

СЕПТЕМВРИЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО ПРЕЗ 1923—1927 Г.

Б. А. ШАЙКЕВИЧ (Одеса)

Септемврийското въстание през 1923 г. предизвиква нови явления във всички сфери на българската художествена култура. „Може с пълно основание да се говори за септемврийска култура, обхващаща както явленията на изобразителното изкуство, така и театъра, киното, музиката, отразила въстанието в една или друга степен.“¹

За изобразителното изкуство и литературата главен резултат от Септемврийското въстание се оказва новото съзнание на писателите и художниците за своя дълг пред народа, съчувствието към неговата трагична съдба, преодоляването на индивидуалистическите възгледи, отказът от невмешателството на изкуството в политиката, отдалечаването от „чистото изкуство“. Като скъсват връзките си с модернизма, художниците и писателите се обръщат към националната художествена традиция, към извора на народното творчество.

Значителна част от българските художници и писатели произлизат от народната среда, живеят със стремежите и скърбите на народа. Ето защо в литературата и изкуството от този период „се наблюдава процес на сложни естетически сблъсквания, на нарастването на интереса. . . към народностно-психологическото тълкуване на българския свят“².

Именно в това направление особено пълно се проявява взаимодействието на литературата и изкуството, еднакво насочващи се в търсенията си за изразяване на народопсихологията към националното минало, към всички видове народно творчество.

Струва ни се излишно преувеличено противопоставянето на литературата на изобразителното изкуство, прозвучало в предисловието към откритата през 1948 г. в София художествена изложба „Септември 1923“, където на големия успех на литературата в отразяването на Септемврийското въстание се противопоставят „слабите и епизодични“ опити на отделни художници да го направят предмет на своя сюжет.³

Самото отражение на историческото събитие в сюжета не определя значимостта на онова ново, което възниква в изкуството под въздействието на историческото събитие. По-важно е друго: че Септемврийското въстание определя новата, обща за литературата и изкуството насоченост, измененията, определили художествения процес в България през 20-те години.

¹ Т. Жечев. Революционните септемврийски традиции и современная болгарская культура. — В: Литературно-художественная критика в НРБ. М., 1979, с. 240.

² И. Велчева. Националната традиция и движението „Родно изкуство“. — В: Традиция и нови черти в българското изкуство. С., 1976, с. 122.

³ Вж. Художествена изложба „Септември 1923“. Каталог. С. 1948.

След Септемврийското въстание за писателите и художниците, свързани творчеството си с народната съдба, става невъзможно да останат безучастни към народната трагедия.

„Ний не можем да останем глухи зрители пред народната трагедия — унесени в нашите. . . дребни чувства. . . Ний, интелигенцията, не можем. . . да останем безпристрастни към това, което преживя народът през Септември; не само от проста човечност, но преди всичко от ревност към делото на народа.“⁴

Стремещт да създадат изкуство, обърнато към народа, способно да изрази новото съзнание, неговото значение, неговата историческа роля, изисква от художниците и писателите разрыв с индивидуализма, отказ от формите на старото изкуство, търсения на нови художествени форми, на нови изразни средства. На страниците на списанията „Нов път“ и „Пламък“ и в „Ведрина“ септемврийската естетика излиза с рязко осъждане на елитарното изкуство. Новите художествени търсения намират своя израз в литературата в призивите към оварваряване на поезията, в живописата — в творческите принципи на движението „Родно изкуство“.

Поезията трябва да бъде близо до земята, до живота, до мечтите, до борбата на трудовия народ. Това изискване Гео Милев формулира в тона на експресионистичните манифести.

„Българската поезия има нужда от оварваряване (разр. Г. М.). От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да й дадат живот. Да влеят живот на „мъртвата поезия““⁵.

За това, че в резултат от разгрома на Септемврийското въстание възниква психологически и естетически ново поетическо светосещане, което връща писателя към първичните сили на земята и народа, заявява Антон Страшимиров в статията си „Днес“ (Ведрина, бр. 1, 1926).

Сачо Браянов противопоставя две течения в съвременната поезия. Едното е свързано с миналото, анемично, сантиментално, другото — стремящо се да преобрази човека, да създаде нови динамични форми за изразяване.⁶

Както и в литературата, в изобразителното изкуство се поставя аналогичната задача за търсения на нови форми — за декоративност на живописния език, за плоскостно, двуизмерно построяване на картината, за налагане на чисти тонове без релефното им моделиране, за засилване значението на цветовия ритъм, на орнаменталността.

Своето творчество художниците от „Родно изкуство“, както и писателите, групирани се около „Пламък“ и „Ведрина“, предназначават не за елита, а за народните маси, следвайки в това отношение майсторите от епохата на националното Възраждане.⁷

За осъществяването на този стремеж пречи силното въздействие на френския импресионизъм, на постимпресионизма и на немския сецесион върху българските художници. То води към универсализация на вкуса и художествените средства, към обезличаване, а понякога — и към заличаване на националната самобитност. У художниците от „Родно изкуство“ — Ив. Милев, Ив. Лазаров, В. Захариев, Вл. Димитров — Майстора — естествено възниква необходимостта от утвърждаване на българско по своите средства и форми национално изкуство.

Насочването към народния бит и обреди, към образите, взети от народното творчество, придобива в септемврийската литература и изобразително изкуство друг смисъл, различен от онзи в края на XIX в. В разказите и повестите на Т.

⁴ Г. Милев. „И свет во тъме светитя“. — Пламък, 1924, кн. 1.

⁵ Г. Милев. Поезията на младите. — Пламък, 1924, кн. 2, с. 67—70.

⁶ С. Браянов. „Варваризиране“ на поезията. — Ведрина, бр. 31, 1927.

⁷ Вж. Д. Аврамов. За движението „Родно изкуство“ в българската живопис. — Проблеми на изкуството, 1974, кн. 4.

Влайков и М. Георгиев, в етнографските студии на Ив. Шишманов, в картините на Ив. Мърквичка и А. Митов интересът към народния бит се проявява в стремение да се улови неговата външна, етнографска достоверност, а не вътрешната му духовна същност. В произведенията на септемврийските писатели и художници насочването към фолклора, към обичаите и обредите е израз на националните художествени традиции. То се съпровожда от тяхното преосмисляне в зависимост от новите обществени условия, от новия исторически опит на народа, преживял трагедията на Септемврийското въстание. Тук се проявява закономерността, формулирана от А. Бушмин: „Реалното значение на опита на миналото се определя от степента на неговото съответствие с онова, което се ражда в литературата под влияние на новите обществени условия.“⁸

Насочването на септемврийската литература и изкуство към „първичните сили на земята и народа“ намира своя израз не само в новото съдържание, но и в търсенията на нов начин за неговото изразяване.

Димитър Аврамов с изчерпваща пълнота е показал характерните в еднаква степен и за поезията на Фурнаджиев и Разцветников, и за живописата на Ив. Милев и Вл. Димитров—Майстора, и за графиката на В. Захариев схващания за духовната атмосфера на напрежение и отчаяние, възникнали в резултат на преживяната от народа трагедия. Д. Аврамов ги вижда в насочването към националното, българското, осъществено на основата на модерната поетика, в засилването на декоративното звучене, близко до средствата на живописата през XX в.:

„Тази монументалност и декоративност у Фурнаджиев е постигната посредством експресивната сила на чистия цвят, буйно положен на едри, нахъсани, неспокойни „мазки“, „фовистично“ ярки — червени и зелени, драматично подчертани от черното.“⁹

Заедно с това Д. Аврамов убедително показва своеобразието на това насочване към националните традиции в литературата и в изобразителното изкуство. В живописата тази родствениост със стила на националното, на народното изкуство е изразена в обръщането на художниците към старинните икони, към орнаментите, към вземането, към дърворезбата и използването на линиите, на цвета в тяхното символично значение, с пренебрегване на оптичeskата достоверност, в деформацията, в различните форми на условността.

В литературата търсенията на национален стил се съпровождат с използването на „стиховите реформи на модерните поети, направени в името на силната вътрешна експресия (повече или по-малко изоставяне на обективните описания, на етнографските детайли, на логически и каузално обусловената фабулна композиция, на възвишените, изкуствено облагородени образи и думи, на гладкия музикален, безличен стих)“¹⁰.

