

ПРЕВОД И МОДЕЛИ НА ПОЕТИЧЕСКО РЕАГИРАНЕ. РЕКОНТЕКСТУАЛИЗИРАНЕ НА РАЗКАЗА ЗА ДЕДАЛ И ИКАР ОТ ПОЕМАТА „МЕТАМОРФОЗИ“ НА ОВИДИЙ

Йоана Сиракова

Разказът за *Дедал и Икар* в превод на Милка Спасова е публикуван през 1940 година в сп. Прометей. Поместен е в рубриката “Страница на младите”, в която млади преводачи, най-вече ученици правят своите първи опити по-скоро в попрището на поета, отколкото в това на преводача. В същата рубрика са и преводите на Бл. Димитрова на разказа за *Пирам и Тисба* и за *Орфей и Евридика*. Този факт на съсредоточаване на вниманието върху преводача, върху неговите поетически инвенции на първо място отклонява читателя от автора на оригиналния текст. Една от основните характеристики на овидиевия наратив, изтъкната от К. 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). Играта на думи често служи за дистанциране на читателя от събитията на разказа и фокусиране върху *raconteur* (Ibidem: 195). Това първо отдалечаване на текста от неговия автор е една от основните особености на свободните преводи за разлика от другите преводачески стратегии, при които авторът на целевия текст се стреми да запази всички връзки по оста автор – текст – извънтекстуално пространство. Тази характеристика е 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 преводаческите търсения.

Така разказът за *Дедал и Икар* в превода на М. Спасова се състои от 12 строфи от по четири стиха и едно двустийшие за завършек. Той въвежда нови моменти спрямо първичния пасаж, като същевременно поставя други на заден план в съзвучие с централната задача на преводача, а именно поетичен, творчески опит в претворяването на един от най-известните митове на античността.

Следващата таблица сравнява основните пунктове в оригинала на Овидий и тези в преводния текст.

1. Дедал е обзет от омраза към Крит и носталгия по родната земя	1. Природна картина, описваща морето
2. Решението за бягство по въздуха	2. Дедал наблюдава морето в размисъл как да напусне острова. Икар е до него
3. Дедал измайсторява криле, като подрежда перата стъпаловидно: по-късите следват по-дългите	3. Решението за бягството
4. Така той променя природата в опит да подражава на птиците	4. Дедал си изработва криле подобни на птиците
5. Докато бащата майстори, синът му Икар си играе с восък, служещ за слепване на перата	5. Предупреждение на автора-преводач към Икар
6. Дедал наставлява сина си да се движи по средата между слънцето и водата	6. Дедал съветва Икар да не се извисява много високо, нито да лети близо до водата
7. Докато летят в небето рибар, овчар и орач се дивят на полета им и ги мислят за богове	7. Докато летят всеки, рибар и овчарче се дивят на полета им и ги мислят за богове
8. Залисан в удоволствието от летенето Икар се изкачва по-нависоко, остава без криле и пада в морето	8. Икар не послушва съвета на баща си и полита нависоко, восъкът се разтопява и той пада в морето
9. Баща му го вика напразно неколkokратно, открива тялото му и го погребва	9. Дедал го търси, вика го дълго, но Икар е мъртъв
	10. Романтична поанта – месецът пита къде е детето, взирайки се в морето

Преводът на М. Спасова започва с описанието на природна картина, която от самото начало очертава прокобен фон и мрачни предусети за бъдещите събития в разказа и подготвя читателя за развързката на фабулата.

*Лудо се гонят вълните в безбрежното Бяло море
С ярост се удрят в скалите – как страшно морето реве!
Западен вятър приглася и нещо безспирно зове,
Дивата песен разнася нагоре към сиво небе.*

Първото четиристишие е белязано от натрупването на редица лексеми със сходни семантични конотации, чиито смисъл отразява предвещаваното зло – *лудо, ярост, страшно, дива (песен); морето реве, небето е сиво, а вятърът “нещо” зове*. В този смисъл предизвестяването рамкира разказа от самото му начало, за разлика от овидиевия текст, който актуализира момента на безизходицата и решението на основния персонаж, което решение полага наратива в традицията на мита за хюбриса.

В същия контекст на предизвестената гибел се явява и персонафицираният образ на вятъра, който пее и изговаря гласно и експлицитно идеята за смъртта, в контраст с безгрижното поведение на Икар. Така в превода наблюдаваме разгръщане на идеята, вложена в *ignarus sua se tractare pericla* в три стиха от петата строфа.

Той не долавя злокобната песен, що вятърът пей:
"Малко момченце, пази се, смърт страшна от тез крила вей.
Чуй що съветва баща ти, недей тъй безгрижно се смей!"

.....*puer Icarus una 195*
stabat et, ignarus sua se tractare pericla

Разкриването на предвестните знаци върви едновременно с тяхното актуализиране и експлицитност посредством самото разгръщане и посредством тяхното числово акумулиране. Този актуализиран в превода контекст продължава със съветите на Дедал към Икар и е загатнат отново в думите му: "безумно нагоре"

Нито се впуцай безумно нагоре в лазурний ефир. (7)

Експлицитност на предвещанието се долавя и в "никой не чу, що предрече",

Бързо отлитна предвестицкът вятър и никой не чу що предрече.

