

САТИРА И НОВЕЛА

(Творчеството на Станислав Стратиев)

РОСИЦА ДИМЧЕВА

1. Творчески път. Опитаме ли се да поясним как се формира един от самотните творци на съвременната култура — Станислав Стратиев, трябва да имаме предвид на първо място връзката на писателя и средата му, заложбите на масата, от която той излиза. Случат със Стратиев, човек от скромно работническо потекло, е доказателство за това, че привилегиите на таланта не се ограничават до културно напреднали и образовани обществени слоеве. Неговото родословие отвежда към Западна България, към Радомирския и Трънския край¹, чието трезво, здраво в етническо и морално отношение население носи също предимствата и недостатъците на необремененото от насленията на културата съзнание. Потомък на хора от народа, които в трудности и упорита борба за съществуване каляват волята си, като ламтят и за просвета, Стратиев има самочувствието на човек, издигнал се със собствени сили и способности. Неговото дарование свидетелствува по-скоро за латентни възможности в рода, останали неосъществени в предишните поколения поради неблагоприятни условия.

Темперамент и характер като обща основа на психическия живот се предават от родителите. „Струва ми се, споделя Стратиев, че една чувствителност, която е характерна за всеки човек на изкуството, една доброта, прекалена доверчивост и отвореност за света идват от баща ми. От майка ми съм наследил, колкото и това да звучи неочаквано, една вътрешна сила на характера, една упоритост и една неотстъпчивост пред нещата на живота, една склонност към борба. Дали съм наследил тези качества от тях, или впоследствие съм ги изградил, не зная, но ги откривам у тях.“² Интересното в случая е, че Стратиев е склонен да свързва писателските си склонности с трънската линия на рода си: „Чувството за хумор идва по линията на баща ми. . . Този тип хумор ми се струва, че го няма по другите краища на България. В него има една виталност, която е характерна за хумора в България, но има и една парадоксалност и една, бих казал, прямота, един стремеж да се каже истината без оглед на средствата. Този хумор не е много елегантен, безпардонен е, но е пропит с една нежна любов към човека,

¹ Майката Люба Радева Миладинова е родом от с. Ковачевци (Радомирско), а бащата Страти Миладинов Петрунов — от с. Шипковци (Трънско).

² Изказванията на автора са взети от непубликувана анкета, проведена през 1982 г.

която е характерна за хората от този край.“ Тук става дума очевидно за нещо по-различно от познатия ни западнобългарски (шопски) хумор, който оплодява творчеството на Елин Пелин. Предразположенията си към този особен род фигурални и хиперболични импровизации Стратиев доразвива при работата си в трънските строителни бригади. Непрекъснато той черпи от богатството на народния хумор с неговите поетически възприятия, здрав смисъл, респект към правдата, смелост в съжденията. Не само фейлетоните на писателя, които често никнат като разработка на пословични изрази³, но и неговите големи сатирически фикции могат да се разглеждат като художествен аналог на фолклорните хумористични и сатирични форми. В народното творчество мисълта черпи сили не само от прякото си съдържание, но и от разказа, баснята, анекдота, които тя често резюмира и които изпъкват по асоциация в спомените и ума на слушателя. При Стратиев е налице същият психологически процес, който може да се нарече „сгъстяване на мисълта“ или заместване на цели маси представи чрез един поетически образ, способен да извика при нужда останалото съдържание, живо в паметта ни или потънало в сферата на подсъзнанието.

Стратиев принадлежи към онези творци, които остават сродени със своето детство. „Това е, бих казал, основният период от моя живот, мисли авторът, време, което и досега ми дава сили и е извор на едно определено гледище и на отношение към хората.“ Такова обстоятелство е предимство за подобни натури, но и недостатък: предимство, защото чистият и волен свят на детството ги защитава срещу загрубването, настъпващо с възрастта; недостатък, понеже те не могат да се разделят с лекота с първата младост и страдат от неизбежните извращения в света на възрастните. Тъкмо детските спомени, ярки и чисти, пробуждат поетическата чувствителност у Стратиев, стават извор на вдъхновение. Така се ражда новелистичният цикъл „Самотните вятърни мелници“ (1969), с който писателят се налага на вниманието на нашата критика. По закона на психическите контрасти тези спомени добиват толкова по-голяма нравствена цена, колкото по-силна се явява нуждата от отпор срещу недъзите. Авторът има всичките основания да твърди: „Това, което беше дълбокият същностен смисъл на детската книга, е всъщност същият дълбок смисъл и на сатиричните ми неща, тази болка за несъвършенствата, които имат хората и светът около нас... Това е което споява сатирата и белетристиката ми.“

Тази младежка или по-точно поетическа чувствителност у Стратиев е първичната, лесно уязвима природа, с която той реагира спонтанно на красотата, тревогите и огорченията на живота. От тригодишна възраст той пази спомени за предмети, за аромати, за цветове. И нищо странно, ако въображението му по силата на склонността към конкретно съзерцание се свежда твърде често към зрителни възприятия, към картини за окото, от които сатирикът извежда чрез алегория и своята идея. Чувството, интуицията, нагледът изпреварват мисълта, която тече бавно, — да обхване причините, вида, последствията на порока. Нещо повече — разумът се придържа към тези интуитивни прозрения и въз основа на тях стига до своите съждения. Неслучайно остроумието се проявява по-скоро като веселие на фантазията, отколкото като игра на интелекта. Макар че с течение на времето сатирикът у Стратиев над-

³ Срв. фейлетоните „Овца“, „Чергата“, „Хряня и жътва“, „Троянски кон“, „Любовта е море“ и пр.

делява над поета, най-добрите му пиеси свидетелствуват за едно пълноценно общуване между впечатления, образи, взети от действителността, чувство, движено от тях, и мисъл, която ги оформя в синтетична ситуация. Очевидно лирическото и сатиричното дарование не се изключват, доколкото и едното, и другото предполагат хуманен усет и чувство.

Покрай един ум, годен за аналитично вникване в проблемите на живота, писателят притежава и здрав смисъл. Духовните интереси се отличават с подчертана утилитарна насока, чужда на отвлечените теории. Това е особеност, обусловена както от естествени предразположения, така и от менталитета на родната среда с нейния практицизъм. Стратиев се държи здраво в реалността, в кръга на лично изработени или лично почувствувани идеи. Затова съумява в такъв сарказъм да разголи гърчовете на онова съзнание, което се отклонява от живота („Сако от велур“). Затова се оказва и неспособен да се увлече от шедьоврите на класиката, които са твърде отдалечени от действителността: „Привличат ме по-съвременните писатели, които са по-съзвучни с моя начин на живот и моя начин на мислене... Класиците някак ми се изплъзват, чета ги като класици, а не като човек, който може да се развълнува и да навлезе вътре в историята. Смятам това за естествено, общо взето.“ Гогол го притегля повече, отколкото Шекспир и Сервантес, а работите на Бекет и Йонеско са за него трудно достъпни поради различната душевност и различното съзнание, които ги разграничават от светоусещането на славянина.

Към всичко, което е природа отвътре, което е вродена черта на характера, предопределение на заложбите, идва зависимостта от условията, необходимостта отвън, която дава окончателна форма на доможанията и постиженията.

След като между 1961—1963 г. сменя няколко работнически професии (от най-неквалифицираните до тези, които изискват определена школовка), Стратиев успява да осъществи мечтата си да следва (1963). От 1964 г. той продължава образованието си (българска филология) като задочник и постъпва на работа във в. „Народна младеж“. Така започва неговата 10-годишна журналистическа дейност, която има най-голям дял за формирането му като писател и гражданин. Тази дейност щастливо съвпада с новото мислене, с новия поглед върху човека, с новото светоусещане, които въвежда в нашия духовен живот Априлският пленум. Стратиев има дълбокото съзнание на участник в забележителния социален процес, който с всеобхватното си действие във всички сфери на общественния живот дава трайни резултати и в изкуството. Подемът на литературата в различните ѝ форми подпомага развитието на младите писатели, спестява „много погрешни стъпки, много години човешки и писателски труд нахалост“, дава „пример, посока на търсенията и кураж в работата“⁴. В духовния климат на Априлския пленум съзрява и укрепва таланта на Стратиев, в него писателят открива и основната нравствена позиция на своето творчество — хуманизма. „Всички тези хора, които ни възпитаха, ръководеха вестника — споделя авторът за работата си във в. „Народна младеж“, — оформиха в мен съзнанието, че мога да защита една кауза, че можеш да имаш свой дял, свой глас в истината. Водили сме с години борба за хора.“ За Стратиев Април „не е само дата, на

⁴ Ст. Стратиев. Светлината на Април. — Литературен фронт, бр. 20 от 15. V. 1986 г., с. 5.

