

БЪЛГАРСКАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО ПРЕЗ 30-ТЕ ГОДИНИ

БОРИС ШАЙКЕВИЧ (ОДЕСА)

Утвърждаването на метода на социалистическия реализъм в българската художествена култура от 30-те години представлява единен процес, обхващан всички видове изкуство и литература, процес, обусловен от особеностите на освободителното движение през този период. Това, което става в литературата и изкуството при социалистическия реализъм, не може да се разглежда само като сходни явления, без дълбока вътрешна връзка, без взаимодействие между тях.

Тази връзка се явява както на основата на типологическата общност на художествения процес, така и въз основа на преките контакти, на съвместните творчески усилия, насочени към постигането на една единна цел.

Изострянето на класовата борба в началото на 30-те години активизира процеса на политическа ориентация на прогресивните писатели и художници, накарва ги да направят своя избор по пътя на политическата борба. Те се обединяват около партийните издания като „РЛФ“, „Ехо“, „Жупел“, „Поглед“, „Кормило“ и др., встъпват в тясно сътрудничество при решаването на общите за тях политически проблеми, съвместно участвуват в нелегалната, конспиративна работа, провеждана от БКП.

Често е трудно да се разграничат сферите на дейността на писателите и художниците, обединени в двата творчески съюза — „Трудовоборческите писатели“ и „Дружество на новите художници“. Тук се срещат Х. Радевски, Г. Караславов, М. Изаев, Н. Ланков, О. Василев, Л. Стоянов с А. Жендов, И. Фунев, С. Венев, М. Сотиров, М. Цончева. Съвместната им работа е за тях стимул в творчеството, обединява ги в борбата против фашизма и монархията. Между дружеството „Новите художници“ и „Съюза на трудовоборческите писатели“ в общата за тях платформа се установяват тясно творчески връзки.

В писателския съюз вземат активно участие художниците, които се занимават с литературна дейност, като А. Жендов, И. Фунев, Н. Шмиргела. Х. Радевски си спомня, че А. Жендов „беше еднакво мощен и като художник-карикатурист, и като фейлетонист, и като публицист“¹. Той е един от организаторите на Съюза и влиза в неговото ръководство; Н. Шмиргела е не само скулптор и изкуствовед, но и автор на разкази, като същевременно е и секретар на учредителното събрание на Съюза². Писателите съвместно с художниците подписват статията за Горки, поместена в „Кормило“; съвместно с Г. Караславов

¹ Х. Радевски. Спомени за Александър Жендов. — Изкуство, 1982, кн. 5, с. 15.

² Вж. Д. Остоич. Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство. С., 1967, с. 35.

А. Жендов редактира сатиричното издание „Жупел“; И. Фунев се изявява като поет на страниците на партийната преса, сътрудничейки с пролетарските писатели във вестник „РЛФ“ и в ежедневника „Кормило“; с писателите Н. Ланков, Х. Радевски, Г. Караславов и О. Василев е свързан в своето творчество Н. Балкански.

Авторът на монографията за Н. Балкански А. Божков отбелязва влияние то на този писател не само върху поетическите опити на художника, но и върху неговите произведения в живописа³. Широко са известни личните контакти на Н. Вапцаров с пролетарските художници, в чийто кръг поетът навлиза през 1936 г., откогато редовно се среща с тях в ателието на А. Жендов и Н. Шмиргела и живо се интересува от техните произведения. Дружески и творчески връзки се създават между Н. Вапцаров и Б. Ангелушев, чието оформяване на корицата на сборника със свои стихове поетът счита за най-съответстващо на виждането му; на Б. Ангелушев и А. Жендов той чете своите нови стихотворения, а от А. Жендов получава информация за Съветския съюз⁴, използва квартирата на Жендов за конспиративни събрания⁵; приобщава С. Сотиров към нелегалната антифашистка дейност и се превръща за него в образец за мъжеството и издръжливостта на бореца⁶. Изброяването на подобни примери за връзки и сътрудничество между пролетарските писатели и художници лесно може да бъде продължено. Не е случаен и фактът, че често едно и също лице е и писател, и художник. А. Жендов е писал и остри фейлетони, и памфлети, и статии, които го характеризират като страстен публицист. В тях, както и в неговите сатирични рисунки, се чувства влиянието на Хр. Смирненски, с когото са сътрудничели още в списание „Червен смях“.

В ранното творчество на И. Фунев скулптурата и поезията своеобразно взаимно се допълват⁷.

Неслучайно обръщението на Фунев-скулптора към образите на писателите — Смирненски, Хрелков, Караславов, се отличава с дълбоко проникване в тяхната творческа индивидуалност.

Въздействието на пролетарските писатели върху творчеството на Фунев-скулптора е изразено в наличието на романтичен дух, революционен патос, в остра драматична сюжетност и динамичност в такива негови композиции като „Рабкори“, „Събрание“, „Трета класа“.

Единството на художествения процес в литературата и изобразителното изкуство на социалистическия реализъм в България се изразява в общото за писателите и художниците разбиране за целите и задачите на творчеството.

По-голямата част от техните изказвания за предназначението на изкуството се характеризират с полемична насоченост против „чистото“ изкуство, утвърждаване правомерността на тенденциозността и партийността, желание за участие с помощта на своето творчество в борбата, оглавявана от партията. Полемичната насоченост против „чистото“ изкуство и представата за изкуството като двигател на общественото развитие са издигнати в предговора към каталога на изложбата „Земя“, организирана от съюза „Нови художници“ през 1931 г.

Единството, възникващо в развитието на литературата и изобразителното изкуство при социалистическия реализъм („новия художествен реализъм“),

³ А. Божков. Ненко Балкански. С., 1977, 53—54.

⁴ Б. Вапцарова. Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., 1978, с. 189, 190, 195, 197, 205, 244, 261.

⁵ М. Исаев. Александър Жендов в моите спомени. — Изкуство, 1966, кн. 10.

⁶ Е. Лъвова. Стоян Сотиров. М., 1978, 45—48.

⁷ Вж. М. Цончева. Иван Фунев. С., 1974, 47—48.

проличава в подхода на писателите и художниците към основните проблеми на действителността. „На България в настоящия момент може да се пожелае: освобождение от фашистко робство, в което е почти целият народ, създаването на нова литература и ново изкуство . . . напълно възродени в духа на нашето динамично време, пулса на което е дълъжен да долови пръв писателят или изобщо човек на изкуството. . .“ — пише Н. Хрелков през 1931 г.⁸

За общността на пролетарските писатели и художници, за формирането на тяхното творчество на основага на художествените принципи на социалистическия реализъм до голяма степен спомага усвояването на постиженията на съветската литература и изкуство, които проникваха в България въпреки забраната и ограниченията от страна на цензурата. От общата идеяна насоченост е обусловено типологическото съответствие на техните естетически възгледи и творчество.

Така например в литературно-критическите статии, както и в отделни поетични произведения като „Доклад“, „Горки“, „Ботев“, „Кино“ Н. Вапцаров изразява своето схващане за целите и задачите на изкуството на „новия художествен реализъм“.

Аналогични мисли за същността на изкуството и неговите задачи изказват и И. Фунев, А. Жендов, Н. Шмиргела, С. Сотиров.

В предговора към каталога на съвместната изложба „Сдружението на новите художници“ и загребското прогресивно общество „Земя“ А. Жендов твърди, че „изкуството трябва да отразява бърно и дълбоко не само съвременната действителност, но и бъдещето“.

Твърденията за предназначението на изкуството са доста близки до тези, които се изказват в „Предговора“ и са изразени в поетична форма от И. Фунев в неговата творба „Песента на скулптора“. Отхвърляйки „миражи по лунните страни“, Фунев говори за своя стремеж: „Живота си земен нареждам с борба“. За него „красотата е дим и мъгла, когато не бъде тя средство в борбата“.

Венери при мене не правят портрети,
ни кротки мадони с небесна печал.
При мене позират гавроши с каскети
и всички хамали от моя квартал.

Студеният мрамор е чужд на неговите модели, той ги вае от простия камък, гранитния камък, по който вървим всекидневно навън.

Л. Стоянов приветствува Фунев за това правдиво възплъщение на суровия живот в съответстващия му груб материал⁹.