Като се опират върху традициите на народното творчество и ги използват в съответствие със спецификата на своя вид изкуство, писателите и художниците се стремят да пресъздадат със средствата на словесното и пластичното изкуство устойчивите форми на народния бит. Те се опитват да изразят националната същност на българския народ и заедно с това — собствения, неповторимо личен свят на човека от своето време, да позволят на своя съвременник — на читателя и зрителя — да възприеме старинното изкуство, старите сказания и легенди, вдъхновили творците на съвременното по своята същност произведение.

⁸ А. Бушмин. Наука о литературе. М., 1980, с. 141.

⁹ Д. Аврамов. В търсене на национален стил. Българското изкуство на границата между две епохи. — В: Проблеми на сравнителното литературознание. С., 1978, с. 302.

¹⁰ Д. Аврамов. Пак там, с. 310.

Усвояването на уроците на националната традиция от септемврийското изкуство и литература (в съчетание с художествените открития на световната литература и изкуство през XX в.) го прави съвременно и в европейски, и в национално-български план. Най-добрите майстори се стремят съзнателно към такъв синтез.

Иван Лазаров с тъга признава изоставането на предшествуващото българско изкуство от европейското и вижда причината за това в прекомерното влияние на европейското изкуство върху него, довело до епигонство и обезличаване на българското изкуство. Но заедно с това Лазаров счита, че пълното игнориране на постиженията на съвременните чуждестранни школи и направления би спънало българското изкуство не по-малко, отколкото робското копиране на чуждите образци. Правилния път за българското изкуство Лазаров вижда в разумното съчетаване на художествените постижения на съвременното европейско изкуство с ценностите на изкуството, завещано от старите български майстори.¹¹

Като използват изразните средства на старинното народно изкуство, в съчетанието им с художествените открития на XX в., писателите и художниците септемврийци утвърждават ново световъзприемане, свое разбиране за промените, извършили се в живота, изразяват скръбта на народа по падналите бойци, мечтите му за по-добро бъдеще, насищат произведенията си с драматизъм, с напрегнато вътрешно действие. Търсенията на национално по форма изкуство и литература са насочени към създаването на жизнено правдивия, одухотворен образ на българина, на човека от народа. Произведенията на художниците и писателите септемврийци изразяват неговите чувства и мисли, с неговите очи те виждат заобикалящия ги свят.

За септемврийската литература и изкуство са характерни търсенията на средства за предаване на усещането за динамичност на образа. В това се проявява съзнанието за стремителните изменения, за бързото протичане на времето, предизвикано от преживяването на острия драматизъм на въстанието и последвалите след него събития.

Представата за динамичността на света се съединява в септемврийското изкуство и литература с веществеността на неговото изобразяване, с виталността, със земната чувственост. С това се обуславя многозначността на художествения образ, усложнената метафоричност. Писателите и художниците търсят средства за създаване на нова образност в арсенала на експресионизма с присъщото му съвместяване на реалното с фантастичното, с обръщането му към гротеската, към мита.

Незавършеността, разкъсаността на света от социалните противоречия, оголени от Септемврийското въстание, се отразяват в съзнанието на писателите и художниците като „бързо протичане, за пресоване на минало, сегашно и бъдеще, което се извършва при всеки голям обществен прелом. . . светът в съзнанието на твореца също не бе завършен; раздиран от класови противоречия, той се допираше в съзнанието на поета със своите полюсни състояния“¹².

Тази особеност е присъща и на поезията на Фурнаджиев, Разцветников, Гео Милев, и на прозата на Каралийчев, и на живописиста на Иван Милев.

При общността на основната насоченост на септемврийската литература и изкуство в него се обединяват майстори с ярко изразени творчески индивидуалности.

У Фурнаджиев бунтарските настроения са свързани с мъката по жертвите на Септемврийското въстание; неговата поетическа образност е белязана по-силно, отколкото у другите поети, с „оварваряването“ — за стиховете му са присъщи

¹¹ Вж. И. Лазаров. За родно изкуство. — Слово, 26 март 1925 г.

¹² Р. Ликова. Основни художествени насоки в българската поезия през 20-те години. — Литературна мисъл, 1977, кн. 1, с. 123.

заземеността, витализмът, импулсивността, динамичността, умишленото разрушаване хармоничността на стиха.

У Разцветников трагедията на народното страдание и жертвеност е изразена с романтичен патос. Стиховете му са наситени с лиризм, със задушевност; реалността в неговата поезия е романтично възвишена, баладично оцветена.

У Гео Милев изображението на септемврийската трагедия се съпровожда от страстен революционен призив; експресионистичната динамичност е обогатена от чувството на гняв и омраза към палачите на народа, подчинена е на целите за възвеличаване героизма на народа, на изрза на романтичната вяра в крайната му победа.

Близък до изброените поети-септемврийци по своите настроения, по отношението си към трагедията на народа е Хрелков, който се отличава от тях по избора на поетическите средства — той не се отказва от символичната образност, съответстваща на характера на неговата емоционалност, с присъщото ѝ подчертано лично начало.

Скръбта от преживяната от народа трагедия и опиянението от земната радост е белязала близката по своята образност до фолклора проза на Ангел Каралийчев. В сборника „Ръж“ е изразено възхищението пред хората със „загрубели ръце“, преклонението пред животворната сила на природата.

Изследователите на творчеството на Каралийчев говорят за баладичната изразителност на разказите му, за поетичните образи, близки до образите от древногръцките трагедии, когато писателят повествува за печалните върволици от стари и млади, стичащи се с вопли към пресните гробове на падналите герои. При това Стефан Коларов обръща особено внимание върху средствата на словесната живопис, създаващи усещането за материалност, за вещественост на изобразявания свят, върху пластичността на рисунъка и изобилието от метафори, позволяващи на Каралийчев да живописва със словото картини от българския народен бит.¹³

Подобно многообразие на формите за художествено изразяване, общи за майсторите с различни творчески индивидуалности, е присъщо на септемврийското изобразително изкуство — на Ив. Милев, Ив. Лазаров, П. Георгиев, Вл. Димитров — Майстора. Както и писателите, художниците се отказват от формалната изтънченост, излизат от „лабиринта на индивидуалистическите конвулсии“ (Г. Милев), насочват се към действителността.

Творчеството на тези майстори, както и творчеството на писателите-септемврийци, е отклик на призива на А. Страшимиров към творческата интелигенция да стане плът от плътта на потопения в кръв народ, на изискването на Гео Милев те да останат с народа, да останат „истински родолюбци, а не „р о д о л ю б ц и“ (разр. Г. М.) като ония алчни тартюфи, които с разпалени жестове призовават всеки час образа на България, а в мрака на нощта клаха и колят българския народ“¹⁴.

Иван Милев и Пенчо Георгиев изразяват трагедията на народа в образите на страдащите жени и майки, чиито мъже и синове са загинали. Тях художниците виждат в селските домове, по опустелите поля, на селските гробища.

Ив. Милев изразява народната драма в картината „Задущница“, в много „Мадони“. Известните думи на А. Страшимиров „Нашите майки все в черно ходят“ Ив. Милев е пренесъл на езика на живописиста в едноименната картина.

Скърбен протест, израз на горещо съчувствие към народа са живописните и графичните работи на П. Георгиев — „Връщане“, „Бедствие“. Както и за Ив. Милев, за П. Георгиев печалните образи на жените и майките символизират страданието и скръбта на целия народ.

¹³ Вж. С. Коларов. Ангел Каралийчев. С., 1976, с. 45.

¹⁴ Г. Милев. Полицейска критика. — Пламък, 1924, кн. 7—8.

Най-пълно и най-ярко в септемврийската живопис трагедията на народа намира отражението си в акварела на Ив. Милев „Септември 1923 г.“. „Той пръв у нас създаде творби, изградени изцяло с български изразни средства, и пръв в българската живопис се откликна на революционната септемврийска епопея.“¹⁵ Художникът изобразява прощаването на един въстаник с жена му и новороденото му дете. Страданието на жената е така голямо, че тя няма сили да погледне лицето на мъжа си; обърнала се на другата страна, тя скрива сълзите си, за да бъде достойна за неговата героична жертвеност. Сякаш предчувствайки гибелта на съпруга си, жената е покрила главата си с черна кърпа. Лицето на въстаника изразява решителност, а заедно с това и тревога — той знае, че отива на сигурна смърт. Усещането за тежко предчувствие се създава чрез съгъстяването на боите в горната част на фона. И все пак „Септември 1923 г.“ е първото произведение в българското изкуство, което „отразява важен момент от героичното начало на въстанието (а не момент от неговия погром)“¹⁶.

