

УНИВЕРСАЛИЗЪМ В ПРЕВОДА, ОВИДИЕВИЯТ РАЗКАЗ ЗА ПИРАМ И ТИСБА В СВОБОДНИЯ ПРЕВОД НА БЛАГА ДИМИТРОВА

Йоана Сиракова

Свободният превод на Блага Димитрова на разказа за *Пирам и Тисба* от *Метаморфози* на Овидий е публикуван в списание Прометей през 1940 година. Преводът е поместен в рубриката “Страница на младите”, в която млади преводачи, в случая ученици, правят своите първи опити по-скоро в поетичното отколкото в преводаческото поприще. Съсредоточаването на вниманието върху поета-преводач, извеждането на преден план на неговите художествени инвенции, е първият факт, отклоняващ читателя от авторовите интенции в оригиналния текст. Една от основните характеристики на Овидиевия наратив, изтъкната от Карл Галински, е именно неизменната тенденция за привличане на вниманието на аудиторията върху автора – било чрез хумора, чрез дръзките изрази, иновативната си повествователност (Galinski 1975: 99). Словесните игри често служат за дистанциране на читателя от събитията на разказа и фокусиране върху *raconteur* (ibidem 195). Това първо отдалечаване на текста от твореца представлява една от основните особености на свободните преводи за разлика от другите преводачески стратегии, при които създателят на целевия текст се стреми да запази всички връзки по оста автор – текст – извънтекстуално пространство. Тази характеристика представлява едновременно и причина, и следствие за различията между текста-източник и текста-цел. Овидиевото творческо кредо *referre idem aliter* сякаш се превръща в основна мотивация и на поетическите, и преводачески търсения.

Преводът на Бл. Димитрова обхваща 106 стиха, разпределени в 53 двустишия. В първите пет строфи преводачката очертава своеобразен природен фон за предстоящите събития в разказа.

*Сянка дълбока постила черница сред пусто поле,
Клони зелени извила, за отдих примамно зове. (1)*

*Страннико с крива тояга, с праметната празна торба,
Спри се! Не ще ти избяга сирашка съдба. (2)*

*Пътят пред теб е незнаен. Без грижа за миг откъхни.
Негде далеч в безкрая очакват те чужди страни. (3)*

*Всичко се бързо забравя под свежия листен покров.
Морна тояга оставил, за миг помечтай за любов! (4)*

*Вслушай се: тихо листата легенда старинна шептят;
Вятърът свива платната, тревите потайно мълчат...(5)*

Картината не намира паралел в латинския текст. Единственият образ, напомнящ за оригиналната легенда, е този на черничевото дърво, чието присъствие е емфатично, от една страна, поради позиционирането му в първия стих, и от друга страна, поради персонифицираната му роля на разказвач: *тихо листата легенда старинна шептят* (5 строфа). За разлика от преводачката, Овидий въвежда образа на черницата в един по-късен момент на повествованието (*arbor ibi niveis uberrima pomis / ardua morus, erat, gelido contermina fonti* (4. 89–90).

В своето превъплъщение в българския текст черницата замества една от дъщерите на Миний от първоизточника, в чиято уста авторът е вложил разказа за Пирам и Тисба¹. Наред с разказвача в текста Бл. Димитрова е променила и семантиката на образа на слушателската аудитория: вместо митологичните персонажи минеиди от *Метаморфози* тя въвлича фигурата на странника-слушател. Техниката на вмъкване на разказ в разказа, присъствието на вътрешен разказвач и вътрешна аудитория в изходния² и целевия текст очертават интратекстуалния контекст на двата наратива и дистанцират по специфичен и в същото време идентичен начин оригиналния автор и автора-преводач от тяхната творба.

Преди конкретното географско ситуиране на сюжетното действие (11 строфа), целевият текст описва една почти мистична обстановка, в която се преплитат чуждото и далечното: *сред пусто поле; пътят незнаен; негде, далеч; в безкрая; чужди страни*. В своеобразната атмосфера на далечност и чуждост Бл. Димитрова помещава основната тема на повествованието – *за миг помечтай за любов* (4 строфа) – като по този начин експлицитно насочва и ръководи асоциациите и чувствата на приемната читателска аудитория към ядрото на разказа.

В следващите пет строфи текстът на превода навлиза в античния митологичен контекст.

