

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 112

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 112

МЕТАМОРФОЗИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ФИКЦИЯ
В СРЕДНОВЕКОВНИТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПРАКТИКИ:
ТРИ СРЕДНОВЕКОВНИ ПРЕНАПИСВАНИЯ
НА ОВИДИЕВИЯ ЕПИЗОД „ПРОКНА“

ВЕСЕЛА ГЕНОВА

Катедра „Романистика“

Весела Генова. МЕТАМОРФОЗИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА ФИКЦИЯ В
СРЕДНОВЕКОВНИТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ПРАКТИКИ: ТРИ СРЕДНОВЕКОВНИ
ПРЕНАПИСВАНИЯ НА ОВИДИЕВИЯ ЕПИЗОД „ПРОКНА“

Студията изследва съпоставително в полето на средновековната интертекстуалност три средновековни пренаписвания на Овидиевия епизод *Прокна (Метаморфози)*. След въведение в теоретичната основа на това изследване и изясняване на понятията за интертекстуалност и нейните специфики в средновековната литература, анализът се спира последователно на Кретиен дьо Троа, Джон Гауър и Джефри Чосър, като проследява вариациите спрямо оригиналния мит, повествователните развития и стратегии, които те обслужват, идеологическите съдържания и символните конфигурации във всяка от творбите. Въз основа на този анализ се извеждат и обосновават редица важни заключения в няколко направления: многообразие и богатство на интертекстуалните практики, които се изграждат на няколко равнища и се прекръстосват многократно в богата мрежа, пластичност на идеологическите употреби на мита, които са успешно реализирани, макар и различни у тримата автори, развитие и многообразие на символите и символните конфигурации в трите творби. Така съпоставителният анализ на трите значими средновековни адаптации на Овидиевия епизод в полетата на френската и английската литературна продукция между XII и XIV век извежда основните силови линии в преосмислянето и пресътворяването на мита, обусловени от господстващите

естетики в литературната фикция от съответните епохи, и очертава основните развития и новаторски решения в наративите на тримата писатели. Средновековните пренаписвания на мита се вписват в богата интертекстуална мрежа, в която се обогатяват взаимно и разширяват хоризонтите на бъдещите му пресътворявания в литературата и изкуството.

Ключови думи: интертекстуалност, пренаписване, Кретиен дьо Троа, Джон Гауър, Джефри Чосър, Прокна, Филомела, Терей

Vessela Genova. METAMORPHOSES OF LITERARY FICTION IN MEDIEVAL INTERTEXTUALITY PRACTICES: THREE MEDIEVAL REWRITINGS OF OVID'S EPISODE PROCNE

The study explores three medieval rewritings of the Ovid's episode *Procne* (*Metamorphoses*) in the field of medieval intertextuality. After an introduction to the theoretical framework of this study and a clarification of the concepts of intertextuality and its specifics in medieval literature, the analysis examines consecutively Chrétien de Troyes, John Gower, and Jeffrey Chaucer, in the light of variations over the original myth, narrative developments and strategies they serve, ideological contents and symbolic configurations in each of the works. On the basis of this analysis, a number of important conclusions are drawn relating to the diversity and richness of intertextual practices, built on several levels and repeatedly crisscrossed into a rich network, plasticity and diversity of the successful ideological uses of the myth, the development and variety of symbols and symbolic configurations in the three works. Thus, the comparative analysis of these three major medieval adaptations of Ovid's episode in the fields of French and English literary productions between the XII and the XIV centuries brings forth the main lines of power in the rethinking and re-creation of myths determined by the corresponding dominant aesthetics in literary fiction, and outlines the main developments and innovative solutions in the narratives of the three writers. Medieval rewritings of the myth fit into a rich intertextual network and mutually enrich each other, while broadening the horizons of this myth's future re-creations in literature and art.

Keywords: intertextuality, rewriting, Chrétien de Troyes, John Gower, Jeffrey Chaucer, Progne, Philomela, Tereus

Въведение

Въпросът за връзката между литературната фикция и реалността е многократно разглеждан и изясняван от литературната теория. При все това трябва да се отбележи продължаващото затруднение да се говори за тази връзка, намерило израз, освен в постоянното завръщане към нейната проблематизация, също и в многообразието и многословието на нейното назоваване. Антоан Компаньон (Compagnon 1998) проследява с немалка доза ирония концептуалното изобилие, изразяващо невъзможността и незадоволителността на еднозначното ѝ определяне:

Цяла поредица от термини поставят, без така и да го разрешават реално, проблема за връзката между текста и реалността или между текста и света: разбира се, „мимезис“, Аристотеловият термин, превеждан като „имитация“ или „репрезентация“ (като изборът между тези два превода сам по себе си е теоретическа опция), „правдоподобие“, „фикция“, „илюзия“ или дори „измама“ и разбира се, „реализъм“, „референт“ или „референция“, „описание“. Изброявам ги само за да илюстрирам значимостта на затруднението. Има и редица афористични изрази като прочутото *ut pictūra, poēsis* на Хораций¹ или прословутото „временно съзнателно потискане на неверието“, което обичайно се свързва с договора на реализма, обвързващ автора и читателя, независимо че Коулдридж всъщност описва по този начин поетическата илюзия, създавана от романтичeskото въображение: “willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” (Coleridge, vol. 2, p. 6). Накрая трябва да се посочат и някои съпернически с горните понятия като „диалогизъм“ или „интертекстуалност“, които заместват реалността като референт на литературата със самата литература (Compagnon 1998: 112–113).

Ще припомним, че терминът „интертекст“ или „интертекстуалност“ е изкован от Юлия Кръстева през втората половина на 60-те години и определен по следния начин:

Текстът [...] е продуктивност; [...] той, следователно, представлява пермутация на текстове, интертекстуалност: в пространството на един текст се кръстосват и се неутрализират множество изказвания, взети от други текстове (Kristeva 1969 : 113).

Кръстева фактически извежда термина „интертекстуалност“ от Бахтиновото понятие за „диалогичност“². Диалогичността на Бахтин има най-малкото две страни: от една страна, тя е присъща на писането (чрез своите езикови измерения всеки изказ отправя към други изкази), докато от друга страна, се свързва с определена естетика и формални избори. Диалогизмът е принцип на езиковата практика и субективните взаимодействия в нея. В едно от множествените си значения той също така изразява връзките, които всеки текст поддържа с други текстове в социалната перспектива на обществото, или с други думи, социалното взаимодействие на дискурсите. Юлия Кръстева избира да затвори понятието в текста и в неговата основополагаща литературност, като заявява: „Всеки текст се изгражда като мозайка от цитати, всеки текст е поглъщане и трансформиране на други текстове“ (Kristeva 1969: 146).

През 1974 г. Ролан Барт подема нейния термин „интертекстуалност“ и му придава гражданственост в статията си за текста в *Енциклопедия универсалис*, където предлага твърде обхватно определение за него:

¹ „Всяка поезия, както картина“ (Хораций 1983: ст. 361).

² Преводът на всички цитати в студията е наш, освен където е посочено друго.

(...) всеки текст е интертекст; в него присъстват други текстове на различни равнища и под повече или по-малко разпознаваеми форми: текстове от предходната и от заобикалящата култура; всеки текст е нова тъкан от отминали цитати. В текста преминават и се преразпределят парчета от кодове, формулировки, ритмични модели, фрагменти от социални езици и т.н.; винаги съществува език преди и около текста. Разбира се, интертекстуалността, условие на всеки текст, какъвто и да е той, не се свежда до проблем на извори или на въздействия; интертекстът е общо поле на анонимни формулировки, чийто произход рядко може да бъде открит, на несъзнателни или автоматични цитати, давани без кавички (Barthes 1974: 6).

Образните формулировки на Барт представят текста като тъкан, в която се вплитат различни кодове, формули и означаващи, и приканват той да бъде разглеждан не като краен продукт, а в самото преплитане на неговата сложна текстура.

В своето *Въведение в архитекста* Жерар Женет тръгва от концепцията за архитекстуалност като за „връзка на включване, която обединява всеки текст с различните видове дискурси, към които той принадлежи“ (Genette 1979: 87–88). В *Палимпсести* Женет прецизира и доразвива схващането си за недостатъчност на чисто текстовия критически анализ и необходимост от поетика на транстекстуалността, която надхвърля и включва в себе си архитекстуалността. Той схваща литературния текст не като изолиран и затворен, а като съществуващ в неизбежно смислопораждащо взаимодействие с други междутекстуални и околотекстуални пространства. Това взаимодействие Женет нарича „текстова трансцендентност“ или още „транстекстуалност“ на текста, схващана като „всичко, което го свързва по явен или скрит начин с други текстове“ (Genette 1982: 7 и Genette 1979: 87).

Женет предлага и разработва ясна типология на транстекстуалните връзки, които подрежда според нарастващата им степен на абстракция, експлицитност и обхватност, като започва именно от интертекстуалността. В неговото виждане интертекстуалността е схващана като „връзка на съ-съществуване между два или повече текста (...), действително присъствие на един текст в друг“ (Genette 1982: 8). В своята най-явна форма интертекстуалността намира изражение в цитата, схващан като буквална и изрична заемка, но към нея спадат също плагиатът („неизрична, тъй като е необявена, но все така буквална заемка“) и по-малко изричната и по-малко буквална алюзия (пак там). Става ясно, че концепцията на Женет за равнищата на транстекстуалност в литературния текст³ допринася в още по-голяма степен за дереализирането на диалогизма.

³ Останалите транстекстуални връзки според Женет са следните:

2. Паратекстуалност, обозначаваща връзката между текста и всички паратекстови елементи, които го заобикалят и оформят с оглед на рецепцията му от читателите (Genette 1982: 10, 50);
3. Метатекстуалност или коментарна (критическа) връзка между текст и друг текст, за който той говори, без непременно да го цитира (Genette 1982: 11);

От своя страна, Майкъл Рифатер схваща интертекстуалността като тясно свързана с процеса на рецепцията на литературния текст от читателя, в който последният възприема връзките между дадено произведение и други произведения преди или след него и по такъв начин го определя като литературно. Рифатер също изключва всякакво вкореняване в реалността, като постулира съществуването на референциална илюзия и пояснява, че интертекстуалността като явление на читателската рецепция („долавяне от читателя на връзки между дадена творба и други, съществували преди или след нея“) единствена поражда поетически добавени значения (signifiante), докато линейният прочит на текста поражда единствено смисъл⁴, и е присъща именно на литературните творби. С други думи, интертекстуалността е същинската литературност⁵. С това интертекстуалността се откъсва още по-категорично от запазеното в диалогизма на Бахтин измерение на реалността.

Разбира се, интертекстуалността е тясно свързана с рецепцията, тъй като функционира чрез нея; четенето е взаимодействие между читателя и текста, а рецепцията варира според културния, историческия, социалния и интелектуалния хоризонт на читателя.

Схващана като практика на писане, а не само като чисто теоретичен концепт, интертекстуалността се представя като феномен на написване или пренаписване, който поражда взаимодействие между два текста чрез вписване на единия в другия. Тя установява връзки между тези текстове и приканва към разчитане и дешифриране на смисъла, който се произвежда чрез тези операции. Пренаписването се явява частен случай на интертекстуалността, тъй като обичайно засяга чужди текстове; същевременно напълно възможно е и пренаписването на собствен текст (автотекстуалност) или на отделни части в рамките на едно и също произведение (интратекстуалност).

Всяка литературна творба е интертекстуална в определена степен. Това качество е особено изявено в западноевропейската средновековна литерату-

4. Хипертекстуалност, връзката, на чието изследване е посветен трудът *Палимпсести* и която Женет определя като „всяка връзка между текст В (хипертекст) и предходен текст А (хипотекст), към който той се прихваща по начин, различен от коментирането“; с други думи, това е „текст, произтичащ от друг, предходен текст“ (Genette 1982: 13);

5. Архитекстуалност като „свкупност от общи или трансцендентни категории (видове дискурси, начини на изказване, литературни жанрове и пр.), към които спада всеки един текст“ (Genette 1982: 7).

⁴ Например в Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil; Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil.

⁵ Както отбелязва самият Женет, за тези свои изводи Рифатер се опира основно на проучването на семантични и стилови микроструктури на равнището на изречението, фрагмента или краткия текст, и то предимно в поетически текстове, което прави твърденията му приложими по-скоро за детайли от произведенията, отколкото за целите произведения, схванати в тяхната свкупност и отношения с други текстове (Genette 1982: 9).

ра. Средновековната интертекстуалност притежава редица специфични особености. Далеч отвъд обикновена писателска стратегия, повлияваща само частично изграждането на творбата, тя съставлява самата същност на средновековните творби. Тъй като единствено на Бог е присъщо да твори, средновековният писател се представя охотно като писар, преписвач или съставител, възпроизвел или най-много, преработил предходна творба, която от своя страна възпроизвежда или коментира друга преди нея; по този начин се възлиза към изначалната Творба. Цялата средновековна култура се опира върху задължителното позоваване на авторитети, на „автентичния“ текст, записал Божиата истина; затова и всеки един текст, дори и литературният, се възприема като място на божествени значения. Всеки авторитет е абсолютен, тъй като възхожда вертикално към Божиата истина⁶.

Литературата също възприема задължителните позовавания. В нея авторът се скрива зад маската на писаря, оригиналното творчество се дегизира като пренаписване на вече съществуваща материя, а стойността на творбата се задава от уметелото ѝ включване в *translatio studii*: предаването на знанията и запазването на традицията, чрез които се осигурява непрекъснатост в знанията и в културата⁷. Познаването на вече съществуващо произведение се приема като доказателство за истинност и основателност за съществуване на новото, което по този начин се вмества в съществуващата традиция под крилото на изначалния авторитет. Междутекстовият референциален апарат се изгражда грижливо, тъй като има важната задача да вписва творбата в обществото и в литературата. Разбира се, литературната игра бързо го завладява и протоколната реторика за подчиняване на традицията скоро се подплатява с подмолни игри със същите тези реторични кодове, които привидно се спазват.

Подобно вписване в традицията категорично изключва модерните понятия за оригиналност, автор и авторство. Това обяснява защо авторите са почти винаги анонимни.

