

## ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПРОЗА И ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО НА БЪЛГАРСКИЯ КРИТИЧЕСКИ РЕАЛИЗЪМ ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

БОРИС ШАЙКЕВИЧ (ОДЕСА)

Едно от най-важните последствия на Великата октомврийска социалистическа революция и Септемврийското въстание от 1923 г. за българската литература и изкуство е процесът на демократизиране, започнал през втората половина на 20-те години и обхванал и 30-те години. Чувството за гражданска отговорност за съдбата на народа, засилването на критичното отношение към социалните явления, пречици на обществения прогрес, стремежът към самопознаване на националния характер, интересът към вътрешния мир на отделния човек и към историята на народа определя насоката на творчеството на писателите и художниците критически реалисти. „Критическият реализъм като метод е способен да се модифицира и усъвършенствува съобразно с националните особености на литературното развитие и обществените условия и остро да реагира срещу социалните неправди. . . , да отбива модернистичната и декадентска мътлика в изкуството, да бъде близко до социалистическата литература в борбата ѝ за тържеството на идеите на комунизма.“<sup>1</sup>

В условията на установилата се през 30-те години фашистка диктатура въздействието на социалистическите идеи върху литературата и изкуството на критическия реализъм е съставна част от борбата на комунистите за създаване на единен фронт. Предложено от В. Д. Андреев определение „литература на демократичното единство“<sup>2</sup> може да бъде отнесено не само към литературата, но и към целия художествен процес в България през 30-те години.

В литературата и изкуството на критическия реализъм през 30-те години се засилва ролята на сатирата при изобразяване на обстоятелствата, потискащи човешката личност. Особено драматични в условията на активизиране на фашизма. В сатиричното изобразяване на живота се проявяват сходствата, единството на художественото мислене, близостта в естетическите идеали на Св. Минков и Ил. Бешков. В много отношения те взаимно се допълват, доколкото сатиричната литература и графика, по силата на своите специфични възможности, всяка поотделно не дават цялостна картина на действителността дори тогава, когато се насочват към някоя нейна страна. „Тази специфика е обусловена не само и не толкова от възможностите на преобразявания от художника „материал“, колкото от многогранността и диалектичката противоречивост на самата действителност, чието духовно-практическо разбиране задължително изисква участието и взаимодействието на различните способности и „умения“ на обществения човек.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ст. Божков. За някои проблеми на критическия реализъм в българската литература след Великата Октомврийска социалистическа революция. — В сб.: Октомври и развитието на българската литература. С., 1967, с. 146.

<sup>2</sup> В. Д. Андреев. Проблемы реализма в болгарской литературе XX века. Л., 1977, с. 8.

<sup>3</sup> М. А. Сапаров. Словесный образ и зримое изображение (Живопись—фотография—слово). — В сб.: Литература и живопись. Л., 1982, с. 67.

Показателно е, че самите сатирици, принадлежащи към различни видове изкуство, сякаш усещайки ограничеността на своя тип изразни средства, се стремят да я компенсират с насочване към изразните средства на другия вид изкуство.

М. Цанева отбелязва изобразителната сила на езика на Минков, ролята на изобразителните детайли и неговото повествование, „които външно ямят отношението към темата, но дават опорна точка за нашите раздвижени по волята на художника представи“ — налице е „усет за живописността, за художествената изразителност, който превръща общите понятия в конкретна картина.“<sup>4</sup>

Особено значим е живописният детайл при описването на външността на персонажа, когато Минков грижливо фиксира жеста, съпровождащ думите и постъпките, „имитирайки сякаш нарочно стила на пълтния реалистичен рисунок“<sup>5</sup>.

