

домир (може би нейният образ е бил дълбоко в него зад инерцията на действителността) ритъмът на сцената се променя. Вече няма и следа от някогашното многословие, опиянение от страданието и словата, от еуфористичната разточителност в проследяването на душевните извивки и на любовното чувство, както в трето действие. Като Ромео след получаването на известие от отец Лоренцо за трагичната участ на Жулиета всяко упоение от словата е отхвърлено. Мигновено той става лаконичен, отривист, диалогът се превръща в бързи кратки фрази, търси и намира отрова, като изрича думи, достойни за Хамлет: „Аптекарю, не ти, аз ти дадох отрова“ — подхвърляйки му златото. . . „Конят ми!“ Така е и с Христофоров. „Тежко ранена. . . Тогава. . . Какво казал лекарят? Телфонът. . . Знаеш ли номера, указателя? Моля деветстотин и дванайсет. Чакам. Какво, заето?. . .“ И после в края на сцената. Чудомир: „Христофоров, аз ще повикам една кола.“ Христофоров: „Всичко се свърши.“ Чудомир: „Ще повикам кола.“ Христофоров: „Аз сам ще си отида.“ Чудомир: „Ти имаш нужда да бъдеш сам?“ Христофоров: „Не се безпокой, аз вече съм господар на себе си. Видиш ли — ръката ми нито трепва.“ Чудомир: „Аз ще те придружа.“ Христофоров: „Остани тук“. . . И така до края на сцената. Колко различна стилистика от трето действие. Зад целия този диалог личи едно вече взето решение на Христофоров, ако наистина Мила е мъртва.

Малко преди този диалог Христофоров казва: „Може би излишъкът от моята любов я уби. . . Нея, която толкова се боеше.“ Може би този „излишък от любов“ е онова егоистично, страдалческо, отвлечено и мъчително начало в неговото чувство към Мила, което го свързва не с живота, а със смъртта.

Малко преди да узнае страшната вест, той казва на Чудомир: „Да, ние нямаме намерение да се самоубиваме. Не се плашим от спънките на живота и при това сладко е да се живее. . . Съветвам те — никакви самоубийства. То е подлост, измяна на живота.“

В любовта си той е един, в обикновения живот — друг. И все пак това е той. Като изключим драматургическия прием на драматическата ирония, може би той е много близо до смъртта, за да я отрича. Той е цялостен в контрастната си противоречивост. Финалната сцена с Мила в пето действие напомня много финалното действие в „Ромео и Жулиета“. Сякаш непрекъснато се менят червени и бели светлини, живот, смърт, наново живот, пак смърт, гонитба, настигане, разминаване, също като в гробницата на Капулети.

Христофоров участва във второ, трето и пето действие и носи трагичната тема на пиесата. Колкото и Яворов да се старее да се отнесе обективно към Христофоров, при последна сметка ни го рисува в твърде отрицателна страна. В цялата втора част на трето действие зад булото на любовните страдания се говори за наследства, за пари, за мизерия, за битови условия, за материални неща, пречупени през едно противоречиво съзнание. Страхът и нерешителността на Христофоров са една слабост, резултат на дребнобуржоазно мислене, което го довежда в същност до трагически край. Така че Христофоров, колкото и да се бори срещу обществото, е в обществото, същото това общество, което Яворов така обективно класово и силно критично е обрисувал. Става дума за обществено съзнание. Дори когато иска да го защити по силата на драматургическия закон с реалистичната сила на изображението, той го осъжда. Ние едновременно съчувствуваме на Христофоров, но го и порицаваме. Той не е герой, след който можем да тръгнем. Но той е човек противоречив, български, страдащ и борещ се, с онази натрупана енергия на духа и хуманизма, която търси отдушник сред това байганьовско време и хора.

Мила участва във всички действия. Тя е свързана както с критико-реалистичната линия на пиесата, която според мен е основната, така и с другата, субективно-реалистичната или романтичната, при която любовта между нея и

Христофоров пречупва през суровата реалност на обществото и семейството на нейния брат една грозна действителност. Тя е един живо обрисван реалистичен образ в мислене и поведение, който носи много повече положителния идеал не само на времето си, отколкото Христофоров. Тя страда от една действителност; която ѝ е противна, и не търси страданието заради самото страдание, както Христофоров. За нея любовта е не само самоосъществяване в една по-висока духовна сфера от тази, която ѝ предлага действителността, но и бягство, спасение от тези варвари и от опошления живот, в който е затворена. Тя не бяга в себе си, а търси пътищата в самия живот и чрез живота.

Истинското трагическо действие, на което тя придава чертите на пълноценна критико-реалистична трагедия, е четвърто действие.

В известен смисъл то е продължение на първо действие, но е много по-силно и драматично. Яворов добре знае, че действието трябва да расте по интензивност и сила като в музикално произведение, когато се развива една тема. Ако трябва да говорим за трагическата вина у Мила, това е нейната бездейственост, т. е. липсата на активна позиция, променяща ситуацията. Чрез Мила Яворов е описал незавидната съдба на жената в обществото и семейството на онова време. Тя е неработеща, излишен човек, извън обществения живот, извън общественния труд, овеществена и унижена в буржоазното семейство. Тук отново се чувства влиянието на Ибсен.

Но ситуацията, в която е поставена Мила в четвърто действие, е още по-трагична. Тя е изоставена. Тя носи смътното съзнание за своята пълна самота. Тя вече е без опора и без защита. Сама като Жулиета след изгонването на Ромео. Докато Христофоров в подобна ситуация (разговора за брака в трето действие) проявява слабост, тя действа с особена сила, достойнство и доблест. Нейното поведение не е една самоотбрана. То е една защита на човека и човешкото, на истината и красотата. Така нейният човешки идеал се активизира в отбрана, в една трагична, почти безизходна ситуация.

Трагизмът на Мила в четвърто действие е трагизъм реален, обективен, трагизъм на обстоятелствата, с които тя трябва да се бори, трагизъм в защита на човешкото достойнство срещу една действителност, в която човек няма стойност. Този трагизъм е предизвикан, а не търсен като трагизма на Христофоров. В четвърто действие Яворов е постигнал едно тънко и сложно равновесие между трагическата ситуация и трагическото изживяване.

В началото у Мила се борят две чувства: смътното усещане на отхвърлената жена, която продължава да обича с човешка гордост и достойнство. Това не е гордата честност на Христофоров, а проста човешка гордост, която изисква правото да разполагаш със себе си. Когато Чудомир казва на Мила: „Да му кажа ли да приготви гнездото“, тя отговаря: „Нищо няма да му казваш.“ Тя за първи път се чувства така сама и слаба, без да подозира каква сила крие в себе си. В разговора с брат си, изграден на укори и груб практицизъм, на обиди и търговия, тя търси мост към близките си, съчувствие, жест на милост и човешко чувство. Също както Жулиета.

Чужда на всякакви странични съображения (обратно на Христофоров), тя е детински чиста и дори наивна, когато съвсем простичко казва: „А пък аз мислех, че и двамата веднага ще разберете. Нали аз обичам господина Христофорова, нали и той ме обича?“ Има нещо трогателно в тези думи на това светло момиче, жертва на ненаистна алчност, суровост и неразбиране от страна на най-близките ѝ, което сякаш ни улавя за гушата. Но ситуацията се съгъстява, става все по-безизходна и напрегната. Мила трябва да излезе от нея. Но между нея, брат ѝ и Елисавета има пълно разминаване. Още един израз на нейната самота. Тя защитава Христофоров с дълбока болка и с чувство за собствена обреченост. Но това не променя нищо. И когато тя е притисната, за да даде съгласието

си за брак с д-р Чипиловски, тогава в нея избухват неподозирани сили. Тя сама е изненадана от себе си. Реагира остро, бори се, устоява чувството и достойнството си. Тя става силна, недостъпна, всичките около нея заприличват на нищожества в пълно безсиле. Тя е човек. Всичките ѝ сили идват от самата нея. Тя няма никого дори в своята решителност. Жулиета в аналогична ситуация на пълна самотност и безпомощност хитрува, лъже Парис, печели време, за да организира отказа си. За Мила няма вече надежда. Всичко е рухнало. Тя противостои сама с дързост, дори с груби думи към д-р Чипиловски и с едно дълбоко и реално страдание. „Но защо, защо той не иска?“ Отново изплува в съзнанието ѝ образът на този, когото обича. В един момент, когато в душата ѝ се е загнездило съмнението, което прави нещата още по-трагични и безсилни. „Той може... може да не е какъвто го мисля. . . Зная ли аз? Душата ми го обича. Защо не ме слуша никой, когато съм откровена?“ Откровеността в нейната среда няма стойност. Истината не е нужна. Прикритието и лъжата управляват това общество. Още веднъж тя се чувства излишна. Защо той не иска? И тя се втурва нанякъде. Накъде? Да узнае, да разбере иска ли или не иска да се убие, да избяга от къщи, да намери Христофоров или да намери смъртта, може би всичко едновременно. Категориите на сърцето ѝ се уравнивяват, изравняват, стават едни и същи. Миг колебание, иска да се спаси или. . . Това е неясният смут в душата ѝ, едно безизходно страдание, реално и силно, някъде „между истината и лъжата“, като самия живот, дошло от другите, без те да го желаят.

Образът на Мила въпреки някои средства на романтическата драма е един от най-завършените лирико-драматични образи, плътен и реалистичен в нашата драматургия.

И да не знаехме от самия Яворов, че пиесата е написана на един дъх, т. е. за по-малко от месец и половина, не е трудно да се досетим. В нея има нещо задъхано, бързо освобождаващо се. Тя е като изливащо се ведро, чиито буйни и чисти струи играят на слънчеви лъчи с различни отблясъци. Пиесата има различен ритъм — реалистично изобразителен и изобразително рационализиран (първо действие), синоптичен (второ действие), меланхолично освобождаващо се и контрастен (трето действие), драматично-остър и напрегнат (четвърто действие), носталгично-тревожен (пето действие). Това ритмично богатство трудно може да се постигне в стихотворение.

