се намира. Постарай се аз да получа писмото, което по доверен пратеник на него ще изпатя.)

Голямата предпазливост и желанието да се предотврати нова пречка по пътя към щастието определено създават очакване за такава пречка, още повече брат Лоренцо повторно напомня на Жулиета колко важно е да му изпрати това писмо:

Ma non scordare perciò di mandarmi la lettera, che a Romeo dei scrivere; che importa assai. (Да Порто)

(Но да не забравиш да ми изпратиш писмото, което на Ромео трябва да напишеш, че е много важно.)

Събитията около Жулиета стремглаво се задействат: макар да я виждат развеселена и успокоена след „изповядването“, родителите ѝ не могат да отменят или отложат уговорената сватба, а това е повод за действие от страна на Жулиета. В новелата на Да Порто вече присъстват театралните жестове, които явно ще привлекат по-късно и вниманието на Шекспир: След като изпива дадения ѝ от брат Лоренцо прах в присъствието на

прислужницата си и на една своя леля, изрича думи, които, ще бъдат припомнени едва след като е прекрачила границата между живота и смъртта:

... mio padre per certo contro mio volere non mi darà marito... (Да Порто)

(... моят баща със сигурност срещу волята ми няма да ми даде съпруг...)

В новелата поредното решаващо събитие е отвело Жулиета в семантичното поле „смърт“ и оттук натам решаваща ще бъде само тази опозиция: „живот – смърт“. Както в новелата на Мазучо Салернитано, и тук имаме двама вестоносци: от една страна довереният пратеник на брат Лоренцо не предава писмото и го задържа в себе си по стечение на обстоятелствата:

Avea frate Lorenzo, il quale per alcuna bisogna del monasterio poco fuori della città era andato, la lettera della Giulietta, che a Romeo dovea mandare, data ad un frate che a Mantova andava; il quale giunto nella città, ed essendo due o tre volte alla casa di Romeo stato, nè per sua gran sciagura trovatolo mai in casa, e non volendo la lettera ad altri che a lui proprio dare, ancora in mano l'aveva; (Да Порто)

(Брат Лоренцо, който по някакви работи на манастира беше заминал извън града, беше дал писмото на Жулиета, което трябваше да изпрати на Ромео, на едни монах, който отиваше в Мантуа; същият, като стигнал в града и два или три пъти ходил до къщата на Ромео, но за негово голямо нещастие все не го заварвал вкъщи, и като не искал писмото на други освен на него да даде, продължавал със себе си да носи.)

От друга страна, се задейства непредвиден вестоносец – слугата Пиетро в къщата на Жулиета, на когото Ромео беше заръчал да известява за всичко брат Лоренцо и който по своя инициатива заминава за Мантуа, за да съобщи за случилото се:

... quando Pietro, credendo morta la sua madonna, quasi disperato, non trovando frate Lorenzo in Verona, diliberò di portare egli stesso a Romeo così fatta novella. <...> E trovato Romeo, che ancora dal frate la lettera della donna ricevuta non avea, piangendo gli raccontò come la Giulietta morta avea

veduto seppellire; e ciò che per lo addietro ella avea e fatto e detto, tutto gli espose. (Да Порто)

(... когато Пиетро, като смятал за мъртва господарката си, почти отчаян, не намерил брат Лоренцо във Верона, решил да отнесе самият той на Ромео тази вест. <...> И като намерил Ромео, който още не бил получил от монаха писмото на жената, със сълзи на очи му разказал как е видял да погребват мъртвата Жулиета; и това което преди това тя е направила и казала, всичко му разказал.)

Решението на Ромео е аналогично на предшественика му Мариото: да се върне във Верона, което означава еднозначно смърт. Но ако Мариото умира от „ръката на правосъдието“, за Ромео е отредена друга съдба, за която ни подготвя авторът: той взема със себе си змийската отрова, която съхранявал за всеки случай.

Както вече се спомена, единствената граница, която ще прекосяват героите, е тази между живота и смъртта. Отчаяният Ромео успява да проникне в гробницата на Капелети, където открива любимата, положена сред мъртвите като мъртва: неведущ за плана на Жулиета, изпива отровата, която носи със себе си, като е на път да прекрачи в семантичното поле „смърт“. Междувременно започва да губи действието си прахът, изпит от Жулиета. При събуждането на Жулиета, Да Порто въвежда много куриозен елемент: Тя се събужда в прегръдките на Ромео, но в първия момент мисли, че това е брат Лоренцо, като се възмущава дълбоко от поведението му и едва в един следващ момент разпознава своя любим.

Идва ред отново да прекрачи всеки границата на полето, в което се намира: Жулиета се събужда от привидната си смърт, малко преди Ромео да се окаже в отвъдния свят, като авторът отново си служи с литературни цитати, като споменава Пигмалион от „Метаморфозите“ на Овидий (Метаморфози, X, 243):

Romeo, la donna viva sentendo, si maravigliò forte; e, forse di Pigmalione ricordandosi, disse: non mi conoscete, o dolce donna mia? non vedete, che io il tristo vostro sposo sono, per morire appo voi da Mantova qui solo e secreto venuto? (Да Порто)

(Ромео, като усетил жена си жива, силно се учудил; а, спомняйки си може би Пигмалион, казал: не ме ли познавате, о моя сладка жена? Не виждате ли, че аз съм вашият злочест съпруг дошъл тук от Мантуа тайно сам, за да умре до вас?)

Мотивът за привидната смърт почти се слива с мотива на реалната смърт, сякаш дори го генерира: съдбата оставя на двама нещастни влюбени време за една последна прегръдка, след като са си разказали нещастното разминаване, на което са станали неволно жертва.

E qui le raccontò, come Pietro la sua non vera morte per vera gli disse: onde, credendola morta, avea, per farle compagnia, ivi presso lei tolto il veleno; il quale, come acutissimo sentia che per tutte le membra la morte gli cominciava mandare. (Да Порто,....)

(И тук ѝ разказал, как Пиетро му съобщил нейната не истинска смърт като истинска: затова, като я смятал мъртва, за да я съпътства, тук до нея беше изпил отровата, която, както усещал остро, през цялото му тяло започвала да разпраща смъртта.)

Ромео прекрачва границата между живота и смъртта, като оставя злочестата Жулиета без надежда за друг изход освен повторно прекрачване в полето на смъртта:

Misera me! almeno a voi la mia vita potessi donare, e sola morire!
<...> Ma io spero bene, che non passerà molto, che come sono stata cagione, così sarò della vostra morte compagna. (Да Порто,....)

(Горката аз! Поне да можех на вас моя живот да даря и само аз да умра! <...> Но аз наистина вярвам, че няма да mine много време, както съм причината, така на вашата смърт ще бъда спътница.)

Междувременно отново на сцената излиза брат Лоренцо, за да стане свидетел на трагичния край на двамата влюбени. Последният дъх на Ромео и решението на Жулиета да го последва в смъртта, като единствена своя

възможност, без да остави никаква друга алтернатива за действието, окончателно ги премества в отвъдното.