Най-пълно формулира принципите и идеите на „новия художествен реализъм“ Шмиргела в доклада си „Художественият реализъм“, изнесен на 30 май 1935 г. в „Сдружението на новите художници“. В него Шмиргела развива мисли, прилагайки ги към изобразителното изкуство, изказани за социалистическия реализъм от Горки в доклада му на Първия конгрес на съветските писатели¹⁰. Такова е основното изискване към художника, изтъкнато в доклада на Шмиргела, което е много близко до разсъжденията за целите на изкуството, изказани от Н. Вапцаров в стихотворението „Доклад“. Н. Шмиргела изтъква, че на работника му трябва да „произведения, които да отразяват неговия живот и неговата борба“¹¹. Това ни кара да си спомним стихотворението на Н. Вап-

⁸ Заря, 1931, бр. 2800.

⁹ Л. Стоянов. Фигурите на Иван Фунев. — В кн.: Людмил Стоянов за литературата, изкуството и културата. С., 1959, 261—262.

¹⁰ Н. Шмиргела, За ново изкуство. С., 1962 г., 23—24.

¹¹ Пак там, с. 24.

паров „Горки“, където старият работник обяснява защо са му близки произведенията на великия пролетарски писател. Както Н. Вапцаров, така и Н. Шмиргела в статията си „За творчеството на младите“ решително осъжда тези, които, стремейки се да изразят нови идеи в своите произведения, нихилистично се отнасят към художествената форма; той напомня за единството на идеята и формата, в която тази идея получава своя художествен израз.¹²

По това време теоретиките на социалистическото изкуство трябва настойчиво да напомнят това на пролетарските художници и поети. Често, увлечени от смелостта и новото в революционните идеи, много от тях недооценяват значението на художествената форма.

Водеща тема в литературата и изкуството на социалистическия реализъм през 30-те години не само в България, но и във всички капиталистически страни става темата за класовата борба, за пролетарската солидарност, безработицата и стачното движение. През 30-те години капитализмът и социализмът се разкриват в цялата си диаметрална противоположност.

Пролетарските писатели и художници се включват в антифашистката борба на народа и образът на героя, стремящ се към революционното преобразование на света, изпъква на преден план в тяхното творчество.

Новият герой, работникът-революционер, е изобразен от българските пролетарска литература и изкуство още през 20-те години. Обаче в поезията на Хр. Смирненски, Г. Милев, в творбите на графичите от списание „Червен смях“ и „Звънар“ преобладава образът на революционната маса, образът на отделния герой придобива титанични мащаби, издига се до обобщен символ. При новите исторически условия се изменят и формите на борбата на пролетариата. „Революцията беше вече слязла от романтичния пиедестал на барикадите и се бе превърнала в уморителна всекидневна жертвоготовна дейност“¹³. Този факт коренно изменя съзнанието на революционерите поети и художници, кара ги да търсят нови, по-близки до живота форми за изразяване на героично-то в изкуството. Новото, колективистично съзнание пролетарските поети от 30-те години пренесоха и в по-интимните пластове на всекидневието¹⁴.

Работническата тема утвърдила се в графиката още през 20-те години, навлиза в живописата и скулптурата поради по-ограничените им възможности едва в началото на 30-те години, когато живописците С. Сотиров, Н. Балкански, М. Цончева, Б. Иванов, скулпторите И. Фунев, Н. Шмиргела, И. Лазаров, В. Емануилова намират новия художествен език за изобразяване хората на труда. Новите, неизвестни дотогава тези и сюжети изискват обновяване и на изразните средства, по-експанзивен художествен език, по-сложна образна структура.

Идейно-естетическите принципи от „новия реализъм“ се обогатяват с един нов начин на анализиране, с нов социално-психологически, идеен и творчески подход към живота¹⁵.

През 30-те години в центъра на вниманието на пролетарските художници А. Жендов, С. Сотиров, И. Фунев, на писателите К. Велков, Г. Караславов, Х. Радевски, Н. Вапцаров вече не е масата, както беше през 20-те години, а отделните съставлящи я личности, обикновените хора в техния личен и обществен живот, при които героизмът изпъква като същност на характера им.

¹² Пак там, с. 31.

¹³ М. Цанева. Песни за човека. За общественото и интимното в поезията на Вапцаров. — В кн.: Никола Вапцаров. Нови изследвания. С., 1970, с. 61.

¹⁴ Пак там, с. 68.

¹⁵ Д. Балкански. Идейно-художествени насоки на българската революционна живопис през 30-те години. — В кн.: Българско социалистическо изкуство от тридесетте до седемдесетте години. С., 1978, с. 27.

Новият герой — съзнателен работник-революционер — през 30-те години прекратява стадия на жертва на социалния строй. Той е надарен с пораснало самосъзнание, човешко достойнство и интелект. Такъв е представен той в рисунките на Жендов — „Стачка“, „Стачен пост“, в картините на Балкански „Работническо семейство“, „Семейството на работника“, в картините на Сотиров „Безработният миньор“ и „Обяд“, в скулптурните композиции на Фунев „Машинист“, „Рабкори“, в романа на Караславов „Споржилов“ и повестта „Селкор“, в романа на К. Велков „Село Борово“. От името на работника-революционер говорят в своята поезия Радевски, Исаев, Вапцаров. Този нов образ е истинско откритие в българската литература и изкуство в края на 20-те и първата половина на 30-те години.

„Пролетарският художник се насочва в своите произведения към ежедневието, за да разкрие с конкретни форми красотата на героизма на Човска. Героиката се трансформираше в елемент от психиката на революционера“¹⁶.

За да предадат художествена значимост на суровото ежедневие, да покажат извята на героичното начало в него, художниците и писателите търсят великото в обикновеното, интимното, житейското. Лирическият герой на Ланков, Радевски, Исаев, Вапцаров се разкрива в различни емоционални аспекти не толкова със своето участие в събитията, колкото със своите преживявания, предизвикани от тези събития. Вървейки по този път, поетите постигат емоционална напрегнатост и психологическа задълбоченост в своята поезия.

Драматизмът на пролетарската поезия от 30-те години е „драматизъм не на колебания, на пориви и безсилие, на разкъсване на личността от вътрешни противоречия — драматизъм на епохата и на едно дълбоко човешко изживяване“¹⁷. Такъв именно е драматизмът в стиховете от сборника на Хр. Радевски „Пулс“, който възниква не от ситуацията, а от нейното преживяване от страна на лирическият герой. Неговите преживявания са сурови, родени от условията на всекидневния живот, на класовата борба дори в стихотворенията с любовна тематика като „Пролетарка“, „Сред нощ“, „Стихове за обичта“. Идейното обогатяване на интимните мотиви придава сила и дълбочина на лирическите стихове на М. Исаев. Тревожните мисли на бащата за съдбата, очакваща кротко спящото дете в стихотворението „Безсънното дете“, придава драматизъм на неговото бащинско чувство, на неговата нежност, поражда тревожно чувство у читателя. Тревожните въпроси на бащата засилват вълнението, търсят защита на интимното човешко чувство.

Подобна е и природата на драматизма, възникващ от преживяванията в произведенията на художниците. В портретите на И. Петров „идейната и емоционалната връзка със съвременния живот се осъществява при него именно посредством дълбокото проникване в психологията на хората; художникът стумява да открие в тях тяхната скрита готовност да се разбунтуват, да реагират срещу човешките неправди“¹⁸.

В картината си „Обяд“ Сотиров показва драматизма на ежедневиия живот на работническото семейство в битовата сцена по време на обяд в двора на завода. Суровият, изпълнен с решителност, питащ поглед на младия работник, насочен право към зрителя, отпечатъкът от тежестта на труда му, изразен върху неговото лице, създават драматична напрегнатост, насочват мислите на зрителите към живота на тези хора. На тази идея са подчинени всички изразни средства — монументализацията на образите, тяхното съзнателно огрубяване, фонът на нажежения от слънцето заводски двор, лаконичността на цветовата гама.

¹⁶ В. Захаржевска. Болгарска революционна поезия 30-х-початку 40-роки в XX ст. Київ, 1971, с. 13.

¹⁷ Р. Ликова. За някои особености на българската поезия 1923—1944 г. С., 1962, с. 211.

¹⁸ И. Михалчева. Портретът в българската живопис. Ч. II. С., 1971, с. 89.