*Нявга в далечни години, когато навред по света
Скитали волни богини, всесилни дори пред смъртта;* (6)

*В розова утрин Аврора тогава с трептяща ръка
Тихо гасяла в простора звездите – свеещици в мрака;*(7)

*Вечер тополите черни, когато потънали в здрач,
Своята болка безмерна изливали в горестен плач;* (8)

*Бакх със безгрижни сатири навред е садил радостта,
Пан със цафарата свирил, летял Аполон над света.* (9)

*В тия години далечни сърцата са носили пак
Своите трепети вечни – обичали страдали пак.* (10)

С натрупването на образите на Аврора, Бакх Пан и Аполон картината в превода се насища с митологични персонажи и същевременно отново акцентира върху темпоралната отдалеченост: *в тия години далечни* (10 строфа). Така целевият текст се характеризира с двойно едновременно пространствено и времево навлизане в контекста на разказа. За разлика от него в оригиналната поема Овидий очертава фона на наратива единствено пространствено: *quas Oriens habuit* (4. 56). Романтичният пейзаж в българското стихотворение, населен от антични богове, загатва за развързката на сюжета (*тополите черни; потънали в здрач; болка безмерна; горестен плач* (8 строфа); *страдали пак* (10 строфа) и се противопоставя на драматичния край на разказа, докато наративът на първоизточника разгръща сюжетната линия, без да прави внушения за изхода на събитията, поддържайки по този начин възприемащия в постоянно напрежение и очакване за развоя на действието. В края на десетте уводни строфи, представляващи самобитна пейзажна увертюра, преводачката актуализира универсалиите, които ще се открият като водещи в пресътворената на български език легенда за Пирам и Тисба – любовта и страданието (*трепети вечни – обичали страдали пак* (10 строфа).

В следващата 11 строфа текстът на превода навлиза във втори контекст, идентичен на контекста в първообраза.

*Чудна любов разцъфтява над Изток под син небосклон.
Чудна любов се вселява в старинния град Вавилон.* (11)

*Първи сред всички младежи там Пирам и Тисба цъфтят.
Кой не отгатва копнежа, изникнал в младата гръд? (12)*

*'Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus
alter, altera, quas Oriens habuit, praelata
puellis, contiguas tenere domos, ubi dicitur altam
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem. (4. 55–8)*

Запазено е географското уточнение *Изток – Oriens*, но градът е назован експлицитно, за разлика от оригинала, където той е символизиран от митичната си обитателка Семирамида. И двата наратива насочват читателя към екзотиката и странността на Ориента. В същата строфа пряко и емфатично посредством фигурата на анафората е маркиран и основният мотив на разказа: *чудна любов*. В превода е съхранена и същностната и отличителна характеристика на героите, внушаваща изключителността на техните чувства и следващите събития в разказа: *първи сред всички младежи там Пирам и Тисба* (12 строфа) vs. *iuvenum pulcherrimus alter / altera praelata puellis* (4. 55–6). Вторият стих на 12 строфа пренася в превода и същевременно усилва един от парадигматичните феномени на Овидиевата техника за комуникация с публиката на текста. Вметнатият въпрос на автора-преводач обаче изпреварва този на автора на оригинала и така в един по-ранен момент дава първи тласък на стремежа към дирене на отглас у читателите. Овидий осъществява контакт едновременно с вътрешната и външна аудитория на поемата в ст. 68: *quid non sentit amor*³. Бл. Димитрова е предала въпроса с еквивалентен израз в 16 строфа: *какво не гадай любовта* и това за преводния текст и преводача представлява втора художествена реализация на повествователната техника на общуване между автор и адресат.

Четиринадесетата строфа бележи появата на нов образ в хода на повествованието, който не намира паралел в оригиналната поема: съдбата се явява като външен за героите динамичен мотив, тласкащ напред развитието на действието, като помощник в нереализираната любов и причина за разцепването на стената.