... che debbo io senza te in vita più fare, signor mio? e che altro mi resta verso te, se non con la mia morte seguirti? niente altro certo; acciocchè da te, dal qual solo la morte mi potea separare, essa morte separare non mi possa. E detto questo, la sua gran sciagura nell'animo recatasi, e la perdita del caro amante ricordandosi, diliberando di più non vivere, raccolto a sè il fiato, ed alquanto tenuto, e poscia con un gran grido fuori mandandolo, sopra il morto corpo morta si rese. (Да Порто,....)

(... какво трябва аз без теб сред живите да правя, господарю мой? и какво друго ми остава, освен със смъртта си да те последвам? със сигурност нищо друго; защото от теб, от когото само смъртта можеше да ме раздели, тази смърт не може да ме раздели. Като казала това, затаила в душата голямото си нещастие, като си спомнила загубата на скъпия си любовник и решила да не живее повече, поела дълбоко дъх и го задържала колкото може, а след това със силен вик го изпуснала, като върху мъртвото тяло мъртва се отпуснала.)

В семантичното поле на живите, обаче, като единствен свидетел на тяхната история остава именно брат Лоренцо. Първоначално той се опитва да скрие истината, но притиснат от обстоятелствата, е принуден в присъствието на Бартоломео Дала Скала и много други да разкаже цялата история. Така се разкрива, че всъщност той е първият разказал историята, която разтърсва всички. Смъртта на двамата млади ще предизвика и ново прекрояване на семантичното пространство на текста, като двете враждуващи семейства се помиряват, или с други думи се постига онова равновесие, което враждата им е нарушила:

In questo tempo i padri loro nella detta Chiesa vennero, e sopra i loro morti figliuoli piagnendo, da doppia pietà vinti (avvegnachè inimici fussero) s'abbracciorono, in modo che la lunga nimistà tra essi e tra le loro case stata, e che nè prieghi di amici, nè minaccie del Signore, nè danni ricevuti, nè tempo avea potuto estinguere, per la misera e pietosa morte di questi amanti ebbe fine. (Да Порто,....)

(В това време бащите им в Църквата дошли и, като плачели над своите мъртви деца, от двойна мъка сломени (макар да бяха врагове) се прегърнали, така на дългата вражда между тях и техните две фамилии, която нито молбите на приятели, нито заплахите на владетеля, нито нанесените щети, нито времето беше успяло да изличи, нещастната и печална смърт на тези любовници сложила край.)

В края на повествованието авторът е отредил място за автора-разказвач, с чиито думи се актуализира отново не само неговият образ, но и този на адресанта – хубавата Лучина. Получава се разказ в разказа, а разказването престава да бъде самоцелно, а поместено в точно определена повествователна ситуация, която го осмисля. Обещаната новела, вече е разказана и отново се набляга на факта, че авторът-разказвач не е променил нищо в историята.

Tal misero fine ebbe l'amore di Romeo e di Giulietta, come udito avete, e come a me Peregrino da Verona raccontò. (Да Порто,....)

(Такъв нещастен край има любовта на Ромео и Жулиета, както чухте, и както на мен Перегрино от Верона разказа.)

Началото с посвещението и края на повествованието си кореспондират и се сливат в един разказ, в който е поместено разказването на новелата. Получава се затворен тип композиция, над която властва авторът-разказвач със своя замисъл и цел, а връщането към сегашно време на глаголите, актуализира времето на повествованието. Авторът- разказвач е изкушен да направи паралел между разказаната история за нещастните влюбени от Верона и влюбените от неговото време, като заклеява тяхното непостоянство, липсата на пълна отдаденост на другия. Този упрек сякаш настига и адресанта на новелата – хубавата Лучина, с която съдбата го среща, а след това разделя.

,Текстът завършва с думи, които са явна препратка към едно произведение, оказало огромно влияние не само върху развитието на италианската литература, но и на европейската – „Декамерон“ на Джовани Бокачо. Ако сравним думите, с които завършва „Декамерон“ с тези, които

стоят в края на новелата, ще установим сходство, което с невидима нишка свързва двата текста.

Qui finisce la decima e ultima giornata del libro chiamato Decameron, cognominato prencipe Galeotto. (Бокачо, 697)

(Тук свършва десетия и последен ден от книгата, наречена Декамерон,)

Qui finisce lo infelice innamoramento di Romeo Montecchi e di Giulietta Cappelletti (Да Порто)

(Тук свършва нещастното влюбване на Ромео Монтеки и Жулиета Капелети.)

Почти всички автори от периода, в който живее и твори Луиджи Да Порто са подвластни на влиянието на тази книга: едни се опитват по нейния модел да вписват новелите в рамка, като променят поводите, довели до разказването им, други се дистанцират, като обясняват защо не са ги включили в такава рамка, но никой не може да я подмине. Не я подминава и Да Порто, като показва, че е извлекъл своя урок от големия разказвач от XIV век: вписал е разказа в повествователна ситуация, която огледално кореспондира на новелата, а разказът в разказ, допълнително подчертан с редуването на сегашно и минало време създава усещане за многопластовост на повествованието. На самия разказ е придал правдоподобност, която да служи за поука на всички, които имат нужда от нея.

Както вече отбелязахме, в новелата на Луиджи Да Порто вече са застъпени всички основни сюжетни елементи, които са решаващи за формирането на историята:

- двамата влюбени, принадлежащи към враждуващи фамилии, което прави невъзможна любовта им;
- тайният им брак, който ги обвързва пред Бога, като „помагач“ се явява божия служител брат Лоренцо;
- убийството като повод за изгнанието на Ромео и следователно раздяла между двамата влюбени;

- решението на родителите на Жулиета да я омъжат, които не знаят истинската причина за нейната тъга;
- прибегването до сънотворно, с което да се инсценира смърт, за да се спаси Жулиета от предстоящия брак, като отново „помагач“ е брат Лоренцо;
- идеята за двамата вестоносци, разминаването и недоставянето на писмото, съдържащо плана за действие, и следователно незнанието, което поражда заблудата за Ромео, че Жулиета е мъртва действително;
- трагичната смърт на двамата любовници

Всички тези елементи ще срещнем и в новелата, разказана от друг писател от XVI век – Матео Бандело, наричан от някои литературоведи „Бокачо на XIV век“ (Голенищев-Кутузов, 1975:156). Встъпил съвсем млад в доминиканския орден, през целия си живот води активен светски живот и пътува много; свързан е с аристократични фамилии като Сфорца от Милано и Гонзага от Мантуа. Все така през целия си живот той събира и пише новели, като подрежда всичките 214 на брой в четири отделни книги; първите три излизат в Лука през 1553-54 г., включвайки съответно 59, 59 и 68 новели, а последната в Лион посмъртно през 1573 г. – още 28 новели. Макар и подредени съзнателно от автора си в отделни книги, новелите не са обединени от обрамчващ ги разказ, както отбелязва самият автор в „Посвещението на читателите“ още към първата книга:

... non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme, e fattone tre parti, per dividerle in tre libri, a ciò che elle, restino in volumi piú piccioli... (Бандело, Посвещение на читателите, кн. I)

(..тъй като не спазвах никакъв ред, както ми попадаха в ръцете, ги събрах в едно, а него разделих на три части, за да ги разпределя в три книги, така че да се окажат в по-малки томове...)

