

СЪОТВЕТСТВИЕ И СВОЕОБРАЗИЕ В РАЗВИТИЕТО НА ОСНОВНИТЕ НАПРАВЛЕНИЯ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО ОТ НАЧАЛОТО НА 20-ТЕ ГОДИНИ НА XX В.

Б. А. Шейкевич (Одеса)

Годините, последвали след Първата световна война, са преломен период в историята на българската литература и изобразително изкуство.

Кризата на модернизма, новият етап в развитието на критическия реализъм и създаването на социалистическия реализъм съставят основното съдържание на художествения процес в България в навечерието на Септемврийското въстание от 1923 г. При обща за литературата и изкуството насоченост на развитието тези процеси получават своеобразен израз във всеки един от тях.

Комплексното изучаване на литературата и изкуството от предсептемврийския период позволява да се изяснят общите закономерности в художествения процес — закономерността на борбата и смяната на различни форми на художественото съзнание. Такъв род съпоставяния „помагат да се отдели значителното от незначителното, характерното от нехарактерното, закономерното от случайното. . . разкриват общите източници, общата идейна и мировъгледна основа . . . Изучаването на различията между тях позволява да се разкрият такива закономерности и такива факти, които биха останали скрити, ако ние бихме изучили всяко изкуство (в т. ч. и литературата) изолирано едно от друго.“¹

За изясняване на връзката на процесите в развитието на изкуството и литературата в предсептемврийския период твърде показателни са оценките на писателите за произведенията на живописца. Статиите на Гео Милев и Людмил Стоянов за съвременната живопис позволяват да се представят по-дълбоко техните размисли за изкуството, за неговата същност и предназначение, допълват картината на единния художествен процес от онова време.

Националната катастрофа, с която завършва за България участието ѝ в Първата световна война, победата на Великата октомврийска революция в Русия, революционните събития от 1918—1919 г. нанасят удар по националистическите идеали и илюзии, в плен на които се намира значителна част от художествената интелигенция.

Преживяват разочарование в „националните идеали“, но не приемат революцията поетите Николай Лилиев и Теодор Траянов и художниците Сирак Скитник, Борис Георгиев и Борис Денев. Тяхното естетство е бунт срещу естетическите вкусове на новите господари на живота — забогателите еснафи, потребители на културата, които са поживели зад граница, придобили са външен блясък,

¹ Д. С. Л и х а ч е в. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-ое. М., 1976, с. 33.

приобщили са се към чуждите моди, но по същество са си останали недосягани търгаши, достойни потомци на Бай Ганьо.

Младите художници и литератори, завърнали се от войната, възненавидели шовинизма, жадно подхващат различните индивидуалистически доктрини и теорията за „чистото изкуство“. Своего творчество те противопоставят на литературата и изкуството, които през военните години са служили на милитаристичната пропаганда.

Към „иреално изкуство“ в тези условия се обръшат завърналите се от войната Гео Милев и Людмил Стоянов. Г. Милев замисля серия поетически сборници „Лирични хвърчащи листове“ с преводи от поезията на Стефан Маларме, Пол Верлен, Емил Верхарн, Рихард Демел. „Чистия лиризм“, фантастичния свят на красотата Г. Милев противопоставя на шовинистичната поезия от рода на популярния през военните години марш „Съюзници-разбойници“. Тази поезия той нарича „политическа“, „тенденциозна“ и ѝ противопоставя поезията на модернизма.²

Но като отрича в своите критически статии в сп. „Везни“ реализма, Г. Милев в художествените си произведения от тези години, отдавайки дан на увлечението по модернизма, все повече се сближава с революционната поезия на своето време. Подобно на Г. Милев и Л. Стоянов, като защитава принципите на модернизма в теоретични статии на страниците на сп. „Хиперион“, създавайки поезия в съответствие със своите модернистични възгледи, съвременен пише реалистични разкази.

Аналогично явление може да се наблюдава и в творчеството на българските художници. В този смисъл е особено показателна живописът на Борис Денев, когато наред с неоромантичните пейзажи, близки до стила на Николай Ръорих, наред с експресионистичните си картини от рода на „Погребална процесия“ и „Праведният Йов“ той рисува реалистичните, антивоенни по своята насоченост картини „Затишие пред буря“ (1919) и „Минаване на Шар планина“ (1920).

Тази противоречивост на творчеството е резултат от въздействието на победата на Октомври в Русия върху целия духовен живот на България, на революцията през 1918 г. в Германия и на подема на революционното движение в самата България.

Непоследователността, противоречивостта в естетическите възгледи на Г. Милев и Л. Стоянов се отразява не толкова в несъответствието на техните теоретически изказвания на творческата им практика — това намира своето отражение и в критическите оценки на писателите за българската живопис. Наред с възторжените отзиви за неоромантичните пейзажи на Б. Денев, за близката в много отношения до експресионизма живопис на Сирак Скитник Г. Милев утвърждава значението на живописът на Владимир Димитров—Майстора и на Иван Милев, свидетелстваща за реакцията срещу модернизма в българското изкуство и за възвръщането към основите на народното, на националното в него.

Самото разбиране на Гео Милев за модернистичното изкуство в много отношения е противоречиво, лишено от последователност. Не приемайки действителността на буржоазния свят, Г. Милев още не познава действителни средства за нейното изменение, утвърждава правото на твореца по свой произвол да създава някаква художествена действителност, призвана да пресъздаде не обективния свят, не неговата видимост, а да изрази духовния свят на художника — това, което в статията си „Модерната поезия“ той нарича „модерна душа“.³

В друга статия („Против реализма“) Г. Милев, защитавайки творческата свобода на художника, утвърждава неговото право на деформация на видимия

² Гео Милев. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 68.

³ Пак там, с. 55.

свят, обявява за абсурд копирането на действителността, въстава против битовизма и описателството. Средство за изразяване на „модерната душа“ той вижда в интуицията, алузията, намека, асоциацията, символа, които в поезията са присъщи на лириката (статията „Фрагментът“).⁴

На лиризма в поезията и в живописа, смята Г. Милев, съответствува фрагментарността, когато отделните образи са свързани с асоциация и интуиция. На това изискване повече от всичко отговаря експресионистичната живопис, сближаваща се с лирическата поезия.

Като изхожда от това, Г. Милев отрича не само академичната живопис на А. Митов и неговите епигони, но и творчеството на импресионистите — Н. Танев, Ел. Консулова-Вазова.⁵ Най-пълно израз на принципите на експресионизма той вижда в живописа на Кандински, сближава я с поезията на Маларме. Подобно на това, както у Маларме абстрахираното от смисъла му слово изразява вътрешния свят на поета със своето звучение, така у Кандински цветът изразява вътрешния свят на художника.⁶

Отказвайки да признае принадлежността на Г. Папазов и Г. Машев към експресионизма, Г. Милев нарича Сирак Скитник един от малкото български експресионисти, дава възторжена оценка на неговото творчество, целта на което не е да разкрие природата такава, каквато тя е, или такава, каквато той я вижда, а да предаде „формите на една нова, не в и д и м а ежедневно действителност... съвършено различна от тази, която е пред мене, пред тебе, пред тях, пред всички — преди, днес и всякога“.⁷

Като анализира картината на Сирак Скитник „Потъналата катедрала“, Г. Милев вижда достойнството ѝ в това, че изображеният на нея храм съществува само във въображението на художника, а „външната форма изчезва окончателно като такава, за да се превърне в художествена форма, т. е. символически елемент в художествената композиция“.⁸

В разсъжденията на Гео Милев за експресионизма отсъствува и представата за нееднородността на това направление, макар че в началото на 20-те години в родината на експресионизма Германия разграничението сред редовете на художниците-експресионисти вече е достатъчно дълбоко.

Между другото поетичното творчество на Г. Милев от началото на 20-те години дава достатъчно основания за неговото сближение именно с революционното крило на експресионистите, с немските писатели и художници, чието творчество достатъчно определено противостои на „новия Колумб“, както Г. Милев нарича В. Кандински.

Още през 1918 г., когато се намира на лечение в Германия, Г. Милев е свидетел на Ноемврийската революция, сближава се с кръга на немските експресионисти-сътрудници на сп. „Aktion“.

Хуманистичният светоглед на тези писатели и художници, тяхното съчувствие към човешкото страдание, острото възприемане на социалната несправедливост ги извежда извън пределите на експресионизма от довоенното време, от групите „Мост“ и „Небесносиният конник“, с които са свързани В. Кандински и Ф. Марк. Стихийното бунтарство, войнствуващият хуманизъм на лявото крило на немските експресионисти, бунтът им срещу буржоазното общество и срещу войната са съзвучни с тогавашните възгледи и настроения на Г. Милев.

Поезията на Г. Милев от началото на 20-те години значително се различава от неговите оценки за творчеството на В. Кандински и Сирак Скитник.