Чертите на новия герой — работника-борец — неговият висок интелект, енергия, воля, мъжество, хуманизъм, силата на неговата любов и ненавист, запечатани от Вапцаров в стихотворенията „Вяра“, „Двубой“, „Писмо“, „Огняроинтелигентска“, намират своя израз и в образите, създадени от И. Фунев, Н. Шмиргела, А. Жендов, С. Сотиров, Н. Балкански, С. Куцаров. Както и при Вапцаров, в творбите на тези художници чертите на характера на новия герой се разкриват в неговия сблъсък със света на насилието и експлоатацията. Както и Вапцаров художниците показват своите герои най-често в момент на активно действие: И. Фунев със скулптурата „Рабкори“, в барелефите „Събрание“, „Стачен пост“, „Машинист“; А. Жендов в рисунките си „Агитатор“, „Обиск“, „Стачен пост“. Както и героите на Вапцаров, и техните герои са показани в конкретна среда, в драматичен конфликт с враждебния за тях свят. Със средствата на скулптурата, живописа и графиката художниците казват същото, което Н. Вапцаров каза със средствата на лирическата поезия.

В скулптурната група „Рабкори“ (1932) са изобразени двама млади работници в момент, в който съставят статия за заводския вестник. С точно намерени психологически детайли, със схванатото движение, жеста, погледите на героите И. Фунев правдиво и конкретно ни предава техните изживявания, цялата сложност на техния вътрешен живот.

До образа на работника-интелигент в поезията на Вапцаров се доближава образът, създаден от Фунев в релефа „Машинист“. Това изображение на машиниста в момент, в който той кара влака и заедно с това обобщеното изобразяване на устремения към бъдещето герой е показано в пределно конкретизирана обстановка. Така и при Вапцаров в „Огняроинтелигентска“ работникът-интелигент, обхванат от патоса на борбата, от мечтата за нов свят, е показан в пределно лаконично предадените обстоятелства на своя ежедневен труд. На Вапцаров са достатъчни само два реда, за да накара читателя да почувствува обстановката:

Сънно тракат
релсите във мрака

и още два реда, за да възпроизведе физическото състояние на героя:

От умора
ставите болят.

Фунев и Вапцаров показват героя си в момент на драматично действие, в борба със стария свят.

Подобен е типажът на интелигентния млад работник по време на действие, в острия момент на двубоя с жестокия свят на насилието и злобата в графиката на Жендов.

Рисунката на Жендов „Обиск“ (в. „Фронт“, 1932, бр. 18) също като стихотворението на Вапцаров „Двубой“ е построена върху контраст. На младия, с интелигентен вид работник, който в момента на обиск се държи спокойно, с достойнство, със съзнанието на своята сила и правота, се противопоставят изобразените в гротесков план три отвратителни фигури на полицаят. Чрез тях в конкретни, зрими персонифицирани образи е представен животът („разкапан, озлобен живот“), с който в смъртен двубой се е хванал лирическият герой на Вапцаров. Този живот в стихотворението „Завод“ се сравнява с озъбено, свирепо куче. Със специфичните средства на графиката и поезията тук е изобразено едно и също явление, дадена му е еднаква оценка.

По своята духовна същност са близки до героите на Вапцаров и младите нелегални комунисти, запечатани в портретите на Куцаров от 1941—1942 г. Това са хора с открити лица, с одухотворени, жизнерадостни и спокойни по-

гледи, със скромна външност. Зад нея прозира твърдостта на характерите им, зрелостта на техните мисли. Такива са портретите на И. Кунчев, И. Черногор, Т. Ангелов — приятелите на художника, двойният портрет „Другари“ на активни дейци на съпротивителното движение. „Дистанцията между триножника и подиума за позиращия е премахната, пространството между тях — запълнено с чувство на другарско откровение. . . Като сравним тези образи със собствения портрет на автора ще видим, че той търси в тях черти, които са присъщи на самия него“¹⁹. В това в значителна степен се проявява приликата между творческите принципи на Куцаров и Вапцаров. И двамата, изобразявайки духовно близки на тях хора, подчертават своята близост с тях. („Това бях аз“ — настойчиво повтаря Вапцаров, говорейки за хора, загинали в двубоя със стария свят и за тези, които със своя подвиг утвърждават новия свят.) И двамата същевременно се стремят да намерят и запечатат индивидуалното своеобразие на всеки от своите герои.

По същия начин красотата и нравственото величие на хората утвърждава Н. Шмиргела. Това са красиви, физически здрави, умни и смели хора, уверени в своята правда. Неговата „Глава на млад работник“, както и образите на работниците в лириката на Вапцаров и портретите на Куцаров, отразяват личното отношение на художника към героя²⁰.

Близки по своя психологически облик образи на работници са запечатани в барелефа на Фунев „Стачен пост“, в рисунката на Жендов със същото заглавие и в стихотворението на Вапцаров „Ботев“. Суровостта на неговия облик два пъти е определена с епитета „навъсен“. Той изисква от поета суровата, неразкрасена истина и разбиране на живота, на тежестта на труда и жестокостта на експлоататорите. Когато поетът му предлага една поукрасена измислица, той „бърчи челото“ и иска истината.

Фунев, Жендов и Вапцаров показват образи на хора, помъдрели от тежкия жизнен опит, осъзнали суровата необходимост от борба.

Героите на Вапцаров, Фунев и Жендов са лишени от всякаква идеализация. Поетът и художникът ги намират в конкретната обстановка, в непосредствената връзка с ежедневиия бит, в цялата му жизнена конкретност.

Ние ги виждаме в душния заводски цех („Завод“), в мрака на паракоридния трюм („Спомен“), в тясната и мръсна затворническа килия („Песен за човека“), в колибата на работника, където разсъмването прониква през помътнелите стъкла („Зора. Събужда се града“). Вапцаров умее да намери лаконичното, точно определение, изразителния битов детайл, да създаде чрез словото живописно видим образ, конкретизиращ обстановката, в която живее, мисли, чувства и действа неговият герой.

Аналогична конкретизация на обстановката, изобразяване на героя в битовото ежедневие може да видим и в произведенията на Фунев. Това са точно намерени детайли, като частите на маховика, на който облегнати пишат своите бележки „рабкорите“. Това е фрагментът на част от стената на локомотива, обшита с чугунена плочка с номера на машината. Особено се усеща битовото ежедневие на обкръжението в барелефа „Трета класа“. В очертанията на прозореца на препълнения с бедни хорица вагон от трета класа Фунев е изобразил седем глави на пътници. Това са хора от народа, типични български лица — работник с превързана глава, селски момък, млада работничка с дете, стара селянка. От това как всеки от тях се стреми да си покаже главата навън, за да вдъхне малко чист въздух, зрителят образно си представя доколко е пре-

¹⁹ А. Божков. Художници-антифашисти. С., 1956, 132—133.

²⁰ Николай Шмиргела, представен от проф. А. Стойков и С. Русев. С., 1971, с. 18.

пълнен вагонът, как е нагорещен от жегата и застоял въздухът в него от дишането и потта на множеството, препълнили го човешки тела²¹.

Човекът на труда е изобразен в поезията не само в момент на труд, но и в интимния си живот, в лиричен аспект. В поезията на Ланков, Радевски, Исаев и Вапцаров лирическият герой се слива с народната маса. Преодоляването на схематизма, присъщ на пролетарската поезия от първата половина на 30-те години, се съпровожда от насочването към изобразяване на неговия интимен живот, неговото отношение към майката, към любимата. Гласът на неговото сърце все повече звучи в единство с призива за борба. Показвайки света на интимните чувства на своите герои, поетите не ги обособяват от конкретната жизнена обстановка — от бедността, изтощителния труд, от ежедневната им борба за хляб.

Лирическият герой на Вапцаров знае, че суровият живот заплашва с гибел най-добрите човешки чувства, но се гордее с това, че в дните „когато ни притягат в обръч“, той в сърцето си „пазя още кът за обич“ („Любовна“). Отхвърляйки като лъжа „красивата любов“, Вапцаров говори за любовта, която идва в труд — сред дим, сред сажди и машини“ („Кино“). Но както и да осакатява и да помрачава животът любовта на трудовия човек, тя винаги се изобразява като поетично, светло и силно чувство. В начина, по който обичат героите на Вапцаров, се проявява тяхната душевна сила. Аналогична е трактовката на лирическата тема в живописата на Н. Балкански в картините „Работническо семейство“ и „Семейството на работника“ (1937). Балкански ни показва щастието на майчинството и на съпружеската любов, съчетавайки камерността на лирическия мотив с монументалността на формата. И в двете картини безработният работник и неговата жена са показани като хора силни и целеустремени. Изразителни са и битовите детайли — празната паница за супа, двата картофа на масата ни дават да разберем положението на младото работническо семейство. Но при все това, художникът чрез облика на тези хора ни показва тяхното духовно и физическо здраве, чистотата на техните чувства. Връзката между домашната среда и времето, в което живеят героите, позволява да ги възприемем в историческа перспектива. Те не са осакатени от тежестта на своя живот²².