Поради тези важни особености средновековният текст често се представя като текст без ясно определени автор и произход. Неговият *auctor* всъщност е само един „писар“; той не възприема себе си и не бива приеман като „притежател“ на произведението или поне като негов създател, а само като негов „изпълнител“ според удачния израз на Роже Драгонети (Dragonetti 1987: 42–44). Средновековните автори старателно подчертават своята „непричастност“ към творческия процес, като изтъкват изрично, че само са преписали и леко видоизменили предходно съществувала в традицията творба. Творящият индивид се представя не като основание на собствения си дискурс, а

⁶ Същевременно още от XII в., но най-вече през XIII в. започва и играта с авторитета. Така неговата тежест не възпира развитието на науките.

⁷ Прочутият пролог на романа *Клижес* от Кретиен дьо Троя особено добре илюстрира мотива за *translatio studii* в стихове 27–39. Вж. текста му в Troyes 1994 и на български език в Троя 1995.

като почти пасивен посредник на един трансличностен дискурс, който говори през него.

Тази уговорка бързо се превръща в условност. Както уместно припомня Роже Драгонети, „[т]рябва да внимаваме много да не смесваме практиката на литературата с постановъчното естество на нейното социално и християнско включване в общността“ (Dragonetti 1980: 46). Протоколната реторика на вписването в традицията скоро бива извъртяна така, че писателят да може да играе на воля с реторичните кодове, в които привидно се вписва. Още през XIII век францисканецът Жилбер от Турне дръзва да заяви, че „онези, що са писали преди нас, не са наши повелители, а наши водачи“, а философът и богослов Ален от Лил иронично посочва: „Авторитетът има восьчен нос, който можем да извъртаме в различни посоки“⁸. Авторите премълчават и потулват своята „гражданска самоличност“, но успяват да изразят творческата си самобитност дори само в самия начин, по който преподреждат задължителните реторични елементи на позоваване и вписване в традицията. Така цялата светска литература, която е по дефиниция анонимна, грижливо се вписва в традицията и се прекланя пред авторитетите, като в същото време възприема изразено игрови подход към тези ценности: било по пътя на уподобяването, което може да стигне до подигравателно имитиране, било чрез преиначаване, чиято крайна точка е пародията.

Междутекстовите връзки са дълбоко присъщи на тази средновековна литература, подчинена на Авторитета и следователно, „задължена“ да препраща към своите източници (реални или измислени) в една специфична и често измамна реторика на позоваването. Също така типична за средновековния текстов корпус е и измамата, която често се създава на базата на играта с интертекстуалните връзки.

Пренаписването е приета, утвърдена и вездесъща творческа практика в литературната продукция на Европейското средновековие, залегнала в самата сърцевина на понятието за литература. Античните творби предоставят богат източник на вдъхновение за пренаписване, обозначаваан като „римската материя“ (Жан Бодел), а бретанският фолклор – „бретанската материя“, придобива огромна популярност с романите на Кретиен дьо Троа. Пренаписването не се изразява във верен превод на творбите или точно преразказване на легендите: писателите обработват изходната материя в съответствие с художествения си замисъл и творческите си способности. Преконфигурирането на повествователното съдържание на оригиналните творби се съпровожда и с важни актуализиращи изменения в техните идейни съдържания и морални послания. Плодотворният период на усвояване на античното културно наследство чрез пренаписване бележи забележителни резултати, което дава основание на Пол Зюмтор да го определи като „ренесансът на

⁸ Цитатите са по Verger 1986: 37, 38.

ХІІ век“ (Zumthor 1972: 36–37). Съпоставителното проследяване на различни пренаписвания на една и съща изходна материя позволява да се изведат и систематизират механизмите и подходите за преподреждане и усвояване на повествователната материя, съпроводени с влагане в нея на различни смислови съдържания, и да се направят важни заключения за метаморфозите на повествователната, символната и идеологическата практика в средновековната литературна експресия.

* * *

Настоящата студия си поставя за задача да изследва в съпоставителен план последователните пренаписвания и адаптации на епизода за Прокна и Филомела от трима средновековни автори: Кретиен дьо Троя, Джон Гауър и Джефри Чосър, във времеви отрязък между ХІІ и ХІV в.

Литературният им референт и първообраз от Овидиевите *Метаморфози* е залегнал в основата на множество интертекстуални трактовки. Митът за Прокна и Филомела е пренаписван многократно още в Античността. Днес са запазени само фрагменти от множество ранни извори, които го съдържат; най-пълната му съхранена версия – тази от Овидиевите *Метаморфози* – става и най-известната и оказва най-силно влияние върху по-късните му трактовки. Напълно разбираемо, още античните му интерпретации съдържат редица отклонения и вариации.

Нашето критическо намерение е да анализираме трите големи средновековни пренаписвания на този мит в рамките на характерната за средновековното творчество интертекстуална практика. При това анализът ни се стреми да изведе посоките, характерни за средновековната естетика, етика и морал, но и присъщи на отделните творци, в които се преконфигурира митът. Нашата теза е, че тези три средновековни авторски вариации имат важни приноси за развитието на повествователните техники в романа и по-общо, за задълбочаването на литературизацията на повествователната материя, както и за обогатяването и прецизирането на символиката в литературното творчество. Същевременно идейната и етическа актуализация на митичния епизод е успешно осъществена чрез оригинални авторски решения на тримата автори. Съответните им трактовки на античния мит биха могли да се определят тезисно като *естетическа* и *етическа* (у Кретиен дьо Троя), *морално-назидателна* (у Гауър) и *иронично-игрова* (у Чосър).

Кретиен дьо Троа и куртоазната актуализация на романа

(...) Seroient a honte trestuit
Li desleal mort et destruit
Et li felon et li parjure,
Et cil qui de joie n'ont cure⁹.

Най-значимият автор на френски рицарски романи от втората половина на XII в. Кретиен дьо Троа твори в периода между 1160 и 1190 г. Днес той е известен с петте си Артурови романа и с няколко куртоазни песни. Прологът към втория му роман *Клижес* предлага много по-обхватна представа за творчеството му. В него авторът сам изброява вече написаните си произведения:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
Et les comandemenz d'Ovide
Et l'art d'amors en romanz mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,
Et de la hupe et de l'aronde,
Et dou rossignol la muance,
.I. novel conte recomence.
(Troyes 1994: v. 1-8)

Обезсмъртих Ерек, Енида
и „Ars amandi“ на Овидий
възпях с усърдие голямо.
След тях „Отхапаното рамо“
и „Птиците“ в римуван стих
за всички вас пресътворих.
Възпях Изолда и Тристан,
а днес започвам нов роман...
(Троа 1995: 21)¹⁰.

От горното изброяване става ясно, че сред ранните творби на Кретиен дьо Троа фигурират няколко адаптации на Овидий: една по *Изкуството на любовта*, втора по историята за Пелопс (разказана лаконично в *Метаморфози*, VI, ст. 401–411) и трета, обозначена в българския превод с „Птиците“, но която в оригиналния текст е назована много по-пространно „Превращението на папуняка, на лястовицата и на славея“ и която пренаписва историята за Прокна и Филомела (*Метаморфози*, VI, ст. 412–674).

От тези адаптации до нас е достигнала само последната. Това е романът, известен от края на XIX век като *Филомена*¹¹, по името на главната героиня. Той ни е известен от доста по-късен препис¹², вставен в обемистия адаптиращ

⁹ (Ако се слушат съветите на превърнатата в птица Прокна,) „Всички измамници ще бъдат безчестно унищожени и избити, всички подлещи и клетвопрестъпници, а също, всички, които не ги е грижа за (куртоазната) радост“ (Troyes 1994: v. 1455–1458). Из поучителния епилог на романа *Филомена*.

¹⁰ Превод Атанас Сугарев.

¹¹ Романът е датиран от преди 1170 г. Заглавието *Филомена* е дадено от критика Гастон Парис в края на XIX в., когато се извършва и атрибуцията на романа на Кретиен дьо Троа. Филомена е типична за Френското средновековие деформация на името Филомела; ще я открием и у английските автори по-нататък.

¹² Докато авторството на Кретиен дьо Троа днес изглежда консенсусно установено от критиката въз основа на съществени стилистични и тематични близости с останалото му

превод на *Метаморфози* на старофренски език с добавени назидателни коментари. Този превод, озаглавен *Овидий с морални поучения* (*Ovide moralisé*), датира от началото на XIV в. Спечелил огромна популярност в своето съвремие, той е достигнал до нас в множество ръкописи, някои от които са особено богато илюстрирани, както и във варианти в проза. Вставянето на романа на Кретиен дьо Троя е изрично обозначено в текста на *Овидий с морални поучения*¹³.

В тази своя ранна творба Кретиен дьо Троя отива далеч отвъд обикновената преводна адаптация на Овидиевия епизод, като успешно прилага редица авторски подходи за актуализиране на античната материя спрямо новоизграждащата се естетика на куртоазния рицарски роман, пречупена през собствената му творческа практика. Чрез композицията и обработката на повествователната материя в романа е вложен и нов смисъл, съзвучен с куртоазната етика и в по-общ план, с християнските ценности и референти.

Адаптацията следва вярно реда на събитията в Овидиевия оригинал, но е осезаемо по-обемиста от него (близо 6 пъти): докато в *Метаморфози* епизодът е разказан в 262 стиха в хекзаметър (книга VI, ст. 412–674), то преработката на френския автор наброява 1468 осемсрични стиха със съседни рими – стихосложение, характерно за средновековния куртоазен и рицарски роман. Разликата не се свежда само до обема и формата: във *Филомена* се откриват и значими изменения и развития на композиционно равнище в структурирането на повествователната материя и в нейната обработка и преработка. Те вписват адаптацията на Кретиен дьо Троя в новата съвременна естетика на рицарските романи и под знака на основополагащите принципи на куртоазната етика.

Романът има стройна двуделна композиция, характерна и за други, по-късни произведения на средновековния писател, като *Ерек и Енида* или *Клижес*. Разделянето на романа на две части е смислово обусловено от двата големи етапа в развитието на историята, които могат да се определят като подготвителен и същински. Довеждането на Филомела в Тракия заедно с всички предшествващи и съпътстващи събития запълва сюжетно първата част, а на-

творчество, то не е възможно да се установи дали текстът, достигнал до нас в *Овидий с морални поучения*, е вставен препис (копие) от Кретиеновия текст или негово пренаписване (както е възможно да сочат отпратките в романа, заявяващи предаване на историята в съответствие с разказаното от „Кретиен Льо Гоа“. Още откривателят на *Филомена* Гастон Парис отбелязва трудността и невъзможността за подобна реконструкция, тъй като текстът изглежда претърпял немалко модификации под перата на кописта и на редактора от XIV в. Вж. и Krueger 2008: 88.

¹³ Анонимният автор обещава да предаде разказа „така, както Кретиен го разказва,/ който добре го е превел;/ аз няма да се меса в написаното от него,/ а ще ви разкажа всичко, казано от него,/ и ще извлека алегорията“ (*Ovide moralisé*: 2212–2216). По същия начин краят на романа също е изрично обозначен: „Тук свършва разказът/ така, както го е разказал Кретиен“. Следват дълги алегорични правоучения, особено характерни за морализаторската стратегия на литераторите от XIV в.

силването ѝ от Терей и последвалото отмъщение на двете сестри – втората част. Преходът между двете е осъществен по майсторски начин от Кретиен дьо Троя чрез умела смяна на темата и на фокуса на разказвача в рамките на едно и също изречение:

S'il an plore mout a grant droit,
Car ja mes ne la reverra
N'an sa terre ne ranterra,
Mes de tot ce ne panse il,
Et s'est ja mout pres de peril
Et de corroz Philomena,
Car sole mencee l'an a
An une soë meison gaste
Cil qui sa desverie haste.
(Troyes 1994: v. 724–732).

[Пандион] има защо да плаче,
защото никога повече няма да види дъщеря си
и тя никога няма да се върне в неговите земи,
но той не знае нищо за това,
а Филомена вече е само на стъпка
от опасността и поругаването,
тъй като той [Терей] я отвел
в една своя усамотена къща,
подтикван от лудостта си.

Вододелът между частите е именно влизането в усамотената къща, в която Терей отвежда с измама Филомела¹⁴. Тази стройна и симетрична композиция добре съответства и на съдържанието на разказваната история: докато в първата част събитията, макар и насочени в определена посока, изглеждат все още обратими, то втората част е трагически безвъзвратна. В оригинала на Овидий тези две части от разказа не са така строго симетрични: първата заема 107 стиха (412–518), а втората – 155 (519–674), тоест, разработена е по-подробно от въвеждащата част.

Редица изменения на отделни детайли в адаптацията бележат промени в колорита на разказа, които изрично го вписват в съвременността от XII в. Така Юнона, Грация и Евменидите от въвеждащите стихове на Овидий са заменени във френския роман от обхватното и неясно „демони“ и от явно по-добре познатите на средновековната публика Атропос и Тисифона, които „летя[т] цяла нощ из брачните покои“ (ст. 28–29). Вместо самотен бухал, над новобрачните грачат зловещо цяла нощ цели пет прокобни птици: кукумявка, улулица, кукувица, сова и гарван. Тегнешата над брака зла прокоба е изтъкната и чрез пряко позоваване на съвременните християнски брачни обичаи: не просто богът на брака Хименей отсъствал, но и „нито клирик, нито свещеник не отслужили служба“ (ст. 18). Старият крал Пандион посреща Терей, като по френски и християнски обичай „го поздравява и пламенно го разцелува/ по устата, по очите и по лицето“ (ст. 93–94). Героите и тяхното обкръжение нерядко са обозначавани като „барони“, а обръщенията между тях като „Сир“, „Приятелю“, „Скъпа приятелко“, „Госпожо“ също свидетелстват за вписва-

¹⁴ Тази разделителна линия е грижливо отбелязана и чрез стих 734, разположен точно в средата на романа, който вмъта едно на практика излишно пояснение, отпращащо към автора: „както го разказва Кретиен льо Гоа“ (Troyes 1994: 1248).

не в съвремие на френския автор. Нечистото възделение на Терей към сестрата на съпругата му френският автор обяснява с действието на дявола (ст. 462–463). Подобна стилистична обработка на античната материя очевидно е предназначена да я актуализира и приближи до съвременните читатели.

От друга страна, редица по-екзотични аспекти в средновековния роман се подсилват чрез добавеното подробно описание на траурното жертвоприношение на Прокна, научила за (мнимата) смърт на сестра си (ст. 1010–1061), и за което Овидий казва лаконично „гробница празна съзижда,/ там изкупителни жертви на несъщи мани принася“ (Овидий 1981: 125, ст. 569–570). У френския писател развитото в цели петдесет стиха описание, освен че привнася в разказа живописни екзотични черти, функционира и като момент на забавяне, задържане на действието, което впоследствие ще се устреми все по-главномно към шеметната кулминация на насилието.