В други свои произведения, обръщайки се към изображението на народните обреди, Ив. Милев вижда в тях преди всичко израз на народната скръб и „тяхната скръб го довежда неизбежно до необходимостта да я покаже не само в изрази на човешката маска и фигура, но и в обстановка и действието“¹⁷.

Сред образите на скърбящите жени на Ив. Милев особено място заема неговата „Селска мадона“ (1925). Майката-селянка, измъчена, скръбна, но изпълнена с майчинска любов и грижа, е изобразена на фона на полето. Тя кърми детето на гърдата си. Досами нея са дадени също две прегърбени фигури на жътварки. Художникът е създал картина, изпълнена със съчувствие към народната мъка, вълнуващо произведение на вдовиците, останали с децата си след гибелта на мъжете си. В много негови работи образите на жените-вдовици са белязани с чертите на един екстаз, сближаващ ги с образите от старите български икони („Молеща се жена“, „Вечерна молитва“, „Хулиганска богородица“).

Близи до тези картини на Ив. Милев са работите на П. Георгиев „Задушница“, „Погребение“, „Бедствие“, изобразяващи печални сцени от ежедневието селски живот. Главните персонажи на тези картини са селски жени в тъмни дрехи, забрадени с черни кърпи. Печалният обред на помена за мъртвите е използван от художника за изобразяването в ярко емоционална форма не само на народната мъка, но и на бунта.

Като съпоставя картината „Задушница“ на П. Георгиев с еднотемните картини на Ив. Милев, Е. Цокева справедливо отбелязва съществената разлика в трактовката им. Ако за Иван Милев задушницата е символ на страданието, то за П. Георгиев главното в неговата картина е съпротивата, макар и пасивна. Изразът на лицата на неговите скърбящи жени предизвиква не представа за примирение със смъртта и страданието, а за бунтарски протест срещу тях.¹⁸

В картината „Задушница“ трагичната атмосфера на действието е предадена чрез хармонията на кафявите тонове на пейзажния фон с тъмновиолетовите, преминаващи в черни тонове дрехи; уплътняването на пространството свързва фигурите в компактна група, създава чувството, че голите хълмове се надигат към предния план и го притискат. Скръбното шествие от жени, старци и деца се възглавява от три фигури на жени с огромни, разширени от страдание очи. Изразът на лицата им свидетелствува не за примирение, не за покорност, а за гневен протест.

¹⁵ Б. Делчев. Литература, изкуство, критика. С., 1965, с. 295.

¹⁶ М. Цончева. Положителният герой — главна тема в изкуството на социалистическия реализъм. — В: Мироглед, метод и стил в изкуството. С., 1975, с. 62.

¹⁷ А. Стоименов. Иван Милев. 1958, с. 22.

¹⁸ Вж. Е. Цокева. Към въпроса за символиката в българската революционна живопис. — Изкуство, 1971, кн. 6, с. 35.

В картината „Бедствие“ една жена с черна кърпа, с безжизнено дете на ръце, гледа към зрителя с невиждащи очи, потънала в своята мъка. Фонът обяснява причината за нейното нещастие: полуразрушени селски къшурки, бездомни хора, течащи насам-натам по улиците, сякаш спасявайки се от някакво бедствие — може би от нахлулите в селото жандарми. Същото изображение на мъката и отчаянието в различни ситуации варира в картините „Връщане“, „Погребение“, „Жени“.

В тях е изразена не „битовата мистика на българското село, вечната ритуална ритмичност“ на селския живот, както е интерпретирала тези картини естетската критика¹⁹ — в тях има преди всичко човешка скръб, бунт, ужас от разгрома.

Същата тема за народната мъка се разкрива в образа на скърбящите жени в скулптурните групи на Ив. Лазаров „Селянки“, „Молещи селянки“, „Плачещи жени“, „Трите тъжни момичета“. Самият скулптор пише за групата „Трите тъжни момичета“, че е „видял тази сцена в гробищата на едно село... и тя останала в паметта му повече от година“²⁰.

В групата „Селянки“ има три фигури на седящи жени, изразяващи скръбта в различните ѝ прояви. Централната фигура е обхваната от отчаяние, двете фигури отдясно и отляво са със скръбно сведени глави, с ръце, сложени на коленете, и изразяват покорност пред съдбата. Съвременниците живо са усещали връзката на монументалните скулптурни образи на Лазаров със своето време:

„Те са плът от плътта и кръв от нашата кръв — дадени тъй вярно, тъй своиски, че погледът неволно търси чертите на татко и мама, на леля и кака.“²¹

По този начин произведенията на Ив. Милев, П. Георгиев, Ив. Лазаров са не само израз на състрадание към жертвите на терора. Те предизвикват гняв, осъждане, пораждат съзнание за онова жестоко, нечовешко, противоестествено, което се е случило в живота на народа.

Както и в изобразителното изкуство, в литературата наблягането върху темата за народната жертва и страдание е закономерен отклик на варварското потушаване на Септемврийското въстание.

Но и тук „страданията, скръбта, плачът имат по-широка естетическа стойност — израз и на бунтуваща се гражданска съвест, и на сливане със скърбящия и покрусен народ, на един революционен хуманизъм и защита на потъпканата хуманност, на своеобразно заклеимаване на варварските изстъпления“²².

Творчеството на писателите-септемврийци е реалистично отражение на трагизма на българската действителност. Скръбта в техните произведения за разлика от естетизираната скръб на поетите-символисти е „дълбоко човешка и земна, тая скръб породила нова конкретна образност, направи обикновения, земния човек свой герой и носител, вляла нови земни сокове в нашата поезия“²³.

Преживяването на народната трагедия определя насочеността на първите разкази на Каралийчев. Дядо Мирчо в разказа „Човешкият застъпник“ горчиво скърби за загиналия син, обръща се мислено към него. „Черният гроб“ на сина е символ на народната скръб, но бог остава глух за нея. Глухи са били и светците, когато са падали главите и планини от трупове и потоци от кръв са покривали земята. Като си спомня за това, дядо Мирчо скъсва с бога. Жестокостта, която е видял, го лишава от вярата.

Безизходност на страданието личи и в разказа „Няма го моя син“. Образът на есента — свидетелка на жестокото избиване — засилва драматизма в изразява-

¹⁹ Сирак Скитник. Пенчо Георгиев. Живопис. Графика. Театър. Предисловие към албума. С., 1941, с. 2.

²⁰ И. Лазаров. За изкуството. С., б. г., с. 128.

²¹ А. Свѣглен. В общата художествена изложба. — Ведрина, 1927, бр. 29.

²² Ж. Авджиев. Септемврийска литература. 1923—1927. С., 1973, с. 52.

²³ Р. Ликова. За някои особености на българската поезия. 1923—1944. С., 1962, с. 55.

нето на народната мъка. Като се обръща към темата за народната мъка, Каралийчев, както и художниците, създава скръбния образ на майката, който става „символ на майчината скръб и дългото търпение“. Ето я в разказа „Гробът го вика“ майката на загиналия въстаник:

„Лута се като смахната. Залък не слага в уста. Навежда се над вировете, зема ризата ти и плаче над нея. . . Една сутрин стана рано и отиде към Осените да те посрещне. . . Изправила се на могилата — чака.“

„Майка-изваяние“ — отбелязва В. Д. Андреев. Тази много явна асоциация на словесния образ с пластичния ни заставя да си припомним скръбящите майки на Ив. Лазаров, сякаш вкаменени в своята мъка.²⁴

За изразяване на мъчителното чувство Каралийчев често се обръща към средствата на словесната живопис. Като обогатя с епитети спомените за преживяната трагедия, той постига ефект, в много отношения подобен на онзи, който постигат Ив. Милев и П. Георгиев с мрачния колорит на своите картини. С. Коларов показва как в разказа „През прозореца“ в епитетите, съпровождащи спомените за гибелта на въстаниците, Каралийчев използва думи, близки по асоциации или дори синонимни на понятието „черен“ — „мургав“, „тъмен“, „тъмночел“, „редувания на „черно“ и „бяло“ — „черна земя“, „бели грахови зърна“, „бяло лятно облаче“, „черни угари“, „белият ръченик“, като с това засилва емоционалния контраст и създава нюанси в настроението.²⁵

Насочването към изобразяването на народната мъка, на страданието в септемврийската литература и изкуство, което идва от преживяната от народа в дните на Септемврийското въстание трагедия, е свързано и с националната художествена традиция.