Авторът се връща на факта, че новелите се събирани, както ги е поднасяла случайността, без да образуват свързана история и в посвещението към третата книга:

... non essendo le mie novelle soggetto d'istoria continovata, ma una mistura d'accidenti diversi, diversamente e in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati. (Бандело, Посвещение на читателите, кн. III)

(...тъй като моите новели не са сюжет от една продължаваща история, а смесица от различни случки, на различни места и по различно време на различни хора случили се и без никакъв ред написани.)

В същото време, липсата на рамка не отменя диалогичността на повествованието, характерна за периода. Още в посвещението на преден план излизат образът на автора-разказвач от една страна и читателите, от друга, а самото посвещение е озаглавено „Il Bandello ai candidi ed umani lettori“, тоест „Бандело на чистосърдечните и човечни читатели“. От самото начало на посвещението на читателите към първа книга от новелите се въвежда образът на разказвача, който разказва в първо лице, а самото повествование започва с „Аз“, което ни въвежда в първоличното повествование. От посвещението към читателите то прелива и в посвещенията към новелите, в които Бандело се обръща към известни личности от придворните и интелектуалните среди в Италия през този период. Следователно всяка новела има свой, конкретен адресант, към който се обръща авторът-разказвач, като описва кога, къде и при какви обстоятелства е чул новелата, записана, впоследствие от него. Тук се включват и моралните съображения, които са подтикнали към повествованието, като авторът-разказвач е изкушен да „философства“ по една или друга тема, която развива след това с новелата, която следва. Разказвачът се движи в една съвсем точно определена социална среда, която със своите навици и обичаи поражда желанието и нуждата да се разказва: събрани в приятна компания, дами и господа, беседват на различни теми, а любопитството и желанието да се чуе нещо ново, интригуващо, на моменти покъртително обясняват толкова честото обръщане към новелата като жанр.

Както споменахме, повествованието върви от първо лице, но основните му семантични черти: *автентичност* (тоест „случило се е с мен“, „видях го с моите очи“), *субективност* (тоест светът е видян от заинтересован герой със своя позиция) и *незавършеност* (тоест повествованието е ограничено от

опита на разказвача) (Козлуджов, 1986: 61), тук обаче придобиват свои специфични характеристики. Автентичността се свежда до разказах това, което „чух със собствените си уши“, а не преживях и видях случая, при който се разказа дадената новела, участвах в него. Субективността намира израз в подбора на случките, които се разказват в новелите: целта е да създаде наслада и да предпазят слушателите от безчестния път в живота, както пише Бандело в Посвещението на читателите към Книга III:

... io tutte le mie novelle ho scritto, che fu non ad altro fine certamente se non per dilettere ed avvertir ogni sorte di persone che, lasciate le sconce cose, debbiano attender a vivere onestamente... (Бандело, Посвещение на читателите, кн. III)

(...аз всичките мои новели написах с една единствена цел да доставя наслада и да посъветвам всички хора, които, като оставят настрана непристойните неща, трябва да се стремят да живеят честно...)

Незавършеността отново е свързана с опита на разказвача, но този опит, от една страна, в посвещенията е личният опит на разказвача, възприемащ света през своята гледна точка, а от друга, в новелите това е опитът, натрупан от разказвача като слушател в онези ситуации, в които е чул съответната новела, и е подбрал това, което той самият иска да разкаже. Следователно, разказвачът ни представя случка, в която той самият е бил слушател, а разказвач е бил някой друг, за да се възвърне в ролята си на разказвач в следващия миг.

Pertanto ritornando a la mia novella, che fu allora da l'Alemanni narrata e poi da me scritta...(Бандело, Посвещение, нов. 1, кн. I)

(Междувременно, връщайки се към моята новела, която тогава бе от Алемани разказана, а после от мен написана...)

Най често в Посвещенията имаме светски разговор в някой от дворците или в някое от имененията извън градовете и някой по настояване на

останалите разказва за наслада и забавление някоя новела или просто случка, която впоследствие Бандело предава в писмен вид, било по нечие настояване, което е по-често срещания случай, било по своя воля. Това преразказване на вече чути случки и новели, автоматично изключва желанието за оригиналност на сюжетите, които се черпят от други произведения като нещо обичайно за това време, когато определени автори са били издигнати в модел за подражание и имитация. Самият Бандело явно не е усещал този факт като нещо извън нормалното, след като изрично го включва в повествованието. Но в същото време той изтъква още в посвещението на първата новела, книга I, и след това се връща не веднъж на същото, че намерението му е да не потъват в забвение достойни за памет неща и случки, като няколко пъти в посвещенията набляга на факта, че ги е събирал от различни места, както са били разпръснати:

...come io parlo cosí ho scritto, non per insegnar altrui, né accrescer ornamento a la lingua volgare, ma solo per tener memoria de le cose che degne mi sono parse d'essere scritte...
(Бандело, Посвещение, нов. 1, кн. I)

(...така както говоря, така и писах, не за да поучавам другите, нито за да направя по-красив народния език, а само за да запазя спомен за неща, които са ми се сторили достойни за бъдат написани...)

Аналогично на останалите, новела 9 от втората книга има свой адресант – месер Джироламо Фракасторо, поет и много вещ лекар, който е един от многото адресанти на новелите на Бандело. Изборът на адресанта при тази новела не е случаен, защото от една страна се свързва пряко с обстоятелствата, при които е чута историята, а от друга, както самият автор обяснява в посвещението си, явно положителната оценка, която е имал адресантът към неговите произведения:

Quella adunque da me scritta a voi mando e dono, conoscendo per esperienza le ciancie mie esservi grate e che volentieri quelle leggete... (Бандело, Посвещение, нов 9, кн. II)

(Тази от мен следователно написана на вас изпращам и дарявам, като зная от опит, че моите приказки ви допадат и ги четете с удоволствие...)

Адресантът влиза в ролята на сигурен читател на повествованието, което следва, а усещането е за близост между автора-разказвач и адресанта, което е една повтаряща се и при другите новели ситуация: те се движат в едно общо художествено пространство, което от посвещенията прелива в самите новели. И така в посвещението е описан конкретният случай, когато авторът-разказвач чува историята, която ще разкаже в новелата, като самото посвещение започва, както би могла да започва и някоя новела:

Andò questa state il valoroso ed illustrissimo signore, il signor Cesare Fregoso vostro grandissimo amico e mio signore, a ber l'acque dei bagni di Caldero... (Бандело, Посвещение, нов 9, кн. II)

(Отиде това лято мъжественият и многоуважаван господин Чезаре Фрегозо, ваш голям приятел и мой господар, да пие от водите на изворите в Калдеро...)