⁴ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. III. С., с. 146—147.

⁵ Пак там, Т. II. 1976, с. 159.

⁶ Пак там, с. 157.

⁷ Пак там, с. 242.

⁸ Пак там, с. 160.

Произведенията, написани от Г. Милев през времето на неговото пребиваване в Германия — поемата „Моята душа“ и сборникът стихове „Жестокият пръстен“, написан по-късно, през 1920 г., и особено „Експресионистично календарче“ и поемите „Ад“ и „Ден на гнева“, — се сближават с европейската революционна поезия, макар че в тях са все още твърде осезателни чертите на експресионистичната поетика.

В поемата „Моята душа“ бунтът и гневът на Г. Милев срещу света на жестокостта и насилието, неговата скръб и отчаяние, предизвикани от войната, са изразени в образи, поразяващи въображението със своята гротескност, парадоксалност и деформация, подчертаващи уродливостта и ужаса на действителността, на които се отзовава душата на поета:

Душата ми е глухият стон на един гладен народ.
Душата ми е купчина разкъсани трупове
в средата на кървава локва,
в която граната се пръска.
Душата ми е ръждясала от кръв телена мрежа,
на която виси мъртъв войник.

Аналогия на тези образи не може да се намери в живописата нито у Сирак Скитник, нито у Кандински. Те са близки на образите на Бакман и особено на Декс, отразяващи безумието на буржоазното битие и ужаса пред войната, която се възприема като бълнуване, като кошмар. Тези образи в стиховете на Г. Милев са съзвучни в много отношения с образите, възникващи в новелите на сборника на Леонхард Франк „Човекът е добър“, с антивоенините картини на Декс.

В стиховете на сборника „Жестокият пръстен“ е изразено крайното отчаяние на поета пред жестокостта на света, пред неговите трагически противоречия. В тях хаотично се преплитат реалното и иреалното, действителността причудливо се деформира. Нейните зловещи алогични образи напомнят за страданията и смъртта на обреченото човечество:

И В ТОЗИ ЧАС, КОГАТО С ПРОТЯЖНА
БЕЗНАДЕЖНОСТ
безславни небесата отдръпват се назад
към някаква далечна, трагична безконечност —
аз нося своите стъпки загубен в тъмен град.

По трагическото възприемане на живота, по начина на изрязване на трагическото светоусещане в българското изобразително изкуство от това време на тази поезия на Г. Милев са близки такива картини на Борис Денев, като „Праведният Йов“ и „Погребална процесия“.

Г. Милев нарича Б. Денев „един самобитен български експресионист“⁹. В първата картина Денев се обръща към библейския сюжет за Йов — човека, претърпял незаслужено страдание. За Денев Йов е обикнатата в експресионистичното изкуство алегория, която трябва да разкрие всеобщото в частното. Това е съдбата на цялото обречено на страдания човечество. Йов разказва на трима свои приятели за преживените от него страдания. В изстъпление той се оплаква от несправедливата си съдба. Приятелите, потресени от разказа му, преживяват своето безсилие пред лицето на жестоката съдба. Фигурите са осветени от зловеща, неестествена светлина, която създава усещане за нематериалност на пейзажа.

Фигурите на хората се повдигат нагоре в молитвен порив. На това движение съответствуват вълнистите гънки на почвата, хвърлящи зловещи сенки. Над

⁹ Гео Милев. Съчинения в три тома. Т. II, С., 1976, с. 325.

пустинята се извисяват мрачни крепостни стени. Всичко това усилва експресивността на изпълнения с отчаяние жест на Йов, вдигнал ръце към пламналото, огненочервено небе.¹⁰

Картината „Погребална процесия“ изразява представата за света, където всичко е обречено на смърт. В подножието на пустинните планини, изпълващи значителна част от платното, се движи нахвърляна само с тъмните силуети на фигурите погребална процесия. От полумрака я изтръгва лъчът светлина, прокраднал се през надвисналите над планините облаци. Хората изглеждат жалки и безпомощни на фона на равнодушната към живота и смъртта им природа.

Към 1920 г. в творчеството на Гео Милев се набелязва преодоляване на пессимистичните настроения. Неговата поезия все повече се определя от разбирането за социалната обусловеност на човешкото страдание, бунтът му срещу действителността се обогатява все по-силно в тона на социалния протест. Чертите на експресионистичната поезика са все още доловими в цикъла поеми в проза „Експресионистично календарче“ (1920), в поемите „Ад“ и „Ден на гнева“ (1922), но в тях все повече се чувства въздействието на комунистическите идеи. Поеът говори в тях от името на угнетените маси:

„В тези произведения гледната точка на поета определено се измества по посока на действителността — сам авторът определя образните фрагменти в „Експресионистично календарче“ като „социални поеми“.¹¹

В критическите си статии Гео Милев все още остава привърженик на модернизма, но в българската модернистична живопис тогава още е напразно да се търсят съответствия с правдивите картини из живота на трудовите хора, със социалните контрасти, със зараждащата се революция, с които е наситено „Експресионистично календарче“, или с картините на земния ад, в какъвто се превръща за хората на труда животът в буржоазното общество в поемата „Ад“.

В много отношения аналогично се създават отношенията между поезията на Людмил Стоянов и модернистичната живопис в годините, предшествуващи Септемврийското въстание. Людмил Стоянов също пише редица критически статии за творчеството на художниците-модернисти Борис Денев и Борис Георгиев.

През 1919—1923 г. Л. Стоянов сътрудничи на списанията „Вezni“ и „Хиперион“, в статиите си горещо отстоява символизма, но в сборниците „Светая светих“ и „Прамайка“ „писателят говори сякаш на два езика“.¹²

В статиите си за художниците-модернисти в сп. „Хиперион“ Л. Стоянов развива мисълта, че в изкуството художникът е „поет на своите настроения, той ги проектира при все това като сигурен художник... той има някакво непорочно, детско чувство към природата, чиито състояния ни предава в тяхната най-интимна и най-характерна същина“.¹³

В творчеството на Борис Денев Людмил Стоянов вижда ярък пример за такова крайно субективно изкуство. Той не причислява Б. Денев към експресионистите, както прави това Г. Милев, но като разглежда предимно пейзажите на художника, вижда в тях същата проява на субективизъм и стремеж към себеизразяване, за които говори и Г. Милев.

¹⁰ Вж. И. Михалчева. Борис Денев. С., 1964, с. 19.

¹¹ Христина Балабанова. Кратките форми на лирическа проза и отношението поезия — проза в българската литература от 20-те години на XX в. — Литературна мисъл, 1977, кн. 1, с. 130.

¹² Пантелей Зарев. Творческият път на Людмил Стоянов. — В: Людмил Стоянов. Изследвания и статии за творчеството му. С., 1961, с. 11.

¹³ Людмил Стоянов. Борис Денев — художник на здравчините. — Хиперион, 1922, кн. 1, с. 77.

Л. Стоянов нарича Б. Денев „художник на здрача“, в картините на когото, „почти няма слънце, има само здрач. Линиите са уморени, безсилни, сякаш угаснали“¹⁴. Той одобрява и това, че изразявайки своите сумрачни настроения, художникът прави багрите цел, а не средство: „Борис Денев би трябвало да дири сам пътя на своето освобождение от веригите на реалността.“¹⁵ Статията си Л. Стоянов завършва с обръщение към младите художници:

„Убивайте боята, художници! Нека тя престане да съществува като материя; нека се превърне в мечта, в музика, във видение.“¹⁶

Изискването за дематериализация на обективния свят Л. Стоянов развива и в друга своя статия за творчеството на Борис Георгиев: „Всяко едно от нещата трябва да изгуби своята специфика — расова, географична или матерологическа форма — и да се превърне в знак, в символ, в орнамент...“ Б. Георгиев ненавижда материята, „защото масата е, която ни приковава към земята, тя е, която скрива от нас неизмеримите области на духа“¹⁷. Както и при Б. Денев, при Б. Георгиев дематериализацията на обективния свят, превръщането му в мираж се достига чрез „обезсилването на багрите“ като материал. Заедно с това „Борис Георгиев се освобождава от тежестта на материалното начало чрез мистичната сила на линията.“¹⁸

Стремещт да се изрази собственото творческо „аз“, отношението му към света със средствата на поезията, съответстващи на средствата в живописата на Б. Денев и Б. Георгиев, е характерен и за символистичните стихотворения на Л. Стоянов от сборника „Светая светих“. Той ги публикува в сп. „Хиперион“ в същата година, когато пише и статиите за художниците. Като рисува пейзажа със средствата на поетичното слово, Л. Стоянов се стреми да проникне в скритите тайни на природата, да види в нея проява на мистичните сили, извечно властващи над света и таящи смъртта:

Полета, що спят като мъртви,
изранени от късното слънце,
и реката, замряла в тръстики,
и пътеките, странно пустинни,
прекръстосани в тягостна мрежа,
из които, добра и смирена,
милосърдна минава Смъртта.