който трябва да правим юбилей и да кичим с цветя, не е застинало, мъртво нещо, на което трябва да издигнем паметник". Април е „движение напред, несвършващо през годините“, за което „трябва още да воюваме, за да опазим чист и светъл духа му“⁶.

Като журналист към в. „Народна младеж“ Стратиев минава през всички отдели на вестника, обикаля цяла България, следи отблизо преобразованията в икономиката и в културата, среща се с „най-острите и заплетени проблеми на хората, с техните мъки и злополучия“⁶. Тази работа подпомага духовното съзряване на писателя, който натрупва житейски опит, калява характера си, добива увереност. „Вестникът поставя един фундамент, една база, от която човек трябва да тръгне, даде ми позиция, знанията, увереността.“ Докато в. „Народна младеж“ формира личността у Стратиев, в. „Стършел“, където бъдещият драматург работи между 1968–1974 г., развива неговото хумористично и сатирично дарование. Тъкмо тези шест години напрегнат, но отраден труд в редакцията на известния ежеседмичник се оказват от решаващо значение за цялостното творчество на писателя: „В „Стършел“ аз попаднах в самия център на проблемите, с които живееше страната, бях кореспондент на вестника, бях по горещите места на много събития, запознах се със стотици хора, случки и възгледи за живота, минах през много неща. Мисля, че без „Стършел“ от драматургията ми щеше да липсва онова, което е може би лично мое.“⁷

Поел задължението да пише материали за първа страница на вестника, Стратиев създава през тези години множество сатирични очерци, фейлетони, памфлети, разкази, хумористични приказки, сценки, моментни скици от натура, рецензии. Тематиката засяга почти всички области на нашия духовен и материален живот. С будна работническа съвест Стратиев реагира на разхищенията в производството („А кой ще плаща?“ — 1969; „Всичко тече“ — 1969; „Лебедова песен“ — 1969; „Просто тройно правило“ — 1970; „Летящите холандци“ — 1970) и в селското стопанство („Приказка за житната питка“ — 1968; „Сериозен фейлетон“ — 1969), сигнализира за спянките в техническата революция („Азбучна истина“ — 1969) и за забавянето на пусковите обекти („Пътища за никъде“ — 1969), негодува срещу бюрокрацията („Сако от велур“ — 1969), тревожи се от понижени интерес към трудовете професии („Qvo vadis?“ — 72) или от нерешените жилищни проблеми („Човекът — национален обект“ — 1968). Голяма част от неговите критически материали повдигат актуални въпроси на културното развитие, засягат нетворческите методи в образованието („Колумбли?“ — 1971; „Към върховете“ — 1972; „Кройцеровата соната“ — 1973), осмиват псевдокултурните интереси („Три билета за опера“ — 1970), бичуват сивия поток и свързания с него търгашески дух в някои сфери на изкуството („Книгата — приятел на човека“ — 1972; „Театрален роман“ — 1971, 1973; „Сага за частниците“ — 1973). Доколкото при комичното става дума не само за отделни наблюдения и преценки, но за светоглед, в работите на Стратиев във в. „Стършел“ ние откриваме идеята за хуманизма като цел на личната и на колективната нравственост. Една ясна формулировка на тази идея дава вве-

⁶ Пак там, с. 5.

⁶ Ст. Стратиев. Искам да бъда наш човек. — Отечествен фронт, бр. 22 от 30. I. 1984 г., с. 3.

⁷ Пак там, с. 3.

Дената от Стратиев — ще през 1968 г. рубрика под характерното заглавие „Човекът — национален обект“⁸. Издигнатият тук нравствен принцип заляга както в публицистиката на писателя, така и в неговото литературно творчество. Само в духа на новия етически светоглед, който се изработва у нас след Априлския пленум, могат да бъдат разбрани пиеси като „Римска баня“ и „Сако от велур“.

Хумористично-сатиричната публицистика на Стратиев намира истинските си измерения във връзка с цялостната ориентация на в. „Стършел“, поставил в служба на социалното развитие своята бойка, ежеседмична, обществена критика. И ние можем да следим как с времето интелектът у Стратиев укрепва, наблюденията стават по-зрели. Формата добива гъвкавост, свобода и разнообразие. Тези плодотворни години дават не само емпирическа база на светогледа, здрава почва на творчеството, по-широк мащаб за разбиране на нещата. Осмисленото и създаденото тогава може да се разглежда като синкретична ядка, от която впоследствие се развиват като от органически зародиш най-значителните сатирически произведения на автора. На страниците на вестника се оформя оня естетически лаконизъм, който става главна черта на стила на писателя. Точната, освободена от празни орнаменти фраза, често пъти афористично изтеглена на нов ред, стегнатата композиция, подчинена на ръководна идея, ясно откроената поанта — всички тези особености се създават и в опозиция спрямо многословието в част от нашата литература и критика. Предразположенията на Стратиев към гротеската и парадокса, подхранени от народното хумористично светоусещане и от наблюденията върху живота, стават типични за образната система на неговите фейлетони („Този бял черен свят“ — 1968; „Пеещият кораб“ — 1971; „Гардероб“ — 1971). Най-интересната страна от работата на писателя през този период е, че тъкмо тогава той фиксира в малки фейлетонни форми фабулите на почти всички свои бързи драматически произведения: анекдота „Сако от велур“ (1969), първата наброска на „Рейс“ под заглавие „Хляб за всички“ (1970), фарсовото въведение към „Римска баня“ — „В една лятна нощ“ (1971), гротесковата фантазия „Гардероб“ (1971), новелата „Земята се върти“ (1973). Към тези свои мотиви Стратиев храни особен интерес, тъй като те постоянно се преобразуват в нови редакции, зреят за едно по-дълбоко осмисляне и за по-чиста форма, без обаче да се менят по същество. „Аз по-скоро съм зарегистрал нещата, появява авторът, за да не ги пропусна. Едно богатство се движи пред мен, аз ги давам в наброска, за да ги задържа и развия в дълбочина... така, съгъстени, концентрирани, събрани, както в един транзистор са събрани частите на цял приемник, но без да има загуба на енергия и сила.“

Известно е, че драматическите писатели имат навика да схематизират предварително фабулата с оглед на максималната концентрация на действието. У Стратиев по-скоро е налице обилие от творчески хрумвания, които значително по-късно ще бъдат използвани в неговата драматургия. Още като работник, а после като студент през 1962—1963 г. той е запленил от „ярката, безпощадна и весела магия“ на новосъздадения Сатиричен театър⁹. И ако в началото този интерес

⁸ Срв. в. „Стършел“, бр. 1172 от 26. VII. 1968 г., с. 3.

⁹ Ст. Стратиев, Боже, пази клоуните си. Юбилейно издание „25 години Сатиричен театър“. С., 1982.

е резултат на чисто интуитивно влечение, по-късно той се подсилва от съзнателното желание да се надникне в тайните на изкуството и в насоките на съвременната българска драматургия. От 1971 г. на страниците на в. „Стършел“ зачестяват рецензиите на Стратиев върху нови пиеси, а през 1973 г. се открива рубриката „Театрален роман“, в която се осмиват слабостите на тогавашната театрална практика. Успешният дебют на „Римска баня“ (1974) дава възможност на Стратиев да се включи активно в театралния живот и да развие вродения си усет за драматически градеж. Така се слага началото на нов и неподозиран преди период на творческа дейност, в който писателят открива своето призвание в един непознат за историята на българската литература вид — драматургичната сатира.

2. *Процес на създаване при белетристиката и драматургията.* Преди да се наложи като драматург, Стратиев спечелва симпатиите на своите читатели като белетрист. Един по-внимателен анализ на отношенията между чисто поетическо и сатирическо дарование може да хвърли светлина както върху творческата еволюция на писателя, така и върху особеностите на неговата драматургична сатира.

Това, което прави най-силно впечатление на критиците при първите опити на автора в прозата („Самотните вятърни мелници“, 1969; „Дива патица между дърветата“, 1972), е откъсването от неискрения маниер, от безличното описание, от сухо-разсъдъчното отношение към темата¹⁰. А това е така, защото двете творби никнат по законите на поетическото вдъхновение, раждат се като изповед и самоосвобождение. Фантазия и поезия тук се свеждат изцяло към ретроспективно съзерцание, към вярно опазени спомени и преживявания, които възкръсват в съзнанието след години във връзка с определени впечатления на момента или по-мъчно доловими емоционални пътища.