Обаче образът на героя—работник и революционер, се формира в изкуството на социалистическия реализъм не изведнъж. В него отначало преобладава изобразяването на угнетения, потиснат и измъчен от непосилния труд работник. Началото на тази тема в живописата полага картината на И. Петров „Лодкар“ (1929). На преден план художникът е изтъкнал фигурата на изнемогващия от умора лодкар; лицето му изразява безнадеждност, отчаяние.

Злата съдба на работника остава като главна тема на художника и в литографията му „Без работа“, макар че в гравюрата „Почивка“ зад тази умора и безнадеждност се крие вече гневен протест, скрито негодувание²³.

Същият образ на угнетения, потиснат човек навлиза и в поезията. Това е младият огняр, умиращ от туберкулоза, от непосилния труд, който мечтае да доживее до пролетта в „Спомен“ на Вапцаров, работникът от хлебарницата, канцеларистът, прекарал шестнадесет години със своето сметало („Доклад“).

Също като Вапцаров, тежкия мъчителен живот на трудовете хора, обхванати от безсилна ненавист, показват в цялата му страшна конкретност Фунев, Стайков, Ангелушев, Жендов, Куцаров.

В гравюрата на В. Станчев „Зидари“, която доста се приближава до едноименната картина на Г. Курбе, но се различава по ярко изразения национален

²¹ Вж. Н. Мавродинов. Иван Фунев. С., 1955, 34—35.

²² А. Божков. Ненко Балкански. С., 1977, с. 93.

²³ А. Божков. Илия Петров. С., 1955.

облик на изнесените на преден план фигури на младия и стария работници, двамата под лъчите на изгарящото слънце павират пътя. С огромно напрежение, с последни сили старецът вдига тежкия сандък с чакъла. На неговата уморена, тромава фигура се противопоставя още пълният със сили млад работник, който набива камъните в грунда. Този момък, по всичко изглежда съвсем наскоро е започнал работа като зидар; той все още е пълен със сили. Чрез контрастната съпоставка на стария и младия зидар художникът като че ли намежда за нерадостното бъдеще на младия, предизвиквайки по този начин чувство на дълбоко възмущение у зрителя.

Точно за такива хора ни говори Вапцаров в стихотворението си „История“. Това са милионите забравени от историята, измъчени от труда и недоимъка селяни, „които миришеха на лук и киснало, и под мустаците увиснали живота псувахме сърдито“, същите, които напрегнато и нетърпеливо чакат съдването на своите надежди.

О, как сме чакали напрегнато
в задръстените кафенета!

Аналогичен образ възниква в гравюрата на Стайков „Селяни в кръчмата“ (1937). В селската кръчма, до грубо скованата маса, пред бутилка вино седят двама дълбоко замислени и угрижени селяни. През прозореца се вижда пращел селски път, наведени на една страна къшурки, полуразбитата каруца. Всички тези детайли красноречиво говорят за бедността, изостаналостта на българското село, за тежкия безрадостен живот на селяните.

Пределното приближаване на лицата на събеседниците като в кинокадър до очите на зрителите, позволява по-добре да фиксираме вниманието си върху техния сложен духовен свят, по-добре да разберем техните характери — на сериозния волеви по-възрастен и на непримиримия, затворен в себе си по-млад²⁴.

Образът на хората от народа, дълбоко замислени за своя живот, се конкретизира от поета и художника в аналогична, сходна обстановка, в „задръстените кафенета“.

Вапцаровата тема за „човешка драма“ и „борбата за хляб“ широко е представена в рисунките на Жендов. През тях минава цяла галерия от измъчени от непосилния труд работници, докарани до отчаяние от безработицата интелегенти, от техните преждевременно остарели жени, от мършавите и окъсани деца на бедняци, показани винаги с гняв и съчувствие. Такива негови рисунки са „Безработният чиновник“, „Мамо, хляб“, „Кварталното кино“ и др.²⁵

Изразителен по своята психологическа характеристика е образът на въглищаря в рисунката на Ангелушев („Въглищар“, 1934). На фона на пустинна равнина е показана самотната, грубо сложена набита фигура на младия работник, който кара с каруца въглища. Неговата поза изразява крайна умора, лицето му — тежките мисли на човека, роптаещ против съдбата си.

Многообразните форми, в които се проявява „човешката драма“ на трудовите хора, са отразени в ескизите и рисунките на С. Куцаров. В най-обикновените битови сцени художникът влага значително съдържание, дава ни да почувствуваме острия социален конфликт, „двубоя“ на своите герои с живота. Такива са най-добрите от завършените му произведения — гравюрите „Чираче“, „Сутерен“.

В мрачното мазе, в мизерно обзаведената стая се намират болният работник и неговата жена. Покрай прозореца минава богата дама със своето пуделче.

²⁴ Вж. А. Стойков. Веселин Стайков. — Изкуство, 1967, кн. 2, с. 27.

²⁵ Вж. М. Цончева. Александър Жендов. С., 1959, с. 14.

През прозореца се виждат само краката ѝ, обути в модерни обувки, и фигурката на кученцето. Болният работник с гняв прави опит да се приповдигне от своето мизерно ложе, свива юмруци, заканва се на безделниците, изсмуквали неговите сили, отнели здравето му.

Това са само няколко от примерите, които свидетелствуват за сходното решение на темата за „човешката драма“ в поезията на Вапцаров и в изобразителното изкуство.

Вапцаров не само разказва за „човешката драма“, но и с помощта на емоционалните средства ни дава да почувствуваме гнетящата атмосфера, в която тя протича, показва ни как я чувства лирическият герой. Това той постига не само чрез точните детайли на обстановката, но повече с умението на поета да накара читателя да почувствува тази атмосфера, не толкова да изобрази, колкото да я изрази. „Ние непосредствено можем да почувствуваме, че тази жестока правда на описанието идва не от простото запознаване с атмосферата на заводския труд. . . Това не е „запознаване“ и „опознаване“, това е дълбоко изживяване, изстраждане. . . на „материала“ от поет, който е видял много, врял и кипял в този живот“²⁶.

Но писателите и художниците все повече ги вълнува процесът на духовното израстване на новия герой, ръстът на неговото политическо съзнание. Литературата и изкуството решават този художествен проблем всеки съобразно възможностите на своите изразни средства.

В литературата е възможно в границите на едно произведение да се покаже промяната на времето, през което се извършва духовното развитие на човека; в живописа, графиката и скулптурата обаче в границите на едно произведение може да бъде отразен само един от тези моменти.

В литературата от 30-те години се появяват произведения, в които авторът проследява различни, сменящи се етапи от развитието на личността.

Художественото изследване на процеса на формиране революционното съзнание на човека от народа е главна тема на произведенията на Г. Караславов през тези години²⁷.

В повестта „Селкор“ пробуждането, очовечаването на ратая Димо Казака е показано като процес на ръста на неговото класово съзнание, това е неговото политическо пробуждане.

Сюжетът на повестта „Селкор“ е построен от писателя по традициите на българската „селска белетристика“, където конфликтът на героя със заобикалящата го среда израства на основата на семейните отношения. Отначало Димо Казака е ратай, покорен на своя господар. Мечтата му да се ожени за господарската дъщеря го кара да работи до изнемога и да живее в съответствие със заповедта „покорявай се“.

Разрушаването на тази мечта озлобява Димо. Обхваща го желанието да отмъсти за обидата. На този етап поведението му изцяло се определя от собственическата психика.

Встъпвайки в борба с чорбаджи Деяна, Димо намира подкрепата на селските ратаи, сближава се с тях, включва се в борбата им. Постепенно характерът на героя се променя. В сюжета навлизат все повече действащи лица, „битовият конфликт се слива с обществено-политическия конфликт, обогатява се със съвременно съдържание, с разказа за изправянато на човека, за формирането на новата личност“²⁸.

²⁶ П. Данчев. Естетика. Литературна критика. Избрани произведения. С., 1965, 313—314.

