

Литературни преливания

Александър Шурбанов

Бавно четящият читател – пък и не само той – няма как да не спре наред четенето – често дори на текст, който е пред очите му не за първи път – и да не си каже: „Ами че това ми е познато и от другаде!“ Повторенията, ехата, успоредиците в литературата са на всяка крачка – вътре в творчеството на един и същ автор,¹ между автори от една и съща национална традиция, а и през националните и времеви граници, понякога между автори, които едва ли някога са могли да влязат в досег един с друг. И тогава читателят се замисля и се опитва да разбере къде се сключват тези скрити междутекстови вериги, на какво ниво се образуват те. Ето няколко тревожещи ума примери от различни видове.

*

Да тръгнем от по-ясното. В литературната история отдавна е известно, макар и пред широката публика обикновено да се премълчава, че изпятото сякаш на един дъх пламенно стихотворение на Христо Ботев „На прощаване в 1869 г.“ е не само подсказано като цяло от общата рамка на исторически-патриотичната поема на Георги С. Раковски „Отлъчие от България еднаго разпаленаго родолюбца българина в лет. 1853“, но и моделирано върху нея в някои свои основни съставки.² Творбата на Раковски започва със следното четиристишие:

Оставае с богом, бедно отечество!
Прощавае, ти майко, аз отивам
далеч от тебе, мила моя, в странство,
в голямо пъприще ожален вхождам!³

Ботев също се обръща към майка си по подобен повод и начин още в самото начало на своето стихотворение:

¹ За вътрешноавторските повторения вж. задълбоченото научно изследване на Радост Коларов „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“, София, 2009.

² Вж. прегледа на критическата литература по въпроса на стр. 122–123.

³ Цитатите от поезията на Раковски оттук нататък са взети от изданието Георги Стойков Раковски, *Съчинения*, Първи том, Подбор и редакция: Кирил Топалов, София, 1983.

Не плачи, майко, не тъжи,
че станах ази хайдутен,
хайдутен, майко, бунтовник,
та тебе клета оставих
за първо чедо да жалиш!

А към края пак се завръща към раздялата с думи, в които отекват още по-ясно тези на неговия предшественик:

Пък тогаз... майко, прощавай!
Ти, либе, не ме забравяй!
Дружина тръгва, отива,
пътят е страшен, но славен:
аз може млад да загина...

Да сравним с тези стихове и още едно четиристишие от поемата на Раковски:

Ужасний час веке се той приближи
да мене далеч от тебе расте!
З'отечество славна смърт мне надлежи,
памти възторгно кръв моя, играе!

(В едно друго стихотворение, „До моето първо либе“, Ботев ще преприпише по своему и последния стих от тази строфа: „Сърце ми веч трепти – ще хвъркне...“ – тук дори се следва и интонационният профил на първообрази с паратактично добавения втори действителен глагол.)

Немилно-недрагото „странство“ на Раковски у Ботев изпъква още силно със своите отрицателни конотации във фразите „черна прокуда“ и „тежка чужбина“.

Веднага след обръщението към майка си в началото на поемата Раковски изплаква:

Дотегнало ми е веке се робство турско!
Не мога веке да гледам насилие,
убийства, неправди от плем'агарянско,
отчайност, бедност и безчестие!

И продължава в същия дух, като изрежда бедите на поробения народ. В „На прощаване“ Ботев излага пред майка си същите причини за решението си да я напусне с почти същите думи:

... сърце майко не трае
да гледа турчин, че бесней
над бащино ми огнище...

И малко по-късно отново:

но брат им падна, загина,
затуй че клетник не трая
пред турци глава да скланя,
сюрмашко тегло да гледа!

А „В механата“ ще продължи с поредицата от страдания в реда, който вече е подсказал по-ранният поет:

А тиранинът върлува
и безчести край наш роден:
коли, беси, бие, псува
и глоби народ поробен!

Критиката посочва, че „В механата“ градацията е низходяща и се опитва да обясни този неочакван похват. Но нека отбележим, че тя е такава и в „Отлъчие“.

Ето още някои родствени връзки между „Отлъчие“ и „На прощаване“ в самия им изказ:

I. Аз зная, майк', оставах неутешна...

Аз зная, майко, мил съм ти,
че може млад да загина...

II. Когда ти чуеш да съм погинал,
да не плачеш майко, ни да ридаш...

А ти га чуеш, майнольо,
че куршум пропей над село...

Не плачи, майко, не тъжи...

III. ...но гроба ми прилежно да издириш.

Кажим им, майко, да помнят,
да помнят, мене да търсят:
бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
в земята, майко, черната!

Най-накрая Раковски заръчва на майка си да бележи гроба му за потомството:

От мрямор камен знак да ми въздигнеш,
слова златна надпис за вечна помен
над него с следния речи да надпишеш.
„За вяр’ и за слобода погина славен!“

Ботев иска от майка си да го целуне „в красно чело“ –

красно с две думи заветни:
свобода ил смърт юнашка!

И завършва творбата си почти така, както е завършил своята предхождащият го поет-революционер:

Но... стига ми тая награда –
да каже нявга народа:
умря сиромах за правда,
за правда и за свобода...

След всичко това едва ли може да има каквото и да било съмнение, че в „На прощаване“, а отчасти и в други свои стихотворения, Ботев се е влиял от образи, интонации и изрази на Раковски. Впрочем, както беше отбелязано, за това вече нееднократно е ставало дума в литературната ни критика. Натрупали са се малко по малко внушителен брой текстуални успореждици.

Като че ли първи говори по този въпрос Михаил Арнаудов през 1916–17 г. Коментирайки строфата от „Отлъчие“, която започва със стиха „Ужасний час веки се той приближи...“, като предшестваща идеи и изказ в „На прощаване“, критикът подхвърля, че „не е изключена възможността да е породила тъкмо тя отзвук в душата на унесения по хайдушки и поетически блянове по-млад емигрант.“ Той същевременно отбелязва, че „Ботев намира като силен и самобитен талант не само по-друго развитие, но и издържан ритъм и колоритен език, от които у Раковски няма нито помен.“⁴ В две задълбочени статии, отпечатани в сп. „Златорог“ през 1935 г., Иван Хаджов обръща внимание на идейно-естетическия преход от поетическото творчество на Раковски към това на Ботев, без да се занимава с текстовата близост между творбите им.⁵ През 1938 г. в сбитите си, но съдържателни предговори към изданията на „Предвестник на „Горски пътник“ и „Горски пътник“ Петър Динеков говори за

⁴ Михаил Арнаудов, „Раковски и „Горски пътник““, *Из историята на българското литературно възраждане*, Отпечатък от сборника на БАН, кн. IX, София, 1916–1917. Вж. също: „Поетическо дело“, *Г. С. Раковски. По случай петдесетгодишнината от смъртта му 1867–1917*. От проф. Боян Пенев, проф. М. Арнаудов и А. П. Стоилов, София, 1917.

⁵ Иван Хаджов, „Ботев и Раковски“, сп. „Златорог“, № 3, 1935, стр. 106 сл.; „Образът на хайдутина у Ботйова и Раковски“, сп. „Златорог“, № 5, 1935, стр. 245 сл.

тази приемственост в нейната цялостност и прави интересни по-общии изводи за развитието на възрожденската ни книжнина. След като предлага няколко паралелни цитата от първата книга на Раковски и Ботевото „На прощаване“, Динеков заключава: „...съпоставки като горната... сочат как са възниквали и пътували известни поетически теми и мотиви, докато намерят по-съвършен художествен израз у някоя голяма творческа личност.“⁶ Според него „Чисто литературните въздействия [между двамата ни поети] са несъмнени, но трябва да се отбележи, че у Ботев поетическият полет далеко надхвърля творческата безпомощност на Раковски.“⁷ Така той потвърждава вече казаното от Арнаудов. За текстурални сходства между двете поетични книги на Раковски и немалко от Ботевите стихотворения през годините пишат и Боян Пенев, Димитър Осинин, Александър Бурмов, а в по-ново време Кръстьо Генов, Иван и Цвета Унджиеви, Стефана Таринска и Николай Аретов.⁸

Особено важна за нас е констатацията на Таринска, че връзката между „Отлъчие“ и „На прощаване“ „е намерила израз още в заглавието, за да подсказе, че би трябвало да приемем словесно-образните съвпадения като целенасочен цитат, а не като неосъзната реминисценция... Най-вече с идеята за приемственост може да се обясни необичайната текстова близост между двете стихотворения.“⁹ Таринска като че ли единствена сред нашите изследователи толкова категорично се ангажира с тезата за преднамерена интертекстуалност у Ботев, за каквато, струва ми се, вече са събрани достатъчно основания. И все пак, разбира се, пълна сигурност за механизма на влиянието не можем да имаме. От Константин Величков знаем, че цели поколения будни български младежи от предосвобожденската епоха са учили наизуст пламенната поезия на Раковски и десетилетия по-късно са помнили цели строфи.¹⁰ Ботев със сигурност е бил един от тях и не е изключено силните стихове на тази поезия да са звучали у него и в минутите на сътворяване на собствени произведения.

⁶ „Раковски и „Предвестник Горскаго пътника“, Г. С. Раковски, *Предвестник на „Горски пътник“*, София, 1938.

⁷ „Раковски и „Горски пътник“, Г. С. Раковски, *Горски пътник*, София, 1938.