*С пръст всемогъщ тя разцепи на къщите общия зид.
Никой това не усети – отворът е сърчно прикрит. (15)*

*Само те двама разбират. Какво не гадай любовта?
Нови надежди извират във техните скръбни сърца. (16)*

*fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,
cum fieret, paries domui communis utrique.
id vitium nulli per saecula longa notatum
quid non sentit amor? primi vidistis amantes* (4. 65–8)

Овидий отдава наличието на цепнатина в стената на някогашния строеж на къщите, с което приковава вниманието на възприемащия върху детайла и не позволява емоционалният му опит да се задълбочи прекалено в патоса на атмосферата⁴. Сравнението между двата текста показва като цяло съхраняване на еквивалентна лексикална рамка в характеризирането на чувствата на героите: *копнеж* (12, 46 строфи), *пламъкът пали разискрен* (13 строфа), *любов* (4, 11 (2 появи), 13, 16, 28 строфи), *всевластния плам* (14 строфа), *изгарят* (22 строфа) *vs. amor* (4. 60, 68, 96, 137, 148, 150, 156), *aestuat ignis* (4. 64), *amantes* (4. 68, 73), *ardebant* (4. 62). Съотношението 7:6 на поява на думата *amor* – *любов* сочи еднаква степен на интензификация и акцентирание върху основната тема на разказа в първообраза и в превода и заедно с това усилва ефекта на антитетичната драматична развръзка.

Следващите стихове представляват илюстрация за различната художествена нагласа и реализация на динамиката на сюжета от страна на автор и преводач. С приложението на пряка реч в латинския текст, посредством която се осъществява и персонифициране на стената, Овидий постига театралност, напрегнатост и емоционалност на наратива, като “хумористичният елемент в обръщението към неодушевен предмет допълнително подчертава стилистичната фигурата на олицетворението” (Frécaut 1972: 149).

*“invide” dicebant “paries, quid amantibus obstas?
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?
nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur;
quod datus est verbis ad amicas transitus auris.”
taliter diversa nequiquam sede locuti
sub noctem dixere “vale” partique dedere
oscula quisque suae non pervenientia contra.* (4. 73–80)

Бл. Димитрова е пропуснала изцяло този момент от оригинала, но е разгърнала по своеобразен начин на лексикално ниво изпитваните от двамата персонажи чувства и тяхното общуване:

*Често от другите скрити със трепет промъкват се там
Сълзи със въздишки се сплитат и шепот полита едвам. (17)*

*Сутрин горят да прошепнат съня си, видян през нощта,
Вечер, щом мрак ги наметне, целуват щастливи зида. (18)*

*Друго не мислят, не знаят ... Светът им се струва мечта,
Гледан през процена таен на тяхната няма стена. (19)*

Освен преките препратки към изходния текст – *често от другите скрити* (17 строфа) *vs. conscius omnis abest* (4. 63); *целуват щастливи зида* (18 строфа) *vs. partique dedere oscula* (4. 79-80) – пасажът акцентира на комуникацията на Пирам и Тисба с разширяване на лексикално-семантичната рамка на споделените от двамата изживявания. В този смисъл следва да разгледаме горните три строфи като еквивалент на момента, в който героите доверяват своите чувства през стената в оригиналната поема:

*et vocis fecistis iter; tutaeque per illud
murmure blanditiae minimo transire solebant.
saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,*
(4. 69–72)

Размяната в текста-източник включва гласове (*vocis iter* (4. 69), ласки (*tutae blanditiae* (4. 69–70), шепот (*murmure minimo* (4. 70) и дъх (*anhelitus oris* (4.72), докато в текста-цел Пирам и Тисба споделят *сълзи, въздишки, шепот*, разказват си сънища (17, 18 строфи). Погледът върху лексикалния регистър на двата откъса – оригинален и преводен – показва по-силен поетико-семантичен заряд на използваните в преводния текст лексеми, който бива допълнително активиран от значението на глаголи като *промъкват се, сплитат се, полита* (17 строфа), *горят* (18 строфа), от окачествяването им посредством изрази или наречия *със трепет, едвам* (17 строфа), както и от определението *щастливи* (18 строфа). В противовес, перспективата на Овидий е по-неутрална и дистанцирана, съсредоточена върху театралната поза и хиатичната антитеза *hinc Thisbe, Pyramus illinc* (4. 71). Деветнадесетата строфа от превода представлява своеобразна дигресия от повествователната тематика, разширяваща очерчанията на преживяванията на художествените персонажи буквално към пространството на целия свят и метафорично към утопичността на мечтите.