Това описание прилича повече на местна хроника, която разказва случки от живота на самия Бандело и неговия покровител – Чезаре Фрегозо. Престоят им край изворите на Калдеро има точно определена цел, която е свързана със здравословен проблем, за който минералните води имат благотворно въздействие. Авторът-разказвач вписва и личния си опит, за който заслуга има адресантът на новелата, което придава на обстоятелствата характеристиката „достоверност“.

Ed io tra gli altri ne posso render verissimo testimonio, che essendo dal noioso mal de le reni fieramente afflitto, voi me le faceste bere

alcuni dí qui in Verona, l'un giorno per l'altro mandando a Caldero a prender essa acqua. (Бандело, Посвещение, нов 9, кн.II)

(А аз заедно с другите мога да бъда истински свидетел за това, защото, като бях налегнат от досадните остри болки в бъбреците, вие ми дадохте да пия от нея няколко дни тук във Верона, като ден за ден изпращахте до Калдеро да вземат от тази вода.)

В тази достоверност на фактите около акта разказване допълнително е въввлечен и адресантът на новелата, като се появяват вметнати изрази като: „както доста по-добре от мен знаете“ (*„come assai meglio di me sapete“*, Посвещение, нов 9, кн.II). И така престоят край тези минерални извори се оказва повод за събиране около тях компании, които прекарват времето в приятни игри и светски разговори, като един ден идва ред и на историята, която ни интересува:

Ora ragionandosi un giorno dei casi fortunevoli che ne le cose de l'amore avvengono, il capitano Alessandro Peregrino narrò una pietosa istoria che in Verona al tempo del signor Bartolomeo Scala avvenne, la quale per il suo infelice fine quasi tutti ci fece piangere. (Бандело, Посвещение, нов 9, кн.II)

(Така един ден като се говореше за нещастните произшествия, които се случват в любовните истории, капитан Алесандро Пелегрино разказа една печална история, която във Верона по времето на господин Бартоломео Скала се случила, която заради нещастния си край почти всички ни разплака.)

Лицето, което разказва историята, е капитан Алесандро Перегрино, чието име ни е познато като разказвач и при новелата на Луиджи Да Порто, като по този начин се задейства смисловораждащият механизъм, който с невидими нишки свързва двата текста: той разказва жалостива история, случила се във Верона по времето на Бартоломео Скала и разчувствала до сълзи почти всички присъстващи. А оттук думата е на автора-разказвач, който намира смисъл да запази тази история за бъдещите поколения, за да служи за поука на младите:

E perché mi parve degna di compassione e d'esser consacrata a la posterità, per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia, la scrissi. (Бандело, Посвещение, нов 9, кн. II)

(Написах я, тъй като ми се стори достойна за състрадание и да бъде обезсмъртена за бъдните поколения, за да служи като предупреждение за младите да се научат съдържано да се държат и да не се впускат стремглаво.)

В анонса преди новелата се появява останалата информация, необходима да очертае хоризонта на очакване на читателите:

La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti
che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti.

(Бандело, нов 9, кн. II)

(Злочестата смърт на двама нещастни любовници,
които - единият от отрова, а другата от мъка - умрели,
след много произшествия.)

Читателите са в очакване на историята за нещастната любов на двама влюбени, случила се по времето на Бартоломео Скала във Верона. За разлика от Да Порто, Бандело не се впуска да „доказва“ достоверността на разказваната история, а фактът, че той самият е родом от Верона, явно е било достатъчно условие тази градска легенда да бъде интерпретирана за истинска, така сякаш самият автор-разказвач става гарант за истинността на разказаната история:

Ma perché a ragionar non mi mossi per dir le lodi del nido mio natio che da se stesso si loda e rende riguardevole, verrò a dirvi un pietoso caso ed infortunio grandissimo che a dui nobilissimi amanti in quella avvenne. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Но тъй като не започнах разказа, за да възхвалявам родната си стряха, която сама себе си хвали и буди уважение, ще ви разкажа един печален случай и огромното нещастие, който на двама благородни любовници там се случило.)

Като цяло в новелата си Бандело присъстват всичките сюжетни мотиви на историята, които очертахме по-горе и при тази на Да Порто, като са променени само отделни елементи, които не модифицират основното действие, но придават по-различно звучене на цялото повествование. Освен това той отделя много повече внимание на елементите от отделните мотиви, а също така на монолозите и диалозите в текста, като по този начин, от една страна, създава по-голяма психологическа плътност на образите, а от друга, създава известна театралност на сцените, с което отворя път за нов живот на самата история.

Като начало, Бандело запазва имената на всички познати действащи лица, с което допълнително придава на историята нюанса на градска история, която е разказвана и преди него. Отново враждуващите фамилии са Монтеки и Капелети, като се запазват образно-семантичното ядро от текста на Луиджи Да Порто, отново сме във Верона по времето на Бартоломео Скала, който напразно се опитва да ги помири. В новата новела е запазен и балът с маски, като функционален момент от действието, където за първи път се виждат и срещат Ромео и Жулиета и пламва тяхната любов. И тук започват разликите в двата текста, най-вече в психологическите мотиви, които тласкат главните герои към едни или други действия. Ако при Да Порто е само загатнато, че Ромео е влюбен в друга жена и следователно отива на бала с надеждата да я види, при Бандело е отделено много повече на това първо увлечение на Ромео с дълго предисловие за усърдното и безрезултатно ухажване от негова страна, като по този начин се задава за него характеристиката „постоянство в чувствата“, което ще бъде решителна за действието. Намесва се негов приятел, който успява да го убеди да престане да гледа само нея и да се огледа, като не пропуска и празненствата и баловете с маски от същия период. Така Ромео се оказва на бала, организиран от фамилията Капелети, с които за момента неговата фамилия е в привиден мир:

Romeo ascoltò pazientemente quanto detto gli fu e si deliberò il savio consiglio metter in opra. Il perché cominciò andar su le feste, e dove vedeva la ritrosa donna, mai non volgeva la vista, ma

andava mirando e considerando l'altre per scieglier quella che piú gli fosse a grado, come se fosse andato ad un mercato per comprar cavalli o panni. Avvenne in quei dí, come s'è detto, che Romeo mascherato andò su la festa del Capeletto, e ben che fossero poco amici, pur non s'offendevano. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Ромео изслушал търпеливо, което му казал и решил мъдрия съвет да пусне в действие. Затова започнал да ходи по празненствата, а където виждал опърничавата жена, изобщо не я поглеждал, а съзерцавал и оглеждал другите, за да избере онази, която най-много ще му хареса, сякаш е отишъл на пазара да купува коне или дрехи. Случило се в онези дни, както вече се каза, маскираният Ромео да отиде на празненство у Капелето, и макар че не били особено приятелски настроени, не се обиждали.)

