

КАК СЪЗДАВА КИРИЛ ХРИСТОВ

Михаил Арнаудов

ИЗ ЕДНА БИОГРАФИЧЕСКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКА АНКЕТА

С Кирил Христов (1875—1944) се срещнах за пръв път през есента на 1896 г., когато аз бях студент във Висшето училище (Университета), а той беше отпечатал в сп. М и с ъ л и в отделна книжка своите П е с н и и В ъ з д и ш к и. Той току-що беше се завърнал от Италия, гдето прекара около една година като студент в една морска академия, и беше подновил дружбата си с д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Петко Каравелов и Алеко Константинов, в лицето на които имаше ценни покровители и приятели. Напуснал по-рано без време седми клас на гимназията, той идваше сега да издържи пропусналия си зрелостен изпит, за да се запише после във Висшето училище като студент по правото. Предмет на голямо внимание в литературните среди, той бе станал любимец на част от младежта със своята лирика, изявила страстния му личен темперамент и отразила индивидуалистичните или социалните настроения на едно ново поколение, започнало да се отърсва от естетическите предубеждения на по-старото. След пътуването си в Италия и в други западни страни Христов се спря за по-дълго в отечеството си, менейки разни чиновнишки служби, една от друга по-тягостни за него, при волята му за независим живот и свободно творчество.

По-точно аз се сближих с Христов едва през 1912 г., при избухване на Балканската война, по време на която той сътрудничеса във вестниците и в издаваните тогава военни списания. Още преди това, през 1911 г., аз бях попаднал на идеята да подложа поета, спечелил си име като майстор на стиха, на една анкета като тази, която бях предприел малко по-рано, през същата година, с Яворов и Пенчо Славейков. Анкетата ми с Христов през 1914 г. тръгна твърде сполучливо, но тя трябваше да бъде бързо спряна поради тревогите на историческия час и поради моите лични научни и учебни занятия в Университета, които ми отнемаха много време. Към 1915 г. аз поднових срещите си с Кирил, за да продължа започнатата по-рано работа, но и този път събитията в страната и превратностите в живота на поета не позволиха да завърша разпита си върху множество биографически и психологически факти, свързани с неговия литературен труд. Така събраният при анкетата материал остана да лежи в архивата ми до момента, когато при една нова среща с поета, но вече много по-късно и в Прага, гдето той беше се оттеглил в доброволно изгнание, можах да обогатя съобщенията му с допълнителни показания. Събитията след това, до 1944 г., когато Кирил почина след дълго мъчително боледуване, не ми дадоха възможност да свържа в едно цяло, при някои необходими нови показания, частите на анкетата, останали незавършени. Използвайки някои от тези части в една непубликувана тата, останали незавършени. Използвайки някои от тези части в една непубликувана още биография на поета (в две части: човекът, поетът), аз имах на разположение, като важен коментар към тях, и голямата си преписка с него, в която бяха засягани често въпроси по духовното оформяване и творческата практика на писателя, на един писател, който образуваше съединителна брънка между традицията на Вазов и тази на неговите продължители, заели самостоятелни позиции в отношението си към литературните проблеми. Записа-

ното от мен по-рано беше прегледано и поправено от самия поет през 1920 г., както свидетелствува за това запазенният ми ръкопис.

Макар планът ми от 1911 г. да остана неизпълнен в много съществени точки, — същото беше случай, за нещастие, и при анкетата ми с Яворов и Пенчо Славейков, отпечатана отдавна, — намирам, че изнесените сега материали биха могли да добият своето значение като скромен принос за проучване житейския опит и творческия свят на Кирил Христов, тъй интересни за историка на новата българска литература и за изследователя на естетическите схващания, добили плът в делото на наши даровити художници на словото. Това, което бих могъл да добавя още, е да посоча как беше изведена моята анкета, кои бяха ръководните ми гледища при целенасочените ми беседи не само с Яворов и Славейков, но и с Христов. По тази точка обаче съм се изказал доста подробно в отпечатаната анкета за Яворов, и би било неуместно да повтарям казаното за метод и практика на научните наблюдения от този характер. Мога да добавя само, че субективната правда на съобщенията, с толкова проникателни самонаблюдения и толкова уверения за искрено разкриване на вътрешни тайни и външни спътници на творчеството, заслужава най-сериозно внимание. Някои от признанията на Яворов и Христов могат да се използват със същото право като достойни за високо внимание извори за психологията на художника, както и показанията на видни европейски писатели. Разбира се, обективната контрола и научната оценка тук се удават не всякога най-лесно, и какво от проблематиката на поетическото възприемане и създаване при едни или други писатели получава правилното си теоретическо разяснение и използване посочвам в труда си Психология на литературното творчество (1931), който излиза сега в значително допълнено второ издание.

Нека забележа още, че малка част от съобщенията на Кирил Христов, записани от мен, беше изнесена веднъж в юбилейния сборник „Кирил Христов“ от 1937 г. и че важно допълнение към тях образуват показанията на поета пред литературоведа Ст. Каракостов, печатани в „Литературен глас“ от 1943 г. и препечатани, както и нещо от моята анкета, в сборника „Български писатели за литературата и литературния труд“, издание на Български писател.

5. XII. 1964 г.

М. А.

НАЧИН НА РАБОТЕНЕ

Повечето си работи Христов е писал лежешком. До такава степен е свикнал да пише тъй, щото дори когато го затруднява поправка при коригиране тя не му се удава седнал, и той трябва да легне и да натисне главата си върху твърда възглавница, за да намери необходимото. Дори когато е на полето, пише пак лежешком. Тая особеност го е занимавала много, и той се е питал, дали не почива тя на самовнушение. Ясно му било обаче, че асоциациите, когато е в хоризонтално положение, са несравнено по-богати, отколкото когато е седнал при масата. „Може би това е документ на недобро здраве“, мисли той, за да обясни странния факт.

Процесът на писането се предхожда обаче от едно почти тичане по стаята, от някакво „мъчително несвъртане на едно място“. „Като чевърешното движение и недостигането равновесие на онуй, което дия да се изрази, трябва да съответствува и на външното движение.“

— Има ли нужда при работата си от тишина наоколо и близо?

„Да. Даже когато не работя шумът ме дразни, особено трясане на врати, което ми причинява почти физическа болка.“

— Влияе ли му обстановката?

„Новата обстановка ме разпилява. За да съсредоточа мислите си, нужно ми е да свикна, да се сродя с онова, което е около мене. Така се чувствавам по-добре. Все пак аз съм работил успешно и в трен, и в паракорд, и в хотелска стая, в която прекарвам първа нощ.“

— В кое време на деня предпочита да работи?

„В младини обикновено работех късно, дори след полунощ, и най-интензивно след весело прекарана вечер. Отпреди пет-шест, дори десетина години, вечер работя твърде рядко, и смятам, че не е здрава такава работа. Чувствавам известно недостигане всичко онова, което бих могъл да дам. Туй тоже може би е признак на изчерпано здраве.“

„Най-интензивно съм работил на отворен въздух, особено далеч от града, на село, напр. около Кюстендил, или край морския бряг много често.“ Това иде, според него, от „бързото окисляване на кръвта“. Правил е опити, проверявал е, при коя обстановка му се удава по-лесно създаване, и е дошел до убеждение, че на затворено не му спори тъй, както вън. „Работа, която в стая бих написал за три-четири часа, на отворен въздух за половин, а най-много за един час, е готова. Широкият хоризонт не ме отвлича: знаеш, най-опасното е то. . . Помня, че това трябваше с усилие да постигна. Отначало избирах места с малък хоризонт. В горния разсадник на Борисовата градина бях си намерил между бориките едно кътче, една полянка колкото една голяма стая. . . Там написах пет-шест от моите по-големи балади.“

ПРОДУКТИВНИ ПЕРИОДИ

Годишните времена не влияят чувствително върху творческата енергия на поета. Ако трябва непременно да изкаже предпочитанията си в тоя смисъл, той би рекъл, че есента е най-плодовита за него.

„Но има други периоди, които не са свързани с годишните времена и които идат на пръв поглед самопроизволно. Струва ми се, във всеки случай, че те последват някое тежко преживяване, което е увеличило бягането ми от живота. Някоя голяма неприятност в живота повдига работоспособността ми и нуждата ми от литература. Впрочем, аз обикновено се въздържах от много хора; но пакостите, които ми правят, ме още повече откъсват и ме привързват към изкуството.“

„В такива периоди обикновено не съм способен за завършване, за детайлна работа. То са по-скоро периоди на извънредно много хрумвания. Мотиви, сюжети идват ми на куп, един през други, с изумителна бързина се оформяват, едва мога да ги набележа в няколко реда. Притежавам записвани през такива дни няколко албума сюжети, може би за десет живота. Към тях се повръщам твърде рядко. Ще ги оставя да се публикуват тъй, като материал. Оскъдица никога не съм чувствувал. . . Даже това често ме отчайва. Гледаш, правиш сметка: сума работи, които трябва да бъдат написани, а нямаш време нито за една десета.“

Но тези албуми не са единичките документи на внезапното изнамиране. Редом с тях вървят друг род записки, свидетелство за работа над по-определени съдържания:

„Свърх тия албуми, на безброй листчета от най-различно естество, дори на картони от цигарени кутии, съм набелязвал основните точки на мотива; — обаче по такъв начин, че друго лице нищо не би проумяло. Един вид като шифър — неволен шифър. . .“

Към тая точка Кирил добавяше в 1920 г.:

„От септември 1918 г. видът на моята архива се коренно промени, понеже готвейки се, при най-голямо отчаяние в дните на катастрофата, за ликвидиране и с литературната си работа и може би с живота, едни неща преписах, други набелязах в съкратен вид, а трети унищожих. Тя сега няма тая живописна дрипавост.“

— Запазено ли е нещо от ония листчета, с техния „неволен шифър“, както се изразяваше поетът? Отговорът му, писмено даден, в забележка към моите записки, беше:

„Записано: „Бялата шубръка на площад Св. Кирил и Методий“. С тия няколко думи е отбелязана цяла любовна история, редица разходки нощем по пустинния площад, множество преживявания на едно дълбоко увлечение през моята „втора младост“. Потъналата в бели цветове шубръка спира не единж вниманието ни и участвува със своя празник в най-хубавите ни дни. Спомените за тях ме раздвижват най-силно, когато я видя зиме отру-

пана със сняг. Фиксираният сюжет — за лирична поема или разказ — би бил за когото и да било йероглиф в тях няколко думи, които обаче са достатъчни да извикат у мене множество спомени, безценен материал за изкуство.“

ПРОЦЕС НА СЪЗДАВАНЕ

Запитан за начина, по който се вестява първи път една поетическа идея, Христов отговаря:

„Хрумва ми най-често като драматически момент.“

Произведението, което се заражда, представя в първия миг нещо неразчленено, в центъра на което стои един „драматически възел“.

„И там трябва, мисли Христов, да се дири началото. Всички останали моменти са вторични.“

„В повечето случаи мотивът се явява като драматическа сцена, — дори когато е една импресия от природата. Ето напр., обръщам тук Химни на зората, стр. 74, „Оставена“:

Във мрежа върхари петната на рой
Притихнали врани. —
Тъй бавно в алеи със шума постлани
Изгуби се той!

