

Фоменко О.Г.
(Запоріжжя)

Прозаїчна версія “Ромео та Джульєтти” : спроба лінгвопоетичного аналізу

Новелістика епохи Відродження була джерелом захоплюючих сюжетів для єлизаветинських драматургів. Настільною книгою Шекспіра вважається збірка перекладних новел “Палац насолоди”, у якій на суд англійського читача була віддана популярна на континенті історія про трагічну долю ідеальних закоханих. Її безпосереднім джерелом є французька версія П’єра Буато, котрий, у свою чергу, переказав італійську новелу Матео Банделло¹.

Значний інтерес становить прозаїчний виклад будь-якого сюжету, що приваблював Шекспіра та його сучасників. Але перекладна проза ранньоновоанглійського періоду має і власну цінність. По-перше, не можна виключати численні переклади XVI ст. із загального процесу становлення текстоутворюючих норм. По-друге, відсутність словників та граматик рідної мови створювала труднощі і перекладачам і авторам оригінальних творів; спільними зусиллями вони робили внесок у створення якісної англійської прози. Нарешті, специфіка двомовної мовленнєвої діяльності, коли перекладач одночасно був і реципієнтом оригіналу і автором перекладу, вимагала від нього самостійних рішень щодо вибору мовних засобів адекватної передачі предметно-змістового наповнення оригіналу.

Складність аналізу мови художньо-прозаїчних текстів XVI ст. полягає в тому, що у той час, коли норми літературної англійської мови лише намічалися, цілісність змісту і форми могла досягатися тільки наявним арсеналом засобів. Значення слова розкривалося у тексті шляхом повторення, за допомогою паралелізму, за рахунок підтримування близькими за змістом словами та іншими засобами. Основною рушійною силою змісту вважався параграф².

Враховуючи, що слово виконує комунікативно-інформаційну функцію залежно від контексту, ми спираємося на поняття *образності*, де змістом є художній образ, а формою

– лінгвістичні й екстралінгвістичні засоби, що створюють його³. З цією метою у певній нарації у ієрархічній послідовності виділяються *оповідні (нарративні) категорії*, яким приписується макроструктура, або загальний зміст тексту⁴.

Слід зауважити, що макроструктура не є єдиною глобальною структурою тексту. В оповідному типі тексту вона виводиться з опорою на універсальну суперструктурну схему, яка складається з ієрархічної послідовності оповідних категорій. За ван Дейком, суперструктурна схема розгортання нарації включає у себе *Підготовку* (Повідомлення і Співвіднесення із ситуацією), *Наративну структуру*, яка розгалужується на *Сцену* (*Опис навколишньої обстановки і Орієнтація*) та *Досвід*, який членується на *Подію* (*Ускладнення і Розв'язка*) та *Інтерпретацію* (*Експлікація та Оцінка*)⁵.

Наративні категорії наповнюються змістом, конкретним для даного тексту, шляхом застосування макроправил (опущення, узагальнення та побудова), в результаті чого формулюється пропозиція/макропропозиція, тобто семантичний висновок з інтерпретації слів, фраз, речень та послідовності речень. Семантичні висновки не тільки конкретизують зміст ідеалізованих наративних категорій, але й в усій своїй сукупності узагальнюються в об'єктивованій підсумовуючій темі цілого твору.

Лінгвістичними сигналами макроструктури є:

- а) **топікальність** (підтримування у тексті присутності референтів, тобто учасників дії);
- б) **топікалізація** (забезпечення єдності предмету мовлення/думки за допомогою основних понять, завдяки яким тема тексту розкривається);
- в) **когнітивне узагальнення** (кореляція згорнутих узагальнених позначень ситуації, за допомогою яких експлікується ідеальна авторська модель)⁶.

Лінгвопоетичне тлумачення цілісності змісту і форми, яке спирається на макроструктурний рівень, дозволяє з'ясувати таку специфіку ранньоновоанглійської художньої прози, як підтримування змістової єдності спільними поняттями, а не ключовими словами, як це зазвичай відбувається у сучасній прозі.