(„Прародина“ — „Хиперион“, 1922, кн. 2)

Черният камък наред полето се струва на поета пратеник от друг свят. Поеът го надарява с душа, с неизразими чувства, сравнява го с уморен пастир, с ранен, изоставен воин; на хората е чужда неговата душа, но не е чужда неговата скръб („Пратеник“ — „Хиперион“, 1922, кн. 8).

Подобен израз на вечното и величественото в природата, пораждащо трепетно чувство, е присъщ на пейзажите на Борис Денев. За картините му „Рилското езеро под Мусала“ (1920) и „Край Търново“ (1921) И. Михалчева отбелязва:

„Стремещт му да проникне в състоянията и тайните на природата довежда Денев до едно екстатично виждане, в което има елементи на пантеистично отношение. Той придава някаква космическа монументалност и застиналост на някои свои пейзажи.“¹⁹

¹⁴ Лю д м и л Сто я н о в. Борис Денев — художник на здрачевините. — Хиперион, 1922, кн. 1, с. 77.

¹⁵ Пак там,

¹⁶ Пак там, с. 78—79.

¹⁷ Лю д м и л Сто я н о в. Трагедия на живописата. — Хиперион, 1922, кн. 4—5, с. 264—265.

¹⁸ Пак там, с. 266.

¹⁹ И. М и х а л ч е в а. Борис Денев. С., 1964, с. 18.

Наред с това в такива пейзажи като „Къщи край Янтра“ и „Софийско поле“ художникът изразява представата си за силата на земята, създава усещане за суровата материалност на света, както Л. Стоянов в пределите на сборника „Светая светих“ наред със стихотворенията „Прародина“ и „Пратеник“ поставя „Рапсодия“ — стихотворение, изпълнено с радостно светоусещане, с жадно любопитство за света и неговата красота, с вяра в човека. Тази двупосочност в поезията на Л. Стоянов и в живописа на Б. Денев от началото на 20-те години позволява да се утвърждава, че модернистичното възприемане на света не е било трайно и непоколебимо в тяхното творчество. Много по-стабилно и по-ясно изразено е то в живописа на Борис Георгиев и в поезията на Теодор Траянов и Николай Лилиев, в живописа и литературното творчество на Николай Райнов от онова време.

Живописа на Борис Георгиев, свързана с идеалистическата естетика, философия и поезия на символизма, е проникната от пантеистично възприемане на природата. В сливането с нея художникът се опитва да преодолее сивото еснафско ежедневие, своята отчужденост от света на хората. Художникът се чувства самотен, той живее в света на своите мечти за хармония и красота. Тези стремежи са изразени в картините „Скитникът и неговата сестра“ (1919), „Към вечността“ (1919) и „Пътуващият пастир“ (1922). Себе си художникът изобразява в лицето на потънал в мечти странник с тъжни очи, с горестно свити устни, примирен със страданието и смъртта. На фона на призрачната, дематериализирана природа възниква също така безплътният образ на рано починалата сестра, която съпътствува художника в странствуванията му.

На отвлечеността и неяснотата на естетическия идеал на Б. Георгиев съответствуват неговите живописни средства — прозрачността на колорита, плавността и лекотата на контурните линии. Всичко това разрушава усещането за реалност на изображения от него свят и позволява на изследователката на творчеството на художника И. Михалчева да сближи неговите ранни картини с поезията на символите:

„Аве натура“, „Скитникът и неговата сестра“, „Пътуващият пастир“ и др. съответствуват по настроение на тогавашната символистична поезия... От тях сякаш все трайновска атмосфера на самотност и копнеж по скитничество.“²⁰

Творческата близост между Б. Георгиев и Т. Траянов се подкрепя и от личните им отношения, които намират отражението си в техните произведения. Траянов посвещава на художника цикъла стихове „Пролетни химни“, а Б. Георгиев рисува портрета на поета. В него Л. Стоянов вижда дълбокото проникване на художника в духовния свят на поета:

„Лицето е сякаш по някакъв магнетичен начин хванато върху платното, в момент на най-дълбоко съзерцание, с тези полусведени очи, лишени от клепки, което ги прави да изглеждат като кладенци, пълни с виденията на един многостранен и трагичен дух; сякаш изгорено от невидим пламък... като че тези свити в горчиво съжаление уста мълвят:

Аз ида от мирове чужди,
залибен от вилите жрец,
самотник, шо бога събужда,
гадател и звезден ловец.“²¹

²⁰ И. Михалчева. Борис Георгиев. — Изв. Инст. за изкуствознание, т. XIV, С., 1970, с. 16.

²¹ Людяна Стоянова. Трагедия на живописа. — Хиперион, 1922, кн. 4—5, с. 268.

Съзвучен с картината „Скитникът и неговата сестра“ е образът на самотния, потънал в съзерцание на природата скиталец в „Скитническа балада“, където лирическият герой съзерцава мистичната красота на родната природа като в състояние на сомнамбулизъм:

Аз бродех самия и безпътен,
от лес неизброден пленен;
мил образ далечен и смътен
лъстеше отвед отразен.

Траянов е „символист и метафизик, с поглед, жадно впиан в красотата на родния пейзаж. . . , той живее в прозрения и ясновидски изживявания“²², близък по своето светоусещане до светоусещането, изразено в картините на Б. Георгиев.

Както и Б. Георгиев, за изразяване на пантеистичното си настроение Т. Траянов се обръща към образи от митовете, свързвайки с тях своето възприемане на природата. Той чувствава разлети в природата невидими, тайнствени сили:

Забулената, обгоряла есен
разстила в равнината ледна вечер,
прехвърква плахо като чужд снегът,
дълбоко някъде във лес далечен
талазите на есента шумят. . .
Зловещ припев из мрака проецава:
„Смъртта! Смъртта ще царства нощес.“

При съществената отлика между творческите индивидуалности и съответстващите на това различия в поетическите средства на Т. Траянов и Н. Лилиев ги сближава тяхното трагическо световъзприемане.

Двамата поети се обръщат към природата, надявайки се да намерят в нея спасение от затворения кръг на самотата си, и тези черти сближават поезията им с живописата на Б. Георгиев.

В поезията на Лилиев от началото на 20-те години, в стиховете от неговите сборници „Птици в нощта“ и „Лунни петна“ дълбоката печал, владееща поета, и неговото чувство за отчужденост от света са изразени с неясни, лишени от определеност метафори:

Моите песни,
сенки без път
блесват нечути
в скръбната есен — и
пак замълчат.

Неговите чувства се изразяват не само чрез значението на думите, но и чрез музикалното звучение на стиха. По подобен начин в живописата на Б. Георгиев линията, очертаваща неясния силует на фигурата, лишава формата ѝ от материалност, създава усещане за откъснатостта ѝ от пейзажа, от всичко земно. Функцията за дематериализация на видимия свят изпълняват в живописата на Б. Георгиев прозрачността и въздушността на неговия колорит.

Така Б. Георгиев, Н. Лилиев и Т. Траянов — всеки със специфичните средства на своето изкуство — се стремят да превърнат материалния свят във видение, в символ, изразяващ тяхното пантеистично светоусещане, стремежа им да се слеят с природата, благоговението им пред нейната красота.

По друг начин изразява своите субективни представи за света и своето отношение към него Николай Райнов, изявил се едновременно и като писател, и като

²² Пантелей Зарев. Панорама на българската литература. Т. I, ч. II, С., 1967, с. 470.

художник. Обръщайки се към далечното минало, към историческата легенда в цикъла разкази „Видения из древна България“, към екзотиката на източните легенди в сборника „Очите на Арабия“, Н. Райнов пресъздава не толкова историческата атмосфера на древните легенди и поверия, колкото „в умишлено украсените по подобие на древните сказания език и стил изразява свъето трагическо, усложнено от мистицизма възприемане на света“²³.

Живписните произведения на Н. Райнов, създаващи се едновременно с посочените сборници с разкази, не са илюстрация към тях, а самостоятелни декоративни композиции:

„Неговата декоративна живопис е конгениален еквивалент на неговата поезия . . . В неговите декоративни композиции, както и в поезията му, се носи сянката на Египет, Асирия, Индия . . . на Византия и древна богомилска България, християнска мистика, мисъл, окултизм, страст и страдание се сплитат и разпизват в разкошна пъстра бродерия.“²⁴

Условно-декоративните форми допълват и засилват мислите и чувствата на Райнов, вложени в древната легенда, послужила като материал за изразяване на неговите субективни представи и чувства.