Същевременно Кретиен дьо Троа пропуска или преработва други, явно прекалено екзотични, непознати или неприемливо чудовищни за куртоазните му читатели елементи от оригинала. Той изцяло изключва от своята адаптация описанието на отрязания език на Филомела чрез отблъскващото му сравняване с отрязана опашка на змия. Освобождаването на девойката от Прокна не се извършва във вакхическо изстъпление: Прокна просто проследява момичето до къщата, разбива вратата и извежда сестра си. Натуралистичната жестокост в сцената на убийството и разчленяването на Итис е пределно смекчена, доколкото това е възможно: в адаптацията се посочва само, че Прокна „отрязва главата“ на детето и после двете с Филомела „го слагат да се вари и пече“. Също пропуснати са и реалистичните подробности в описанието на реакцията на Терей, научил, че е погълнал плътта на сина си.

В своята адаптация Кретиен дьо Троа е разширил определени места и мотиви с оглед на вписването на романа в куртоазната етика и в повлияната от нея естетика на художественото повествование. Това обогатяване и развиване на оригиналната повествователна материя е осъществено чрез няколко основни подхода: добавяне в текста на разгърнати *диалози*, на повече или по-малко подробни *описания* и на *авторски отклонения* в разсъждения и коментари.

Първият способ за развиване на повествованието е добавянето или разширяването на *диалози*. Изначалният разговор между Прокна и Терей¹⁵ е представен с повече и по-богати подробности, макар и в непряка реч. Добавен е и относително дълъг диалог между Терей и Филомела по време на първата им среща в двора на Пандион, какъвто не съществува в Овидиевия оригинал (243–319). Особено грижливо развит и структуриран е прибавеният диалогичен дебат между Терей и Пандион по повод на гостуването на Филомела в Тракия, който заема централно място в първата част от романа. Изграден

¹⁵ У Овидий говори единствено Прокна (440–444); във *Филомена* нейните реплики са обогатени, включен е и отговорът на Терей (49–68).

в три обособени части, той се развива в пряка обусловеност с характеристиките и с психологията на персонажите. Тук се наблюдава и първата по-осезаема авторова намеса в оригиналната материя: Кретиен дьо Троа заменя молбите на самата Филомела, които в крайна сметка скланят баща ѝ в Овидиевия разказ, с добавени многословни и изкусни увещания на Терей. Така този епизод стига до развързка вследствие на последователните действия на персонажа, предприемани в съответствие с неговата психология и обусловени от нея¹⁶.

Основното новаторство в диалогичната организация на материята във втората част от романа е новодобавеният диалог, предшестваш насилването на Филомела¹⁷. Тази сцена също допринася за психологическата обусловеност на действието, като освен това утвърждава в по-общ план триумфа на куртоазната етика на любовта и на социалните взаимоотношения.

В текста на Овидий епизодът, предшестваш насилието над девойката, е описан пределно лаконично:

(...) повлече към дворище отдалечено
В непроходима гора на Пандиона шерката царят.
Там я задържа. (...)
Той си разкрива сладта и насилва безсилната дева
(Овидий 1981: 124, ст. 521–524).

Във версията на Кретиен дьо Троа неудържимият, дивашки изблик на похот е овладян и окултурен, най-малкото за известно време. Терей не завлича мълком девойката в гората, а любезно я отвежда дотам, като по пътя двамата разговарят приятелски и се шегуват (Troyes 1994: ст. 738). Тракиецът не се нахвърля веднага върху Филомела, а първо ѝ се признава в любов, както е не просто редно, а критично важно в етиката на куртоазните взаимоотношения:

Mes de tant fet viaus que cortois	Той поне бе дотолкова куртоазен,
Que s'amor li requiert einçois	че отправи към нея любовна молба,
Qu'il li forface nule rien.	преди да ѝ стори каквото и да било зло.
(Troyes 1994: v. 763–765)	

Последващият диалог, възпроизвеждащ любовен дебат, предоставя възможност за изясняване на приемливите и неприемливите схващания за любовта съобразно с куртоазната концепция. Забележително при това е, че тази втора ключова за романа сцена отново се развива в съответствие с психологията на Терей. Временното му подчиняване на куртоазния любовен кодекс вписва романа в куртоазната традиция, но тъй като подобно поведение не съ-

¹⁶ Вж. в този смисъл и De Boer във *Philomena* 1909: ХСII.

¹⁷ Във втората част има и други добавени и разширени диалози, например в епизода, в който Терей съобщава на Прокна за мнимата смърт на сестра ѝ.

отговаря нито на характера и на естеството на персонажа, нито на развитието на оригиналната Овидиева история, то бързо бива изоставено.

Добавените подробни *описания* са втори важен модус на авторското преработване на Овидиевия първоизточник. Две от тях имат особено важно значение за семиозиса на френския роман и красноречиво свидетелстват за вписването на куртоазната етика и естетика в адаптацията на Кретиен дьо Троа. Това са словесният портрет на Филомела в първата част на романа и описанието на живота ѝ като затворница и на ръкоделието, с чиято помощ тя известява сестра си за своето злочестие.

В своето немногословно описание на Филомела при първата ѝ поява Овидий отбелязва богатите ѝ одежди и чудната ѝ, почти божествена красота, подказана чрез сравнение с наядите и дриадите. Кретиен дьо Троа разширява описанието в цели 80 стиха (124–204). Както посочва и De Voer (*Philomena* 1909: 101), това представяне на героинята обхваща всички общи места и естетически условности, присъщи на описанията в средновековната куртоазна литература (поезия и роман). То е традиционно структурирано в две големи части – физическа красота и интелектуална и морална безупречност – и е предшествано от също толкова обичайни въвеждащи думи на разказвача, който обещава да положи всички усилия, за да обрисова подобаващо героинята.

Физическото съвършенство на Филомела е обрисувано по модела „от горе надолу“, от главата и лицето ѝ към тялото. Описанието изобилства с клишетата, вече добре разработени и утвърдени в куртоазната поезия към момента на написването на романа: коса, която блести повече от чисто злато, гладко чело, светли очи, естествено оформени вежди, дълъг и прав нос, „какъвто трябва да бъде у една красавица“, свеж цвят на лицето, усмихната уста със сочни розови устни, дребни, равномерни и бели зъби (ст. 140–157). Кожата на Филомела е по-бяла от хермелин, гърдите ѝ са „като две ябълки“, ръцете ѝ са фини, издължени и бели, снагата ѝ е крехка, извивките ѝ са кръшни (ст. 159–164). Същевременно девойката е „колкото красива, толкова и умна“ (ст. 172) и с тази констатация поетът преминава към изброяване на нейните интелектуални и социални умения: тя знае как да се забавлява почтено и да развлича доброто общество, затова и компанията ѝ е търсена от всички благородници („барони“), умее да се грижи за ловни птици и обича самата тя да ловува (!), сърчено тъче, шие и бродира, знае латински и е чела древните автори, съчинява стихове и музицира, разсъдлива е и говори мъдро (ст. 174–204). Условността и клиширането в това описание стават очевидни и от факта, че повечето от характеристиките в него изобщо не участват в по-нататъшното повествование. Това обстойно представяне обаче свидетелства за съобразяване с господстващия естетически канон и с „авторитета“ на предхождащите творчеството на Кретиен дьо Троа куртоазни поети. Съчетаването на красотата с ум и мъдрост характеризира, впрочем, и други героини на писателя от романи като *Ерек* и *Енида* или *Клижес*.

Описанието на живота на поруганата Филомела, държана затворена в усамотена къща извън града, и разказът как тя замисля и осъществява изобретателното си съобщение също представляват много по-подробно развит епизод в романа *Филомена* в сравнение с оригинала на Овидий¹⁸. В него отново се наблюдава стремежът за психологическа обусловеност на действията на персонажите чрез вариации в някои детайли. Към описанието на безизходното положение на Филомела в *Метаморфози* френският автор е добавил още една непоносима тегоба: нейният мъчител идва всеки ден да утолява похотта си с безпомощното ѝ тяло, изрично уточнява той¹⁹. Пазачката ѝ живее в къщата заедно с дъщеря си – удобно добавен персонаж, който ще отнесе на Прокна вътъканата в платното история. За да може да общува без говор, Филомела създава жестомимичен език и обучава пазачката си да я разбира:

Philomena i fu sis mois (...)

Fist noviaus signes et trova

Et certainnement esprova

Que sa mestre tot antandoit

Quangu'ele onques li demandoit,

Ne ia ne li fust contredite

Nule chose granz ne petite

Fors l'issue de la meison.

(Troyes 1994: v. 1144–1153)

Филомена прекара там шест месеца (...)

Тя измисли и създаде нови знаци

и се увери със сигурност,

че нейната пазачка разбира всичко,

когато тя ѝ искаше нещо,

и не ѝ забранява нищо,

малко или голямо,

освен да излиза от къщата.

Преди да изпрати платното си, тя отново проверява дали жената я разбира добре и дали е склонна да изпълни исканото от нея, и едва тогава с жестове ѝ обяснява какво иска да бъде направено.

Подробното описание на платното на Филомела и на изтъканите на него образи заема централно място в така разширения епизод. От една страна, то припомня ретроспективно вече разказани в романа събития: въздействащ поведователен похват, който Кретиен дьо Троа използва широко и в следващите си романи. От друга страна, за разлика от оригинала на Овидий, в който девойката вътъкава „низ от пурпурни букви“ („*purpureasque notas filis intexuit albis,/ indicium sceleris*“ – Ovide 2009: ст. 577–578), с които изписва съобщението си, във френската адаптация тя тъче *визуални знаци* – многоцветни изображения на сполетелите я злочестини:

¹⁸ На него са посветени десетина стиха в *Метаморфози* и цели 169 в адаптацията.

¹⁹ В оригинала това упоменаване е по-рано в разказа, непосредствено след осакатяването на Филомела (стихове 561–562: „*Hoc quoque post facinus (uix ausim credere) fertur/ saepe sua lacerum repetisse libidine corpus*“ (Ovide 2009).

(Mes l'uevre li abelissoit)
 Qui mout estoit a feire griés,
 Car tissu ot a l'un des chiés
 Que Philomena l'avoit feite;
 Après i fu la nés portreite
 Ou Tereüs la mer passa
 Quant querre a Athenes l'ala,
 Et puis comant il se contint
 An Athenes quant il i vint,
 Et comant il l'an amena,
 Et puis comant il l'esforça,
 Et comant il l'avoit leissiee
 Quant la langue li ot tranchiee.
 Tot ot escrit an la cortine,
 Et la meison et la gaudine
 Ou ele estoit anprisonee.
 (Troyes 1994: v. 1119–1133).

(...)
 Платното беше много изкусно:
 по единия от ръбовете му беше втъкано
 указание, че Филомена го е правила.
 След това беше изобразен корабът,
 с който Терей прекосил морето,
 когато отишъл да я вземе от Атина,
 и после, как се държал той
 в самата Атина
 и как я довел
 и после как я насилвил
 и как я изоставил,
 след като ѝ отрязал езика.
 Всичко това бе изобразено на платното,
 а също и къщата и гората,
 в които тя беше затворена.

Тези визуални знаци не са незабавно разбираеми от всички: нейната пазачка се възхищава от изяществото на ръкоделието, без да открива посланието в него, за разлика от Прокна, която го разчита незабавно и правилно. Обогащането на описанието се включва в общото символно обогащане на френската адаптация.

Присъща характеристика на стила на адаптацията е изобилието от *авто-рови отстъпления и сентенции*²⁰, с които е осеян романът и които представляват трети важен модус на преработване на античната материя. Разказвачът коментира събитията, оповестява бъдещото им развитие²¹, оценява характеристиките и постъпките на героите. Новаторското и по-различно в тях е най-вече на равнището на тяхната тематика – авторът се впуска в психологически разсъждения върху взаимоотношенията или в реторични съждения по различни аспекти на куртоазния кодекс.

Подробните отстъпления, в които авторът излага някои от най-важните аспекти на куртоазната концепция за любовта, намират естественото си място в контекста на увещанията на Терей към Пандион. Добавените разсъждения за любовта отправят пряко към любовните правила на куртоазията. В тях любовта е персонифицирана и това ѝ придава особена важност на равноправен участник в събитията. Кретиен дьо Троя първо припомня шаблонно, че любо-

²⁰ Като например „злото влече след себе си и друго зло“ (ст. 840–841) по повод на осакатяването на Филомела или „Носещият мрачна вест винаги идва твърде рано“, изречено от Терей пред Прокна (ст. 946–947).

²¹ Антиципациите присъстват и у Овидий, но са много по-широко застъпени във френската адаптация.

вта, непобедима и всемогъща (Troyes 1994: ст. 234–235), е връхлетяла Терей (ст. 238), който е безсилен пред нея. След добавения диалог на Терей с Филомела и втория му безуспешен опит да склони Пандион, намира място още едно отстъпление на същата тема, което добавя нови щрихи към портрета на любовта в куртоазната естетика. В него чрез фиктивен диалог между автор и читател Кретиен дьо Троя разсъждава върху чувствата на Терей и мотивите му да предприема едно или друго действие. Той отново набляга върху непреодолимата сила на любовта, която „побеждава и разрушава всичко“ (ст. 394), но дообогатява нейното описание с парадоксалните ѝ противоречия: любовта може „само за миг да направи от победения победител“ (ст. 395–396), тя е непостоянна, измамна и лъжлива (ст. 426–427), измъчва обзетите от нея и е болест, лекът за която само разболява по-силно (ст. 443–444). Влюбените „служат“ вярно и всеотдайно на любовта, като в замяна получават терзания и страдания. Всички тези клишета пряко отправят към куртоазната визия за любовта като могъщ властелин, който налага все нови и нови страдания и изпитания на вярно служещите му влюбени.

Писателят явно излага идеите и разбиранията на публиката, за която пише; в този ранен негов роман не са редки естетическите шаблони. В следващите си романи Кретиен дьо Троя успешно ги надгражда със свои авторски виждания за любовта и любовните взаимоотношения, с които обогатява първоначалната естетическа рамка на куртоазната любов, зададена от поезията на трубадурите и възприета и развита в лириката на труверите.