Като че ли, усещайки как животът с възрастта се похабява, той се мъчи да го улови отново още при изворите му, били те годините на детството („Самотните вятърни мелници“) или времето на първата обич („Дива патица между дърветата“). Тъкмо това изживяване, подискретно в първата книга и по-дълбоко във втората, дава тласък на асоциациите и внася свежест и самобитност в непретенциозната тематика. „Определен замисъл нямаше — споделя авторът за потеклото на „Дива патица между дърветата“. — Произведението по-другояче се е формирало — дошло с някакво настроение, което е изблъскало всичко това в съзнанието ми... едно настроение на очакване, едно настроение за нетрайност и несигурност на нещата, които са около тебе, за един преход от една възраст в друга, за едно състояние социално и човешко.“ Преди да е станала явна за съзнанието, повестта се вестява като отделна представа, като видение, свързано с основната ситуация, която отговаря на вътрешната нужда за създаване, за освобождение: „Знам ли? То вече не може да си спомни човек: може би очакването; може би тези писма, които не идват; тези

¹⁰ Ст. Каролов. За две първи книги. Така да започнеш. — Лит. фронт, 1970, бр. 2, с. 1; Втората книга. — Пламък, 1972, кн. 17, с. 73—75. Здр. Чолаков. Този най-чист унес — детството. — Септември, 1970, кн. 2, 233—234; Силата на личното повествование. — Пулс, бр. 16 от 1. VIII, 1972, с. 12. Е. Константинова. Книга за младия съвременник. — Тракия, 1972, № 6, 70—72; Св. Игов. Към ярка съвременна проблематика. — Нар. младеж, бр. 3 от 4. I. 1976, с. 4.

три дупки на кутията, който стоят черни, без да побелеят; чувството за есен, за нещо, което е отминало. Не се явява цялата картина. То остава трайно — чувството, настроението.“ Подпомогнато от емоционалния фактор, въображението обединява по оригинален начин реални чувства и прототипове от живота с фикция, необходима за втрешната правда на цялото. Лиризмът на чистите чувства и съзерцания естествено се съчетава с хуманния дух на хумора. Иронията не отнема магията на детския свят в „Самотните вятърни мелници“, нито красотата на интимното преживяване в „Дива патица между дърветата“. Тя внася горчивината на психологическата дистанция в първата книга и съпровожда съзряването на героя от второто произведение при срещата му със сложното и проблематичното в живота. Така по-късните настроения и преенки не накърняват продуктивната сила на спомените и творчеството ни издига над минало и настояще, за да внуши живата необходимост от тяхното взаимно просветление.

С течение на времето обаче белетристът у Стратиев отстъпва на сатирика. Все по-ярка в изразните си средства и по-обхватна в обобщенията си, неговата сатирическа драматургия запазва връзката си с чисто поетическото творчество, макар и да се движи по други закони съгласно с новата форма, в която се изразяват мисълта, темпераментът и волята. Поискаме ли да вникнем в този преход, трябва да се спрем на следващите белетристични произведения: „Кратко слънце“ и „Диви пчели“, писани през есента на 1976 и през 1977 г., непосредствено след успеха на първите две сатирически пиеси „Римска баня“ (1974) и „Сако от велур“ (1976). От художествената гледна точка новите повести отстъпват на ранните работи. Очевидно авторът, който дотогава не е имал съзнанието на професионалист, се опитва да ръководи вдъхновението си, като изневерява на навика си да пише из „дълго натрупвани“, „дълго осъзнавани неща и настроения“. Спонтанността на концепцията при първите произведения тук не се повтаря и творчеството се свежда към по-съзнателна преработка с помощта на рефлексията на непосредствено преживяно или наблюдавано. Но това е само едно от обясненията за привидния неуспех. По-дълбоките причини се коренят в развитието на самото дарование на Стратиев, който открива най-съответната за таланта си форма на творческа изява — драматургичната сатира. Особен интерес в това отношение представлява повестта „Кратко слънце“.

Запитан за потеклото на произведението, писателят споделя: „Имаше едно чувство, но по-скоро в основата беше една случка, по-скоро идея, отколкото настроение и това личи, струва ми се, в повестта. Идеята и случката определиха произведението, оттам тръгна и се разви.“ Докато преди той прилага към преживяното мащаба на естетика, като открива там неволно формата на едно възможно произведение, сега идеята служи за двигател на въображението, което създава условна ситуация.

Първоначалната идея е „да се покаже чистотата и яростта и почти слънчевият образ“ на един млад човек, чиято духовност е „продължение на много дълбоки, много стари нишки... от възроденците през антифашистите от 1923 и 1941—1944 г. до наши дни“. Отъждествявайки се вероятно за момент с героя, Стратиев си припомня епизоди от своя живот на работник: „Отделни части от тази случка, отделни места на действие бяха реални. Бях участвувал в различни дейно-

сти, които там се вършат: копане на кладенец във вилна зона, търсене на вода със сонда. Тези неща впоследствие бяха събрани.“ Така в същото време, в което се ражда, идеята започва да се трансформира във видение, което е колкото реално, толкова и символично. Сондата, с която група работници, наети от предприемчив търгаш, търсят вода във вилна зона, добива образна внушителност. Тя пробива земните пластове, прониква до извора, стига до идеала, който някога са се опитали да погребат и който днес трябва да се отстоява: разкриването на трупа на загинал антифашист изостря и довежда до кулминация конфликта между грубия практицизъм и идеалните нравствени ценности. Като символ на творческо-динамичното начало движещата се сонда се противопоставя на статичните сцени на еснафщина, паразитизъм, собственически инстинкти. Нейното движение подрежда и уяснява хаоса, то е в хармония с всичко мъдро на земята, с тайнствено-дълбокото на природата. Така фантазията разширява познанието. Без нея то би било ограничено и не би допускало толкова странични мотиви и мисли. Стратиев е прав, когато забелязва: „Една беше изходната идея на книгата и друга идеята, която цялата книга носи в себе си.“ По този начин обаче се стига до надделяване на визуалното над чисто мисловното и самото естество на концепцията налага тя да бъде понесена посредством две сетива: като видима картина за окото и като словесно внушение за въображението и за съзнанието. Във взаимната връзка между тези две средства за въздействие, в силовото поле между тях възниква онова, което може да се нарече театралност.

В противоположност на театралното изкуство, което разчита на непосредственото възприятие, разказът изцяло се основава на словото. Затова той не може продължително да занимава въображението с едни и същи картини, нито да представя предмети и фигури в цялата им пластика. Макар и да долавя интуитивно театралното на сюжета, Стратиев се амбицира да създаде белетристично произведение. За да предаде обаче своя замисъл със средствата на словото, той трябва да направи „нещо непостижимо“ — „да наподоби живота“. Още в първите си прозаични творби той проявява склонност към една пластическа поезия, към една словесна живопис, която не изчерпва, а само внушава нагледа. „То е като палитра, мисли той по повод повестта „Дива патица между дърветата“, натрупани са бои, вземаш, размесваш, слагаш, хубаво е да имаш всичко на палитрата и ако имаш душа, се получава картина, хубава картина.“ Сега оптичските представи изпъкват така силно, че той пожелава да съперничи на художника на багрите и загубва власт над словото: „Много трудно вървя. Беше след пиесите, човек има по-други изисквания. Все по-трудно ми се отдаваше да предам с думи това, което чувствавам. По-скоро с бои. Усещах, че с думите, както ги предам, не можех да създам образа на една къща, както го виждах. Беше труден период за мене...“ Художническият поглед трябва да се съедини с поетическия и формата, в която това единение може да се осъществи най-сполучливо, не е повестта, а гротесковата сатирическа пиеса. Две години преди написването на „Кратко слънце“ Стратиев е открил тази форма, превръщайки разказа „Римска баня“ в пиеса. Неподходящата за белетристично произведение тема на „Кратко слънце“ ще намери по-сполучливо решение на филмовия екран: не бива да се забравя, че в своята основа кино-то е образ, картина, която трябва да се започата в съзнанието. Много по-съответна на замисъла се оказва и новелистичната разработка на

същия мотив „Земята се върти“ (1973), която хронологически предхожда повестта. По силата на тясната връзка между новела и драма Стратиев постига тук една сигната композиция, освободена от всичко сантиментално на любовната интрига, ксето разводнява голямото произведение, като го отклонява от връзката с по-значителните въпроси на битието.