⁸ Вж. Г. С. Раковски. *По случай петдесетгодишнината от смъртта му 1867–1917*. От проф. Боян Пенев, проф. М. Арнаудов и А. П. Стоилов, София, 1917; Димитър Осинин, „Раковски и Ботев“, сп. „Просвета“, кн. 2, 1942, с. 74 сл.; Александър Бурмов (съст. и бележки), Христо Ботев, *Стихотворения*, София, 1946; Кръстьо Генов, „От Паисий до Ботев“, София, 1967; Иван Унджиев, Цвета Унджиева, *Христо Ботев – живот и дело*, София, 1975; Стефана Таринска, „Литературното влияние на Г. С. Раковски върху Христо Ботев“, *Традиция, приемственост, новаторство. В памет на Петър Динеков*. Кирило-методиевски научен център, София, 2001; Николай Аретов, „Ботев и поетическите опити на някои негови съвременници“, *Българско възраждане. Идеи. Личности. Събития*, Годишник. т. 10, Общобългарски комитет и Фондация „Васил Левски“, София, 2008, с. 98–113, както и в: <<http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=38&WorkID=16405&Level=1>>.

⁹ цит. съч., стр. 332–337 (333).

¹⁰ Вж. Кръстьо Генов, цит. съч., стр. 285.

Стефана Таринска утвърждава и познатата още от Динеков и Унджиеви идея, че тезисната поетическа концепция на Раковски е достигнала естетическата си пълнота у Ботев, като заявява: „Ботев придаде на много от мотивите, развити или загатнати в „Горски пътник“, съвременен поетичен облик. Освен това той превърна в поетични образи някои от основните идеи на своя предшественик.“¹¹

Влиянието, което по-младият поет безусловно е изпитал от по-стария, е следователно претопено в нещо изконно негово и то не прави творбата му по-малко автентична и значителна. От историята на световната литература могат да се наберат без затруднение неограничен брой примери за такива пренаписвания. Достатъчно е да напомним, че почти цялото гениално драматургично творчество на Шекспир е пренаписване на по-рано създадени в Англия и в други страни текстове.

Впоследствие и самият Шекспир на свой ред е ставал източник на немалко подобни заимствания. Началото на едно от най-блестящите лирични стихотворения на Александър Пушкин е почти пастиш на сонет 71 от поредицата на английския поет, без това да намалява високата му естетическа стойност и неподражаемото му въздействие? Нека сравним двата текста:

Я вас любил, любовь еще быть может
в душе моей угасла не совсем,
но пусть она вас больше не тревожит,
я не хочу печалить вас ничем.

Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it; for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.¹²

*

Понякога читателят има чувството, че писателите заемат сюжети, образи, идеи един от друг, за да поведат разговор през време и пространство, да си докажат взаимно нещо, което ги тревожи на избран от тях общ многозначителен език. Добре известно е стихотворението на Райнер Мария Рилке „Пантерата“. Затвореният в клетка звяр в Парижката ботаническа градина привлича вниманието на австрийския поет и той го превръща в емблема на човешката душевност, която, изтощена и отчая-

¹¹ пак там, с. 334.

¹² Не, ако четеш този стих, не си спомняй
за ръката, която го е писала – защото аз толкова те обичам,
че бих искал да бъда забравен в твоите мили мисли,
ако тогава мисълта за мен те наскърбява.

(Тук и по-нататък преводът на цитати, за който няма други указания, е буквален и е направен от автора на настоящото изследване специално за него).

на от неуспешните си опити да установи връзка с външния свят, се ута-
ложва в собствения си стеснен център:

DER PANTHER
IM JARDIN DES PLANTES, PARIS

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf-. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille-
und hört im Herzen auf zu sein.¹³

Трудно е да се повярва, че значително по-късният английски поет
Тед Хюз не е познавал тази творба на своя знаменит предшественик,
когато написва собствено си стихотворение „Ягуарът“¹⁴:

THE JAGUAR

The apes yawn and adore their fleas in the sun.
The parrots shriek as if they were on fire, or strut
Like cheap tarts to attract the stroller with the nut.
Fatigued with indolence, tiger and lion

¹³ ПАНТЕРАТА

Очите ѝ в желязната решетка
се взират, сякаш без да я съзрат.
От прътове безброй е тази клетка
и нереален е светът отвъд.

Тя пъргаво снове от ъгъл в ъгъл,
нищожното пространство я гнети.
Танцува силата! но в танца кръгъл
една скована воля виждаш ти.

Пердето на клепача трепва вяло,
зад него се промъква нечий лик...
Разтърсва тръпка гъвкавото тяло –
в сърцето ѝ угасва тя за миг.“ (Превел от немски: Петър Велчев).

¹⁴ Известният южноафрикански писател и литературен критик Джон Максвел Кутси (J. M. Coetzee) отбелязва тази връзка в книгата си *The Lives of Animals*, Princeton University Press, 1999.

Lie still as the sun. The boa-constrictor's coil
Is a fossil. Cage after cage seems empty, or
Stinks of sleepers from the breathing straw.
It might be painted on a nursery wall.

But who runs like the rest past these arrives
At a cage where the crowd stands, stares, mesmerized,

As a child at a dream, at a jaguar hurrying enraged
Through prison darkness after the drills of his eyes

On a short fierce fuse. Not in boredom—
The eye satisfied to be blind in fire,
By the bang of blood in the brain deaf the ear—
He spins from the bars, but there's no cage to him

More than to the visionary his cell:
His stride is wildernesses of freedom:
The world rolls under the long thrust of his heel.
Over the cage floor the horizons come.¹⁵

На пръв поглед образът е почти същият. Звярът е затворен зад решетката и – за разлика от останалите, примирили се с участието си обитатели на зоопарка, – не престава да се движи в кръг. Но „не от досада“ –

¹⁵ ЯГУАР

Маймуните се пощят най-благоговейно,
а папагалите, като че ли ги пърлят,
така крещят, додето орех им подхвърлят.
Отпаднали от пленничеството бездейно,

лежат лъвът и тигърът – залязващи слънца.
Виси боата като вкаменена гледка.
Вони на спящи сламата на всяка клетка –
като рисунка безобидна в стая за деца.

Но който мине по-нататък, ще намери
тъпна като дете сънуващо – с дъх притаен,
хипнозирана. Там ягуарът разярен
снова през мрака зад заключените двери

след погледа си разискрен. Не от досада!
С очи, от пламъците жарки ослепели,
с уши, от танца на кръвта му оглушели,
той все се блъска във желязната преграда –

мечтателите клетките си не усещат.
В походката му е ширта на свободата,
под дългите му стъпки се върти земята
и в клетката му хоризонтите се срещат.

(Превел от английски: А. Шурбанов).

отбелязва Хюз. И не в онази самоналожена притъпеност на сетива и емоции, която Рилке налага на своята пантера, за да може нейната енергия да се утаи във вътрешния си център. Ягуарът на англичанина е разярен, очите му не са затворени за външния свят поради отстраненост от него, а са ослепени от бушуващия в кръвта му огън. Той не се блъска в пречките, но клетката не съществува за него – както килията не съществува за затворения в нея провидец. В походката му се усеща дивият простор на свободата, светът се върти под устрема на стъпалата му и в неговата клетка се събират хоризонтите. Когато чете тези редове, на човек му идва на ум по-скоро за Нелсън Мандела, отколкото за Гаутама Буда.

Двете стихотворения са същевременно и сходни, и коренно противоположни по своето внушение. Диалогът между тях не може да не е търсен.

*

В повечето случаи обаче натрапващите се сходства между творби на различни, често доста отдалечени един от друг автори трудно могат да се обяснят в рамките на литературната контактология и при всяко положение остават неизяснени и обезпокоителни за критическата мисъл.

Да се върнем за момент към Ботевото „На прощаване“ и по-специално към спомена за бащиното огнище, за либето с черните очи и тихата усмивка, за бащата и братята, които „черни чернеят за мене“. Да се върнем и към цитирания по-горе призив, който поетът отправя към майка си, ако той загине в борбата, да разкаже всичко за неговия подвиг на невръстните му братя, та те да намерят смъртните му останки и да отмъстят на убийците му, като продължат неговата битка с тиранията:

Дано ми найдат пушката,
пушката, майко, сабята
и дето срещнат душманин –
с куршум да го поздравят,
а пък със сабя помилват...

Съществува старовремска чечено-ингушка народна песен, в която загиналият джигит се обръща към майка си, баща си, сестра си и братята си с приблизително такива думи:

Ще изсъхне земята на моя гроб и ти ще ме забравиш, родна моя майко! И ти, стари татко, ще ме забравиш, и ти, сестро моя, но няма да забравят братята ми, докато не отмъстят за моята кръв или не легнат редом с мене.¹⁶

¹⁶ Чечено-ингушката песен е цитирана в превод на руски в статията на Нафи Джусойти „Мера совершенства“, публикувана в сп. „Вопросы литературы“, № 10, 1978 г., стр. 23.

Тази песен е използвана от Толстой в „Хаджи Мурат“. Но Ботев едва ли е могъл да я знае в оригинал, а още по-малко от „Хаджи Мурат“, който е написан след смъртта му и отпечатан едва в 1912 г. Не идат ли тия сходства от общите за много племена обичаи, свързани със семейната и родова вендата, които и досега са живи в някои традиционни култури? Можем да се замислим за такава възможност, без да я абсолютизираме.

А къде се корени образът на Хаджи Димитър във великолепната Ботева балада? Образът на младия юнак с „дълбока на гърди рана“, който е жив в смъртта си и за когото се грижат горските самодиви, зверовете и птиците. Сякаш цялата тази картина е възникнала от българските народни предания и е събрала техните вековни мотиви в ослепителен фокус.

Има обаче в английската романтическа поезия една знаменита поема, написана от Пърси Биш Шели по повод преждевременната кончина на Джон Кийтс и озаглавена „Adonais“. Тук рано отишлият си поет е представен в образа на митичния младеж Адонаис (Адонис), пронизан в гърдите от глигана, който е преследвал. Както Хаджи Димитър („Жив е той, жив е...“), така и героят на Шели е провъзгласен за жив в смъртта, макар и в по-друг, типичен за европейския романтизъм смисъл – жив вече в друго, много по-истинско измерение – във вечния живот на земята и небесата:

Peace, peace! he is not dead, he doth not sleep –
He hath awakened from the dream of life...