Над нея листец закъснял се отрони.
Невиден, нечут
И сякаш припада безпаметен студ
От голите клони.

„Туй е цяла драма“, мисли Христов.

— Защо?

„Защото има конфликт на воли. Нали нейното желание е да го задържи. А той я напуска.“

Този характер носят „голяма част, повечето от половината, може би, неща“, които е писал.

„Често един мотив възниква от една съвсем малка частица или по-добре от нещо таквоз, което в написаното после произведение съставлява една незначителна част. Значи, разбулването на центъра иде отпосле, бавно. Като че виждаш само едното крайче на една цяла фигура, отгатваш нейната цялост, и после постепенно я отбулваш. Като че още в първия момент се има предчувствие за цялото, обаче всичките му отделни части не са еднакво видими. Процесът на написването и на няколкото преработки има за обект именно да бъдат хармонично отбулени всички части. — Други път, в изумителна светлина се явява цялото, и пак се загубва. И след първото написване, та дори след последната преработка, остава едно недоволство в душата, че това не е онуй, което се е явило в първия момент.“

Запитвайки по-късно, какво е временното отдалечение между първата идея и написването, Кирил отбелязва на ръкописа ми, отстрани:

„То е неограничено. Има случаи, когато съм сполучвал да превърна в литература едно преживяване отпреди 15—20 години, което на няколко пъти през това време съм опитвал безуспешно. Пример: идилгията „Първа любов“.

Продължавайки по-рано характеристиката на поетическото зачеване, Кирил казва: „Има други случаи, когато едно произведение в първия момент ми се явява един вид в аморфно състояние, на части, за обединението на които като че липсува достатъчна сила на хармония: като фигури, като звукови движения. . . Имаш го цялото, — дори с опре-

делено начало, среда, край, определеното качване, — а като че липсват на тия части сухожилията, ябълките.“

„Други случаи, туй по-рядко: произведението се явява без средината си, с много ефектно начало и много ефектен край. Това особено в младини.“

И като изтъквам яснотата на показанията му:

„За много от тези работи аз сега си давам сметка, макар да ми се струва, че работя с една добре контролирана от съзнанието интуиция.“

ТАЙНАТА НА ИЗМИСЛЯНЕТО

По въпроса, от где идат на ум неща, които не са подсказани пряко от наблюдението, от преживяното, Кирил мисли:

„Може би това са били микроскопически татуировки в мозъка, останали от преди много поколения. Те добиват реалност при художественото творчество по същия начин, по който сънуваме работи, които не сме нито виждали, нито мислили, за които в много случаи можем да бъдем сигурни, че не са забравени, затурени впечатления.“

Насрещу дошлото съвсем незнайно от где и как — стои породеното чрез по-много или по-малко достъпна за проследяване асоциация на момента, както е в тоя случай:

„Минавам край недоизкараната Академия на изящните изкуства. Виждам в копаните за зимници трапове дървета, буйна растителност, шубраки. Това впечатление се превърна в една дълбока художествена работа в душата ми, без да мога да постигна елементарна хармония в думи, за да отбележа дори само обема ѝ. . . Една педя земица, заключена в тая стара вековна сграда, земица под робство, без слънце, върху която ще се извършат може би хиляди важни световни дела, ще минат безброй съществувания, със своите лични трагедии — това ще бъде тая недозаробена земя. В първи момент видът на тази току-що почната сграда у мене се асоциира с вида на една част от стара Прага, която в 1912 г. събаряха, за да построят нов квартал. . . Разбираш, нали? Тука — земя, която тепърва ще бъде откъсната от слънцето и захлупена с нещо, да речем, много важно; оттатък — върната на слънцето почва, по която са минали интимните радости на много поколения, и която може би няма да разбере нищо във върнатата ѝ за късо светлина; която ще си остане тъй безплодна, тъй далеч от същинското предназначение на земята.“

ГРАДИВО ЗАБЪДЕЩ РОМАН

Продължавайки наченатите разяснения, Кирил казва:

„Такъв род мотиви, съдържащи нещо, което ме измъчва със зловещия си смисъл, ще има не малко в първия роман, който смятам да публикувам след войната.“

„Там напр. има една любовна сцена в малката градинка пред новата баня, пред мястото на старата турска баня. Героят ми, един възвишен съблазнител, се мъчи да извика във въображението на едно момиче оня поток, оня безкраен поток от човешки тела, минали на това място през три-четири века. Повечето хора обикновено не мислят за тези неща, или, по-добре, знаейки ги формално, не могат да си ги представят, не могат да ги видят като една неотминала реалност, не могат да ги възкресят като реалност.“

„Имам друг момент в романа, роден на този. Нали щяха да съберат сградата на Черната джамия и всички постройки вътре, за да превърнат това място също на една малка квартална градина? Аз мислех, че тая работа щеше да бъде изпълнена още преди две-три години, и поставих героя си на любовна среща и в тази градинка: на една пейка върху килия, през която са минали големи страдалци. Насреща, на мястото, гдето е била бесилката, също имам намерение да поставя да се извърши нещо от хора, у които с нищо не можеш събуди чувство за мястото, на което се намират.“

И, като се връща към впечатлението от недоизкараното здание на Академията:

„Аз си представям тая току-що почната сграда на Академията на изящните изкуства вече престаряла, дори в развалини. Тя е била в няколко войни болница, в мрачни революционни времена голям затвор, полицейски участък, някакво учреждение на завоевател, — след като е била място на големи тържества на българското изкуство. Не съм мислил още в подробности, по колко многообразни начини може да бъде разширен този мотив, чувствавам само, че може да се тури много в него.“

В заключение:

„Това иде да покаже, как от една незначителна работа, видена, може да поникне едно значително художествено дело, което да бъде толкова далеч от точката на тръгване, от своя пра-пра-образ, щото дори да не може да се установи що-годе видима връзка между началото и края.“

РЪЧЕНИЦА

Запитан за възникването на тая пиеса, Кирил казва:

„Туй се лепи наистина с горното, защото началото е извънредно незначително.“

„Имах в Търново двама приятели от юношество, туберкулозни момчета: Методи Попов и Стефан Джамджиев. Джамджиев беше много духовит момък, Методи — кротка сантиментална природа. Двамата умряха през една седмица, още тогава, към 1890—91 г. Когато бивахме наедно, ако се закашли Методи и почне да плюе кръв, Стефан го гледа насмешливо, подиграва му се, че не знае да кашли, и после му показва как се кашли, през смях, по-големи парчета кръв. Умре по-рано Методи. Като се връщахме от гробищата, Стефан беше неизчерпаем със своите духовитости и извика у всички ни един смях, по-горчив от Гоголевия. Не си спомням конкретно неговите шегни, обаче те се движеха между това, че работата на Методи не била шегна (защото най-сетне наистина умря), и това, че тия дни щял да ни прави труд и него да носим, Стефана.“

„Тия приятели, през последната зима на своя живот, неведнъж се отопляваха с кръстове от гробищата. При една нощна експедиция за гориво намират в гробищата колца с едно колело. Единият я взема, обърната, на главата си, другият се натоварва с кръстове. Първият потъва в завят от снега трап, и колцата го захлупва. Усилията и на двамата били големи, додето падналият излезе от трапа и додето занесат кръстове и кола в къщи.“

„Не мога установи, по какъв път този спомен дойде да бъде използван първом в един разказ от днешната война (П р и з р а ц и), а наскоро след това, незадоволявайки се както съм го използвал, поисках наново да употреба материала в Р ъ ч е н и ц а. Колкото чудно и да би се видяло, обаче факт е, че началната точка на тръгване при създаването на Р ъ ч е н и ц а е именно този спомен. Всички други събития в пиесата, цялата интрига е измислена за този център — център само за мене, съвсем не същински център на работата.“

„Главната линия на фабулата се сложи у мене може би в няколко мига, — ала след като известно време се връщах върху тоя спомен, с умисъл, по какъв начин би могло да се направи от него драма. Тая главна линия е едно светкавично хрумване: една жена трябва да бъде обект на състезание между двама герон. В първия миг още видях необходимостта да се внесе трети мъж, понеже двамата приятели не могат да се състезават, без да загуби цялата работа своята етическа основа. После усложнения на фабулата не е трудно нещо. В два, най-много в три дена цялата постройка биде тъй готова, че не стана нужда при изпълнението да меня почти нищо от нея.“

Изобщо взето, той мисли:

„Носейки известен материал, имам чувството, че тъкмо от него може да излезе напр. драма. Иде момент, когато светва главната линия, около която сравнително по-постепенно се групират подробностите на фабулата.“

— Как се превръща доловеното като мотив в поетическо слово?

„Най-напред чрез фигури и чрез една вътрешна музика, музика в душата, главно ритъм. Мотивът си е донесъл самичък ритъма, и аз не го избирам. Значи, не разисквам със себе си, дали този ритъм да избира. . . . Какъв размер да избира (— ритъм е употребено горе в много широк смисъл на думата): той се налага от самия мотив. Не е безразлично, един ношен мотив напр. дали в хорей ще бъде развит или в някой от трисложните размери. В повечето случаи трисложният размер е необходим, налага се.“

„Това, въпрочем, е малко по-формалната страна. Има една друга, скрита мелодия, която не е толкова правилно редуване на ударени и неударени гласни: това е движението на едни или други звукове, на тъмни или светли — тъмни ш-та, с-та, светло ч. Преди да се дойде до обстриянето, преди да се изрази в думи, тая звукова страна вече съществува. Тя като че носи със себе си и цветни впечатления: убити или по-живи тонове. Напр., есенният мотив непременно след звуковите елементи има и цветни тонове, още далеч от възможността да бъдат уловени със средствата на словесното изкуство. Това е най-мъчителният период на творчеството за мене.“

Като става дума за подобно музикално настроение у други поети и за това, че то не предполага с необходимост специфично музикален талант, Христов изтъква, колко немусикален е бил напр. Яворов, — нещо което можех да потвърдя от собствени наблюдения над Яворова и аз. Има обаче случаи, гдето поетическа и музикална дарба вървят ръка под ръка, както у Хофмана или у Томас Мур. За последния Христов казва: „Повечето от неговите романи са композирани от самия него, и много хубаво.“

Запитвайки го, в свързка с известни негови композиции, за разположението му към музикално творчество, той отговаря:

„Аз съм често много по-чувствителен към музика, отколкото към поезия. Особено за музикална драма с положителност мога да кажа. Никога на драматическа пиеса не съм бил тъй дълбоко раздвижен, както на музикална драма. Даже по едно време ми се струваше, че съм си забъркал пътя. Кара ме така да мисля, може би, обстоятелството, че лесно съвладявам техниката на разни музикални инструменти. Ти може би не знаеш, че съм писал композиции, дори печатал. Г-жа Алекс. Балабанова намери една от тези композиции особено интересна, напомняща „нещо Григовско“. То беше един Romance sans paroles, печатан в Х у д о ж н и к, год. I. Това го казвам, ама с голямо стеснение. . .“

ЗАПИСВАНЕ НА СЪЗДАДЕНОТО

— Кога и как се записва създаденото?