Драмата води към вътрешно и външно разнообразие, като търси „фокусирането“ си около един център. Психологическата съсредоточеност е около любовта на Мила и Христофоров. И все пак това не е съвсем точно. Яворов иска да уравнивери две противоположни, но зависими теми, като тръгва от два различни ъгъла на виждане. Той не иска да пренебрегне обективната страна на драмата, без която няма пиеса (без реално-конкретна, историческа и идейно-морална среда, в която се развива една психологическа драма). Основното в драматургията е мотивът. Мотивът като обективен факт на действието и като условие за психологическото движение на героя. Мотивите в драмата са обективните обстоятелства в действието. В реалистичната драматургия тези обстоятелства се развиват като морална оценка, обществена картина на живота, уловена в нейното движение и вътре в нея, а не откъсната от нея. Тук се зараждат субективно-психологическите конфликти като част от общата широка конфликтност на обстоятелствата, т. е. на изобразения живот и неговата поетическа оценка. Точно така е постъпил и Яворов във „В полите на Витоша“, като е търсил не центробежните (независимо действащи обстоятелства), а центростремителните сили (вътрешното движение на пиесата).

При драмата самите обстоятелства са мотиви, които раждат реакциите на героите, психологическите движения и обективно действащите образи на пиесата. Този реализъм във вътрешната постройка на драмата именно е постиг-

нат във „В полите на Витоша“. Това е една завършена критико-реалистична творба независимо от широко застъпената субективно-лирична нейна страна. И такава трябва да се представя на сцената. Драмата върви в две посоки, но към една цел. В същност тя доказва, от една страна, обективната историческа невъзможност за реализацията на един чист, хуманен идеал, в центъра на който стоят свободата и ценността на човешката личност, сред едно еснафско общество, чийто идеал са парите, а не човекът. От друга — любовта, в която е проникнала, макар и несъзнателно, отровата на това общество, е невъзможно да се осъществи истински и още по-малко в тази действителност. Любовта е обществено-безсилна. Колкото е по-голямо и трагически изтощително страданието, породено от една чиста и вдъхновена любов като тази на Мила и Христофоров, толкова по-слаба е вярата във възможността на нейната реализация. Страдание и разколебаност живеят заедно в душата на Христофоров, който най-вече е засегнат от обществото, срещу което воюва, макар и не в истинската посока. Любовта, вместо да бъде сила, в условията на реалния живот се превръща в слабост. Тя остава на ударите на съдбата младите и чисти хора и ги убива. Така критико-реалистичната същност на пиесата прониква във втората пиеса — между Мила и Христофоров. И ако у Христофоров има някаква отдалеченост вътре в себе си, която се бори между вяра и безверие, във възможността за реализация на чистите пориви за любовта, Мила е образ, който уравновесява и обединява двете линии на драмата в трагична безнадеждност.

Яворов говори със самоучувствие за пълното „обективно и пластично виждане на образите преди написването, преди още да са се родили словата“ — както казва той. Явно той е виждал взаимоотношенията между героите и идеите, които иска да изрази. Явно е, че диалогът се ражда у Яворов също така спонтанно. Този диалог е твърде монологичен. Но той притежава едно достойнство — не е обстоятелствен. В пиесата просто няма скучни места, няма повествование.

От една критика за Чехова пиеса се чувствава, че Яворов тогава не е схванал правилно Чехов. Но в своята пиеса „В полите на Витоша“ той явно държи на подтекста. Той се е увличал от драматургичното майсторство на Метерлинк и на неговия символизъм. Той е уловил поетическия подтекст на Метерлинк. Явно, че този въпрос го занимава.

В сцените между Мила и Христофоров наистина липсва лаконизъм. Съществува разточителство на словото, има и литературност, но и явна грижа да се намери атмосферата на думата, не толкова точноста, колкото движението. Застигането на слова в търсенето, спонтанният израз на бушуващото чувство. Един спонтанен и разточителен начин да се изрази вътрешното движение: страданието, увлечението на душата. Това е особено характерно за трето действие. Диалогът в другите сцени без Христофоров е точен, изразителен, психологически оправдан, наситен с ударност и движение. Това е един истински реалистичен диалог.

Яворов има усет и за вътрешното богатство на драмата. Той търси нейното разширяване, поетическа обемност, движението на „невидимата драма“. В това отношение му помага богатата поетическа метафоричност. Тя изразява невидимата и същевременно философската страна на пиесата. Когато сме в атмосферата на първо и четвърто действие, ще се говори за цървули, октопод, секира, за редица материални неща и предмети, които имат значение, защото са част от еснафското съзнание на тази среда — пари, имоти, откраднати чаши и пр.

В трето действие, където атмосферата е съвсем друга, се говори за опал, за тюркоаз, за кукли, камбанен звън, надгробна плоча. Яворов има шекспировски усет за езика на метафорите с оглед на лицата и обстановката. В трето действие имаме доста много от атмосферата на Метерлинкова пиеса, прелетена с неща от познатия реквизит на романтичната драма и мелодрамата, което личи и

от споменатите предмети-метафори. Но не това е същественото. Достатъчно е да се отбележи как в четвърто действие чрез Мила и символния предмет авторът въвежда лирическата тема от трето действие в напълно реалистичното, следващо действие. . . „Мила. . . най-напред като го погледнах: опал — аз се уплаших. . . Опалът носи нещастие, така ми бяха казвали. Но Христофоров ме накара да погледна вътре и аз веднага разбрах. . . Раздробете това камъче на прах. . . неговият пламък ще грее и в най-дребния прашец. . . Той крие в себе си пламъка на вечната любов. Пръстен с опал трябва да носят явращите в любовта си. Аз нося такъв от Христофоров, аз съм негова годеница, аз съм негова жена.“ Но трябва да има хора с поетична душа, които могат да възприемат символно-метафоричната изразност. Драгоданоглу и Елисавета разбраха буквално по-следно изречените думи на Мила, което ги доведе до ужас и до бързо решение за нейното „спасение“.

След богатото четвърто действие Яворов търси силните контрасти между социалната и интимнолиричната трагедия. Той синтезира атмосферата на всяко предишно действие и логично развива конфликта в края на същото действие. Той търси цялостност на настроението и стилистиката, които не навсякъде му са се удали. (Втора картина на пето действие е в стилистиката на III действие.)

Това, че Яворов търпи известни влияния било на Шекспир, Метерлинк, Ибсен, романтичната драма и някои съвременни нему автори, не е слабост. Това е, бих казал, сила. Това обогатява израза на явната реалистична картина на нравите, на социалните сили и на героите, които действуват в тази наша толкова българска пиеса. Тя защитава чистотата на човешкото начало. Чрез любовта и човешката обич животът става силен, по-силен от смъртта. Това е оптимизъм на Яворовото страдание и страданието на неговите герои.

ДРАМАТУРГИЧЕСКАТА ПОЕТИКА НА „В ПОЛИТЕ НА ВИТОША“

Любомир Тенев

Яворов започва да пише своите пиеси с определено самочувствие на драматург, макар че до 1910 г. не е правил опит в драмата. Но той вече е бил в Народния театър като драматург и режисьор, вглеждал се е в богатата драматургична литература — френска, руска, немска, чешка и др. „Хайдушки копнения“ са вече излезли. Опитът в белетристиката — спомени, с преплитането на стилови и жанрови изисквания е бил сполучлив. Но законите и изискванията в естетиката на драматургията, различни от тези на лириката, са го респектирвали. Както сам казва Яворов, поезията някак го е стеснявала в неговото голямо човешко страдание след смъртта на Мина. Той имал нужда „да говори до несвоят, да се освобождава от притеснението на душата си, от задушавачата го болка, от нейното дори физическо усещане, от целия си страдалчески бунт, който търси да се излее в потоци сълзи и чувства от слова и жестове на душата“. И същевременно някакво инстинктивно, неосъзнато желание да забрави, да се огледа и потопи в живота, широко да осмисли протеста на душата си, да се върне към действителността, да изстрада „вината“ за смъртта на Мина, за тяхната мъчителна и светла, нереализирана любов, заедно с проклятието над една действителност, обхваната реално и „отстранено“ трезво и правдиво, на която те стават жертва. Онова, което любовта е дала на душата му, и онова, което действителността е отнела от нея, да намери израз в драмата.

Това е един абсолютно реален и обясним психологически процес, особено за Яворов, който носи в душата си „ад и мъка и в мъката любов“. Но Яворов не обича своето страдание. Той не се уповава от него и в лириката си. Дори го ненавижда. Но страданието му, това е самият той, неговият вътрешен мир. Затова той не обича и себе си. Оттук източникът на неговата подчертана „себевраждебност“.

Но това, което е поетическа истина за поезията, не е психологическа правда за драматургията. Тя има друго съдържание, обем, пространство, обективност, подчинено е на други естетически закони.

Яворов сам казва, че в първата си драма „В полите на Витоша“ той тръгва от своя дневник. Т. е. той иска да се освободи от строгата интимност на дневника и след смъртта на Мина да излезе пред света, за да обективира не само своите трагични чувства и дълбока вътрешна драма, но и да изрази едно светуосещане, една идейна гледна точка върху живота, да се домогне до една обективност и вътрешно оправдане, до всичко онова, което става в неговата действителност и в неговото време, до социалните и нравствените катаклизми, извършващи се в неговата родина.

Вярно е, че „Дневникът“, който Яворов води в Париж след смъртта на Мина, е оказал пряко влияние върху „В полите на Витоша“.

Мнозина автори правят пряка аналогия между отделни стихотворения на Яворов и отделни пасажи в „драматичното“ слово на Христофоров, което ми изглежда твърде механично и външно.