He lives, he wakes – 'tis Death is dead, not he...¹⁷

И оттук едно по едно изпъкват множество сходства между двете творби в тяхната концептуална и естетическа постройка, независимо от твърде различните им стилистики. Както Хаджи Димитър е оплакван от цялата природа, така и за Кийтс/ Адонаис жалят Утрото, Ехото и Пролетта. Както за Ботевию юнак „певци песни пеят“, така и около Шелиевия момък се гълпят със своите жалби неговите събратя-поети. Но най-натрапващата се прилика е между ятото от самодиви в българската балада и сонма от поетични мечти/ сънища/ блянове в английската поема, които обграждат и тук, и там смъртно ранения герой. И в двете творби те са фантастични същества от женски род, които милеят за младия момък и се опитват да облекчат агонията му или да го върнат към земен живот. У Ботев се казва:

¹⁷ Спокойно, спокойно! Той не е мъртъв, той не спи –
той се е събудил от съня на живота...

Той е жив, той е буден – Смъртта е мъртва, не той...
(Самата фраза „Смъртта е мъртва“ у Шели е може би парафраза на един от свещените сонети на Джон Дън, който завършва с тържественото уверение, че и смъртта ще умре при второто пришествие: „death, thou shalt die.“)

Една му с билки раната върже,
друга го пръсне с вода студена,
трета го в уста целуне бърже –
и той я гледа мила, засмена!

У Шели:

And one with trembling hands clasps his cold head
And fans him with her moonlight wings, and cries...

One from a lucid urn of starry dew
Washed his light limbs as if embalming them...

Another Splendour on his mouth alit...¹⁸

Двете произведения отекват едно в друго и с някои от другите си
детайли. Ботев възкликва:

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира.

А у Шели се натъкваме на подобно обобщение за надмогването на
смъртта, макар и в по-общо философски план:

When lofty thought
Lifts a young heart above its mortal lair,
And love and life contend in it, for what
Shall be its earthly doom, the dead live there
And move like winds of light on dark and stormy air.¹⁹

У Ботев за юнака се грижат орлица, вълк и сокол. А Шели казва, че
нито славеят, нито орелът не жалят за изгубените си най-близки същества
тъй, както Албион жали за своя син. И малко по-нататък враговете на
поетите-бунтари се изобразяват като вълци, гарвани и лешояди, прогонени
от изгрева на слънцето. Тук, разбира се, значението и ролята на тези

¹⁸ И една с треперещи ръце прегръща студената му глава
и му вее с крилата си от лунен зрак, и плаче...
Една от светла урна със звездна роса
изми леките му членове, сякаш ги балсамира...
Друга Прелест кацна на устата му...

¹⁹ Когато възвишена мисъл
повдигне едно младо сърце над неговата смъртна бърлога
и любов и живот в него се борят за това каква
да бъде неговата земна участ, там мъртвите живеят
и се движат като ветрове от светлина по тъмен и бурен въздух.

твари са твърде различни, но интересно е, че техните образи се явяват в подобен контекст. Впрочем, ако се върнем към самите извори на английската поетична традиция, още в епичната поема от VIII век „Беоулф“ ще видим вълка, гарвана и орела над телата на загиналите воини:

... the swept harp
won't waken warriors, but the raven winging
darkly over the doomed will have news,
tidings for the eagle of how he hoked and ate,
how the wolf and he made short work of the dead.²⁰

Не можем да не се запитаме след всичко това: възможно ли е Ботев да е познавал поемата на Шели и навеи от нея да са спомогнали за извайването на неговата може би най-значителна поетична творба?²¹ Според Ирина Неупокоева Шели е проникнал чрез превода в Русия още през 40-те години на XIX век и Белински го е поставял редом с прославения по цяла Европа Байрон.²² М. П. Алексеев набляга, че рецепцията на този поет всъщност започва доста по-рано. Още през двайсетте години, скоро след преждевременната му гибел, името на Шели се споменава неведнъж с уважение в централни периодични издания, а

²⁰ Цитирано от неотдавнашния превод на „Беоулф“ на съвременен английски език, направен от поета Шеймъс Хийни:

... понесената арфа
няма да разбуди воини, но гарванът, размахал крила
тъмно над орисаните, ще носи новини,
вести за орела, затова как е ровил и ял,
как вълкът и той са се оправили бързо с мъртвите.

²¹ Тук, разбира се, се абстрахираме от други възможни източници за характерни образи в Ботевата балада. Кръстьо Генов (1967), а по-късно и Стефана Таринска (2001) посочват, че в бележките си към „Горски пътник“ Раковски обръща внимание на мита за самодивата в българските народни песни като „защитителка и предстателка на юнаци в най-отчайна и опасна обстоятелства“. Там е обнародвана и народната песен „Ходил юнак, ходил помак...“, в която ранен юнак убива „пиле соколово“, а „сестра самодива“ му лекува „триста дребни рани“. „Подобни моменти от коментара, заредени с потенциална поезия – пише Таринска, – са провокирали въображението на по-младия събрат по перо“ (стр. 334). Малко по-късно, оглеждайки народоведския труд на Раковски „Показалец“, тя добавя и друг важен шрих към предисторията на Ботевия романтичен свят, като отбелязва, че в това съчинение „също намираме песни, които кореспондират с образи в Ботевата поезия (напр. в песента със заглавие „Последний поздрав залюбенаго Стояна“ се появяват „два орла“, които пазят сянка на момъка, легнал болен „на връх Стара планина““)“ (стр. 335). Едва ли може да има каквото и да е съмнение за приемствена връзка тук. Озадачаваща е не близостта между текстовете на Раковски и Ботев, а тази между творбите на Ботев и Шели, между които поне засега не можем да установим контакт.

²² Ирина Неупокоева, „Шели в русской критике“, Уч. зап. Вильнюсского гос. ун-та, т. VI, 1955 и книга „Революционный романтизм Шелли“, Москва, 1959, стр. 28–29.

през трийсетте позоваванията са още по-чести и обстоятелни, като се цитират и отделни негови творби. През 1835 г. в Москва е публикувана преведената от немски книга на Д. Волф „Чтения о новейшей изящной словесности“, намерила място и в личната библиотека на Пушкин, в която се казва:

Из числа поэтических творений его почитаю самым лучшим Элегию „Adonais“ на смерть одного друга, нить жизни коего, во цвете лет, безжалостно пресекали немолчимые Парки...²³

През 60-те години на XIX век Ботев учи в Одеса. Дали в ръцете му не е попаднал руски превод на Шелиевата поема? Ако не, на какво се дължат успоредиците между нея и баладата „Хаджи Димитър“? На случайното съвпадение? Най-лесното и най-незадоволително обяснение.

*

Още една недоказуема англо-българска връзка ни се хвърля в очи от публикуваната през 1911 г. повест на Елин Пелин „Гераците“. Тази творба може да се разглежда като пренаписване на българска почва на знаменитата Шекспирова трагедия „Крал Лир“, пренаписване не само в общосюжетен план, но и в редица характерни детайли на хипотекста. Тук, за разлика от неяснотите около връзката между „Adonais“ и „Хаджи Димитър“, едва ли можем да допуснем възможността българският автор въобще да не е познавал английската драма и да не се е изкушил да следва нейния модел. И все пак връзката, както ще видим, остава доста неясна.

Още през 1897 г. излиза прозаичен превод на „Крал Лир“, направен от Божил Райнов и тъкмо той става основа за първата постановка на пиесата в Народния театър през 1906 г. Елин Пелин най-вероятно е чел превода и е гледал представлението. Ако приемем това допускане, Шекспировата творба не е могла да не остави дълбок отпечатък в душата на младия писател с темата си за разпада на традиционното патриархално общество под напора на агресивния индивидуализъм на новото време, която е толкова централна за прехода от феодализъм към капитализъм в Западна Европа през епохата на Ренесанса и – със закъснение от няколко века – у нас след Освобождението. С една дума, близостта между

²³ *Литературное наследство. Том 91. Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века), Исследование акад. М. П. Алексеева, Изд. „Наука“, Москва, 1982, стр. 530.* Волф отделя доста място в книгата си на бунтарския дух на Шели и на неговия атеизъм – черти, които не може да не са събудили любопитството на младия Ботев, ако тази книга е попаднала в ръцете му.

двете творби би могла да бъде колкото контактологична, толкова и типологична.²⁴

Но да видим как се реализира тази близост в конкретни измерения. Преди всичко тя се набива в очи още от общата сюжетна постройка на повестта. И тук, както в Шекспировата драма, от самото начало сме въведени в света на едно силно йерархизирано семейство-род, над което се извисява властната фигура на баща-самодържец и чиито поданици са трите му деца със своите семейства. Началото на трагедията и в двете произведения е подялбата на голямото семейство и неговото имущество между децата с техните малки (досега съставни) семейства. Тази подялба отприщва порой от взаимни вражди и дразги и през множество страдания в крайна сметка довежда до смъртта на протагониста и унищожението на неговия свят.