Краткото (4. 81–2) описание на смяната на нощта с деня, подготвящо читателя за следващия тласък в развитието на оригиналния наратив, намира еквивалент в две (20, 21) строфи в българския превод.

*Скоро в света безграничен се впуца раздвижен южняк
Облаци рой се повличат - кървани от топлия бряг. (20)*

*Чудната пролет се връща! Безумната пролет ечи!
Всеки листец се разгръща, удавен в потоци лъчи. (21)*

*postera nocturnos Aurora removerat ignes,
solque pruinosas radiis siccaverat herbas:
(4. 81-2)*

Преводачката амплифицира изложението от изходния текст с нова природна картина на завръщащата се пролет като символ на възобновените чувства на героите и подтик за смелостта, водеща до съдбовното решение за бягството. От една страна, пролетта в превода (20 строфа) замества деня и слънцето от оригинала, а разцъфването на листата (20 строфа) – изсушените росни треви. От друга страна, в описанието са вплетени допълнителни елементи, които не намират паралел в първоизточника: южния вятър, облаците, топлия бряг (20 строфа). За сметка на разгърнатата природна картина, предшестваща решението за бягството на Пирам и Тисба, самото решение е описано икономично и заключено в рамките на един единствен стих (22 строфа):

*Пирам и Тисба изгарят, и ражда се в тях смелостта.
Сякаш на сън уговарят да бягат далеч през нощта...*

(22)

*ad solitum coiere locum. tum murmure parvo
multa prius questi statuunt, ut nocte silenti
fallere custodes foribusque excedere temptent,
cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt,
neve sit errandum lato spatiantibus arvo,
convenient ad busta Nini lateantque sub umbra
arboris:*

(4. 83-9)

Оригиналният пасаж обхваща 8 стиха, в които авторът детайлно обрисова отделните етапи на замисленото бягство: решението, измамването на стражите, градацията на излизането от вратите, домовете и града, срещата при гроба на Нин и приютяването под сянката на дървото.

Новата смяна, този път на деня с нощта, на чийто фон се разиграва остатъкът от действието в разказа, е развита в 2 стиха в изходния текст и в 6 в преведения:

*Бавно денят се търкаля - на лудо очакване ден! ...
Горе Диана запала луната след Феб угасен. (23)*

*В тихата вечер изтракват затворени пътни вратиet lux, tarde discedere visa,
Морните хора не чакат, сънят ги забулва в мечти. (24) praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem.*

(4. 91-2)

*Само те двама са будни ... Заглъхва и сетният глас.
Капят минутите мудро. Настъпва среднощният час. (25)*

Амплификацията тук е реализирана както на езиково, така и на тематично ниво. Романтичната атмосфера на промяната е белязана от присъствието на образите на Диана и Феб, символизиращи луната и слънцето и обгръщащи картината в антична метафорика. Необичайното състояние на двамата персонажи – *само те двама са будни* (25 строфа) – се откроява на фона на обичайната характеристика на другите обитатели на града – *морните хора не чакат, сънят ги забулва в мечти* (24 строфа). Така преводният текст внася допълнителен момент, насочващ за пореден път приемната читателска аудитория към изключителността и необикновеността на събитията в разказа. Същевременно двата наратива намират паралел в еквивалентното извеждане на преден план на усещането за нетърпеливост и очакване: *lux, tarde discedere visa* (4. 91) **vs.** *капят минутите мудро* (25 строфа).

Тоналното единство на изходния и целевия текст продължава в момента, в който Тисба напуска къщата и града, за да се отпрати към уречената среща.

*Гъвкава сянка извира край старата тиха врата:
Тисба пълзи предпазливо, обвита в мрака на нощта. (26)*

*'Callida per tenebras versato cardine Thisbe
egreditur fallitque suos adopertaque vultum
pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit.
audacem faciebat amor.*

*Вий се пътека неясна пред нея далече напред.
Сякаш я дебнат безгласно дървета и храсти отвред. (27)*

(4. 93-6)

*Тя е сама сред полята - уплаха не знай любовта!
Негде белей в далнината плодът на черница в мрака. (28)*

Въпреки директните съответствия с Овидиевия оригинал – *Тисба пълзи предпазливо, обвита в мрака на нощта* (26 строфа) **vs.** *callida per tenebras versato cardine Thisbe / egreditur* (4. 93–4), *уплаха не знай любовта* (28 строфа) **vs.** *audacem faciebat amor* (4. 96), присъствието на черницата (28 строфа **vs.** 4. 95) – преводът прави имплицитно загатване за предстоящото нещастие: *пътека неясна, дебнат дървета и храсти отвред* (27 строфа), *тя е сама сред полето* (28 строфа).