„Написването у мен се извършва почти на един дъх, обаче с прескачания на някои места, които биха ме затруднили и забавили, — на цели куплети, някъде на рими. Но прескоченото място не може да бъде заето от нещо друго, освен от онова, за което е прескочено. Значи, мотивът е в органическата си цялост. Сигурно и тебе ти се е случвало в твоята работа това. . .“

„Странно е, че първото написване е тъй зверообразно, когато, — за да не бъде човек съвсем отчаян, дето е извънредно далеч от мерналото му се, — произведението трябва да се яви тутакси в своя най-празничен вид. При все туй, остава една дълбока увереност, че хармонията лесно ще постигне и че от там нататък е чисто техническа работа. Именно това предчувствие не ми дава при първото написване да захвърля перото. Трябва да има известна хармония между наслаждението, което се чувства преди написването, и това звере; а всъщност разликата е извънредно голяма между двете. За да не дойде отчаянието, че е невъзможна работата, трябва да се чувства, че борбата с езика не е непреодолима и че от там нататък остава по-скоро разрешение на технически задачи, отколкото фиксиране важните части на цялото.“

— В кой стадий на вътрешна работа той хваща перото, за да пише?

„В едно относително успокояване. Все пак съвсем относително, понеже много от първите редакции носят следите на капки сълзи.“

„При първото написване, още в диво състояние, има тичане из стаята и сядане на масата. Никога не ме задоволява да оставя така написано стихотворение и да го поправам вечерта или на другия ден. Обикновено се заемам тутакси да попълня черновката. Тогава вече лягам на гърба си. Значи, туй лягане за детайлна работа е повече необходимо.“

— Създава ли понякога цялото стихотворение само на ум, или го записва още в процеса на оформяването?

„Случва ми се да намисля в големи подробности, дори да цизелирам на ум, — някои по тихи мотиви обаче, — при разходка или преди заспиване. Чудното е, че ако между това намислюване и написването се сложи един разговор или сън, нищо повече не си спомням. Повторя го, — при записване напр. — повтаря 3—4 пъти работата и ми се струва невъзможно да се заличи, а на утрото понякога мотива дори не мога да си спомня, не детайлите. Сънувал съм стихотворения, окончателно написани, чета ги на глас, — на утрото също няма никаква следа.“

Най-често, едва ли не „обезателно“, Кирил съчинява с перо в ръка:

„Има случаи, когато отбелязвам по „китайски“, по невъзможен начин. . . Тука пиша, на листа, а на страна, на полето отбелязвам другото, което ще дойде, за да не се забрави: някой епитет, някоя рима; по една-две думи.“

ОБРАБОТКА НА ПЪРВИЯ ЗАПИС

„В първото написване, както вече казах, може да липсува куплет, рима, а най-често епитет. Най-мъчно примирим съм при първо написване с един банален епитет. Ако не мога тутакси да намеря задоволителен, обикновено прескачам. — Струва ми се, туй е много важно в писателското изкуство. Негодният писател веднага ще го познаеш по лошите, нехарактерни, клишета-епитети.“

„Първата нужда от обработване е подобряване епитетите и внасяне нови фигури, заместване недостатъчно оригиналните, и после вече изследване, проверяване работата във формално звуково отношение. Последното става най-подир, при втора или трета преработка, преди печатане.

Може ако не е човек доволен, и след печатане. Естествено такъв род поправки се правят и при всяко последващо публикуване на едно произведение.

„Казвам — във формално отношение. Знаеш какво разбирам под това? В някои настроения необходимо е да има повече р-та или повече твърди гласни. . . Не! Това не е формално.

„Последната фаза на преработката не е формална, техническа, механическа работа. Формално е да провериш няма ли грубо неподходящи съчетания на звукове. А онова, за което говоря, се отнася вече до една много трудна звукова страна: да изразиш известно настроение така, че дори оня, който не познава нашия език, при една хубава рецитация да се досети, за какво се касае. В едно и също стихотворение има места, гдето трябва да преобладават резки двукове; или повече е-та, и-та. . . Туй става отчасти в самото начало, но съвсем съзнателно става в едно от последните цизелировки. Тогава дори става нужда да се заменят някои вече добре намерени думи само затуй, защото в тях има напр. много п-та, л-та, а мене ми трябват повече р-та. Във всеки случай това е една работа, която обикновено се смята за лишна, и с която се нагърбваме само в произведения, основани главно на настроения. Инак то като че си иде от само себе си. Напр. една войнишка песен, в която няма много р-та (понеже се залових вече за р-то), сигурно не би била добра“.

— Защо са необходими тия р-та там?

„Защото пращат като боева тръба“.

По-рано Христов характеризираше творческата си мисъл като една „добре контролирана от съзнанието интуиция“. Как дели собствено той тия два момента, вдъхновение и критика, в процеса на създаването?

„Деля ги с линията на съзнанието. Смятам, че въобще на младини, какъвто ще да е силен талант, повечето от най-важните моменти на художествената му работа се извършват така, че го представят като непосредствен поет, а не като художник. Интуицията, макар да значи много повече, несравнено повече от съзнателно дирене на художествени ценности, все пак е по-малко от половината работа, и в най-щастлив случай може да даде гениални импровизации, но по никой начин една безукоризнена страница. Само у художника, който бавно се ражда от поета, може да има съзнание, което контролира и най-ценните самопроизволни откривания на истината (самопроизволни експлозии на духа), онова, според думите на Ницше, стъпване от връх на връх в планината, оная бърза работа, за която често логиката не може да ни помогне.

„Аз смятам, че може да има трайно значение за изкуството само онзи, който на младини е проявил максимална интуиция, почти необузdana, и който после постепенно е сполучил да се самоподчини на едно пълновластно съзнание. Това равновесие на интуицията и съзнанието е в същност гениалност. Най-добър пример мисля, че е Гьоте. Какъв непосредствен поет е на младини! Просто струвало ми се е, че тая непосредственост би го разрушила догде стигне зряла възраст. Има много такива натури, разрушени благодарение на твърде голяма интуиция. В тази смисъл вдъхновението може да изгори съзнанието.

„Аз съм се стремил съзнанието да ме изстуди, да изстуди моята природа, при което е възможна несравнено по-хармонична работа. Всички мои преработки на написани с голяма непосредственост младежки работи имат той обект. Всичко, което съм изхвърлил от Избраните стихотворения, а то е повече от половината, смятам, че страда именно от този недостатък: голяма непосредственост, с която е свързан известен хаос, известна невъзможност да се постигне хармония. Това се отнася както до по-нежните лирически мотиви, така и до сатирата.“

— Но вървят ли интуиция и контрола на съзнанието винаги ръка под ръка, или пък вдъхновението предхожда критическата мисъл, или въобще едното и другото не съвпадат, а се редуват някак?

„Съотношението между интуиция и съзнание, или самокритика, е постоянно; дори в един и същ момент движи кобилицата ту на едната, ту на другата страна. Обаче при процеса на работене все пак интуицията е важната, а после вече иде контролата на разума, — когато трябва да се издирят по-подходящи изрази, да се отстранят паразитните елементи и пр. В стихията на интуицията могат да изскочат, именно, твърде много паразитни елементи и центърът на работата да бъде затрупан от тях. В някои щастливи случаи контролата се е извършвала у мен тутакси; все пак аз съм бивал тогава скептик и съм упорито дирел, дали работата ми няма някои големи недостатъци, които не мога изведнъж да открия. Особено леко това ми се е удавало при моите балади, които са претърпявали сравнително много малки поправки. Но колко недоверчиво аз съм ги препрочитал и дори съм се залавял, без нужда може би, да ги поправам, — за успокоение на съвестта.

И като повдигам въпроса за значението, което се пада тук на по-интимна или на по-външна преживелица, при което първата естествено е свързана с по-неоформена импровизация, Христов, мислейки същото вече по-рано, казва:

„Това недоверие, че съзнанието изведнъж е смогнало да контролира интуицията, се дължи навярно на естеството на мотива: при съвсем лирическа продукция много по-лесно е да се вмъкнат моменти, които пречат на композицията, а при едно обективизиране на някой епически или епико-лирически мотив тая опасност по-лесно може да бъде избягната, понеже асоциациите са някак по-подчинени на установените закони, — няма такива скокове, както при първия случай.“

Като минавам към въпроса за кръга на темите в поезията му и за изворите на вдъхновението му, Христов се отклонява да говори и за стара и нова метода при обработката на своите лирически неща.

Той изтъква, че всичките му произведения са никна ли от някое сърдечно преживяване:

„У мене винаги собственото сърце е ангажирано, било при преживявания от най-интимно естество, било при заставане пред красотите на природата, или. . .¹ на живота. Даже когато съм чувствувал по-голяма склонност към метафизика в изкуството си, пак връзките между моето дело и сърцето ми са били здрави. Възрастта в туй отношение е играла голяма роля. В ранни младини, не ще съмнение, главните струни, от които съм изтръгвал звукове, са били струните на пола. Обаче аз далеч не смятам, подобно на мнозина наши критици, които е занимавало моето изкуство, че това са — и то именно в оня им юношески вид — моите най-ценни стихотворения. За жалост, повечето от тях не чинат нищо и са отдавна парясани. По-късно същите тия мотиви можах да дам в една несравнено по-префинена форма, като символи и настроения. Обаче тези неща (голяма част от Т и х и п е с н и, после Ц а р с к и с о н е т и) съвсем още не са забелязани от нашата критика.“

Той разгръща на стр. 146 от сборката С л ъ н ч о г л е д и пр. „Ето един мотив, който бих развил на младини съвсем по друг начин.“ Той чете после от Ц а р с к и с о н е т и:

Ж е н а

О, тя години лъгана била е!
Тя, преданата! — И подирва друг.
Измяна за изменника съпруг!
Наложница не му е тя да трае!

Отбажда шапката си и се мае:
Сърцето бие, блъска като чук. . .
И мисли, в пода вгледана: „Кой знае
Какви ли не са идвали и тук. . .“

И мисли: „Колко, колко ли са други
Тоз праг престъпвали. . . Моми, съпруги
Със шеметни, с безпаметни глави. . .“

И може би. . .“ — Той скочи, доближи се
Нетърпелив; тя гневно се изви
И тласна го, и викна му: „Махни се!“

„Сега, това по естество е един от ония мотиви, които особено съм обичал на младини. Обаче в изпълнението му тука има качества, от каквито преди е нямало нито помен. Тази стъгленост, туй отхвърляне всичко, което би пречило на централния драматически момент, — преди години не бих могъл да го постигна (вън от подбора на думи, на редки рими, дори съвсем неупотребени по-рано).“

„Някой друг такъв еротически мотив, подобен на ония, които по-рано съм развивал по съвсем друг начин.“ Той обръща стр. 152, все там, и чете:

¹ Тук е пропусната случайно една дума, може би „превратностите“ или „тайните“ (на живота) — б. р.