Както у Шекспир, така и у Елин Пелин в центъра на вниманието е един старец, който в края на живота си е унижен и погубен от собствената си челяд. Както там, така и тук образът на този старец се отразява в друг, който стои по-ниско от него на социалната стълбица, но е твърде подобен на него по проблемите си и по отношението си към действителността: граф Глостър и Матей Маргалака – един благородник-васал в английската драма и един слуга в българската повест. Да отбележим, че и в двете творби този втори старец се опитва, додето му стигат силите, да облекчи изпитанията на първия – неговия господар. Друго интересно сходство в общата постройка е въвеждането на фигурата на комедийния пародист, който иронизира трагическия протагонист. Шекспировият Шут у Елин Пелин се преражда в Ило Търсиопашката. И двама-

²⁴ Знае се, че Елин Пелин не е бил равнодушен към театъра. Едва двадесетгодишен, през 1897 г. (годината, в която излиза от печат първият български превод на „Крал Лир“ и в която според по-късните му спомени се заражда идеята за „Гераците“) той кандидатства не само за студент в Рисувалното училище, но и за актьор в театралната трупа „Сълза и смях“. Преди това вече е участвал в любителски представления. В доста по-зряла възраст пише в печата за театралния живот в София и в една статия от 1921 г. критикува Шекспировите постановки в Народния театър за това, че използвали „неверни и недостойни почти преводи“. За някаква връзка между „Крал Лир“ и „Гераците“ той обаче никога не споменава. А за историята на създаването на „Гераците“ говори и пише неведнъж. Споделя, че това е творбата, върху която е работил най-старателно, най-задълбочено и най-вдъхновено, макар и с прекъсване от няколко години между започването и завършването на писането. Първоначалната идея за повестта се заражда у него, когато една нощ ужасен зъбобол го подгонва през полетата от родното му село Байлово към София, за да търси помощ на 45 км разстояние. По пътя се запознава с друг селянин, който води към столицата момченцето на покойния си брат, за да го цани там на работа. Тримата тръгват заедно и спътникът му разказва тъжната история на своето разпаднало се и обедняло семейство, а и други подобни съдби. Впоследствие писателят сглобява и доразвива във въображението си сюжета с чувството, че го извлича изцяло от себе си и изпитва несравнимо удовлетворение от творческия си подем и от постигнатото. (Пространният колоритен разказ на Елин Пелин за тези преживявания може да се прочете в „Как пиша. (Беседа пред писателите-белетристи от СБП, изнесена на 3.V.1949 г. в бившата сладкарница „Цар Освободител“ – стенографирано)“, Събрани съчинения в десет тома, София, 1959 г., т. X, стр. 482–7).

та осмиват недалновидността на героя чрез гротескно подражание и чрез саркастични коментари относно неговото поведение и това на децата му. Понякога образите, с които боравят, са изненадващо близки. Така например Шутът сравнява опразнената власт на Лир с раздвоената черупка на яйце, чието съдържание е изядено, а Ило се кълне, че видял как най-големият и най-алчен син на Герака, Божан „събрал няколко динени кори, хвърлени на пътя, и лакомо изял остатъка по тях, като ги изтъргал тънко с ножчето си“.

Разбира се, в цялостната конфигурация на произведенията има и разлики. У Шекспир протагонистът има три дъщери, а у Елин Пелин – трима синове.²⁵ Тази разлика обаче донякъде се смекчава от излизането на снахите на Герака на преден план в действието до такава степен, че най-младата, Елка става най-близка на стареца и заема в съдбата му място, подобно на това, което е отредено на най-малката дъщеря на Лир, Корделия, в участта на краля, а другите две са злонравни и коравосърдечни като Гонерил и Риган. Още една важна разлика е, че подялбата на Гераковото имение не е приумица на стария бай Йордан – както е при Лир, а става под все по-силния натиск на синовете му. Крайният резултат обаче е един и същ. На Маргалака и неговата съдба, за разлика от Глостър, не се отрежда цял паралелен подсюжет, но сходствата между двамата персонажи са неоспорими.

Впечатляват приликите в детайлите на сюжет и характери в двете творби. Раздорът в голямото семейство и тук, и там започва с омраза на двете по-стари и по-лоши по природа дъщери/ снахи на протагониста към най-младата, но прераства и в ненавист и открит сблъсък между по-старите дъщери/ синове. В лагера на злите характерите са донякъде диференцирани, за да се постигне индивидуализация. У Шекспир зетят Олбани е по-мек и в края на краищата – по-добър от останалите. Такива са у Елин Пелин и Петър и Петровица, и особено малката Йовка, у които човешината понякога пробива през зверското обкръжение към някакъв възможен по-добър свят. Жертвите на злостта, най-младите и най-чисти същества – Корделия и Елка – са и най-мълчаливи.

Делбата е справедлива и в двете истории и в началото не предизвиква недоволства и съперничества. Още преди нея обаче сред домочадието в „Гераците“ изпълзват „незнайно откъде, сръдни, недоразумения, крамоли“, които отравят домашния покой, избуява „завист между снахите, ... недоверие между братята“. В един момент бай Йордан изплаква пред най-малкия си син: „Любовта бяга от човешките сърца, хората не са вече братя“. Това чувство на страх и недоумение пред разпадането на човешките общности, пред упадъка на целия вселенски ред е изразено красноречиво и в първия монолог на Глостър, „These late eclipses in the sun and moon...“ („Тези последни затъмнения на слънцето и луната...“), I. ii.

²⁵ Интересно е, че дъщерите се превръщат в синове и в японското пренаписване на „Крал Лир“ в известния филм на Акира Куросава „Ран“ (1985).

Веднага след подялбата на кралството двете зли дъщери на Лир се съгласяват помежду си, че баща им е навлязъл в „the infirmity of his age“ („слабостта на своята възраст“) и твърде скоро Риган го изстрелва в лицето му: „O, sir! you are old;/ Nature in you stands in the very verge/ Of her confine: you should be rul'd and led/ By some discretion that discerns your state/ Better than you yourself“ („О, сър! Вие сте стар./ Природата във вас е на самия ръб/ на своята територия – вас трябва да ви управлява и ръководи/ някоя разсъдливост, която вижда състоянието ви/ по-добре от вас самия“). Елин-Пелиновата заместителка на Шекспировата Гонерил, Божаница, се изправя срещу бащиния порив на Герака да въдвори ред наред грозната ѝ схватка с Петровица с предизвикателството: „Изветрял дъртак! Ти в чужди работи да се не месиш.“ В опита си за изповед на своята съдържана мъка пред Павел старият Герак среща студено безразличие – също както и Лир в ранните си надежди да намери съчувствие у злите дъщери, на които е дарил състоянието си. И двамата старци се борят безуспешно с напирещите сълзи; и двамата се задущават от мъката (Геракът стене нечовешки, иска да крещи, но не може, защото го души „някаква тъмна, непреодолима сила“ – Лир, осъзнал грешката си под словесния обстрел на Шута, изохква: „O! how this mother swells up toward my heart; Hysterica passio! down, thou climbing sorrow!“ [„О, как тази майка набъбва към сърцето ми! Hysterica passio! Долу, долу, надигаща се скръб!“]); и у двамата огорчението избухва в страшни проклетия срещу собствените им деца.

Твърде много и твърде конкретни са успоредиците, за да махнем с ръка. И все пак нищо извън тях не подкрепя евентуална теза за пряко влияние. Ако се съди по свидетелствата на самия автор, „Гераците“ е творба, изградена изцяло върху преживяно, видяно и чуто в родния му край и без всякаква връзка с предходни образци.

*

През 1924 г. руският поет Сергей Есенин написва едно от последните си и най-известни стихотворения, „Письмо матери“, в което изразява носталгията си по родния дом и обичта си към изоставената майка. Както по темата си, така и по общата си меланхолна тоналност, а и по образната си система творбата толкова силно напомня за създадената десетина години по-рано елегия на Димчо Дебелянов „Да се завърнеш в бащината къща...“, че ако хронологията беше обратната, щяхме веднага да заговорим за влияние. В случая обаче едва ли е възможно да мислим за такова. И все пак сходствата са наистина озадачаващи.

И в двете произведения сцената се разгръща на вечерно осветление: „когато вечерта смирено гасне“ – „тот вечерний несказанный свет“, „в вечернем синем мраке“. И в двете в центъра на декора е скромната селска къща, в която е протекло детството на поета. У Дебелянов тя постепенно се разтваря от прага до най-съкровената си вътрешност с иконата, за да поеме в себе си блудния син като утроба, в която той жадува да

се завърне. У Есенин е майчината „избушка“, а малко по-късно – „ни-зенький наш дом“. У Дебелянов приближаването към дома става през двора, а майката чака сина си пред вратата. У Есенин майката тревожно ходи по пътя, умислена за детето си. Есенин обещава да се завърне на пролет – „когда раскинет ветви/ По-весеннему наш белый сад“. Този образ сякаш е грабнат от друго великолепно носталгично стихотворение на Дебелянов – „Помниш ли, помниш ли тихия двор,/ тихия дом в белоцветните вишни...“. Там Дебелянов накрая изохква в невяра: „сън е бил, сън е бил тихия двор,/ сън са били белоцветните вишни!“. Есенин моли майка си: „Не буди того, что отмечалось...“. И двамата поети намекуват за тежки травматични преживявания далеч от родния дом, които копнеят да оставят зад гърба си: „Кат бремя хвърлил черната умо-ра,/ що безутешни дни ми завещаха“ – „И мечтаю только лишь о том,/ Чтоб скорее от тоски мятежной/ воротиться в низенький наш дом“. Майката и у двамата е скръбна и събужда жалост: у Дебелянов тя е „старата“ и поетът жадува да сложи чело на нейното „безсилно рамо“; у Есенин е облечена „В старомодном ветхом шушуне“. И двамата поети предусещат скорошната си раздяла с живота и искат да затворят кръга му, като се завърнат на родното място: „аз дойдох да дочакам мирен заник,/ че мойто слънце своя път измина“ – „Не такой уж горький я пропойца,/ Чтоб, тебя не видя, умереть“.

Една интересна разлика в сходството е, че докато Дебелянов се вижда (вероятно коленичил) пред старата икона и шепнещ молитвата си, Есенин отхвърля предизвикателството на това пълно завръщане към детската невинност с думите: „И молиться не учи меня. Не надо!/ К старому возврата больше нет.“ Същата невъзможност на завръщането, впрочем, още по-категорично се изказва в самия край на Дебеляновото стихотворение:

О, скрити вопли на печален странник,
напрасно спомнил майка и родина!