Българското народно творчество, създаващо се през вековете — през време на османското иго, — естествено е запечатало многовековната трагедия на поробен народ, неговата неосъществена в течение на дълго време мечта за освобождение. В българските легенди, песни и сказания се повествува за герои, които загиват от мъченическа смърт въпреки своето мъжество, безстрашие и преданост към делото на народната свобода. Героятното им поведение често е свързано с необходимостта от самопожертвуване. В това отношение мотивите за самопожертвуването в преразказите на евангелските епизоди от живота на Христос се оказват съзвучни с народните предания и легенди.²⁶

Трагичното светоусещане на народа, запечатано във фолклора, в църковната литература, в старото църковно изкуство, се оказва съзвучно с настроенията и чувствата на народа в годините, последвали след разгрома на Септемврийското въстание.

Поменът за мъртвите — задушницата, — свързаният с нея ритуал напомня за загиналите, за тяхната смърт и страдания. Затова задушницата се използва така често в септемврийското изкуство и литература, придава на отразените в тях трагични преживявания на народа ярко изразен национален характер.

С обряда на задушницата са свързани еднакво и картините на Ив. Милев, П. Георгиев, и много разкази на Каралийчев. Лирическата реч на автора и думите на героите, обърнати към загиналите, често пряко водят началото си от народните оплаквания.

Така Ганка (разказът „Куршуменото кладенче“) изразява мъката си по загиналия любим чрез образите на народното оплакване. На нейната мъка, както и в народните песни, са съзвучни образите на персонафицираната природа: „Кладенчето е пило нейните сълзи. То е чакало с отворено гърло да капнат и е

²⁴ В. Д. Андреев. Проблемы реализма в болгарской литературе XX века. Л., 1977.

²⁵ С. Коларов. Цит. същ., с. 37.

²⁶ Вж. Е. Цокева. Цит. ст., с. 34.

пило отчаянието на двете черни очи“... „кръстците като хайдути, с наметнати кожуси, ще снемат калпаки пред покойния“.

В друг разказ — „Гробът го вика“ — дядо Пейо се изкачва на хълма, където в подножието на вековния дъб е гробът на неговия син-въстаник, и води разговор с него. Монологът му е близък по тоналността и образността си до обредното оплакване:

„Ти беше като един сокол. Бял сокол с яки железни крила, със синя сенчица. Ти летеше, мое момче, горе, пък сянката ти ходеше по земята. Куршумът те свали, кои бяха онези — другите?“

Както в обряда на задушниците живите си спомнят и неотдавна умрелите, и онези, които отдавна са си отишли от живота, така и дядо Пейо преминава от мислите за загиналия син към спомените за отдавна загиналата майка, „която едно време заклаха турците в дълбокия път под Гюрлека. Ей я, иде отсреща със запретнати ръкави, накичена с бяло клонче — черешов цвят.“

Тази асоциация свързва сегашно и минало време, съдържа в себе си оценката на настоящето, изразена в съпоставянето с миналото — на трагедията на Септемврийското въстание с трагедията на Априлското въстание, ражда аналогията между фашистите и башибозуците, еничарите.

Както и в „Задушница“ и „Погребение“ от П. Георгиев, където растящият гняв, волята за съпротива съпътствува оплакването, така и в разказа на Каралийчев от мъката възниква съзнанието за необходимостта да се продължи делото на падналите.

В разказа „Куршуменото кладенче“ момчето-козарче изкопава от надгробна та могила на Андрея кръстчето, което е закопала в нея Ганка, и го окачва на шията си.

Каралийчев и Разцветников използват като поетически средства образи от християнската и езическата митология и фолклора.

В баладата на Разцветников „Удавници“ образите на русалките, увенчаващи главите на убитите герои с речни треви и цветя, олицетворяват родната природа. Те са призвани да смекчат болката от загубата, да заглушат скръбта в сърцата на близките им. Епизодът завършва с обръщение към майките на загиналите герои:

Спрете, майки, спрете вий
в своята бол безкрайна —
тая светла бездна крий
безутешни тайни.

Самата баладична форма дава възможност на Разцветников да води в приказна, тайнствена атмосфера разказа за реалното, преживяното, за да засили емоционалността на повествованието, да изрази своето съпреживяване на трагичното събитие, да го насити едновременно и с лиризъм, и с драматизъм, присъщи на баладата.

Като въвежда фантастичното начало, Разцветников материализира нереалното с живописните средства на словото, заставя ни да му повярваме и го подчинява на своята революционна тенденция.

В „Удавници“ чрез образите на загиналите герои, продължаващи да живеят в приказното подводно царство, готвещи се за новия бой, Разцветников утвърждава безсмъртието на техните идеали. Те ще се превърнат в безценни зърна и рибарите ще ги уловят, за да продължат делото на падналите. Така фантастично-приказното се подчинява на гражданската политическа тенденция на баладата. „Той (Разцветников — б. м., Б. Ш.) създава модел на поезия, в която диша пълно материалността на света, в която, макар и баладично, намира богатото историческо съдържание на времето.“²⁷

²⁷ П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. III. С., 1978, с. 597.

Така в традиционната баладична форма Разцветников, както и Ботев в „Хаджи Димитър“, внася съвременността, съединява мислите и преживяванията на съвременния човек с баладичната фантазия.

С помощта на символите, с аналогията, с художествените средства на народната песен Разцветников е изразил в поемата „Затвор“ своето поетическо виждане за величието и красотата на мечтата за свобода, създал е условния метафоричен образ на лишените от свобода въстаници-орли.

Подобно на Разцветников в поезията, като се обръща към изразните средства на народното изкуство — към декоративното използване на линията, на локалните цветни петна, — Ив. Милев постига в живописата орнаментално богатство на картината. Със средствата на ритъма художникът създава усещането за динамичността на изображението. В картината „Обручение“ е изразена силата на чувствата на влюбените, в картината „Крали Марко“ — представата за величието и силата на справедливостта. Използването на изразните средства на народното изкуство позволява на Ив. Милев, както и на Разцветников, да пречупи през собственото си съвременно виждане фантастиката на приказния свят с неговите легендарни герои, символизиращи връзката на човека с тайнствените сили на природата. Съчетаването на реалността и фантастиката е подчинено в творчеството на Ив. Милев и Разцветников на решението на сходни художествени задачи — изразяване на собственото схващане за мита, проява на скрития вътрешен смисъл на чувствата и постъпките на героите чрез поетическата или живописната метафора.

Д. Аврамов убедително показва, че значението на декоративно-цветовата ритмичност е еднакво и в поезията на Разцветников, и в живописа на Ив. Милев, като съпоставя стихотворението „Събуди се ясно слънце“ и картината „Слънчева женитба“, създадени по мотиви от народна песен, сходни в това, че и в двете произведения поетично-приказната атмосфера се постига чрез използването на декоративно-орнаменталния стил.²⁸ На ярките цветни петна на картината съответствуват създаващите ритъм думи, обозначаващи понятията за цвят.

Наред с народната песен, с легендата в септемврийската поезия и живопис се използва и християнската легенда. В стихотворението на Разцветников „Сред запустение“ възниква апокалиптична картина на разрушението: безпощадният призрак на опустошението е разтворил яростно нокти, от устата му капе димяща черна кръв:

Един сред вихрите сърдити,
той вдига камени гърди
и с огнен поглед през тъмните
за нови жертви стръвво бди.

Тук чрез традиционния легендарен образ възниква асоциация със съвременната трагедия, изразява се хиперболично трагедията, породена от разгрома на въстанието. Затова фантастичното у Разцветников не придобива характера на отчужденост от земното, а пресъздава настроението, душевното състояние на поета, неговата съпричастност към народната трагедия. Септемврийската критика ясно е видяла земната основа на фантастиката в поезията на Разцветников.²⁹

Баладичният момент влиза и в разказите на Каралийчев, когато той разработва мотива за жертвеността. Той се проявява в образите на оживяващите герои, възпламващи спомените на живите за тях. В такива случаи става трудно да се улови границата, която отделя в разказа фантастиката на легендата от реал-

²⁸ Д. Аврамов. В търсене на . . . , с. 303.

²⁹ Вж. Мл. Иванов (Г. Цанев). Асен Разцветников. — Нов път, 1924, кн. 15, с. 458.