„Прощавай!“ „Да, прощавай!“ „Тъй студен?
Нито целувка? . . .“ „Може и без нея.“
„Ах не, недей така!“ „Жена без свен!“
„Ти искаш с този спомен да живея?“

И даде ми сърце да се надсмая:
„Да ме забравиш искам. . .“ — Него ден
Тъй лудо плака тя! — А после . . . Де е,
Как заживе? — не стигна вест до мен.

И срещнахме се ние след години.
Бръз поглед, поздрав хладен; ще отmine
По своя път така спокойно тя?

Запирам смаен: „Боже! Що направи,
Че истина можй да ме забрави?“
И няхах сила аз да ѝ простя.

„И това е пак цяла драма. — От тази гъстота, от тази икономия на средства аз не виждам нито сенчица в младежките си работи. И моя идеал в изкуството вече от години е, именно да дам с колкото се може по-голяма икономия само най-необходимото, което да е достатъчно, за да може всеки, комуто е достъпно изкуството, да бъде при четенето читател-творец, съобразно със своята натура.

„Друг такъв пример, още по-типичен, и то с елементи на метафизическа мисъл:

А д у л т е р и

В души ви сънища неразгадани,
Във уморения поглед тъмен рой
Видения. — О, как е жалък кой
Не впил би устни — в устни живи рани!

Вий за безумства сте ни завещани
От патриарсите на рода мой.
Къс път е вашия, но, о желани,
Пресича нашите многожди той.

Вас нявга моето юначно племе
Заробвало е — вас, с очи големи
И слепи, слепи в лъчезарния ден.

И трепвам, колчем някоя помине
Край мене: сякаш хиляди години
В душа ми споменът е съхранен.

Цитирайки този сонет, на стр. 153 от същата сбирка, Христов забелязва:

„Тук вече няма онуй кипене, ония младежки жестикулации, макар че мотивът е от естество и сега дълбоко да ме вълнува. Туй възмущение е обуздано, изстудено от преследващи определени цели художествен усет. — От тая страна аз смятам, че за най-ценното в моето изкуство, за онова, което стои на върха, нашите хора не са се досетили да споменат. Впрочем, за това после.“

От где иде вътрешният тласък за писане, кое тика поета към създаване?

„Отговор на този въпрос бях дал в едно стихотворение още съвсем в началото на своята литературна дейност. Стихотворението беше слабо и тъй окончателно съм го парясал още тогава, че не е прибрано нито в една от сборките ми. Даже името му не помня. Струва ми се, печатано е в Б ъ л г а р с к и п р е г л е д. Съдържанието е това: В тялото на бисерна мида попада песъчинка. Мидата я боли, отлъчва най-скъпи сокове и обвива постепенно бодливата песъчинка. По такъв начин образува все по-голям и по-голям бисер, в центъра на който стои една болка. — В тази смисъл и най-голямата радост в живота е болка. Чини ми се, че е отговорено на целия обем на въпроса.“

Дома подирях това стихотворение и го намерих в сборката Т р е п е т и от 1897 г., под наслов „Бисер и песен“ (стр. 51). Значи, поетът не го е парясал, а го е възпроизвел веднъж, за да го изостави само отпосле съвсем. То гласи:

Бисер и песен

Вземи, строши туй бисерче дребно —
И ти в самата негова среда
Пращещ ще наидеш, пясчѐ непотребно, —
Но то за бисерката бе беда.

В тялото ѝ попаднало случайно —
Какви болезки люти тегли тя,
И колко дълго къпа го потайно
Със бисерни талази — и лине. . .

Песните на поета разнижете,
Тез чудни млечни бисери — и вий
В звънтещите им звуци ще съзрете
Какво, уви! грижливо там се крий.

То горка реч е, оскръбленѐ клето,
Език, що злобен нему е хвърлил,
Но лютата болезка на сърцето
Певецът с дивен химн е заглушил.

Христов казваше още в оня разговор:

„Мисля да се върна към този мотив и да му дам съвършено друга обработка — с всичките свои сегашни художествени [нически] средства. Парясах го не само защото е крайно незадоволително по форма, но и защото има такава една научна страна, която на времето мъчно можах да удавя в изкуство: тя му дава характер на обикновено резониране, напомнящо едновременно гръцки стихотворения върху теми от математиката.“

ПРИЗВИНИЕ НА ПОЕТА

Връщайки се пак на въпроса за скритите двигатели към творческа работа, Христов изтъкваше като главен мотив:

„Непреодолимата нужда от конкретизирана красота на живота в най-обширна смисъл. Тази конкретизирана красота като че иде да ме увери в смисъла да живея аз лично, да има животът ми стойност в собствените ми очи. Няма никаква сянка от суетност в това ми твърдение. Аз не бих могъл да си намеря място в живота, аз се бих самоунищожил без тази необходимост, както и без възможността да постигна задоволяващи ме поне от-

части резултати (— защото никога не съм завидно доволен от своята работа): необходимост да се вгълбявам в най-важните свои преживявания и да се старая да им дам художествен израз. Никога не съм бил тъй мрачен и тъй откъснат от живота, както кога по една или друга причина не съм бивал в състояние да се спра на увеличаща ме работа. Чувствавам своята работа просто толкова необходима, колкото е напр. дишането. Смятам, че не трябва да има в живота човек, който, колкото скромна и да е работата му, да не я чувства като дълг и като върховно наслаждение. Иначе светът би бил една лудница, животът едно наказание и нещо крайно неморално. Може би и за туй е толкова несвършен животът, защото повечето хора живеят току така, по инерция при раждането“.

Като му напомням изповедта на Яворов по тая точка, той заявява:

„Аз никога не съм се чувствувал дилетант и са ми непонятни ония български писатели, които са такива през антрактите. Продуктивността в случая не значи нищо. Може за цял дълъг живот да съм бил в състояние да напиша само едно малко томче, и при все туй всичките ми дни да са били за мене празници на изкуството.“

Сочейки му примера на французина Ередиа, издал само един сборник сонети, той отговаря:

„Да! Именно то ми мина през ума!“

ЛИЧЕН ЕЛЕМЕНТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА

Но какви са връзките между поезията и живота на поета?

„Темите ми идват направо от моя живот. Не съм зачитал тема, която по залутани пътища не е пресичала кръга на преживяванията ми. Моите любовни увлечения, радостта от природата, гневът от една непочтена постъпка, на някого спрямо мене, мъката, че работите в родната страна не вървят тъй разумно, както бих смятал, че е необходимо за един закъснел народ като нашия, очарования от смътните фигури на българското минало, възторг пред способността да се застане срещу смъртта, изненада при откриване на гнезда на доблест и на най-висши душевни качества у обикновените селянини-войник — това са стимулите, побужденията към моята работа. Израз: на младини — пълна непосредственост и първо лице, аз; сега — обикновено трето лице или пренасяне в далечни времена, скриване под исторически колорит интимното. В туй отношение едни от най-типичните мои неща са драматическите поеми Леонардо да Винчи, в която давам трудностите на моя семеен живот; Зевксис и Паразий, гдето в един свършено автобиографичен обем са дадени отношенията ми с Пенчо Славейков; после Джанини и Лучия — интимни преживявания с две близки мен жени. Такъв род спотаени преживявания бликат и в Боян Магьосник. Това може би би било отгатнато отдавна, ако нашите хора нямаха такова наивно понятие за историческа драма, ако не мислеха, че аз съм имал намерение напр. в Боян Магьосника да дам една вярна картина на първото разложение на България. Чудно ми е, как не се досетиха на времето, още при първото игране на пиесата, че намеренията ми съвсем не са били тези, ами — недъзите и положителните качества на сегашния български народ.“

„От другите споменати драматически поеми критиката, струва ми се, се е плашила, че може да има в тях нещо заимствувано и може да обвинят оногова, който би се спрял с по-голямо внимание на тях, в невежество. Всъщност в тях няма нито атомче чуждо нещо. Ако би се отгатнала тяхната автобиографична страна, то изведнъж би се почувствувало. Те са в такава степен автобиографични, че аз си позволявам там най-груби нарушения на историческата правда. Един пример: Леонардо да Винчи не е женен; за моите намерения той трябва да има жена, и аз го оженвам. Никъде не се казва, че Зевксис е хром; но мене ми е необходимо да бъде такъв — и аз го правя. А колко нарушения на историята има в Боян Магьосника!“

— Нужно ли е да mine известно време, докато преживянато стане годно за поетическо възсъздаване, и от какво зависи по-голяма или по-малката пауза в разните случаи?

„Догдето преживяното е много свежо, особено ако е от интимен характер, обикновено не мога да му намеря художествен израз. Необходимо ми е да mine време, и болката — ако се касае за болка — да утихне, и после изкуствено да я предизвикам в един търпим вид. Понякога се е случвало да се върна, след като съм несполучливо опитвал много пъти, на твърде отдавна преживяно, дори преди 15—20 години, и да сполуча да го превърна на стихотворение. Способността да извиквам отдавна преживяно с всичката му реалност, струва ми се, у мене е почти едно проклятие. Аз не мога да забравя нито доброто, нито лошото в своите преживявания, и понеже животът ми е приготвял повече неприятности, споменът за това в работата ми ме често гнети, — макар да е една много продуктивна сила.

„За голямо отдалечение, може би като на най-добър пример, мога да посоча на елегията на стр. 28 от *Химни на зората*. Тя най-напред бе в един невъзможен вид, поемата „Морска пяна“ във *Вечерни сенки*. После биде разбита на няколко мотива, на пет елегии, и изчистена от много непотребни работи, в *Избрани стихотворения*. Най-после, двайсетина години след първата ѝ редакция, доби този вид, в *Химни на зората*. Преживяното, което лежи в основата ѝ, се отнася към 98 или 9-та година, когато е написана и най-напред поемата, а окончателната редакция е дадена в 911 година. Вълнението пред много прясното преживяно бе при първото написване тъй голямо, че „Морска пяна“ не е никакво художествено дело, а несвързани изстугленишки крясъци. Любопитно е, че когато и втори път се върнах към тоя мотив, 903 година, аз пак не можах да намеря онова спокойствие, което е необходимо, за да развърна своите средства. Струва ми се, че и при третата редакция това вълнение поиска да ми попречи.“

„В някои случаи, при стремлението да се уловят по-кратки преживявания, ми се е удавало това почти в момента на хрумването. Веднага след хрумване, или след час-два, или същия ден са написани, в *Химни на зората*, на стр. 9 „Песен“, на стр. 18 „Хор“, на стр. 23 „Хей пролет иде“, на стр. 24 „Край синора“, на стр. 43 „Миниатюр“. Бих посочил много такива. . .“ Някои „ефектно поантирани работи, които се зараждат просто от ефектния поант“, имат също такова бързо потекло. Такъв е случаят напр. при „Живата песен“ на стр. 57. Тук главното е мисълта за „жената като жива песен, неочакваното сравняване красотата на една жена с една свършена песен, която диря“.