При съпоставянето на литературата и живописата от периода между 1918—1923 г. по-сложно, отколкото при модернизма е да се установи съответствие в творчеството на писателите и художниците на критическия реализъм. Съотношението между литературата и изобразителното изкуство се проявява тук не толкова в съответствията, колкото във взаимното допълване на един вид изкуство с друг вид.

След Първата световна война в българската литература и изкуство на критическия реализъм настъпват съществени промени. Нараства значението на субективното, на лирическото начало. Това е един от факторите, които „довеждат постепенно до качествено изменение на критическия реализъм и превръщането му в психологическия реализъм . . .“²⁵

В отличие от критическия реализъм на предшествуващите три десетилетия в следвоенните години зрелостта на изкуството на критическия реализъм се изразява в това, че „доминира психологическото изображение на социалната действителност“²⁶.

Тази особеност може да се види в творчеството на Елин Пелин, Йордан Йовков, Георги Райчев, Георги Стаматов и Людмил Стоянов.

В повестта на Елин Пелин „Земя“ (1922) изображението на острите социални конфликти, на образите на стихийните бунтари от неговите предвоенни разкази отстъпва пред нравствено-психологическата колизия, пред сблъсъка на противоположни светогледи. На селския хищник Еньо противостои само неговият брат, Иван — носителят на стария патриархален морал, на традициите от миналото, на култа към родния дом, на стария начин на живот. Подобен нравствен психологизъм се открива и у Й. Йовков. „Взадълбочаването на нравствения аспект на изображението се състои това ново, с което Йовков-художникът влиза в националната литература . . . В разказа „Последна радост“ (1920) етичната идея способствува за разкриване на гражданската позиция на писателя.“²⁷ Йовков се изявява като психолог, познаващ дълбочините на човешката душа, умеещ

²³ В. Д. Андреев. Проблемы реализма в болгарской литературе XX века. Л., 1977, с. 58.

²⁴ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 70.

²⁵ Елка Константинова. Някои проблеми на периодизацията на българската литература след Освобождението. — Литературна мисъл, 1977, кн. 3, с. 88.

²⁶ Пак там, с. 91.

²⁷ В. Д. Андреев. Проблемы реализма в болгарской литературе XX века. Л., 1977, с. 62—63.

да проникне в неговото душевно състояние, да разкрие скритите мотиви на постъпките му.

Историците на българската литература виждат проявата на новите черти на критическия реализъм от следвоенните години в задълбоченото разкриване на вътрешния свят на човека, преживял трагедията на войната. Но обект на психологически анализ в техните произведения става не само трагедията на човека от народа, а и на интелегента, потресен от безсмислието и жестокостта на войната. Този герой е своеобразен вариант на героя на „изгубеното поколение“ в западноевропейската литература.

В антивоенните разкази на Георги Райчев, Георги Стаматов и Людмил Стоянов разбирането за престъпността на войната се поражда у героя чрез преживените от него душевни потресения, в хода на самоанализа и дълбокия размисъл. Именно преживяванията, свързани с войната, позволяват на героя от повестта на Г. Райчев „Мъничък свят“ по-добре да се ориентира в собствената си душа. Сблъскал се с войната, героят на повестта — затворил се в себе си индивидуалист, отчужден от хората — оглежда своето минало и осъжда индивидуалистическите си представи. И макар че до Г. Райчев никой в българската литература не владее с такова майсторство анализа на вътрешния свят на човека, все пак неговата повест е лишена от широта в изображението на обществения живот. Войната се възприема от Райчев не като трагедия в живота на народа, а в тясно личните преживявания на героя-индивидуалист.

По-широко, отколкото в повестта на Г. Райчев е разработен конфликтът на героя-индивидуалист с обществото от Г. Стаматов в повестта „Малкият Содом“. Цинизмът на спекулантите, забогатели от войната, разтърсва душата на Митя Абаров — интелегент, вярващ, че войната се е водила за „националните идеали“. Завърнал се от плен, той не може да си намери място в дома на своя баща — спекулант, гешефтар и политикан — и завършва със самоубийство.

Към задълбочено реалистично изображение на вътрешния свят на човека, потресен от войната, се обръща въпреки своите модернистични идейно-естетически принципи Л. Стоянов в разказите си, написани едновременно със символистичните му стихотворения. Героят на разказа „Отмъщението на Рафаил Давидов“ — човек с голяма култура, търсач на истината, завърнал се от войната след тежко раняване, се чувства безсилен да пробуди разума на тези, които са виновни за кръвопролитие. Сред празничната тълпа на столичния булевард той чувства своята отчужденост. Него го възприемат като дисонанс, втурнал се в мелодията на живота. Самоубийството е за Рафаил Давидов единствената възможност да отмъсти на обществото — неговият страстен протест срещу войната е лишен от разбиране на социалната ѝ същност.

Върху вътрешния свят на героя-интелегент през войната е съсредоточил вниманието си Л. Стоянов в разказа „Чайлд Харолд“. И тук разбирането за престъпността на войната се поражда у героя чрез преживяното от него душевно потресение, в хода на самоанализа и дълбокия размисъл. Същият интерес към вътрешния свят на човека се набелязва в реалистичната живопис.

Военната тема в живописа е разпространена значително по-слабо, отколкото в литературата, но и тук тя се решава в психологически аспект.

Едновременно с модернистичните си произведения Б. Денев рисува картината „Затишие пред буря“ (1919) подобно на Л. Стоянов, който създава едновременно символистични стихове и антивоенни реалистични разкази. На картината са изобразени уморени войници. В кратките часове на затишието след боя те са легнали направо на земята. Почти всички са потънали в тежък сън. В масата си тези фигури не се отличават много една от друга по позите и дори по лицата си. Обединява ги общото за всички състояние на крайно изтощение. В центъра на композицията, на първи план, се отделя млад войник с интелигентно лице.

Той лежи с широко отворени очи, подложил ръце под главата си. Погледът му следи нещо, което зрителят не вижда. Може би това са страшните спомени за неотдавна преживяното; може би пред неговия вътрешен поглед преминава това, което е преживяно от него в боя; може би той си представя това, което скоро го очаква, когато боят започне отново. Този психологически аспект обличава картината на Б. Денев с тенденцията към психологическа задълбоченост във военните разкази на Г. Райчев и Л. Стоянов.

Стремешът към психологическа задълбоченост в българската живопис от следвоенните години се проявява обаче повече от всичко не в сравнително немногочислените антивоенни картини, а в портретния жанр.

Художниците-портретисти Стефан Иванов и Никола Маринов през това време усъвършенствуват и развиват присъщото им майсторство на психологическата характеристика, но съществено друг става обектът на тяхната живопис. Образите на мечтателните, сантиментални млади жени („Капят есенните листа“ — 1906, „Под сянка“ — 1909 и др.) се заменят в творчеството на С. Иванов с женски образи, белязани с дълбоко драматични преживявания.

В картината „В траур“ (1918) художникът се стреми към извисено до символ обобщение и създава образа на скърбящата жена, изразяваща общата скръб по жертвите на войната. Това настроение е предадено с миньорната колористична гама на портрета и засенчването на лицето. Драматизъм на душевното състояние е изразен и в друга картина — „Пред буря“ (1921). Тук има предчувствия за някакви драматични потресения. Склонила глава на ръката си, жената е потънала в тревожни мисли, в предчувствия, които измъчват душата ѝ. Превигата ѝ фигура прилича на пречупен клон. На тревожното ѝ настроение съответствува фонът на картината с бягащите по небето облаци.²⁸

В картината „Ноктурно“ образите на трите жени варират различните нюанси на скръбното настроение. Подобно на ритъма и звученето на думите в стиховете на Н. Лилиев най-неуловимите преходи на светлосиянката внасят в картината „музикалното настроение, което се откъсва бавно от сърцето, леката замисленост, съжалението по нещо загубено“.²⁹

Дълбокото проникване в духовния живот на модела е свойствено и на портретите на Н. Маринов. Образите в неговите картини „Дамски портрет“ (1919) и „Магда“ (1921) привличат със своята мечтателност, лиризм, душевна чистота и значимост. Маринов „успява да подчини капризността на акварела и да стигне до невероятни резултати при моделирането и психологическото тълкуване на образа“.³⁰

Обект на най-тънък психологически анализ при С. Иванов и Н. Маринов става вътрешният свят на хората, чиито възвишени чувства и мечти са трагически разбити от грубата действителност. Така писателите и художниците от началото на 20-те години, продължавайки традициите на критически реализъм, ги задълбочават с постигането на вътрешния свят на човека и достигат в това отношение небивало дотогава съвършенство, но не подчиняват художествените си постижения на изображението на социалните конфликти. Същевременно в условията на нагряване на революционна ситуация на арената на обществения живот все повече излизат народните маси. Тяхното битие трябва да стане основен предмет на изкуството.