ността, конкретното събитие от неговото отражение в паметта и въображението на хората, преживяващи мъката от загубата на близкия човек:

„На пръв поглед неговата фантазия сякаш е неконтролирана, романтичното отлитане — без граница. Той обаче винаги се съобразява с особеностите на народното въображение, с мечтите и представите на селския примитивен мироглед, в който има жажда за правда и красота.“³⁰

Геронте на неговите разкази са разтърсени от трагедията, нарушила света на селското битие и покоя на природата. В разказа „Вятър от юг“ пред потресеното въображение на селското момче се явяват кървави призрци; те изразяват буйно своите мисли и терзания и Монката чувствава прилив на нови сили; той е готов да се вдигне за правдата против целия свят. В същия баладичен маниер са създадени в разказа „Куршуменото кладенец“ образите на „тримата“, които късно нощем идват на гроба на Андрея Карадимов да промиват лютата му рана, докато не почервенеет водата в кладенеца. Всички тези образни средства от баладичен характер са подсказани на Каралийчев, както и на Разцветников, от реалността, разтърсваща със своята жестокост. Тя се втурва и в спомените на орача-богатир Илия от разказа „Пролет“ и го застава да си спомня сред пробуждащата се пролетна природа за ужаса от предишната есен, когато жандармите са гонели хората от селото, подпалвали са къщите, убили са неговия брат.

Както и септемврийската литература, живописиста се обръща към народното предание, към християнската легенда, съединява фантастичното с реалното, използва средствата на народното изкуство за отражение на трагичните страни на действителността.

Както и в разказите на Каралийчев, и в поезията на Разцветников, приказно-живописното виждане на света в живописиста на Ив. Милев не изключва конкретното, жизнено начало.

В температурата на Ив. Милев „В църквата“ (1925) изображението на кръстните мъки на Христос се асоциира с трагедията, преживяна от народа. Художникът изобразява губещия кръст на Христос в интериора на бедна селска църква. Лицето му е изкривено в болезнена гримаса, главата, страдалчески склонена на рамото, се откроява подчертано върху бялото петно на нимбата. Потоци кръв се стичат изпод трънения венец, свитите крака са покрити от българско домашно изтъкано одеяло с орнаменти от черни и червени квадрати. Пред разпятието са се прострели две скръбни женски фигури в траурни дрехи, лицата им са скрити под черни покривала.

Асоциация на сюжета на евангелската легенда с трагичните събития на съвременността предизвиква и голямото платно на Борис Денев „Зрелището на Голгота“ (1924). Пейзажът, на чийто фон се извършва евангелската сцена, явно ни застава да си припомним релефа в околностите на Търново, добре известен на всеки българин. Голи скалисти планини затварят в полукръг предния план. Небето платни в кървавочервен залез. В неговия тон са обогрени очертанията на града и на крепостната стена. Откъм градските врати се движи, извивайки се като огромна змия, шествие. На преден план, върху площадката, затворена от пръстена на отвесните планини, се виждат тъпна хора; фигурите им са набелязани с ярките червени, жълти, зелени, сини петна на дрехите им. В образувания от фигурите кръг, лице в лице със зрителя, има няколко конници със заплашително вдигнати копия и няколко души, довършващи подготовката за екзекуцията. Отляво през тъпната се приближава Христос, превивайки се под тежестта на кръста; фигурата му е открояна чрез яркото червено петно на хитона. В противоположната страна са фигурите на хора, обхванати от мъка, в отчаяние издигащи ръце към небето, изразяващи трагичните си преживявания с донякъде пресилено

³⁰ Ж. Авджиев. Септемврийска литература. 1923—1927. С., 1973, с. 107.

театрални жестове. В левия долен ъгъл се вижда човек със заплашително вдигнати юмруци. Черният му плащ се развива от рязкото движение.

Сцената, изобразена от Б. Денев, е погълнала „библейския сюжет, също може да се съзре символично представяне на българската историческа драма както преди пет века, така и в епохата на създаване на творбата — току-що след септемврийските събития“³¹.

Към онова, което изследователите на септемврийската литература наричат „баладично“, са близки остро сюжетните картини на Ив. Милев, пренасящи ни в условно-приказната, стилизирана в колорита на източната легенда обстановка на съвременните събития. Такава е неговата малко описана в специалната литература картина „Отчаяние“ в Софийската градска галерия. Пространството на картината е пределно уплътнено и това свързва по-тясно персонажите на драматичното действие. Първият план е окръжен от стените на къщи с тежки затворени порти, с решетести прозорци. На заден план, върху една кула, стои в надменна, победна поза воин с копие; в подножието на стената има силуети на въоръжени воители. На среден план се вижда обърнат с лице към зрителя старец. Неговото изопнато овално лице, кръглите горестни очи — всичко издава крайна степен на мъка. Фигурата на стареца се издига над две склонени женски фигури. Едната от тях е склонила печално глава на рамо, устата ѝ е полуотворена от стон или от тежко дишане; другата лежи в пълна изнемога, главата ѝ е отменната; едно дете се опитва да се изправи на крака.

Стилизираната като източна приказка картина е построена върху контраста между надменността на победителите и страданието на техните жертви. Нарисувана през 1923 г., картината е имала достатъчно точен адрес към съвременността на художника. Съвременниците живо са чувствували това. Авторът на статията за посмъртната изложба на Ив. Милев Христо Стратев пише:

„Неговият свят е далече по своите подобия от живота и при все това като че ли обръща цялата действителност, при което има приказността на старите времена и ужаса на една притискаща ни до болка действителност.“³²

Както и в разгледаните произведения на художниците, в септемврийската поезия на Фурнаджиев се пресъздават не толкова самите събития, свързани със Септемврийското въстание, колкото породената от тях психологическа атмосфера. Милена Цанева нарича стихотворението „Конници“ „една поетична импресия с огромна синтезираща сила. Смъртната печал на огромното равно поле и апокалиптичният ужас на пламналото небе, трагичният галоп на кървавите конници и страшната и весела възбуда на очакването — това е психологическата картина на цялата септемврийска драма.“³³

Наред с отразяването на народната драма най-важният проблем на цялата септемврийска художествена култура е проблемът за търсенията на утвърждаващото жизнено начало. Писателите и художниците го виждат в насочването към изворите на народния живот, към труда на селянина, към неговия бит, национален тип и характер. В миналото и настоящето на българския селянин писателите и художниците търсят проявите на типичните духовни черти на българина, съхраняващото се в бита родово начало, и в това отношение продължават традициите на изкуството от Възраждането.

Септемврийското въстание приближава художественото светоусещане до реалния живот, отваря очите на художниците за земния свят, за земното съществуване в цялата му конкретност, определя земния характер на обрзността, ре-

³¹ И. Михалчева. Борис Денев. С., 1964, с. 19.

³² Х. Стратев. Иван Милев. — Развигор, 1927, бр. 250.

³³ М. Цанева. Никола Фурнаджиев и Септември 1923. — Литературна мисъл, 1973, кн. 4, с. 32—33.

билитира чувственото, което довежда до откриването на реалността на веществен, конкретен свят, от който се отвръща изкуството на символистите.

Тази страна на септемврийското изкуство е представена най-пълно в живописа на Владимир Димитров—Майстора, в поезията на Никола Фурнаджиев, в прозата на Ангел Каралийчев.

В картините на Майстора типове на българските селяни, народните обичаи, усещането на селянина за неразривната му връзка със земята са дадени в ярки, радостни, празнични тонове. Утвърждаването на извечността на тази връзка съставя съдържанието на почти всички картини на Майстора от 20-те години. В тях е отразена от художника духовната и физическата красота, моралната сила и духовната цялостност на човека на земята.

Майстора изобразява героите си на фона на стилизирани цветя, плодове, нарисувани с голяма живописност и пластичност. С тях се свързва представата за родната земя, за нейното плодородие. В изобразяването на плодове и цветята, в богатството и разнообразието на формите им се проявява виталното светоусещане на художника. В композицията на картините на Майстора през 20-те години — такива като „Жътва“, „Беритба на ябълки“, „Пеещи жътварки“ и др. — има „нещо елементарно, първично — във виждането на тоя свят и начина на предаването му. Художникът като че иде до убеждението, че светът е комбинация на три багри — жълта, червена и синя.“³⁴

Декоративно стилизираните от художника чрез усиления от звучността колорит, чрез равното налагане на цвета земни форми на неговите картини не се възприемат като нещо отвлечено. В тях винаги са заложили представите на художника за родната земя, за нейната стихийност и широта, те са напоени с нейните сокове.