Във втората част от романа Кретиен дьо Троя многократно се възмущава от дивацината и злината на Терей, но коментира и други ключови за романа моменти. Така според разказвача решената на детеубийство Прокна, неочаквано прегърнатата от сина си, „би трябвало да се откаже от тази своя мисъл,/ както е според природния закон/ на всяко човешко същество/ и както и мило-сърдието го изисква:/ една майка не бива нито да убива,/ нито да разчленява детето си“ (ст. 1313–1319). Поучителните коментари и оценъчни съждения на автора са особено изявиени в заключителния епизод с метаморфозите. В него Терей, преследващ двете сестри с меч си, се превръща в „гнусна и презряна, дребна и долна птица (...), в папуняк (...), заради греха и безчестието, /които извършил спрямо девойката“ (ст. 1446–1451). За сметка на това, Прокна става лястовица, а Филомела – славей²², чиято песен и до днес призовава да бъдат убивани всички измамници, предатели и насилници.

Чрез тези композиционни и повествователни похвати адаптираната антична материя е актуализирана в роман, в който действието се обуславя не от съдбата, а от чувствата и психологията на персонажите. Този опреде-

²² Както отбелязва още De Voeg във *Philomena* 1909: C-CI, в текста на Овидий не се посочва коя сестра в каква птица се превръща, а самите птици също не са назовани (освен иносказателно чрез описанието на гърдите на лястовицата и на крайчеца на крилето на славея). Критикът предполага, че Кретиен дьо Троя е познавал историята и от други антични разкази, а не само от *Метаморфози*.

лящ *психологизъм*, който характеризира всички романи на Кретиен дьо Троа, е пряко обвързан и с куртоазните ценности.

Терей е психологически най-задълбочено изграденият персонаж. Централна фигура още от първата част от романа, именно той е двигателят на действието и именно той го насочва към градацията от трагични събития в развързката му. Гостуването на Филомела в Тракия става възможно благодарение на неговите умения и в съответствие с неговата психология: похотлив по природа, той съумява да обуздае нагона си, за да се възползва от реторическата изобретателност на своя разум. Психологията на Терей обуславя действията му в романа, които са предзададени от античния оригинал, без при това да влиза в противоречие с куртоазната концепция за любовта. Тъй като според куртоазния етически кодекс любовта е непобедима, то разумът не би могъл да я надмogne и овладее, за да постигне с хитрост идването на Филомела. Затова Кретиен дьо Троа пояснява, че у Терей властва не любовта, а любовната лудост, бесът и яростта (ст. 483–484), които са му вдъхнати от дявола (ст. 462). По този начин античната похотлива страст е вписана, макар и антиетично, в куртоазната визия за любовта и в актуализиращия християнски хоризонт на вселената.

С разширения епизод на насилването на Филомела образът на нетърпеливия, сприхав и неудържим в утоляването на желанията си Терей придобива допълнителна плътност и за пореден път обуславя развитието на действието. Тук се открива и друга значима авторова намеса в оригиналното повествование: в трактовката на Кретиен дьо Троа Терей, увлечен от едно зло към друго, сам решава да отреже езика на Филомела, без тя да го е предизвикала или заплашила с разобличение, както е у Овидий. Тази престъпна предвидливост на тракиеца се свързва пряко с лукавостта му, с която скланя Пандион да пусне дъщеря си с него. Психологическото правдоподобие на персонажа се подкрепя и от сцената, в която Терей съобщава на Прокна за мнимата смърт на сестра ѝ. Също както в атинския епизод с цар Пандион ловкият подлец грижливо изгражда достоверността на измамата си, като съобразява своята мимика и поведение с трагичната вест, която се кани да оповести, отлага и увърта прякото ѝ обявяване, все едно за него е непоносимо да я изрече (ст. 904–948).

Така Терей е обрисуван като изявено антикуртоазен герой. Той е измамник, насилник и дивак²³, а похотта му е почти кръвосмесителна (затова и наказанието от Прокна също е екстремно трансгресивно). Дори куртоазното му обяснение в любов преди насилването на Филомела е чисто формално и реторично, тъй като той не се огъва пред нейния отказ, нито пред молбите ѝ,

²³ Гората като локус на диващината, на пълната липса на култура и цивилизация, е мотив, който Кретиен дьо Троа използва по-късно със сериозна смислова обвързаност в *Ивен*, или *Рицарят с лъва*, както и в други свои романи.

отричайки по този начин привилегированото ѝ положение на любимата дама в куртоазния кодекс.

Филомела е по-схематично разработен и относително по-слабо мотивиран психологически, но за сметка на това, много по-силно етически обусловен персонаж. В противовес на Терей тя е истинска куртоазна дама. Филомела на Кретиен дьо Троа притежава всички добродетели на идеалната куртоазна красавица, които трудно могат да бъдат свързани с античната героиня. Нещо повече, тя напразно полага усилия да „превъзпита“ Терей в схващането му за любовта и докато той ѝ признава своето безчестно влечение, което трябва да остане тайно, тя се опитва да го насочи към единствено коректната в случая „братска любов“. В края на романа превърналата се в славеи девойка призовава всички да наказват безмилостно предателите и насилниците, както и всички онези, които не зачитат законите на куртоазията.

Макар и да не се вписва пряко в тази куртоазна дихотомия, образът на Прокна се явява като своеобразно въплъщение на обществената санкция за нарушаването на куртоазните норми, макар и по стряскащо жесток начин. За разлика от разказаното в оригинала, тук единствено освобождаването на сестра ѝ е представено като нейна основна цел. Мисълта за отмъщение и възмездие за стореното зло идва едва впоследствие, но завладява цялото ѝ същество. Разчувствана от прегръдките на сина си, тя си възвръща решимостта не като поглежда озлобестената си и осакатена сестра, а като се сеща за предателя и отстъпника Терей (ст. 1320–1323). Тези вариации в редица детайли от оригиналното повествование и тук добавят психологическа достоверност на персонажа.

Триумфалната реплика на Прокна, с която тя разкрива пред Терей страшната истина за сина му, е по-разширена у Кретиен дьо Троа. Овидиевото „В теб е, когото сам търсиш“ тук се превръща в своеобразна жестока гатанка в енигматичния стил, характерен и за по-късните куртоазни романи на Кретиен дьо Троа:

Dedanz toi as ce que tu quiers,
Mes n'i est mie toz antiers.
Partie an as dedanz ton cors
Et partie an as par defors.
(Troyes 1994: v. 1403–1406)

В теб е този, когото търсиш,
но не е целият там:
част от него е вътре в твоето тяло,
а друга част е отвън.

Тази реплика свидетелства за съсредоточаването на психологическото описание в този финален епизод именно и единствено върху Прокна. При това Филомела остава далеч на заден план като пасивна съ-участничка, за разлика от ролята ѝ в Овидиевия текст. Повествованието се развива до финалния си пароксизъм именно вследствие на психологията и действията на Прокна.

Така в своята адаптация Кретиен дьо Троа изгражда ясна композиция с параметри, характерни и за по-късните му романи, и задълбочава психологическия анализ на персонажите си. Същевременно писателят осъществява и етическа актуализация на древния мит с характерните куртоазни ценности. Той преосмисля и пресътворява Овидиевия епизод в името на утвърждаването на куртоазната етика на своето съвремие и на собствения си писателски проект, който реализира убедително в следващите си творби – Артуровски романи със сюжети, заети от т.нар. бретанска материя.

Императивите на куртоазната етика, умело вплетени в античната материя, правят възможна нейната адаптация, актуализират проблематиката на любовта и взаимоотношенията и отчасти оправдават и най-жестоките и ужасяващи прояви на насилие и сляпа ярост в нея: изнасилване, детеубийство, канибализъм. Финалното тълкуване на славеевата песен „Осі, осі“ (на старофренски: „Убий! Убий!“) като призив винаги и във всички времена предателите, насилниците, но и „онези, които не ги е грижа за куртоазната радост“²⁴ (ст. 1458), да биват сполитани от възмездие, е предназначено да направи тези ужасяващи ексцесии поне малко по-разбираеми, ако не по-приемливи за куртоазните читатели.

Назидателният проект на Джон Гауър

Viribus ex clara res tollit luce Rapina,
Floris et invita virgine mella capit²⁵.

Двете средноанглийски адаптации на Овидиевия епизод са създадени по приблизително еднакво време (два века след Кретиен дьо Троа, през 80-те години на XIV в.) и от поети – съратници и приятели (Джефри Чосър и Джон Гауър). И двете се вписват в популярната средновековна алегорична форма на сънищата или виденията (dream visions). При все това те се различават съществено в своята трактовка на мита.

Средноанглийският поет Джон Гауър, съратник и приятел на Чосър, пише огромната си (цели 33 000 стиха) поема *Confessio Amantis* между 1386 и 1390 г.

²⁴ Тоест онези, които не спазват куртоазния любовен кодекс и кодекса на взаимоотношенията като цяло. Тук Кретиен дьо Троа визира необузданите, нецивилизовани прояви на любов и действия от любов – фактически делата на Терей в разказа.

²⁵ „С насилие Грабливостта отнема нещата посред бял ден; тя заграбва меда от цветята и от несъгласната девица.“ Цитат, предшестваш началото на историята за Филомела в *Confessio Amantis*.

Гауър избира да пише на средноанглийски език, след като дотогава е съчинявал стиховете си на френски (англо-нормандски диалект) и на латински, и в осемрична, а не в десетрична стъпка като Чосър. Същевременно в изказа му продължават да се откриват съществен дял заемки от френски и от латински език; поемата очевидно е насочена към по-ерудирана публика.

Структурата на *Confessio Amantis* отразява влиянието на Бокачо, добре доловимо и в *Кентърбърийски разкази* на Чосър, и свидетелства и за близко вдъхновение и въздействие на френския *Роман за розата*, особено на втората му част. Тя се изгражда от обхватна повествователна рамка, в която са вписани отделни разкази. Рамката е осигурена от откровенията на застаряващия Влюбен пред капелана на Венера – Гений²⁶, структурирани по традиционния модел на изповед: седемте смъртни греха са разгледани и обсъдени последователно в перспективата на традицията на куртоазната любов²⁷. Многобройни (над сто) отделни истории илюстрират така структурираната изповед. Те са почерпени главно от Овидиевите *Метаморфози*, но също и от Библията, както и от други антични и средновековни автори.

Разказ за Терей, Прокна и Филомена е включен в пета книга, посветена на смъртния грях Алчност²⁸, в подрубриката „Грабливост“ (*Ravine*, което означава на средноанглийски „грабителство/ насилствено обладаване/ алчност“²⁹). Обемът му е около 500 стиха (стихове 5551–6046), тоест разказът е близо два пъти по-дълъг от Овидиевия оригинал. Вече наблюдаваната у Кретиен дьо Троа средновековна деформация на името на Филомела, наричана *Филомена*, е възпроизведена и тук, както и у Чосър.

Като цяло, фабулата на историята следва тази на Овидий, към чието авторство Гауър прави изрична отпратка³⁰. Същевременно Гауър поставя в нея

²⁶ Персонажът на свещеника Гений (Genius) е основна фигура във втората част от *Роман за розата* от Жан дьо Мьон. Гений е олицетворение на съзнанието, че трябва да се следват природните закони за продължаване на рода. На латински език Гений означава божество покровител.

²⁷ Всяка от първите шест книги, както и книга 8, е посветена на един смъртен грях срещу Венера, докато книга 7 предлага отклонение към темата за добрия владетел. Капеланът обяснява различните аспекти на всеки от греховете чрез поучителни примерни истории (exempla) и изисква от Влюбения подробно да изповяда всички случаи, в които е извършвал някои от тези грехове. Първите шест книги впрочем следват традиционния ред на първите шест греха: горделивост, завист, гняв, леност, алчност и чревоугодие.

²⁸ Avarice, означаващ „сребролюбие“, но и в по-широк план „силно желание, алчност“. Грях на желанието, също като похот и чревоугодие – касае се за изкуствено, грабителско желание за материални притежания. Също като горделивостта, може да тласне човека към всякакво зло.

²⁹ ravīn (e (n.) – (a) Robbery, rapine; also person; (b) an act of robbery; (c) in Bibl. transl. of Phil. 2.6: robbery; ?usurpation; (d) forcible seizing of a woman, rape; (e) greed, covetousness, rapacity (MED).

³⁰ „The clerk Ovide telleth thus“ („Клирикът Овидий разказва така“) – Gower 2004: ст. 5570. Всички цитати по-нататък са от същото издание.

свои собствени акценти, ръководен от своя изявено морален и назидателен проект – да представи насилственото обладаване и осакатяването на жертвата във всички ракурси на тяхната социална неприемливост. Изнасилването на Филомела е обрисувано като предателство спрямо фундаменталната семейна структура в обществото, но е и заклеено като юридически закрепено престъпление, нанасящо освен физическа, още и силна емоционална травма на жертвата. С това се обяснява и неравномерното разпределение на двете големи части на повествованието – въвеждащата и същинската, разделени от вододела на изнасилването.

Още въвеждащата първа част от разказа съдържа някои немаловажни изменения. Тя е по-кратка от същинската и заема по-малко от 100 стиха. Така Гауър отрежда повече място и внимание на същинската част от повествованието, която грижливо подготвя във въвеждащата, като поставя акценти върху определени аспекти в нея като семействеността и семейните ценности. Вместо да започне като Овидий с припомняне на прокобите над брачния съюз на Терей и Прокна, Гауър избира да разкаже за честитото и почтено семейство на родителите ѝ, като при това само мимоходом споменава брака на по-голямата дъщеря. Тук е добавен и персонажът на съпругата на Пандион, който не присъства в разказа на Овидий, очевидно за по-правдоподобно обрисуване на хармонията в родителското семейство. Прокна и Терей лежат в леглото, когато тя го моли да ѝ доведе сестра ѝ: добавен уточняващ детайл, който изрично набляга върху техния семеен съюз. Друго важно изменение във въвеждащата част е скланянето на Пандион и жена му (ст. 5605) да пуснат Филомела да гостува в Тракия; макар и неохотно, те приемат от уважение към Терей и желание да го зачетат (ст. 5605–5611). Тук изцяло липсват каквито и да било увещания, представени и у Овидий, и у Кретиен дьо Троа. По този начин отпратките към семейната конструкция, която Терей вероломно ще разруши, се натрупват и зазвучават все по-убедително. Във втората част на разказа към тях се добавят и нови: Прокна осъзнава, че Терей „е нарушил брачния си обет“ (ст. 5815), тоест, предал е и е разрушил не само семейството на родителите ѝ, но и своето семейство с Прокна.