"изтръпна от мисъл неясна",

Нежно целуна той свидна си розеба, изтръпна от мисъл неясна

(8)

и "слънчо... златна му примка изплита",

Слънчо лукавий безспирно го милва със своите лъчи,

Златна му примка изплита, но не съзират я детски очи. (10)

както и в страха на наблюдателите от земята "от страх онемя"

Кой от земята ги зърна, очуден неволно се спря.

"Туй богове са прекрасни" – помисли. От страх онемя. (9)

Причината за този страх остава неясна и тази неяснота отново придобива значението на символ на страшното бъдеще. Изразът (несъществуваща идея в изходния текст, защото за читателската аудитория на оригинала е достатъчен фактът, че персонажите изглеждат като богове, което навежда на мисълта за хюбриса и последващото развитие на наратива) споява в причинно-следствена връзка чудото и страха за читателя на превода, докато за читателската аудитория на оригинала причинно-следствената връзка е експлицитно белязана от значението на относителното местоимение, въвеждащо подчинено изречение с наклонението на конюнктива: зрителите от земята вярват, че това са богове, защото могат да се впускат в божеското пространство – ефира. Посредством подчиненото изречение се осъществява и връзката между учудването и повярването (*obstipuit* и *credidit*): срвн.

*vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent,
credidit esse deos.* (8. 219–220)

Така като основа на различието между изходния и преводния текст се явява експлицитността на злокобните предвестни знаци в превода и тяхната имплицитност в оригиналния разказ, както и по-големият брой предвещания в превода за сметка на оригинала. Причината за подобни отлики можем да търсим в разнородните настройки на автор и преводач. Овидий несъмнено се стреми да създаде у читателя очакване за бъдещите събития, което да катализира напрегнатостта в хода на повествованието, да породи безпокойство и в крайна сметка учудване от развоя на събитията. Неговата наративна техника се съсредоточава върху действията и по-специално върху разказа за действията¹, докато в своя превод М. Спасова фокусира читателското внимание върху емоцията и картинността на разказа.

Бурното начало на преводния текст кореспондира с образа на основния персонаж:

*Лудо се гонят вълните в безбрежното Бяло море
С ярост се удрят в скалите – как страшно морето реве!
Западен вятър приглася и нещо безспирно зове,
Дивата песен разнася нагоре към сиво небе.* (1)

Мрачен Дедал на брега е застанал и втрепчено гледа небето, (2)

а впоследствие се уталожва в спокойната картина на играещия тихо Икар и нежните бащини ласки:

*Тихо край него играе Икар и понявга се визира в морето.
Мисли Дедал за родината свидна и милва той нежно детето.
“Как да напусна омразния остров - свободно е само небето”.* (2)

Фонът на превода е от една страна по-общ и от друга по-чувствен, по-емоционален от този на оригинала, където Овидий е насочил вниманието си към детайла, като подробно е описал заниманията на Икар: той играе с перата и с пръст омекотява жълтия восък:

*ore renidenti modo, quas vaga moverat aura,
captabat plumas, flavam modo pollice ceram
mollibat* (8.197–9)

В превода читателят става свидетел и на актуализиране на отношенията баща – син. Докато в оригинала те се ограничават в наставленията на Дедал и последната целувка:

.....*dedit oscula nato*
non iterum repetenda suo (8.121–2)

В преводния текст взаимоотношенията са задълбочени в изразите на нежност и бащинска привързаност на Дедал към Икар: “*милва той неясно детето*” (2), “*здраво притисна единствената розиба*” (6), “*неясно целуна той свидна си розиба*” (8), за да достигнат своеобразна кулминация в романтичната поанта “*детето любимо умря*” (12), както и от самия факт на избор на еквиваленти за изходната лексема *natus*, използвана 3 пъти в оригиналния пасаж и *дете* и *розиба*, употребени съответно 3 и 2 пъти в превода. На едно единствено място в превода Икар е наречен “*син*” и това е момент, който няма връзка с взаимоотношенията между двамата персонажи. Преводачката излиза от рамката на наратива и от извънтекстуалното пространство ги конципира и определя като син и баща: “*Син и баща със крила на гърба си стоят на скала горе вече*” (6). Погледът на М. Спасова е дистанциран, поглед-отвън, а не е вътрешен за разказа, какъвто е погледът на Овидий. Авторът винаги е част от своя наратив, той не е просто разказвач, а основен агент на разказването. Овидий излиза от тази своя роля единствено в моментите на диалог с външната аудитория на поемата, белязани в текста чрез разнородни маркери.² Количественото съотношение на употреба на лексеми, директно рефериращи с образа на Дедал-баща (*баща* – *pater*), също е в полза на преводния текст: 4:3 (5, 6, 11, 12 строфи срещу 200 стих (1) и 231 стих (2)). Не само броят на поява на думите съдейства за емфатизиране на отношенията баща-син и на образа на Дедал-баща, но и специфичната контекстуална ситуация на нейното приложение. Овидий използва *pater* само в два момента в разказа – когато Икар играе и пречи на делото на бащата (ст. 200), и в стих 231, в който повторението на думата очертава оксиморон в статута на Дедал-баща, който вече не е баща, и с който авторът цели снижаване на емоционалния отглас у възприемащия.