Може би в известен смисъл всичко това да е психологически оправдано, но това е съвсем естествено, като имаме пред вид, че и стиховете, посветени на Мина и родени от тяхната любов, и личната драма на Христофоров са плод на „мелодиите“ (да си послужим с израза на самия Яворов), извлечени от една и съща струна, от едно и също настроение, от предварително чувство, както казва Яворов, което ще се превърне във висша поезия.

Но естетически в лириката и в драмата те са твърде различни.

Никак не съм наклонен да считам драматургията на поетите-драматурзи днес като продължение на тяхната лирика.

Преди всичко има съществена разлика (в много отношения качествена) между чувствата, за които говори Яворов в лириката, и чувствата в драматургията. Струва ми се, че чувството при лириката е „чувство-спомен“, т. е. поетическо възпроизвеждане на нещо вече изживяно. Това изживяване е било породено от случаи, събития, факти или жизнена ситуация, в които поетът е попаднал като пряк участник или като развълнуван свидетел. Тогава в това чувство е имало още голяма доза реална сетивност и дори физиологичност. Това е чувство-страст, чувство-инстинкт, чувство-преживяване, но силно преживяване, което поглъща цялото ти същество, например голяма скръб, голяма радост, страх и т. н. Но между това чувство и неговото поетическо изразяване в стихотворението застава един друг фактор — факторът време, който бих нарекъл „поетическо време“. А този фактор действа в „разстоянието“ и в „пространството“ между изживяването, причинено от събитията (от реалната действителност) и отражението му в лириката, което е вече съзерцаването на преживяното. Тук към филтрирането на чувството-страст се прибавя чувството-време (едновременност). Това време е именно филтрирало някогашното реално преживяване и го е превърнало в поетическо преживяване. Мисълта (поетико-образна) на „съзерцанието“ и само-наблюдението на „отстранение“ от събитието и поетическото му осмисляне придават своеобразна природа на поетическото чувство. Следователно това чувство не е каузално определено, а повторно, то е втори път изживяно, „без-причинно“.

Разбира се, всичко това не бива да се абсолютизира. Става дума не за самото преживяване, а за природата на преживяването, за чувството на поета. Може при по-силно съзерцателната или съзерцателно-философска поезия (независимо от нашето субективно отношение към нея) да нямаме в буквалния смисъл на думата събитийност и събитийно преживяване.

От друга страна, времето между събитието-изживяване и повторното чувство, отразено в лириката, може да бъде по-дълго или по-кратко, което ще се чувствува в стихотворението. В него ще влезе времето като отдалеченост, ще се засили емоционално-съзерцателната страна на стиховете, но няма да се промени същността, нито искреността на чувството.

Когато четем „В механата“ на Христо Ботев, нямаме чувството за „време“ между събитието-изживяване и неговото поетическо отражение. Като че ли Ботев е написал стихотворението просто на кръчмарската маса. Оттук и това остро чувство за осезаемост и вещественост на кръчмата, дима, винените изпарения, шума и на една „сюжетност“, реална ситуационност и обстоятелственост, които приближават подобни стихотворения до драмата, когато действието се развива сега, пред нашите очи и чувствата са лишени от съзерцателност и пространственост. Тук имаме приближаване на богатата драматургична поезия с лирическата

поетика. Но това не изменя природата на тази поетика. По същество „В механата“ е също бунт-спомен, повторно изживяно страдание, социално страдание, при което възмущението на поета не изменя поетическото видение на една отколе позната враждебна на поета действителност. Природата на поетическото чувство остава същата. Но тази природа и нейният лирически характер и качества се приближават до драматичната „обстоятелственост“ и до поетиката на драматургията, без да се преливат с нея.

Но как стои въпросът и в какво се състои поетиката на драматургичното чувство, неговата естетика?

Характерното е, че между чувството и неговия израз нямаме нито „разстояние“, нито „продължителност на време“. Затова казваме, че театърът винаги е едно настоящо изкуство. Изкуство, което се развива сега, в момента, пред нашите очи. Тук чувството и волевият акт са едновременни, внезапни и рефлексивни. Липсва „временното разстояние“, при което чувството добива своята емоционално-смислова, поетическа обобщеност и израз. При драмата липсва поетическата резултатност на едно завършено и повторно поетически осмислено и изразено чувство, липсва съзвучният лиризм.

Тук чувството е недовършено, то е процес настоящ, сегашен, а не „повторен“. Явно е, че аз говоря за един естетически феномен, а не за психологически и психологическо-творчески. Драматургът, както всеки творец, осмисля това, което ще напише, връща се към събитията в живота и ги осветлява през призмата на собствения си настоящ, емоционално-идеен и мирогледен свят. Драматургически отделя от себе си героите, сътворява ги чрез пространствени волеви действия и пластичен израз, обективира ги, прави ги независими и свободни в тяхната множественост, отделя ги от себе си като образи, а не като чувства. Чрез обективната организация на лицата около конфликта той ги обединява в сложни взаимоотношения, които наричаме драматургични.

Тогава в какво се състои поетиката на драматичното чувство в сценичния образ? И по-точно — неговият израз. То е действено. В същност ние улавяме реакцията на чувството. Чувството-спомен е заменено с чувство-воля. Те вървят плътно едно до друго. Реалните мотиви на това чувство, характерът на ситуацията, в която се намира героят и която ражда чувството (сцената на гробищата между Мила и Христофоров), борбата със ситуацията и нейния променлив, емоционален тон и най-после тази поетика на чувството, както и „антипоетиката“ се раждат от самите настоящи взаимоотношения и тяхното развитие. Често пъти внезапни, изненадващи в самия ход на действието. Самото чувство е неотделимо от породилите го мотиви и от внезапните реакции, които то ражда. Това е поетика на настоящото действие. Тя е друга по характер и по форма от лирическата поетика. Често пъти тя е скрита между изявеното и загатнатото в действието. Тя не търси, както при лириката, непосредствената адекватност с чувството на читателя, а подхранва само въображението на зрителя чрез противоречията на чувствата и реалните стълкновения, които ражда драматическата поезия. Обикновено изразеното на сцената крие един невидим поетически свят на драмата. Поетиката на противоречията, които в момента изживяват героите, стоят в основата на драматическата поезия, на поетиката на драматическите чувства, на конфликта между разума и сърцето. Ето защо смятам, че преките аналогии между лириката и поезията-драма смесват два рода поетика, които са различни по своята естетика и психологическа същност.

Ще си послужи само с един пример. Ако вземем стихотворението на Яворов „Пръстен с опал“, ще почувствуваме единството на настроението, единство на поетическите чувства и тяхната образност, символния естетизъм на вложеното трагично и мистично усещане на любовта и смъртта, една трагическа пределност и съдба и същевременно едно топло, деликатно, дълбоко човешко

дихание на любов, красота и нежност към неконкретизирания, невидим образ на едно момиче, където самото отношение е добило очертанията на отвлечена съдбовна символика, призрачните контури на нещо изживяно някога, на един възкръснал спомен.

Ако тръгнем по „сюжетиката“ на стихотворението, по сетивността на пораздането му, ще видим, че за този пръстен с опал се говори и във „В полите на Витоша“. В сцената на гробищата, чийто ритъм е изграден на любовните устреми, полети и връщания към грозната реалност, и е наситена със смътни предчувствия, където се смесват любовта, смъртта, сънищата, чийто символ е опалът. Но за този пръстен с опал тук имаме само една реплика. Мила казва: „Мене никой не ме е попитал откъде имам аз този хубав опал.“ (Той има свойството да се раздробява на прах, да свети.) Тук опалът е „естетизиран“ на зло предчувствие. То идва не от думите, не от израза на поетическото чувство, дори не е отношение, а от самата драматична ситуация, от разположението на силите в нея, от която се ражда и цялата трагическа поетика на сцената. Тя е твърде различна и твърде житейска и реалистична в сравнение с постическата съзерцателност на стихотворението „Пръстен с опал“.

Такъв е характерът на драматургичното чувство и на драматургичната поетика.

Критиката не приема особено благосклонно „В полите на Витоша“. Разгарят се спорове. Яворов е огорчен особено от мнението на своя приятел Боян Пенев, който пише в дневника си: „Или външната драма, конфликтът между Драгодиноглу и Христофоров, би трябвало да бъде в центъра, или пък интимната драма.“ Мисълта на Боян Пенев е ясна, макар и не точно формулирана. Под „външна драма“ той разбира обективната драма на стълкновенията на външни, противоположни и конфликтующи сили, където героят се бори с една социална реалност и противостои на обективните обстоятелства, без вътрешно затворения субективен конфликт на героя. Яворов не е останал чужд на елично-обществените социални стълкновения в тази си пиеса. Драмата на Христофоров и Мила е предизвикана от външни, социални и обществено-нравствени причини, така че тя е пряко свързана с развитието на социалната драма и социалното съзнание.

Яворов силно е желаел да слее тези две линии в една, да изрази живота такъв, какъвто е, да разкрие дълбоките социални и нравствени причини, които убиват светлото и красивото у човека, да изрази обществото с неговото варварство и жестокост, еснафщина и преуспяване, в неговата социална и битова фактурност. И същевременно да му противопостави моралните и духовните стойности, като изрази „двуизмерността“ на обществения живот, неговата вътрешна страна и неговата духовна страна, неспокойното отдалечаване и разминаване на две „същности“. Тези две теми, еднакво силно застъпени в пиесата, са останали недостатъчно обединени както в идейно, така и в стилистично отношение. Макар че авторът е успял да очертае взаимната им зависимост.

Между вътрешната структура на пиесата и нейната външна композиция има подчертано различие. Структурно пиесата е изградена „конусообразно“. Първото и второто действие представляват широкият кръг на конуса (основата), в който са разкрити социалните и еснафските корени на бита и живота у нас през времето на Яворов. Това е една наистина обобщена и богата критико-реалистична и социална картина, наситена с ярки образи и събития.