Дебеляновата творба, разбира се, се влива в една българска традиция на изплакването пред майката, която ни отвежда назад към Ботевото „Майце си“. Още отгук иде поплакът за жадуваното и малко вероятно завръщане в родния дом преди вечната раздяла:

Баща и сестра и братя мили
аз да прегърна искам без злоба,
пък тогаз нека измръзнат жили,
пък тогаз нека изгния в гроба!

Отгук е сякаш и признанието на Есенин: „Ты одна мне помощь и отрада,/ Ты одна мне несказанный свет.“ Отколе вече нашият най-голям поет е изплакал: „Освен теб, мале, никого нямам,/ ти си за мене любов и вяра“.

Как са породени всички тези прилики? На какво се дължат? На някакви архетипни общочовешки модели на взаимовръзката между най-близките и нейната чувствена аура? Но почти идентичните детайли на видението, почти буквалното повторение на изразите нима могат да се обяснят по този начин?

В по-ново време (1965 г.) и в съвсем различна среда и традиция американският писател Джон Ъпдайк пише цяла повест за завръщането на блудния син при майка си в селската родна къща. Повестта е озаглавена „Of the Farm“ („за фермата/ стопанството“, но също и „на фермата“, т.е. разказ за фермата или притежание на фермата).

Тук няма директен славянски сантимент. Отношенията между майка и син са доста усложнени – все пак това не е лирика, а романно повествование, макар и от първо лице, с гласа на сина. Любопитни са множеството трудно обясними сближавания с разглежданите дотук лирически прецеденти. Героят-разказвач Джоуи се завръща пак по вечерна доба и то през есента – когато гасне и денят, и годината. В здрача той смътно вижда как майка му излиза от къщата да го посрещне и приближава по пътеката през двора. Майката – както и у Дебелянов и Есенин – е остаряла и слаба, а и сериозно болна. Синът забелязва колко бавно се движи тя. Както и у руския поет, старицата събужда съжаление и с облеклото си – носи бащината си сива вълнена жилетка върху стара розова блуза, която Джоуи си спомня още от детството. Той не слага чело на безсилно рамо, а я целува и усеща, че лицето ѝ гори като трескаво. Майката обаче понечва да го прегърне и го пита много ли е уморен. За разлика от предшестващите го поети той отговаря отрицателно, опитва се да внесе в срещата ведрост, а не меланхолия, но трудно може да заблуди майчината интуиция.

По-нататък героят на Ъпдайк – както и този на Дебелянов – влиза във вътрешността на къщата, която и тук е малка, макар и с дебели стени. В нея няма икона, но вместо това отвсякъде го гледат снимки от неговия предишен живот, които за майка му са станали нещо като светиня. Накрая синът се оставя да бъде заведен и при истинската светиня в местната църква. Повестта завършва с това, че Джоуи припознава старата селска къща не само като дом на майка си, но и като свой собствен. Кolkото и да е противоречиво и нееднозначно, завръщането се оказва истинско.

Всичко това е усложнено от факта, че Джоуи не пристига сам, а с втората си съпруга и нейния син, докато майчиният му дом, а и майчината памет пазят спомена за предишния му брак, и това създава множество трудни за преодоляване напрежения между персонажите. Все пак, през тези немаловажни разлики изпъкват още по-съществените сходства със стихотворенията на Дебелянов и Есенин и те едва ли биха могли да се обяснят с преки влияния. Задълбочава се усещането за някакви архетипни модели.

Има обаче поне един – макар и трудно доказуем – случай на литературен пренос от нашите земи на запад. Става дума за творчеството не на друг, а на най-великия драматург на всички времена, Уилям Шекспир, и то на произведение, заемащо ключово място в неговото творчество, „Бурята“. Тази пиеса, вероятно създадена през 1611–12 г. като последна самостоятелна работа на писателя, е обвита с особена тайнственост и доста гъста мъгла от нестигнали докрай опити за интерпретация. Мнозина смятат, че тя е символичен жест на раздяла с театъра. Шекспир сякаш проектира себе си в образа на властелина на илюзиите Просперо, който се отказва от магическите си сили, за да се върне от своя приказен остров в реалния свят, от който е бил прокуден, и да се подготви за смъртта. Наскоро след написването и представянето на тази пиеса нейният автор действително напуска завинаги театралния свят и се прибира в родния си Стратфорд, за да умре там три-четири години по-късно.

Наистина ли това е съзнателно съчиненият епilog на големия поет, неговата лебедова песен? В полза на такова тълкуване говори фактът, че „Бурята“ е една от малкото негови драми, за чийто сюжет не е открит неоспорим източник. Възможните хипотекстове всъщност са доста, но нито един от тях не може да се смята за основен. На първо място коментаторите посочват съвременните описания на приключенията на английски мореплаватели и по-специално тъй наречените „Бермудски памфлети“, разказващи за корабкрушение, станало край Бермудите през 1609 г.²⁶ Един от деветте кораба на флотилия, пътуваща към колониите във Вирджиния, е отклонен от морска буря и се заклепва между две скали недалеч от сушата. Екипажът се спасява на брега на острова и след около година се добира до континента, за да се събере с останалите и да удиви първо тях, а скоро след това – преди края на 1610 г. – и останалите си сънародници с повествованията си за своите преживявания. Впрочем още преди това вестта за изчезналия кораб достигнала Англия и породила немалко фантастични писания. Освен свръхестествения елемент в обстановката на двата острова изследователите намират много неопровержими текстуални сходства между тези съчинения и Шекспировата драма.

Идейни влияния се търсят и в есето на Монтен „За канибалите“ – особено що се отнася до представянето на дивака Калибан в пиесата. Отделни образи може би са навеяни от Спенсъровата романтична поема „Кралицата на феите“. Не трябва да се изпуска предвид и английската „История на Италия“ от 1549 г., от която Шекспир сякаш е почерпил

²⁶ Връзката е забелязана още от един от първите професионални шекспироведи, Едмънд Малоун, през 1808 г. (*Account of The Incidents from which The Title and Part of the Story of Shakespeare's Tempest were Derived*).

отделни имена и събития за своето произведение.²⁷ Авторът на историята, Уилям Томас говори за някой си херцог на Геноа през XV век, Просперо Адорно, който е детрониран от съперническа фамилия само за да се върне на власт като подопечен на Миланския херцог, но влиза в съзаклятие с краля на Неапол Фердинанд и отхвърля опеката на Милано, а в края на краищата отново е изгонен и е принуден да се помири с миланците. Сходствата с „Бурята“ са частични, повърхностни и неубедителни. Те се свеждат до подобни дворцови интриги, миланската връзка и две повтарящи се лични имена. В една от ранните комедии на Бен Джонсън,²⁸ в която още в края на XVI век играе и Шекспир, фигурират поне двама персонажи с имена, които срещаме в „Бурята“ – Просперо и Стефано, така че и тази пиеса може да се кандидатира за източник на подобно основание.

По-интересни са някои други евентуални предходници от чуждестранен произход, в които откриваме както общи, така и детайлни успоредици с английската драма. Един от тях, за който е говорено немалко, особено в Германия след откриването му от преводача на Шекспир Лудвиг Тик, е пиесата „Хубавата Сидея“²⁹ на немския писател Якоб Айрер от Нюрнберг, който умира през 1605 г. Тъй като в сборника с творби на този автор, публикуван през 1618 г.,³⁰ фигурират и адаптации на английски драми, които авторът вероятно е гледал в Германия по време на турнета на трупи от острова, някои предполагат, че „Сидея“ също е такава преработка на някаква по-ранна версия на „Бурята“, принадлежаща на Шекспир или на негов съвременник. Допускането, че Айрер е повлиял на Шекспир е по-непопулярно, макар че не бива да се изключва. Вярно е, че неговата пиеса е отчайващо наивна, но Шекспир рядко черпи материала си от гениални предшественици – той по-скоро превръща с алхимическо умение калая и оловото в злато.

Да върлим поглед на сюжета у Айрер. Тук литовският княз Лойдегаст нахлува в земите на оскърбилия го съперник Лойдолф и го прокужда заедно с дъщеря му Сидея. Двамата бегълци се заселват в дървена колиба. Оказва се обаче, че победеният Лойдолф притежава магическа сила. Призованият от него демон Рунсифал му обещава възмездие. Когато веднъж Лойдегаст със сина си Енглебрехт се изгубват в гората, където живеят изгнаниците, Лойдолф пленява младежа и го принуждава да му служи, като осигурява на господаря си дърва за огрев. Сидея, която трябва да надзирава пленника, се влюбва в него и двамата избягат. След известни усложнения младите се оженват, а бащите им се помиряват.

Паралелите с „Бурята“ са очевидни. И в двете пиеси баща и дъщеря са лишени от власт и богатство и са принудени да се крият от могъщия

²⁷ William Thomas, *History of Italy*, 1549.

²⁸ Ben Jonson, *Every Man in his Humour* (1598).

²⁹ Jakob Ayrer, *Die Schöne Sidea*.

³⁰ Jakob Ayrer, *Opus Theatricum*, 1618 (събрани драми в 6 тома).

си неприятел. Прокудените бащи са вълшебници, които упражняват магическото изкуство с помощта на подвластен дух (Рунсифал или Ариел). Всеки от тях пленява сина на неприятеля си (Енглебрехт или Фердинанд) и го превръща в слуга, който му осигурява дърва, но не предвижда, че собствената му дъщеря ще се влюби в този чужденец. Историите и в двата случая завършват със завръщане на изгнаниците и помирение.