Фокусирайки се върху отношенията баща-син и разгръщайки образа на Икар като дете, текстът-цел подсилва ефекта на детското с употребата на няколко умалителни: “*малко момченце*” (5) – обръщението на вятъра към Икар, който въвежда в наратива допълнително предупреждение освен това на самия баща, “*овчарче*” (9), и най-вече “*слычо*” (10) – лексема, типологизираща детския речников фонд. В съзнанието на приемната аудитория слънцето се свързва с радостта и кореспондира директно с жизнеността и безгрижността на детето-Икар, описани в

предходните строфи. Същевременно тази представа веднага бива разрушена от юкстапозицията на определението “лукавий” и в следващия стих от “златна му примка изплита”:

Слънчо лукавий безспирно го милва със своите лъчи,
Златна му примка изплита, но не съзират я детски очи.
Мамен от слънчевият поглед, Икар все нагоре лети,
С ужас най-после усеща, че въскът лъхът се топи. (10)

Антитетичността на слънцето, символ на радостта и благодатта, и своеобразната му роля на съблазнител в наратива засилва влиянието и очакването за предстоящото злощастие у адресата на превода. Амплификацията на идеята за слънцето-съблазнител спрямо изходния текст като една от основните движещи мотивации на сюжета бива компенсирана от икономичността в представянето на въздействието на слънцето върху въска:

*cum puer audaci coepit gaudere volatu
deseruitque ducem caelique cupidine tractus
altius egit iter: rapidi vicinia solis
mollit odoratas, pennarum vincula, ceras;
tabuerant cerae:* (8.223–7)

Разликите между оригинал и превод в този откъс са отграничени в следващата таблица:

Текст-източник	Текст-цел
1. Икар се радва на дръзкия си полет	1. Слънцето милва и маме Икар
2. Изоставя водача си	2. Слънцето плете златна примка
3. Привлечен е от стремеж към небето	3. Икар не му обръща внимание
4. Лети по-нависоко	4. Икар лети нагоре
5. Близостта на слънцето размеква ухания въск, скрепяващ крилете	5. Усеща с ужас, че въскът се топи
6. Въскът се топи	

Водещият стимул в събитийността на изходния текст е вътрешен за образа: Икар се впуска в небето, привлечен от вътрешно присъщ стремеж. В целевия текст персонификацията на слънцето го превръща в действащо лице на разказа, първоизточник и причинител на действията на Икари на разтопяването на въска. Така по-силният подтик – примамващата сила на слънцето – изтласква свойствено индивидуалния двигател на акта на Икар на заден план.

Към промяната на образа на Икар в превода следва да прибавим и вглъбяването в емоционалната му и психологическа характеристика, осъществявано посредством картините на небето както и на морето, натоварени със сходни конотации, изградени върху схващането за примамването и прилтъгването. По такъв начин бихме могли да интерпретираме появата на фигурите на “дивните сирени”, несъществуващи в оригиналния текст и полагащи текста-цел в полето на приказното, на детското поведение на доверчивост и невинност, които се превръщат в първопричина за развързката на събитията, като същевременно изтриват фундаменталната идея на оригиналния мит – хюбриса на бащата.

*Здраво притисна единствената розбѣ Дедал и съвет тоз изрече:
“Следвай, Икаре, ти винаги мене, недей да оставаш далече!” (6)*

*Нито се вглеждай надолу в безкрая на морската шир,
Гдето сирените дивни примамват със песни безшпир.
Нито се впуцай безумно нагоре в лазурний ефир –
Слънцето жарко с лъчи си във миг ще крила ти стони! (7)*

Последното двустипие от шестата строфа и седмата строфа в превода на М. Спасова съответства на стихове 203–208, в които Дедал-баща съветва своя син да бъде умерен и да спазва “златната среда”:

*instruit et natum ‘medio’ que ‘ut limite curras,
Icare,’ ait ‘moneo, ne, si demissior ibis,
unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat:
inter utrumque vola. nec te spectare Booten
aut Helicen iubeo strictumque Orionis ense:
me duce carpe viam!’ (8.203–8)*

Темата за *aurea mediocritas* в овидиевия текст следва непосредствено изработването на крилата, което символизира акта на хюбриса, и по този начин е поставена като контрапункт на човешкото одързостяване за близост с боговете. Както отбелязва Маржори Хофманс “проницателният начин, по който алюзия, ирония и парадокс си взаимодействат в овидиевия наратив, са представлявали за съвременния нему читател възмущаващо ново средство, посредством което старите и традиционни митове и теми са могли да бъдат интерпретирани” (Hoefmans: 1994: 140). Този контраст от изходния текст е изгубен и заместен с паралелизъм между предвещанията, подадени от природата, и съветите на Дедал-баща. М. Спасова не се интересува от въпроса за хюбриса и неговата

символика у Овидий. Интерес за нея представляват взаимоотношенията между баща и син и аллюзиите за тези отношения в културата реципиент. Оригиналният текст проектира психологизъм върху публиката на творбата, докато преводният текст проектира психологизъм върху персонажите от разказа и върху преводача.