Изнасилването е представено изрично като *огравване* на девствеността на момичето (ст. 5648–5649) в съответствие с аспекта „грабливост“ на заклеимявания грях на алчността. Друг негов аспект, неделим от първия, е престъпният: изнасилването е приравнено на правно определено и наказвано *престъпление* (felony – ст. 5668). Така Гауър привлича вниманието върху едновременно греховната и престъпна природа на този акт на насилие.

В този ключов за адаптацията епизод патетичната реч на Филомела (ст. 5655–5683), с която тя се обръща към Терей, е силно въздействаща. Тя нарича тракиеца „най-лош измежду мъжете“ и се зарича, че ще оповести „широкия свят“ за неговото черно дело: ще разкаже за него на хората, на камъните, на дърветата в гората, а гласът ѝ ще се извиси чак до небето и ще отеки

в Божиите уши. Тази космическа картина на разгласяването – хора, природа, земя и небе – отразява чудовищните мащаби на злодеянието. Именно това провокира Терей да отреже езика ѝ в сцена на дори още по-чудовищно насилие. Нейното описание е от ключова важност и за развръзката:

And he thanne as a lyon wod
With hise unhappi handes stronge
Hire cauhte be the tresses longe,
With whiche he bond ther bothe hire armes -
That was a fieble dede of armes -
And to the grounde anon hire caste,
And out he clippeth also faste
Hire tunge with a peire scheres.
So what with blod and what with teres
Out of hire yhe and of hir mouth,
He made hire faire face uncouth.
(...)
Bot yit whan he hire tunge refte,
A litel part therof belefte,
Bot sche with al no word mai soune,
Bot chitre and as a brid jargoune.
(Gower 2004: v. 5684–5700)

Тогава той скочи като разярен лъв
и със злочестите си, но могъщи ръце
сграбчи дългите ѝ плитки
и с тях овърза ръцете ѝ –
недостойно за воински подвиг –
събори я на земята
и бързо отрязва
езика ѝ с ножица,
така че от кръв и от сълзи,
рукнали от очите и от устата ѝ,
красивото ѝ лице стана неузнаваемо.
(...)
Когато той отрязва езика ѝ, обаче,
остана малка част от него,
с която тя не можеше да говори,
а само да чурулика като птичка.

За сравнение, убийството на Итис е само бегло и лаконично споменато (ст. 5890, 5897 – „и закла това дете“).

„Антикуртоазното“ измерение на изнасилването като престъпление срещу законите на любовта, така детайлно изведено от Кретиен дьо Троа, присъства и тук, но едновременно приглушено и обогатено с допълнителни измерения на престъпност и недопустимост на този акт на насилие. Първо, в текста на Гауър липсва пряка отпратка именно към куртоазния дух на такъв вид погазване на любовта (освен отчасти в рамковите коментари към разказа, които правят Влюбеният и неговият изповедник). Второ, към това непроситимо нарушение на законите на куртоазната любов, която по дефиниция е несподелена и извънбрачна, Гауър добавя и нарушението на узаконената с брачен обет любов – тази между Прокна и Терей, изтъкнато особено ясно чрез гневната молба, отправена от Прокна към Купидон и към Венера в преддверието на отмъщението си (ст. 5819–5844).

Терей с делото си извършва цялостно предателство спрямо семейството като обществена институция: като кръвно родство и като брачно обвързване. Допълнителните измерения на престъпност в акта му са добавени от упоритите паралели между изнасилването като безвъзвратно „ограбване“ на девственост-

та и като престъпление (felony), кодифицирано от обществото и според Гауър напълно съпоставимо с детеубийството, което Прокна ще извърши за отплата:

Bot thus his oughne fleissch and blod
Himself devoureth agein kinde,
As he that was tofore unkinde.
(Gower 2004: v. 5904–5906)

Така той поглъщаше собствената си
плът и кръв –
нещо толкова противоестествено,
колкото и стореното по-рано от него.

Вероятно и с това се обясняват упорито изказваните пожелания „целият свят“ да научи за това злодеяние (от Филомела след изнасилването) и за отмъщението за него (от Прокна в преддверието на отмъщението – „ще бъде отмъстено,/ така че целият свят да говори за това“ – ст. 5869–70). Така отмъщението е представено като възмездие и своеобразна санкция пред обществото, за обществото и фактически от обществото, а двете сестри са своеобразно „оправдани“ за своето престъпление:

Thes sostres, that ben bothe felle
(And that was noght on hem along.
Bot onliche on the grete wrong
Which Tereus hem hadde do) (...)
(Gower 2004: v. 5880–5803)

Сестрите със смъртоносни намерения,
за които бяха виновни не те,
а голямото зло,
което Терей им беше причинил (...)

Патетичната и същевременно назидателна реч, която Прокна произнася пред съпруга си в кулминационния момент на разкритието, когато Филомела му подава главата на Итис, също утвърждава социалния аспект на отмъщението:

Lo, nou it is somdel aboght,
And bet it schal, for of thi dede
The world schal evere singe and rede
In remembrance of thi defame.
For thou to love hast do such schame,
That it schal nevere be forgete.'
(Gower 2004: v. 5880–5803)

Сега ти си плати за стореното,
и знай, че за твоето деяние
светът ще пее и ще чете,
за да се помни това безчестие,
защото ти така оскверни любовта,
че това никога няма да бъде забравено.

Такава реч липсва и у Овидий, и у Кретиен; тук тя е добавена, за да служи на основополагащия морален проект на Гауър в много по-голяма степен, отколкото на куртоазното заклеиване на нарушения любовен кодекс.

Заклучителните метаморфози доутвърждават моралния проект в съществено разширяване на заключението (от 7 стиха у Овидий в цели 112 тук). Още в сцената на изнасилването Филомела е сравнявана с птица, сграбчена от ястреб, а след осакатяването си запазва късче от езика си, така че не може да

говори, но може да чурулика: отлични примери за това колко грижливо Гауър подготвя и мотивира, дори в известен смисъл „рационализира“ финалните метаморфози. Озлочестената девойка се превръща в славей – плашлива птичка, която през зимата се крие от хората, така че да не бъде виждана от никого (подобно на Филомела, криеща позора от изгубената девственост), но пукне ли пролет, запява жалната си песен, в която оплаква съдбата си, но и възпява радостта от любовта. Прокна става лястовица, която също се крие през зимата, но напролет излиза и, стрелкайки се в резкия си полет, чурулика, разказвайки за „измамата в брака“ (ст. 6012) и за „изменника“ Терей (ст. 6014, 6027–29). Лястовицата, добавя Гауър, не живее в гората, а гнезди под стрехите на къщите, за да може да разказва на жените за изменниците и да ги предупреждава да са нащрек, за да не останат излъгани съпруги (6015–6022). Терей, от своя страна, е превърнат не в папуняк, а в калугерица (*lapwing*) – птица с гребен или качулка на главата, които според Гауър са „знак, че някога е бил рицар“ (6044). Калугерицата, добавя отмъстително Гауър, е най-вероломната измежду всички птици, защото е „изгубила достойнството си“³¹. Заключителната част от адаптацията има особено силно художествено въздействие и свидетелства за поетическото майсторство и силата на образността на Гауър. Така в своето пренаписване на мита за Прокна и Филомела Джон Гауър надхвърля плоскостта на простъпките спрямо любовта и нейните неписани закони, като вписва насилственото обладаване в изрична морална и обществена, силно назидателна перспектива.

На повествователно равнище Гауър осъществява оригинална адаптация, съзвучна с неговата назидателна стратегия. Поетът изключва немалко от страшните и чудовищни елементи от Овидиевия оригинал (като лошите поличби, лъстивите мисли на Терей, подскачащият по земята отрязан език и др.) и „натурализира“ редица елементи от повествованието, които неговата публика по-лесно би могла да разпознае и да признае. Така Филомела е хвърлена от Терей в „затвор“, а скръбта на Прокна по уж мъртвата ѝ сестра е едновременно приглушена, лишена от античните си изстъпления, и „модернизирана“: тя сваля перлената си огърлица и нарежда възпоменателна служба. Кървавото убийство и разчленяване на Итис е максимално приглушено: то се случва беззвучно и безмълвно (“withouten noise and cry” – ст. 5896), а Филомела дори не участва в него.

Промените в повествованието засягат и други негови немаловажни естетически аспекти, тъй като за Гауър е важно да се изведе преди всичко моралното и поучително измерение на разказа, а не толкова наративното му съвършенство. Липсват немалко детайли, допринасящи за правдоподобие – не е ясно нито къде Терей е насиллил Филомела, нито къде я държи в „затвор“;

³¹ “A lappewincke hath lore his feith /And is the brid falseste of alle” (Gower 2004: v. 6046–6047).

нито откъде се появява удобно „пратеник“, по който тя провожда платното си в двореца. Не е изяснено как именно, след като Прокна получава платното, „сестра ѝ скоро [бива] освободена от затвора“ (ст. 5803–04).

Самите образи на персонажите също не са особено задълбочено разработени, независимо от първоначалната им психологическа мотивировка. При това могат да се доловят усилия на поета да внесе в тях известно правдоподобие, все така подчинено на моралния му проект. Персонажите му са придобили земни измерения и са се отдалечили от близостта си до божественото, постулирана в оригинала и вписваща историята в полето на мита – богът прародител на Терей, почти божествената красота на Филомела у Овидий тук не са споменати. Същевременно героите са и по-близки до морални абстракции, изградени около една доминираща морална характеристика: злодейско грабителство и насилничество, застрашаващо обществения ред (Терей), уязвена и пожертвана добродетел (Филомела) и обществен обвинител и отмъстител (Прокна).

Терей се превръща в схематизиран образ на злия грабител изнасилвач. За разлика от Овидиевия първоизточник, в който тракиецът от самото начало е определен като покварен и лъстив, а тегнещите над него прокоби предвещават последвалата поредица от трагедии, тук разказът започва с хармония, която впоследствие бива безвъзвратно разрушена от неговите деяния. Много важна в това отношение е промяната в един наглед дребен детайл: у Гауър Терей силно пожелава Филомела едва след като получава съгласието на родителите за пътуването. Това ясно илюстрира намерението на Гауър да представи героя не като априорно лош и покварен, а именно като злодей в процеса на неговото ставане такъв: така той се вписва още по-убедително в назидателния проект. Още по-забележително е, че в тази адаптация Терей почти не говори: словото му е предавано само с лаконични изрази в непряка реч. Така във варианта на Гауър индивидуалната психология на персонажите, разработена по-слабо, отколкото у Кретиен дьо Троа, е в тясна и очевидна връзка с моралните измерения и поучения на историята. В същата посока очертаният образ на Филомела изгражда най-вече представата за нейните физически и морални страдания на жертва, „бледа и посърнала/, безмълвна и обезчестена“ (ст. 5810–11). Прокна, от своя страна, е предана на семейството, но се поддава на гнева си, за да накаже със своето престъпление несъизмеримо по-голямото престъпление на Терей.

Ироничният бунтар Джефри Чосър

The swalwe Proigne, with a sorwful lay,
Whan morwe com, gan make hir waymentinge,
Why she forshapen was; (...) ³²

Френската алегорична сума на куртоазната любовна етика *Роман за розата*³³ оказва безспорно литературно въздействие върху средноанглийската поезия. Джефри Чосър сам превежда част от *Роман за розата* в стихотворна адаптация, озаглавена *The Romaunt of the Rose*³⁴. Със сигурност работата по този превод му предоставя наративни източници (множество изследователи отбелязват приликите между Чосъровата „жена от Бат“ и Старицата от *Роман за розата*) и допринася за известно, макар и често иронично „облагородяване“ на стила му в куртоазен дух.

Чосър пише поемата си *Легенда за добрите жени* около 1386 г., след *Троил и Кресида*³⁵ и преди *Кентърбърийски разкази*. Повествованието в поемата е структурирано в дълъг пролог и девет разказа за жени, пострадали заради любовта си, повечето от тях измамени от любимите си. Поемата, написана в десетстъпен стих, който е новаторство в средноанглийската поезия, остава недовършена: разказът спира буквално на средата на стиха. Другаде самият Чосър говори за тази своя поема като за *Свещената легенда за Кутидон* или *Книга за 25-те дами* и това дава основания на критиката да смята, че е възможно пълният ръкопис да е бил изгубен. Съгласно друга теория, на Чосър му омръзнало да твори на тази изтъркана тематика, пренаписвайки добре известни истории, и затова зарязал работата си, за да се посвети по-пълно на *Кен-*

³² *Троил и Кресида* (Chaucer 2001: II, 64–66).

³³ *Роман за розата* има двама автори и две различни по тоналност и идеологическо съдържание части. Гийом дьо Лорис завършва първите 4058 стиха от него около 1230 г. Осемсричните стихове представят алегория на куртоазната любов и изграждения около него кодекс. Близо 40 години по-късно Жан дьо Мьон продължава с още 17 724 стиха с по-изявен сатиричен и ироничен дух и множество отклонения.

³⁴ Самият той в облика на разказвача от *Легенда за добрите жени* недвусмислено заявява това в пролога към творбата: „For in pleyn text, with-outen nede of glose, /Thou hast translated the Romaunce of the Rose (Тъй като ти преведе в ясен текст и без нужда от бележки /*Роман за розата*) (Chaucer 1889: v. 328-329). Днес няма сигурност дали стигналият до нас превод е именно направеният от Чосър; атрибуцията на целия текст е неустановена, а аргументите за нея са повече лингвистични, отколкото литературни. Чосър започва превода някъде около 1360 г. Запазените днес фрагменти съответстват на около една трета от оригинала.

³⁵ Завършен около средата на 1380-те, този куртоазен роман в стихове отразява влиянието на Бокачо, пренаписал средновековната история за любовта на Троил и Кресида от *Роман за Троя* от Беноа дьо Сент-Мор. Романът свидетелства както за добро познаване на куртоазния кодекс на любовта, така и за иронично и пародийно третиране на този кодекс. Чосър се надсмива над редяща паблони и общи места в куртоазния любовен кодекс; неговата Кресида е непостоянна и изменница.