В последната сценична редакция на мотива от 1958 г. Стратиев се доближава отново до първичния вариант от 1973 г., като изоставя заглавието „Кратко слънце“ в полза на много по-динамичното „Земята се върти“. В първата част на пиесата авторът противопоставя на движението на сондата лишени от гравитация, мозаични снимки от натура с всичко житейски-прозаично или еснафски-практично на отношенията. Във втората част из хаотичното на всекидневнието възниква драматическото действие. То се съсредоточава около прокопания кладенец и около разкритата в него истина — онова магнитно поле, което притегля всички тези, заети със собствените си интереси хора и ги застава да определят своята позиция. Новият вариант съответствува в по-голяма степен на замисъла, въпреки че остава впечателение за недообработеност, за неотстранени влияния от белетристичното произведение и най-вече желанието за задълбочено навлизане във философската страна на проблема.

Когато театърът открие всичко карикатурно-гротесково на сатирическите видения, тяхното въздействие става твърде сродно с това на сатирическата гравюра, както това ни е познато от платната на Гоя, Хогарт и Домие. Неслучайно Уилям Хогарт се вдъхновява от забележителната сатира на Джон Гей „Просияшка опера“ (1728), а някои гравюри на същия художник, макар и да не стоят в пряка връзка с пиесата, служат като подходящи илюстрации към нейния текст. Гьоте сравнява известни сцени у Аристофан с релефи¹¹, а Молиер се възхищава от фреската, тази мъжествена, енергична, драматическа живопис, която той противопоставя на леността на мислените багри¹². Един от най-значителните представители на съвременната драматургична сатира, Фр. Дюренмат, първоначално е смятал да се посвети на изобразителното изкуство. „Гротеската, мисли той, е най-външно стилизиране, едно ненадейно художествено онагледяване, което точно заради това е способно да обхваща актуалните въпроси и дори настоящето.“¹³ Навика си да създава няколко варианта на дадена сатирическа пиеса или тема Дюренмат сравнява с работата на художника: „Все едно, че е живописно табло. Щом като го свършиш, недостатъците веднага изпъкват.“¹⁴

За Стратиев изобразителното изкуство има голямо предимство вече поради това, че то носи чисто обективен характер и ни се налага непосредствено. Писателят търси дружбата на художници, техният свят му е необходим: „Художниците са по-близо до истината, такава, каквато я виждаме ние и като хора, и като творци... При живописата красотата е пряко показана в нейната мощност, концентрирана е в една пластика и в една скулптура. Човек веднага е обхванат от нея.“ Без да има каквито и да е било амбиции на художник в буквалния

¹¹ Фр. Шилер, П. В. Гьоте. Избрани писма. С., 1978, с. 139.

¹² Срв. Сент Бъов. Портрети. С., 1978, 144—145.

¹³ Фр. Dürrenmatt. Theater-Schriften und Reden. Zürich, 1966, S. 136.

¹⁴ А. Висде. Посещение при Дюренмат. — Театър, 1985, кн. 5, с. 76.

Смисъл на думата, Стратиев умее да вае иронията. Ако в белетристиката си той е предавал живописното на природа и обстановка, сега неговият поглед на аналитик улавя здраво формите, силуетите, контура. С всичко странно шокиращо на изображенията, със силата на визуалното въздействие неговите сатирически фрески напомнят гигантски карикатури. Оттук е голямата роля на сценографията при постановката на пиесите на Стратиев. Идеята е дадена вече в декора бил той застрашително учреждение, люшкящ се автобус или чудат гардероб. Можем да я открием в групировката на лицата: гъмжмлото от мошеници сред дупките на разкопания апартамент в „Римска баня“ или сбилите се за хляб озверели герои от „Рейс“. Гротескно-карикатурното решение на сценичното пространство предпазва както от прекомерно разчувствуване, така и от излишно морализиране. Дори алегоричните у Стратиев са отрицание на плоската дидактика с нагледното и пластичното в тях. Така се стига до надмощие на всичко, което е форма, над онова, което е чиста мисъл. А съвсем оголената мисъл не създава форма.

За да мислим в образи, трябва духът ни да е проникнат от живи впечатления за нещата, трябва да умеем да обобщаваме формите, да откриваме логиката им, без да пресушаваме истинската им реалност. Силата на Стратиев като творческа личност е в съзерцателната абстракция: той има идеи, защото има образи. Образната мисъл проличава в речта му, богата на сравнения, които искат да засият, да наложат дадена по-обща представа чрез притегляне на нещо конкретно. Тези сравнения носят динамика, първична сила на убеждението, тъй като произтичат направо от съзерцанието и говорят за нетърсени нагледни за абстрактното.

Това, което може да се наблюдава в чисто стилистично отношение и дори при обикновен разговор, разкрива истинските си възможности при сатирическата драматургия.

Колкото и на пръв поглед да се отдалечава от реалността, фавулата на Стратиев притежава живота на реалните явления. Тя е сложна и конкретна като тях, но няма техните недостатъци и тяхното безредие, понеже има за душа една идея. Такова изкуство, което повтаря живота и е ръководено от логиката, ни кара да осмисляме усещанията си и да осезаваме мислите си. В творчеството на Стратиев дори мисълта може да внуши форма, така както у древните думата идея (εἶδος) означава първоначално картина, зрително възприятие, гледка, а не както у Платон само понятие, което не възлиза към грубия опит. Обикновено Стратиев се стреми да не показва общите причини без малките осезаеми факти, които ги изясняват, нито малките осезаеми факти без общите причини, които са ги породили. Единството на причината организира разнообразието на следствията, а разнообразието на следствията оживява единството на причината. Така Стратиев съумява да обхване и двете противоположности: личните възприятия, от които тръгва разсъдъкът, и общите идеи, до които достига разсъдъкът. По силата на особената индивидуална структура на ума той притежава широтата на непосредствено почерпаното от природата и от живота знание. А тъкмо тази широта е вътрешна предпоставка на поетическата сатира. Такава сатира предполага способност да се обработи всичко хаотично-емпирично на опита, тя изисква от писателя морална власт над неговия материал, за да може този материал да бъде приведен в порядък, в ярки форми и да

се подчини на играта на ироническото остроумие. В такава сатира отсъства спекулативният дух, който извисява в областта на рефлексията, но пресича всички корени, задържащи ни в света на сетивното. Тя е отрицание и на примитивната сатира, която ни ограничава в кръга на дребните житейски факти, без да може да се домогне до пошироки обобщения.

Като имаме предвид ролята на главните духовни сили (чувство, въображение, мисъл), нека се опитаме да поясним как се поражда сатирическите произведения на Стратиев. Трябва да се изтъкне, че съображенията, основани на общата психология на творчеството, неизбежно добиват тук по-особен характер. Това проличава, когато сравним някои моменти от процеса на създаване при белетристиката с този при сатирата.

Белетристичните творби на автора никнат като поетическа изповед на преживяното под въздействието на един емоционален фактор, който съпътствува продуктивната и често пъти несъзнателна духовна работа. Много по-различен е процесът на създаване при драматургията. Ако изобщо е рисковано да се търсят преки успоредници и сравнения между лични преживявания и творчество, още по-нежелателно е това при сатирата, където на преден план изпъкват социалните проблеми. „Като отделни факти на действителността, споделя Стратиев, съм преживявал многократно всичките си пиеси, само че тук нещата тръгват не от настроението, а от идеята, от желанието да кажеш, а не да разкажеш“. Двигател на концепцията вече не е чисто поетическото въздвиновение, а съсредоточеното разсъждение, което си поставя за цел да превърне в сатирическа фикция събитията, явленията, преживяванията. Самият характер на Стратиев изисква спокойно и задълбочено проникване в разработвания сюжет. Най-значителните му произведения не са предизвикани от временно възмущение или съжаление. Чувствата са обуздани, преди да заговорят. Авторът неведнъж е претеглил негативните явления, които смята да обрисова, вникнал е в причините и последиците им, сигурен е в преценките си, те са узрели у него и затова мотивира присъдата си със силата на разсъждението и на справедливостта. Личнобиографичното следователно не е в състояние да обеми сложната проблематика, както не могат да сторят това и другите конкретни наблюдения върху живота. Дори и да допуснем лични мотиви в началото на процеса на създаване, то в края ние стоим пред една сатирическа фикция, където те се преобразяват, осмислят и задълбочават по неузнаваем начин и могат да бъдат внушени чрез условни ситуации. Единствено въображението разширява кръгозора отвъд стоящите пред автора обекти, като показва възможните прояви на живота. Затова Стратиев не си противоречи, когато например пред В. Стоев посочва като изходен момент при създаването на анекдота „Сако от велур“ едно свое духовито хрумване по повод некачествено изработено сако на негов приятел¹⁵, а пред мен твърдеше обратното: първо бил написан фейлетонът, а после дошли шегите с приятеля. Най-вероятно остроумната шега е дала началото на импровизацията, но второто обяснение има не по-малко основания. Веднъж създадена, фикцията започва да акумулира сходни ситуации.