Сравнението на горните пасажии илюстрира нагласата на преводачката в диалекта на динамична еквивалентност за географските реални от латинския оригинал и заместването им с по-универсална художествена и културна фигуративност, която не спъва, а вдълбочава рецептивния им читателски отглас в приемната среда. Така идеята за златната среда в двата текста е рамкирана в разнородното кондипиране на посоките в акта на четене. Дивните сирени с техните песни, символизиращи морската шир и слънцето, символизиращо лазурния ефир концентрират устрема на полета в средината между горе и долу, небе и море, въздух и вода. В оригинала вълната, метафора за морето, и огънят, метафора за слънцето се допъхват и разширяват пространствено от измеренията на посоките на света, символизиращи съответно от Воловаря и Хелика – север, и Орион – юг. В този смисъл текстът на Овидий гради понятието за *aurea mediocritas* като средоточие от повече и по-разнородни разнопосочности, простиращи се в дименсиите на повече от една оси, като фокус на горе и долу, небе и море, въздух и вода, север и юг³.

За разлика от овидиевия наратив, където Дедал е основно действащо лице и образът му постоянно и аллюзивно бива поддържан в очертаванията на човешко същество, но дръзващо да действа на божеско ниво (Hoefmans: 1994: 140), в превода неговият облик е стеснен в рамките на човешкото поведение, като подсеждането за стремежите му да излезе извън тези очертавания е фрагментарно и дълбоко имплицитно заложено по-скоро в различната нагласа и индивидуалния опит на читателската аудитория отколкото в самия език на текста. Подкрепя за подобна интерпретация можем да дириим в картината на небето в двата текста: в оригинала то е седалището на боговете, докато в превода то е местообиталище на птиците: “*Път има само през въздуха, гдето орлите летят*” (3).

Икономичност в образното изграждане на Дедал-майстор спрямо изходния текст се наблюдава основно в детайлното описание на изработката на крилето. В текста на М. Спасова то е сведено до 3 стиха от 4 строфи, докато в първоизточника то обема 7 стиха, включително едно сравнение:

*naturamque novat. nam ponit in ordine
pennas
a minima coeptas, longam breviorē sequenti,
ut clivo crevisse putes: sic rustica quondam
fistula disparibus paulatim surgit avenis;
tum lino medias et ceris alligat imas
atque ita conpositas parvo curvamine flectit,
ut veras imitetur aves. (8. 189–195)*

*Взима от птици перата
и връзва ги здраво във вид на
тетива, С восък залепва в сре-
дата и леко назад ги извива, С
цел те да бъдат еднакви със
тези на птица играва. (4)*

С подробното и обстойно визуализиране на майсторството на Дедал, Овидий отново прави скрито напомняне за неговия опит да се сравни като *opifex* със същинския създател на природата и по-добрия свят, който единствен има право да бъде назван “творец”. Впрочем никъде в превода Дедал не е наречен “майстор”, нито “творец”. Този факт е първостепенен резултат от цялостната преводаческа стратегия на непълния и същевременно свободен превод². Овидий отделя специално внимание на физическите елементи в конструкцията на крилата³: Дедал подрежда перата, като започва от най-малките, после поставя по-дългите, свързва ги с лико и ги споява с восък, така че да образуват лека извивка и да имитират крилата на истинските птици. Първичната детайлна обрисовка в преводния откъс се свежда до вземането на перата, свързването им, залепването и леко извиване, като е съхранена целта на тези действия, така както е дефинирана и в оригинала: за да бъдат еднакви със тези на птица играва *vs. ut veras imitetur aves*. Въпреки еквивалентността на ниво на водещите сюжетни моменти обаче, интратекстуалните връзки, които пораждат изходният и целевият текст, са диференцирани и хетерогенни. Овидий сближава представата за имитацията на птици от една страна с физическата природа, т.е. с темата за *homo faber*, от друга, с порива на главния персонаж за домогване до небето, като единствен изход, но и средище на боговете, т.е. с темата за хюбриса. В преводния текст на М. Спасова отъждествяването на Дедал с птиците реферира от една страна към мъката на героя по родината (2 строфа), решението за бягството (3 строфа), от друга, директно към мисълта за “откритието”, родена след безсънна нощ, и небето, като единствен изход, но и обиталище на орлите.

Изложението на направата на крилата в оригиналния пасаж следва непосредствено характеристиката на Дедал като *homo faber: naturamque novat*. “Той обновява природата, защото сътворява ред” (Hoefmans: 1994:

143): *nam ponit in ordine*. В изходната синтагма глаголът *novare* средоточава сътворяването на нов ред (Hoefmans: 1994: 143). Според Хофманс не е случайно, че Овидий вклинява две идилични сцени, следващи стиха, в който Дедал обновява природата. Първата алпозия за идиличен живот е представена от сравнението с овчарската свирка в съседство с картината за сякаш естественото им поникване на хълм, в която като централен елемент се обособява диалогичната закачка на Овидий с читателя на текста, акцентирана от глагола *putes* във второ лице единствено число, поетична техника за въвличане на публиката и един от маркерите за търсената от автора комуникация с екстратекстуалната аудитория. От гледна точка на преводознанието тази картина е значима, доколкото представя една реалия от първичната култура, от света на изходния текст, която в българския пасаж не намира еквивалент.

Усещането за идилична атмосфера продължава в следващите стихове, в които Икар играе с усмихнато лице с въсърка, размеквайки го между пръстите си и с играта си пречи на чудното дело на баща си.