Цікаво, що у даній прозаїчній версії про Ромео та Джульєтту окремі макропропозиції видобуваються з тексту ретроспективно у готовому вигляді. Розповідь монаха Лоренцо, звинувачуваного у вбивстві, містить позначення *Сцени* (зародження кохання Ромео та Джульєтти) та *Ускладнень* (таємний шлюб, сутичка, вигнання Ромео, загроза, що нависла з приводу шлюбу з Парісом). Ймовірно, у свідомості автора XVI ст. суперструктурна схема прямолінійно співвідноситься з макроструктурою: автор просто викладає послідовність подій, прагнучи бути “правдивим”.

Аналіз новели на макроструктурному рівні показав, що її загальний зміст визначається на перетині таких змістових компонентів, як **гармонія**, **дисгармонія** та їх **баланс**, позначений у тексті номіналізацією **примирення**. Макроструктура витворюється у русі до **повної внутрішньої і зовнішньої гармонії** шляхом подолання протиріч між *внутрішньою гармонією* (кохання) та *зовнішньою дисгармонією* (ворожнеча).

У *Підготовці* подано вихідний стан речей: *зовнішня дисгармонія* (ворожнеча рівних за знатністю родин, ворожнеча, закорінена давньою звичкою) і *дисгармонія внутрішня* (типове для канонів *зовнішньої гармонії* залицяння привабливого, знатного, освіченого спадкоємця з ворогуючої родини до дами із дружньої родини, яка, проте, відхиляє його закоханість або ж через наявність у її серці іншого об’єкта, або через природну холодність душі). У *Підготовці* розробляється поняття *дисгармонії*: ворожнеча (*зовнішня дисгармонія*) і неподілене кохання (*внутрішня дисгармонія*). Напрошується *семантичний висновок*: Ромео тому спочатку помилився у виборі дами серця, зустрівши Розалінду, що через ворожнечу Монтеккі й Капулетті він просто не мав можливості познайомитися з Джульєттою.

Сцена формується у процесі поступового руху двох видів *дисгармонії* до *гармонії*. *Зовнішня дисгармонія* послаблюється елементом *зовнішньої гармонії*: добре знаючи, що незваний гість Ромео бере участь у веселощах, Капулетті роблять вигляд, що нічого не сталося: вони, аби не псувати собі свята, неначе дають собі можливість на час свята забути про стару традицію. *Внутрішня дисгармонія* переростає у *внутрішню гармонію*

(закоханість у даму з дружньої родини виліковується новим, свіжим, всеохоплюючим коханням, яке виникло з першого погляду між двома представниками ворогуючих родин). *Семантичний висновок*: ворожнеча для кохання є чужою, оскільки внутрішня гармонія заперечує дисгармонію зовнішніх обставин.

Події (таємний шлюб, смерть Тібальта, вигнання Ромео, загроза примусового шлюбу з батьківської волі) вирішують конфлікт між *внутрішньою гармонією* та *зовнішньою дисгармонією*. Сердечний потяг має увінчатися *повною гармонією* – таїнством шлюбу, але цей елемент *зовнішньої гармонії* в умовах *зовнішньої дисгармонії* може бути тільки таємним. Шлюб перетворює Ромео і Джульєтту на представників дружніх та, одночасно, ворожих родин (дружба за шлюбом, ворожнеча за приналежністю). *Зовнішня дисгармонія* похитнулася. *Внутрішня гармонія* в особі закоханих вступає в боротьбу з *дисгармонією зовнішнього світу*: Ромео, за шлюбом родич Тібальта, прагне втихомирити останнього дружньою порадою; Джульєтта прямо заявляє, що у неї “один бог, один чоловік, одна віра”. Компромісу бути не може: *внутрішня гармонія* є носієм нових віянь, а *зовнішня дисгармонія* веде назад, до старого, ладу, що відходить. Їхній **баланс** віднаходиться у гармонії нового типу, **повній гармонії**, при якій все є прекрасним та досконалим. В авторському тексті слово “гармонія” жодного разу не зустрічається: гармонія визначається у зовнішньому вчинкові та внутрішній довершеності гарної, добродісної та благородної натури.