Но на тази критико-реалистично обрисувана среда, която авторът добре познава и презрението си към която не скрива, той противопоставя едно духовно и нравствено начало, като че ли предварително обречено в лицето на честния, духовно богат интелгент, повече мечтател, отколкото практик, Христофоров, отчасти и Чудомир и особено трагично разпънатата между две противоположни

враждуващи сили Мила. В същност Мила е истинският трагически образ в пиесата, един от най-богатите и силни реалистични драматически образи в нашата драматургия.

Постепенно от изобличително-показната страна авторът преминава към „стесняване“ на терена, към изображение на социално-психологическата и интимно-психологическата тема. Докато първите две действия търсят реалната основа, третото действие е върхът на конусовидната структура (заостреният връх на конуса). Тук няма терен, няма поле за обективно действие, а само драматическа ситуация. „Изкачването“ към върха на конусообразната структура максимално засилва вътрешната психологическа съсредоточеност, превръща я в любовна драма, където назрява друг, чисто субективен конфликт между Христофоров и Мила, скрит в самата природа на отношенията между тях, на тяхната трагично болезнена, наказваща и самонаказваща ги любов, макар и в пряка връзка с общата социална действителност. Тази интимна лирическа драма в същност е един бунт и една последица на богаташкия парвенюшки бит и буржоазната среда, от която е зависима Мила.

Четвърто и пето действие, където особено силно, драматически завършено в своята трагическа градация е четвъртото действие, наново започват да се разширяват концентричните кръгове на конуса, обратно към основата.

Самата вътрешна структура на драмата води към две пиеси — една критико-реалистична и една „лирична“ пиеса, към две стилистики — на обективната и на вътрешната (субективна конфликтност), към две поетики, които, колкото и да са обединени, запазват своята подчертана психологическа и естетическа самостоятелност.

Не мога да се съглася, че общественно-социалната драма и идейната критико-реалистична същност представлява фон, на който се развива личната драма между Христофоров и Мила. Но тази социално-политическа драма включва и Христофоров, отношенията между Мила и Христофоров отразяват обективното драматическо действие. И обогатяват тази пиеса на обществени и социални нрави, която е написал Яворов.

Едва ли има нещо по-старо в драматургията от тази ситуация — богата девойка, беден младеж, влюбени един в друг, които искат да се свържат в брак. От Менадър през Плавт и Теренций до драматургията на Ренесанса и по-късно у Молиер и буржоазната драма е експлоатирана все тази ситуация, през различни социални и естетически виджания, до наши дни. Едва при романтиците и по-късно при мелодрамата тази драматургическа ситуация добива ефектно трагическо звучене (дотогава тя е била трактувана предимно комедийно) като психологическа и критико-социална драма, която вече променя ситуацията в трагедийна, като въвежда мелодраматична чувствителност и романтическа поетика на чувствата.

Яворов явно е чувствувал опасността от „мелодрамата“ и е искал да замени лирическото чувство от стиховете с настоящо драматическо чувство, като запази поетическия романтизъм на любовните преживявания и отстрани всякаква „литература“, така модна за подобен род произведения на онова време. Затова на вътрешната структура на пиесата той е противопоставил друга, макар и доста повлиана композиция.

Яворов и Пенчо Славейков са превеждали Шекспир: „Укротяване на опърничавата“, „Ромео и Жулиета“. Яворов е изучавал и се е проникнал от Шекспир. Във „Вполите на Витоша“ се чувства това влияние, което критиката своевременно отбелязва, макар и мимоходом.

Може би самата тематика на трагедията — една голяма и чиста любов, отчуждена от инерцията на едно отиващо си общество и неговите разколебани ценности, навежда на аналогични асоциации. Влиянието е очевидно. При Шек-

спир имаме феодална действителност, кръвна мъст, ограниченост, рицарство. Тук — буржоазна действителност, виталност и еснафска ограниченост. Началните поетико-условни сцени до срещата на Ромео и Жулиета не занимават Яворов. Но оттам нататък композиционната структура търпи явно влияние. Темата на трагическата любов вътрешно сближава двете произведения. И там, и тук протест срещу покупко-продажбата в любовта, срещу компромиса с чувствата в защита на чистотата, пълнотата и безкомпромисността на любовния порив, който води не до брак, а до смърт — това е безкрайно дългата и тъжна история на съдбата на младите влюбени, отхвърлили другите съображения извън искреността и силата на своето чувство. Пред любовта-сделка те предпочитат любовта-смърт. „Ромео и Жулиета“ е действително трагедия. Тя не е песен за чистата любов, не е сонет за верността на чувствата, а е борба за правото на любов, ренесансова борба на двама млади срещу целия свят. Ситуациите са аналогични, отклоненията са доста в идеен и в поетически план. И все пак близостта съществува. Чудомир ни напомня едновременно Меркуцио и Бенволио и по поведение, и по позиции, и по място в трагедията.

Второто действие, което е най-слабо в пиесата, ни навежда на сцената с убийството на Тибалд и Меркуцио (една от най-прекрасните в „Ромео и Жулиета“). До тази сцена трагедията се колебае между комедия и трагедия. Яворов също иска да състи черните облаци, да засили интензивността на конфликта, да изостри стълкновенията между Драгоданоглу и Христофоров и разстоянието между тях чрез скарването и плесницата.

Сцената на гробищата напомня двете балконски сцени в „Ромео и Жулиета“. В следващото действие се споменава за Балтазар, онзи, който отнася писмото на отец Лоренцо в Мантуа, от което Ромео научава, че Жулиета е мъртва (този Балтазар е пак Чудомир). Оттук нататък самото действие в пиесата следва тази линия на живот, смърт, смърт-живот. Ромео умира преди Жулиета, Христофоров умира преди Мила. Но и двамата са осъдени на смърт. А любовта им — на вечност. Доктор Чипиловски напомня Парис. Той също така иска ръката на Жулиета от родителите ѝ и не се интересува от нейните чувства. Уравновесяваща фигура в „Ромео и Жулиета“ е отец Лоренцо. У Яворов — г-н Петрович. А бих могъл да продължа тези външнокомпозиционни и характерологични аналогии между двете пиеси, които са очевидни. Но има общи черти и в самите характери, в двигателите на действието, както и сериозни различия, които говорят за друго историческо време и мислене, за други хора. Развитието на действието във „В полите на Витоша“ и неговата структура ни напомнят вътрешното поетическо развитие на автора. Той пристъпва към написване на пиесите си, след като е извървял един сложен и разнообразен път в поезията си.

В първите стихове на поета социалната проекция е изразена чрез обективното страдание, страданието от непосилния труд на селянина и неговата човешка несвоя. Във „В полите на Витоша“ Яворов вече ни дава виновниците за страданието на народа, социалната и моралната картина на класовото общество. Същото онова общество, което е отритнало и бедния интелигент Яворов, което не допуска в своята среда и Христофоров. Но в тези две действия сред изобличителния социален критичен тон се промъкват и мотиви от „Безсънници“. Мотиви на съкровени душевни и субективни страдания, на чисти чувства и любовна екзалтация, мотиви от „Прозрения“, които трагически ще се разрешат в пето действие и които още повече ще засилят критико-разобличителната страна на пиесата от първо, второ и четвърто действие.

Яркостта на характерите, своеобразието на различното мислене и чувствуване на героите говорят, че Яворов е разбрал изискванията на драматургията за обективност на изображението, за различието между драматическия и лирическият герой. Драматическият герой е независим от автора, чийто директен разоб-

бличителен патос и социална действителност разкриват обективната страна на социално мотивираните му постъпки и същевременно психологико-поетичната, невидима драма на душата му, която се свързва с поетическата и метафорично-образна страна на същия този разобличителен патос, т. е. на едно търсено вътрешно единство в едно драматично произведение и неговата многопластовост. Примитивизмът и грубите нрави на своето време Яворов изразява не само директно, в обективната конфликтна ситуация. Той ги изразява и посредством метафората със скъсаните цървули, които на Петрович изглеждат като октопод, с темата на брадвата като политически аргумент, брадвата на скромния наеман работник, който цепи дърва на двора, брадвата в съня на детето, което сънува врага на къщата. Един метафоричен мотив, който преминава през цялата пиеса, за да може накрая да бъде „отстранен“, осмислен чрез думите на чужденката Амелия: „Дори когато убиват, там хората убиват сякаш с игла от злато, а не с дърварска секира, както тук, в полите на Витоша.“ Всичко това е много нашенско, но негативно нашенско. И, разбира се, най-нашенски са образите на Драгоданглу, жена му Елисавета и д-р Чипиловски. Днес това са „исторични“ образи, отрицателни по своята същност, различни, но надарени с неумиращи черти.

В известен смисъл Яворов има романтически подход към образите в пиесата. И не само защото търси тяхната „поляризация“, а защото „натрапчиво“ изразява отношението си към тях. Сякаш се страхува да не би да сбъркаме в еднородната си оценка на някой образ. Нито един от героите до края на действието не се променя, не търпи вътрешно развитие, нито изменя на позициите си. Тук имаме не промяна на образите, а драматургически натрупвания. Авторът не бяга от своето пристрастие и сам прибавя черти към героя си с оглед на симпатиите и антипатиите си. Това придава наивен романтизъм на това разделение на бели и черни на героите, които конфликтуват помежду си. Тук трябва да прибавим романтическата жертвеност при разрешаването на любовния конфликт. Но обрисовката на характерите, вътрешно психологическите движения, реалистическата и битовата среда, отсъствието на всякаква романтическа условност, психологическата тънкост и правдивост и реалистична плътност на тези образи, всичко това недвусмислено говори, че сме изправени повече пред едно истинско критико-реалистично произведение, отколкото пред романтическа трагедия с ренесансова конструкция и романтически разобличителен патос.