*ore renidenti modo, quas vaga
moverat aura, captabat plumas, flavam
modo pollice cerammolli bat lusuque
suo mirabile patris impendebat opus.*
(8.197–9)

*Мрачен Дедал на брега е застанал и
втръпчено гледа небето,*

*Тихо край него играе Икар и появява се
взира в морето. Мисли Дедал за роди-
ната свидна и милва той нежно де-
тето (2)*

*Гледа Икар тази чудна играчка в захлас
и се смей –*

*Той не долавя злокобната песен, що
вятърът пей: (5)*

Сравнението между двата откъса от латинския и българския текст сочи за пореден път привилегированост на детайла в първоизточника и пестеливост в превода, но и различен акцент на въздействие върху читателския отговор. Чрез разнообразните визуални елементи на описанието текстът-източник изгражда алпозивната сценография за идиличното, като едновременно с това предизвиква наблюдаването ѝ от публиката. Текстът-цел борави с икономичен образен арсенал, свеждащ настроението до няколко шриxa – тихата игра на детето, мисълта на бащата за родината и нежността към сина, съзерцаването на чудното творение и невинния смях, но същевременно провокира по-интензивно вживяване в сцената

у приемната аудитория чрез акцентирането върху аспектите на извършваните от главните персонажи действия: *тихо* играе, *нежно* милва, *гледа в захлас*. Идиличната картина от текста на Овидий в структурно отношение е разпокъсана и същевременно разгърната в преводния текст в два момента: мига преди Дедал да вземе съдбоносното решение за бягство по въздуха и времето, в което той конструира крилата. И в двете сцени спокойното настроение бива смущавано от предущането за прокоба, рамкирано от мрачния образ на Дедал, вгледан втренчено в морето, и от персонификацията на вятъра, пеещ злокобна песен. Така преводът сякаш компенсира наситеността на детайлите в оригинала с наситеност на преживяването. Авторът разполага дискурсивния си реквизит вътре в пространството на текста, докато преводачът изнася елементите на емоционална наситеност навън, в екстралингвистичната прагматика на текста.

В един единствен момент М. Спасова е заместила детайлите от оригиналния разказ с техни съответствия, но и тук тя не е наблегнала върху тъждествеността на езиково ниво, а е използвала лексикалния архив на българския език за реализация на сходен, динамичен еквивалентен ефект. Овидий вписва в своя драматичен наратив на традиционния мит едно статично платно, отвеждащо по своеобразен начин едновременно към темата за *homo faber* и темата за хюбриса и представящо различна перспектива върху събитийността на фабулата. Въпросният пасаж обрисова наблюдателите на полета на Дедал и Икар на земята: рибар, овчар и орач в тяхната обичайна битова среда, чието единствено обяснение за необикновената гледка е, че това са богове⁴. Типажите от латинския текст и техните инструменти липсват или са заменени с други в текста-цел, предизвикващи различни асоциации в приемната читателска аудитория.

*hos aliquis tremula dum captat
harundine pisces, aut pastor baculo
stivave innixus arator vidit et obstipuit,
quique aethera carpere possent,
credidit esse deos.*

(8.217–220)

*Кой от земята ги зърна, очуден неволно
се спря.*

*"Туй богове са прекрасни" – помисли.
От страх онемя.*

*Тук рибар седнал на златния пясък,
замаян се взира във тях.*

*Там посред ваклото стадо овчарче
песента си започната спря. (9)*

Поради факта на непълния превод е изгубена интратекстуалната връзка, основана на антигетичност, между зрителите на полета, чиито архетипи са хората от сребърното поколение, използващи разрешени оръдия в своя характерен хабитат (ралю, въдица, гегат), и Дедал, владеещ неразрешено оръдие (крила), с помощта на което се опитва да прекрачи границата на земното, човешкото и да се доближи до небесното, божеското. Следващата таблица прави сравнение между наблюдателите в оригинала и превода:

Текст-източник	Текст-цел
– рибар с трепереща въдица лови риба – овчар, облегнат на гегата си – орач, облегнат на дръжката на ралото	– рибар, седнал на златния пясък – овчарче, посред ваклото стадо, песента си започната спря -----

В текста-цел орачът е изпуснат, рибарят е обрисуван не в момента на действие, а в статична поза, за съответствие на овчар е избрано умалителното “овчарче”, чието звучене от една страна препраща към другите умалителни в превода – момченце, слънчо, птичка, образувайки по този начин своеобразна семантична линия на лингвистично ниво в хода на наратива, от друга страна, ръководи читателския отглас към устойчиви асоциации в българската среда реципиент, пораждащи традиционната представа за малкото момче-пастир на стадото. Изборът на еквиваленти за атрибутите на персонажите – златния пясък, ваклото стадо, песента – също сякаш е продиктуван от стремеж към доближаване на текста до читателя и създаване на по-фамилиарна обстановка, където извиканите асоциации да бъдат положени в своя естествен контекст.