В много отношения е симптоматично това, че през 1922 г. Никола Маринов се обръща към илюстриране на разказите на Елин Пелин. На основата на довоенните разкази на писателя той създава галерия от народни типове. Привличат го образите на жизнерадостната, изпълнена с духовно здраве Христина от раз-

²⁸ И. Михалчева. Стефан Иванов. С., 1958, с. 29.

²⁹ Н. Мавродиев. Новата българска живопис. С., 1947, с. 52.

³⁰ С. Босилков. Никола Маринов. С., 1957, с. 42.

каза „Ветрената мелница“, на душевно чистата, по детски наивна пастирка Иг-лика от едноименния разказ, на мечтателя Рустем от разказа „Мечтатели“, на дядо Захари — носителя на наивната вяра — от разказа „Спасова могила“; образите на дядо Матей и Елка от повестта „Гераците“, в които художникът вижда изпълнение на народната доброта и мъдрост, следи от преживени страдания и тежък труд, изпълнил целия им живот. Симптоматично и е това, че наред с изисканите портрети на жени от интелгентските среди Н. Маринов създава и редица образи на жени от народа. Тяхната душевна красота се проявява в майчинското чувство. Те го опазват в страданията, в бедите, в нищетата, донесени на народа от войната. В картините „Изгнаница“ (1919) и „В нищета“ (1920) образът на майката, изпълнен с драматизъм, е извисен до голямо обобщение.

Картината „Във вълните на живота“ (1921) е „сякаш ненаписан роман от ежедневието на народа“³¹.

Но обръщането към народния живот не е съпроводено при Н. Маринов с търсения на съответстващите му изобразителни и изразни средства, с обновяване на неговия живописен стил с художествените средства на народното изкуство.

Увлечението на българските художници от достиженията на западноевропейското изкуство от края на XIX и началото на XX в. не отговаря на все повече растящата необходимост да се намерят народни, национални форми при обръщането към изображението на народа, активно излязъл на първи план в обществения живот на България. Вече в предсептемврийския период започва обръщане на художниците към традициите на старобългарското изкуство — към народната дърворезба, към народния орнамент, към взмото. Тези тенденции определят насоката на художествените търсения на Иван Милев и Владимир Димитров — Майстора — художниците, сформирали през 1919 г. групата „Родно изкуство“. В творчеството им намира своя израз реакцията срещу индивидуализма в литературата и изкуството, който довежда много писатели и художници до отчуждение от националната почва, реакцията срещу денационализацията на художественото творчество, свързана с увлечението по западноевропейския модернизъм. Художниците, провъзгласили възвръщането към „родното изкуство“, се обръщат към демократичните традиции от времето на националното възраждане, когато изкуството е било неразривно свързано с борбата на народа за освобождение. При изображението на българския тип, характер и бит те използват традициите на иконописта, народната резба и взмото. Художниците не искат и не могат да се ограничат с възпроизвеждане само на външните прояви на националното като етнографско битоописание. Като се стремят да намерят опора в живота на народа, в неговите здрави сили, да създадат изкуство, способно да реши животрептящите проблеми на съвременността, художниците търсят нови средства, за да изразят с повишена експресия представата си за народа като за почва, върху която може да се възроди националната художествена култура, да се пресъздаде животът на нацията.

Такова направление на художествените търсения в творчеството на Владимир Димитров — Майстора се проявява вече в неговите работи от началото на 20-те години. Звучният колорит, монументализацията на формите, декоративността на живописните решения са нужни на художника, за да създаде в картините си „един свят — свят на идеализация на труда и на българина, на българската душа, характер, сила и разум“³².

На самостоятелната си изложба през 1921 г. Вл. Димитров — Майстора показва ескизите на своята бъдеща картина „Жътвар“ и завършените картини

³¹ С. Босилков. Никола Маринов. С., 1957, с. 40.

³² Тодор Павлов. За изкуството. С., 1974, с. 304.

„Майка“ и „Циганин“. В тях с пълна сила се проявява романтичната идеализация като способ за художествен изказ на представите на художника за народа, за неговата неразривна връзка със земята:

„Майстора изобрази човека сред природата, сред земята, която обработва, сред нейните плодове, като опозна основно тези елементи като форма и багря и даде връзката, която съществува между тях.“³³

Още съвременната на изложбата критика забелязва тази връзка между елементите на художествената форма — сочност на багрите, широта и стихийност на родството със земята и „земните форми“.³⁴ Авторът на друга статия пише за дълбочината на психологическата характеристика в изображението на народните типове, заменила обичайната в битовите картини „етнографска правда“ и бледото имитиране на природата.

В наклонената глава на майката, потънала в мислите си, в портрета на циганина критикът открива дълбока психологическа интерпретация на народните образи. В хармонията между пламтящите тонове на небето, огнения пек на слънцето, нажежената земя и тържествената процесия на жътварите той вижда израз на неуловимото родство между човека и земята.³⁵

Подобно на Владимир Димитров — Майстора към националните традиции се обръща през тези години и Иван Милев. Стилизираната интерпретация на битовата обредна тематика, на народните обичаи и фантастичните образи от древните български легенди и приказки Иван Милев обогатява в драматични тонове. Колоритът на неговите картини и тяхната двуизмерна стилизирана форма водят към народния орнамент и везмото. „Абсолютното творческо пресъздаване на колоритната хармония между топлите и студените бои в ефектния златен варак у него заговорва по новому, с особена сила, простота и въздействие.“³⁶

В картините „Овчар“, „Молитва“ и „Оран“ (1922) Иван Милев се стреми да улови съществените елементи на българския национален декоративен стил, но заедно с това го модернизирал.

В рецензиите си за изложбата му от 1922 г. критиците говорят за оригиналния ритъм в композицията на неговите картини, за стилизацията на човешките фигури в тях по образец на картините на Врубел.³⁷

Възраждането на националната, на народната основа не става в литературата в такава степен, както в живописа. Тази тенденция се оформя тук с пълна сила малко по-късно — в годините, последвали след Септемврийското въстание от 1923 г. Но обръщането към националните форми се набелязва още в предсептемврийските години в творчеството на отделни писатели, които, все още намирайки се под влиянието на модернизма, търсят пътища към реалистичното творчество.

Още през 1921 г. в статията си „Българският народ днес“ (Везни, 1921, кн. 3) Гео Милев обвинява българското правителство за обществения и културния упадък на страната и се надява, че ще я спаси само „обединяване на народните сили, ... под знака на един лозунг: труд и честност“³⁸. Във „Въззвание към българския писател“ (Везни, 1921, кн. 4) Г. Милев пита своя съвременник — българския поет, „жреца на красотата“:

³³ Б. Колев, Й. Коцева. Владимир Димитров — Майстора. С., 1974, с. 35.

³⁴ Сирак Скитник. Юбилейна изложба. — Златорог, 1921, кн. 8, с. 514.

³⁵ С. Митов. Владимир Димитров — Майстора. — Хиперсион, 1922, кн. 4—5, с. 324—325.

³⁶ И. Стоименов. Иван Милев. С., 1958, с. 12.

³⁷ С. Митов. Изложба на Иван Милев. — Хиперсион, 1922, кн. 9—10, с. 662.

³⁸ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 247.

„Каква цена имат твоите стихове за живота? . . . Изкуството, красотата е за тебе празник. Но този е гоистичен твой празник . . . какво общо има той с алтруистичния живот на човечеството?“³⁹

Но в тези броеве на сп. „Везни“ Гео Милев все още помества критически статии, в които сам продължава да се придържа към своите модернистични критерии, да не забелязва това ново, което се проявява в българската живопис. В статията си „Юбилейна изложба“ (Везни, 1921, кн. 2) той още поставя Н. Маринов и Вл. Димитров — Майстора редом със Сирак Скитник, утвърждава, че „той влиза в пътя на новата живопис, наречена експресионизъм . . . и т. н. — живописиста, която смята, че изкуството не е предаване на нещо вън от художника, а единствено и само — на нещо вътре в художника“⁴⁰.

В статията си „Родно изкуство“ (1920) Гео Милев за пръв път засяга въпроса за националните начала на българското изкуство, които се проявяват не в етнографизма, а във вътрешния свят на художника, и забелязва това в работите на Иван Милев. Него той противопоставя на художниците от старата, битова, етнографска школа — И. Мърквичка, А. Митов, но при това поставя Иван Милев редом с модерниста Сирак Скитник.

Всичко това свидетелства, че разбиранята на Гео Милев за задачите на народното изкуство са още далече от разбирането на това ново, което носи изкуството на Владимир Димитров — Майстора и Иван Милев.

Не би могъл Гео Милев още в предсептемврийските години да бъде последователен и в опита си да приближи към изворите на народната поезия собственото си поетическо творчество. В сборника „Иконите спят“ (1922) поетът дава на фолклорния материал свободна интерпретация, белязана с още силното влияние на модернистичната естетика.