На пръв поглед сякаш Яворов не ни оставя никакво съмнение за същността на образа на Драгоданглу. Той е не само едно еснафски опошлено съзнание, но той е и задържаща, консервативна сила в пиесата. Всичко в този образ поне на пръв поглед е прекалено, директно до просташина и цинизъм — в езика и жаргона му, особено в първо действие, където се чувствуват черти на Бай Ганьо. Той е нахален, безскрупулен, безпардонен, суетен (хвали се с банкети и овации), нарича привържениците на пропадналия в изборите негов политически противник „въртоглави“ (такъв е бил езикът на тогавашните политически нрави). Но той не само демагогува, а и лъже, и преувеличава. Ние не можем да повярваме, че Христофоров го е нарекъл „утрешен избраник на пияни цигани“, въпреки че това е допустимо за тогавашните изборни страсти и байганьовски манталитет. Той печели изборите с подкупи и страх (няколко села от избирателната му околия са подкупени с парите на баща му). Веднага след изборите търси саморазправа, иска уволнението на чиновници и учители, проявява най-долна партизанщина.

Яворов е построил едно стройно експозиционно действие. Той въвежда постепенно конфликтующите лица, като търси не внезапния романтически сблъсък, а жизнената реалистична среда на героите. Те са част от тази среда и вътре в нея. Така постепенно се открояват сценичните образи чрез отдаляването и приближаването към нея. Той не търси външни контрасти, а само идейните и пси-

хологически противопоставяния. Така геронте взаимно се очертават в своя вътрешен свят. Яворов въвежда постепенно лицата в експозиционното действие, за да го съгсти драматически, като „разкаже“ за конфликта, който е започнал преди началото на действието, лишен от особена събитийност. Действието носи „битова жанровост“, където извън обществените, политическите и изборджийски страсти е показана и дребната еснафска природа на едно богаташко семейство в София, което носи още всички белези на селско-градски провинциализъм. Богатите родители на Драгоданоглу живеят в провинцията, където управляват имотите си. Още в първо действие, без да променят поведението си, образите се разкриват в човешки противоречиви черти. Това може да се каже и за най-отрицателния образ на Драгоданоглу. Като че ли първо действие отговаря по „постройка“ на цялата пиеса (пък и на развитието на поезията на Яворов). То започва с широко изображение, което включва и картината на обществените нрави, което постепенно се стеснява към „семеиния конфликт“, за да завърши със силна сцена между Драгоданоглу и Мила. Тук забелязваме и първата драматургическа сложност. Братът на Мила не е толкова безсърдечен, колкото слаб човек. В средата на разговора Мила му казва: „Знам, че ме обичаш.“ Яворов изважда подтекста в текст, за да изясни „ретроспективно“ водения дотук разговор. В трето действие още в първата част на диалога Мила ще каже на Христофоров: „Какво ти е, ти никога не си бил такъв, ти не ме слушаш!“ Когато тя разговаря с брат си за Христофоров, в средата на разговора Мила казва: „Вътрешно ти го уважаваш. Когато ми се караше преди малко, аз все си оставах с впечатление на някаква фалшивост от твоя страна. Не говориш ли за избори, ти дори не можеш да се разсърдиш, както трябва. . .“ Може би Яворов не вярва достатъчно в набелязания подтекст на предшестващия диалог, може би иска да подскаже на актьора противоречивата реалистична психологическа сложност на образа на Драгоданоглу, за да не бъде демонстрирана отрицателна схема, а, от друга страна, Мила просто търси човека, като ни оставя трагическото впечатление за своята самотност, желание за близост, опора и съчувствие. Това, че Драгоданоглу няма духовност и деликатност, че е слаб, че служи на еснафския манталитет на родителите си и техните възгледи (те са и негови възгледи), че не е умен и не е личност, за което той носи смъртно съзнание, не му пречи да обича по своему сестра си, да проявява повече „нрав“, отколкото жестокост, искрено да желае да ѝ помогне, като я ожени за богат човек. (Дойката, която обича Жулиета, иска да я омъжи за Парис, като я съветва да забрави Ромео.) Всичко това е възможно и не толкова ужасно у Драгоданоглу. Страшното е другаде — в неговото мислене. В цялата му жестокост има доза игра, липса на вътрешно убеждение, особено в отношението му към Христофоров. Но мисленето му, уви, е истинско. И в това е отрицателното, зловещото по отношение на Мила, трагическо злодейското (в романтически смисъл) и същността на Драгоданоглу. Искам да изясня мисълта си с един театрален пример. Спомням си оригиналната съвременна интерпретация на образа на Президента от „Коварство и любов“ на Шилер в „Дойчес театър“ с големия немски актьор Лангоф. Това не бе познатият ни мелодраматичен злодей и властелин, а само баща, любещ баща. И същевременно той беше колкото благ, толкова и ужасяващ. Защо? Защото у него липсваше не само правно, но и елементарно морално съзнание за това, че има нещо нечовешко в това да продаваш войници, за да купуваш скъпоценности на любовницата си. Едно такова отдалечаване от човешкото, една такава ограниченост и осакатеност на душевността и мисленето наистина правеше този човек страшен и жалък едновременно. Такава осакатеност на съзнанието и ограниченост на мисленето, които водят до аморално съзнание и античовешко поведение, е най-страшното у Драгоданоглу. Той затваря живота в тесния кръг на парите, печалбата, собствеността, сметките. Те са критерий за

стойностите в реалния живот. Той се интересува не от личността на д-р Чипиловски, а от богатството му. Той страда за подарения семеен пръстен. Той смята, че Христофоров мисли с неговия ум, че той иска Мила заради богатото ѝ наследство (тук е най-голямото разстояние между тях), че той ще използва парите ѝ, собствените пари на родителите му, за да организира избора си срещу него, и т. н. Това са единствените ценности, които Драгоданоглу признава и притежава. Яворов много добре е схванал една тема на съвременната литература — че дребнобуржоазното еснафско мислене води до овеществяване на човека. В четвърто действие не се чувства толкова омразата към Христофоров, колкото уплахата от него. Драгоданоглу се уплашва от Христофоров заради себе си, заради богатството си, заради политическата си кариера. Макар че за него политическата кариера е само средство за по-голямо забогатяване. Той е убеден, че Христофоров иска да се вмъкне в този дом не заради Мила, а заради парите, заради богатството им. И решава да действа бързо. Веднага да омъжи Мила за д-р Чипиловски с цената на нейното унижение и потъпкано човешко достойнство, да създаде една юридическа бариера за влизането на Христофоров в този дом. И наистина Мила се чувства овеществена. „Само тъй аз можах да не изгоря от срам за онова, което моят брат си позволява с мене. . .“ В диалог между тях в четвърто действие се получава пълно разминаване между Драгоданоглу и жена му Елисавета и Мила. Яворов е уловил вътрешна алиенираност, пълната отчужденост на Мила, парадоксалността на ситуацията поради кризиса в морала на обществото и относителността на духовните стойности. Думите ѝ към Елисавета „Ти си по-малко жена на брат ми, отколкото аз на Христофоров“ са изтъквани буквално. За семейството на брат си тя е опозорена мома. И за да бъде спасена според еснафското съзнание на Драгоданоглу, трябва веднага да бъде омъжена. Една дефектна стока, която трябва да бъде продадена. Отчуждението и разминаването, вътрешната самотност на личността и овеществяването на човека вървят ръка за ръка. И Мила възроптава: „Няма да се оставя като стадо за продан.“ Но докато в съвременната драматургия алиенацията и човешкото овеществяване се приемат извън всякакъв социален еквивалент като израз на несъвършенство на човешката природа, на инстинкта и строго психологически причини, при Яворов, който още тогава засяга тази тема, те са израз на идейни и идейно-психологически поляризации, конфликт на възгледи, на социални, обществено-психологически и духовно-индивидуалистически сътолковения. В пиесата те са катарзис чрез смъртта, а не осъзнаване на човешкото самоунижение и самотно безсилие, както при съвременната абсурдна драма. Тук съществува надеждата, че утре любовта ще победи в живота.

Колкото едно съзнание е по-ограничено и лишено от духовност и хуманистична нравственост, толкова е по-жестоко. По характер Драгоданоглу е мек човек, той дори плаче (жестокостта на сантименталния човек). И най-силният му изблик срещу Мила в четвърто действие е полузаплаха, полумолба. За съжаление авторът го е оставил в една и съща повтаряща се ситуация. А това води образа до повече или по-малка статична портретност и еднообразие.

Чипиловски е един герой, който, от една страна, няма никакъв духовен живот, нито ясни житейски принципи, от друга, не познава усилието, нито труда. Той е едно отражение на паразитното богатство в кривото огледало на онова време. Един нищожен и пуст човек, безличен, лишен от качества и достойнство. Остават само парите му, наследството, богатството му, които го определят и които той няма нито амбицията, нито способността да увеличава. Той е пасивен човек. Неговата пасивност действа в агресията на ситуацията. Яворов е успял да даде живот на този епизодичен образ. Той го е надарил с една ярка и живописна характерност, със сценическа пластичност и „несъстоятелност“ на една биографичност и го е извел от позицията на един „сценичен факт“,

който тласка действието, и го е обрисувал като самостоятелен образ. Зад душевната му пустота и неподвижност има някаква доброта, безсилни човешки желания, които не са афектирани. Той няма самочувствието на богаташа и всичко в неговите действия е скромно и плахо, което придава някакво пасивно добродушие, без стойност на този образ.