Следващите три строфи в стихотворението на Бл. Димитрова, разкъсващи връзката с оригиналната творба, показват отлики в няколко аспекта:

*Вихрен поток криволичи и сребърна песен преде.
Тисба задъхана тича в потока глава да сведе (29)*

*Там в огледалото живо лика си щастлив да лови ...
В миг зашумяват сънливо и люшват се плахи треви. (30)*

*Плъзват се някакви стъпки по мекия горски килим.
Тисба във радостни тръпки наднича за своя любим. (31)*

Тези стихове представят цялостна трансгресия извън основната сюжетна линия и лексикалната рамка на изходния текст. Тук потокът е заместил един от присъщите на Овидиевия *locus amoenus* елементи – извора, въведен от автора още в ст. 90 - *ardua morus, erat, gelido contermina fonti*. Добавена е и специфична мотивация за срещата с лъвицата – желанието на Тисба да се огледа във водите на потока, докато в разказа на Овидий срещата е случайна или по-скоро в някакъв смисъл едностранно мотивирана от желанието на лъвицата да утоли жаждата си във водите на извора. Героинята е описана в щастливо очакване на срещата със своя любим, подсилено от звуковото осезание на шума от стъпки и нетърпеливото радостно виждане с надежда в мрака. Моментът, представляващ сам по себе си “драма на грешката” в цялото на повествованието, получава своята кулминация в първия стих на 32 строфа, в който Тисба се обръща сякаш към Пирам – “*Пираме, тук съм наблизно*” – но в миг ѝ пресъхва гласът – и същевременно усложнява художествената реализация на тематиката и структурата на творбата.

За разлика от българския текст Овидий въвежда образа на лъвицата пестеливо, внезапно, без подготовка, с помощта на наречието *esse* (4. 96), маркер за обрата в сюжетния ход. Така посредством внасянето на допълнителен динамичен мотив за развоя на действието преводът задълбочава въздействието на заблудата и усилва драматичния ефект на развързката. Заблудението на Пирам за смъртта на Тисба при вида на нейното окървавено наметало е предшествано от едно изпреварващо, първоначално объркване на героинята, при което тя “разпознава” своя любим в образа на лъвицата.

Характеризирането на лъвицата в оригиналния и преводния текст притежава близки, на места еквивалентни, поетически очертания:

"Пираме, тук съм наблизил" - но в миг ѝ пресъхва гласът.
Бясна лъвица излиза, и в ужас замлъква лесът. (32)

Наниз от кървава пяна устата ѝ стръвна краси.
Иде тя жажда голяма в потока студен да гаси. (33)

Тисба трептяща и бърза се скрива на срещния бряг.
Вятър ѝ лесно развързва наметката в лудия бяг. (34)

С ярост зверът я раздира и цяла обазря в кръвта.
После потъва без дия в черната бездна - нощта ... (35)

.....venit ecce recenti
caede leaena boum spumantis oblita rictus
depositura sitim vicini fontis in unda;
quam procul ad lunae radios Babylonia
Thisbe
vidit et obscurum timido pede fugit in antrum,
dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.
ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,
dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa
ore cruentato tenues laniavit amictus.

(4. 96-104)

Директни връзки между двата наратива – изходен и целеви – могат да бъдат отбелязани в редица моменти, както на езиково, така и на тематично ниво: *бясна лъвица излиза* (32 строфа) vs. *venit leaena* (4. 97); *наниз от кървава пяна устата ѝ стръвна краси* (33 строфа) vs. *recenti caede boum spumantis oblita rictus* (4. 96–7); *иде тя жажда голяма в потока студен да гаси* (33 строфа) vs. *depositura sitim vicini fontis in unda* (4. 98); *вятър ѝ лесно развързва наметката в лудия бяг* (34 строфа) vs. *dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit* (4. 101); *с ярост зверът я раздира и цяла обазря в кръвта* (35 строфа) vs. *ore cruentato tenues laniavit amictus* (4. 104). В същото време ключови мотиви от Овидиевия веществен свят, с който се сблъскват двамата млади герои, излизайки от света на детството и оставяйки зад себе си невинните разговори през цепнатината на стената, са изгубени в превода: гората (4. 103), изворът (4. 98), заместен от потока, пещерата (4. 100)⁵, в която Тисба се скрива, е заменена с неутралното и по-слабо експресивно *отсрещен бряг* (34 строфа).