„Износване на известен сюжет, дори когато той е нещо много по-сложно, у мене се извършва извънредно бързо. И ако не ме е страх, че бих могъл да прибързам, ако нямах същото туй чувство на недоверие в свършенството на постигнатото, за което чувство порано споменах (при импровизация), аз бих пристъпвал в много случаи веднага към опит да намеря подходящи форми. Понякога постройка на цяла драма или на голямо белетристическо произведение се е извършвало в главата ми за няколко секунди. Аз имам наべлязани при такива случаи редица големи произведения, на всяко от които би трябвало няколко месеца да посветя. Това е един от източниците на голямо страдание за мене. Аз мога да ти дам поне на 15 пиеси постройки. Напр. комедии имам няколко построени, ама тъй — детайлна постройка, извършена в няколко минути. Така *Сънят на кьосето* — една, по външен вид, фарса, ала с намерения, които отиват по-далеч. Или *Плашлото*: написана е в главата ми в големи подробности. При първо хрумване веднага ми изпъкнаха, като че в дълго търсена хармония, и трите действия, напълно правилно построени и записани тутакси на едно листче в 15—20 реда.“

Наскоро след разговора, в който разкриваше такова потекло на някои свои произведения и обсъждаше възможностите за отдалечение между преживяно и поетическо отражение, Христов публикува в сп. *Отечество* (г. III, кн. 38 и 39, от 15 октомври 1916) една статия върху „Войната и литературата“, гдето се засягаше в по-обща форма, пак същият въпрос. Той се противопоставяше тук на „ония повърхностни хора, които искат през време на войната писателите да сложат перата си, или по-добре, които твърдят, че условията във военно време не били пригодни за едно по-дълбоко творчество“. Възражението на тези хора било именно това: „Асимилирането на събитията не може да се извърши тъй бързо в оная степен, в която е нужно за художественото им възсъздаване; ние, които сме във вихъра на тия събития, трябвало да се отдалечим на време от тях, за да ги погледнем по-спокойно, в перспектива.“ Христов мисли по-другояче по въпроса. „Подобно схващане на работата, твърди той, може да има само човек, който не е непосредствено запознат с процеса на литературното творчество. . . . Който е извървявал многожди пътя от едно силно преживяване до неговия словесен художествен образ, би се само усмихнал на смело-стта на ония, които искат да знаят повече за една сложна душевна работа, неизвършвана никога от тях — повече, отколкото знаят тези, които я извършват. Всъщност техните разбирания са в обратно отношение към истината.“ А истината в случая била: „Майсторът в литературата има по-голяма възможност да намери най-подходящия израз на чувство и мисъл, когато те са на върха на своята сила, когато са нажежили неговия дух, отколкото по-после. Всичко послешно е само детайлна шлифовка, техническа работа. Онова, което е скъпо, което носи белезите на голямо вдъхновение, то не иде с биволска кола, а светкавично.“

Христов привеждал след тия думи едно мнение на Гьоте, според което току-що роденото в душата произведение трябвало да се записва веднага, догде не са отлетяли „щастливите мисли и чувства“; да се записва тъй бързо, щото да не се губи дори толкова малко време, колкото е нужно, за да се постави направо лист хартия, сложена на криво. Но очевидно в тоя съвет на Гьоте се съдържа една по-друга истина, нежели оная, която търси Христов. Гьоте изтъква в два свои разговора, един с Боасере от 8 август 1815 г. и друг с Екermana от 14 март 1830, които Христов има на ум, цитирайки по спомен, — несъзнателното, лунатическото онова състояние, в което се намира понякога творецът при едно внезапно вдъхновение, и опасността да се забрави създаденото в миг стихотворение, ако не се запише тутакъ, как и да е, на хартия. Тоя начин на записване Гьоте противопоставя на случаите, когато мотивът на стихотворението се пази дълго време в душата и само неохотно поетът се решава да намери думи за него и да го предаде на книга. Без да изключва тезата на Христов, мнението на немския поет се отнася, следователно, само до определен род импровизации и няма предвид тясното съотношение между преживяно, изпитано в живота, и изобразеното в поезията.

Христов завършваше статията си с тая уговорка: „Ония, които поддържат, че художественото възсъздаване на събитията и георите на една война изисква мирни и спокойни времена, много подир замлъкването на топовете, са прави само в едно — и то пак донякъде: когато се касае за обширно литературно дело, за една голяма композиция, за една много-сложна работа, която изисква известно продължително откъсване от текущия живот. . . . Така че всъщност изключение трябва да направим само за спокойните и обширни епопеи, които преди всичко изискват завършването на дадена историческа епоха.“ Ала според Христова и това изключение не се спазва всякога, тъй като „не са редки случаите, когато е смогнато и в най-бурни времена да се създават по-сложни литературни произведения — било драма, било повест или дори роман“. Той мислеше тук навярно за своя *Старият войн*.

В една допълнителна забележка към разговора си по предмета Кирил внесе следното в ръкописа ми:

„Ако се вземе, че се отнася до всички родове преживявания, това ми твърдение би било в противоречие с по-първи мои показания. Обаче — статията ми цели поезията през време на война. Имал съм пред очи напр. Петьофи, който не единж, през унгарската революция на 48 г., е превръщал в поетически манифест събитие или преживелица от същия ден или ден по-рано. Повечето от моите стихотворения, писани през 912—918 г., имат същия произход. И, чини ми се, това не пречи, поне на третината от тях, да стоят — въпреки вироглавството на българската критика — между ония мои произведения, които бележат върха на делото ми (примери: „Старият воин“ (баладата), Малкият победител, Осиротелите старци, Самотна жетварка, Сянката на цар Самуил, Граничарка, Йото от Куково, Пленници (стр. 97. Поб. песен), Утринна и вечерна молитва, Да живеи смъртта и пр.).

ЕЗИКЪТ НА ПОЕЗИЯТА

23 февруари 1915 г.

„Думата аз смятам като повод за извикване известно количество представи.

Имаме особено съседство на две думи, но то не е цялото съдържание, а само началото на един процес, който остава скрит.

Смятам задача на словесното изкуство, да даде с минимум средства възможност на читателя да бъде оригинален четец, творец-четец, съобразно с преживяното от него по-рано (то дава резонатора у него).

„Често музикалната страна може да налага едно ретуширане, едно замъгляване на съдържанието като необходимо. Става нужда да се ограничи съдържанието. Взема се една малка страна от съдържанието, а повече важи другото. Както и обратният случай може: музикалните елементи на думите, съчетани със съседните думи, могат да открият една нова дълбина на съдържанието. Напр. тая обикновено дума „странно“: казана в един мистически момент, колко разширява съдържанието на думите. Туй бих нарекъл аз вълклицата ела сила на думата. Колко различни съдържания могат да се дадат напр. на думата „Господи!“.

ПРЕДСТАВА И ЧУВСТВО

— Може ли да се извика представа, като се пробуди предварително чувството, свързано с нея?

„Смятам тоя път (на лириката) за по-нисш; бих го нюансирал като (по-долня) степен на таланта: да не можеш да дадеш нещото, а да гледаш по околна пътека да дадеш идеята за него. Оня, който може да предаде нещото с всичката му същност, няма да даде чувството. По-лесно е да намериш ония комбинации от няколко думи, за да предадеш възторга си от един залив, наместо да предадеш всичко.“

Напомням му класическият случай у Хомер, гдето наместо да се рисува красотата на Елена, предава се ефектът от красотата ѝ.

„Голямото име на Хомер може да смути някого. Няма нужда от подобно описание; той може да даде една черта на едно място, друга на друго, така — пръснато. Но непременно трябва да има конкретна черта, за да знаем защо той боготвори Елена. Най-добре туй се чувствува при романа на Протич: очарованието, което приписва на своя герой, за който герой нямаме абсолютна никаква представа, комуто знаем само името (Живков); всички са във възторг от него, и жени, и мъже. . .

„Ако е за прост характер, там една черта може да бъде достатъчна. У Чехова напр., в един разказ, има един тип, който стои наведен на масата после вдига глава и изсумтява. . .“

„Ако е за по-сложен характер, там са необходими ред черти, но такива, които да се заковават като гвозден в главата. Те трябва да бъдат свършено индивидуални. Те могат да се дадат на разни места, но така, щото като дойдеш до нова черта, да се върнеш тутакси

към старото. Асла туй е новото в съвременния роман. А едно време, в спокойните романи, като извадиш един тип, ще се спреш на него, да видиш и под ноктите му какво има, че тогава ще захване той да действа. Но голяма част от дадените черти при действие, на призрака лесно се придава плът. В действията на едно лице най-добре можем да проверим неговите отделни качества. Тия качества трябва да бъдат дадени именно в действия, гдето се очертават най-характерно. Очевидно тогава, преди действието, няма защо да ги събираш и да ги даваш купом. Там е неподвижността на стария маниер, на спокойния стар писател.“

ДОВЪРШЕНИ И НЕДОВЪРШЕНИ ДРАМИ

Захващани и изоставяни драматически работи Христов имал доста, четири-пет поне: изкарани по един акт, по акт и половина. Завършени, но ненапечатани били две едноактни драми. Едната от тях, *Български дуел*, имала такова съдържание:

„Двама депутати, големи аферисти, пред вратите на едно кафене се скарват, защото единият нарекъл другия разбойник. И в кавгата си разкриват един другиму редица престъпления. Присъствава трето лице, техен общ приятел, който е даден само с няколко референции („Чакайте, бе братя“ и пр.); примирява ги. В края на краищата, след най-големи обиди, примиряват се и влизат да се почерпят.“ Другата била фарс. „Бият един министър, който лъже просителите; в чакалнята множество излъгани хора. . . Нея щях да печатам, обаче тъкмо по туй време убиха Васил Кънчов, и, за да не се свърже работата с незаслужената съдба на този добър българин, не я печатах. Само няколко дена след написването ѝ убиха Кънчов.“

Печатаните драматически произведения вървят по тоя ред: Леонардо да Винчи, Зевксис и Паразий, Джанина, Лучия, Стълпотворение, Боян магесникът, Старият воин, Първото писмо (в „Огнен път“), Ръченица и Охридска девойка.

СОБСТВЕНОТО АЗ И ЛИЦАТА В ДРАМАТА

— Как се държи авторът, с чувство и мисъл, накъм изобразяваните лица?

„Държа се в най-различни разстояния спрямо изобразяваните лица. С княз Бояна всецяло се сливам, — с възгледите му, с чувствата му. Сурсувула изобразявам със средства на контраста. Петър е тоже много далеч от мене, обаче всяко движение, което той прави, изпитвам, като се представлявам с неговите качества и действащ при условията, при които той действа. Значи, необходимо е едно влизане в неговата кожа и едно, при това, пазене да не остане тя някъде неподпълнена, а другаде спукана. Смятам, че е абсолютно необходимо за създаване на драматическа работа с повече лица тази способност да влиза драматургът в различни форми, в обвивките на хора, с които може да няма нищо общо. Най-много съм чувствувал тъждественост на моята съдба и моята природа с тази на изобразяваните лица при написването на *Стария воин*, макар че героните ми са твърде примитивни хора. Нито една страница от тази пиеса не е написана, без да съм имал сила да задържа сълзите си.“

— От где иде това особено отношение в случая?

„Такъвз мое отношение към лицата на пиесата навярно иде от общността на съдбата за всички българи. Аз не можах да я гледам на сцената, дори за 10-ти и 15-ти път спокойно. Не мисля, че сълзите на зрителите са причина на това, — макар при представянето на тази пиеса да би се намерило рядко, било просветен, било свършено примитивен човек, който да каже, че е имал през цялото време очите си сухи.“

Дели ли лицата на симпатични и антипатични и въобще какви чувства храни към тях?