Особено трудно е в драматургията да се обрисува безличен образ. Елисавета, жената на Драгоданоглу, е такъв образ. Сигурно тя е била хубава, дори красива, която е спечелила богаташкия син, като е пожертвувала любовта си. Но като човек тя е безлична: една оеснафена дребнавост, скрита женска завист към младостта и положението на Мила, покорство и безлично поведение изчерпват този образ. Но тя засилва позициите на мъжа си. Явява се в негова помощ, разширява картината на обществените нрави и духовната бедност. Тя е по-скоро примирена, отколкото доволна, лишена от чувства. Домът ѝ е нейният единствен свят, ограничен и досаден. Но това тя не чувства. Неосъзнато тя завижда на чувствата и любовта на Мила и иска да я разруши. Но тя е безлична, което не ѝ пречи да играе една неблагоприятна роля в пиесата, да охранява еснафската неподвижност на един новобогаташки бит.

Чудомир не е „служебен“ образ в пиесата. Такива образи тук няма. Връзката, която съществува между Мила и Христофоров, е един от начините да се включи в действието. Но този начин е външен, формален. Макар и на страната на Христофоров и Мила, защитник на тяхната любов и противник на братовчед си Драгоданоглу и цялото му обкръжение, в същност Чудомир е „отстранен“ и независим образ. Той има нужда да усеща осезаемо своята вътрешна свобода, необвързаност, да демонстрира също като Меркуцио своите симпатии и антипатии. Но Меркуцио има идеал, бихме го нарекли „естетически“ ренесансов идеал. Чудомир няма идеал. Но той също като Меркуцио е своеобразен поет, който няма да произнесе монолога за кралица Феб, но носи същото естетическо усещане за света. Това усещане е скептично и свободно. То го поставя по-високо в собствените му очи въпреки немотията, която го заобикаля. Наистина той е поет, неговият живот е честен, безкористен, свободен. Той е умен, тънък, прозорлив, един протестиращ ироник, който умее да види смешното в истината на една действителност, която не е за смях. Ако говорим с езика на драмата, той е резоньор. Не е вплетен в сюжета (пиесата е почти лишена от интрига) и се чувства необвързан спрямо всичко и всички. Това, което прави за Христофоров и Мила, е свободен, благороден, снизходителен жест и избор от негова страна, а не сюжетна необходимост. Като всеки резоньор той има своя самостоятелна философия, която осмисля ставащото около него. Той няма положителна програма. Сам не е пристрастен към никого и към нищо, дори към собствената си персона се отнася също така иронично, както към всичко около него. Той внася тон на оживление и бодрост, макар че в него има също игра и гримаса, които прикриват една деликатна душевност. Той е ироник, но иронията съдържа „скрита проповед“, една морална и хуманистична теза, която присъства при него постоянно. Той е сеизмограф на разположението на силите в острия конфликт. В първо действие той е сам между равни сили. Във второ действие той е разтревожен, смутен, някак принизен в своята горда независимост, разтревожен. В четвърто действие той иска да продължи играта си, да заобиколи ударите, насочени този път и пряко срещу него, но това не му се удава напълно. В пето действие той отново е вестител, но вестител не на любовна надежда, а на смърт. Той сякаш разбира, че не може да се стои настрана. Трябва да се действа, че неговата позиция е била погрешна, егоистична.

В този образ Яворов е дал воля на остроумието си, което никъде другаде не срещаме в неговото творчество.

Когато говорим за „В полите на Витоша“, обикновено имаме пред вид любовта между Христофоров и Мила и особено образа на Христофоров, който нашата критика предварително е обявила за прототип на Яворов. Той се разглежда едва ли не като негова психография. Искам да възразя на това гледище. В хода на пиесата, както ще видим, Христофоров се явява сложен и красноречив образ. Никой голям автор, колкото и да е себевлюбен, не се идентифицира с героя си, ако не иска да се принизи или да изпадне в дидактическа плакатност.

От друга страна, Яворов сам възразява на подобно гледище. В писмото си до д-р Кръстев той протестира срещу критиката на Боян Певен, според когото той се покрива с образа на Христофоров. И казва: „Действително аз излязох от едно лично преживяване и при разработването на сюжета в началния тласък образа на Христофоров не можеше да не получи някои черти на самия мене. Но в своето развитие той отива по *собствена логическа линия*. Затова аз преживях трагедията, а той се самоубива. . . Христофоров е твърде много затворен в своя субективен мир, за да може да се измъкне от тези бездни“. . .

И да не бяха тези изявления на Яворов, всеки, който знае какво значи драма и „обективизация“ на герой, т. е. собствена логическа линия, с други думи, линия, която не би следвал нито авторът, нито някакъв друг герой при същите обстоятелства, ще разбере, че обективизацията на образа, откъсването му от автора и раждането му за самостоятелен живот в драмата означава обемност, пространство, действие, които имат малко общо със субективизираната фокусираност на поетическото чувство при стихотворението.

Но някои тръгнаха по най-простата логика — Яворов се влюбва в Мина. Яворов страда, не им позволяват да се свържат в брак, Мина умира, страданието на Яворов е страшно мъчително, безизходно. Във всяко стихотворение, посветено на Мина, се мярка сянката на смъртта.

Христофоров също е влюбен в Мила. Не им разрешават да се свържат в брак, Христофоров страда също като Яворов, Мила умира, той се самоубива. Не означава ли всичко това, че Христофоров и Яворов са едно лице? Вертер е чувствителен, наивен, сантиментален, страдащ, влюбен. Но можем ли да кажем, че Вертер, това е богатата личност на Гьоте, който като героя си е бил влюбен, а после е останал да живее.

Какъв образ е Христофоров в условията на драмата? Лиричният герой на Яворов живее сред воплите на собствената си душа, в „иреално“ пространство и време. Драматическият герой Христофоров живее сред реалната жизнена среда. Той е в конкретни, сетивни отношения с тази материална среда.

В първо действие Христофоров не се появява. Тук Яворов използва един познат класическо-драматургически прием при изграждането на характера (Тартюф например се явява едва в трето действие). Бихме го нарекли „лъчиста характеристика“. Различни герои говорят за още непоявили се обикновено главен герой, когото те характеризират чрез своя собствен манталитет. Едновременно и субективно, и обективно (косвена събирателна характеристика).

Тази форма на характеристика има за цел да запознае читателя (зрителя) с действащите лица, да натрупа у него психологическа енергия за възприемане на образа, за който се говори. По-късно появата на този герой вече изисква относително покритие и на тази натрупана психологическа енергия, необходима за неговото възприемане като за вече познат герой. Ако тя не се покрие, образът излиза смешен (прием, използван често в комедията), а ако се покрива, засилва конфликтната плътност на героя и действието.

От първо действие ние научаваме, че Христофоров е един честен интелгент, кандидат за депутат, способен, безкористен, непрактичен, идеалист, човек на увлечението, влюбен в Мила. От три години той е в тайна връзка с нея.

Христофоров се появява във второ действие, и то доста неефектно и някак повествователно. Явно Яворов не владее техниката на появата на герой, когото очакваме и сме готови да възприемем. Преди всичко обстановката е неподходяща — това е една разказна сцена — сладкарница с много посетители, Христофоров „декламира“ своите политически убеждения, на тревожните съобщения на Чудомир за измъчената и изтерзана от брат си Мила отговаря спокойно, дори самоуверено. С някакво преднамерено „рицарство“ се отправя към Драгоданоглу. Между тях се повежда разговор, той иска ръката на сестра му, избухва свадата и обидата, която завършва с плесница.

Дотук поведението на Христофоров малко се покрива с вече създадената представа за него. Това действие като цяло е написано слабо, лишено от вътрешна организираност.

Но за характеристиката на Христофоров и специално за неговите политически убеждения и общо поведение то не е без значение. Какви са тези убеждения? Трябва да признаем, доста неясни и объркани. „Аз минах — казва Христофоров — школата на една партия, чиито икономически доктрини си останаха непровержими за мене. . .“ Явно става дума за социалистическата партия. От следващите доста мъгливи думи в отговор на ироничната забележка на събеседника му от кафенето, че „той е направил значителна еволюция. . . назад“, се разбира, че Христофоров е за някакъв „икономически социализъм“ и обществен детерминизъм, които ще променят икономическия облик на света. Но това него не го интересува. Тъй като това „може да стане и без нас“. . . „Една материална култура — казва той — не служи за нищо, щом не е условие за реализиране на духовни цели. . .“ Той се обявява за един идеал, който по своята същност е от чисто духовно естество. И по-нататък: „Великата сила на духа — ето какво мечтая за България и ето в осъществяването на кое вярвам аз. . . Погледнете скандинавските държави и народи.“ Явно е, че тук Яворов плаща данък на някои от идеите на Ибсен за „революцията на човешкия дух“, която според него единствена може да промени обществото. Може би Христофоров говори искрено, но се чувствава този объркан патос на политика и литератора, скрити зад някакъв идеал за духовност. Ние вярваме в честността на Христофоров (у другога тези думи биха звучали като демагогия), но не вярваме нито в идеала му, нито във възможността за неговата реализация.

От политическите му възгледи личи, че Христофоров няма трезва представа за реалността. Той живее прекалено много в себе си, сред своите идеи и чувства, откъснат от действителността и реалната практика на човешкото съществуване. Интензивността на неговия дух и чувство, обективният му идеализъм, безкористната му и непрактична природа, които го „отстраняват“ от действителността, са реалността на неговото съществуване.

Наистина, както казва Яворов, той е прекалено много затворен в себе си, за да погледне реално на действителността. Това ще видим и в отношението му с Мила. Но има още нещо. У Христофоров съществува подчертан егоцентричен интелигентски егоизъм, може би отвлечен за другите, но твърде реален за Мила, който така остро я разделя от Христофоров. От друга страна, той е един своеобразен фанатик на честността. Но тази абсолютна честност се оказва тероризираща, носеща нещастие, лишена е от адрес към живота. Тя добива някакви извънчовешки измерения и отвлечени очертания и се превръща по-скоро в идея, отколкото във възможна реалност. Това също откъсва Христофоров от действителния живот и дълга към него. Напомня „Дивата патица“ на Ибсен. Във всичко това има някакво позърство. От любов и от честност той се унижава пред Драгоданоглу, за да иска ръката на сестра му. Той говори за дълг, т.е. за своята честност. Демонстрирането на честността, в която Драгоданоглу не вярва, застава пред чувствата му към Мила.