Подмяната на природни елементи нарушава характерната поетическа естетизация на мястото от оригинала и разтрогва символичните очертания на картината. Пещерите винаги са привличали човека със своята мистериозност. В *Метаморфози* тяхното въздействие наред с обкръжението на горите служи често за създаване на атмосфера на мистична напрегнатост в реалността (Segal 1969: 20, 21). За възприемащите са асоциирани с по-опасната природа, със силите на мрака и тъмнината. В този смисъл с аналогична символика в целевия текст е натоварена нощта: *в черната бездна – нощта* (35 строфа) като по този начин оригиналната природна обстановка придобива нови лексикално-семантични

очертания, но със сходни конотации по отношение на очаквания асоциативен читателски отклик.

В българския превод следва двустишие, описващо нова природна картина, която няма съответствие в оригинала, и която по своеобразен начин уталожва интензивността на предходните събития:

*Тихо застива тревата. Потокът безгрижно ручи,
Всичко забулва луната с воали от бледи лъчи. (36)*

Читателят остава с впечатлението за отминала опасност, възвръщане на спокойствието и обратно навлизане в позитивната рамка на изживяванията на героите. Драматичното очакване в приемната аудитория е потиснато, в застои, насочено за кратко към покоя, хармонията и укротеното присъствие на съдбоносните сили.

Към атмосферата на утихнало очакване в следващото двустишие на текста-цел се наслаждава изригващата надежда и трепет на Пирам по пътя към дългоочакваната среща:

*Юва наскоро и Пирам. В гърдите му птица трепти,
Сили победни напират, как иска да пей, да лети! (37)*

*В миг му се сплитат краката - там долу го нещо зове...
Кървава дреха в тревата! Смилете се вий, богове! (38)*

*serius egressus vestigia vidit in alto
pulvere certa ferae totoque expalluit ore
Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam
repperit.*

*Тая наметка той знае ... Че трепвал е не един път
Щом я съзирал случайно, заскитан в копнеж из градът. (39)*

(4. 105-108)

*Слуцат се тъмни завеси пред младите ясни очи.
Спира крилатата песен - в ушите му вихър бучи. (40)*

Сравнението между двата откъса показва изключителна пестелливост (4 стиха) в първоизточника и амплификация (8 стиха) на изложението в превода, която задълбочава описанието на емоцията и въздействието на случката върху Пирам. Овидий е обхванал няколко момента, от една страна, метрично в очертанията на 4 стиха и, от друга, синтактично в рамките на две изречения: по-късното напускане на града, откриването на следите на лъвицата, пребледняването при вида на окървавената наметка. Оригиналният наратив директно преминава към реакцията на Пирам, когато забелязва окървавената дреха на Тисба. За разлика от първообраза в стихотворението на Бл. Димитрова е постигнато усилване на ефекта на неговата реакция посредством вклиняването в 37 строфа на характеристика, отразяваща очакването и щастливата

нетърпеливост на героя, и полагаща това очакване в антитеза с реакцията му при вида на окървавената наметка. Моментът на разпознаване на наметалото е актуализиран чрез разширяване на контекста и ретроспективен поглед назад във времето (39 строфа). Психологическото и психосоматично отражение на събитието върху Пирам от оригинала (пребледняване) в разказа на преводачката е заместено с еквивалентно реагиране (подкосяване на краката): *totoque expalluit ore* (4. 107) vs. *в миг му се сплитат краката* (38 строфа) като същевременно пресъздаването на преживяването на персонажа е разгърнато посредством привнасянето на разнородни детайли: *спуцат се тъмни завеси пред младите ясни очи, в ушите му вихър бучи* (40 строфа).