Освен актуализирането на пасажите, предвещаващи прокобния развой на сюжета, текстът на М. Спасова, акцентира в по-голяма степен и върху отношенията баща-син. Тя постига тази емфаза на когнитивно ниво чрез архетипните мотиви на детската игра и нежните ласки и прегръдки на бащата и на ниво на езика чрез семантико-значимите и смислово-ефективни еквиваленти за изходната лексема *natus*, тяхната анафора и отнасящите се към тях определения: дете (3), единствена рождба, дететолюбимо. Ако разказът за Дедал и Икар у Овидий е разказ за “метаморфозата на мита в реалност” (Hoefmans: 1994: 149), то българската преводачка е предпочела да отрази реалното за сметка на митологичното, разгърнала е реалните интратекстуални взаимодействия на

картини и образи и е оставила митологемите на заден план. В този контекст образът на Минос, който е съхранен и присъства в превода, стои отчасти самотен и отстранен като сложен мотив, същевременно предизвиквайки едно по-учено усилие в когнитивния отговор на приемната читателска аудитория. От разказ за хюбриса на един митологичен персонаж и последствията от него, в превода той се превръща в разказ за дълбоките чувства между баща и син и усещането за загубата на най-съкровено в живота на човека – детето. Българският превод променя перспективата на читателя към цялостния текст чрез художествено-творческата преработка на тематиката и го подканя към една по-емоционалистка рецепция. Основна характеристика на героя на Овидий е дързостта на човека да се извиси до боговете, с която той се нарежда сред други герои в античната митологична и литературна традиция. Предизвикателството към божеския свят поражда у читателите на оригинала очакването за наказание в контекста на поемата за метаморфозата. Акцентирайки върху хуманистичните аспекти на мита, преводът извежда на преден план универсалната концепция за невъзможността на родителите да опазят децата си от собствените си грешки⁵ и в този смисъл полага читателския хоризонт на очакване в по-широкия всеобщо-човешки кръг на отношенията родители-деча⁶, откъсвайки го от естествения митологичен контекст на първоизточника. От гледна точка на читателската рецепция двата текста са в противостояние, доколкото представят един нереализиран хоризонт на очакване у читателите на оригинала и един реализиран хоризонт на очакване у читателите на превода. В подкрепа на емоционалистката интерпретация на превода в сравнение с първоизточника можем да схващаме и девалоризирането на играта с думите в преноса на български език. Както отбелязва К. Галински, Овидий си служи с разнородни езикови похвати, често за да дистанцира читателя от събитията, и за да привлече вниманието към самия разказвач, а не за да предизвика емоционален отглас и съпреживяване (Galinski: 1975: 195). Така моментът, в който Дедал вижда, че губи своя син, е предшестван непосредствено от думите на автора *at pater infelix, nec iam pater* (8. 231), с които той “сполучливо разрушава патоса на ситуацията” (Galinski: 1975: 195). В текста на М. Спасова няма игра на думи, съхранено е само определението на Дедал *нещастний баща*, като същевременно неговото страдание е разгърнато и ефективността му усилена от анафората на наречието *дълго*, прикрепено към смисловонатоварените действия на търсенето и призоваването:

at pater infelix, nec iam pater
(8.231)

Дълго го търси след туй по небето нещаст-
ний баща,
Дълго "Икаре, Икаре" отеква до късно в
нощта. (12)

Българският превод не цели пораждане на удоволствие от играта с езика, а провокиране на емоция, чувство и състрадание у адресата на текста. Оригиналният пасаж извиква визуалното посредством вербалното (Tarlin: 2000: 146), докато преводният текст извиква емоционалното посредством словесността.

За разнородната авторова и преводаческа перспектива, в която се помещават наративите на латинския и българския текст свидетелстват и разликите в обрисуването на пейзажите и природата. В превода са очертани повече природни картини, действащи като специфичен фон на събитийността. За тяхната допълнителна емфаза способстват персонафикациите на вятъра, който приглася, зове, предрича, на морето, което страшно реве, яростта на вълните, които се гонят и удрят в скалите, на слънцето, което милва и мами. На лингвистично и по-специално на граматично ниво тези различия са белязани и от пряката реч. В оригинала единствено говорещо лице е Дедал, той предизвиква Минос, предупреждава своя син Икар да следва средния път, призовава го, когато той се изгубва от погледа му в морето. В превода говори не само Дедал, но и вятърът: Дедал се обръща към Минос, съветва Икар да лети по средата между морето и небето, зове го, когато бива погълнат от вълните. Икар се превръща и в адресат на вятъра, който в съзвучие с предупрежденията на бащата предизвестява експлицитно неговата смърт. В противовес на картинността и емоционалността на текста-цел, в изходния текст наблюдаваме акумулиране на действия и детайли, като картините се ограничават до географски названия, свързани с небето-слънцето – Воловаря, Хелика, заплашителният меч на Орион, и островите Самос, Делос и Парос, Лебинт и Калимна, свързани с морето, които ситуират разказа конкретно-географски. Отстраняването на географските детайли представлява още един аргумент в подкрепа на тезата, че преводаческата стратегия на М. Спасова се ръководи от стремеж за отдалечаване от оригиналния контекст и доближаване на творбата до целевата читателска аудитория. Преводачката актуализира едни моменти от оригиналния разказ за сметка на други и по този начин отклонява читателската рецепция в различна посока от тази на текста-източник.