търбърйски разкази. Легенда за добрите жени съществува в 13 ръкописа, в които се съдържат общо 9 наратива и 2 варианта на пролога. Някои критици я разглеждат като преходна творба и своеобразно стилистическо упражнение преди написването на *Кентърбърйски разкази*; други виждат в нея преутвърждаване на сентенцията от епилога на *Троил и Кресид*: земната любов, когато не е подчинена на любовта към Бога, води неизбежно до трагически резултати (Juby 1981).

В пролога на поемата в съня на задрямалия разказвач се явява богът на любовта и засипва поета с упреци. Богът го укорява, че в творбите си така малко е възхвалявал жените (включително чрез пряка отпратка към *Троил и Кресид* с образа на невярната Кресид) и се е изявявал като твърде непочтителен към тях; според него Чосър е проявявал женомразство дори в избора си на превеждани творби. Укорите преминават към обвинения в ерес и погазване на законите на любовта. Явилата се заедно с бога кралица Алкеста³⁶ предлага покаяние на Чосър: да възхвали със сръчното си перо поредица от верни жени, обичали предано и жертвоготовно недостойните си мъже. Така започва серията от девет разказа, възпроизвеждащи прочути любовни истории с трагичен край.

Седмият разказ в нея е посветен на Филомела (наричана с все същата средновековна деформация на името „Филомена“) (ст. 2228–2393). След кратък пролог, в който заклеиява реторично порочността на Терей, Чосър представя своя лаконичен разказ в едва 165 стиха.

Във въвеждащата част той се придържа относително близо до античния си първоизточник, макар и с едно важно различие: у Чосър изобщо не се споменава Итис. Смисълът на този пропуск става ясен по-нататък. Сцената на изнасилването също носи близкия отпечатък на Овидиевия оригинал (например с възпроизведените образи на агнето и на гълъбицата), но в нея се открива и твърде вероятно влияние на адаптацията на Кретиен дьо Троа: и у Кретиен, и у Чосър Терей отрязва езика на Филомела, без да е предизвикан или заплашен от нея, а от престъпна предвидливост, за да не би тя да го издаде. Двата текста действително са много близки:

³⁶ Персонаж от древногръцката митология, известен с крайната си преданост към съпруга си Адмет.

(...) and yet this false thief
 Hath doon this lady yet a more mischeef,
 For fere lest she sholde his shame crye,
 And doon him openly a vilanye,
 And with his swerd her tong of kerveth he, (...) (Chaucer 1889: v. 2330–2334)

Tereüs ancor ne recroit
 Qu'après ce mal ne face pis.
 Un canivet tranchant a pris,
 Et por ce que cele ne puisse
 Conter a home qu'ele truisse
 Ceste honte ne cest reproche,
 Dist que la langue de la boche
 Li tranchera (...) (Troyes 1994: v. 844–851)

Чосър също разграничава своята стилистика от тази на античния поет, като избягва в своя разказ стряскащи образи, а бързо и мимоходом, максимално неутрално съобщава за изнасилването и осакатяването, преди и след което се впуска в изобилни възмутени възклицания, изразяващи скръб и съпричастие. Разобличаването на престъпника е разказано също така лаконично. Интересно е, че за разлика от интерпретацията на Кретиен, в която Филомела тъче визуални *образи*, у Чосър тя вписва *букви* в своето ръкоделие (тъй като не ѝ е разрешено да пише с перо – ст. 2357) и така разказва в писмен *текст* за стореното с нея („тя написа тази история“ – ст. 2364). Платното се изпраща по момче слуга, на когото Филомела дава златен пръстен за отплата. След като Прокна узнава за случилото се и сестрите се срещат, оплаквайки заедно участта си, разказът рязко свършва.

В своето пренаписване Чосър си поставя задачи, по-различни от обикновена интертекстуална адаптация на Овидиевия епизод. Неговата цел не е да предаде вярно и пълно елементите на античния разказ, а да заеме онази част от неговата фабула, която се вписва в начинанието му да представи фигурите на злодея Терей и на пострадалата от неговите злодеяния Филомела. Мотивът за отмъщението, който фактически осмисля и обосновава Овидиевия разказ за метаморфозата на тримата герои, е изцяло изключен: повествованието на Чосър спира в момента, в който двете сестри се срещат, след като Прокна узнава за стореното от Терей с помощта на изтъканото от Филомела платно.

Още след епизода на изнасилването и осакатяването разказвачът възкликва многозначително: „Вече е време скоро да приключвам [разказа си]“ (ст. 2341). Когато споменава за срещата между двете сестри, той мимоходом подхвърля: „Оставям ги на тяхната скръб“ (ст. 2382) и продължава: „Останалото няма какво да се разказва,/ тъй като това беше всичко най-важно“ (ст. 2383–2384). Следват заключителни стихове с иронични и игрови псевдопоучения. В тях злината на жестокия тракиец и невинността на жертвата му, пострадала незаслужено от него, служат като прелюдия към остроумни и шеговити авторови стихове, в които той отправя към жените традиционното игрово предупреждение да се пазят от мъжете:

And thus I lete hem in her sorwe dwelle.
 The remenant is no charge for to telle,
 For this is al and som, thus was she served,
 That never harm a-gilte ne deserved
 Unto this cruel man, that she of wiste.
 Ye may be war of men, yif that yow liste.
 For, al be that he wol nat, for his shame,
 Doon so as Tereus, to lese his name,
 Ne serve yow as a mordrer or a knave,
 Ful litel whyle shul ye trewe him have,
 That wol I seyn, al were he now
 my brother,
 But hit so be that he may have non other.
 (Chaucer 1889: v. 2382–2393)

Оставям ги на тяхната скръб.
 Останалото няма какво да се разказва,
 тъй като това беше всичко най-важно;
 ето така пострада тя,
 Така невинна, незаслужила подобно зло,
 от този жесток мъж, когото при това
 познаваше.
 Жено, пази се от мъжа – тъй ти казвам аз.
 Той може и да не стори такова срамно дело
 като Терей и да изгуби доброто си име,
 или да не ти служи, също както убиец –
 на своята жертва –
 [но] ще ти е верен само за много кратко
 време.
 Така ще ти кажа аз, дори да ставаше дума
 за самия ми брат –
 Е, освен ако той си няма друг [брат]
 освен мен.

Това предупреждение може да бъде четено и като ироничен контрапункт на пасажа, описващ Прокна след метаморфозата ѝ в лястовица в края на епизода от *Confessio Amantis*. В него лястовицата живее под стрехите на къщите, за да е близо до жените, та постоянно да им разказва за неверния и престъпен съпруг Терей, престъпил брачните си обети, и да ги предупреждава да внимават за собствените си съпрузи (6008–6029). Невъзможно би било да се определи кой от двата пасажа е създаден преди другия³⁷; но е факт, че те открито се свързват, и шеговитото Чосърово предупреждение към жените би могло да се явява ироничен отзвук на назидателния пасаж у Гауър – или обратното.

Дали в този адаптиран епизод действително е реализирано декларираното от Чосър в пролога художествено намерение да разказва именно за верните и всеотдайни жени, пострадали от любов? Изглежда очевидно, че това не е така. Филомела не е мъченица на любовта, доколкото нито е обичала, нито е обичана; тя е невинна и безпомощна жертва на престъпната похот на Терей. Защо тогава нейната история е вписана сред разказите за жени, повечето от които са пострадали от неверните си любими?³⁸

³⁷ Двете творби са създадени приблизително по едно и също време, а двамата поети са били близки приятели.

³⁸ Първите два разказа – за Клеопатра и за Тисба – представят самоубийствата от любов на двете героини, но в тях няма мъжка невярност: Марк Антоний се самоубива след военната си загуба, а Пирам – след трагично недоразумение. Лукреция се самоубива, след като е изнасилена от Тарквиний, защото не може да се примири с позора. Всички останали разкази действително представят страданията и/или смъртта на верни и любвеобилни жени, изоставени от любимите си – Дидона, Хипсипила, Медея, Филда, Хипермнестра.

Отговорът може да се потърси в иронично-пародийната природа на цялото начинание на Чосър. Както лесно може да се установи, в *Легенда за добрите жени* в центъра на повествованието са не толкова добрите жени, колкото лошите мъже (Delahoyde 2012). Самото понятие за „добри жени“ в поемата е подигравателно редуцирано: като „добри“ са представени жалките, страдащи, но при това самоубийствено предани жени, а техните отмъстителни пориви съзнателно са изключени от наративите. Делахойд с основание смята, че тук Чосър сатиризира както куртоазните правила на любовта (нещо, което вече прави и в *Троил и Кресида*), така и конвенционалните морални норми и представи; а също, бихме добавили ние, литературните матрични модели на екземплата³⁹ (разказ и поучение) и изтърканите употреби на отдавна познати на всички вежди антични истории за дидактически цели. Затова и поетът предприема своеобразно деконструиране на тези архетипни разкази, като при това настоятелно извежда на преден план в своята поема факта, че преразказва вече съществуващи *разкази*, откъснати от всякаква реалност. Това се постига чрез многократно вмятане в хода на цялата книга на многозначителни и пренебрежителни реплики по отношение на оригиналните истории, които тя възпроизвежда. Например: „нека бързо да стигна до същинската част на тази история“, „повече нито дума няма да издумам за това“ (Ариадна и Тезей), „не искам да влагам повече усилия в разказването, нито да похабя дори капка мастило в повече [за Демофонт], отколкото е необходимо“ (в историята на Филида и Демофонт); „Овидий много изкусно е предал писмото ѝ [на Медея до Язон] в стихове, но ще ми отнеме твърде много време да го опиша тук“ (Медея и Язон), и доста други подобни⁴⁰.

„Сега е време да стигна до края на тази история и до причината да я разказвам“ – казва Чосър точно преди да разкаже как Еней напуска Дидона. Така той ясно дава да се разбере, че разказва историите с конкретната цел да покаже не толкова верните жени, колкото неверните и вероломни мъже. Същевременно, в заключенията си към разказаните трагични любовни истории Чосър нерядко вписва шеговито-шутовска нотка. Вече видяхме това в разказа за Филомела. Разказът за Филида завършва с комично предупреждение към жените: „жени, пазете се от хитрия си враг и в любовта не вярвайте на никой мъж, освен на мен!“ (ст. 2559–2561). Игровото третиране на тематиката и на адаптираните източници става очевидно.

³⁹ Не бива да се забравя, че Чосър е повлиян и от Бокачо, който е автор, освен на други, на сборници с биографии на прочути мъже (*De Casibus Virorum Illustrium* (За съдбата на прочутите мъже) и на известни жени (*De Mulieribus Claris* или *De Claris Mulieribus* (За прочутите жени)).

⁴⁰ Още на няколко места в поемата подобни позовавания на писма на изоставени жени изразяват пренебрежение към античната материя и нежелание да си прави прекалено много труд, за да я преразказва (Дидона, Хипсипила).

Ето защо Чосър е включил в поредицата антични истории и тази за Прокна и Филомела, така че ясно да изведе на преден план в нея злодея Терей на фона на невинно пострадалата Филомела. Това е история за мъжката брутална жестокост, а не за женската преданост или мъченичество в името на любовта (Juby 1981: 121). Поетът пропуска кулминацията и развързката на Овидиевия разказ за метаморфозите на тримата герои най-вече защото те не съответстват на неговия замисъл: активните и отмъстителни жени, обзети от яростното изстъпление на възмездие, не биха се вписали в ироничната поредица от „добри“ страдалици.

Има и още нещо: историята на Филомела е толкова добре известна на късносредновековната публика⁴¹, че Чосър не намира за необходимо нито да я разкаже по-подробно, нито да обоснове психологически героите си, нито дори да я довърши. Той обаче очаква и предполага историята да е позната на читателите. Това става ясно в пролога към епизода, където поетът намеква ясно за нейната известност и загатва за развързката посредством сръчно игро-словие. В краткото си въведение той се нахвърля предварително върху злодея Терей, като го клейми със следните думи:

And, as to me, so grisly was his dede,
That, whan that I his foule story rede,
Myn eyen wexen foule and sore also;
Yit last the venim of so longe ago,
That hit enfeteth him that wol beholde
The story of Tereus, of which I tolde.
(Chaucer 1889: v. 2238–2243)

Колкото до мен, тъй гнусно бе неговото деяние,
че когато прочетох долната му история,
и моите очи се оскверниха и поболяха;
толкова силна продължава да бъде старата
отрова,
че заразява всички, които четат
историята на Терей, за която ще разкажа.

В това възмутено и реторично възклицание „долната история“ за Терей е назована “foule story”, а осквернените очи – също “foule”. Думата *foule*⁴² [faul] обаче има омоним, а в средноанглийския и омограф – *fowl* [faul], птица, и по-специално „дива птица“. Така Чосър телескопира в едно скверното деяние и настъпилата вследствие на него метаморфоза, за която обаче не разказва.

⁴¹ Припомняме, че още в книга втора от *Троил и Кресида* Чосър открито реферира към мита и неговата всеизвестност:

The swalwe Proigne, with a sorwful lay,
Whan morwe com, gan make hir waymentinge,
Why she forshapen was; and ever lay
Pandare a-bedde, half in a slomeringe,
Til she so neigh him made hir chiteringe
How Tereus gan forth hir suster take,
That with the noyse of hir he gan a-wake; (...)
(Chaucer 2001: II, 64–70).

Лястовицата Прокна с тъжно чуруликане,
колчем съмна, захвана своята жалба
за това защо е така променена; а Пандар
лежеше в леглото си в полудрямка,
докато тя не зачурулика току до него
за това как Терей насиллил сестра ѝ,
и тогава той се поразбуди от шума; (...)

⁴² Вж. съответните дефиниции в MED.

С това той обозначава широката известност на тази връзка и в по-широк смисъл, на цялата антична история, но и игровото третиране на античната материя в рамките на своя пародиен и ироничен проект.

Тук може да се добавят и още някои съображения, обосноваващи избора на Чосър да пропусне описанието на метаморфозите в историята за Прокна и Филомела. Поетът използва широко в пролога си отпратки към куртоазната естетика и по-специално, куртоазната символика на птиците. В самото начало на съня и видението му в характерното пролетно обкръжение множество птички изливат в трели радостта си от пробуждането на природата и дори закачливо предизвикват птицеловците; те се явяват символи и пратеници на любовта. Появата на бога на любовта е изрично предшествана от появата на чучулигата и предизвестена от нейната песен, а сънуващият разказвач внезапно за самия себе си започва да разбира смисъла на птичето чуруликане. Възможно е Чосър да е предпочел да съхрани въздействието на тази символна рамка на поемата си и да не я разчупва с трите птици от античната легенда, чиято съчетано функционираща символика е коренно различна и отправя към кърваво насилие и възмездие. В следващата част от студията ще се върнем отново към този въпрос и с още някои съображения.