¹⁵ В. Стоев. За смешното — сериозно. Разговор със Станислав Стратиев. — Театър, 1981, кн. 5, с. 43.

Очевидно сатирическият катарзис е нещо по-различно, отколкото онова освобождение на духа в сферата на чистото съзерцание, което ни е познато при другите форми на литературното творчество. Разсъждението при сатирата предполага съсредоточено внимание, а съсредоточеното внимание увеличава силата и продължителността на възвращенията. Неслучайно Стратиев говори при сатирата за преживелици „от друг вид“, за „преживелици с обратен знак“, т. е. не в биографично-житейски, а в духовен смисъл. Или по-точно, това, което в началото, е дошло като лична болка, като нещо все пак частно и ограничено, приобщено впоследствие към проблемите на живота, се възвръща с още по-голяма интензивност върху самия човек. Такова преживяване, изострено от размисъла и въоръжено с размисъл, не носи облекчението на поетическата изповед: „Аз не го схващам като освобождение, защото продължавам да имам същите натрупвания и да реагирам по същия начин на същите неща и сега, десетина години след написването на първата ми пиеса. Практически това не е освобождение. Става дума не за освобождение, а за по-голямо натоварване. Защото, да направиш това лично преживяване обществен проблем, какъвто то е, и да го поставиш на обсъждане пред обществото, това е допълнително натоварване с още повече неща, а не отреагиране.“ Сарказмът в творчеството на Стратиев е само една от формите на тъгата.

3. *Сатира и новела.* В изказвания върху своето изкуство Стратиев е склонен да отрича всякакво съзнателно школуване у други писатели: „Не се влияя от никого като стил.“ Това не е грандомания, тръгвам от случката, от живота, интересуват ме идеята и случката — животът е уникален. Може да има някаква връзка, подсъзнателна, но това, което усещам, е, че при всяка работа излизам от случката.“ Подобни изявления се посрещат резервирано от специалистите, който знае, че абсолютна оригиналност не съществува и че някои от най-творческите и изобретателни гении като Молиер например се подражавали най-много. Що се отнася до нашия автор, в началото житейските обстоятелства ограничават значително четивото му. Първият му учител е народният хумор. Хр. Ботев и Ал. Константинов го привличат с „чистотата на живота, който водят“, с „това сливане с творчеството, което вече ги прави недосегаеми за обикновените човешки измерения“. Като откритие Стратиев изживява срещата си с творчеството на Илф и Петров. По-късно в кръгозора му влизат хумористи и сатирици като Джером Джером, Хашек, О'Хенри, Марк Твен, а пиесите на Мрожек („Танго“, „Карол“, „Полицай“) му откриват някои от особеностите на сценичното изкуство. Станал през 1974 г. драматург на Сатиричния театър, Стратиев влиза в непосредствен досег с театралната практика, следи отблизо развитието на драмата у нас, добива представа и за някои прояви на този вид творчество в чужбина. Като отхвърляме версията за безусловната оригиналност, трябва да признаем една значителна доза истина в упоритата настойчивост на писателя да държи на своята самобитност.

В сравнение с другите автори сатирикът е в много по-голяма степен сроден с обикновения опит, с всекидневната истина и творчеството му се гради върху множество прозрения на изпитателния интелект. Той не може да има увереността, която дава усвояването на техниката при чисто литературните дарования, и трябва да прояви максимална изобретателност във формата. Дори в рамките на едно произведение формата се мени непрекъснато в зависимост от необходимостта да се ата-

куват различни обекти. Даже когато подражава, сатирикът обновява. Неговите фикции се пораядат от задачата на момента и той превръща обикновените нагледи от живота в сатирически символи. Нещо повече — той е агресивен към рутината, еднакво в живота и в литературата, и в този смисъл неговото творчество съдейства за обновяването на изкуството не само в идейно, но и във формално отношение. Покрай тези най-общи съображения при Стратиев се намесва още един фактор. Отсъствието на традиции в областта на драматургичната сатира у нас кара автора да се обърне към живота и към творчеството, да напредва стъпка по стъпка в собственото си развитие, нещо, което едва ли би се получило, ако той имаше пред себе си многобройни майсторски произведения.

Така още с първите си работи Стратиев инстинктивно отгатва опази стратегия на изненадата, която има зачителен дял за успеха на неговите произведения. Той се обновява, сменя средствата, показва се в различни превращения, които удивляват публиката. Първичен творец, Стратиев изхожда не толкова от разсъдъчното усвояване на техниката, колкото от онова чувство към формата, без което едно произведение трудно може да добие органическа цялост. „Не че избирам един фейлетон — пояснява писателят потеклото на пиесите си. — Става по настроение. Тези неща се решават не толкова последователно — логично, колкото се мисли обикновено.“ Дори сатирата, където всичко спонтанно непредвидено на вдъхновението отстъпва на заден план и рефлексията не може да се отдели от процеса на създаване, дори тя се подчинява на онзи психологически процес, който свързва чувството с формата, който кара чувството да се стреми към форма и дори да бъде по произход идентично с нея. Докато преди комизмът се търсеше предимно в смисъла и по-малко във формата, сега нашата литература си изработва свой сатирически език.

Опитаме ли се да определим най-общо формите, в които се движи и към които се стреми засега дарованието на Стратиев, можем да посочим новелата и драматургичната сатира, разгледани и като отделни видове, и в разнообразието на сродни форми (разказ, анекдот, фейлетон, очерк), и в техните взаимоотношения и оригинални съчетания. Най-добрите белетристични произведения на Стратиев „Самотните вятърни мелници“ и „Дива патица между дърветата“ могат да се разглеждат като новелистични цикли, съвсем свободно обединени от общата тема — загубената поезия на детството в първата книга и интимната история във второто произведение.

Сроден с динамичния и свеж разказ на народа, Стратиев се чуждее от всичко, което може да отегчи като отклонение, като претрупване или като нарушение на бързото темпо. Съвсем като в народна битова новела или балада той предпочита да не се губи в обширни изложения и мудни развития. Като минава нетърпеливо от епизод на епизод, той спира вниманието ни на случки и преживявания, свързани с душевни вълнения и драматично напрежение. Съдържан откъм излияния, пак в съгласие с епическата техника на народния певец или разказвач авторът разчита на конкретните описания, способни да говорят на въображението ни. С няколко щастливо подбрани черти за лица и обстановка, с една точно забелязана подробност или добре запомнена реплика той извиква пред духовния ни поглед цяла жанрова картина. Диалогът отстранява монотонията и разкрива характерите по възможно най-краткия път за възприемане чрез дра-

матическо напрежение. Така авторът съумява да събере в запомняща се ситуация изразителните черти на едно преживяване, нахвърляйки много живо, импресионистично обстановката. Малките новели „Крадци на череша“, „Половин метър мечта“, „Капитаните от Бискайския залив“ от цикъла „Самотните вятърни мелници“ са типичните примери за този елиптичен стил, подчертал най-същественото, за да раздвижи въображението и душевността ни. Подобни разказвателни форми отговарят на живота, но бързо спадат вниманието и затова писателят се стреми да разнообрази ситуацията, движи се между радостта и тъгата, между шегата и сериозността. Животът в работническия квартал или провинциалните нрави в крайдунавския градец се разкриват ту под прожектора на хумора, ту в светлината на нежността. С особена обич Стратиев се спира на всичко анекдотично, което откроява типове и социални отношения (например включените в „Дива патица между дърветата“ истории за Митака и сладкарката, за чичото — собственик на остров, или за процъфтяващия бизнес на мошеника Спирос). Иронията внася обичайната за новелиста дистанция спрямо темата, дава свобода в нейната разработка, задълбочава погледа върху живота. Така възниква онова особено съчетание на поезия и реализъм, което прави впечатление на първите критици на Стратиев. Ако в даден момент илюзията грабва автора, разумът му отстъпва и той ни пренася в невъзвратимото време на детството или в поезията на младостта, в следващия момент ни възвръща към реалното, за да внуши прозаичната, но по-сериозна истина.