И в двете новели това е съдбоносният бал, който събира двамата млади. Но ако при Луиджи Да Порто водещата роля е поверена на Жулиета, която първа забелязва Ромео и се влюбва в него, а след това случайността го отвежда при нея при последния танц, в новелата на Бандело Ромео е този, който първи съзерцава Жулиета, като вкухва „сладката любовна отрова“, а тя междуременно също го наблюдава. При последния танц Ромео целенасочено отива до Жулиета. Повтаря се елементът с ледените ръце на Маркучо, който е отдясно на Жулиета по време на танца, почти дословно се повтарят и думите на Жулиета:

...benedetta sia la vostra venuta qui presso me, messer Romeo. (Да Порто)

(... благословено да е идването ви тук до мен, месер Ромео.)

Benedetta sia la venuta vostra a lato a me! (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Благословено да е идването ви до мен!)

Нов елемент в повествованието е, че двамата вече влюбени един в друг не се познават: след този последен танц, Ромео очаква да види накъде ще се отправи Жулиета, като установява, че тя е дъщерята на домакия на

бала, но за по-голяма сигурност разпитва за много жени с идеята да не издаде чувствата си. Въпреки че оценява „опасно и много трудно нещо, да постигне желанието край на тази своя любов“, „любовната отрова“ вече е проникнала дълбоко в душата му. Образът на любовта като отрова два пъти се появява в тези първи страници на историята при Бандело, като сякаш подготвя отрано за финалната развръзка. Жулиета от своя страна разпитва старата си дойка за всички младежи, които вижда по улицата да излизат от дома ѝ, за да успее да научи името на младежа, без да се издаде кой точно е обектът на интереса ѝ:

La buona vecchia che quasi tutti conosceva, le nominava questi e quelli, ed ottimamente conosciuto Romeo, le disse chi fosse. Al cognome del Montecchio rimase mezza stordita la giovane, disperando di poter ottenere per sposo il suo Romeo per la nemichevol gara che era tra le due famiglie; nondimeno segno alcuno di mala contentezza non dimostrò. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Добрата старица, която всички познавала почти всички, ѝ казвала имената на едни и други, и тъй като чудесно познавала Ромео, ѝ казала кой бил. При фамилията Монтекио девойката останала почти зашеметена, като се отчаяла, че би могла да има за съпруг Ромео заради враждебното съревнование, което съществувало между двете фамилии, въпреки това не показала никакъв знак на недоволство.)

Оттук започват терзанията на Жулиета и в двете новели: от една страна съмненията дали Ромео също я обича, а от друга дали би постигнала целта си да ѝ стане съпруг.

Così combattuta da dui contrarii pensieri, dei quali l'uno le dava animo di conseguir l'intento suo, l'altro del tutto ogni via le troncava... (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Така раздирана от две противостоящи мисли, едната от които ѝ вдъхвала решителност да постигне намерението си, а другата изцяло всеки път ѝ отрязвала.)

Но ако при Да Порто Жулиета мечтае примирието между двете фамилии да ѝ позволи това да се случи, при Бандело тя таи надежда, че именно един брак между тях може да послужи за помирение между враждуващи страни, като дори привежда примери, където това се е случвало:

Ma chi sa che per mezzo di questo parentado non si possa sperare che segua tra queste due famiglie una perpetua concordia e ferma pace? Io ho pure piú volte udito dire che per gli sposalizii fatti, non solamente tra privati cittadini e gentiluomini si sono de le paci fatte, ma che molte volte tra grandissimi prencipi e regi tra i quali le crudelissime guerre regnavano, una vera pace ed amicizia con sodisfacimento di tutti è seguita. Io forse quella sarò che con questa occasione metterò tranquilla pace in queste due casate. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Но кой знай дали с това сродяване не би могло да се породи надежда между тези две фамилии да възцари непрекъснато съгласие и траен мир? Аз самата много пъти съм чувала да се разказва, че посредством уредени бракове, не само между отделни граждани и благородници се е постигнал мир, но че много пъти между големи владетели и кралства, между които са се водели жестоки войни, е следвал истински мир и приятелство за задоволство на всички. Аз може би ще бъда онази, която ще внесе спокоен мир между тези две фамилии.)

Можем да отбележим, че и в двете новели основният мотив за невъзможната любов между двамата млади структурно се повтаря, като при Бандело повествованието варира в някои елементи, а действието е наситено с повече психологическа основа. Двамата влюбени и тук са отвъд границата на отреденото им семантично поле, което е повод да се въведе и следващият сюжетен мотив: тайният брак. Идеята за този акт и в двете новели идва от една среднощна среща между двамата влюбени, като е време да се появи следващото важно действащо лице: брат Лоренцо, който и в текста на Бандело още от самото начало е представен като „учител по теология, голям философ и опитен в много неща и страхотен дистилатор и вещь в магическите дела“ („maestro in teologia, gran filosofo ed esperto in molte cose e distillator mirabile e pratico de l'arte magica“: Бандело, нов. 9, кн. II), като тук са вкарани още доста важни за повествованието елементи. Ако в новелата на Да Порто, брат Лоренцо е изповедник на Жулиета и приятел на Ромео, при

Бандело той има една малко по различна обрисовка – той е в приятелски отношения и изповядва почти всички благородници в града

E perché voleva il buon frate mantenersi in buona opinione del volgo ed anco goder di quei dilette che gli capevano ne la mente, si sforzava far i fatti suoi piú cautamente che poteva, e per ogni caso che potesse occorrere, cercava sempre appoggiarsi ad alcuna persona nobile e di riputazione. <...> Né solamente praticava in casa dei Montecchi, ma anco con i Capelletti teneva stretta domestichezza, ed in confessione udiva la piú parte de la nobiltá de la città cosí d'uomini come di donne. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(И защото монахът искал да запази доброто мнение на народа, а също да си доставя онези удоволствия, които му минавали през ума, се стараел да урежда своите работи възможно най-предпазливо, а всеки път, когато можел, се опитвал да се опре на някой човек с благородно потекло и репутация. <...> Посещавал не само къщата на Монтеки, но и с Капелети поддържал тясно приятелство, а като изповедник изслушвал по-голямата част от благородниците в града, както мъже, така и жени.)

И в двата текста брат Лоренцо се съгласява да сключи таен брак между двамата влюбени, но при Бандело оставаме с впечатлението, че това не е напълно безкористно, тъй като той не престава да мисли и за лично своя си интерес:

... con questo mezzo si persuadeva poter pacificare insieme i Capelletti e i Montecchi ed acquistarsi di piú in piú la grazia del signor Bartolomeo, che infinitamente desiderava che queste due casate facessero pace per levar tutti i tumulti de la sua città. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(... по този начин се убеждавал, че ще успее да помири заедно фамилиите Капелети и Монтеки и ще постигне още по-голямо благоволение на господин Бартоломео, който безрайно желаел тези две фамилии да се помирят, за да престанат безредиците в града му.)