Похвати и ефекти на средновековното пренаписване в трите адаптации

Съпоставителният анализ на трите интерпретации на Овидиевия мит за Прокна, Филомела и Терей дава основания да се изведат редица важни аналитични заключения и да се направят някои критически обобщения по отношение на откритите в анализа похвати и ефекти на средновековното пренаписване на този епизод.

Многообразие на интертекстуалните практики

На първо място, трябва да се отбележи и изтъкне многообразието на интертекстуалните практики, за което свидетелстват трите разглеждани творби. Те експлоатират и преконфигурират отпратки не само към античния първоизточник, но и към други, по-късни творби, посветени или не на мита, както и в известна степен, една към друга.

Интертекстуалното пренаписване на разказвания от Овидий мит⁴³ не изключва индивидуални авторски вариации, каквито се откриват още в античните му пренаписвания. Тази естествена вариативност присъства и в трите му

⁴³ Самият Овидий не е първият творец, пресътворил в литературна форма този мит. Историята присъства в редица древногръцки творби (като например трагедията *Терей* на Софокъл, от която днес има запазени само отделни фрагменти, но и немалко други).

средновековни версии, като се организира около оста „съкращаване – разширяване“ на отделни повествователни елементи и параметри.

И тримата автори запазват определящите параметри като сюжет и фабулно развитие. Наистина, Чосър избира да приключи разказа си след срещата на двете сестри, оставяйки изцяло извън него етапа на отмъщението, който фактически осмисля и обосновава финалната метаморфоза, и съответно изключва от разказа си и самата метаморфоза; но както вече стана дума, тук се касае за съзнателен похват в рамките на конкретния авторов проект. Измененията в изходната материя се разполагат най-видимо на равнището на повествователното разработване на някои епизоди. Така Кретиен дьо Троа отделя особено внимание на ключови моменти от въвеждащата част на своя роман, като скланянето на Пандион да пусне дъщеря си с Терей или още, описанието на самата Филомела в най-типичните куртоазни традиции. Джон Гауър развива и изгражда особено грижливо гневната изобличителна реч на Филомела, в която тя обещава пред Терей да извести земята и небето за огромното зло, което ѝ е сторил. Така поставените от авторите акценти съответстват на техния художествен замисъл и се свързват пряко със следващото важно заключение от анализа, отнасящо се до пластичността на употребите на мита.

Други вариации засягат персонажите. Кретиен дьо Троа изгражда задълбочена психологическа мотивация на своите герои, най-вече на Терей, но и на самата Филомела, и само отчасти на Прокна. Най-слабо психологически мотивирани са характерите и действията на Чосървите персонажи. Тримата централни герои разбираемо присъстват и в трите адаптации. Същевременно се отбелязват немалко вариации, намиращи израз в отсъствие/присъствие на някои второстепенни герои. Гауър изключва изцяло от своята адаптация митологичните отпратки към злите прокоби, тегнещи над брачния съюз на Терей и Прокна, и оттук, и съответните божества. Чосър изобщо не споменава Итис в своя разказ. Срещат се и добавени персонажи. Такива са пазачката на Филомела и дъщеря ѝ у Кретиен дьо Троа (очевидно включени и разработени с цел повишаване на правдоподобие), майката на Прокна и Филомела у Гауър (персонаж, добавен за по-пълното обрисуване на хармоничното семейство и служещ на назидателните цели на Гауър), удобно изникналият отнякъде слуга у Чосър, чрез когото Филомела предава платното си на Прокна и на когото се отплаща със златния си пръстен (изричното неправдоподобие на последния персонаж се вписва в игровата стратегия на автора). Относително свободното третиране на персонажите също служи на замисъла на съответната творба.

Приглушени интертекстуални отпратки се откриват и в рамките на корпуса, съставен от самите разглеждани адаптации. Романът на Кретиен дьо Троа, макар и написан близо два века преди времето на Чосър и Гауър, е бил добре известен в тяхното съвремие чрез *Овидий с морални поучения*, адаптацията, създадена в началото на XIV в. (вероятно между 1317 и 1328 г.) и получила широка известност и разпространение, включително във версии в проза.

По-специално у Чосър след внимателно сравняване на текстовете могат да се открият отгласи от *Филомена* на Кретиен дьо Троа. Такива са например краткото описание на Пандион, доверчиво отдал дъщеря си, „без да мисли никакво зло“ (ст. 2307, съотв. ст. 710–712 у Кретиен дьо Троа), изтъкването на уменията на Филомела да тъче и бродира (ст. 2350), което и Кретиен посочва в нейния пространен портрет (ст. 188–193), описанието на визуалните знаци върху платното (ст. 2361–63, съотв. ст. 1120–33 у Кретиен). Подобно на Кретиен дьо Троа, Чосър също представя осакатяването на Филомела като непредизвикан акт на жестока предвидливост от страна на Терей (още повече че това добре се вписва в художествения му замисъл). Въз основа на редица такива сходства критиката нерядко заявява, че Чосър е използвал колкото Овидий, толкова и Кретиен дьо Троа за своята адаптация. Това е напълно възможно, но не може да бъде категорично доказано именно поради приглушения, неизявен характер на тези отпратки, които се явяват по-скоро кратки текстови цитати, вписани в оригинално преработената от Чосър повествователна материя.

У Гауър не се откриват преки отпратки към версията на Кретиен дьо Троа, която без съмнение му е била позната като на виден познавач на френската литература, сам творил немалко на англо-нормандски старофренски диалект. Неговата адаптация обаче свидетелства за трети вариант на интертекстуалните практики, а именно въздействие и влияние на други творби, в които митът за Прокна може да е разработен или не. На първо място тук ще отбележим, без да навлизаме в подробности, известния ле на Мари дьо Франс *Славейт*⁴⁴, който предлага изтънчена куртоазна и характерно „женска“ вариация на ключови елементи от този мит. Без да може да бъде проследена пряка текстуална връзка между двете творби, у Гауър също се открива посланието за мъжкото насилие като убиец на любовта и престъпление срещу чувствата; разбира се, при него то е дообогатено с допълнителни моралистични измерения, които донякъде го отклоняват от чисто куртоазната ценностна система на Мари дьо Франс. Двете трактовки споделят и фундаменталната двузначност на емоциите, символизиращи от славей: радост (което е характерно за средновековната употреба на тази символна фигура), но и тъга и скръб (от изгубената възможност за общуване с любимия у Мари дьо Франс или от изгубената чест у Гауър). На второ място, влиянието на *Роман за розата*, особено доловимо у

⁴⁴ Това е осмият ле от сборника *Ле на Мари дьо Франс* (краят на XII в.). Заглавието на френски език използва бретонската дума за славей (eostig) – Laüstic или Laostic. Славейт е символична фигура в този ле, написан на англо-нормандски диалект на старофренския език. Пойната птичка отпраща към редица символични елементи от мита за Прокна в *Метаморфози*. Подобно на Филомела, и дамата от *Славейт* е лишена от възможност за комуникация със своя любим, а окървавеното телце на славей, претекст за стоенето ѝ на прозореца, символизира отрязания език на античната героиня. Подобно на нея, дамата също изобразява на платно тъжната си история. Да не забравяме и че самата Филомела се превръща в славей в оригиналния мит.

Гауър, но и несъмнено присъстващо в известна степен у Чосър, също трябва да бъде взето предвид при очертаването на интертекстуалните практики в трите средновековни адаптации.

Накрая, важно е да се отбележи и относително имплицитното, но действително присъстващо, особено у Чосър, позоваване на известността на историята на Прокна, Филомела и Терей и всеобщото ѝ познаване от публиката. Решението му да не продължава своя разказ след срещата на двете сестри и да ги „остави на скръбта им“ съответства на неговия замисъл и се опира на увереността, че продължението е добре известно на всички, както анализът на игрите на думи около *foule* вече показва. Този похват също принадлежи към интертекстуалните практики. У Чосър може да бъде проследена и известна интратекстуалност: в другата история за изнасилване в книгата му – разказът за Лукреция, предшестваша този за Филомела, – се откриват немалко скрити отпратки към последния⁴⁵.

Пластичност на употребите на мита

На второ място и в тясна връзка с предходния аспект е важно да се отбележи високата пластичност на идеологическите употреби на мита в трите разглеждани произведения. Тя намира израз преди всичко в разнообразието на идеологическите съдържания, които авторите влагат в адаптациите си. Всеки от тях избира и разработва с особено внимание конкретна и оригинална насока за прочит и интерпретация на мита. Кретиен дьо Троя го реконструира, като го вписва в полето на куртоазната етика и естетика и набляга върху несъответствието на поведението на Терей с куртоазната доктрина за любовта и за взаимоотношенията между мъжете и жените. В изпълнение на своя проект френският писател разработва особено задълбочено персонажите на Терей и на Филомела, които илюстрират неговото послание. Джон Гауър се съсредоточава върху обхванатото представяне на различните морални измерения на деянието на тракийския цар и извежданите от тях поучения. Той третира мита в средновековната назидателна традиция на *exemplum*, разказ за поука, като го извежда от чисто куртоазното поле и го вписва по много по-обхванат начин в плоскостта на обществените взаимоотношения. Това засилено назидателно измерение в неговата вариация на мита несъмнено отразява и влиянието на *Роман за розата*, а вероятно и на *Овидий с морални поучения*. Гауър поставя във фокуса на вниманието си именно персонажа на Терей, насилник и злодей, престъпник не само по законите на любовта, но и по обществените закони. От своя страна, Джефри Чосър вписва историята за Филомела в своя игрови проект, обигравайки нейната всеизвестност, и я редактира (съкращава, дори орязва) осезаемо, за да представи Филомела като архетипна фигура на жената страдалица, огледално отразяваща мъжката злина в своите безвинни терза-

⁴⁵ Вж. за повече детайли и Vanderwielen 1989: 142–146.

ния. Иронията в така представената черно-бяла трактовка на мита е осезаема: акцентът в разказа е поставен именно върху Филомела и нейните незаслужени злочестини. Докато привидно той трудно се вписва в обявения (и наложен на разказвача, с когото Чосър се идентифицира достатъчно отблизо, че да му припише собствените си съчинения) проект за представяне на „добри“, предани и жертвоготовни жени, на практика разказът се включва хармонично в поредицата от истории на жени, страдащи от груби, безчувствени, неблагодарни и жестоки мъже. Така тази поредица иронично илюстрира неприложимостта на всяка наложена художествена принуда и изобретателността на писателската стратегия на Чосър.

Освен авторските и оригинални трактовки на идеологическите прочити на мита, пластичността на употребата му се открива и в осъществяваната от тримата писатели актуализираща литературизация на повествователната материя. В това отношение най-изявено приносен е романът *Филомена* на Кретиен дьо Троа. Френският поет превръща пестеливо разказаната от Овидий митологична история в голям, изкусно изграден роман.

Още в първия от петте си големи романа, достигнали до нас – *Ерек и Енида*, – Кретиен дьо Троа определя своя авторски подход като „свързване“ (*conjointure*). Така той назовава уникалната връзка, която създава между начина на организация на повествователната материя и породения благодарение на тази авторова композиция и обработка вътрешен смисъл на романа. Кретиен дьо Троа упражнява изкуството на „свързването“ и спрямо Овидиевия епизод „Прокна“. Като изгражда оригинална композиция, в която разширява и обогатява определени моменти от повествованието и приглушава други, той съумява да го пресътвори в съответствие с естетиката на куртоазния роман и успешно да впише античната фабула в куртоазната любовна етика, макар и като контра-куртоазен разказ. Първата част от романа му е по-реторична и същевременно по-изявено психологическа, изпълнена основно със словесни дебати, описания и авторски разсъждения, докато втората е по-наситена със събития и перипетии. Така събитийността на втората част се обуславя от характеристиките и взаимоотношенията, обрисувани в първата. Авторските намеси в оригиналната материя са подчинени на нуждите на композицията и на изграждането на действие, основано върху логиката на характеристиките и анализите на чувствата на персонажите.

Елементи на психологическа обусловеност на поведението и действията на персонажите не липсват и в оригинала на Овидий. Кретиен дьо Троа обаче доразвива и задълбочава аналитичното и психологически правдоподобно обрисване на чувствата и мотивите на персонажите, които определят действията им и насочват развитието на сюжета към неговия жесток, но закономерен край. Същевременно той обвързва психологизма с куртоазните ценности и куртоазния светоглед, като с това подсилва с изрични етически императиви психологическото мотивиране на персонажите.

Несъмнено, и двамата английски автори упражняват своите творчески умения за изграждане на повествователна структура в адаптациите си на мита. При тях обаче доста по-различният формат (на вставена история-екземплум у Гауър или на кратък епизод, вписан в поредица от други епизоди, у Чосър) и съответно, по-скромният мащаб на творбите им обуславят и по-различния подход при повествователната обработка. Адаптацията на Гауър е със стройна композиция, отразяваща идеологическия императив за морална наиздателност. В нея особено внимание е отделено на епизодите, които допринасят пряко за изтъкване на различните аспекти на неприемливост и чудовищност на деянието на Терей. Съответните съкращения (като силно съкратената въвеждаща част от разказа) също допринасят за това, като оставят на преден план само най-нужното за моралния проект. Чрез приглушаването на екзотичните елементи в разказа вниманието се съсредоточава върху психологията на персонажите, които освен това у Гауър са придобили по-човешки измерения в сравнение с подчертаната си близост до боговете у Овидий (Harbert 1972: 208). Психологизмът у героите на Гауър е изрично морално обусловен и е насочен към по-отчетливо обосноваване на заключителните метаморфози⁴⁶.