²⁷ В. Колевски. Творчеството на Г. Караславов и някои проблеми на социалистическия реализъм в българската литература. — В сб.: Г. Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му. С., 1976, с. 18.

²⁸ В. Андреев. Георги Караславов. Л., 1972, с. 63.

Чрез превръщането на Димо Казака във финала на повестта в съзнателен борец, антифашист и комунист, разобличаващ престъпленията на кулаците в своите кореспонденции, които той изпраща в местния работнически вестник, се завършва развитието на неговия характер, завършва се повестта за изправянето на човека, за формирането на неговата личност.

Аналогично нещо виждаме в романа „Споржилов“. В лумпенпролетарската среда проникват идеите на социализма, които сплотяват работниците унгарци, чехи, българи и руснаци. Публицистичният роман на Караславов утвърждава интернационалната идея за солидарност — писателят ни разказва за ръста на съзнанието на работниците.

Сложният процес на ръста на съзнанието на селския момък, гласнат от собственическата психика да извърши престъпление, превръщането му в истински човек след срещата в затвора със затворници-революционери ни показва Н. Вапцаров в „Песен за човека“²⁹.

Новият човек се формира не само в борбата с враждебните му сили на обществото, но и със своите лъжливи илюзии, безпочвени мечти, преминавайки през горчилката на разочарованията в своята мечта, през отчаянието от своето безсилие. Неговата мечта се превръща в реалност само в борбата. За такова „изправяне“ на личността се говори в „Писмо“ на Вапцаров. Аналогични проблеми се изтъкват и в произведенията на пролетарските художници.

В творчеството на А. Жендов, И. Фунев, С. Сотиров проблемът за ръста на новия герой-работник се решава чрез изобразяването във всяка картина, скулптурна композиция или рисунка на определен, формиран характер, на душевното състояние на човека в даден момент, на съответстващото им действие.

В отделни случаи това е изобразяване на момента на душевния прелом, извършващ се в резултат от остър драматичен стрес, където само се намеква новото състояние. Паралелно с пролетарската литература, чрез сложно разкритие на характера и преживяванията развива тази тема в своите скулптурни композиции И. Фунев.

Фунев върви от изобразяването на угнетения, безправен, измъчен от експлоатацията работник към образа на борец-пролетариат. Една от първите му скулптури „Хамалин“ (1932) изобразява лумпенпролетария. Той има големи загубени ръце, здрави боси крака, хлътнали гърди, превито тяло. Лицето му е обезобразено от непрекъснатото недождане и непосилния физически труд. Това е човек с тежка професия, духовно потиснат, доведен до състояние на животното. Той е жертва на социалния строй, неосъзнал своето положение, морално безпомощен.

С по-голяма духовна зрелост се отличава „Безработен“ (1932). Това вече е човек, осъзнал социалната несправедливост, но той все още не е борец срещу нея. Неговите големи, силни ръце са инертно отпуснати, главата е наведена към рамото³⁰.

Непосредствено след „Хамалин“ и „Безработен“ следват скулптурните композиции „Рабкори“ (1932), „Машинист“ (1933), „Стачен пост“ (1934) и накрая „Събрание“ (1936). В тях възниква образът на пролетария-борец, показан по време на нелегална дейност, стачка, нелегално партийно събрание. Показаният във всекидневното си работническо лице изглежда героично, романтично извисен. С тези свои произведения Фунев открива за българското изкуство новия образ на пролетария-борец. Пръв от българските художници И. Фунев

²⁹ Х. Йорданов. Творчеството на Вапцаров и Караславов — типологическа характеристика. — В сб. Г. Караславов. С., 1976, с. 237.

³⁰ М. Цончева. Иван Фунев. С., 1974, с. 10.

почувствува огромната настъпателна сила на работническата класа и я отразява в своите произведения. В същото направление се проявява интересът към новия герой и у А. Жендов и С. Сотиров.

За тежката борба за парчето хляб разказват много от рисунките на А. Жендов. В тях е изобразено полуживотинското съществуване на измъчените хора в отдалечените покрайнини на града, на „дъното“, където живеят просяците. В облика им Жендов забелязва физическото израждане, преживените от тях мъки и унижения. Но художникът не забравя да покаже достойнството, душевната съдържателност, благородството на трудовите хора. Както Фунев, така и него го привличат не само техните страдания и потиснатост, но и това, в което се проявява изстраждането на тяхното съзнание.

В рисунките като „Стачка“, „Стачен пост“, „Работник“, „Въглекопач“ е запечатан образът на работника-революционер. В рисунката „Стачен пост“ на преден план е изнесена мощната фигура на работника, изправен пред опустялата фабрика. По лицето му и в цялата му твърдо стъпваща по земята фигура се чувства непоколебимата му решителност³¹.

В други рисунки — „Работник“, „Работнически агитатор“, „Въглекопач“ — Жендов изобразява своите герои като хора с умни и волеви лица; те символизируют работническата класа и нейната сила.

В картините на Сотиров „Обяд“, „Безработният миньор“, „Нещастен случай“ са изобразени млади, красиви, страдащи по силата на създалите се условия хора, безработни, уморени, гладни, но съхранили в себе си силата, енергията, чувството за достойнство.

Сотиров избира този момент, когато у неговите герои се заражда съзнанието и волята за борба. „... Всяка негова картина е брънка от създаването на новия художествен образ“³².

Построени на реалистична основа, образите на героите-работници в пролетарското изкуство и литературата от края на 20-те и началото на 30-те години придобиват романтичен оттенък.

„Романтичният елемент изобщо не е чужд на цялото му (на Фунев — Б. Ш.) изкуство, независимо от конкретно битовата основа на повечето от произведенията на скулптора“. Това сближава Фунев „с творчеството на съвременните му пролетарски поети“³³.

Тази забележка, изказана от изследователката на творчеството на И. Фунев, може да се отнесе и към другите пролетарски художници и писатели от 30-те години. Образите на героите-работници при И. Фунев, С. Сотиров, А. Жендов, Г. Караславов, К. Велков, Н. Хрелков, Х. Радевски, М. Исасев, Н. Вапцаров винаги са духовно издигнати, изпълнени с вяра в живота и в своите сили.

Романтичното начало изразява вътрешната възвишеност, своеобразната духовна атмосфера, в която живеят героите. То произтича от действията, от постъпките на Казака, Мангафата при Караславов, на Марин и Игнат при К. Велков, на лирическите герои от стихотворенията на Вапцаров „Вяра“, „Двубой“, „Писмо“ и др., от тяхната сурова мъжественост, от героичното революционно ежедневие, в което те действуват и извършват своите подвизи.

Писателите се стремят да се докоснат до скритите струни в душата на героя и наред с патоса в повествованието им навлиза лиризмът. Това е особено

³¹ Вж. М. Цончева. Александър Жендов. С., 1959, с. 13.

³² Е. Львова. Стоян Сотиров. М., 1978, с. 22.

³³ В. Иванова. Проблемите за традицията и новаторството в българската скулптура през 30-те години. — В кн.: Традиция и нови черти в българското изкуство. С., 1976, 65—66.

съществено за героите на К. Велков. При описанието на революционера-механик Марин неговото целомъдрено чувство към другаря в борбата — студентката Желя Василева — играе значителна роля в развитието на характера му. Романтичното начало проличава в избора на художествени средства, в ярките ситуации, в приповдигнатия емоционален тон на речта, в баладичния тон на повествованието за героичната гибел на вълстаниците в последния им бой. Аналогична е функцията на романтичното начало в портретните композиции на С. Сотиров и Н. Балкански.

В картината си „Обяд“ Сотиров, използвайки позите на фигурите, съзнателно увеличени и максимално изтеглени на преден план, обърнати към зрителя, чрез композицията, колорита и организацията на пластичните елементи постига впечатлението за тяхното величие и романтично извисяване. Фигурите на работника и неговата жена са разположени фронтално; с рамката на картината художникът отрязва малко контура на главата на работника, подчертавайки по този начин монументалността на фигурата, която като че ли не се вместила изцяло в платното. Успоредно с това лирическо, камерно звучене внася в картината образът на жена му — нежна, красива, но безкрайно уморена млада жена.

В поезията на социалистическия реализъм романтичното начало неизменно се свързва с традиционното обръщане към баладичния жанр, в който, както е и в поезията на Хр. Ботев, реалната героика доминира над романтичната фантазия.