Тайният брак, и в двете истории, се уговаря по време на великите пости, като при Бандело са въведени нови елементи, които липсват в

предшестващия текст. На първо място, Жулиета, която при Да Порто не се доверява докрай на никого освен на брат Лоренцо, тук се доверява на старата си дойката, като успява да я убеди да отнесе писмото ѝ до Ромео на брат Лоренцо, а след това ѝ помага да издърпа възжената стълба, по която да се покатери нейният любим. От своя страна, Ромео също получава „подкрепление“ в лицето на верния си слуга Пиетро, който ще бъде важен за бъдещето действие. И в новелата на Да Порто има персонаж на име Пиетро, който обаче е слуга в къщата на Жулиета и има важна роля само в един точно определен момент от действието, докато тук той ще помага и съпътства Ромео отначало докрай.

И в новелата на Бандело двамата влюбени прекрочват границата от свободни в обвързани при сходни обстоятелства, като брат Лоренцо ги обявява за законни съпрузи. Както видяхме по-горе, Да Порто е доста лаконичен, когато описва консумирането на брака им, за разлика от Бандело, който се изкушава да разказва, като описва подробно къде и как се срещат двамата съпрузи, а в помощ отново са старата дойка и верният слуга.

Следващият важен структурен мотив е убийството на Тебалдо Капелети от страна на Ромео, което ще бъде причина за изгнанието му и раздялата между двамата влюбени. И в двата текста не е назована конкретна причина за повторното разпалване на страстите между двете фамилии. В новелата на Да Порто Ромео участва в сблъсъците, като се старее да не наранява никой от фамилията на любимата си, докато не надделява гневът му и с един удар убива Тебалдо. Бандело е променил много този мотив, защото Ромео не само не участва пряко в сблъсъка, а безуспешно се опитва с придружаващите го да разтърве двете биещи се страни, нападнат е от Тебалдо, който почти сам се нанизва на шпагата му. С други думи, имаме един много различен Ромео, нямаме убийство поради ярост и гняв, а опит за помирение и самозащита. Бартоломео Скала и в двете новели отсъжда изгнание за Ромео, но ако в новелата на Да Порто само той е обвиняван, в тази на Бандело Ромео има своите защитници, които свидетелстват в негова полза. И в двете истории двамата влюбени се срещат отново преди раздялата: при Да Порто в изповедалнята на брат Лоренцо, докато при Бандело старата дойка отнася писмото на Жулиета при брат Лоренцо, където

се крие Ромео и си уреждат среща в добре познатата градина, свидетел на тяхната любов. Повтаря се още един важен елемент: желанието на Жулиета да последва своя любим и неговия отказ, което по-късно ще му даде повод за самообвинение. Влюбените, и в двата текста, обещават да си пишат.

Прекрачила границата на щастието, Жулиета и в двете новели с непрестанните си сълзи води до погрешно тълкуване на тъгата си, което кара родителите ѝ да решат да я омъжат, като тя се противопоставя, предизвиквайки гнева на баща си. Следователно се повтаря ситуацията от новелата на Да Порто, където Жулиета привидно е свободна, но пред Бога е омъжена; това поражда конфликт вътре в нея, като натрапчива се появява идеята за смъртта като изход от създалата се ситуация. Очертава се отново границата между живота и смъртта, като тези две семантични полета се препокриват с тези на щастието и нещастieto. Казано с други думи, за Жулиета и в двете новели живот и щастие се отъждествяват, а съответно и нещастieto със смъртта. Като търси изход Жулиета отново прибегва до помощта на брат Лоренцо, като използва за повод желанието си да се изповяда. Нещата при Да Порто се случват по-бързо, първоначалният уклончив отговор на брат Лоренцо, тласка Жулиета директно да иска отрова от него, като изразява готовност да се самоубие с хладно оръжие в противен случай. Това тласка брат Лоренцо да размисли и да предложи сънотворното като решение, за да се задейства съответно мотивът за мнимата смърт. При Бандело приближаването на уговорената сватба кара Жулиета да действа, като тя първоначално иска помощ и съвет от монаха, като идеята ѝ е да избяга при Ромео. Брат Лоренцо я разубеждава, като не ѝ остава голям избор: единствен изход е смъртта, като тя иска от него отрова, тъй като знае от Ромео, че монахът е вещ в тези неща, като и в тази новела героинята е готова и на друга, по-жестока според нейните думи смърт. Идва ред на сюжетния мотив за привидната смърт, като нов момент при Бандело е пространното описание на свойствата на сънотворното, което привидно ще отведе Жулиета в семантичното поле на смъртта.

Брат Лоренцо се оказва в затруднено положение и в двете истории: от една страна се оказва почти принуден да съдейства заради решимостта на Жулиета, а от друга се притеснява за собственото си положение и репутация, с което се очертава като един противоречив образ с новелата:

Come tu vedi, io sono in questa magnifica città generalmente appo tutti in grandissimo credito e buona riputazione. Se si sapesse ch'io fossi stato consapevole del tuo matrimonio, e danno e vergogna infinita ne riporterei. Ma che saria se io ti dessi veleno? (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Както ти виждаш, в този прекрасен град аз при всички се радвам на огромно доверие и добра репутация. Ако се узнае, че аз съм знаел за твоя брак, ще ми се стоварят и щети, и безкраен срам. Но какво би станало, ако аз ти дам отрова?)

След като подробно описва на Жулиета плана, който ще я отведе отново в прегръдките на Ромео, брат Лоренцо отново се връща на необходимостта всичко да се запази в тайна, като се безпокои не само за Жулиета, но и за себе си.

come t'ho detto, egli ti convien esser segreta e ritener questa cosa in te, altrimenti guastaresti i fatti tuoi e i miei. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(... както ти казах, добре е да бъдеш дискретна и да се запазиш това в себе си, в противен случай ще навредиш и на твоите, и на моите дела.)

Запазването в тайна на техния план е структурно обусловено, защото ще породи незнанието, което е в основата на развързката на историята още от овидиевите герои.

Събитията около Жулиета са получили своя начален тласък и няма връщане назад: и в двете новели отсъства възможността за разваляне на уговорения вече брак, така че всичко остава в нейните ръце. При Да Порто героинята, обаче, е много по-решителна и изпива сънотворното без особени колебания. При Бандело, макар и в разговора с брат Лоренцо Жулиета да показва решителност дори да мине през „мъките на ада“, за да се събере отново с Ромео, в нощта преди сватбата е обхваната от страхове за това, което ѝ предстои, които на свой ред прерастват в колебание, като авторът много повече отделя внимание на психологическото ѝ състояние:

Con questo pauroso pensiero mille abominevoli cose imaginando, quasi si deliberò di non prender la polvere e fu vicina a spargerla per terra, e andava in strani e varii pensieri farneticando, dei quali alcuno l'invitava a pigliarla ed altri le proponevano mille casi perigliosi a la mente. (Бандело, нов. 9, кн. II)

(С тази страшна мисъл хиляди отвратителни неща като си представяла, почти решила да не взима праха и била на ръба да го разпилее по пода, и се лутала сред странни и разни безумни мисли, някои от които я подканяли да го изпие, а други ѝ привеждали на ум хиляди страшни случаи.)