Лицата на хората от различни възрасти — на младите и старите, на мъжете и жените от портретните картини на Майстора често разкриват сходство, дори еднообразие. За художника това е средство за обобщение, начин да представи духовната и физическата мощ на своите герои, съзнанието им за собствено човешко достойнство. У тях той вижда типичните черти на българския селянин.

Като се обръща към стилите особености, почерпани от ярките хармонии на народните орнаменти, костюми, ковъори, бродерии, пъстри колани, Майстора в същото време използва и постиженията на съвременната живопис — откритията на импресионистите и постимпресионистите, изкуството на Сезан, Ван Гог.³⁵

В картините на Майстора липсва прякото отражение на септемврийската трагедия. В тях няма изображение на бедността, на социалните контрасти, няма дори есен и зима, сякаш в природата съществуват само пролет и лято. Обаче прекрасното в природата и у хората при него не е измислено. Той го е откривал в живота, съхранило се е в неговата съвременност у българския селянин-труженик въпреки претърпените от него лишения, страдания, непосилен труд, бедност — въпреки осакатяващите човека социални условия. Именно това дава основание на Тодор Павлов да каже, че Майстора е „певец на селото, на труда, на българина, на човека, на природата“³⁶.

Майстора показва българския селянин такъв, какъвто би желал да го види. Като изтъква на преден план в неговия образ красотата, силата, достойнството, в годините след разгрома на Септемврийското въстание художникът утвърждава здравите сили на народа, търси опора в тях. По този начин през вековете на византийското и османското иго древните зографи са изобразявали своите съвре-

³⁴ Сирак Скитник. Майстора. — Златоор, 1929, кн. 2, с. 77.

³⁵ И. Михалчева. Народноостното начало в творчеството на Владимир Димитров — Майстора, Иван Милев, Илия Бешков, Стоян Венев. — Проблеми на изкуството, 1968, кн. 2, с. 16.

³⁶ Т. Павлов. За изкуството. С., 1974, с. 306.

менници на иконите и стенописите красиви, изпълнени с духовна и физическа сила.

Авторите на книги и статии за Майстора неведнъж са писали за явната близост на неговото творчество до произведенията на Ангел Каралийчев. Като отчита спецификата на живописиста и литературата, на художническата и писателската индивидуалност, Георги Струмски открива проявата на родствеността в чувството им за багрите на българската земя, в умението им да изразят вълшебната красота на селското ежедневие, в изобразяването на човека в единство с природата, във витализма на светоусещането.³⁷ Основа за съпоставка може да стане статията на Каралийчев за работите на Майстора. В тях Каралийчев се възхищава от поетичното изобразяване на националното в облика на хората от българското село. Описанията на картините на художника се превръщат у Каралийчев в живописни образи, възпроизведени със средствата на словото. Четящият неговите описания си представя зримо живописното изображение, за което разказва авторът на очерка. Каралийчев фиксира националните черти в облика на момчето, носещо череша, възпроизвежда чрез словото фактурата на плодовете и листата, осветени от пролетното слънце. Възхищават го здравето и силата, които се излъчват от младостта, мъдростта и добротата на стареца, грижливо навел се над детето. В този образ е „голямата мъдрост на нашия живот. . . Топлота и добрина лъха от тая картина. . . Смело и правдиво е дадена грубата, недодялана фигура на самия селянин. Ние сме още груб народ. . . Всичко трябва да видят ония, които милеят за родно изкуство.“³⁸

Образите на неговите селски жени, девойки, старци „излъчват безпределна човечност и мъдрост. Хора, силни телом и духом. Понякога тая сила прелива във от границите на човешките възможности. Тези хора сякаш могат да повдигнат не само тежкия сноп, но и самата земя.“³⁹

Както и в картините на Майстора, в разказите на А. Каралийчев е изразена мощта и красотата на народа.

Още от първите му разкази, публикувани в сп. „Нов път“, критиката забелязва Каралийчев като поет на селото.⁴⁰ Както и в картините на Майстора, неговите селяни са физически и духовно силни хора. Самият начин на художествено изразяване на представите за тях, широката употреба на поетическата хипербола, изобразяването на човека на фона на ярката, ликуваща, непременно пролетна или лятна природа, прави образите на хората и природата у Каралийчев съзвучни с образите на Майстора. Такъв е хиперболичният образ на орача в разказа „Пролет“. Поетическите тропи, насищащи повествованието, създават образа на един изключително могъщ човек. Възникват ярките багри, ароматният дъх на земята, усещането на нейната структура:

„Натисна мъжки ралото. Земята изтръпна, закъкри, разпука се и разрони сочни черни буци. Дъх на свежа пръст обляхна наоколо и над широката бразда запъпли бяла пара. Илия усети как ръцете му станаха огромни и могъщи, ралото порасна, браздата се изви назад като река.“

По изразеното в него отношение към човека на селския труд, по начините на изобразяването му образът на богатира-орач у Каралийчев е близък до нееднократно вариращия се образ на жътваря у Майстора. С твърда крачка стъпва жътварят по земята, вдигайки със силни ръце над главата си огромен сноп. Открояващ се с тъмния си силует на фона на пламтящото, знойно небе, жътварят изглежда като титан, като митологичния Антей.

³⁷ Г. Струмски. Книга за Майстора. Пловдив, 1972, с. 68.

³⁸ А. Каралийчев. Майсторовата изложба. — Златорог, 1925, кн. 8—9, с. 416—417.

³⁹ Б. Колев, Й. Коцева. Владимир Димитров — Майстора. С., 1974, с. 39.

⁴⁰ М.л. Иванов (Г. Цанев). Ангел Каралийчев. — Нов път, 1924, кн. 16.

Както и у Майстора, при Каралийчев одухотворената природа, първичните сили на земята са съпричастни с действията на героя. Природата приветства орача, отиващ на полето; споделя с него умората му след труда. Чрез живописата на словото Каралийчев създава пластични, ярки образи, близки по своята чувственост и виталност до онзи, които запълват фона на картините на Майстора.

„Притъмня. Като голямо черно колело се търкулна вечерният грохот — преви клоните на разцъфтелите круши, затъпка разнежените ниви и потъна далеч зад ясносините върхове на Карамогила. . . Шипките край пътя излъчват упителен дъх. . . Синьото небе безшумно пада надолу. Падат звездите, пада луната. Земята се удави в синевина. Здрачът прегърна земята, както младоженец прегръща невестата си.“

Персонифицираната природа се въвежда в лирическото повествование, присвояват ѝ се човешки чувства и усещания.

Връзката между човека и природата е представена у Каралийчев и у Майстора чрез същността на селското битие; и у двамата тя се засилва, увеличава се от хиперболичността на образите, за да предаде по-пълно виталистичното светоусещане на писателя и художника, представата им за преобразуващата света сила на труда, за съзидателната дейност на земеделеца. Като се стреми да предаде материалността, пластичността на природата, Каралийчев постига това, използвайки изобразителната възможност на словото.

Земният, конкретен свят, видян през очите на българския селянин, преживял разгрома на въстанието, е предмет на поезията на Н. Фурнаджиев. Поетът разказва за него с езика на своя лирически герой.

Подобно на Майстора, който, като изразява чрез живописата чувствата на българския селянин, съединява традициите на народното и националното изкуство с постиженията на европейските постимпресионисти, Фурнаджиев също съчетава в своята поезия традициите на Ботев и Яворов с модерните поетически средства на Блок и Есенин за експресивно изразяване на психиката, разтърсена от септемврийските събития.

Както и при Майстора, и при Каралийчев, и при Фурнаджиев едно от средствата за изразяване светоусещането на селския човек, живеещ в тясно единство с природата, се оказва нейното одухотворяване. Но ако за Майстора одухотворяването на природата е необходимо за изобразяване на живота, за който мечтае художникът, то Фурнаджиев подчинява това изразяване на трагичните преживявания на народа, усеща живата връзка с окървавената земя. Природата в сборника „Пролетен вятър“ повтаря дисхармонията и безумието на човешкото битие и това поражда желанието за обновление на живота, мечтата за бъдеща победа.