Най-добре го характеризира Петрович. „Той е един философствущ романтик в политиката, която сякаш иска да откъсне от действителността, и страх ме е той сам никога да не се откъсне от всичко.“

От гледище на обществена дълг и обществената роля на Христофоров виждам едно отдалечено отношение от страна на Яворов към своя герой. Яворов е много по-зрял в идейно отношение в тази си пиеса от героя Христофоров. Той е минал школата на социализма с нейната култура, политика, класов подход и естетика. И това се чувствава в драмата като цяло.

Но Христофоров е един анахронизъм сред това общество. Той е самотен въпреки Мила и въпреки Чудомир. Неговият идеализъм, безкористност, честност, високо чувство за правда, болка по страданията на народа, идеалистически хуманизъм, интензивна духовност, глад за култура и богат вътрешен живот, за идеали и чист донкихотовски непрактицизъм го правят откъснат, анахроничен сред този свят, в който „трябва да се действа“ въпреки всичко. Христофоров е една сложна и противоречива натура, а не лирически герой от „Безсъници“ и „Прозрения“, както мислят някои.

Трето действие носи своя собствена стилистика. То е кулминационното действие в структурата на пиесата. Тази стилистика се определя от различния характер, среда и поетика на това действие. Въпреки подчертаната разлика между характера на драматургичното чувство от лирическото чувство по-голямата субективизация на реалността, която характеризира лирическата драма, изповедността на тона, осезаемото емоционално-поетическо присъствие на автора, поетиката на любовното страдание, чувството за особен романтически ирационализъм и мистичност (за които говори и самият Яворов като слабост на пиесата), чувството за безкрай и смърт, изкуплението, жертвеното страдание и крах, мечта и реалност, всичко това характеризира това действие, което рязко се отличава от останалите. Самата „среда“, гробищата, е вече една поетическа атмосфера, една отдалеченост от действителността и едно тематическо и емоционално приближаване до атмосферата (но не и до същността) на Яворовата лирика.

Ако погледнем от гледището на драматургията, тук ще забележим и редица мелодраматически моменти. Реалистико-психологическата страна на трето действие ни открива характерни особености в сравнение с лириката на Яворов.

Како вече отбелязахме, някои стихотворения могат да се приближат до драматическата поетика („В механата“). Яворов също има такива стихотворения. Например „Маска“. Характерно за подобен род стихотворения е това, че лирическият герой се „обективира“. Той действа в стихотворението, включен в неговата лирическа сюжетика. Лирическият герой се отделя от поета и съществува обективно. Той действа в определена среда, както в драмата. В „Маска“ той е сред веселата тълпа, сред народните игри, сред карнавала. Това е неговата „среда“. Тук има някакъв френски дух и лъх на някогашиите фарсове и народни театри от времето на Дебюро и Фредерик Льомер. Лирическият герой на Яворов е сред тази тълпа. Той се скита сред нея, блъскан на една или друга страна, със своите мрачни мисли за смъртта. Някой го перва с изкуствен лозов лист, след което следва пржка реч. „Хей, смърт, дай на живота път!“ Това е вече театър. След това „маскирана вакханка с хитра голота на свежо рамо“ (усещане за пластичност в движението на едно грациозно студено женско тяло) — това е образът на смъртта, който асоциира и с Арлекино, с това белосано лице, застинала усмивка в гримаса, едновременно израз и на безбрежна болка, и на смърт. И не е ли „Маска“ едновременно и Арлекин, и меланхоличният Палячо, гримасата на живота и маската на смъртта, които задяват сред тълпата лиричния герой, препречват пътя му и наваяват студени и мрачни мисли за живота и смъртта, които вижда пред себе си. Да, „Маска“ е един „френски фарс“, разигран през кар-

навала. . . Тогава можем да кажем, че третото действие във „В полите на Витоша“ пък е едно печално стихотворение. Така от две различни страни стихотворението и драмата се приближават в своята театрална, ноне и в своята същностна страна. При нея те остават различни.

Романтическият лъх и дъхът на мелодрамата се чувствуват в цялата атмосфера на това действие. Въпреки съкращенията при втората и третата редакция, за които говори Яворов, действието остава впечатление за доста многословност. За Христофоров това е вулкан от чувства, излети свободно стихотворно, но без ограничения на лаконизма, ритъма и римата на стихотворението. „Едно чувство, еднакво споделено — казва Христофоров на Драгоданоглу във второ действие, — често пъти е набрана енергия, която избухва съответно на натиска.“

И наистина това чувство избухва и у двамата. Но докато у Мила то търси да се осъществи реално в живота, у Христофоров се явява някак затворено, бездействено, съзерцателно. В целия изблик от красиви и развълнувани слова има нещо „рудиновско“, нещо литературно, сецесионно, характерно за времето. Сложно е състоянието на Христофоров. В тази сцена чувствуваме едновременно и духа на „Ромео и Жулиета“, и духа на мелодрамата. При „Ромео и Жулиета“ имаме вътрешно различно отношение към любовното чувство у двамата влюбени. В известен смисъл то е аналогично във „В полите на Витоша“. Докато Жулиета, както и Мила търсят нетърпеливо реализация на любовта си, осъществяването ѝ в реалността, едно „практическо“ реализиране на чувствата си, Ромео, както и Христофоров се упоиват от чувството си. Да си припомним въображаемата любов на Ромео към Розалинда. Щастieto да бъдеш влюбен, еуфористичните слова, поетическите мечти и видения, възторзите, лирическите възкливания. След срещата с Жулиета Ромео става по-действен, по-конкретен. Но в сравнение с Жулиета, която движи действието, той остава мечтател, влюбен в чувството и представата си за него повече, отколкото у самата Жулиета, безсилен да прави нужното за взаимното им щастие, за реализацията на любовта им.

У Христофоров имаме същото любовно-еуфористично отношение, същата затвореност на чувството, упоение от него, но не възторжено, а трагическо. Дотук свършват приликите на двата характера при аналогични ситуации. Оттук започват и различията. Пред Ромео и Жулиета застава една обективна пречка — намесата на властта, която ги разделя. Принудително Ромео е прокуден в Мантуа. Жулиета се заема енергично с неговото връщане. Тя е, която организира и венчавката им. Колкото и Ромео да е влюбен в чувството си, между тях има някаква стена. Ромео иска също реализацията на тяхната любов във взаимен живот, така, както и Жулиета. Но той не знае пътищата към тази цел. Има някаква светла, вътрешна поетическа яснота и прозрачност в силата на техните чувства и взаимност.

В любовта между Христофоров и Мила няма нищо ренесансово. При тях любовта не е щастие, както при Ромео и Жулиета. Тя е само страдание още от първите си мигове.

Убийството на Тибалд засилва враждебността и обективното разстояние между влюбените едновременно с трагическата интензивност на действието. Плесницата във „В полите на Витоша“ би трябвало да се предположи, че също отдалечава възможността за реализация на чувствата между Мила и Христофоров. Но докато при Ромео и Жулиета това е съществено препятствие, тук то е доста призрачно и нищо не променя от обективния ход на действието. А още по-малко посоката в съдбите на двамата. Разстоянието между Христофоров и Мила е вътрешно, любовното чувство на Христофоров е затворено, то е породено от Мила, но живее извън нея в мъчителните конвулсии на сърцето, характерни за бездействените натура. У Христофоров подсъзнателно зрее мисълта, че истинската реализация на любовта е възможна само в смъртта. . . „Може би

онова слияние на душите, към което хората се рват тъй мъчително, може би е възможно само там, в предчувствието на туй, когато около нас заглъхне всеки шум. . . Може би в предчувствие на туй човешкият дух копнее по друг един свят. . . Често ние долавяме у себе си някакъв невнятен говор, който е сякаш една молитва за смърт. Ти обичаш ли смъртта? За Христофоров реализацията на любовта е възможна истински в смъртта, а не в живота. В „Маска“ Яворов провежда същата мисъл. Но извън любовта. Смъртта като отговор на карнавала на живота. Ние виждаме от тази още начална сцена, че за Христофоров любовта е не само едно трагично чувство, но от гледище на реалния живот едно болезнено чувство, което отрича закона на живота. Взаимността между мъжа и жената е невъзможна. „Две сенки на нощта, те искат и не могат. . . Две сенки на нощта, сянката на мъж и сянка на жена“ („Сенки“). Но от тази взаимност се ражда вечността на човешкия род. Чувството е загубило своите реални очертания и реален смисъл, онази хармония на плът и дух, които са в основата на „Ромео и Жулиета“. Любовта на Христофоров е не само дълбоко затворена в душата му, което засилва вътрешното разстояние между него и Мила, но се е превърнала в една „ирационална“ (извънреална) величина. При тази абсолютна аберация на душевното единствената сетивност остава самостоятелното вътрешно страдание. Тук то е добило крайни измерения и интензивност извън всяка реалност. Любовта на Христофоров се осъществява в екзистенциалните самозадоволяващи се граници на неговия душевен свят.

В „петте дни“, в които се развива трагедията на Ромео и Жулиета, също имаме предчувствие за смърт. Още при първата балконска сцена Ромео изглежда на Жулиета смъртно бледен на лунната светлина. Тя се страхува за него. Но тези „предчувствия“ поражат съпротивата на влюбените. Те още повече засилват волята за живот, за любов в живота, а не в смъртта.