Изваждането на меча от раната притежава ясна структурна функция и представлява необходим мотив в Овидиевия сюжет, посредством който той прехожда към прочутото сравнение с оловната тръба (4. 121–124). За повечето изследователи на *Метаморфози* това сравнение представлява илюстрация на характерната повествователна техника на поета, посредством която той отклонява читателската аудитория от патоса на сцената и емоцията на преживяването⁶. За Харди художественият похват предлага инструмент на автора за осъществяване на своеобразно “естетизиране на насилиято” (Hardie 2002: 41), характеризиращо множество описания в *Метаморфози*. Бл. Димитрова е пропуснала този мотив поради разнородната поетическа нагласа на целевата аудитория и в съответствие със заявеното още в началото на стихотворението актуализиране и тематизиране на двете универсалии в разказа – любовта и страданието (*за миг помечтай за любов* (4 строфа) и *своите трепети вечни - обичали страдали пак* (10 строфа). Така нейният разказ преминава директно към нова природна картина, около която е центриран моментът на смъртта на Пирам:

*Името “Тисба” замира в уста му за сетно прости.
Плахо потокът се спира и вятърът дъх притаи... (42)*

Изложението постига въздействие върху възприемащия посредством специфична проекция на възприятията върху природата и идентифициране на читателя с нея. Заедно с пейзажа, обрисован в 48 строфа,

*Няма сребрилата песен – потокът пресъхнал мълчи.
Облак злокобно надвесен погълнал е лунни лъчи. (48)*

то образува вътрешна композиционна рамка на един обширен откъс (44, 45, 46 строфи), представящ обагрянето на плодовете на черницата, излизането на Тисба, нейното трепетно желание и копнеж да срещне своя любим и търсенето на дървото с бели плодове. И двете природни описания нямат аналог в изходния текст.

Различното творческо решение на метаморфозата (43 строфа – 4. 125–7) на плодовете на дървото е представително за разнородните естетически нагласи и модели на поетическо реагиране на автор и преводач. То притежава както субективни, така и контекстуални и метатекстуални основания.

*Бликна до свежите клони кръвта и плода ороси -
Всяка бобонка отрони обагрени топли съзв. (43)*

*arborei fetus adspergine caedis in atram vertuntur
faciem, madefactaque sanguine radix
purpureo tinguit pendentia mora colore.
(4.125-7)*

Повествованието на Овидий отново е подробно и постъпателно, фокусирано върху отделните фази на самата метаморфоза: оцветяването на плодовете на дървото, при което то променя вида си, напояването на корените му от кръвта и изпъстрянето на висящия плод в пурпурен цвят. На лексикално ниво превръщането е маркирано от формулата *vertuntur faciem* (4. 126)⁷, която препраща към лайтмотива на поемата и по този начин приобщава конкретния наратив към останалите разкази в творбата, и от присъствието на думи, обозначаващи цветове (*ater, purpureus*), както и на самия денотат *color*. В този смисъл метаморфозата в оригиналния текст придобива едновременно визуално-експлицитни и реални очертания. Фактът на напояването и оцветяването на дървесния корен се превръща в знак и залог за дълговечността и непреходността на промяната и зарежда образа на дървото със символни конотации. Материализирането на метаморфозата в първоизточника се противопоставя на абстрактната ѝ репрезентация в българския превод. Тук превръщането е по-скоро метафорично и символично, свързано с повествователното тук и сега. Текстът не ни казва какъв е цветът на обагрения плод, нито какъв е бил преди момента на неговото оросяване с кръвта на героя⁸ и единствено кръвта отправя внушения за цветово възприятие към читателя, но без да го визуализира експлицитно.

В лексикалния репертоар на двустихието не откриваме нито една дума за цвят, промяната е сякаш несъществена, изгласкана на заден план,

за сметка на актуализираната персонификация на дървото, отронващо *топли сълзи*, които пораждат и отвеждат асоциациите на възприемащия към представата за топлиите капки кръв, бликащи от тялото на Пирам. Причините за различната трактовка на знаковия мотив в разказа на Овидий можем да търсим в специфичната поетическа настройка на автора и преводача, отразяваща различията в композиционен и тематичен план. За оригиналната поема метаморфозата представлява централен художествен елемент, доколкото функционира като специфична наратологична техника, посредством която Овидий постига кохерентността и континуитета на творбата⁹. Тъй като българският текст ни предава историята на Пирам и Тисба като самостоятелно цяло, отделено от цялостния контекст на произведението, ролята на превращението на свързващ и съществен похват в повествованието е потисната и редуцирана. Друго основание за особеното поетично претворяване на метаморфозата в превода, насочващо към метатекстуалните характеристики на приемната среда, ни дава схващането на Дю, което я определя като “ирелевантна” и “объркваща” за съвременния читател, привлечен повече от трагичността на легендата, нежната любов, младостта на героите, романтичността на пейзажа, в който погледът се спира на гроба, на дървото, на пещерата в мистичния полунощен час под лунните лъчи, свирепата лъвица и страстта в сцените на смъртта (Due 1974: 123).