Топікальність вицленовується з номінативних ланцюжків, об’єднаних позначеннями головних персонажів. Топікальні елементи, які підтримують присутність Ромео та Джульєтти, є обмеженими: основним способом їх перейменування обирається повторення власного імені. Ввівши у *Сцені* найменування “двоє закоханих”, автор у подальших категоріях уточнює його розширеним повторенням. Ведучим топікальним елементом слід вважати словосполучення *two poor passionate lovers*, у котрому кожний компонент відображений у відповідних частинах тексту: двоє закоханих виділяються з двох ворогуючих сімей, причиною їхньої смерті стають двоє відданих їм людей, П’єтро і Лоренцо, вони вдвох у *внутрішній*

гармонії і протесті проти зовнішньої дисгармонії; прикметник *roog* повторюється в інших топікальних елементах (*roog ruselle*), а також притягує до себе близькі за змістом найменування (*miserable/ infortunate/ woeful Julietta, her grief and discontented mind, his heavy tragedy*); прикметник *passionate* є кореневим повторенням іменника *passion(s)* з авторського вступу до *Підготовки*, він уточнюється з різних боків близькими поняттями (*tender/ troubled heart, the heart's breach, burnt with love, violent fire, tempest, flames, pain, wound, lively sparks, change of colour, joyful minds, incredible satisfaction, pleasures*); іменник “закохані” є кореневим повторенням *love* з авторського вступу та *loving (bodies)* з *Розв'язки*, до нього також притягується ряд понять (*the most fortunate/ miraculous/ roog/ perfect* – визначення закоханих; *his life and death* – Джульєтта для Ромео; *her great affectioned friend Romeo* – Ромео для Джульєтти; *dear lord and loyal husband Romeo* – нерозривність уз взаємного кохання).

Як ми бачимо, будь-яка асоціація перетворюється на сутнісний зв'язок, стилізуючи ідеальних закоханих: 1) поняття “двоє” ізолює закоханих від решти світу (двоє молодих людей у розквіті юності пожертвували нею заради захисту довершеного кохання); 2) поняття, позначене *roog*, характеризує *Ускладнення*, у яких нагромадження фатальних випадковостей робить земне щастя неможливим; 3) за допомогою поняття, що позначене *passionate*, розкривається ренесансне розуміння кохання – що є коханням усім єством, без залишку, коханням, подібним до вогню, полум'я, бурі, таким, коли все є свіжим і новим – і сум'яття душі, і солодка тривога серця.

З топікальним елементом “закохані” стикається топікалізація “кохання” (кохання обростає епітетами – *strong, vehement і fervent*; виводиться мета справжнього кохання – кохати, шанувати, служити дамі серця; називаються симптоми кохання, наприклад, *fire, joy і satisfaction*; кохання входить до асоціативного ряду поняття “дружба”: *entire/ rare/ perfect amity*). Топікалізація “кохання” протиставляється топікалізації “ворожнечі” (антиподи *amity* та *enmity*).

Топікалізація “кохання” і “ворожнечі” простежується у всіх ланках макроструктури, тобто є наскрізною. Поняття

“кохання” постійно проникає у топікалізацію “ворожнечі” у вигляді поняття “примирення”: у *Підготовці* правитель Верони думає про примирення сторін; в *Ускладненні* “таємний шлюб” мудрий Лоренцо, думаючи про примирення ворогуючих сторін у союзі Ромео та Джульєтти, вінчає їх. У *Коді* примирення відбулось, але не завдяки мудрості та пораді, як очікувалось би у новому дусі, а ціною небаченого за силою кохання – кохання, що повстало проти старого способу життя, коли сімейні чвари були справою звичною, а батьківська воля – законом.