Баладичното начало преобладава в произведенията за Септемврийското въстание. Насочването към тази тема в условията на новото настъпление на фашизма става израз на съчувственото отношение на авторите към антифашистката борба през 30-те години като продължение на делото на септемврийците.

Така в баладата на Н. Хрелков „Смърт под Габровница“ са въведени традиционните фолклорни образи на три самодиви, склонени над забравения на бойното поле, с изтичаща кръв боец. Те го утешават с думи за бъдещата победа и го покриват с червено знаме. С такива средства Хрелков създава апотеоза на героя-революционер, поставен в баладична сюжетна ситуация. Хрелков „успешно съчетава реализма и революционната романтика, трагизма и революционния патос“³⁴.

Баладичната форма за изразяване на романтичното начало, подчинена на стремежа да се възвеличи реалната героика на борбата, традиционна за литературата от времето на Ботев, усвоена от септемврийските поети — Н. Фурнаджиев и А. Разцветников, широко се използва от пролетарската литература през 30-те години.

В стихотворенията на Н. Хрелков, както и в стиховете на Вапцаров, М. Исаев, Х. Радевски, утвърждаващи героиката на съвременната борба, героичното начало се проявява в изживяването на събитието, в способността на поета да се превъплъти в своя герой³⁵.

Баладичното начало в стихотворенията, посветени на Септемврийското въстание, е в съответствие с емоционалната напрегнатост на чувствата, с екстазността на преживяванията. Близък до Н. Хрелков по поетическото решаване на септемврийската тема е М. Исаев. Спомените за погубените хора, за изгорените села обагрят в баладично настроение стихотворенията му „Бели, бели лунни нощи“, „Знаме“. Поетът е „очарован от мисълта за безсмъртието на участниците в Септемврийското въстание... Мъжествен и лиричен едно-

³⁴ Н. Б о я д ж и е в. Поезията на Септемврийското въстание 1923 г. — Език и литература, 1, 1963, кн. 1, с. 47.

³⁵ В. Н и к о л о в а-П а ш о в а. Изповед. (Щрихи към портрета на Николай Хрелков). — Литературна мисъл, 1972, кн. 4, 59—60.

временно, Младен Исаев възпя героиката на въстанието и мечтата за бъдещето, а не ужаса и изживяванията на смут³⁶.

В живописата и графиката на социалистическия реализъм в решаването на темата за Септемврийското въстание трагичното начало преобладава над героичното. Героите на Септемврийското въстание не са показани в момент на действие и борба. Може би единствено изключение е гравюрата на Н. Балкански „Бунт. Септември 1923 г.“ — тя показва въстанието в момента на подема му. В останалите картини и гравюри е избран моментът на трагичното преживяване на разгрома, но К. Велков, Хрелков, Исаев, И. Петров и Б. Иванов, дори изобразявайки трагедията на поражението, акцентират въпреки всичко на несломната воля на народа за борба, на неговия героизъм.

Стремейки се към идейно-емоционална изразителност, художниците най-често се обръщат към образа на майката, изживяваща гибелта на синовете си. Такива са картината на Б. Иванов „Пиета“, офортите на И. Петров „Пиета“, „Септември 1923 г.“, на Ц. Лавренов „За свобода. Април 1876 г.“. Нямайки възможност в обстановката на фашистки терор открито да изобразяват антифашисткото въстание, художниците са принудени условно да използват исторически или религиозни сюжети, но по такъв начин, че да предизвикат у съвременниците си асоциации със скорошните събития.

В една от картините на Ц. Лавренов, на фона на горящото, разрушено село се вижда скърбяща майка, склонила се пред отрязаните глави на тримата си синове, набити на кол. Сюжетът, често срещан в хайдушките и юнашките песни, предизвиква у зрителите спомени за жестоката разправа с героите от Септемврийското въстание. Самото му сравняване със зверствата на турците при потушаването на Априлското въстание през 1876 г. вече съдържа оценката за съвременния фашизъм. Това кара хората да си спомнят известното сравнение на фашисткия терор с турските зверства, направено от Страшимиров. Прогресивният печат направо свързва съдържанието на картината със септемврийските събития (статията на И. Руж в „РЛФ“, бр. 99 от 20. IX. 1923 г.).

В картината на Б. Иванов „Пиета“ (1933), в офортите „На бойното поле“ (1939), в „Септември 1923“ (1940) са показани майки, скърбящи над загиналите си синове и макар че тези произведения са свързани с темата за разгрома на въстанието, в трагичните преживявания на майките е изразен несломеният дух на народа. Образите на скърбящите майки предизвикват представата за борбата за живот против смъртта, за ужаса на терора и в същото време за решимостта за борба. Това им придава епическо величие. Възприемат ги като символ на смъртта, на разума на народа, несломен от кървавата разправа. Дори връщането към религиозната тема („Пиета“ и „Голгота“ на И. Петров) в обстановката на 30-те години придобива съвременно идейно-революционно звучене. В тях преди всичко се съдържа отглас от народната скръб и гняв. В „Голгота“ разпятието се отменя на втори план; то се превръща във фон, а на първи план излизат образите на хората от народа. Те така са приближени към зрителя, че той вижда само техните глави, лицата им, изразяващи скръб и гняв³⁷.

Както и в „Пиета“ не Богородица скърби над мъртвия Христос, а българска жена — майка на убития въстаник — оплаква сина си³⁸.

Антифашисткото звучене на произведенията на литературата и изобразителното изкуство, отнасящи се до Септемврийското въстание, тяхната съотнесеност към съвременността естествено ги сближава с произведенията, откликващи на съвременната тема — на събитията на Гражданската война в Испания.

³⁶ П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. IV. С., 1973, с. 489.

³⁷ Вж. С. Босилков. Илия Петров. С., 1955, с. 22.

³⁸ Пак там, с. 54.

Испанската тема е представена в поезията на Н. Вапцаров, М. Исаев, Л. Стоянов, а в изобразителното изкуство — в графиката на А. Жендов, И. Бешков, Б. Ангелушев, И. Петров. При общата за поезията и графиката антифашистка насоченост писателите и художниците се обръщат към различни аспекти на една и съща тема.

Доколкото литературата има водеща роля в процеса на формиране на социалистическата художествена култура в България през 30-те години, то нейното влияние върху изобразителното изкуство се изразява и в постановката на сходни художествени проблеми, и в сходната оценка на жизнения материал. Но „отделните видове изкуство не са в състояние да пресъздадат цялостната картина на света; те отразяват действителността, непосредствено обръщайки се към някоя от нейните страни“³⁹.

В поезията испанските събития се пречупват през емоционалното, лирическо възприятие на поета. Лирическият герой на Вапцаров в цикъла „Песни за една страна“, на Исаев в сборника „Тревожна планета“, на Стоянов в стихотворенията, посветени на Испания в цикъла „Земен живот“ възплъщава в себе си единството на личното и общественото, на индивидуалното и световното. Трагедията, преживяна от Испания, изостря политическото мислене, приобщава към интернационалното действие. Вапцаров ту се превъплъщава в редови участник в националнореволюционната война, живее с неговите чувства („Песен на другаря“), ту изживява трагедията на жената, преживяла загубата на любимия („Писмо“), а Испания с нейната съдба влиза в живота му („Испания“); ту като Исаев отразява „вътрешната духовна резигнация под напора на събитията. Той се стреми да отрази мъчителното състояние, което го обзема, разрастващата се тревога от настъплението на фашизма“⁴⁰.

Символите-обобщения, присъщи на ранната поезия на Стоянов, в стиховете за Испания се превръщат за него в средство за изразяване на своите философски размисли за събитията, чийто световен мащаб и интернационално значение той осъзнава. „В стиховете на поета звучи гласът на разбунтувалите се улици на Мадрид. . . В знамето на борбата на испанските републиканци поетът вижда символа на световните сътресения“⁴¹.

Художниците-графици отразяват в друг аспект испанските събития, но със същото отношение към тях, както и при поетите. Съчувствието към борещия се народ, омразата към неговите врагове те изразяват преди всичко под формата на остри политическо-сатирични рисунки, разобличаващи фашизма.

В гравюрите на И. Петров, обединени в цикъла „Испания 1939 година“ при показването на фашистките зверства се обединяват реалистическото и гротескно-карикатурното изображение. Именно под тази форма се проявява характерният за социалистическото изкуство през 30-те години стремеж на художника страстно и горещо да изказва своето виждане, своето отношение към изобразяваните от него събития. По същия начин, чрез сатирична деформация, изразяват своето отношение към фашизма Жендов и Ангелушев.