Характерната за новелиста склонност към фрагментарни наблюдения над живота пречи на Стратиев да постигне по-сложна епическа композиция. Така например авторът се опитва да преодолее епизодичното в повестта „Дива патица между дърветата“ с външен рамков мотив (историята на стареца колоездач). Много по-уместна се оказва тази епизодичност в сатирическо произведение като „Пътешествие без куфар“ (1971), където формата е подчинена на ироничната игра. Един опит за по-разгърнат разказ е направен в повестта „Диви пчели“, която се основава на добре запазени спомени за живота в крайните столични квартали. Действието в това произведение се съсредоточава около нравствената криза у един писател, който се е отклонил от дълга си на творец и гражданин. Но и тук, макар и не така категорично, както в „Кратко слънце“, психологическият анализ отстъпва по сила на ярките визуални видения и работата отново добива популярност на филмовия екран. Нищо чудно, че с течение на времето Стратиев се ориентира решително към един драматически вид, който заема средишно положение между комичното и трагичното и който може да обхване проблемите на живота в изразително-условна ситуация. По силата на вътрешното родство между новелата и драмата, от една страна, и сатирата, от друга, писателят ще се изяви тъкмо в областта на драматургичната сатира.

Новелата и драмата носят родствени елементи и обикновено са достойни на един и същ талант, тъй като предполагат заредена с напрежение ситуация, неочаквани перипетии, устремно движение към развързката, символика, обща ориентация върху смисъла на живота. Яркото социално изкуство на новелиста привлича и сатириците както със склонността към иронията, така и с всичко странно, шокиращо на мотивите. Известно е например колко много дължи Шекспир на Бокачо и на италианските новелисти (Бандело, Чинтио, Стра-

парола), познато е влиянието на „Декамерон“ върху Лафонте, Молнер, Лъсаж, Лесинг. Жизнерадостната философия на Еразъм в „Похвала на глупостта“ напомня ранната ренесансова новелистика, чиито комически ситуации сякаш са обобщени в сентенциите на Глупостта. Драматичи като Клайст и Хелбел са майстори на новелата, а един от големите европейски новелисти, Т. Щорм, определя тази форма като „епическа сестра на драмата“¹⁶. Повсеместният разцвет на сатирата след Първата и особено след Втората световна война, стремежът на писателите сатирици да създадат предупредителни модели отново усилват интереса към новелистично-драматичното (Брехт, Дюренмат, Фриш, Йонеско).

С инстинктивен усет за природата на драматическото изкуство Стратиев поставя в основата на своите пиеси фабулата или, както той се изразява, „случката“, изненадващата ситуация, която „събира усилията на автора и ги фокусира“¹⁷. Като имаме предвид цялата разлика между драматическа фабула и сатирическа фикция, трябва да изтъкнем значението на изходната ситуация както за чистата драма, така и при сатирата. Този факт обяснява защо например сатирик като Брехт, който се стреми да се разграничи от Аристотел, напълно се съгласява с учението на философа за фабулата като „душа на трагедията“¹⁸. Истинската сила и въздействие на едно сценично сатирическо произведение се крият в необичайната ситуация, в театралното хрумване, което гротескно деформира изображението на изстоящото, като ни дистанцира от него. Търмо в откритието на такива ситуации се проявява творческата инвенция на Стратиев: действието на неговите пиеси кристализира около една оригинална тематична ядка, способна да привлече други сродни образи или наблюдения. Като имаме предвид, че съкровената същина на творческата концепция остава трудно достижима, все пак едно сравнение между първите варианти и големите произведения на автора може да разкрие някои особености за неговата драматургия.

„При мен, споделя Стратиев, нещата имат едни прелюдии, едни интермедии.“¹⁹ Някое наблюдение, някоя асоциация задвижват въображението, което започва да си играе, да създава или намира забавни епизоди, но шом съзре над себе си разума, то се свързва здраво с този висш ръководител, който го въвежда в сферата на истината и действителността. Показателно е, че почти всички ранни наброски на мотивите на Стратиев достигат до един и същ момент: нахвърлят се първите фарсови сцени и се набелязва идеята. Така например анекдотът „Сако от велур“²⁰ развива забавните епизоди в бръснарницата, които по-късно влизат без изменение в пиесата, докато самата борба с бюрокрацията е хронизирана в няколко изречения. Полудяването на героя в края на анекдота се отличава от зрелия, свободен от всякакъв сантиментализъм финал на пиесата. Ироничният разказ „Хляб за всички“²¹ е далеч от драматическата и символична

¹⁶ Срв. Т. Щорм. Писмо до Г. Келер от 20. IX. 1879. Срв. също Vorrede (1871). — In: Th. Störms. Sämtliche Werke. Hrsg. von A. Köster, Leipzig, 1919, Bd. XI.

¹⁷ В. Стоев. Цит. съч., с. 42.

¹⁸ Б. Брехт. Малък органон на театъра, 65. — В: Б. Брехт. За театъра. С., 1964, с. 198.

¹⁹ В. Стоев. Цит. съч., с. 42.

²⁰ Срв. Ст. Стратиев. Сако от велур. — Стършел, бр. 1206/26. III. 1969, с. 2.

²¹ Ст. Стратиев. Хляб за всички. — Пак там, бр. 1287/9. X. 1970, с. 1.

разработка на мотива в „Рейс“, макар и да носи в заглавието си идеята. Стратиев се придържа тук към още непосредствените наблюдения над безотговорността на отклонил се от маршрута шофьор на автобус и над всичко себично в реакцията на пътниците. Началният замисъл на „Максималистът“ под заглавие „Гардероб“²² набелязва някои от драстичните сцени и синтезира във фигурално-хиперболичен образ философската страна на проблема: „Още преди да се създаде земята, в началото всичко било мъглявини, космически прах и гардероби. Щом в хаоса се появили гардеробите, той престанал да бъде хаос.“ Всичко житейски-обичайно на произшествието в новелата „Земята се върти“²³ се наснища със символика, за да ни отведе в сферата на идеите: „Земята се върти, ние въртим земята.“ Тъкмо това постепенно въвеждане на сериозната тема чрез серия от любопитни, интригуващи сценки по-късно се използва от Стратиев като съзнателно прилагана художествена техника, която цели неусетното привличане на публиката към по-значителните проблеми. Но не бива да се забравя, че тази „техника“ първоначално възниква несъзнателно и че тя принадлежи към началната фаза на творческия процес. При поетическата сатира творецът завършва онова, което действителността набелязва, синтезира онова, което тя пръска. Той създава както нея и според нея, но без пропуски и без прекъсвания и затова неговите копия са винаги открития: „Театърът работи и с условности, и с невероятното, с приказни измислици. И въпреки всичко човек усеща дали, раздрусвайки една ситуация, ще остане нещо от нея. Точно това аз наричам истина.“²⁴

Като фейлетони и анекдоти мотивите на Стратиев печелят на първо място с чисто поетическите си качества: хумор („В една лятна нощ“, „Бедните Драганови“), остроумие („Любовта е море“, „Троянски кон“), фантастика („Какво ще му кажете?“, „Пеещият кораб“), драматизъм („Тигър всяка вечер“, „Лъв стори“), интуитивна философия („Гардероб“, „Земята се върти“). Реално и измислено се допълват взаимно и неразлъчно за едно художественопублицистично изображение, което носи в себе си нещо странно, необичайно, поразяващо: метаморфоза („Този бял — черен свят“, „Пейзаж с куче“), недоразумение („Продавачът на цървули“, „Сако от велур“), нелепа случайност („Животът, макар и кратък“), самовнушение („Тигър всяка вечер“), достоверно-фантастично видение („Гардероб“), материализирани морални стойности („Една сутрин“). Друго предметно на този фейлетонен стил, което разкрива истинските си възможности в драматургията, е неговото „архитектонично“ остроумие. Авторът знае, че само чрез най-точно прицелване в един пункт цялото ще бъде организирано в продуктивна обща идея.

И така, при фейлетоните на Стратиев можем да наблюдаваме онези зародиши, от които по-нататък чрез критически размисъл и работа на въображението се развиват неговите пиеси. Докато в началото с един замах се стига до идеята, самото ѝ развитие нататък предполага духовна зрелост, опит и опознаване на театралната техника. Неслучайно например работата над „Сако от велур“ продължава две години (1974—1975). Още по-бавно като процес на създа-

²² Ст. Стратиев. Гардероб. — Септември, 1971, кн. 10, 29—46.

²³ Ст. Стратиев. Земята се върти. — Съвременник, 1973, №3, 230—240.