Поняття “кохання” топікалізується у ряді слів, які повторюються у різних оповідних категоріях:

1) прикметник perfect вживається в авторському обрамленні історії (авторський вступ rare and perfect amity і *Кода* entire and perfect amity), у *Сцені*, яка символізує красу (all perfection), в *Ускладненні* як атрибут нав’язуваної батьківської волі (perfect alliance). Хоча слово “кохання” жодного разу не зустрічається у тексті з епітетом “ідеальний”, “довершений”, таке словосполучення виявляється у ланцюжку топікальних елементів, якими позначений Ромео у вустах Джульєтти (perfect lover). Досконалість дружби і досконалість носія гармонійного кохання протиставлені “ідеальному” в очах суспільства шлюбіві з волі батьків, усупереч сердечному потягу;

2) ідеальне почуття оформлюється тріадою “to love, serve, and honour” в *Ускладненні* “таємний шлюб”: проводиться межа між залицанням згідно канонів рицарського кохання, як у *Підготовці* (служити і шанувати), і коханням нового типу, де на перше місце висувається поняття “кохати”;

3) повторення слів поля “кохання” у *Підготовці* і *Сцені* з прикметником “новий”: fire у *Підготовці* - new fire у *Сцені* (закоханість і кохання); new wound (кохання з першого погляду), new favour (вияв почуття); new tempest (сум’яття почуттів). За допомогою прикметника “новий” підкреслений перехід від закоханості, яка легко виліковується, до всепоглинаючого кохання. Окрім того, “нове” кохання посилює поняття ancient drudge. Нарешті, new є синонімом young: нове, свіже, молоде почуття, яке виникло усупереч усьому, оновлює уявлення людини про світ, про своє місце і призначення у ньому.

Як зазначалося вище, основним у топікалізації “ворожнечі” слід вважати поняття, яке позначене словом *enmity*. Його три словникових синоніми (*discord, hatred, malice*) зустрічаються у *Підготовці* і *Сцені*, де повідомляється про дві ворогуючі родини і про ту дивну легковажність, з якою на час веселощів Капулетті забуває про синдром ворожнечі, дозволивши знайомство “сина смертельного ворога” зі своєю дочкою.

“Ворожнеча” топікалізується близькими за значенням поняттями: порушення суспільного спокою (*disorder*), вияв ворожнечі (*quarrel, conflict*), види сутичок (*fray, slaughter, fight, assault*). У *Коді* “ворожнеча” узагальнюється словосполученням *ancient drudge* та словом *choler*.

Порівнюючи головний топікальний елемент *two poor passionate lovers* з поняттями топікалізації, що його декодують, можна побачити, що прикметник *poor* вбирає у себе все те, що топікалізується у “ворожнечі” (через ворожнечу родин довгий час Ромео не мав можливості познайомитися з Джульєттою - єдиною гідною його серця дівчиною; вони зустрілися лише завдяки чистій випадковості; усупереч ворожнечі закохалися не знаючи імен один одного; кохання з першого погляду відрізало шлях до відступу; необхідність приховувати шлюб привела до сумного кінця). Слово *passionate* розкриває відтінки нового, гармонійного кохання: солодка млість, бажання бути разом, радість у шлюбі, бажання поєднати свої долі. Контраст полярних виявів людських емоцій – ідеального кохання (*passionate*) і безглуздої ворожнечі (*poor*) – стає неначе глузуванням над меланхолією – саме такий діагноз ставлять лікарі нібитовмерлій Джульєтти. Наскільки далекою від цього є її смиренна меланхолія, спричинена таємним шлюбом, розкриття якого могло бути жорстоко покаране.