Силите на народния бунт се асоциират с метежните, стихийни сили на природата. За разлика от Майстора и Каралийчев Фурнаджиев се отказва от идиличното начало в селския живот: привличат го злоколените в националния характер на българина бунтовни стремежи. Именно тези настроения сродяват поета с неговия народ, настоящето — с миналото. Поетът зове своите бунтовни прадеди на „сватба“ — на революция:

Аз тръгнах по пътя да ходя, да каня за сватбата
и вас, мои родни, умрели и тъмни бащи,
къде сте, не зная, но гледам земята зарадвана
във златни одежди и погледи светли цъфти.

Цялата земя се облива в кръв, надига се на бунт. Така в поезията на Фурнаджиев призивът към „родното“ получава нов израз, различен от онзи, с който той влиза в разказите на Каралийчев и в живописата на Майстора.

По такъв начин съпоставянето на изобразителното изкуство и литературата от септемврийския период позволява да се установят твърде съществени черти,

които ги сближават по идейна насоченост, по тематичен план, по използването на националната фолклорна традиция, по търсенията на нови изразни средства, съответстващи на новите естетически изисквания, създали се под въздействието на трагичните събития в живота на народа.

Увлечени от героизма на въстанието, небивало в българската история, от високата степен на съзнание на неговите участници, писателите-септемврийци намират нови средства за отразяване на героизма на народа, на отношението си към неговия революционен подвиг, много различни от известните дотогава в българската литература.

Още у Каралийчев и Разцветников скръбта по загиналите се пречупва през оптимистичното светоусещане на писателите. Дори и в най-трагичните си разкази Каралийчев изобразява преодоляването на скръбта на героите чрез способността им да гледат в бъдещето, да вярват в крайната победа на делото, за което са отдали живота си техните близки.

За дядо Пейо от разказа „Гробът го вика“ загиналият син се изправя като силен, здрав, с коса на рамо, с очи, в които свети мъжество:

„Нищо не му се опира. Такъв човек, дето земята пици под краката му. Ливадите знаят страха му. И хората знаят страха му, защото истината казва в очите.“

И като си спомня такъв сина си, потиснатият от мъката старец сам се прониква от вярата в бъдещето, когато се замисля за какво са загинали хората, подобни на неговия син.

Подобно преодоляване на скръбта е присъщо на поезията на Разцветников и Фурнаджиев. В стихотворенията от сборника „Пролетен вятър“ — „Гибел“, „В кръчмата“, „Бежанци“ — зад страданието се долавят ропотът, нарастващият гняв, прозира вярата в силите на революцията и народа, а поемата „Сватба“ е проникната от предчувствието за „сватбата“ — за революцията.

В „Жертвени клади“ на Разцветников има не само скръб по загиналите, оплакване на трагичната им участ, но и клетва на останалите да продължат тяхната борба.

Най-висшето постижение на септемврийската поезия е поемата на Гео Милев „Септември“, а на прозата — романът на А. Страшимиров „Хоро“.

Написана след трагичния изход на въстанието, поемата „Септември“ съчетава епическото изображение на народния героизъм, на народа, обхванат от възторг и надежда в началото на въстанието, с кошмара на последвалия разгром.

Но въстанието, дори претърпяло поражение, е позволило на Г. Милев да види народа в цялото му величие и героизъм и е внушило увереността в крайния победен завършек на борбата в бъдеще.

Пантелей Зарев отбелязва присъщата за стила на Г. Милев деформация на действителността, сближаваща „Септември“ с живописата на експресионистите — Г. Грос, Ж. Руо, Л. Сегал, но при това посочва принципната разлика с идейно-художествената функция на експресионистичния похват. Ако за назованите художници деформацията е важна преди всичко като формално средство, то при Гео Милев тя е дълбоко идейно осмислена, при обобщеното изобразяване величието на народа, изтръгнал се към свободата, към слънцето, и е дадена за засилване на контраста с „грубата натуралистичност“ при изобразяването варварствата на фашистите, на кошмара на поражението и разгрома.

„Така се създава онзи сбор от въздействията, който в най-голяма степен отговаря и на принципите на експресионизма, и на художествените цели на социалистическата поезия, използвала вече добре тези принципи.“⁴¹

⁴¹ П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. III. С., 1978, с. 327.

Съчетаването на експресионистичната гротеска с романтичната възвишеност позволява на Гео Милев да възпее героичния въстанал народ.

В повествованието на романа на Антон Страшимиров „Хоро“ образът на въстаналият народ не е изведен на първи план.

В „Хоро“ — първия антифашистки роман в световната литература — вниманието на автора е насочено към анализа на фашизма като психологическо явление. Затова на А. Страшимиров е потрябвала гротесково-сатиричната деформация, средствата на която го сближават не само с изкуството на експресионистите от XX в., но и с „Капричос“ на Франсиско Гоя.⁴²

Както в поезията на Разцветников и Фурнаджиев, както в живописата и графиката на Ив. Милев и П. Георгиев реалистичните образи в романа на Страшимиров се съчетават с гротесково-фантастичните. В „Хоро“ в съответствие с основната цел на писателя — да покаже психологията на фашизма — народът е изобразен в неговите взаимоотношения с палачите на въстанието в дните на разгрома. В трагически суровите образи на бащата и сина — на обушарите Капанови — е показана несломената вътрешна сила на народа, непокорен, протестиращ дори в момента на гибелта. Това е „протест на навързани хора, на хора, изправени пред ножа и куршумите, по-страшен от открития революционен протест... Клетвите на майките, хорото около трупове на убитите съдържа цялата закана на облетия в кървите си, но непобеден народ.“⁴³

Макар че в септемврийската живопис и графика темата за народния героизъм отстъпва пред темата за народното страдание и жертвеност, все пак могат да се назоват произведения, макар и далечни по своето художествено значение от изброените произведения на Г. Милев и А. Страшимиров. Това са гравюрите на П. Георгиев „Септември 1923“ и „Бунт на жените“.

Бели петна прорязват черното поле на изтеглената по дължина гравюра. Светлината изтръгва от мрака фигурите на хора, въоръжени с колове, коси, секири и сърпове. С лице към зрителя са поставени в барелефна композиция единадесет фигури на въстаници, изобразени в рязко движение, издигащи оръжието си. Сред тях има млади и стари хора. Лицата на младите изразяват героичен порив, готовност за действие; възрастните са със спокойни, мъжествени, съсредоточени лица. Движенията им са бавни, уверени, спокойни. Създава се впечатление за целеустремеността, силата, убедеността на всички тези хора в правотата на своето дело. Те държат здраво в ръцете си оръжието, вглеждайки се внимателно напред.

Другата графична работа е „Бунт на жените“. Изследователите на творчеството на П. Георгиев считат тази гравюра за произведение, характеризиращо го като остро социален художник.⁴⁴

Тълпата бедно облечени, разярани жени се е сляла в буен порив. Те се устремяват с омраза към някого, който е скрит зад десния пререз на листа. Издигнатите във възмутен жест ръце, разкритите в гневен вик уста, горящите от ненавист очи — всичко това много напомня образите на жените в цикъла „Въстание“ на Кете Колвиц, разкрива избухналото възмущение на народните маси.

Накрая картината на Ив. Петров „Лодкар“ (1926). Мара Цончева я нарича „една от първите творби за суровия живот на работническата класа“⁴⁵. В нея за първи път в българската живопис е запечатан образът на работника като нов герой, даден в романтичен аспект. Първият опит за създаване образа на силния, мъжествен пролетарий неслучайно възниква през септемврийския период.

⁴² Вж. М. Николов. Избрани произведения. Т. I. С., 1968, с. 156.

⁴³ Р. Ликова. Българската белетристика между двете войни. С., 1956, с. 147.

⁴⁴ И. Велчева. Пенчо Георгиев. — Изкуство, 1971, кн. 2, с. 16.

⁴⁵ М. Цончева. Прогресивни тенденции и направления в българското изобразително изкуство. — В: Революция и изкуство. С., 1970, с. 139.

Творческото единство на революционните писатели и художници, създадо се през годините, предшествуващи Септемврийското въстание, в сп. „Червен смях“, е продължено в седмичника „Звънар“, излизаш от май 1924 до февруари 1925 г.

Преждевременната смърт на Христо Смирненски и гибелта на Христо Ясенков не са могли да не се отразят върху художественото съвършенство на литературните материали в „Звънар“. На сатиричните стихотворения, фейлетони и очерци на Крум Кюлявков, Тома Измирлиев и техните млади сътрудници не достига онова майсторство на сатирата, което са владеели Смирненски и Ясенков.