В социалистическата литература и изобразително изкуство през 30-те години значително място се отделя на произведенията, отразяващи живота на българското село.

Тук може би в най-голяма степен общата за литературата и изобразителното изкуство оценка на процесите, развиващи се в селото, се осъществяват в насочването на писателите и художниците към различни моменти от една и съща действителност, в избора на различни аспекти на нейното изобразяване.

³⁹ А. Вартаков. О соотношении литературы и изобразительного искусства. — В. кн. Литература и живопись. Л., 1982, с. 25.

⁴⁰ С. Коларов. Човешката песен на поета. — Литературна мисъл, 1977, кн. 6, с. 13.

⁴¹ В. Захаржевская. Людмил Стоянов. От символизма к социалистическому реализму. Киев, 1982, 158—159.

Промените в бита, в семейните отношения, произхождащи в българското село, са залегнали в основата на романите „Татул“ и „Снаха“ на Г. Караславов. Писателят ги възприема като проява на античовешки форми на капиталистическата експлоатация, показва ги, пречупени през индивидуалната психика.

Свързани с традициите на белетристиката за селото от края на XIX — началото на XX в., „Татул“ и „Снаха“ по нов начин решават проблемите, осмислят ги от нов зрителен ъгъл. Това са произведения „за погубените човешки нравствени стойности в условията на буржоазното общество, антихуманно в дълбоката си същност“⁴².

Този проблем е решен от Караславов чрез образите на Юрталана и Мариола. В образа на Юрталана авторът разобличава порока, проявил се и култивирал се в собственическият бит — страст към имота, подчинявайки се на която страст, собственикът не се спира дори пред престъпление⁴³.

Социалнопсихологическият аспект при изследването на този проблем е недостъпен за средствата на изобразителното изкуство и като се обръща към него, художникът го представя в сатиричен план, както прави това в своите картини С. Венев. Уродливостта на собственичеството, представено от Караславов като трагично, при Венев се проявява в друг аспект — в сферата на комичното. „Картината „Село“ представлява интересен опит да бъде изобразен сложният социален облик на българското село в капиталистическите условия. Картината е разрешена като част от карикатурите му, в повествователна, няколко редова композиция.“ Тя дава възможност на художника „да разкаже повече подробности за събитията, към които има критично отношение — селската мизерия, невежеството и немощията“⁴⁴.

Размислите на художника за страните от селския живот, породени от капиталистическите отношения, са изразени чрез деформациите в гротескните образи, чрез ситуациите, които му дават възможност да даде своята оценка. За тази цел условните похвати на академичната живопис не подхождат и Венев търси нови за българската живопис средства. В картината „Собственик“ Венев изразява своята представа за нелепостта на собственическите претенции на селянина-бедняк чрез деформация на пропорциите — беден, тесен двор, в който не може да се вмести фигурата на окъсания стопанин, а в картината си „Пазар“ същите собственически претенции се осмиват от художника, който изобразява пазара, затрупан от стоки, където се разхожда един-единствен купувач⁴⁵.

По такъв начин Караславов и Венев отразяват, всеки със специфичните средства на своето изкуство, в съответствие със своята творческа индивидуалност, едно и също социалнопсихологическо явление — селянина-собственик, дават му сходна оценка, но го показват чрез различни естетически категории — на трагичното и комичното.

Безчовечността на собственическия свят, представен от Юрталана и Мариола, в романите на Караславов има дълбоко поетически опоненти в лицето на селянките Тошка и Севда, в чиито образи са изразени високите морални качества и духовното здраве на трудовия човек. Техният облик и духовен свят ги

⁴² К. Бъклова. „Татул“ и „Снаха“ — нов момент в прозата на Г. Караславов през 30-те години. — В кн.: Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му. С., 1976, с. 146.

⁴³ Н. Константинов. Георги Караславов. С., 1956, с. 36.

⁴⁴ М. Цончева. Прогресивни тенденции и направления в българското изобразително изкуство. Вж. кн. Революция и изкуство. С., 1970, с. 158—159.

⁴⁵ Т. Манчов. Стоян Венев. — Изкуство, 1964, 9—10, с. 44—45.

сближава с поетическите женски образи от фолклора. И ако при решаването на проблема за живота може да се установи близост между нравствените и социалните оценки за това явление в литературата и изобразителното изкуство, независимо от разликата в аспектите, чрез които той се решава, то при изобразяването на селската жена се сближават вече не само представата за нея, но и аспектите на изобразяването ѝ.

До поетическите образи на героините на Караславов са близки образите на българските селянки, създадени през 30-те години в скулптурата на И. Лазаров. Техните скръбно замислени селски образи, които Лазаров създава през 20-те години, прерастват през 30-те в душевно уравновесени, уверени в себе си личности⁴⁶.

Чрез женските фигури на Лазаров в „Селянка“ (1933), „Средногорка“ (1933), „Мома от Кюстендилско“ (1934), „Почивка“ (1937) „селската жена, опора на българското семейство и на българския селски бит, намери в лицето на Лазаров най-възторжения си певец . . . той винаги възпява нейната физическа и духовна сила и здраве. . . тя е образец на народното здраве, добрина, човечност“⁴⁷.

В образите на българските жени на Лазаров се материализират дълбоки човешки качества. За разлика от произведенията през 20-те години в скулптурите си от 30-те години Лазаров се отказва от сюжетното начало, пренасяйки акцента върху вътрешното състояние на човека, разкривайки сложната психология на селянката, нейното емоционално състояние. По този начин женските образи на И. Лазаров се доближават до фолклорните, изразяващи силата и красотата на народния характер.

Както при Г. Караславов, така и при И. Лазаров чертите на бита не определят същността на женските образи. Те само са подчинени на конкретизацията, на националната определеност на душевното богатство, на човечността на неговите селянки. Венета Иванова, убедително доказала връзката на скулпторните образи на Лазаров с фолклора, справедливо отбелязва стилистическата близост до народната поезия във фолклорната основа на неговите пластически решения⁴⁸.

Фолклорното начало сближава женските образи на Лазаров и Караславов, като до голяма степен определя особеностите на характерите и външния им облик, на техния вътрешен живот. „Севда е горда и строга, но заедно с това тя притежава много ласкава нежност и отзивчивост по отношение на хората. Тя е талантилива — нейните песни звучат широко и сърдечно, в тях е вложена мечтатата на народа за щастлив и радостен живот“⁴⁹.

Новаторството на литературата и изобразителното изкуство на социалистическия реализъм се изявява не само чрез новия начин за изобразяване на човешките отношения, но и в новото отношение на човека към света, към природата.

Успоредно с преодоляването на сектантския курс на партийното ръководство в художествения живот пролетарските поети и художници все повече се вглеждат в психологическите процеси, отразяващи обществения живот. Разширяването на идейно-естетическите търсения естествено довежда до избира-

⁴⁶ М. Цончева. Положителният герой — главна тема в изкуството на социалистическия реализъм. — В кн.: Мироглед, метод и стил в изкуството. С., 1975, с. 73.

⁴⁷ М. Цончева. Прогресивните тенденции в българското изобразително изкуство през междувоенното двадесетилетие. — В кн.: Современное искусство Болгарии. М., 1974, с. 18.

⁴⁸ В. Иванова. Проблемите за традицията и новаторството в българската скулптура през 30-те години. — В кн.: Традиция и нови черти в българското изкуство. С., 1976, с. 58.

⁴⁹ В. Антоненко, Н. Кравцов. Георги Караславов. — В кн.: Писатели стран народной демократии. М., 1955, с. 231.

зяване отношението на човека към природата, до отразяване в нея преживяванията на лирическият герой, до одухотворяване на природата, до възникване в поезията и живописа на пейзажа-изповед, пейзажа-драма.

В своите пейзажи от 30-те години Данаил Дечев говори: „В тоя период у мене живееше духът на драматичното, на силно експресивното преживяване. Това е наслойка от много преживени драматични събития, войни, арести, страхове, които изграждаха цялата ми тогавашна психика . . . Аз търсех отдушник, търсех простор за изтерзаната си душа и го намирах само в природата. С такова лирично-драматично чувство са наситени всичките ми творби от онова време“⁵⁰.