Чосър дръзва още по-големи промени и съкращения в повествователната материя, отново с оглед на намерението си за създаване на ироничен контрапункт на стереотипните представи и общите места в литературата. По такъв начин той в крайна сметка кондензира наратива до степен, която не позволява никакво психологическо разработване на героите

Развитие и многообразие на символите и символните конфигурации

Третият важен извод от съпоставителния анализ отчита оригиналните развития на символите и символните конфигурации в трите произведения. Тук отново трябва да отбележим особено богатия принос на Кретиен дьо Троа. Той уплътнява и едновременно с това придава повече изтънченост на символния рисунък в епизода от *Метаморфози*, по-специално като развива оригиналната опозиция между слово и безмълвие и я насища с богата символика. В хода на романа неговата Филомела преминава последователно от слово към мълчание, от мълчание към изображения и от изображения към вокализирани песни, които трябва да бъдат разтълкувани. Според Силви Рустан, която говори метафорично за „културна метаморфоза“, наложена от френския автор на античната история (Roustant 2013: 64), тези преходи биха

⁴⁶ Според Harbert 1972 Прокна е умна, предана и волева жена – персонаж, съзнателно изграждан като по-симпатичен. Филомела е слаба и трогателна, а Терей не е изначално покварен, както е у Овидий – той бива привлечен от Филомела едва след като нейният баща склани да я пусне с него, и става олицетворение на злото едва след като извършва греха и престъплението на изнасилването. Всички тези техни психологически особености, щрихираны в изложението, обосновават съответните им превращения в края.

могли да очертават метафорично пътя на адаптацията от античния текст до средновековния френски роман – а също, бихме добавили ние, и вложения чрез оригиналното „свързване“ на материята в него по-различен и съзвучен с куртоазната етика смисъл. Диалогичността в романа също отправя към характерно куртоазна черта и се противопоставя на мълчанието: не само на това на осакатената Филомела, но и на мълчанията на Пандион, на страхливите спътници на Терей, на самата Прокна и дори на малкия Итис, преди да умре. Същевременно в заключителните стихове престъплението на Прокна е изненадващо премълчано, а призивите за отмъщение се отправят от нямащата жертва Филомела – и това им придава допълнителна тежест. Така френският писател вътква в античната материя богата мрежа от символи и от добавени значения и по този начин вражда още по-органично мита в своя куртоазен разказ.

Джон Гауър също подготвя грижливо заключителната символика на метаморфозите на тримата главни герои. Изобилието на сравнения с птици и животни още в изложението предвещава съдбата на персонажите в края, като я обвързва и с техните психологически характеристики. Филомела е сравнена с птица, сграбчена от ястреб (ст. 5644–6), а Терей – със същия този хищен ястреб, но още и с вълк, бесен лъв и бясно куче (ст. 5633, 5684, 5701) – тъй като не чува гласа на разума. По-нататък, в натуралистичното си описание на осакатяването на Филомела Гауър уточнява, че езикът ѝ не е бил отрязан докрай, така че тя не може да говори, а само да чурулика. Така неговата Филомела не е изцяло обречена на мълчание, тъй като ѝ остава (единствено) достъпен „птичий език“. Същевременно необичайната интерпретация на славеевия ѝ облик в края на епизода като единствен начин да скрие пламналото си от срам лице от всички хора свързва обезчестяването на девойката като „изгубване на лицето“ (loss of face) тоест, на честта, пред обществото, с изгубването на човешкото ѝ лице в метаморфозата. Така славеят Филомела едновременно скрива своя позор и продължава да го помни и преживява, съчетавайки в един облик човешката и животинската си идентичност, и запазвайки едновременно и човешките си емоции на съжаление и покруса, и птичите си чувства на радост и ведрост от настъпващата пролет и възраждащата се за живот и любов природа (Flannery 2017). За разлика от интерпретацията на Кретиен дьо Троя, заклеяващият дискурс тук е вложен в устата на лястовицата Прокна и е насочен не към нарушителите на куртоазния кодекс, а към осквернителите на брачната институция (ст. 6011–6026).

Според някои критици на Чосър (като Vanderwielen 1989: 130, 135) лишаването на Филомела от гласа ѝ може да изразява наложената на поета принуда да съчини сборник с разкази за „добри жени“, която също така го лишава от литературната му свобода и от неговия собствен глас на творец⁴⁷; подобна

⁴⁷ „The narrator represents a poet whose literary freedom has been abrogated by a more powerful personage, and he himself has been denied a voice in the proceedings. As we shall see, he in turn will cope with his imposed assignment by censoring the characterization of his literary protagonists and denying them their full voice“ (Vanderwielen 1989: 135).

скрита символика на глухото му недоволство би могла да обоснове и самото включване на историята за Филомела в сборника. Внезапното „отсичане“ на края на историята в нейната интерпретация от Чосър също отеква като отзвук от осакатяването на Филомела и като пореден символ на невъзможността за себеизразяване на героинята, но и на автора, осакатен от възложената му литературна поръчка. Осакатяването, отново според Vanderwielen 1989, би било и емблематично за всички истории в книгата, чийто облик и съдържание са били насилствено променени, за да съответстват на възложената задача. Все пак то не налага на Филомела пълно мълчание и не я лишава от възможността да съобщи за сполетялото я зло: тя „втъква букви“ в платното си и така създава текст, който сестра ѝ ще може да прочете. Нейното платно би могло да символизира творческия порив за себеизразяване, който успява да избликне, макар и подмолно и в ироничен ключ, въпреки наложените му ограничения. Независимо от изпуснатия край и неразказаната орнитоморфоза, популярността и всеизвестността на мита осигуряват неписаните в творбата референции към тях; подобна изцяло имплицитна символика постига своето въздействие дори под този свой виртуален облик.

Принципът на пренаписването, който структурира произведението, дава възможност за дръзки игри с литературните кодове, включително, както в случая, чрез отричане на обичайните подходи на интертекстуалност. Като отказва да възпроизведе мита в неговата цялост и рязко го прекъсва в своята адаптация, Чосър може би наистина протестира срещу наложената му литературна поръчка, ограничаваща творческата свобода и вдъхновението му, но също така осъществява още по-дълбока игра със самото създаване на литературен текст; в крайна сметка се постига глобална текстова измама. В такъв смисъл разказът за Филомела в *Легенда за добрите жени* (а също така и всички останали разкази в поемата, също немилостиво окастриени, за да прилегнат добре в прокрустовото ложе на поръчката за изобразяване на добродетелните жени) илюстрира и литературата като измама.

Има и още нещо важно за отбелязване. Интертекстуалното пренаписване ангажира в съ-отнасяне литературни текстове, фикция, препредаваща друга фикция. Както стана ясно обаче, и тримата разгледани автори вписват в своите адаптации още и значими снопове референции към своята реалност чрез позоваване на свойствени за нея етически, естетически, морални или дори игрови императиви. Така върху интертекстуалността, залегнала в основата на трите адаптации на Овидиевия епизод, се наслажда и актуализираща референциалност, а диалогичността поне донякъде се завръща. Означава ли това, че чистата интертекстуалност е невъзможна? Изглежда този въпрос ще остане открит.

Заклучение

Митът за Терей, Прокна и Филомела продължава да се възпроизвежда и преконфигурира и в западната модерност и постмодерност, преосмислян и пресътворяван от различни творци в различни изкуства. Символът на славея и сладката му песен, сплитаща в едно радост и тъга, намира повсеместно разпространение още през средновековната епоха и далеч отвъд нея. Самият мит се пренаписва цялостно или частично в пиеси (като се започне от изгубената *Терей* на Софокъл и се премине през *Тит Андроник* на Шекспир, и до наши дни), стихотворения и поеми, разкази, опери и вокални композиции, живопис, графика и скулптура. В по-близко до нас време митът се използва особено плодотворно от феминистките изследвания по темите на изнасилването и налаганото мълчание за насилието, чиято архетипна илюстрация той се явява. В изобразителното изкуство тематиката също е широко разработвана през различни епохи – от миниатюрите към средновековните романи и поеми през ренесансовите, класицистичните и пост-класицистичните живописни и графически реализации и до модернизма на XX век с творци като Пикасо. Визуалните изобразявания на мита се явяват негови различни естетически, идеологически и лични прочити и в това свое качество заслужават отделно диахронично и транскултурно изследване.

Съпоставителният анализ на трите значими средновековни адаптации на Овидиевия епизод в полетата на френската и английската литературна продукция между XII и XIV в. позволи да се изведат основните силови линии в преосмислянето и пресътворяването на мита, обусловени от господстващите естетики в литературната фикция от съответните епохи, и да се очертаят основните развития и новаторски решения в наратива на тримата писатели. Средновековните пренаписвания на мита се вграждат в богата интертекстуална мрежа, в която се обогатяват взаимно и разширяват хоризонтите на бъдещите му пресътворявания в литературата и изкуството.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Овидий 1981: Публий Овидий Назон. *Метаморфози*. Превел от латински Г. Батаклиев. София: Народна култура, 1981.
- Троа 1995: Троа, Кретиен дьо. *Клижес*. Превод Атанас Сугарев. София: Колибри.
- Хораций 1983: *Хораций. Поетическо изкуство. Боало. Поетическо изкуство. Преводачи*: Георги Батаклиев, Пенчо Симов. София: Наука и изкуство.
- Chaucer 1889: Chaucer, Geoffrey. *The legend of good women*. Edited by Skeat, Walter W. Oxford : Clarendon Press 1889. <https://archive.org/details/legendofgoodwome00chauuoft> и https://ia801409.us.archive.org/5/items/legendofgoodwome00chauuoft/legendofgoodwome00chauuoft_bw.pdf

- Chaucer 2001: Chaucer, Geoffrey. *Troilus and Cressida. A modernised version*. A. S. Kline. Online edition: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/Chaucerhome.php>, accessed on 28/4/2018.
- Chaucer 2008a: Chaucer, Geoffrey. *The Project Gutenberg EBook of Troilus and Criseyde*. Produced by Douglas B. Killings, Diane M. Brendan, and David Widger. <https://www.gutenberg.org/files/257/257-h/257-h.htm>, accessed on 28/4/2018.
- Chaucer 2008b: Chaucer, Geoffrey. *The Legend of Good Women*. Translated by A. S. Kline. https://www.poetryintranslation.com/PITBR/English/GoodWomen.php#anchor_Toc186791818
- Compagnon 1998: Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- Delahoyde 2012: Delahoyde, Michael. *The Legend of Good Women*. Washington State University, 2012. <https://public.wsu.edu/~delahoyd/chaucer/LGW2.html>
- Dragonetti 1987: Dragonetti, Roger. *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*. Paris : Seuil.
- Dragonetti 1980: Dragonetti, Roger. *La vie de la lettre au Moyen Age*. Paris : Seuil.
- Flannery 2017: Flannery, Mary C. Gower's blushing bird, Philomela's transforming face. *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies* 8 (1): 35-50. DOI · 10.1057/s41280-016-0036-9.
- Genette 1979: Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil (« Poétique »).
- Genette 1982: Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil (« Poétique »).
- Gignoux 2006: Gignoux, Anne-Claire « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne]. 13 | 2006, mis en ligne le 25 septembre 2016, consulté le 05 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/329>
- Goddard 1908: Goddard, H. C. Chaucer's Legend of Good Women. *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 7, No. 4 (Oct., 1908), pp. 87-129. Published by: University of Illinois Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27699943>
- Gower 2004: Gower, John (Author). *Confessio Amantis*, Volume 3. Russell A. Peck (Editor), Andrew Galloway (Translator). Medieval Institute Publications: Kalamazoo, Michigan 2004. Book 5: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/peck-gower-confessio-amantis-book-5#5904>
- Harbert 1972: Harbert, Bruce. The myth of Tereus in Ovid and Gower. *Medium Ævum*, Vol. 41, No. 3 (1972), pp. 208–214. http://www.jstor.org/stable/43627863?read-now=1&loggedin=true&seq=1#page_scan_tab_contents
- Juby 1981: Juby, William A. *For our doctrine: Authorial intention in Chaucer's Legend of Good Women*. M. A. Thesis, Simon Fraser University.
- Kristeva 1969: Kristeva, Julia. *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- Krueger 2008: Krueger, Roberta L. *Philomena: Brutal Transitions and Courtly Transformations in Chretien's Old French Translation*. Norris J. Lacy and Joan Tasker Grimbert, A Companion to Chretien de Troyes, Cambridge, D. S. Brewer, 2008, pp. 88–102.
- MED: Middle English Dictionary online, <https://quod.lib.umich.edu/m/med/>, accessed on 28/4/2018.
- Molin 2017: Molin, Samuel. *Le processus de recomposition métaphorique dans la réécriture d'Ovide au XII^e siècle. L'exemple de Philomena*. EA 4593 CLARE – Université Bordeaux Montaigne. https://teteschercheuses.hypotheses.org/3309#_ednref2 consulté le 05 mai 2018.

- Ovide 2009: Ovide, *Les Métamorphoses*. Bibliotheca Classica Selecta (Двyezично издание на латински и построен превод на френски, достъпно онлайн на адрес <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html> , консултирано на 10.11.2017 г.)
- Ovide moralisé 1915: *Ovide moralisé, Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*. Cornelis De Boer, Amsterdam, 1915. <https://archive.org/details/ovidemoralispo12boer> консултирано на 3.11.2017 г.
- Philomena 1909: *Philomena, conte raconté d'après Ovide*. Publié d'après tous les manuscrits de l'Ovide moralisé avec introd., notes, index de toutes les formes et III appendices by Chrétien, de Troyes, 12th cent; Boer, C. de (Cornelis), 1880-. Paris P. Geuthner: 1909. https://ia801407.us.archive.org/22/items/philomenacontera00chruoft/philomenacontera00chruoft_bw.pdf
- Roustant 2013: Roustant, Sylvia. „*Philomena de Chretien de Troyes: Métamorphose d'une métamorphose au temps du roman*“, Carnets V, Métamorphoses Littéraires, mai 2013, pp. 63–76. (<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12075.pdf>)
- Sunseri 2017: Sunseri, Sophia Natasha. *The Incommensurability of Past and Present: An Exploration of Subjectivity in „Philomena and Procne“*. <https://www.cmlt.uga.edu/xenophile/subjectivity-%E2%80%9Cphilomena-and-procne%E2%80%9D> консултирано на 3.11.2017 г.
- Troyes 1994: Troyes, Chrétien de. *Romans*. Librairie Générale française, 1994.
- Vanderwielen 1989: Vanderwielen, Betty, *The Myth of Tereus and the Nightingale Motif in Classical and Medieval Literature and in the Works of Chaucer Master's Theses*. 1166. http://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/1166
- Verger 1986: Verger, Jacques. *Philosophes médiévaux des XIII^e et XIV^e siècles* (Anthologie de textes philosophiques). Paris: Ed. 10/18.
- Warren 2015: Warren, Michael J. *Gower's goshawk – raptor and ravisher* <https://compleatbirder.wordpress.com/tag/confessio-amantis/>
- Zumthor 1972: Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Éditions du Seuil.