В същото време обаче наред със съхраняването на социокултурните универсалии, каквито са отношенията между родители и деца, баща и син, в текста-цел биват запазени и елементи от природните специфики на овидиевия наратив. Това са космогоничните универсалии небе, земя и вода и техните физически характеристики. Макар и да не са непременно свързани с епикуровата триада в съзнанието на аудиторията-реципиент, естеството им на космогонични универсалии позволява безпрепятственото им преобразяване в езиковата форма на целевия език. Физическите особености на морето като препятствие, което трябва да бъде преодоляно, на небето като пространство за летене, на въздуха и значението на неговото движение за осъществяването на летенето намират паралел в превода.

Минос всевластен изпречва пред него
море и земя –

Път има само през въздуха, гдето
орлите летят. (3)

Маха безпомощно голи ръце и със
мъка едва дъх поема (11)

.....'terras licet' inquit 'et undas
obstruat: et caelum certe patet; ibimus
illac:

omnia possideat, non possidet aera
Minos.' (8.185–7)

.....nudos quatit ille lacertos,
remigioque carens non ullas percipit au-
ras (8.227–8)

И все пак овидиевият наратив е максимално експлицитен, подробен и конкретен, задълбочаващ се в самия механизъм на летенето: Икар маха с голи ръце, без да може да загребва въздуха, необходим за летенето. Преводът на М. Спасова от своя страна е сякаш по-абстрактен и набляга на аспекта на действието: *безпомощно* маха голи ръце, с което измества читателската перцепция отново от акта на движението към усещането като следствие от действието.

Сходен паралелизъм откриваме и в описанието на конструкцията на крилата в двата текста. Съставните части на крилата, тяхното подреждане и оформяне, присъстват в превода, макар изложението да не се вдълбочава в етапите на подреждането и разновидността на перата:

*Взема от птици перата и
връзва ги здраво във вид на
тетива,*

*С въск залепва в средата
и леко назад ги извива (4)*

.....nam ponit in ordine pennas
a minima coeptas, longam brevior sequenti....
(8.189–190)

tum lino medias et ceris alligat imas
atque ita conpositas parvo curvamine flectit
(8.193–4)

Восъкът с неговите физически свойства да се топи при затопляне и с това да служи за лепило се явява като една от универсалиите, които преходят от един език на друг и от една култура в друга не са разрушили, макар в античността тази субстанция да е била по-разпространена и обичайна в сравнение с нашето съвремие. Така в целевия текст бива съхранен един от възловите сюжетни мотиви в развръзката на повествованието, а именно разтопяването на восъка от топлината на слънцето и разпадането на крилата, довели да падането на Икар.

*С ужас най-после усеца,
че восъкът ѝ слът се топи.* (10)

*mollit odoratas, pennarum vincula,
ceras; tabuerant cerae:*

(8. 226–7)

Различията в двата текста засягат отново двата разнородни модела на поетично реагиране на автор и преводач: Овидий фокусира визията си върху детайла (размекването на восъка, служещ за свързка на перата и след това неговото топене), а М. Спасова средоточава своя поглед върху сетивността на ситуацията у персонажа, породена от разтопяването на восъка. Овидий използва два глагола, за да обозначи физическото свойство на восъка: *mollit* и *tabuerant*, с което не само отчленява две фази на въздействието на слънцето и топлината върху него, но и прави изтънчена интратекстуална препратка към момента, в който Икар си играе с восъка, размеквайки го между пръстите си:

.....*flavam modo pollice ceram
mollibat* (8.198–199)

В текста на М. Спасова само един глагол се свързва с характерната особеност на восъка, но той е повторен в явно, директно интратекстуално съответствие: *усеца, че восъкът се топи* (отнесено към Икар, 10) vs. *слънцето ще във миг крила ти стопи* (отнесено към Дедал, 7).

Предвещанията за развръзката на наратива в първоизточника се изграждат имплицитно изключително с помощта на езикови средства и вътрешно текстуални референции (срвн. *ignotas animum dimittit in artes* (отнесено към Дедал, 187), *ignarus sua se tractare pericla* (отнесено към Икар, 196), *ignotas umeris accommodat alas* (отнесено към Дедал, 209), *dedit oscula non repetenda natu suo* (отнесено към Дедал, 211–212), *damnosasque erudit artes* (отнесено към Дедал, 215), докато езикът на преводния текст преминава от загатнато към експлицитно изложение, често в пряката реч на героя Дедал или персонифицираните природни

образи на морето, вятъра и слънцето (срвн. *нищо се впускай безумно нагоре* (думи на Дедал към Икар (7), *страшно морето реве* (1), *вятър приглася и нещо безспирно зове* (1), *дивата песен разнася нагоре* (1), *той не долавя злокобната песен, що вятърът пей* (отнесено към Икар, 5), *малко момченце, пази се, смърт страшна от тез крила веи* (отнесено към вятъра, 5), *златна му примка изплита, но не съзират я детски очи* (отнесено към слънцето и Икар 10).