В пейзажите на Д. Дечев няма пряко изобразяване на драма; има предчувствие за нея в тревожното очакване от природата на надигащата се буря, катастрофа. Своите картини „В полите на Балкана“, „Балкан“, „Пейзаж край Пловдив“ Д. Дечев построява върху контраста от масите, формите, светлините и сенките, материализиращи духовното състояние на художника. Разлятата в природата тревога се изразява ту чрез огнените тонове на небето, озарено от изгрева, ту чрез виолетовите тонове на здрачаването, ту чрез медночервените тонове на есента⁵¹.

Със своя драматизъм пейзажите на Дечев доста приличат на поезията на Хрелков, изразяваща по-скоро душевното вълнение на поета, отколкото неговия мироглед.

Също като Дечев и Хрелков „особено обича цветовете на залеза, когато небето гори, сякаш потоци кръв заливат просторите“⁵².

Чрез средствата на словесната живопис Хрелков точно фиксира цвета и като Дечев предпочита пурпура и златото:

В закъснелия миг на заниз
сякаш златен дъжд вали:
върховете притаени
стават призрачни и странни. . .
стават пурпурночервени
исполинските скали.

(„Среднощен конгрес“)

В стихотворението „Вечер“ смяната на цветовете в пейзажа е необходима на поета не за изразяване на зрительната представа като самоцел, а като алегорично обозначение на напрегнатото душевно състояние на човека, чиято „робска смелост“ угасва подобно на дневната светлина при настъпването на нощта. Чрез контрастните цветове на пейзажа тук са отразени контрастните драматични психологически състояния в тяхното противоборство.

Както при Хрелков и Дечев, и лириката на Исаев е подчинена на лирико-емоционалната настройка при предаване на картините от пейзажа. Красотата на природата се противопоставя на неустроеността на света, на надигащата се в душата тревога. При изобразяването на бурята („Буря“) чрез преживяването ѝ е изразена представата на поета за борбата като закон на живота; също както чрез слънчевите лъчи, цветята, шепота на тревите, шума на гората, синевата на небето се конкретизират неговите представи за прекрасния, хармоничен свят. Заедно с това природата във всички свои контрасти, пречупена в лирическият пейзаж на мислите на поета и неговите чувства, живее свой живот. В статията „Пейзажът в нашата поезия“ Исаев пише: „Пейзажът на съвременния поет не може да бъде и не бива да бъде безстрастна, мъртва картина на природата.

⁵⁰ Цит. по книгата на Богомил Райнов. Данаил Дечев. С., 1972, с. 28.

⁵¹ Вж. посочената монография на Б. Райнов, с. 28—29.

⁵² В. Захаржевска. Болгарска революционна поезия 30-х — началу 40-х років ХХ ст. Київ, 1971, с. 103.

Пейзажът трябва да бъде неделима част от цялостния живот на днешния човек; в него да намерим искрените чувства, мисли, възмущения и мечти на новия човек⁵³.

Аналогична функция изпълнява пейзажът в поезията на Вапцаров; когато той разправя за „човешката драма“, чрез пейзажните образи ни дава да почувствуваме гнетящата атмосфера, в която се развива тя. Усещането на гнетящата атмосфера, в която живее работникът, предава в цикъла пейзажи „Калкани“ художникът П. Младенов, а също и Н. Балкански и С. Сотиров чрез пейзажни мотиви, въведени в жанровите им композиции.

Младенов рисува работници от покрайнините на стара София — глухи стени с падаща мазилка, опушени, потънали в тесни каменни кладенци, отрупани с кошчета за боклук, ръждясали тенекиени кутии, мръсни локви, окачени на въжета износени дрехи на бедняци. Всичко това е оцветено в гнетящи сиви тонове, изобразено е в различни часове на деня, през разни сезони. В градските пейзажи на Младенов човекът е почти незабележим, но заобикалящата го среда е възпроизведена по такъв начин, че у зрителя се поражда чувство на тревога: в безлюдния пейзаж той чувства човека не по-малко, отколкото във фигуративна картина⁵⁴.

В „Калкани“ е представена същата гнетяща атмосфера на нищетата, на тежкия труд, която с няколко думи умееше да възпроизведе Вапцаров:

Живот ли бе — да го опишеш?
Живот ли бе — да го разровиш!
Разровиш ли го, ще мирише
и ще горчи като отрова,

или:

А тегнеше небето ниско,
свистеше въздуха нажежен. . .
(„История“)

Особено е наситено с образи, даващи емоционален израз на потискащата атмосфера, стихотворението „Епоха“:

Живота без милост ни вързва
крилата със яки въжа,
задушва с отровната плесен
на своята стара ръжда.
И жадния устрем потиска
стоманена каска — небе.

Подобни по своето емоционално въздействие образи можем да открием в много стихотворения. Те създават усещане, аналогично на онова, което създават живописните пейзажи на Младенов.

Аналогична е функцията при изобразяването на нажежения от слънцето фабричен двор в картината на Сотиров „Обяд“, на дворовете в работническия квартал, които се виждат през отворения прозорец в картината „Работническо семейство“ на Балкански. При М. Цончева повече, отколкото при другите художници, се изтъква ролята на пейзажа като фактор, определящ атмосферата, в която живеят и действуват хората.

В картините „Стачка в бургаското пристанище“ (1937) и „Пристанище. Стачка“ (1938) хуманистичната и гражданска позиция на художничката се проявява не толкова в изобразяването на хората, колкото в празния, безлюден

⁵³ Цит. по статията на Л. Захариев. Поет на оптимизма. — Литературна мисъл, 1982, кн. 10, с. 18—19.

⁵⁴ Вж. Георги Павлов. Петър Младенов. — Изкуство, 1967, кн. 9, с. 3—4.

пейзаж на голямото пристанище, в безредното натрупване на бали, бурета, спрели товарни вагони и част от корпуса на голям, спрял до безлюдния пристан параход. Чрез самия подбор и комплектуване на елементите, чрез суровия тъмен колорит на пейзажа М. Цанчева ни дава представа за събитието и изразява своето отношение към него.

Разработвайки темата за „човешката драма“, Вапцаров последователно осъществява изискванията за жизнена правда в поезията, къса всички завеси, разрушава илюзиите, пречещи на правдивото изобразяване на живота. Той полемизира с тези поети и художници, за които пейзажът е средство за прикриване на суровата правда на живота.

В стихотворението си „Рибарски живот“ Вапцаров избира такава тема, която особено често се е оказвала фалшиво романтична в изкуството, тема, лишена от жизнената основа на доукрасената природа. На идиличното изобразяване „на волния рибарски живот“, съпроводено с обичайните за него атрибути от измислена екзотика в изграждането на пейзажа, Вапцаров противопоставя житейската правда — суровата природа, враждебна на човека, с която започват своята борба рибарите.

На това изобразяване на рибарския живот при Вапцаров напълно съответствува цикълът от графики на В. Стайков, наречени „Созопол“. В тях са отразени сцени от трудовия живот на рибарите от Созополското крайбрежие.

Отбелязвайки, че ежедневието на рибарите е предаден от В. Стайков без всякаква идеализация, без романтично украсяване, историкът на българското изкуство Е. Томов подчертава полемичната насоченост на гравюрите от Созополския цикъл против установените традиции и шаблони⁵⁵.

В линогравюрите си „Строеж“, „Град“, „Строеж в София“ Стайков показва, че градският пейзаж със своята техника е тази жизнена среда, при която се разкриват най-съществените страни от живота на населяващите града хора. Този индустриален пейзаж навлиза в живота на трудовите хора, определя не само страданията на работника, но и величието и героизма на неговия съзидателен труд, както това личи и в стихотворенията „Завод“ и „Пролет в завода“ на Вапцаров.

В литературата, живописата и графиката пейзажът не отразява само реалната природа, той изобразява и вътрешния свят на човека, разликата между тях се крие само в средствата за това изобразяване и изразяване. Сходни, еднотипни явления възникват в литературата и изобразителното изкуство в резултат на общата емоционална наситеност на пейзажа и подчинението му на задачите на психологизацията на изкуството. А именно тези тенденции започват да преобладават в литературата и изобразителното изкуство на социалистическия реализъм в България през 30-те години. С тях са белязани и литературата, и живописата, и графиката, и скулптурата.

Преведе от руски: Виктор Футеков

⁵⁵ Е. Томов. Българска графика. С., 1959, с. 66.