Все пак тя събира смелост, за да прекрачи поредната граница и да даде ход на действието. Смъртта на Жулиета и в двете новели предизвиква сълзи и скръб, но отново Бандело отделя повече внимание на чувствата, които раздират близките ѝ.

И в двете новели имаме двама вестноосци, и в двете спасителното писмо не стига до Ромео, а слугата е този, който му съобщава вестта за смъртта на Жулиета. Структурно, следователно, двата текста би трябвало да са идентични, но всъщност Матео Бандело вкарва в история нови елементи. На първо място, писмо не пише Жулиета, а брат Лоренцо, с когото трябва заедно да извадят Жулиета от гробницата. Довереният монах, който трябва да предаде писмото, не просто не намира Ромео и го задържа при себе си, както се случва при Да Порто, а е задържан в манастира в Мантуа, където се отбива, поради съмнение за чума, и това го възпрепятства да потърси Ромео. Идеята за чумата като зло, което тотално променя хода на човешкия живот, битува в италианската литература още от Бокачо, когото Матео Бандело не веднъж споменава в посвещенията към новелите си, а въвеждането на образа ѝ в разказа единствено допълнително оформя хоризонта на очакване.

Вестта за смъртта на Жулиета донася слугата Пиетро, но във втората новела, това е верният слуга на Ромео, който ще остане с него докрай; когато се уверява в случилото се, на него дори не му минава през ум да се отбие и да говори с брат Лоренцо, както е правил в други случаи. При лошата новина, и в двете новели, първата реакция на Ромео е да посегне към оръжието си, като обвинява себе си за смъртта на любимата си, която

многократно го е молила да отиде при него. Следва решението да се върне във Верона с твърдата идея да прекрачи границата между живота и смъртта, но за разлика от Ромео от новелата на Да Порто, другият Ромео мисли и за другите, които ще останат в семантичното поле на живота. Той пише писмо до баща си, като иска прошка от него и разказва цялата история, дори се погрижва за верния си слуга Пиетро, след неговата смърт да не трябва да си търси друг господар. Когато Ромео се връща във Верона, той отново е до него, като става пряк свидетел. Събитията като последователност си приличат, дори се преповтарят: отчаяният Ромео изпива отровата, която носи в себе си, дава на Пиетро писмото, предназначено за баща му, и с Жулиета на ръце се готви да премине границата на битието. И в двете новели това е моментът, когато тя се събужда, като се повтаря първоначалното ѝ объркване, като обърква Ромео с брат Лоренцо, когото очаква да я извади от гробницата. За разлика от Да Порто, Матео Бандело отделя много повече на описанието на реакциите на героите, което допълва психологическата им плътност. Така Ромео при събуждането на любимата изразява чувствата си на радост и болка, които се преплитат в душата му:

Ahi vita de la mia vita e cor del corpo mio, qual uomo al mondo ebbe mai tanta gioia quanta io in questo punto provo, che portando ferma openione che voi foste morta, viva e sana ne le mie braccia vi tengo? Ma qual mai fu dolor al mio dolor eguale e qual piú penosa pena il mio cordoglio agguaglia, poi che io mi sento esser giunto al fine dei miei infelicissimi giorni e mancar la vita mia quando piú che mai doveva giovarmi di vivere? (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Ах, живот на моя живот и сърце за моето тяло, кой мъж е изпитвал такава радост каквато аз изпитвам в този момент, когато бях убеден, че вие сте мъртва, а жива и здрава в ръцете си ви държа? Но коя болка е била равна на болката ми коя мъка е равна на моята скръб, сега когато се чувствам на края на нещастните си дни и да убягва животът ви, когато повече от всякога би било добре да живея?)

Междувременно Ромео съзира и бездиханното тяло на Тебалдо, чието убийство е причината да бъде в изгнание, и намира сили да изрече думи, които го извисяват духовно, да поиска прошка, за нещо, което не е било

извършено умишлено, като иронизира отчасти съдбата, която им е отредила общ гроб за вечността:

*Se in vita guerreggiammo, in morte in un stesso sepolcro
resteremo senza lite.* (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Ако приживе воювахме, след смъртта в едни и същи гроб ще останем без свади.)

Малко преди Ромео да издъхне, се появява на сцената отново и брат Лоренцо, който със свой доверен монах идва да види какво става, след като напразно го е чакал. Така и той, освен слугата Пиетро, става свидетел на трагичния край на двамата влюбени. В това последно действие той има една единствена функция: да върне Жулиета към живота, но тя сякаш през цялото време върви по границата между двете семантични полета и дори не иска да чуе молбите на монаха, като тихо си отива от тоя свят, придавайки трагични нотки на образа си:

*Ella a modo veruno non voleva ascoltarlo, ma nel suo fiero
proponimento perseverando, si doleva che non potesse con la vita
sua ricuperar quella del suo Romeo, e in tutto si dispose voler
morire. Ristretti adunque in sé gli spirti, con il suo Romeo in
grembo, senza dir nulla se ne morí.* (Бандело, нов. 9, кн. II)

(Тя по никакъв начин не искала да го слуша, а като упорствала в гордото си намерение, се жалвала, че не може със своя живот да върне този на своя Ромео; и изцяло се подготвяла да умре. Като задържала в себе си дъха, със своя Ромео в скута, без да каже нищо умряла.)

Бандело, който отделя голямо внимание на диалозите и монологите в историята, които допринасят за психологическата характеристика на героите, след смъртта на Жулиета, е твърде лаконичен и не се впуска да разказва или да нравоучителства: и при него градската стража попада случайно, но отвежда при Бартоломео Скала само слугата Пиетро, който му разказва историята на двамата влюбени. Брат Лоренцо с другия монах изчезват от сцената, докато при Да Порто именно на брат Лоренцо се „пада

честта“, макар и неохотно да разкаже случилото се. Двете фамилии се помиряват, но не за дълго, бащата на Ромео удовлетворява последната му воля.

Новелата при Бандело завършва с изчерпването на разказваните факти, тоест художествената действителност е представена до определена точка, след която разказвачът не смята за необходимо да продължава повествованието си, тоест прекъсва се времето на повествованието, защото е приключило времето на разказваните факти. Авторът-разказвачът не се връща в края към началната тема с разсъждения относно разказаното, защото то е достатъчно само по себе си за целите, които си е поставил още в посвещението. Текстът остава с отворен край, за да даде повод за нов разказ, разказан от някой друг и отново преразказан от автора разказвач.