„Не! Оставям лицата в пиесите си сами да се характеризират със своите постъпки. Отнасям се при работата си и към най-антипатичните от тях с еднаква любов. Само така, мисля, ми е било възможно да дам Сурсувула като жив човек или Трънковица.“

МАТЕРИАЛНОСТ НА ОБРАЗИТЕ

— Как си представя авторът лицата през време на писане?

„Не бих могъл нито две реплики да напиша, ако лицата не са пред мене, — не като призрци, а като съвършено материални хора, с цялата си фигура, с всичките си жестове, погледи, гримаси, звукове. Бих могъл да кажа, че аз ги виждам в един много по-идеален вид, отколкото се дават от актьорите на сцената. — Същото изпитвам и при четене на чужда пиеса. Поради това най-често предпочитам едно велико драматическо произведение да го прочета, отколкото да го видя на сцената. Актьорът — това никога не е представляваното лице. С тази конвенционалност, както и с друга една — илюстрациите в художествените произведения — аз никога не съм могъл да се примиря. Актьорът и илюстрацията ми пречат да си представя работата съобразно с моята индивидуалност. Особено мъчително ми е — когато се касае за моя пиеса, за мое лице — да се примиря, че онова което аз съм виждал във въображението си и което виждам на сцената, е едно и също.“

— Но къде вижда лицата на драмите си?

„При създаване на една драматическа сцена в някои случаи лицата се движат в моето въображение като по едно магическо платно, значи — като в една плоскост, — въпреки различните гълбини. В други случаи те са в пространството, около мене, в самата стая, видими за мене, без моето присъствие да им пречи. Това са различни моменти в работата и различни степени, струва ми се, на яснота на въображението. При най-патетични места аз чувствавам всичката материалност на лицата около себе си. Струва ми се, че някое ще ме докосне с лакътя си или ще се досети за моето присъствие там и ще сложи ръка на рамото ми. Никога в своята литературна работа не съм се чувствувал толкова визионер, както при създаване на една драматическа сцена.“

Най-интересен е случаят, когато авторът се слива с някое от лицата, каквото с княз Боян напр. „Има тогава едно раздвоение: половината ми действа, другата половина наблюдава какво прави княз Боян.“

— Кое си представя авторът особено ясно: външен вид и движения или глас на лицата?

„Надделяват движенията; движенията във всичката им пълнота: ход, жестикуляция, извързвания, стойка, взаимни пози. Но почти не мога да кажа, че слуховото въображение е по-слабо. Без да се влияя от характера на гласа на различните артисти, в една играна вече пиеса, аз бих могъл да кажа какъв звук на гласа трябва да има дадено лице, което като че много пъти съм чувал да говори. Повтарям: не с гласа на артиста.“

Колко отчетливи картини за положение на лицата в разни моменти на действието има авторът, показва и това, че за първата репетиция на Боян магесника той приготвил около 40 чертежа за движенията на лицата в разни сцени.

ИНДИВИДУАЛЕН ТОН ВЪЗЕКА

— Как съумява да намери авторът особената багра и особенния тон в езика на всяко лице?

„Едно от най-необходимите условия, за да има живот в драматическото дело, съм смятал това: всяко лице да има свой индивидуален език. И съм съзнателно преследвал това. Този език може да се състои тъкмо от същите думи, които употребяват и останалите лица, ала обратите на фразата, темпото, предпочитането на някои думи, непременно трябва да бъдат други. Впрочем, щом пред очите ми това са съвсем обособени различни хора, техният език си иде така, от само себе си техен. Изкуствени средства, умишлено повтаряне на

някои рефрени съм употребявал твърде рядко: напр. израза „Какви времена настанаха, господи, какви времена!“ у дядо Гроздана, в Ст а р и я в о и н. При такива случаи, когато се касае за декоративни лица, съм преследвал повече външен, сценичен ефект, тъй необходим за най-добрата дори аудитория, щом пиесата е предназначена не за четене, а за игра.“

ТЕХНИКА НА ДРАМАТА

— Как е усвоил Христов техниката на драмата, какво е чел или изучавал за тая цел? „Понятия за техниката на драмата най-вече съм добил непосредствено от гледане и особено от четене пиеси. Уясних тези си понятия главно с прочитане на няколко книги върху историята и техниката на драмата. Най-силно впечатление са ми направили Фрайтаговата Technik des Dramas и Хесеновата (Dr Robert Hessen, с псевдоним Avonianus) Dramatische Handwerkslehre, към която се отнесох просто като към един отличен учебник, който може да ми икономиса много усилия, да разрешавам дребни технически проблеми, вместо да узная какво разрешение имат те при всички подобни случаи. Напр., какво трябва да се даде в I действие, експозицията, как трябва да бъде изведено дадено лице на сцената, как трябва да се загатне, да се постели много по-рано за едно важно в драмата събитие, което ще настъпи по-късно, и пр. Оная органическа връзка, която не трябва да липсува дори на най-незначителната сценичка с цялото, аз се научих да дира още от четене на Шекспира, на Ибсена, на Хауптмана. Но всичката необходимост за съществуването на тази връзка почувствувах пред императива на Авониануса, когато той говори за предварителната постройка на една пиеса и казва нещо приблизително таквo: „Постройката, след като е извършена върху хартия с първите и последните реплики на всяка сцена, трябва до такава степен в органическата си цялост да е заседнала в главата на автора, щото, ако го събудят от сън и го запитат: Защо ти е нужна сцена 7 от действие III? — той веднага да може да даде всичките си основания, какво съотношение има тази сцена към развитието на действието.“ Това, може би, е прекалено, но — дорде не артиса, не стига. Във всеки случай, Авонианус за мен беше това, което е пътят към Америка за моряка. Щом има начертан път, няма защо наново да се открива. Всички сили, които биха се употребили за тази по-продуктивна работа, като предварително точно се запозная със законите, проверени върху най-добрите класически и съвременни драматически автори“.

— Има ли Христов някои предпочитания по отношение на класическа, романтическа, реалистическа или друга някоя историческа форма на драматическата техника?

„Възприемам всичко, което е съобразно с моята индивидуалност. Гледам да имам своя техника, обаче без да се връщам в предисторията на техниката и да дира разрешение на работи, които отдавна са известни и изследвани.“

ВЪЗЧУЖБИНА (ГЕРМАНИЯ И ЧЕХИЯ)

През 1934 г. на път за Германия (Берлин), гдето отивах за месец-два с намерение да направя някои проучвания във връзка с литературните и фолклорните си трудове, аз се спрях за три дни в Прага, единствено за да се срещна с Кирил Христов, когото не бях виждал вече 12 години. Нанстина в течение на дългото това време аз следях от далеч живота и работата на поета, въз основа на писмата му до мене, — писма не толкова чести само по и довно на своите кореспонденти, толкова аз бях мъчен в това отношение, и не само спрямо него. Но у мене оставаше живо желанието да го навестя в неговото изгнание и да проверя лично състоянието му, засвидетелствайки му добрите си чувства. Доколкото позволяваха възможностите аз се стараех по-рано да му бъда полезен в едно или друго, като чувах за честото му боледуване или за „безизходната“ му меланхолия и „страшната“ му нервна изчерпаност в чужбина, за които той говореше настойчиво в писмата си. Трябва да призная:

подобно на другите Кирилови приятели, аз не взимах съвсем трагично тия оплаквания. Тях аз слушах и десетки години по-рано, когато здравето на Кирил не изглеждаше тъй разклатено.

Намерих поета в квартирата му в предградието на Прага Dejvice, улица Na Piskách 71, гдето той живееше у г-ца Noemi Molnarova, бъдеща негова съпруга. Къщата с двор беше спокойна и удобна, шумният град не се чувствуваше близък. Кирил ми се видя доста отслабнал и наистина зле здравословно, понеже постоянно кашляше, издавайки явно недъзите, за които ми говореше в писмата си. В течение на три дни (30 и 31 декември 1934 и 1 януари 1935 г.) аз водих дълги беседи с него, зарадвания за посещението ми и готовия да се впуска в разговори на разни теми. Щастлив бях и аз, че го виждах все пак духом бодър и отдаден с ревност на литературната си работа. Използувайки разположението му към изповеди по всичко, което засягаше съдбата му, миналото му, творчеството му, аз го разпитвах, записвайки си под диктовка чутото. Той с готовност отговаряше на въпросите ми, потвърждавайки така думите си в едно писмо от 28 ноември 1932 г., по повод на четената тогава от него моя книга: „Психология на литературното творчество“, гдето правех употреба и от неговите по-раншни изказвания. „Искам да разменя мисли с тебе по много въпроси, но съм страшно зает. Ще сторя това като дочета книгата ти.“ Той не намери време за такива писмени разяснения, за излагане „впечатленията си, догде са съвсем пресни“. Затова пък аз му давах възможност да изпълни по-лесно обещанието си, в устна беседа, толкова повече, че той ме подканваше на 15 декември с. г.: „Ти вече много отдавна не си напуснал България. Не е ли време да поискаш научна командировка, поне за един месец? С каква радост бих те посрещнал в Прага! По каква безбройност въпроси бихме могли да водим такива разговори, които утре биха били крайно важни доказателства за това, че в днешното лудо време е имало българи и които мислят“. Без да споделям песимизма му по отношение на съвременниците, аз бях все пак силно заинтересуван да чуя възгледите и изповедите на Кирил, дошли в допълнение към по-старата ми анкета.

Въпроси и отговори, в тяхната непринуденост, с всичката свобода на разясненията и без всяка поправка на израза от моя страна (устен израз, който не би задоволил никога Кирил при печатане, с толкова грешки и случайности от всякакво естество при импровизацията), предавам на следните страници.

ЗАЩО СЕ ПРЕСЕЛВА В ПРАГА?

— Какви обстоятелства те доведоха в Прага, и то за толкова дълго време?

„Седем години (от края на 1922 до края на 1929 г.), прекарани в Германия, заличиха много от недостатъците не само на българина, но и изобщо на славянина. То бе тъкмо по онова време, когато Германия подскачаше върху скара. Гневът ѝ към цял свят за бедствията, с които имаше да се справи, известно е, беше много голям, особено към славянския свят. Макар да не бях третиран зле там, макар даже за ония хора, с които най-често се срещашах, да бях просто интелектуалец, независимо от коя нация, — германската суровост в края на краищата ми беше дотегнала. Жадувах за една по-мека славянска атмосфера. Имах да избирам между Прага и Варшава. Прага ме привлече с някои спомени от по-стари мои кратки посещения.“

— Къде прекара в Германия?