²⁴ В. Стоев. Цит. съч., с. 4²

ване е написана пиесата „Рейс“ (1978—1979). Гротеската „Максималистът“ е предхождана от филмов сценарий — „Гардеробът“. Ако за съжаление авторът свиква да използва едни и същи мотиви за бележитични творби, сценични произведения, куклени пиеси, филмови сценарии, без да ги обогатява по същество, редакциите на най-значителните му теми показват как той все по-дълбоко спуска сондата на своето въображение в ситуацията и в проблема. Един пресен пример в това отношение е новелистичната разработка от 1986 г. на анекдота „Животът, макар и кратък“ (1977), която прераства в театрално произведение²⁵. Макар че дистанцията между първа наброска на мотива и изпълнение обхваща понякога 8—9 години, връзката се осъществява естествено на базата на вътрешното единство на светогледа. Обръщането към един или друг фейлетон се налага от съзнанието за стойността на интуитивно никналата в недрата на въображението идея: „Идеята е първична. Трябва да подбереш такива идеи във фейлетоните си, които и след десет години не ще загубят своето значение и ще звучат проблемно, сериозно, актуално и тежко. Има вечни проблеми, които не се променят повече. Те са в нравствеността на човека, в характера и в душата му. Ако там си хванал тези неща, ти можеш да посегнеш към тези капсулирани идеи, ако можеш да пишеш, разбира се.“

Още в първата си пиеса „Римска баня“ Стратиев постига интуитивно особеностите на новата драматургична форма. Откриването на римска баня в дома на обикновен гражданин е онази особена новелистична ситуация, която може да съсредоточи около един веществен символ цял поток от идейни съотношения, от сродни представи, от фантазийни видения, които разширяват и осмислят темата. Благодарение на такава концентрация, способна да създаде интерес към идеята, към основния наглед в случая, в съзнанието изпъкват всички родствени елементи и работата на художествения разум е да подбере онова, което служи за успешното изяснение на проблема. В ярката бурлеска на Стратиев идеите идват при нас тъй бързо, в такива странни облекла, че в началото дори не забелязваме отсъствието на промяна в това непрестанно движение. Ние не съзнаваме, че то е фактически хаотично и тъкмо поради това статично. То руши формата, пропъжда уюта, осакатява душите. Сюжетното развитие тук е заменено от непрекъснато усилване на първоначалната неприятна ситуация, която се явява във все нови и нови успоредни версии: героят Иван Антонов се сблъсква с различни модификации на егонизма, прикрит зад високопарна фразеология. Тъкмо всичко статично-нетворческо в суетливите движения на гъмжилото от мошеници, които хазайничат в апартамента на Антонов, носи проницателна присъда на автора. Неговият смях иде да възстанови нарушеното равновесие, диспропорцията между здравия разум и порока.

Тези характерни особености на поетиката на драматургичната сатира, щастливо улучени в „Римска баня“, намират истинското си развитие в пиесата „Сако от велур“. Познатият от публикацията във в. „Стършел“ анекдотичен мотив би останал неоползотворен, ако не бе докоснат от един театрален темперамент, който да разработи неговата ценна, но непонятна за непосветения руда: онази склонност

²⁵ Ст. Стратиев. Животът, макар и кратък. — Пламък, 1986, кн. 2, 75—91.

на тематиката към вглъбяване, онова „самодвижение“ на фабулата²⁶, което довежда бюрократа до саморазобличение, като усилва до ексцентричност и до нравствен фалит всичко патологично в неговото съзнание. За текста не остава друго освен най-хубавото: да пожъне, да откъсне като плод, да разкрие съдържащото се вече в мотива знание. Характерната повторителност на основната сцена (срещата на Иван Антонов с чиновника) и нейната градация във все по-отблъскващи епизоди имат за последица, за неизбежен резултат иронията. В този статичен свят издигането се превръща в падение, напредъкът се заменя с порочния кръг.

Докато в първата пиеса на Стратиев сатирическата фабула кристализира около символичния образ на новооткритата римска баня, в „Сако от велур“ самото учреждение символизира бюрокрацията, онагледява нейното ограничено мислене, предоставя необходимата изобразителна среда, дава контур на формата. Един втори символ (трагикомичната участ на Висящия с всичко потискащо-шокиращо на гротесковата метаморфоза) съсредоточава в себе си последиците от нехуманната същност на бюрокрацията. За разлика от „Римска баня“, където карикатурното в изображението на отрицателните герои все пак не отнема тяхната индивидуалност, тук образите на чиновниците са белязани с драстичен отказ от психологическа детайлировка. Те въздействуват с обобщеността и условността на социалната маска. Раздвоението между думи и дела, онази особена деформация на съзнанието, която го отклонява от действителността, достигат кулминацията си в яркия театрален комизъм на финалните сцени. Борбата на Иван Антонов срещу непроницаемо бронираната се бюрокрация завършва по чисто новелистичен начин: героят се издига до господар на положението чрез вицово хрумване, чрез остроумна шега, която застава неговите противници да вървят подир собствените си фрази до момента, когато те се материаллизират. Сцената в градската градина, където Антонов пасе сакото, намира своята ироническа успоредница в заключителния епизод с тържествения банкет на чиновниците пред празни чинии. Само че ако в първия случай присъствувате на тържеството на разума и на волята на нашия активен съвременник, вторият онагледява самопоражението на бюрокрацията. Ние чуваме тостовете, следим обичайните при такива случаи реплики и същевременно виждаме как чиновниците разрязват несъществуващата овца, как преглъщат с празни уста. Несъвместимото, несъразмерното, което спада към същността на всеки комизъм, тук се разпределя между словото и образа, между думите на героите и нашето възприятие. Изразителността на този чисто театрален комизъм произлиза изцяло от противопоставянето на видимост и фантазия — една техника, която ни е позната както от популярното изкуство на клоуна, така и от драматургичната сатира на един класик като Шекспир или на един съвременник като Дюренмат. И като високохудожествена сатира, и като съчетание на дълбока идея с реалистично видение пиесата „Сако от велур“ ще запази своето въздействие в бъдеще, доколкото бюрокрацията е неизбежно следствие на неминуемо-

²⁶ Подобни явления са типични за новелата. Срв. напр. философската разработка, която Лесинг дава на новелата на Бокачо за трите пръстена в пиесата „Натан мъдрецът“, или психологическата дълбочина, която получава един анекдот на Монтен в забележителната новела на Клайст „Маркиза фон О“.

то изоставане на институциите спрямо променящите се потребности на живота.

В първите две пиеси Стратиев разкрива способността си да съзерцава реалистично-метафорно, така че всичко физическо да се разбира в духовен смисъл. В „Максималистът“ той придава на метафората субстанциална форма: Гардеробът символизира обезличаващата човека духовна ограниченост, която е неделима от пристрастието му към материални блага. Напълно в стила на драматургичната сатира е фарсово изградената експозиция. Тя загатва в шеговит план бъдещия ход на фабулата, която следва познатата техника на усилване на първоначалната безобидна ситуация: решението на младото семейство да се обзаведе с гардероб и забавните импровизации на Славчо върху тази тема. Движен от едно разрушително-съзидателно вдъхновение, авторът ни отклонява ненадейно от нормалното или възможното в живота, като създава илюзорни, гротескови видения, които свидетелствуват за силата на неговата сатирическа инвенция: одухотворяване на вещите, превращения, редуциране на духовното до материалното и до най-отблъскващото — сексуалната връзка между човек и предмет. Изобилието на локални наблюдения, на точни и съгласувани подробности позволява литературната гротеска да навлезе в действителния живот. Призракът, създаван от въображението, получава материалността на предметите, които докосва. Дори в забавлението, във фарса (ревността на Гардероба, сцената с лекаря и пр.) сатирата запазва своята сила, защото разсъдението запазва своята наситеност.

Докато в „Максималистът“ Стратиев разчита на принудителното въздействие на гротеската, в пиесата „Рейс“ той прибегва до бавно въвеждане на въображаемото в реалното. В началото действителността потъва в сумрак, за да се открий кошмарното видение на шеметно носещия се автобус и на обладаните от себични нагони пътници, чието поведение е пародия на действието. В края на пиесата видението избледнява, а реалният свят постепенно встъпва в своите права. И тук Стратиев се стреми да подсили достоверността с уточняване на подробностите. И тук той се интересува не толкова от характеристиките, колкото от общественото поведение на героите, които носят съвсем условни прозвища (Мъж, Жена, Разумен, Неразумен, Виртуоз, Влюбен, Влюбена, Безотговорен, Алдомировци). И тук присмехът му ни прави оригинално и мъчително впечатление. Макар че фабулата е загубила откъм бързина и подвижност, ту включва дълбоко изживени и силно драматични сцени (пожертвуването на момичето например), които целят да разкрият пораженията на егоизма, да порицаят духовното усамотение, да раздвижат нашата съвест, да стимулират активно отношение към живота. „Когато изпуснем момента да реагираме, да се намесим — пояснява авторът своя замисъл, — да отговорим с да или не, да се оженим, каквото и да е, т. е. когато престанем да реагираме нормално, адекватно, вече оттук нататък животът започва да става метафизичен за нас.“²⁷ По един негативен път Стратиев се старае да ни приобщи към истинските човешки ценности, да остави няколко зърна мъдрост, които да покълнат у нас.