БЕЛЕЖКИ

¹ Met. 4. 30 и сл.

² За подробен и изчерпателен анализ на различните типове аудитории на и в поемата вж. книгата на Stephen Wheeler, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Pennsylvania, 1999.

³ Уилър определя реторичният въпрос като характерен Овидиев похват, посредством който се реализира своеобразна близост между разказвач и аудитория. Този пример, както и вметнатият реторичен въпрос в разказа за Орфей и Евридика (10. 61), са причислени към осемте случая на отправени към публиката реторични въпроси в поемата (Wheeler 1999: 105).

⁴ Подобно въздействие в разказа оказва и сравнението с оловната тръба (4. 121–4).

⁵ Чарлс Сегал откроява наред с тези елементи и сенчестото място (4. 88, 116) и ги определя като характерен фон за преминаването на персонажите от света на детството към света на възрастните и сексуалността (Segal 1969: 50).

⁶ Дю го схваща като особена поетическа перцепция на действителността, придаваща му стойност в една различна от нашата ценностна система (Due 1974: 123-124), Уилкинсън го причислява към характеристиките на Овидиевата наративна техника, като го определя като не- и дори анти-епическа картина (Wilkinson 1955: 229), Сегал говори за сравнението като за съзнателна само-ирония на поета в контрапункт на напрегнатата и мистична символична обстановка, която е сътворил в първата част на епизода (Segal 1969: 50), Галински го дефинира като пагубно за патоса на сцената и като независим композиционен елемент, разкъсващ цялото на разказа (Galinski 1975: 128).

⁷ Според Андерсън, чието изследване се концентрира детайлно върху “речника на метаморфозата”, думата *facies* се среща 59 пъти в поемата във връзка с метаморфозата, а глаголът *verto* – 92 пъти (Anderson 1963: 2).

⁸ Това е на практика трета по ред поява на дървото в българското стихотворение: първата е още в началната строфа (сянка дълбока постила черница сред пусто поле), където текстът акцентира на зеленината на нейните клони (клони зелени извила); втората е в 41 строфа, където то е обрисувано като стройна черница (срв. оригинала *ardua morus* (4. 90).

⁹ Детайлен поглед към функцията на метаморфозата в повествованието на поемата ни представя А. Feldherr в *Metamorphosis in the Metamorphoses*, в: *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2002, 163–179.

ЛИТЕРАТУРА

Овидий, 1940: Овидий, Орфей и Евридика, прев. Бл. Димитрова, в: сп. Прометей, год. 5, кн. 3, 1940.

Anderson, 1963: Anderson, W. S. Multiple Change in the Metamorphoses, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1963, vol. 94, pp. 1–27.

Due, 1974: Due, O. St. Changing Forms. *Studies in the Metamorphoses of Ovid*, Copenhagen: Gyldendal, 1974.

Feldherr, 2002: Feldherr, A. Metamorphosis in the Metamorphoses, in: *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2002, pp. 163–179

Frйcaut, 1972: Frйcaut, J.-M. *L’esprit et l’humour chez Ovide*, Presse universitaire de Grenoble, 1972.

Galinski, 1975: Galinski, K. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to Basic Aspects*, Oxford: Blackwell, 1975.

Hardie, 2002: Hardie, Ph. Ovid and early imperial literature, in: Hardie, Ph. ed. *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, 2002, pp. 34–44.

Segal, 1969: Segal, Ch. *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformation of a Literary Symbol*, Wiesbaden - Franz Steiner Verlag, 1969.

Wheeler, 1999: Wheeler, St. *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Pennsylvania, 1999.

Wilkinson, 1955: Wilkinson, L. P. *Ovid Recalled*, Cambridge University Press, 1955.