„Главно в Лайпциг: отначало в Йена и после в Лайпциг. Но правех големи пътувания в Германия — и после в Скандинавия, както си спомням.“

„Решително беше и друго едно обстоятелство, да дойда в Прага. Сприятелил се бях — без лично да се познавам, чрез писма — с няколко пражки учени и литератори, които често ме подсещаха да се преселя в Прага. Между тях — особено един от редакторите на Prager Presse, Magt, и професор Gesemann. Последен мотив да се реша бе срещата ми с Gesemann в Лайпциг, при една университетска седмица, в която той държаше няколко интересни лекции върху южните славяни. Когато след първата му лекция ме запознаха с него, той извика

всѣм не по немски: Endlich! Wann übersiedeln Sie nach Prag?¹ — Endlich (означаваше), че сме се н а й-с е т н е срещнали лично. Той (Геземан) е много приятен човек. Дано не е заминал за някъде. Той използва всяка ваканция, да пътува с жена си. Аз бих искал да имам една среща с него.

„Това беше 1929 година, през есента. Реших се (за заминаването си) много бързо. Имах някои неприятности с Парлапанова² там (в Лайпциг) . . . За да напусна Германия, той беше разпространил мълвата, че аз пиша една отрицателна книга за нея. Защо искаше той това? Ти знаеш, че той издаде един немско-български алманах. Тоя алманах е редактиран от мене. Парлапанов имаше план да направи нещо много банално, само за търговци. Аз го убедих да разшири програмата на това издание, за което той ми беше много благодарен. При все това, тристате марки, които ми беше обещал за редакционната работа, не ми се изплатиха; отказа се да ги плати. За да не го безпокоя и, евентуално, за да не се отнесе до съда, той прибегна до това средство — да направи от мене опасен човек за Германия. За жалост аз му бях говорил върху някои мои недобри впечатления от германския характер.

„Пренесох се набързо в Прага, за да мога да участвам в тъкмо тогава учредения I конгрес на славистите.“

СЕДЕМ ГОДИНИ В ГЕРМАНИЯ

— Какво работи през този период в Германия?

„В Йена, гдето най-напред се установих, главно се лекувах. Пристигнах там съвършено болен, почти умирающ. Четири месеца спокойствие и редовно лекуване при един университетски професор с голяма известност, Lomel, бяха достатъчни, отново да ме закрепят.

— Какво чувствувахте, собствено? питам Кирила, който пушейки се разхожда из стаята.

„Сърдечна болест.“

И като подлага отговора си за своите литературни занятия, той продължава:

„Градът на Шилера ме държи през тия четири месеца в едно постоянно повдигнато настроение. Четох сума неща върху живота на Шилера в Йена, върху неговата професура, неговата женитба там, и ходих по всички места, гдето той е бил или предполагам, че е бил: в къщите, гдето е живял, в тая, гдето е имал първата си среща с Гьоте. . . През неделните дни, а понякога и в делник, прескачах до Ваймар, който познавам така, че бих могъл да бъда чичероне.“

„В Йена турих най-напред в ред два тома от моя дневник, главно върху последните неприятности, които бях имал в България и които ме изгониха от родината. Освен това, написах първата редакция на малкия роман Мечтатели, във формата на драма При звездите.“

Тодор Павлов бил написал статия за романа в „Литературен глас“. „Прави откритие, казва Кирил, и се чуди, че романът не е бил отбелязан подобающе на времето.“ От драмата си Кирил нямал копие при себе си. Писана била тя с молив, лежешком, и била пратена за драматическия конкурс в София. „Не знаях, добавя той, че в този драматически конкурс ще бъде член и Александър Балабанов. Ако знаях, не бих я пратил.“

От Йена Кирил се преселва в Лайпциг.

„Пренесох се в Лайпциг главно за моя син, който беше студент тогава там. При няколко посещения, които преди да се пренесе направих, видя ми се извънредно затворен. И помислих, че моята близост би му била от полза. Оказа се обаче, че съм се лъгал. Още от

¹ Най-сетне! Кога ще се преселите в Прага?

² Иван Парлапанов, българин, книгоиздател в Лайпциг.

първите дни полица, че ние нямаме — въпреки физическата ни прилика — почти никакви допирни точки. . .“

След това в свободна беседа помежду ни, Кирил ми говори за болестта си (сърцето и камък в бъбреците, — имал до вчера атаки); за отношението си към г-жа В. П.,¹ която „морално и материално го експлоатира“; за чешката прозодия, — тя не знаела ямб, Врхлицки го употребил, и това се смятало нещо твърде оригинално; за положението си като лектор по български език в чешкия и в немския университет. Между друго, чете ми той от „Послесловие“ на Ч е д а н а Б а л к а н а писаното за Малчо Николов и Владимир Василев. Това послесловие щяло да бъде скоро отпечатано, липсвала му още кола и половина от набора. . .

ПРОЕКТ ЗА ПЪЛНО ИЗДАНИЕ НА СЪЧИНЕНИЯТА

Кирил ми излага подробно плана на своите събрани съчинения, приготвени за пълно издание.

П ъ р в и дял образува п о е з и я т а. Четири тома били още преди пет години изпратени на г-жа В. П. за печатане. Редът бил:

I. Химни на зората

II. Слънчогледи

III. Игра над бездни (нови стихотворения след войната, заедно с „Празник в пламъци“)

IV. Боян магесникът

V, VI и VII. Поемата Ч е д а н а Б а л к а н а (с послесловие)

VIII. Вълнолом (липсват още една-две коли, но вече нахвърляни)

IX. Изгорели дни (парясани работи)

В т о р и дял, п р о з а т а, обгръща следните томове:

X, XI и XII. Разкази

XIII. Тъмни зори, роман

XIV. Мечтатели, роман

XV, XVI и XVII. Жени — жени — жени, роман. Може да се избере и „по-малко крещяще заглавие“. Кирил пояснява: „Наместо впечатления от Италия, обърнах го в роман.“

XVIII, XIX и XX. Родоотстъпник, роман (готов за печат)

К ъ м т р е т и я дял спадат драми, автобиография и статии:

XXI. Стариет воин

XXII. Ръченица и Охридска девойка

XXIII, XXIV и XXV. Автобиография. „Трябва една-две глави да прибавя за Прага.“

XXVI. Биография на генерала Жеков

XXVII, XXVIII, XXIX и XXX. Статии и есета.

Ч е т в ъ р т и дял: Д н е в н и к, около 15 тома.

Този план от 1934 г. се различава в ред, заглавия и пълнота на изброените съчинения както от проекта в 1925 г., съобщен в началото на печатаните тогава М е ч т а т е л и, така и от окончателния проект в 1939 г., отбелязан в началото на драматическите сцени М а й с т о р и д я в о л. Първият проект обгръща 37 тома. Той започва с „Ад в рая, автобиография“, и завършва с т. XXXI—XXXVII, „Преводи в стихове от руски, френски, немски, италиански, чешки и английски“. В него са включени, като т. XV, XVI и XVII, романите „Белите дяволи“,² „Райското езеро“ и „Разбити скрижали“ (за всеки от които е казано в скоби: „печата се пръв път“), и като т. XX до XXX дневникът „Време и съвременници“. Непълният списък „Съчинения на Кирил Христов“, отпечатан в началото на „Слън

¹ Весела Панайотова, починала в 1953 г.

² Прекръстен, в писмо св. Шишманов от 28. XI. 1924, на Пан. — б. р.

чоглед", II изд. от 1939 г., и в началото на „Майстор и дявол“, пак от същата година, обхваща само 24 тома, последен от които е „От нация към раса“ (статии). За неспоменатите томове е казано: „Някои непечатани съчинения на автора — романи, дневникът „Време и съвременници“ — както и литературните му и други статии, ще излязат при по-благоприятно време, навярно посмъртно. Подир тях ще дойдат на ред избрани стихотворни преводи. — Всички изключени от този план стихотворения, разкази, статии и бележки могат да бъдат събрани в допълнителни томове, като документи за развитието на автора; те ще носят общото заглавие „Изгорели дни“.

Трябва да забележа още, че във в. „Независимост“, бр. 1070 от 24 ноември 1924 г., значи малко време преди отпечатването на „Мечтатели“ (1925), е даден същият списък, както в последния роман, с еднакво посочване на произведенията и със същия списък на преводните работи от Байрон, С. Пелико, Шекспир, Пушкин, Е. Ростан, Шилер, А. Шницлер и Я. Квапил.

ЖИВОТ И НАСТРОЕНИЯ В ПРАГА

Разпитвайки Кирила за живота му в Прага, той, който си е легнал на дивана и пуши, кашлейки болезнено (при отворен прозорец), ми говори:

„В Прага се намерих съвсем в среда, каквато трябва да бъде родната среда: по-добра отколкото същинската моя родна среда. Ако не бих бил с нищо зает, бих могъл да посвеждам всичкото си време на най-приятни и интересни връзки. За щастие, нови планове и замисли и интимни преживявания още от самото начало ме запазиха от тази опасност, да бъда на всички страни разпилян. Освен това, навикът към редовен, под план живот, на който бях свикнал в Германия, продължи и тука. Аз и тука предпочитам да се срещам с по-малко хора и то в определени на седмицата дни, а с повечето от извънредно много свои познати в Прага идвам в контакт само в някои извънредни случаи. Това напълно отговаря на моите понятия за лична свобода. Ако бих разполагал дори с необходимата за приеми квартира, аз бих чувствувал незадоволство да бъда посещаван от свои познати във всяко време и най-ненадейно.

„Не съм се чувствувал ни един ден откъснат от България. Не минава нито един ден, без да ми се мерне мотив, сгоден за моето изкуство, свързан с моя живот в България. По навик от тежките години в Германия, и сега отгръщам утрен вестник и диря, няма ли някое известие от България. Обикновено съм доволен, ако няма нищо. Защото в повечето случаи онова, което се пише в чуждия печат, е или лошо, или съвършено неважно: някакви царски празненства или известия за празненства, лишени от по-дълбоко съдържание.“

— Мисли ли да се връща в България, кога и как?

„Тъга за родината чувствавам много често. Понякога най-ненадейно в остра форма, без това да бъде следствие на някакво недоволство или отчаяние от средата, в която живея тука. Струва ми се често, че цялата ритмика на моята физика и психика е толкова българска, што по никой начин не може да се нареди в хармония с чуждата. Това е навярно много индивидуално, защото на никой от моите познати не минава и през ум да гледа на мене като на екзотичен елемент. Едно горчиво щастие е може би, че никога и никъде не са ме вземали за балканец. В Германия най-често ме вземаха за швед, по-рядко за англичанин или американец; в Чехия обикновено за англичанин или американец. При много случаи, кога са узнавали, в ресторант или кафене, че не съм такъв, за какъвто ме вземат, а българин, веднага отношенията към мене са се променяли в недобра смисъл. Дори тука, в Чехия, виждал съм в очите на хората някакво съжаление, като че искат да кажат: как може да принадлежи човек към такава нищожна нация! Колкото по-големи качества има, толкова по-жалко. Но знаеш ли, че не преувеличавам ни най-малко?“

И Кирил разказва какво му се било случило неотдавна в един вегетариански ресторант. Видял го един български студент и седнал до него. „Като ме чува, че говоря български с него, веднага всичкото очарование от моето англо-американство се изпари. . . Както

виждаш, българското проклятие ме преследва и в чужбина!“ — Но, като запазва наблюдението на Кирила нещо правдиво, нямаме ли тук известна доза от свойствената му минтелност по отношение на чуждите мисли? По тоя повод Кирил ми разказва, как, според спомените на Симеон Радев, в Париж вземали Яворова за източен човек и разни продавачи му предлагали едно-друго, без да закачат Радева.