Видка Николова справедливо отбелязва, че в този цикъл на Гео Милев „можем да говорим за една своеобразна . . . дълбоко човешка митичност, която не е резултат от някакъв упадък в естетическите търсения, а само от непосредствения досег на народнопесенния материал с преживяванията на поета“⁴¹.

Приближаването на поезията към земята, към народа се набелязва и в поезията на Людмил Стоянов. В стихотворението „Възвръщане“ (1921) поетът подобно на Одисей и Синбад се завръща от вълшебните страни, от ненужните му приказни чудеса към земята:

Тук ме чака, на земя и мях,
отдих сладък, дни гостоприемни!
Тук съм дишал пролетния дъх,
пил съм жадно соковете земни.

И все пак в досептемврийския период този процес в творчеството на Людмил Стоянов и Гео Милев е само набелязан. За двамата поети е бил необходим урокът на Септемврийското въстание, за да се завърши тяхното отдалечаване от теорията и практиката на модернизма.

Като характеризира предсептемврийското изкуство, Мара Цончева отбелязва, че наред с тенденцията към задълбочаване и разширяване на демократичното направление в него, на засилване на интереса „към народностните изяви и особености, интерес към българския човек и тип като образец на положителен герой, към българския бит и художествено наследство“ възниква и друга тенденция.

³⁹ Гео Милев. Съч. в три тома. Т. II. С., 1976, с. 255.

⁴⁰ Пак там, с. 240.

⁴¹ Видка Николова. „Иконите спят“ от Гео Милев. — Литературна мисъл, 1969, кн. 5, с. 50.

Тя „пряко отразява влиянието на Отомврийската революция. . . има засилено критично отношение към действителността и интерес към социалните проблеми“⁴².

Революционизирането на обществената мисъл, предизвикано от събитията на Октомври и обхванало прогресивните дейци от различни области на българската художествена култура, не би могло да не се отрази и върху изобразителното изкуство.

Формирането на новото революционно направление в изобразителното изкуство е ускорено от влиянието върху него от страна на литературата, която още в първите следреволюционни години постига значителни успехи в утвърждаването на метода на социалистическия реализъм в творчеството на Димитър Полянов, Христо Ясенев, Крум Кюлявков и особено на Христо Смирненски.

Революционните поети съзират красотата и величието в движението на масите и го изобразяват в грандиозни, хиперболични образи. Те се обръщат към революционната символика за изразяване на представата си за мащабността на изобразените събития. Аналогия с величествените природни явления (образите на бурята, урагана, мълнията, бушуващото море, изригващия вулкан), обръщане към арсенала на митологията и историята — такива са обикнатите в поезията Смирненски художествени средства за изобразяване на величието и динамиката на революцията, мечтите за нейната близка победа, възхищението от нея, вярата в нейната неизбежност.

Единството на сатирата и гневната патетика в отрицанието на буржоазното общество характеризира сатиричните стихотворения и фейлетони на Д. Полянов, Хр. Смирненски, Хр. Ясенев, Кр. Кюлявков така, както и сатиричните рисунки и политическите плакати на младите революционни художници — С. Татарinov, И. Милев, Г. Писков, Б. Зографов, Ал. Жендов, Е. Ракаров, Ст. Венев, срещнали се през 1919 г. в списанието на българските комунисти „Червен смях“. Макар че художниците отразяват понякога революцията все още наивно, по-опростено, отколкото правят това писателите, техните рисунки въздействуват на работническия читател със самото си съдържание, със своя идеен заряд, те вдъхват увереност в бъдещата победа на революцията. Въздействието им е мобилизиращо. Като утвърждава с излишна по наше мнение строгост за публикуването през това време в сп. „Червен смях“ рисунки и карикатури, че „в преобладаващите случаи това са любителски опити“, Желю Авджиев все пак признава:

„Същевременно обаче сътрудничеството в революционното списание, обстоятелството, че живеят определено време с най-актуалните политически събития и че ги оценяват от позициите и интересите на революционните работници и в светлината на комунистическата идеология, е един ценен идеен и политически стаж.“⁴³

Произведенията на художниците са тясно свързани с произведенията на писателите. И едните, и другите се откликват на изискванията на партийната пропаганда, отговарят на задачите, стоящи пред партийната преса. Художниците и писателите разобличават пороците на буржоазното общество, политиката на различните буржоазни партии, външната и вътрешната политика на правителството, особено неговото отношение към младата съветска държава, клеветите и демагогията на буржоазната преса. Авторите на политическите рисунки, както и писателите излизат извън рамките на сатирата, когато се обръщат към изобразяване на силите на революцията в буржоазния свят, на успехите на съветската държава и на борбата ѝ с враговете на Октомври.

⁴² Мара Цончева. Прогресивни тенденции и направления в българското изобразително изкуство. — В: Революция и изкуство. С., 1970, с. 136.

⁴³ Желю Авджиев. Естетическо тържество на социалистическата литература (1919—1923). С., 1975, с. 76.

Всички художествени средства в произведенията на писателите и художниците в сп. „Червен смях“ — майстори с различна творческа индивидуалност — са подчинени на „висшите идеи за гражданската доблест и революционния патос. Оттук и тяхната остра публицистичност, романтичната героика, неразривно свързани с художествения израз на идеите на интернационализма и пролетарската солидарност, обуславящи цялото им творчество“⁴⁴.

Публицистичната страстност, мащабността в избора на темите, значимостта на обобщението в критическите по своята насоченост рисунки често заличават границите между карикатурата, политическата рисунка и плаката, особено когато рисунките, откликващи на острите политически проблеми, се печатат на кориците или на заглавната страница на списанието. При откъсване те стават подходящи за окачване на стената като малкоформатни плакати.

Общата идейна насоченост, мащабността на образното мислене, значимостта на художественото обобщение при стремежа към яснота и достъпност на произведенията на поезията и графиката за разбиране от най-широката народна аудитория обуславят и общността на принципите в избора на изобразителните средства.

Художниците, както и писателите, често се обръщат към символите: змията олицетворява стария, отживял свят, факелът символизира жизнеността и непобедимостта на комунистическите идеи. Обобщената фигура на работника, изобразена в активно действие, символизира силата на революцията. Такава е рисунката на Крум Кюлявков, появила се като отклик на седмицата на младежта през 1920 г. Момък държи в едната си ръка факел, а в другата — червено знаме; бухали, символизиращи реакцията, тъмните сили, бягат, изплашени от светлината. Към момъка са обърнати погледите на хората от цялата земя: главите им се надигат над хоризонта, лицата изразяват надежда. Подобна символика е присъща и на другите политически рисунки на Крум Кюлявков. На III конгрес на БКП художникът се откликва с рисунката „Ще бъде червена“. Тук изпълнената с романтически патос фигура на работника символизира бъдещето на човечеството. С гигантска крачка работникът е прекрачил през континентите, с две ръце е вдигнал пламтящ факел. Огненочервени снопове искри се разлитат от него по цялото земно кълбо. Асиметричното разположение на фигурата засилва израза на динамичност, създава ефект на приказно-вълшебно действие, придава романтичен акцент на цялата композиция.

По динамика в изразяването на авторовата оценка, в обобщението на силата за агитационно въздействие на тези рисунки близки по характера на образността си до тях са такива стихотворения на Христо Смирненски като „Ковачът“, „Работникът“ и „Първи май“. Присъщата им героико-романтична лексика създава настроеност на тържественост и приповдигната емоционалност. Такъв е обобщеният образ на ковача, предаден в динамика, в променяща се светлина:

Трептят и се плискат искри многоцветни,
съзвездия бликват за миг;
изваен от бронз сякаш ярко просветне
и стъмни се старчески лик.

Близко по характера на образността си до революционния плакат е и стихотворението „Първи май“. В него няма индивидуализиран образ на отделния работник, на определена работническа демонстрация. Тук образите са „планетарни, космични . . . работник изобщо, тълпата изобщо“⁴⁵.

⁴⁴ С. Босилков. „Червен смях“ — люлка на революционния плакат. — Изкуство, 1972, кн. 2.

⁴⁵ Любен Георгиев. Христо Смирненски. С., 1962, с. 74.

От обикнатите за революционния плакат бои се ползува Христо Смирненски, създавайки приповдигнато-тържествения, предаден в динамика образ на работника:

През ранните зори на новия живот
пристъпва той с походка дръзка
и пред потъналия в мрак човешки род
рубинени огньовете пръска.