Ако в „Хубавата Сидея“ ни липсват морето и морската буря, която връхлита злосторниците, за да даде заглавие на Шекспировата пиеса, в една испанска новела от 1609 г. тези елементи са на лице. Става дума за четвъртата глава от книгата на Антонио де Еслава „Зимни нощи.“³¹

Новелата разказва за събития от неопределен исторически период, когато „Гръцкото царство“ се управлява от високомерния император Никифоро. Той обявява война на своя съсед, царя на България Дардано, за да присвои земите му и да ги подели между двамата си синове. Дардано има само една дъщеря, Серафина, която според законите на страната няма право да наследя баща си. Той е изразил готовност да предаде властта си на Никифоровия син и наследник, ако последният се ожени за Серафина, но гръцкият император не приема предложението. Цар Дардано е прочут с магическото си изкуство и би могъл без мъка да победи Никифоро, но е дал обет да не използва вълшебническите си способности в политиката и удържа на думата си.

Изоставен от благородниците си, Дардано е надвит от Никифоро и, прогонен от богатото си и могъщо царство, се скрива с дъщеря си в гората. Там той ѝ изнася дълга поучителна реч и я посвещава в намерението си да се скрие завинаги от хорската злоба, като издигне вълшебен замък на дъното на Адриатическо море и заживее там заедно с нея. Така и става, но след време Серафина закопнява да се омъжи. Баща ѝ обещава да се погрижи за това. Междувременно император Никифоро е умрял, но не преди да обезнаследи първородния си законен наследник, праведния и миролюбив Валентиниано, за да предаде властта на по-младия си син Джулиано. Валентиниано е отвлечен от царя-магьосник и се озовава в неговия подводен замък. Джулиано пък се е венчал в Рим с дъщерята на императора на Запада. На път за дома през Адриатика младоженците минават над покоите на Дардано, където са връхлетени от страшна морска буря тъкмо когато дълбоко под тях започва сватбата на Валентиниано и Серафина. Бурята, разбира се, е дело на магьосника, който управлява стихииите изпод водите. Джулиано и младата му съпруга успяват да достигнат до брега, но скоро загиват, както е предсказал Дардано. Самият той се връща в царството си, за да го предаде на дъщеря си и зет си, който вече е получил полагащото му се място и на гръцкия трон и слива двете владения.

³¹ Antonio de Esclava, *Noches de Invierno*, Pamplona, 1609.

Тук вече имаме твърде много сходства с Шекспировата пиеса: владетелят-магьосник и неговата дъщеря; отвлеченият син на коварния му враг, който ще стане негов зет; морската буря като възмездие за извършеното срещу него зло; сватбеното пътешествие на враговете, разстроено от бурята; дългата осведомително-поучителна бащина реч... Нямаме остров наистина, но затова пък имаме подобно убежище, макар и не на повърхността, а на дъното на морето. Съществуват и други любопитни, макар и по-неуловими паралели. Митологичната „маска“ (представление) на сенките, която Просперо представя пред смаяните си гости в чест на сватбата на дъщеря си, може да е подсказана от сюжетите на подводния дворец на цар Дардано, подробно описани в новелата. Музиката на морските нимфи и сирени у Еслава може би дава на Шекспир идея за тайнствените омайващи звуци на Просперовия остров. В самия край на разказа за приключенията на цар Дардано се казва, че той се завърнал в сухоземното си царство, „у con próspero viento fueron navegando al Puerto y ciudad de Delcia...“³² Ще бъде ли прекалено фантазмагорично да допуснем, че тази дума, „próspero“, характеризираща завършека на съдбата на героя, е дала подтик за избора на името му в неговата нова, английска хипостаза? И най-сетне, както вече е казано в литературната критика, не е ли вероятно Шекспир да е взел заглавието на една от последните си романтични пиеси, „Зимна приказка“, от заглавието на Еславовата книга, „Зимни нощи“?

Възможно ли е Шекспир да е познавал новелата на Еслава? Времето позволява: между нейното публикуване през 1609 г. и написването на „Бурята“ през 1611–12 г. има поне две години. Интересните нови публикации през онази епоха са пътували бързо през границите, още по-бързо са се пренасяли слуховете за тях. Не знаем дали Шекспир е можел да чете на испански, но за него сигурно е било достатъчно да чуе преразказ на новелата от някой сладкодумен събеседник в „Русалката“ или друга лондонска таверна.

За нас може би най-любопитно в повествованието на Еслава е централното присъствие на митичния български цар Дардано, по когото сякаш е излят дори в детайли Шекспировият Просперо – добър, благороден и любящ, но строг, властен и отмъстителен, решен докрай да не участва в политиката и да се откаже от всяка власт. Откъде е възникнала тази необикновена история?

На международния византоложки конгрес в София през 1934 г. белгийският учен Анри Грегоар изнася сензационен доклад, който в началото на следващата година е отпечатан в три подлистника на френскоезичния вестник „La Bulgarie“ под заглавие „Une source bulgare de la „Tempête“ de Shakespeare“ („Един български източник за „Бурята“ на Шекспир“), а през 1940 г. излиза в доработен вариант на английски език в авторитетното международно научно списание „Studies in Philology“ под вече по-категоричния наслов „The Bulgarian Origins of „The Tempest“ of Shakespeare“ („Българският произход на „Бурята“ на Шекспир“).

Грегоар търси основата на романтичния разказ на Еслава в българо-византийската средновековна история. Той стига до заключението, че в него са преплетени два важни периода от тази история: сблъсъкът между хан Крум и император Никифор I в началото на IX век и управлението на цар Самуил на границата между X и XI век. Първата съставка е могла да бъде почерпана от гръцката хроника на Теофан, а втората – от запазения до днес в латински вариант летопис на т.нар. Дуклянски презвитер с вероятен славяноезичен оригинал от XII век. Грегоар отбелязва, че Теофан рисува силно отрицателен образ на Никифор като безмилостен завоевател, а Крум представя като миролюбец. Никифоровият наследник Стравракий е също характеризиран като несправедлив и зъл – той умира след като е ранен в битка. Няколко от последвалите го миролюбиви и дружелюбни към България императори са предполагаемите прототипи на Еславовия Валентиниано. Самуил с драматичното си единборство срещу не по-малко свирепия от Никифор византийски император Василий II сякаш израства като новия Крум. Според Грегоар двете легендарни личности се сливат в образа на Дардано от испанската новела.

В историята на Самуил, така както тя е разказана от дуклянеца, има един особено привлекателен романтичен епизод, заимстван от Еслава, а именно любовта между княза на Дукля Иван Владимир и дъщерята на българския цар Косара. Иван Владимир (тук наричан просто Владимир) е представен в латинския летопис като изключително хрисим и свят владетел-чудотворец. Пленен от цар Самуил, той бил затворен в неговата столица Преспа, където прекарвал дните и нощите си в пост и молитва. Един ден Косара получила от баща си разрешение да слезе със слугините си в тъмницата и да измие главите и нозете на пленниците. Тук тя се влюбила в благородния затворник и придумала Самуил да я омъжи за него. Царят възстановил княза на неговия престол и така „крал Владимир заживял с жена си Косара в пълна святост и чистота...“

Както отбелязва Грегоар, тук имаме готова канава за историята на Валентиниано и Серафина в испанската книга. Повествованието за знатния пленник на Самуил, който станал негов зет, се преповтаряло из сръбските и хърватски земи,³³ а латинският летопис на Дуклянския презвитер го популяризировал и на Запад. Естествено, фабулата се усложнила и смесила с по-късни събития. „Разказвало се, че един български цар бил изгонен от страната си от гръцки император и докато живеел на остров, пленил някакъв княз, който бил негов враг и съюзник на гърците, и че дъщерята на българския цар се омъжила за този пленник, който отишъл заедно с нея да управлява своето Дуклянско кралство.“³⁴ Нека отбеле-

³² „и с благоприятен вятър доплавал до пристанището на град Делсия“.

³³ Това разпространение на историята през периода XVII–XX век е изследвано най-обстойно от А. Кадич (A. Kadić, „The King Vladimir of Dioclea (Duklja) in South Slavic Literatures“, *Indiana Slavic Studies*, 6, 1992; *Balkanistica*, vol. 8, 1992, pp. 149–169).

³⁴ Henri Grégoire, „The Bulgarian Origins of „The Tempest“ of Shakespeare“, *„Studies in Philology“*, vol. 37, № 2, April 1940, p. 251.

жим, че в края на краищата Самуил наистина е бил сразен от Василий Българоубиеца, а и това, че през известен период на неговото царуване дворецът му наистина е бил на остров в Преспанското езеро. Да добавим и това, че двете царства – гръцкото и българското – наистина се сливат в едно след Самуил.

Всичко това звучи интригуващо и многобещаващо. Не ми е съвсем ясно защо е било необходимо на Грегоар да намесва в цялата история противоборството на хан Крум и император Никифор от по-ранната епоха. Сякаш това се прави само за да се обясни изборът на името на гръцкия император (Никифоро) в новелата на Еслава. Но сред византийските съперници на цар Самуил има поне двама забележителни Никифоровци. Единият от тях е префектът на западните области Никифор Врана, който една нощ напада с изненада българската войска в лагера ѝ край река Апидам и я избива до крак. Самият Самуил е тежко ранен и се спасява случайно, скривайки се със сина си между трупове. Вторият – и още по-значителният – е Никифор Ксифиас, префект на Филипопол, който нанася на българите решителния удар на планината Беласица през 1014 г. и фактически осигурява на своя император разгрома на Самуиловото царство. Тези събития – с тези имена! – са разказани в книгата на Мавро Орбини „Царството на славяните“, която излиза на италиански език през 1601 г.³⁵ и дължи много на своите предходници, а най-вече на дуклянския летопис. На Еслава не му е било необходимо да търси материала си в по-стари хроники и да смесва историческите периоди. От Орбини обаче той не е могъл да почерпи толкова важните за своята творба романтични детайли, които се съдържат в латинския муизточник.