Заключение. При проследяване на формирането на историята, ясно се вижда как повечето сюжетни мотиви преминават през вековете, се съчетават по различен начин в отделните разкази и дори си модифицират функциите в рамките на цялото. Видяхме как основните мотиви, изграждащи историята за нещастната любов на двамата влюбени, присъстват в трите новели – на Мазучо Салернитано, Луиджи Да Порто и Матео Бандело, но въпреки това те остават много различни. Следователно съчетаването на сюжетните мотиви в определена последователност и с определен край не прави историите тъждествени. При Мазучо, който пръв дава завършен вид на историята, тя остава в известна степен атемпорална, а разказът се движи от ритъма на събитията, героите нямат особена психологическа плътност, те основно действат, без особено да се замислят или разговарят. В тази новела логиката на сюжетните мотиви е движещата сила. Почти век по-късно, когато героите стават Ромео и Жулиета, цялата история започва да придобива много по-голяма конкретност, като се започне от повествователната ситуация и се стигне до причините, които мотивират героите да действат. Както сюжетните мотиви, така и самата повествователна ситуация се потопяват в конкретен исторически контекст, който придава на историята характеристиката „достоверност“, щателно търсена както от Да Порто, така и от Бандело. Различни са подбудите на двамата автори да разкажат, а това дава

отражение на първо място на повествователната ситуация, в която е потопен разказът, както и изборът на разказвач. При Да Порто авторът-разказвач въвежда повествователната ситуация, но самото разказване на историята е поверено на отделен персонифициран разказвач. По този начин той сякаш иска да се дистанцира от самото разказване, а да остави за себе си единствено посвещението и коментара накрая. По този начин поводът за разказване започва да си кореспондира с разказаната история и изпълва текста с умишлено търсени алюзии. При Бандело авторът-разказвач е водещото и обединяващо начало за повествованието, като той преразказва чутата от него история. Конструктивно Бандело следва новелата на Да Порто, като дори запазва името на първоизточника на разказаната история, но при него тя започва да придобива по-различни измерения. На първо място подбудата да разказва вписва новелата като една от многото, подредени в отделни книги, а адресантът е подбран по-скоро във връзка с обстоятелствата, при които е чута историята, а не заради съдържанието ѝ. Следователно имаме известно дистанцирано отношение на автора-разказвач към разказа, който може да послужи на младите за поука сам по себе си, без да намира за необходимо да се впуска в допълнителни коментари. По отношение на самата история, леко усложнява действието като въвежда нови действащи лица, които огледално ще се явяват „помагачи“ на главните герои, но голямата разлика е в постигнатата много по-голяма психологическа плътност на героите. Ако при Мазучо героите основно действат, при Да Порто те започват да размишляват и да говорят помежду си, като изразяват чувствата си, а при Бандело тази тенденция се задълбочава още повече, като той отделя голямо внимание на вътрешните преживявания на героите, а действията се явяват продължение на мислите и думите им. Чрез монолозите и диалозите Бандело постига известна театралност в разказа, която отсъства в предишните новели, като на моменти героите сякаш се качват и после слизат от сцената, което създава допълнителна драматичност на действието. Нарастването на обема и промененият вътрешен ритъм на разказа загатват за необходимостта от нови форми с различни наративни подходи, които няма обаче да се вписват вече в новелата като жанр. Така оформилите се в разказ сюжетни мотиви преминават през литературното пространство от един автор при друг, за да заживеят всеки път нов живот.

Литература:

Бахтин, 1975: Бахтин, Михаил М. К методологии литературоведения. В: Контекст 1974, Литературно-теоретические исследования, М. Наука, 1975.

Бахтин, 1979: Автор и герой в эстетической действительности. В: Бахтин, Михаил М Эстетика словесного творчества, М., „Искусство“, 1979, с. 7-180).

Веселовский: Веселовский А. Н. Собр. Сочинения. Т. 2, вып.1, Поэтика: Поэтика сюжетов. С.Петербург, Импер.АН1 1913, с.11.

Голенищев –Кутузов, 1975: Новелистика после „Декамерона“. В: Голенищев-Кутузов и. Н. Романские литературы, М.,Наука, 1975, с.154-167).

Козлуджов З., 1986: Козлуджов, Запрян.“Към характеристика на литературния сказ“. В: „Литературна мисъл“, 1986, № 1, с. 52-64.

Лотман: Лотман, Юрий М. „Сруктура художественного текста“, Москва, „Искусство“1 1970

Протохристова: Протохристова, Клео. Благовъзвучието на дисонанса: Опити върху междутекстовостта. Университетско издателство „Климент Охридски“, София, 1991.

Сегре: Cesare Segre. La novella e i generi letterari. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988. Salerno editrice, Roma, 1989, pp. 47-57.

Тезей: Francesca Tesei. Testo tratto dalla relazione tenuta da Francesca Tesei al Convegno: „Giulietta e Romeo: l'origine friulana del mito“, Salone del Parlamento – Castello di Udine, 24 Novembre 2006, in occasione della presentazione del libro:

Albino Comelli e Francesca Tesei, Giulietta e Romeo: l'origine friulana del mito, L'Autore Libri, Firenze 2006.

<http://www.quadrantearte.com/Letteratura/Articoli/tabid/185/articleType/ArticleView/articleId/239/GIULIETTA-E-ROMEO-LORIGINE-FRIULANA-DEL-MITO.aspx>

Челати: Gianni Celati, *Lo spirito della novella*, "Griseldaonline", numero VI (2006-2007)

Цитирани произведения:

Данте Алигиери

Dante Alighieri. La Divina Commedia: Purgatorio, a cura di Dino Provenzal. Edizioni scolastiche Mondadori, Verona, 1969.

Джовани Бокачо

Opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Cesare Segre. Ed. Mursia, Milano, 1975.

Луиджи да Порто

"Giulietta e Romeo". Luigi Da Porto, Matteo Bandello, Clizia.

<http://books.google.com>

Мазучо Салернитано

Masuccio Salernitano. "Il Novellino", a cura di Alfredo Mauro, Laterza, Bari 1940.

Марко Поло

Edizione elettronica a cura del *Bolero di Ravel*

www.ilbolerodiravel.org

luglio 2002

Edizione di riferimento: Marco Polo, *Il Milione*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso Adelphi, Milano 1975

Матео Бандело

Електронното издание на четирите книги в новели на Матео Бандело, намиращо се в: www.letteraturaitaliana.net

Анонимен автор

Anonimo. Istoria di Pirramo e Tisbe.

Edizione di riferimento

ISTORIA DI PIRRAMO E TISBE. In: Poeti minori del Trecento, a cura di Natalino Sapegno, Letteratura Italiana - Storia e Testi vol. 10, direttori Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi, Alfredo Schiaffini, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1962

http://www.classicitaliani.it/quattrocento/pirramo_tisbe.htm

Анонимен автор

La istoria di Ginevra de Gialmieri che fu sotterrata per morta (cantare in ottave). In: 50 libri rari del XV e XVI secolo, catalogo 5, Libreria Antiquaria Lucia Panini, p. 37.

Бележка: Преводът на български на цитираните произведения е на автора на статията.