(„Работникът“)

Понякога, като не намират жизненоподобни форми за въплъщение на своя замисъл, художниците се обръщат към фантастични, алегорични образи в духа на немския сецесион. Това е особено характерно за рисунките на П. Писков. Такъв е неговият „Вестител на свободата“ — символично изображение на непобедимата сила на революцията в образа на св. Георги.⁴⁶ Подобно използване на религиозно обогатени символи се среща и в поезията на Хр. Смирненски. В стихотворението „През бурята“ поетът изразява съгласието си да пожертвува себе си заради победата на революцията с думите „ще понеса аз черния си кръст“, а в стихотворението „Три години“ — „Москва изправя каменно чело с венец от нарциси и тръне“.

Стремежът към мащабност се изразява и в цветовото решение на политическата рисунка. Художниците се ползват само от два цвята, лишени от нюанси — черен и червен, като с това засилват емоционалното въздействие и достигат пределна изразителност. В червен цвят се оцветяват фигурите, олицетворяващи прогресивните сили и предметите на революционната символика (сърп, чук, петолъчна звезда). Цветовият контраст символизира представата за противоположността на двата свята. Върху цветовия и мащабен контраст например е построена рисунката на С. Татаринов „Честита Нова година“. В нея е изразена вярата, че настъпващата 1922 г. ще донесе победа на пролетарската революция. Могъща червена ръка, върху която изпъква цифрата „1922“, стиска жалката черна фигурка на тлъст буржоа.

В рисунката на Е. Ракаров с червената фигура на работника е олицетворен „северният вятър“, пред който не могат да устоят дребните черни фигури в рединоги, с цилиндри и монокли. Те безпомощно се мятат около червения великан.

Характеризирайки изразните средства в поетиката на Хр. Смирненски, Пантелей Зарев посочва синтеза от поезия, живопис и музика, подчинен на стремежа на поета по различен начин да въздейства върху съзнанието на читателя, да пропагандира своята идея.⁴⁷ Любимият живописен ефект, към който се обръща Христо Смирненски, е близък до този, от който се ползват графиките, предизвиквайки определени емоционални впечатления с контраста на червеното и черното. Със средството на словото — епитет, обозначаващ цвят или предизвикващ съответстваща асоциация — поетът създава цветовия контраст, обикнат в графиката. Така в стихотворението „Червените ескадрони“ изразите „червените ескадрони“, „червените вълни“ или близките до епитета „червен“ по цветовата си асоциация епитети „огнения хоризонт“, „кървав пламък“, „кървава десница“, „огнени картечи“ противостоят на епитета „черен“, свързан с понятията, противоположни по идейното си звучение на понятията, свързани с епитета „червен“: „черна сграда на световната неправда“. Тази употреба на цветовия епитет придобива „в поезията на Смирненски широко социално-политическо значение. Поетът често прибегва към него в творчеството си за изразяване на комунистически идеи.“⁴⁸

⁴⁶ А. Божков. Художници-антифашисти. С., 1956, с. 41—42.

⁴⁷ Пантелей Зарев. Избр. произв. Т. I. С., 1971, с. 48.

⁴⁸ Д. Ф. Марков. Новаторские черты поэзии Смирненского. — Ученые записки Института славяноведения. Т. XIII. М., 1954, с. 108.

В стихотворението „Бунтът на Везувий“ възприемането на света от поета в гигантски измерения се изразява, както и в работите на графичите, в хиперболизацията на образите, построени върху системата от алегии и символи. И тук при изображението на стихията на революцията, символизирана от изригването на вулкана, Хр. Смирненски широко се ползва от цветовата символика. В нея преобладават епитетите, свързани с представата за червеното и с понятия, които създават асоциации с червеното (испри, кръв, огън). На пламъка на вулкана „като златокодрив флаг“ противостои „черен мрак“, който надвисва над обречения град: „в пустите улици с пурпурни гриви бликат пламтящи вълни“, „тук-там проние пожар тъмнината, блесне рубинен език“, „Везувий. . . разпраша пламтящи вълни“.

И по съдържание, и по средства на живописния израз „Бунтът на Везувий“ е близък до рисунката на Ст. Венев „Червеният потоп“. Както в стихотворението, така и в рисунката е изразена представата за силата и безмерността на народния гняв, натрупан от векове, и подобно на огнена лава, стоварващ се над потъналите в пороци хора. На рисунката на Венев мълнии пронизват черното небе; те осветяват бурно море, в чиито вълни се мятат, вкопчват се за отломки, потъват буржоа, попове, министри, офицери, самият цар. Аналогичен е и апокалиптичният мотив в рисунката на Ал. Жендов „Последните бежанци от стария свят“.

Значителна част от политическите рисунки в сп. „Червен смях“ по съдържание и стилистични средства са толкова близки до стихотворенията и фейлетоните, че често се възприемат като илюстрации към тях.

Е. Ракаров и Хр. Смирненски често взаимно се допълват един друг. Така в стихотворението „Утрешният ден“ възниква образът на великана. Той е „на черна мъка светъл син“, той е „в страшен пристъп устремен“. Той е слят „с море възбунени души“, „над него трепетни слънца преплитат утринни лъчи. . . кръвта на хиляди сърца“.

Както и в стихотворението на Хр. Смирненски, така и в съответстващата рисунка на Е. Ракаров усещането за остротата на социалния конфликт е изразено със средствата на патетиката, израснала на негова основа. На първи план е грамадната фигура на работник. С боси крака той газии по поваленото на земята чудовище и протяга ръце към слънцето.

Текстът на стихотворението на Хр. Смирненски „Руският Прометей“ е напечатан в непосредствено композиционно единство с рисунката на Бедуинов (псевдоним на Е. Ракаров). В центъра на листа е гигантската фигура на Прометей, разкъсващ веригите си; от двете страни на фигурата, като върху плочите на постамент, е текстът на стихотворението (Червен смях, 1922, бр. 17). В бр. 10 от същата година са поместени рисунка и стихотворение — и двете без авторски подписи. На рисунката са в бурно движение силуети на червеноармейци, тръгнали в атака; сред групата пехотинци е фигурата на конник с червено знаме, върху което личат буквите „РСФСР“, а под рисунката — стихотворение без заглавие. Първите му редове непосредствено съответствуват на съдържанието на рисунката:

Море от ратници червени,
гора от светли щикове —
те бързат бодри, вдъхновени,
там, дето ги дългът зове.

Наред с героиката на революцията писателите и художниците от сп. „Червен смях“ изобразяват социалните и моралните пороци на господстващите класи, корупцията на буржоазните политически дейци, враговете на пролетариата и Октомврийската революция, дават им оценка със средствата на сатирата, зоват на борба с тях. Всичко това представлява предметът на сатиричното изоб-

ражение в разказите и фейлетоните на Хр. Смирненски, Хр. Ясенов и най-добрите политически карикатури на Кр. Кюляков, С. Татаринов, И. Милев, В. Мишайков.

В сатиричния разказ на Христо Смирненски „Страшният съд“ сатиричната заостреност в образа на банкера Любоедов се постига със средствата на фантастиката. С метафора е изразена мисълта, че във всяка вещ в дома на банкера е вложен животът на неговите роби. От огромната река от роби на банкера, загинали във войната, изтича кървав поток; той се превръща в златна река. В реката се влива и потта на жътварите и рудокопите. От златния поток възникват разкошните ястия, скъпите тоалети, златните украшения. Ако Христо Смирненски се беше ограничил само с това метафорично изображение на жестокостта и престъпността на буржоазния свят, на войната и хищничеството, той би останал в границите на експресионистичното изображение на ужасите в буржоазния свят, но страшното видение на Любоедов завършва с оптимистичен финал. В дома на банкера се втурват лъчите на утринната светлина и грохотът на бурята, на улицата шуми човешкото море, рушат се старите здания, изчезват от лицето на земята дворците и замъците, раздават се звуците на химна на свободата, започва страшният съд на робите.

На този разказ на Смирненски са близки сатиричните рисунки, в които изображението на неизбежната гибел и обречеността на банкера, възплашващ капиталистическия строй, се съединяват с призива за неговото унищожаване. На рисунката на С. Татаринов „Устонте на буржоазията“ е изобразен важен, самоуверен буржоа, комфортно изтегнал се в креслото си; но той не знае, че стълбчетата от монети, върху които стои неговото кресло, вече са започнали да се разпадат. Същата идея за обречеността на буржоазията се открива и в рисунката на И. Милев „Капиталистическото развитие и пролетариатът съгласно Енгелс“. Към чувалите със злато по тънък стълб пълзят нагоре трима буржоа. Те са уверени в движението си, но не забелязват, че отдолу работниците подрязват стълба с трион.

Сред произведенията на литературата и графиката, свързани с конкретни събития на вътрешния и международния живот, са особено значими тези, които се откликват на победата на Октомври и на борбата на народите в Русия за запазване на неговите завоевания. Защита на съветската държава от клеветите на българската и международната буржоазна преса, осмиване на теоретичните, прокупуващи близкото падане на съветската власт, осмиване на разгромените белогвардейци, продължаващи да мечтаят за реставрация на царската власт, противопоставяне на двата свята: света на капитализма и социализма — такива са тематичните линии, общи за революционните художници и писатели, обърнали се към съветската тема.