Така или иначе, най-привлекателната генеалогия на „Бурята“ сякаш ни отвежда назад през една ренесансова испанска новела до старите балкански хроники, повествуващи за могъщи български владетели и техните борби с Византия. Тук централно място безусловно заема Дуклянският летопис и, с много по-малка вероятност, други съчинения (предимно гръцки) като това на Теофан, на Йоан Скилица³⁶ и т.н.

И сега стигаме до неотменния въпрос: кой е всъщност Еслава, откъде у него този интерес към българската история два века след изчезването на българското царство, а и пиететът му към българските владетели? Както впрочем и интересът му към историята на Балканите въобще. Неговата книга съдържа още две новели, които се занимават с този регион.³⁷ В литературните речници за Антонио де Еслава няма почти нищо.

³⁵ Мавро Орбини, роден в Рагуза, днешен Дубровник (1563), е автор на книгата *Il Regno degli Slavi*, Пезаро, 1601.

³⁶ Византийският духовник Теофан Изповедник (XIII–IX в.) е автор на „Хронография“ (животописи на византийските царе), а Йоан Скилица е византийски летописец от XI в., автор на хрониката „Исторически обзор“, която е продължение на Теофановата история.

³⁷ Действието в Глава V се развива в Константинопол по време на османското владичество, а това в Глава VII – в древна Македония.

³⁸ Gonzales Porto-Bompiani, *Diccionario de Autores*, Barcelona, 1963, t. I.

Казва се, че е испански писател, роден в Сангуеса през 1570 г., че за живота му не са запазени сведения и че една от новелите в книгата му „Зимни нощи“ се смята за източник на „Бурята“ на Шекспир.³⁸ Но самото име Еслава говори за връзка със славянството – както името на големия художник Ел Греко показва откъде са неговите корени. Ако идва от земите на южните славяни, той бездруго е можел да ползва исторически и легендарни съчинения (двата вида по онова време трудно се разграничават), написани на славянски – точно такива, изглежда, са били и ранните варианти на Дуклянския летопис.

Грегоар отчита, че онзи, който е съчинил за българския цар името Дардано (както ще видим, ученият се въздържа да припише избора на Еслава и търси някакъв хипотетичен посредник) е бил високо ерудирана личност с детайлно познание за географския ареал. На първо място, това име асоциира с древната Дардания, която се простира в югозападната част на Балканския полуостров и с която се свързва Самуилова България. На второ място, както посочва Грегоар, Дарданос е митологичното име на троянски цар, вещ в тайните на магическото изкуство, и това прави избора му още по-уместен.

Грегоар не е склонен да признае на „Зимни нощи“ привилегировано място в генеалогията, за която говорим. Той открива много общи черти между пиесата на Айрер, новелата на Еслава и драмата на Шекспир, но според него е невъзможно да се твърди, че което и да било от тези три произведения е послужило за източник на другите, защото споделените елементи между всяка двойка от въпросните текстове са различни и не си съвпадат. Не си съвпадат и връзките им с балканските хроники. Така например в „Хубавата Сидея“ се появява персонаж, наречен Елемәйс, който не фигурира в останалите две творби и е твърде вероятно произведен от героичния Самуилов болярин Елемаг (Елемаго у Орбини). Грегоар, както и други изследователи, предполага, че и трите произведения имат някаква обща основа. Такава роля, както посочихме, не е могла да изиграе историята на Мавро Орбини. Вероятно е по-скоро някоя от многото италиански ренесансови новели, която днес, за жалост, е изгубена.

Но да основаваш хипотезата си върху нещо, което би могло да е изгубено, а може и никога да не е съществувало, е доста рисковано предприятие. Питам се дали не е също толкова възможно сходствата и разликите между трите литературни произведения от първите десетина години на XVII век да са плод на случайност. И дали Шекспир не е почерпил идеите си от всички или повечето споменати дотук предполагаеми източници от Бермудските памфлети до новелата на Еслава, а и от други съчинения, като например историята на Орбини, та дори и по-стари балкански хроники.³⁹ Този автор поначало рядко се е задоволявал с един единствен източник за своите драми.

³⁹ Виж например Марлоу и познанията му по историята на българските земи през XIV и XV в., които личат от макар и смесените събития на никополската и варненската битка във втората част на „Тамерлан Велики“.

Влиятелният британски шекспировед Франк Кърмоуд не вярва, че ровенето в предходни текстове е довело или може да доведе литературните детективи до нещо положително. „Тази чудата постройка от български, византийски, латински, италиански, испански и немски свидетелства – пише той за досегашните хипотези – е превъзходен кюрфшишек и би било неразумно да продължаваме да го премятаме.“ Професор Кърмоуд напомня, че всички елементи на сходство между трите ренесансови текста, върху които се фокусират търсачите на междулитературни връзки, принадлежат на дифузната легендарно-приказна традиция на народите и за да ги използваш, не е необходимо да ги заимстваш от друг писател.

И все пак приликите са прекалено многобройни и на различни нива – понякога очевидно текстуално повторение, друг път характерен сюжетен детайл. Фантастичният остров на Просперо, където се срещат един пленен млад княз и дъщерята на един прокуден, но все още могъщ владетел, прекалено много се доближава до реалния, макар и обвит с легенди остров на българския цар Самуил сред Преспанското езеро, където най-вероятно дъщеря му Косара се е срещнала с Иван Владимир в знаменателен за историята на тези места момент. Между това събитие в балканската история и „Бурята“ на Шекспир обаче поне досега не е открито липсващото звено на реална междутекстова свързаност. Един такъв факт – при наличието на цял куп откъслечни доказателства за възможен контакт – не може да не продължи да дразни критическото въображение.

*

Сред повтарящите се поетични образи в световната литература отново и отново се натъкваме на една сякаш привлекателна за всички епохи картина – играещите на морския бряг безгрижни и беззащитни деца. Тя съдържа силен алегоричен потенциал, тъй като включва в себе си двойно възплъщение на идеята за лиминалност: веднъж между двете стихии на водата и земята и втори път между човек и свят, а оттук и между двете човешки състояния на детство и зрелост, невинност и опит.

Посоченият образ заема централно място в една от най-ярките творби на Рабиндранат Тагор, „На морския бряг“ (№ 60 от сборника „Гитанджали“):

Върху брега на безпределни светове
се сбират децата. Необятното небе над тях
е неподвижно, а неспокойната вода лудува.
Върху брега на безпределни светове се сбират
децата с викове и танци.
Те вдигат пясъчни дворци и си играят
с празни раковини. От изсъхнали листа
изплитат лодките си и усмихнати ги пушат

в плаване над ширнатата бездна. **Децата си играят върху брега на световете.**

Не знаят как се плува, нито знаят как се хвърлят мрежи. Ловци на бисери се гмуркат за бисери, търговци плават с корабите си, а пък децата събират камъчета и отново ги пръскат. Те не дирят скрити съкровища, не знаят как се хвърлят мрежи.

Морето се надига със смях и бледа усмивка озарява крайбрежието. **Смъртоносните вълни напяват на децата безсмислени балади,** както пее майката над мъничката люлка. **Морето си играе с децата** и бледа усмивка озарява крайбрежието.

Върху брега на безпределни светове се сбират децата. **По небето броди буря, кораби потъват безследно във водите, смъртта навред вилнее и деца играят.** Върху брега на безпределни светове се стичат децата на великия си сбор.⁴⁰

Особеностите на този образ, които се натрапват на съзнанието, са следните: 1) морето е едновременно дружелюбно (то си играе с децата и се смее) и гибелно (корабите потъват в него безследно) – двата аспекта се съчетават в изречението: „Смъртоносните вълни напяват на децата безсмислени балади, както пее майката над мъничката люлка“; децата са в относителна безопасност, докато са деца, защото за разлика от възрастните те остават на брега, заети с игрите си и не се впускат в морето. С една дума, амбивалентна е както природата на човека, така и на онова извънчовешко начало, пред което той е изправен и което се изразява чрез образа на морето.

Идеята за амбивалентността на света е навярно почерпана от древната индуистка традиция, за която той е едновременно добър и зъл, благодатен и разрушителен. На нея може би се дължи и самият избор на морето, което в Упанишадите неведнъж се явява като символ на всепоглъщащото безсмъртие, истинското неразчленено битие, обкръжаващо нашия свят. Ето един характерен пасаж:

⁴⁰ Стихотворението се цитира в българския му превод, направен от автора на тази статия и включен в изданието „Рабиндранат Тагор. Избрани творби в три тома“, София, 1985 г., т. III, стр. 70. Преводът се основава върху първото английско издание на поетичната книга „Гинанджали“ от 1903 г. Акцентираните с получер шрифт места тук и в последващите цитати са само за целите на настоящия текст.

Тези реки, сине мой, текат – източната (като Ганг) на изток, западната (като Синд) на запад. Те преминават от море в море. Те стават наистина море. И както онези реки, когато са в морето, не знаят: аз съм тази или онази река – точно така, сине мой, всички тези същества, когато се завърнат от Истинското, не знаят, че са се върнали от Истинското. Каквито и да са тези същества тук – лъв, вълк, глиган, червей, мушица, комар, те стават това отново и отново.⁴¹

Според индуизма обитаващите този свят същества в своето огромно мнозинство са тъкмо онези нещастни съставки на общото, Истинското, които са изгубили спомена и съзнанието за принадлежността си към него и са осъдени на вечно разчленено блуждаене до възстановяването на това съзнание. Затова и смъртта за тях не е освобождение и възвръщане към целостта, към Истинското, а преселване в други разчленени светове. Отново в Упанишадите четем:

Към каквото и да е предмет да е привързан умът на един човек, към него се устремява той заедно с делото си; и след като достигне целта (крайните резултати) на кое да е дело, което извършва тук, на земята, той се завръща отново от онзи свят (който е временната награда за делото му) в този свят на действието...