„В полите на Витоша“ имаме не предчувствия за смъртта, а желание за смърт (Христофоров). Тук смъртта е злокобно пророчество. На въпроса на Христофоров — обичаш ли смъртта?, Мила отговаря просто: „Обичам тебе! Аз мразя смъртта и се боя от нея.“ Може ли да се каже, че Мила обича по-малко Христофоров, отколкото той нея? Като Жулиета тя обича живота и вярва в него, както вярва в любовта си. В духа на времето си, на ренесансовите идеи и естетика, Ромео и Жулиета реализират любовта си (втората балконска сцена), за да изживеят пълнотата на чувството си в живота, радостта на телесното и духовното, поетиката на природното, истината на реалистичното любовно чувство. И всичко това остава много чисто. Отец Лоренцо казва, че е объркан. Не знае вече кое е добро, кое е зло. „Онова, което вчера беше добро, днес е зло. което вчера беше зло, днес е добро.“ Едно преходно време на преоценка на ценностите, каквото е времето на Ренесанса, това е естествено. Но ето че и Мила казва същото: „Аз не зная вече кое да нарека добро и кое лошо, кое светло и кое тъмно.“ Тези думи говорят много. („Но как да назова честта и как позора?“) Подсъзнателно тя атакува Христофоров и неговото поведение. Това са два възгледа и различен начин на чувстване и преценка, които разкриват смъртно усещаната пропаст между тях. След няколко изречения Мила ще каже: „Струва ми се, че съм безплатно бездушно тяло, което чака твоята душа, предопределена да се изпълти в него.“ Не е ли това усещането на плътта заедно с духовното? Не е ли това втората балконска сцена, нереализирана, но изживяна в любовта им. И тогава Христофоров има право да каже: „Ти си жена, Мила. Истинска жена, вярна на своята природа. . .“ Но ето Христофоров наново потъва в своите видения и мечти. . . „Бих желал да те намеря на улицата, сама, загубена, много нещастна и да ти дам всичко. . .“ Мила го пресича: „Защо не ми стиснеш ръката. . . По-силно. . . Докато извикам. Там близо до сърцето. . . Остави ми един белег.“ Тя търси сетивността, иска грубостта му, кръв от пръста си, за да го усети реално, истин-

ски, да го види в живота заедно със себе си, да надникне в неговия живот извън любовните му сънища. Нещо повече — тя иска да го види в бита, „да остави пушенето“ и „Същевременно съм се бояла — казва тя — да не би без цигарата да не приличаш на себе си. И още да не се лиша от своята ревност, от тази малка болка.“ Колко просто и ясно е изразено чувството на Мила вътре в реалността на живота, а тази ревност към цигарата на Христофоров! Колко светло, просто и ясно е това чувство в сравнение с болнавия хаос на Христофоров. Мила отрича затвореното любовно страдание на Христофоров колкото страдалческо, толкова и отвлечено. А ето я абстрактната ревност на Христофоров: „Чувствавам желание да те отнеса накрай света и да бля над тебе. Ревнувайки те от слъцето, което грее, пазейки те от вятъра, който те докосва.“ За сетен път се убеждаваме, че в любовта на Христофоров Мила е видение, а не жив образ, както той за нея. Той може да живее с нея само в един нереален свят. Мила казва съвсем просто, че не може да види два начина за решение на техния въпрос, а „само един изход — да не се връщам в къщи“ — казва тя. Тези думи се стоварват като тежко бреме върху Христофоров. Той започва да говори объркано, неясно за нея и наново избягва в света на виденията, на душата си. Сред тези видения е и душата на Мила. „И аз ще те отвлека — казва той — . . . Искам да кажа, ще те взема от самата тебе. . .“ Но за това не е необходимо да се предприеме каквото и да е. Това е отказът на Христофоров от позициите на живота. Самоизтезавашото се, изтерзано и интензивно до болезненост любовно чувство дълбоко в душата на Христофоров е разделило Мила на две — реалната Мила, която той сякаш не вижда, и въображаемата, поетическото видение, което храни любовта му с терзание. Но Мила със своето реално любовно чувство не разбира всичко това. И продължава борбата. „Нима твоята любов изисква. . . не само мене, а нещо друго“. Тук тя наистина прилича на Жулиета.

Но Христофоров е искрен, вдъхновен, поривист и трудно е да допуснем (макар че Яворов не е дал комплексно противоречивите черти на своя герой), че всичко това е само оправдание (макар и подсъзнателно) пред Мила на собствения му слабост. Той се изповядва: „Дете, аз се чувствавам слаб. . . Самата моя безгранична любов към тебе — ето моята слабост в тази минута.“ На което Мила отговаря: „Аз не разбирам.“ Христофоров: „Нима аз се разбирам? Колкото аз зная защо става всичко това с мене.“ Дали тези думи подготвят непознатия Христофоров, който след малко ще се разкрие пред Мила, остава да гадаем. След няколко реплики той казва нещо, което би било достойно за брата на Мила, но не за човека, когото тя обича. „Не тълкувай зле. . . Един въпрос, който сме засягали досега, тъй да се каже, само поетически и твърде повърхностно. И който днес. . . изпъква в душата ми в своя материално-житейски смисъл.“ Мила: „Кой въпрос?“ Христофоров: „Въпросът за нашия брак.“ Като че ли вече няма нищо от предишния Христофоров. Въпреки изумителната красота на словата и оправданията Христофоров тук се изявява не само като слаб човек, но и като самовлюбен егоист и индивидуалист, който е хранил душата си с любовта на Мила и своеобразно разбрал своя любов, но нищо не е годен и не желае да направи за нея и за любовта си не като терзание на душата му, а като реалност в реалния живот.

Освен слабостта тук е и гордото самочувствие, и забравената обида на успелия беден човек, когото бедността все още гнети и ражда гордостта му, той изважда и останалите си аргументи. Христофоров говори за своите достойнства и честност, за индивидуалистичния порив ва душата си, които поставя по-високо от Мила и нейната съдба. Той говори за своята безкомпромисност в живота, а търси компромиса по отношение на Мила. За това, че „нищо не е продал от себе си, за да бъде богат“, че неговата бедност би го унижавала в нейните очи, че достойнството на неговата любов няма да му позволи никакво примирение.

Той говори за своята честност, за обидата, че нейните близки могат да допуснат, че той иска да се ожени за нея заради богатството ѝ, за своето страдание (нейното той не вижда, не вижда и накъде в тласка), за гордата болка от това, че не може да ѝ даде всичко, което желае в материален смисъл на думата (но не забелязва, че в духовен смисъл Мила губи всичко). Той се плаши от продължителността на брачната връзка, страхува се от себе си. „И ако аз в някоя минута на лекомислие, подозрение или умопомрачение се подхлъзна — какво ще стане с мене (най-напред мисли за себе си), с тебе, с двамата ни?“ В същност той отхвърля под предлог, че иска да отложи брака си с Мила, и я моли да се съгласи на това заради неговата „малка суета или лудост“, като продължава да строи въздушни кули за тяхната любов далеч от действителността. В своя егоизъм той не вижда бездната, в която хвърля Мила. . . . „Струва ми се — казва тя, — че съм се пробудила между два кошмара, за да изживея в няколко мигновения цял живот. Единият кошмар изчезна, когато пристъпих гробищната врата и те видях тук. Другият, той ще се спусне върху мене, когато тръгна за в къщи.“ Диалогичните монолози на Мила в последната част на трето действие напомнят монолога на Жулиета преди приемането на отровата. . . .

Онова, което основно отличава Мила и Жулиета, това е, че тя не е способна да воюва сама за своето щастие, за своята любов. Тя е чиста, житейски трезва, но безпомощна. И когато тя казва на Христофоров „Остави ме, защо не си отидеш?“, тя вече не вижда нищо друго освен смъртта. И все пак волята за живот не я напуска. Четвърто действие ще бъде нейно.

Като че ли „мирогледно“ Христофоров разделя живота на две независими половини. Едната — света на илюзиите, на любовта и идеите. Другата — на реалния живот, където той е съвършено безпомощен. В наше време Ануи съзнателно ще раздели света на илюзиите от света на реалността в своите пиеси.

Ако проследим образа на Христофоров в останалите действия, ще видим, че авторът е пожелал да ни го покаже в ежедневиата му работа, в делнична обстановка. Не мога да кажа, че първата част на пето действие е особено необходима или драматургически изразителна. Освен че продължава картината на познатите ни вече груби политически нрави. Авторът е поискал да подчертае още веднъж с известна ирония в самата ситуация, но без сатирична окраска, продължаващите поражения на интелигентския индивидуализъм на Христофоров, неговата „независимост“, а в същност вътрешната му необвързаност със собствената му партия. Абстрактният идеализъм на Христофоров трудно може да се вмести в рамките на една партийна програма. Неговата партия го обвинява в презрение към народа и „наричане смешно задължителното упражняване на изборителното право“. Той решава да върне членската си карта и да скъса с партията. (По-рано е напуснал друга партия, която бе издигнала кандидатурата му за народен представител.) Неговата лична и обществена самота сякаш се сливат в едно. Неговите идеи, неговите терзания, неговата любов — всичко е плод на противоречивата интелигентска природа на Христофоров. И то рухва.

И все пак V картина на пето действие като че ли подчертава тази разделена на „две половини“ природа на Христофоров. Отсъствие на Мила от съзнанието и действията му. Енергията му в обикновения живот ни напомня второ действие, (Тук и темата с Чудомир се повтаря в същия драматико-трагедийен план.) Когато във второ действие Чудомир разказва за мъките и тормоза, на които е подложен Мила в къщи и негодува, виновният за всичко това Христофоров го успокоява: „В същност положението не е толкова трудно. Само малко търпение и решителност. . .“ И по-нататък: „Остави ме, още не мога да се опомня от шемета на изборите, сякаш трябва да ми се приказва много, много високо, за да проумявам.“ Някаква „отгълъхналост“ на съзнанието има в него, в реалното му всекидневие. Същото състояние. Мила отсъства от съзнанието му. Но след появата на Чу-