Переходи від однієї наративної категорії до іншої передаються когнітивним узагальненням: *these things* у *Підготовці* узагальнює вихідний стан речей (ворожнеча між родинами), *that service* у *Підготовці* – становище сердечних справ Ромео (виліковна закоханість); задля подолання *that service* у *Сцені* Ромео йде розважитися на вечірку, незважаючи на *these things (which)*, де потрапляє у сіті справжнього почуття (*this amorous labyrinth*); тепер, уже разом, в *Ускладненні*

“*таємний шлюб*” закохані приймають рішення поєднатися у шлюбі (determination), але подальші *Ускладнення* призводять до misfortune і plight; усі *Ускладнення* сумуються у реченні while these things thus were done, а вся історія позначається як низка подій (these events), з котрих утворюється обрамлення зі strange accidents, що є наявним в авторському вступі.

Таким чином, сигнали, які забезпечують загальний зміст на макроструктурному рівні, не лише служать розкриттю теми твору, але й утворюють між собою єдність. Лейтмотив примирення стає об'єднуючим. Він трансформується у номіналізацію (узагальнення reconciliation) шляхом кореневого повторення дієслова. Дана номіналізація є способом подолання ворожнечі, засобом встановлення миру, новим розумінням шляхів вирішення протиріч.

Внутрішня гармонія (“кохання”) через *примирення* (баланс кохання та ворожнечі) анулює *зовнішню дисгармонію* (ворожнечу). “Кохання” рухається від *гармонії внутрішньої* (perfect amity, perfect lover) до *гармонії зовнішньої* (reconciliation), тобто завдяки коханню віднаходиться **повна гармонія** (у горі колишні вороги разом). “Ворожнеча” рухається до “кохання” також через **примирення** і, врешті-решт, заперечується. Але “ворожнеча” цікавить автора як феномен, котрий віджив, він топікалізує її майже без повторень, ніби роздумуючи над можливими формами її прояву, з якими ренесансне розуміння життя несумісне. Навпаки, не маючи достатньо засобів, аби розкрити усю гаму почуттів Ромео і Джульєтти, автор топікалізує такі елементи, у яких розкриваються складові взаємного кохання, тобто все те, що утворює поняття “нового кохання”.

Вищесказане дозволяє тепер сформулювати підсумовуючу тему історії у загальному семантичному висновку: Reconciliation of two alien houses by two passionate, perfect lovers. Підкреслені слова показують, що основними поняттями для створення *образності* у дослідженому творі слід вважати: *гармонію зовнішню* (= світ), *двоє* як носій протиріччя (вороги) і *кохання, пристрастність* (ренесансне розуміння кохання), *досконалість* (повна гармонія, подібна до античних візрців). Усі ці поняття розкриваються на прикладі ідеальної пари закоханих сердець.

Отже, повторення слів на макроструктурному рівні виявляються як носії понять – у їх взаємопоеднаності розкривається тема і виводиться *образність*. Об’єктивований сигналами *цілісності* (топікальністю, топікалізацією та когнітивним узагальненням) зміст суб’єктивно інтерпретується як описання одного з видів **повної гармонії**.

¹*Painter W.* The Goodly History of the True and Constant Love between Romeus and Julietta // Shakespeare’s Library: A Collection of the Plays, Romances, Novels, Poems and Histories, employed by Shakespeare in the Composition of his works / Ed. by J.P.Collier. – L., 1875. – P.1. – V.1. – P. 35-56

²*Blake N.* The English Language in Medieval Literature. – L., N.Y.: Methuen, 1979. – P.50.

³*Науменко А.М.* Лінгвопоетика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – К., 1994. – С.91.

⁴*Dijk T.A. van, Kintsch W.* Strategies of Discourse Comprehension. – N.Y.: Acad. Press, 1983. – P. 52-60.

⁵*Дейк Т.А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989, - С.215.

⁶*Фоменко О.Г.* Узагальнення в тематичній структурі “Відомої історії про монаха Бекона” // Ренесансні студії. – Вип. II. – Запоріжжя, 1998.- С. 99-107.