ЛИТЕРАТУРНА РАБОТА В ЛАЙПЦИГ

— С каква литературна работа е бил зает в Лайпциг по-рано и в Прага по-късно?
„В Лайпциг изработих най-напред *Мечтатели*, после двата големи романа и автобиографията *Ад в рая*.“

Последното заглавие не му харесвало, той се колебаел, да го запази ли. Съветвал се с професора по сравнителна литература Йолес, и тоя му казал: „Великолепно, недейте го пипа, нека остане тъй!“ Писал Кирил и стихове на немски език. Йолес намирал, че както в средните векове поетите пишели на своя роден език и на латински, така и сега било добре да се пише или превежда на два езика. Този учен откривал в езика на Кирила нови словосъчетания, сложни думи, които харесвал.

КАК ПОПАДА НА ИДЕЯТА ЗА МЕЧТАТЕЛИ

„Отчаянието да се откъсна от противното земно и по-близо да почувствувам многобройността или безбройността на световите, за да ми изглежда нашият такъв, за който не бива човек да се съкрушава. И после: въпреки всички беди, моят неизлечим патриотизъм. Аз смятам „Мечтатели“ за най-българската своя книга. Ти си спомняш тези страници, гдето намирам български съвсем при други условия, там, при звездите, — при други условия и друга съдба.“

— Какъв генезис имат другите два романа?

„Единият: моите преживявания в Италия. Другият: преживяванията ми в Берлин; в заден план (впрочем, не само в заден план) немци, и в преден план — българската колония там.“

„Най-после, в Лайпциг захванах и завърших *Чада на Балкана*.“

Отбелязал на един лист кога е работил романа си „Мечтатели“. Вървяло бързо, написал го за малко време. Като му заговарям за „*Journal de Faux-Monnayeurs*“ на Андре Жид, гдето този писател проследява работата си над романа „*Faux-Monnayeurs*“ през всичкото време, с всичко замисляно и критически проверявано, Кирил забелязва: „В туй отношение историята на „*Чада на Балкана*“ е извънредно интересна. Там е отбелязано кое ми е способствувало и кое ми е пречило.“

ЛИТЕРАТУРНА РАБОТА В ПРАГА

„В Прага най-напред написах дължката статия „От нация към раса“, печатана още тогава в края на 1929 г., в *Училищен преглед*.

„Втори труд, извършен в Прага, е преводът на Дантевата *Прензподния*.“

Запитан, защо избира тази дума за „*Inferno*“, Кирил отговаря:

„Предпачетох *Прензподния* пред Ад и пред Пъкъл по тия причини: първо, Ад не е българско; второ, Пъкъл е твърде простонародно и при туй не ме задоволява в звуково отношение; трето, *Прензподния*, въпреки своята дължина, има древна багра. Дори, дължината е едно преимущество, понеже съдържа някакво старинно спокойствие, както, впрочем, и в заглавието на оригинала (*Inferno*) същите белези са налице.“

— Не мислиш ли, че Величков наложи вече името Ад и че то трудно може да бъде изместено?

„Това заглавие, Преизподня, съдържа едно предупреждение още в първия момент, — преди читателят да е отгърнал книгата, — че преводът ми няма никакви допирни точки с тоя на Величков. Аз съм смаян, как е възможно да не намеря в превода на Величков поне на сто, на двеста, на петстотин (стиха) е д и н, който да мога да използвам. Това е изобщо голяма рядкост. Всеки последующ, по-късен преводач непременно трябва да намери известен брой стихове в по-ранния превод на едно такова поетическо дело, което или изцяло, или с малки изменения да може да остави в своята редакция.

— Кое го е навело на мисълта да превежда Дантевата поема?

„Предложи ми Министерството на просветата да направя този нов превод. Аз дълго се колебах да поема ли върху си тая извънредно трудна работа дори за един език с многовековна литературна култура.“

Предложението на Министерството той е склонен да схваща като комплот срещу него. Бояли се да не захване нещо второ като „Чеда на Балкана“ и го поставили в изкушение с хонорара за превода на „Преизподня“. Но, може би, повод за тая инициатива дава строгата критика на Кирила върху превода на Величкова. Някои си казват: „Ха да те видим, ти какво можеш!“, с надежда, че той не ще успее. „Макар че, — добавя Кирил — логиката на такова мислене е твърде съмнителна. Защото, да покаже човек несъстоятелността на един превод не значи, че той може да направи по-добър. За щастие в случая бе възможно да се задоволи и това условие.“

ДРУГИ ПОЕТИЧЕСКИ НЕЩА

„Паралелно с превода на Преизподня написах, преди всичко, един цикъл от четиридесет сонети за барокова Прага, под заглавие Симфонията на Прага; множество — може би седемдесет, осемдесет и повече — малки стихотворения; една голямичка поема, още недообработена, за Овидия (във връзка със своята свобода, при доста прозирни римски имена); една драматическа легенда из историята на Прага (XIV век, Карл IV), под заглавие Майстор и дявол; редица литературни статии; глави от Дневник а; глави от един пражки роман из живота на българската колония в тоя град, с действащи лица — покрай българите — чехи и разни други славяни (струва ми се, тоя роман ще бъде една славянска менажерия); тези и други неща са готови или почти готови за печат. Освен това направих някои преводи из чешки поети, най-вече от Петр Бездруч, тъкмо защото го чувствах като свой антипод.“

Предидния ден Кирил ми беше показал превода си на Гьотевия Фауст, с молба да не съобщавам още нищо за него. Той ми прочете някои късове от превода си, които ми се сториха твърде силни. Запитвам го сега, кога е започнал този превод?

„През лятото на 1934 г. получих новото, преработено и поправено издание на Балабановия превод на „Фауст“. Прочетох най-много три-четири страници, и ме сбра страшен яд от едно таквоз диво отношение към Гьоте. Обърнах в края на превода и прочетох само-доволните крясъци на преводача, че преводът му бил тъй съвършен, както тъкмо Гьоте би желал. Това бе достатъчно, за да се заема да покажа на българските читатели, че Гьоте би желал малко по-другояче да се отнасят към него. След превода на „Преизподня“, с тия дяволски тройни рими, правилно размесени женски с мъжки, преводът на „Фауст“ ми се виждаше едва ли не играчка. Макар че и там има на много места и тройни и четворни рими та дори петорни, и то при съвсем къси стихове от по две-три стъпки.“

— Все пак допускам, че и по-рано Гьоте, и специално неговият „Фауст“, те е дразнял за превод?

„Да, това е вярно. Обаче не съм правил опит нито над една страница, за да видя как би вървяло. Желанието, мярнало ми се от време на време, да дам един приличен превод на „Фауст“, не бих могъл да откажа, че е предшествувало почването на превода. Работата тръгна, необикновено леко, без да е имало нужда да си приготвявам речник на рими, — работа, за която ясно си спомням, че Балабанов, преди да захване своя превод, през дълги месеци

(я) върши, изваждайки не само монте, Вазовите, Яворите, Славейковите рими, но и тия на съвсем незначителни потен. . .“

Преводът на първата част от „Фауст“ бил извършен почти половината, на един дъх, за около десетина дни. Кирил мисли да преведе и втората част от драмата в стихове.

ПЛАНОВЕ ЗА БЪДЕЩА РАБОТА

— Какво мисли да пише в близко време?

„Този роман из живота на българите в Прага и обещаната в предговора на второто издание на „Ръченица“ комедия в стихове, която ще носи заглавие: Кирил Христов, комедия от Кирил Христов.“

— Каква ще бъде тази комедия?

„Скандали“.

И Кирил ми разказва съдържанието ѝ в общи линии. Именно, след 15 години изгнание щял да се върне в България. Ще казва всякога правдата. Ще завари такава каша, че трябвало да бяга тутакси — я с аероплан, я иначе. „Смятам, че това ще бъде моята лебедова песен.“ Той пояснява:

„След дългогодишно изгнание, връщам се в родината си с най-много, което съм научил от дългия си живот, от патилата си, от своето изкуство: никога повече да не си служа дори с ония мънички, невинни, морално конвенционални лъжи. Само в 24 часа наставя такава бъркотия, озовавам се в центъра на такава буря, че трябва презглава да бягам пак там, от гдето съм дошел, изоставен дори от монте най-близки. Може би в средата на тоя план ще поставя един юбилей, който ще почне много тържествено и ще свърши след половин или един час със скандали.“

— Не мислиш ли, че тази комедия е изиграна вече, в голям мащаб, и че ти ще пишеш, собствено, епилога ѝ?

Кирил се смее, казва:

„Възможно. Тогава бих могъл да я нарека просто Епилог на комедията на моя живот. Туй съм вършил целия си живот; туй е резюме на целия ми живот, може би неизлишно. . .“

— Съвсем неизлишно!

„Аз мисля, че в една такава работа ще се изяви във всичката си пълнота оная страна на моето изкуство, на която досега само епиграмите са документи. . . Стихове свободни, ту дълги, ту къси, според честото менене на лица и на темпо.“

ХАРАКТЕР НА НЯКОИ ПОЕТИЧЕСКИ СБИРКИ

Покрай разговори за оправданието на „анжамбан“, за стиховете на Лилиев, за членовете на една бъдеща литературна академия (Кирил набелязва, покрай себе си, още следните имена: Лилиев, Емануил Попдимитров, Йордан Йовков, Т. Г. Влайков и автора на тези редове, като отминава споменатите от мен Елин Пелин, Антон Страшимиров, Г. П. Стаматов и Т. Траянов), става дума за някои сборки стихотворения на събеседника ми:

— На какво се дължи заглавието Царски сонети?

„Исках (да изтъкна) по един не много пряк начин, че по форма, по пълнота на художествените средства поставям тая моя група сонети над всичко свое.“

Когато забелязвам, че има там чудно хубави неща, той мисли:

„Не би било може би нескромност да се каже, че и по детайлна разработка, по грижлива цезилировка те стояха за времето, когато се появиха, изобщо на върха на българската лирика. По-ясно би било може би да се назоват Царствени сонети; но е непоетично.“

— А Победни песни?

„Туй са най-руганите ми работи. . . При една нова война не бих написал два стиха.“
— Какво е потеклото на Игра над бездни?

„Те са антологични стихотворения, — не в свързан цикъл, — в които има някои такива с бездни на тежки преживявания. Освобождението чрез изкуство от гнета на преживяното е всъщност тая игра по края на бездната.“

Никой критик, забелязва Кирил, не бил изтъквал колко оригинални са заглавията на сборките му. Повечето наши писатели избирали банални заглавия.

„Може би мислят, че тези (мои) заглавия са заимствувани от някъде. Аз бих желал едно единичко (от тях) да бъде посочено като такова. То не би било тъй мъчно, ако имаше нещо заимствувано. . . Едно заглавие, впрочем, не винаги трябва и може да бъде резюме на съдържанието. Достатъчно е да изпълни службата на един белег. Не ще съмнение, още по-добре е, когато този белег има най-голям обсер.“