При цялата си политическа острота и смелост тяхната сатира не се отличава с жанрово разнообразие, с чувство за поезия, с артистичност; понякога тя се създава по шаблоните на тогавашната хумористична литература, с присъщите ѝ стандартни комически средства и каламбури. На писателите-сатирици невинаги се удава да намерят точната, достатъчно обемна вътрешно и изразителна дума.

Недостатъците на литературния материал в „Звънар“ са забелязани от критиката още от първите дни на съществуването на седмичника. В статия в сп. „Нов път“, посветена на „Звънар“, критикът, който се е подписал „А. К-в“, вероятно Ангел Каралийчев, като посочва отговорните задачи, стоящи пред революционното сатирично издание, „да бъдат бич за тъмните сили в българската действителност и нежна братска утеха за грубите души“, отбелязва, че „първите стъпки в това направление са твърди и уверени“, но заедно с това признава, че „прозата на „Звънар“, стиховете и анекдотите са още слаби“.⁴⁶

Много по-съвършена в художествено отношение е в „Звънар“ публицистичната графика на младите художници — Александър Жендов, Илия Бешков, Стоян Венев, Крум Кюлявков. Жендов и Кюлявков излизат като графици-публицисти още на страниците на „Червен смях“, сътрудничат със Смирненски и Ясенков.

Но все пак е важно, че и в „Звънар“ общността на политическата насоченост по старому обединява писателите и художниците. В условията на политическия режим на фашистката диктатура на Ал. Цанков „Звънар“ продължава идеологическата линия на „Червен смях“. Разобличаването на политическата реакция се съчетава в „Звънар“ с утвърждаване неизбежността на тържеството на революцията, на силата на народа, с вярата в неговото светло бъдеще. С това е свързан и често възникващият събирателен образ на героя-революционер, на бореца, олицетворяващ мощта на народа.

В условията на разгрома на Септемврийското въстание и тържеството на фашизма такава тенденция на седмичника спомага за преодоляването на объркваността, отчаянието и песимизма.

Смелият призив към продължаване на борбата, вярата в победата е онова, което отличава публицистичната графика на „Звънар“ от произведенията на септемврийската живопис, с преобладаващия в нея мотив за скръбта по загиналите борци — онова, което я прави съзвучна със „Септември“ на Гео Милев.

В рисунката на Жендов „Работници“ (бр. 30) работниците, оковани във вериги, са представени само като временно победени — мускулите на ръцете им са напрегнати, те са готови да смъкнат веригите. В рисунката „Войната“ (бр. 13) прикованите към стълбовете тела на хората се извиват, в тях пулсира живот; в погледа им има не само страдание, но и предчувствие за скорошно освобождение.

В рисунката „Майка“ (бр. 2) пред майката е прострян мъртвият син, но зад него се надига могъщата фигура на отмъстителя със стиснати юмруци, с гневен призив в погледа.⁴⁷

⁴⁶ А. К. Смахът и списание „Звънар“. — Нов път, 1924, кн. 13.

⁴⁷ Вж. С. Босилков. „Звънар“ — огнище на революционна публицистична графика. — Изкуство, 1974, кн. 1.

В новогодишния брой (бр. 36) на символичната рисунка на Ал. Жендов е представен звънар, който, напрягайки сили, бие камбаната. Нейните звуци се леят като поток от светлина по земята, прорязвайки ношния мрак. На същия лист има стихотворение без авторски подпис, предвещаващо настъпването на новия ден.

Самият характер на „Звънар“ като сатиричен седмичник определя преобладаването на рисунките и стиховете, изобличаващи реакцията, която тържествува във всички сфери на държавния и обществен живот и придобива все повече формата на фашистка диктатура. Писателите и художниците от „Звънар“ показват античовешката същност на фашизма, утвърждават, че условията на обществен живот, създадени от фашистите, лишават хората от нормално съществуване, осакатяват ги духовно, враждебни са на всички постижения на човешката култура. Те гневно осъждат главатарите на фашисткия режим и онези, които се примиряват с фашизма, онези, които са се приспособили към него.

В антифашистката сатира най-ярко се проявява творческото единство на писателите и художниците от „Звънар“, решили общите проблеми със специфичните средства на своето изкуство. Често техните сатирични произведения, биещи в една цел, се появяват в един брой на седмичника в непосредствена връзка едно с друго. Така в бр. 3 е поместена карикатурата на Ил. Бешков „Мироносци“. На първи план язди на кон голяия диктатор Цанков. В ръката си държи палмово клонче. Той се опитва да скрие голотата си с националния флаг; зад него язди друг конник — войник с гол меч. Под копитата на конете им лежат изтошени деца, а зад тях остава гора от надгробни кръстове. Художникът е изобразил Цанков гол не само заради възможността да подчертае неговото физическо уродство, но и за да изтъкне чрез разголването му лъжливостта на миротворческите обещания.

В същия брой се намира и сатиричното стихотворение на Тома Измирлиев „Демокрация и конспирация“, където високопарните декларации на диктатора за демокрация са в противоречие с изискването всеки чиновник под заплахата за уволнение от службата да подава декларация за своята лоялност, а работникът да не изисква хляб и жилище, да не протестира против спекулациите — иначе в полицейския участък ще му покажат какво представлява демокрацията.

Стихотворението и рисунката разкриват чрез средствата на сатиричната графика и сатиричната поезия различни форми на проява на фашистката диктатура, показват с помощта на иронията несъответствието между лъжливите декларации на правителството и неговата същност.

В единство се възприемат рисунката на Жендов „Един юбилей. 1914—1924“ и сатиричното стихотворение на Т. Измирлиев „Да живее войната“ (бр. 14), изобличаващи в различни аспекти империалистическата война. Войната носи смърт на народите — утвърждава Жендов със своята рисунка, на която е изобразена разголена фигура с каска, меч и копие; над нея се вижда череп, краката ѝ тычат едно дете. Редом има друга фигура на привързан към стълб мъж в позата на „Умиращия роб“ от Микеланджело на фона на гробищни кръстове.

Чрез ироничната прослава на войната в своето стихотворение Т. Измирлиев утвърждава — войната е необходима за обогатяващите се от нея спекуланти.

Авторите на рисунката и стихотворението често се насочват към еднакъв сюжет, но го трактуват в различни сатирични аспекти. В бр. 4 на една страница са поместени рисунката на Ал. Жендов „Конспиратори“ и стихотворението на Т. Измирлиев „Празникът на просветата“. На рисунката е изобразено как завеждат под стража Кирил и Методий в полицейския участък. Рисунката допълва текста. На въпроса, защо са ги задържали, полицейският началник отговаря: „Подвеждате се по Закона за защита на държавата за това, че опозиционният печат си служи с вашата азбука.“

Жендов използва сатиричната хипербола, за да доведе до абсурд проявата на полицейския режим, да покаже неговата несъвместимост с онова, което съставя славата и гордостта на българската култура.

Измирлиев описва иронично радостния празник на просветата, несъвместим с полицейския произвол. Иронично е прославянето на Цанкова България, където на думи няма гнет и тирания, където:

Вместо тюрмета — училища
са отворени навред.
Византийски мракобесници
не преследват всеки млад.
Никой днес не спира вестници
ей тъй просто — на инат!

Ироничното прославяне на Цанковите свободи се прекъсва от гневното, сатирично утвърждаване на същата мисъл, която е изразена в рисунката на Жендов в аналогичната сюжетна ситуация. Ако Кирил и Методий се бяха оказали в Цанкова България, биха ги очаквали обвиненията в бунт и бесилката.

Лесно могат да се установят аналогични паралели на литературните произведения и рисунките, като се сравнят рисунките и стихотворенията, фейлетоните, изобличаващи фашисткия терор, осмиващи отделните политически дейци — банкери, депутати, министри; еснафите, които са се примирили с фашизма, карриеристите, приспособили се към него, дейците от различни партии в „Демократическия сговор“.

Обръщането към националните традиции, преодоляването на индивидуалистическото светоусещане, намирането връзката на творчеството на писателите и художниците с народния живот, социалната насоченост на техните произведения — всичко това създава по-нататъшни предпоставки за развитието на българската литература и изкуство на социалистическия реализъм, става необходима предпоставка за неговото утвърждаване в художествената култура на България през последвалия период на 30-те години.

Преведе от руски Ралица Маркова