Като се обръщат към съветската тема, българските революционни художници и писатели използват опита на агитационната поезия и графика на Маяковски, популярния през 20-те години сборник на Гастев „Поезия на работническия удар“, поезията на Блок от революционните години („Дванадесет“), стиховете на Д. Бедни, Герасимов, Кирилов. Подобно на тях Кюляков и Жендов, посетили Съветска Русия, установяват непосредствени творчески връзки със съветските художници. Българските графици се увличат от работите на Моор, Маяковски, Дени, Фаворски, усвояват техните творчески принципи. В работите на съветските графици те намират образи от съветската действителност, които отговарят на представата им за нея.

В сатиричните и хумористичните стихотворения и фейлетоните си Христо Ясенов защитава съветската държава от клеветите на буржоазията и белоомигрантската преса. В стихотворението „Мълва“ той се надсмива над тези, които се утешават с нелепите слухове, че Петроград е завзет от белите, а Ленин е в плен —

слухове, безсилни пред „правдата светла и лъчиста“. Във фейлетона „Офанзива срещу болшевиките“ след сензационните известия на официалните вестници за „неколкократното падане на болшевишкия Петроград, за неудържимото настъпление на Деникин и Юденич“ Ясенов показва истинското положение — разгрома на белогвардейските пълчища.

Във фейлетоните на Хр. Ясенов, насочени срещу враговете на Съветска Русия, стремежът да се даде точен адрес на сатирата е свързан с факта, че герои в тях стават конкретни политически дейци, наречени там със собствените им имена („Новогодишни подаръци“).

Аналогичен на този стремеж в политическите рисунки е стремежът на художниците към портретно подобие в карикатурата. Така в рисунката на В. Мишайков „Антиболшевишки поход на цанковистите“ (1920) главната задача на художника е да създаде обобщен сатиричен образ на буржоата-врагове на Съветска Русия, но заедно с това всеки от тях запазва в карикатурата портретното сходство със стълбовете на българската реакция. Това придава на рисунката голяма политическа конкретност.

При сатиричното изображение на белогвардейците Ясенов се ползува от похватите на комичната гротеска, разголваща безсилието на враговете на революцията в съпоставка с мощта на защитниците ѝ. При това често се използват средствата на грубоватия, сочен народен хумор, особено когато става дума за съкрушителните удари, които белите генерали получават от болшевиките. В такъв тон е издържан фейлетонът на Хр. Ясенов „Офанзива срещу болшевиките“. По насоченост и сатиричен тон до този фейлетон е близка рисунката на Ал. Жендов „Ако народът поиска“. Могъщата фигура на руски селянин с петолъчна звезда на шапката, с винтовка на рамо с един ритник изхвърля през границата жалка фигура в генералски мундир с надпис „Врангел“. Същият похват на гротеската личи във фейлетоните, осмиващи измислиците на буржоазната преса за „зверствата на болшевиките“ (например фейлетонът на Хр. Ясенов „Как може да се спаси човек от комунистическия терор“) и в карикатурите на същата тема като рисунката на Ал. Жендов „Как буржоата си представят Съветска Русия“, където е изобразено страшно чудовище, поглъщащо безпомощната си жертва. Хр. Ясенов използва способа на преувеличението, а Ал. Жендов — на деформацията, с цел да подчертаят нелепостта на слуховете за „зверствата на болшевиките“, да достигнат обобщение и остра публичистичност.

Особено показателна е в този смисъл рисунката на Ал. Жендов, на която във вида на готова да се взриви бомба е изобразена Москва зад тясна ограда от бодлива тел, оградила я от целия свят. В очакване на взрива са се притаили жалките, нарочно умалени по размери фигури на буржоата. Страхът изкривява лицата им. Те очакват, че взривът ще унищожи ненавистната им Москва, но шнурът, който трябва да взриви бомбата, се вие като въпросителен знак. Съмнително е, че техните надежди ще се сбъднат.

В грандиозните събития, извършващи се в страната на Съветите, революционните писатели и художници виждат реализация на мечтата си за светло бъдеще на своя народ и на цялото човечество. Стремещт на Христо Смирненски да изобрази величието и грандиозността на новия свят на победилия социализъм обуславя и създаването от него на образи, достигащи космически размери. Образът на слънцето, източникът на светлината, е такава метафора, върху която се изгражда образната система на стихотворения като „Москва“ и „Северно сияние“. В тях поетът изразява представата си за красотата и величието на младата съветска държава.

Като пренася върху победоносната революция признаците и свойствата на светлината, Хр. Смирненски отъждествява руския пролетариат с Прометей, дал на хората огъня („Руският Прометей“).

Аналогично е решението на съветската тема в стихотворенията на Асен Разцветников. Поетиката на неговото стихотворение „Към червените бойци“ е близка до поетиката на Христо Смирненски. Тук е и символът на пламъка — пурпурната заря, запалена от титаните, — и мотивът за жертвата, която те дават за освобождението на човечеството.

На тези стихотворения и фейлетони на Хр. Ясенов, Хр. Смирненски и Ас. Разцветников за Октомврийската революция и Съветска Русия са близки по идейната си насоченост и по изразни средства политическите рисунки, в които художниците създават образи с голяма обобщаваща сила, обръщайки се към символите, алегоричните и хиперболичните. Върху червен фон над земното кълбо се извисява гигантската фигура на работник. С лявата си ръка той стиска огромна боа, с дясната ѝ нанася удари с чук, а от тях пламва и се залива с червена светлина съветската петолъчна звезда. Тази рисунка на Крум Кюлявков е построена върху същата метафора, както и стихотворението на Христо Смирненски „Москва“.

В някои случаи писателите и художниците, откликвайки на едни и същи събития, по различен начин тръгват към тях при избора на темата и при образното ѝ решение.

Когато през 1921 г. в Русия в резултат от небивалата суша започва глад, Хр. Смирненски в стихотворенията си „Глад“, „Поема за руското дете“ и „В Поволжието“, стремейки се да породи съчувствие към страданията, които донася стихийното бедствие, създава страшните картини на глада и смъртта на децата, той напомня, че помощта за гладна Русия е задължение за всеки, който чака от нея своето освобождение.

В друг аспект се решава този проблем в политическите рисунки — в тях главно е не призивът за съчувствие към гладните, а гневното обвинение към тези, които са готови да се възползват от стихийното бедствие, за да нанесат удар на съветската страна.

„В кръчмата“ — така нарича своята рисунка Ал. Жендов. В баница с надпис „Съветска Русия“ са забодени вилици. Над тях са застинали в очакване трима буржоа; лицата им изразяват жадност и злорадство, а зад тях се надига зловецката фигура на скелет — смъртта.

Рисунката на И. Милев „Европейска помощ за гладуващите в Русия“ разобличава лицемерната политика на „помощта“ на капиталистическите страни за гладуваща Русия. Рисунката е построена върху контраст: пред маса, огъваща се от продукти и медикаменти, печално навели очи и несмеещи да дойдат по-близо, стоят руски селяни; на първи план са две дами-благотворителки. Едната от тях с лицемерна физиономия предупреждава гладните: „Вие ще получите продукти, ако не сте болшевики.“ Така, обръщайки се към едно и също събитие, художниците и писателите го вземат в различни аспекти и с това в значителна степен се допълват един друг.

Наред с работите на българските художници, откликващи се на съветската тема, на страниците на сп. „Червен смях“ се появяват рисунки и репродукции от плакатите на съветски художници. Някои от тях се дават в известна преработка, приспособяваща ги към българските условия. Така например на корица № 9 от 1921 г. е отпечатана репродукция от плаката на Моор „Ти записа ли се доброволец?“, но там текстът е заменен с „Ти записа ли се комунист?“ Аналогичното използване на съветските произведения е характерно и за младата българска пролетарска поезия. Хр. Смирненски и Кр. Кюлявков превеждат значителна част от сборника на Гастев „Поезия на работническия удар“. Стиховете на поета-работник привличат българските поети-комунисти и прославата на работническата класа, с възхищението от революционния подъем и свободния труд. Кр. Кюлявков илюстрира отделни стихотворения на Гастев.

По този начин на страниците на списанието на българските комунисти с оръжието на политическото слово и графиката писателите и художниците-единомишленици обединяват усилията си в защита на съветската държава, изпълнявайки с това своя интернационален дълг.

Сътрудничеството между художниците и писателите помага на българското изобразително изкуство да се приближи до овладяването на метода на социалистическия реализъм, да използва плодотворно творческия опит на литературата, която има вече значителни творчески постижения по пътя към формирането на истинско пролетарско изкуство.

Преведе от руски Ралица Маркова