... Тези всъщност са неблагоприятните светове, покрити със сляпа тъмнина. Хората, които са невежи и неосветени, отиват след смъртта си в тези светове.⁴²

Тъкмо тези най-вероятно са безпределните светове, на чийто бряг играят децата в Тагоровото стихотворение. Те са безбройните капки на неговото алегорично море. Те са и гибелните „пристанища“, към които са се запътили възрастните, всеки със своя занаят (риболов, лов на бисери, търговия). Децата, дордето са деца, са недосегаеми за подобни опасности, защото тяхното занятие е единствено играта, която няма друга цел освен самата себе си. Дворците, които строят децата, са пясъчни, лодките им са от изсъхнали листа и вместо да трупат съкровища, те събират камъчета по брега, само за да ги пръснат отново. Сякаш са стъпили на брега на истинската и неразрушима вечност. Защото, ако продължим последния цитат от Упанишадите, там се казва:

Брахман е бряг и предел, за да не могат тези светове да се смесят.⁴³

Едно нещо, което Тагор не е могъл да заимства от индуизма, е идеята за децата като най-близки до Истината, до спасението, до вечността. Древните индийски книги третират създаването на нови поколения на-

⁴¹ *Khandogya-Upanishad*, VI Prapathaka, X Khanda, *The Upanishads*, transl. by F. Max Müller, Делхи, 1969. Всички преводи на текстове от Упанишадите са от посоченото англоезично издание.

⁴² *Brihadaranyaka-Upanishad*, IV Adhyaya, 4 Brahmana.

⁴³ Пак там.

ред с трупането на земни богатства като гибелно обвързване със „световете“ и отдалечаване от единението с безсмъртната и неизменна същност на вселената. Тук по-скоро се натъкваме на една юдейско-европейска идея за това, че с настъпването на зрелостта човек изгубва своята изначална невинност и свързаност със средата си – идея, чиито корени могат да се открият още в библейската история за изгонването на Адам и Ева от Едем и която достига особено ярък израз у Русо и поетите-романтици.

В Англия най-трайно обзет от тази идея е Уилям Уърдсуърт, към когото Тагор изпитва силно влечение. Любопитно е, че тъкмо у този автор, в една от неговите най-значителни творби („Ода: Навей за безсмъртие от възпоминанията на ранното детство“, 1802–4) се явява образът, послужил на Тагор за център на неговото стихотворение:

Затуй когато времето е тихо,
макар да сме далеч навътре в сушата,
душите ни съзират пак **безсмъртното море,**
което ни донесе тук,
и могат в миг да отпътуват там,
да видят как **децата си играят на брега,**
да чуят как могъщите води безспир навалят.⁴⁴

В тази поема Уърдсуърт, вероятно под влияние на своя приятел Колридж,⁴⁵ ревизира присъщия на дотогавашното му творчество пантеизъм и го комбинира с един нов трансцендентализъм. Той приема тезата за съществуването на душите преди раждането, свързвана между впрочем не само с приближаването на поета до платонизма, но и до някои идеи и символи на индуизма, между които и представата за божеството като океан на безсмъртието.⁴⁶ Според одата на Уърдсуърт обаче децата са най-близо до този пренатален океан, защото току-що са излезли от него. Самото тяхно присъствие на брега размива границата между земното битие и онова, което го предхожда или огражда. Началото на земното съществуване е блажено свързано с това пред-битие. Едва „съзряването“ на човека го отвежда „далеч навътре в сушата“, отнема му погледа към морето. А това „море“ не е скупчване на безброй гибелни светове, а животворна стихия, която не таи заплаха за своите чеда – напротив, обещава им блаженството на безгрижната детска игра, стига те да не се отдалечат от нея.

⁴⁴ „Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood“.

⁴⁵ Тази връзка е разгледана в книгата на Джордж Маклийн Харпър *William Wordsworth, His Life, Work and Influence*, Ню Йорк, 1929 г., стр. 449–50.

⁴⁶ Вж. напр. Зыкова, Е. П., „Восток в творчестве поэтов Озерной школы“ в книгата „Взаимоддействие культуры Востока и Запада“, ред. Е. П. Чельшев, Москва, 1987 г., стр. 67.

Да видим сега още едно стихотворение, това на съвременната българска поетеса Блага Димитрова, озаглавено „Дете и море“ (1968):

Детето се изскубва от ръцете ми,
за да остане насаме с морето.
Изправя се **на края на земята**,
на прага, ронещ се **към вечността**.
Едно гласче, от пясъка поникнало,
говори със стогласното море:
– Ела на гоненица да **играем!** –
И беловласата стихия идва,
зарязва си **безкрая** заради **игра**.
Вълна се устремява по петите му
и съскайки, със пръски го досяга,
а сетне се отдръпва в **страх престорен**,
подгонена от босите крачка.
– Морето бяга!
Но след миг вълната
се връща пак и **уж е разярена**,
заканва му се с пяна на уста.
То хуква и крещи предизвикателно,
от мокра шепа пляснато отзад.
Заливат се от смях.
И тъй без край
детето и морето ще играят,
ще рипат, ще щурейат ненаситни,
ако насила аз не ги откъсна
едно от друго, за да прибера
детето към **стените** и към думите,
които то еднакво не разбира,
и неусетно стъпка подир стъпка
от разбирателството със света
към отчуждението да го вода.⁴⁷

Бихме могли да приемем, че и тази творба, както Тагоровата, води началото си от Уърдсуърт, макар че в случая връзката вероятно не е пряка, а се основава на общокултурната дифузия. Българската поетеса не познава английската поема и изглежда стига сама до подобен на неговия поетичен образ, за да изрази днешния рефлекс на старата европейска идея за изгубената невинност.⁴⁸ Морето при нея до голяма сте-

⁴⁷ Стихотворението е включено в книгата на поетесата „Как“, София, 1974. То участва в почти непроменен вид и в поемата ѝ „Забранено море“ (1976 г.), в която образните му мотиви се повтарят многократно.

⁴⁸ В разговор с автора на статията Блага Димитрова е споделила, че не е имала съзнанието за следване на други образци при създаването на споменатите произведения.

пен се е освободило от трансценденталната символика и функционира главно като метонимия на природната среда.⁴⁹ До тази именно среда, както и при романтиците, детето е много по-близо от възрастния човек. Нещо повече, много по-възрастната от всички възрастни Природа забравя възрастта си и с лекота се включва в детската забава, за да оживее и да се очовечи в нея. Ако в поведението на морето у Блага Димитрова се съдържа нещо от заплашителността на Тагоровото море, тук тя е само „науж“, на игра. Възрастният, за съжаление, отвлича детето от тази жива връзка със света, за да го отведе навътре в сушата и да го научи на своето собствено отчуждение. Така сякаш се завръщаме към европейските романтици, към следното предупреждение в цитираната вече ода на Уърдсуърт:

Тъй скоро твоята Душа ще придобие земното си бreme
и навикът ще легне върху раменете ти,
тежък като слана, дълбок почти като живота!

Но още по-сигурно сме се завърнали и към мъдростта на Тагор, който в статията си „Моето училище“ пише:

... щом [човек] се роди, щом получи в свое разпореждане инстинктите, които го правят годен за следващия етап на развитие и за живота сред природата, в него изведнъж от всички страни се забиват остриета на създадени в обществото привички, които се стремят да го откъснат от обятията на земята, водата и небето, от слънчевата светлина и въздуха. Отначало детето се противопоставя, жално плаче, но после постепенно забравя, че по своя произход е творение на Бога; тогава то се затваря в себе си, измива от себе си всички природни бои, разпилява силите си в безсмислени дреболии и малко по малко в него расте чувство на гордост от тези придобивки, които е придобило в замяна на своя свят, а може би и на душата си.⁵⁰

Колкото и да няма съзнание за потеклото на своите видения, един поет – особено ако не живее от рождението си на необитаем остров, не може да твори в пълна изолация от предхождащата го и обграждащата го отведур литературна среда, не по-малко въздействаща върху неговото творчество от природната.

*

Няколкото случая на любопитно междутекстово сближаване, на които се спряхме, са едновременно и сходни, и много различни. При едни

⁴⁹ И все пак да не пренебрегваме детайла, че неговият бряг е „прага, ронещ се към вечността“.

⁵⁰ Цитатът е взет от българското издание на книгата на Рабиндранат Тагор „Моето училище. Жената“, София, 1927 г.

от тях пряката връзка между отделните литературни творби е почти очевидна, при други тя е доста съмнителна, а при трети – направо невъзможна. И все пак в своята съвкупност всички тези примери говорят за едно – че литературната приемственост не се състои от механично наслагване на дискретни влияния, а се осъществява в една трудна за очертаване и неподдаваща се на детайлен химически анализ общност.

Преplitането на толкова многобройни, преминаващи един в друг литературни мотиви е сякаш безкрайно и наистина почти неуловимо в своята завихреност. Но вглеждането в тях не е съвсем безполезно и самоцелно занятие. Защото това несвършващо транснационално прераждане на някои сякаш архетипни поетични идеи и образи с техните вечно променливи и все пак в същината си сходни послания отново и отново ни убеждава в единството на световната цивилизация, в съществуването на макар и често забравяния във възрастното ни всекидневие общ език на човешкия род в преследването на бляна за едно по-истинско и пълноценно битие. Институцията на авторството днес ни изглежда толкова солидна и вечна, че замъглява погледа ни за нещо далеч по-истинно и дълговечно – единния поток на световната словесност с неговите незабележимо и непрестанно преливащи се струи.