Като цяло преводът на М. Спасова се стреми към прагматична еквивалентност⁷, която не се основава на “принципа на еквивалентния ефект” (Munday: 2001: 42), както постулира Ю. Найда, а по-скоро на функционалния аспект на текста-цел и неговото въздействие върху специфична читателска аудитория. Трансформациите в наратива, в образите и картините се ръководят от съзнателния избор на преводачката, изградила йерархия на ценностите и стойностите, които да бъдат съхранени в превода. В този смисъл самият процес на превода се осъществява под влияние на екстратекстуалната приемна среда, за която е предназначен целевия текст, и която дефинира преводните процедури и методология. Субективността, фокусирането върху българската аудитория-реципиент и ориентацията към спецификите на преводния език и култура представят първостепенни и съществени елементи на превода, насочващи към и акцентиращи върху различните комуникативни аспекти на повествованието. Промяната в субстанцията на израза, в езиковата форма, възпътства разликата в адресатите на двата текста.

БЕЛЕЖКИ

¹ Alessandro Barchiesi в своята статия “*Narratives technique and narratology in the Metamorphoses*” определя стила на Овидий като “mostly diegematikon”. Самото разказване на историята е дефинирано като стратегическо значимо за сюжета. *Метаморфози* е поема за разказването. В този смисъл Овидий доразвива традицията на *Одисея*: един жанр, който се основава на разказани истории, започва да се интересува от самия акт на разказването.

² Подробно изследване на комуникацията автор-читател е направено от Stephen Wheeler в *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Р. 1999

³ По подобен начин и Хелиос съветва Фаетон да се придържа към средния път (2.129–140):

nec tibi directos placeat via quinque per arcus!
sectus in obliquum est lato curvamine limes,
zonarumque trium contentus fine polumque
effugit australem iunctamque aquilonibus arcton:
hac sit iter manifesta rotae vestigia cernes
utque ferant aequos et caelum et terra calores,
nec preme nec summum molire per aethera currum!
altius egressus caelestia tecta cremabis,
inferius terras; medio tutissimus ibis.
neu te dexterioꝛ tortum declinet ad Anguem,
neve sinisterioꝛ pressam rota ducat ad Aram,
inter utrumque tene!

Инtrateкстуалните препратки са очертани от изразите: *medio tutissimus ibis* и *inter utrumque tene* – cf. *inter utrumque vola* (8. 206). В разказа за Фаетон обаче идеята за златната среда е още по-усложнена като пространствени и географски измерения и като численост на величините: пет дъги, три пояса, южния полюс, севера, небе и земя, дясно, олицетворено от Дракона, и ляво, символизирано от Олтара. Тези два момента илюстрират овидиевия стремеж не толкова и не просто да разказва за различни неща, колкото да разказва по различен начин.

⁴ Възприемам класификацията на Джон Катфорд, касаеща обема на текста: пълен и непълен превод (*A Linguistic Theory of Translation*, L. 1967 в: *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, М. 1978)

⁵ Вшпираната статия на Хофманс тази особеност на текста е причислена към лукрециевите елементи на мита за Икар (стр. 144).

⁶ В своята статия *Myth into Reality. The Metamorphoses of Deedalus and Icarus*, М. Хофманс свързва тези персонажи със Сребърното поколение, определяйки ги като прототипове на хората от този век. По този начин тя поднася още един аргумент за инtrateкстуалните връзки в поемата.

⁷ Тези отношения между родители и деца Хофман обявява за “точката на човешки интерес, която съставлява привлекателността и популярността на мита” (op. cit. 141). Преводът на М. Спасова може да се схваща като един конкретен пример за подобна аргументация.

⁸ В това отношение текстът на М. Спасова се реферира повече към разказа за Дедал и Икар, така както е претворен от Овидий в *Ars amatoria* (2.1-96), но в изданието на сп. Прометей е посочено изрично, че това е “свободно предаване на овидиевата метаморфоза Дедал и Икар” (макар и това да е разказ, в който метаморфозата не присъства).

⁹ Типологията е на В. Колер, разгледана от J. Munday в *Introducing Translation Studies*, 2001, стр. 46-48

БИБЛИОГРАФИЯ

Якобсон, Р., Фёрс Д. Р., Мунэн, Ж. и др. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.

Якобсон, 1978: Якобсон, Р. *О лингвистических аспектах перевода*. – В: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978, с. 16–24.

Овидий, *Метаморфозы*. Дедал и Икар, свободен прев. М. Спасова, в: сп. Прометей, 1940, год. 5, кн. 3.

Barchiesi, 2000: Barchiesi, A. Narratives technique and Narratology in the Metamorphoses. – In: *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 180–199, Cambridge university Press, 2000.

The Cambridge Companion to Ovid, Ph. Hardie (ed.), Cambridge university Press, 2000.

Catford, 1978: Catford, J. A Linguistic Theory of Translation. – В: Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.

Galinski, 1975: Galinski, G. K. *Ovid's Metamorphoses – an Introduction to Basic Aspects*. L. A., 1975.

Hoefmans, 1994: Hoefmans, M. Myth into Reality. The Metamorphoses of Deдалus and Icarus. – In: *L'Antiquité Classique LXIII*, 1994, p. 137–160.

Koller, 1979a: Koller, W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg-Wiesbaden, 1979a.

Koller, 1979b: Koller, W. Equivalence in Translation Theory. – In A. Chesterman (ed.), 1979b/1989, pp. 99–104

Munday, 2005: Munday, J. *Introducing Translation Studies*. London – New York, 2005.

Taplin, 2000: Taplin, O. *Literature in the Roman World*. O., 2000.

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

Ovidius. *Metamorphoses*, ed. W. S. Andersen. L., 1988.