И така, докато при трагедията и комедията развиващият се сюжет се стреми да стане средище на формата, в сатирическата фабула

²⁷ В. Стоев. Цит. съч., с. 42.

ямя целенасочена дейност, а безпорядъчно движение, което носи самопоражението в себе си и може да бъде представено чрез усиляване на изходната отблъскваща ситуация. Психологически погледнато, тази фабула има своето обяснение и в онова натрупване на негативни наблюдения, неизбежно при родения сатирик с неговия афинитет към човешките недъзи. Конфликтът тук е свързан с остра полемика и душевни вълнения, но той остава в сферата на новелистично-драматичното, т. е. на ситуационно-драматичното, без да достига до чистия драматизъм. А това е така, защото изкуството на сатирика изобразява застойните явления и нетворческите прослойки в обществото с тяхната филистерска суетливост, пагубна деловитост или псевдокултурни амбиции. Заслуга на Стратиев е не само че той разкрива неизбежната обреченост на подобни прояви в нашето социалистическо общество, но и че сигнализира със силата на изкуството за опасността от отрицателни явления като бюрокрация, егоизъм, заробване в материалното, нарастване на непроизводителните съсловия, нездравина в семейството и пр.²⁸ Аналитичната мисъл и интересът към проблемното в живота отличават сатиричната драматургия на Стратиев от комедията. От трагедията я отделят рационалистичният поглед върху света и отсъствието на истински драматическо действие в името на нещо възвишено, поради което конфликтът се решава или във фарсов план, или като енергично прилагане на отбранителни мерки. Усилването на драматичния елемент в някои от по-късните работи на Стратиев стои във връзка с неговия интерес към драмата. „Лицата ще вървят към по-драматичното, в смисъл на по-широкото загребване“ — пояснява той своите търсения. „От сатирата към драматичното. И аз разбирам драматичното не като сила на критика. Само сатирата ми се струва вече малко бедна в своите изразни средства и недостатъчно адекватна за живота.“

Като отхвърляме опростения биографски подход към такъв род творчество, ние не можем да не признаем, че откриваме самия Стратиев много повече в сатирическите му произведения, отколкото в белетристичните му творби, които могат да бъдат съотнесени по-лесно с някои биографични данни. Под чудатата дреха на неговите басни ние съзираме един своеобразен мислител, който се опитва да си състави общ поглед, подредено видение за всичко, което знае, и особено за онова, което знае от пряк опит, вътрешен или външен. Това познание, така различно от научната теория или от философската система, изхожда от пълнотата на нагледите. Неговите основни измерения са възгледът за природата и свързаната с него идея за развитието, хуманизмът и критически обосновеният оптимизъм.

Под една или друга форма във всички произведения на Стратиев се явява темата за природата като непрестанна творческа дейност, като оригиналност, като естественост, като хармония, като справедливост: „Тя е мярката, тя е моделът, даже не моделът, а оригиналът. Всички неща, които правим, са несвършени копия... Опитите ни да я променим по наша мярка, според мене, не се оказаха сполучливи. Ние бихме били щастливи, ако бихме могли да се вплетем в пейната хармония, в нейните закони, в нейното чувство за справедливост, в нейното чувство за мярка. Природата е началото на всичко

²⁸ Срв. Ю. Вучков. Българска драматургия (1944—1979). Насоки и тенденции. С., 1981, 153—461.

и края на всичко и когато тя се свърши, а ние доста упорито работим в тази насока — ще се свърши с човека. Човекът се деформира и се отдалечава от своята човешка същност. Природата за мене е, може да се каже, една непостижима мечта.“

Особено интересен в светлината на тези разсъждения е замисълът на сатиричната повест „Пътешествие без куфар“. „В основата на книгата, споделя Стратиев, в нейния замисъл, стоеше именно това чувство, това желание — да покажа моите герои и въобще цялата история в четири сезона. Всеки от нас се ражда, когато природата го ражда. Той живее един сезон, колкото му отдели природата... Според тези неотменни, но справедливи природни закони героите се появяват и изчезват, според тях те живеят. Общо взето, това е непрекъснатото раждане и умирание, които съществуват в природата и които никой не може да измени; и също чувствата — радостта, горчивината, които се проявяват, ролята на природата като една основна система, която управлява героите и човешкия живот, която изпълва всичкото. За жалост не успях да изпълня замисъла. Нещата се усещат в тази посока, но не са достатъчно четливи.“ Да се редуцира човешкият живот до растителния и животинския свят, да се осмее илюзиите и суетата на хората, да се представят физическото и духовното като изяви на природата — подобен замисъл изисква зрелост и едва ли би могъл да бъде осъществен от младия тогава автор. Причините да се остане при една оригинална импровизация върху дадената тема не са само в неблагоприятните външни обстоятелства, които попречват на довършването на книгата. Дали „Пътешествие без куфар“ ще сподели съдбата на другите ранни варианти на произведенията на Стратиев и кога ще намери своето изпълнение, засега остава открит въпрос. Последните сценични редакции на мотива не внасят нещо ново в неговата разработка. Струва ми се, че такава тема предполага формата на сатирическо-философска повест, където Стратиев би могъл да прояви както изтънчения си усет за картини, багри, светлини, така и способността си да одухотворява природата и познанието.

Да бди „за човека, за неговата духовност, за неговата човешка същност“²⁰ е основната нравствена позиция на Стратиев от работата му във в. „Стършел“ до големите му сатирически творби, чийто сарказъм е мерило за неговата тревога и за неговата вяра. Неслучайно за основен герой на своите пиеси авторът избира не някаква идеална фигура, а обикновения човек Иван Антонов, чиято нормална и здрава психика откроява извращенията. Стратиев затова така ненавижда бюрокрацията, защото тя е възплъщение на нехуманното и на статичното, защото при нея е най-очевидна склонността на хората да механизират мисълта и действието. В гротескови ситуации неговата сатира драматизира принижаването на живото до механичното, на духовното — до вулгарно-материалното, на социалното — до хаотично-егоистичното. Светогледът на Гардероба от пиесата „Максималистът“ е осъден от интелектуална гледна точка като ограниченост, етически — като източник на поквара, и философски — като неизменност. „В началото, преди да се образува земята — разсъждава Гардеробът, — всичко е било, както знаете, пространство, време, космически мъглявини и гардероби. Животът започнал, когато гардеробите по-

²⁰ Ст. Стратиев, Светлината на Април. — Цит. съч., с. 5.

ставили всичко в ред. Мъглявините изчезнали, пространството и времето били подредени по чекмеджетата, всичко станало ясно, правилно и солидно. . .“ Иронията на Стратиев тук е отправена главно срещу нетворческото мислене, но тя внушава и идеята, че нашето познание е възможно в определени граници. Тази втора страна на проблематиката остава недостатъчно разработена в пиесата, но тя присъствува в нея и доказва широтата в подхода на писателя, който е далеч от самоцелния скептицизъм.

С течение на годините стремежът на Стратиев да наблюдава, да анализира, да мисли, да обяснява по-пълно нещата расте, както това може да се види при съпоставката на различните варианти на неговите произведения. От единичните наблюдения, от всичко хаотично на опита и субективно във възгледи и желания той върви към някои истини за човека, за обществото и за живота. Един по-буден интерес към научното и към философското знание само би подпомогнал и просветлил този процес, който може да запази автора от рутината на нетворческия професионализъм. Стратиев може да бъде понякога силно саркастически настроен, да стига дори до трагичното, но в дъното на душата си, при спокойна мисъл, той застава винаги на страната на оптимизма, на критически обоснования оптимизъм, доказателства за който намира в социалистическото настояще на родината си: „Смехът е израз на зрелостта и силата на едно общество, израз на надеждата и оптимизма на народа, на здравите, жиливи и неунищожими корени на нацията, на жизнената и морална устойчивост. Това са пътищата на смеха, това са посоките, към които ни води той — посоки светли и радостни.“³⁰

³⁰ Ст. Стратиев. Смехът. — Работническо дело, бр. 278 от 5. X. 1986, с. 3.