На свой ред Бешков засилва сатиричния ефект на своите рисунки чрез съпровождащия ги текст. Неговото слово осмисля изображението, спомага да се разкрие мисълта на художника, придобива първостепенно значение в сюжетно-тематичен план, съдейства за преодоляване на статичната природа на образа в изобразителното изкуство, запечатващ един момент от развитието на изобразяваното явление. Рисунките като „Романс“, „Разходка“, „Конкуренция“, „Във влака“, „Неделна почивка“ „не са отделни картини, а глави от цял роман-сатира, всяка от които и сама по себе си е цяла повест или разказ. . .“<sup>6</sup>

В жанрово отношение за българската сатира от 30-те години (разказите на Минков, сборникът „Аз, ти, той“ на Елин Пелин) е характерно съчетаването на разказа с феилетона, необходимо за прякото изразяване на авторското отношение към съвременността. Феилетонното начало засилва обобщеността на художествения образ, макар че отслабва проявата на единичното, особеното, ярко индивидуалното в него. Но в сатиричните разкази на Минков майсторското владение на езиковите средства от автора води до органично съчетаване на белетристичността с публицистиката. Р. Ликова говори за „полуфеилетонния жанр“ на разказите на Минков, където „самият автор е художествено образ, където и най-острата публицистична мисъл е образно възпроизведена“<sup>7</sup>. Отсъствието на граници, отделящи белетристичката от феилетона, е присъщо и на сатиричните разкази на Елин Пелин. Подобно съотношение е характерно и за по-голямата част от сатиричните рисунки на Бешков. Притежавайки качествата на политически памфлет, карикатурите на Бешков си остават образци за съвършени художествени произведения на изобразителното изкуство.

Минков и Бешков вземат за обект на своята сатира социалните и битовите явления, които потискат човека и му пречат да живее разумно и щастливо — сивото ежедневие на еснафското съществуване, на бита, психологията на собственика, нравствената осакатеност на брака, на семейството, общоприетите морални предписания, израждащи и оскверняващи човешките чувства, затъпяващото въздействие на канцеларския труд, духовната пустота, разпътството на „висшето общество“, взаимната отчужденост на хората, лицемерието на филантропията. Сатирата на Бешков се отличава с голяма политическа острота. Художникът взема за неин предмет конкретните държавни, политически дейци: от дипломатите, които имат вместо глава войнишки ботуш, до цар Борис, диктатора Цанков, дейността на „Народния блок“, униформените лъжепатриоти, пазителите на реда, българските фашисти, духовенството, преминалите на страната на властта културни дейци.

За разлика от разказите на Минков, където съчувствието към онеправдания, потиснат „малък“ човек се изразява в гневното осъждане на обществените отношения и където той е представен като тяхна жертва, в рисунките на Бешков се появяват образите

<sup>4</sup> М. Цанева. Наблюдения върху езика на Светослав Минков. — В.: Език и стил на българските писатели. Кн. I. С., 1962, с. 328.

<sup>5</sup> М. Цанева. Стилът на Светослав Минков. — Известия на Института за българска литература, кн. V, 1957, с. 321.

<sup>6</sup> Т. Павлов. За марксистическа естетика, литературна наука и критика. Т. I. С., 1954, с. 446.

<sup>7</sup> Р. Ликова. Българската белетристика между двете войни (1918—1944). С., 1965, с. 358.

на хора от народа, изпълнени с чувство за собствено достойнство. В рисунки като „Протест“ и „Оратор“ „художникът ни предава човека от народа не само като потърпевщ и като жертва... той израства пред нас като активна и застрашителна сила“<sup>8</sup>.

Отликите на Бешков от Минков се определят от неговата голяма политическа активност — връзката с БЗНС, участието в земеделските вестници и списания, сътрудничеството в комунистическите и ремсиските издания, излизали по времето на сговористкото правителство и правителството на Народния блок.

Но тези различия не намаляват значението на онова, в което тяхното творчество се сближава. И двамата разкриват противоречията между външната значителност на старото и неговата вътрешна безсъдържателност, между претенциите на изобразяваните персонажи и същността им.

В рисунката „Празник“ Бешков е съумял да избере момент, в който се е изразила палата същност на придворната военна клика — на запасното офицерство, опора на царския двор. Облечени в мундири, обкичени с ордени, са се строили на тържествен парад висшите офицерски чинове, застинали в надменни пози, вдигнали високо глави, но очите им са прозрачни, сякаш изцъклени. В тях се отразяват глупост, надменност, алчност, а тържествеността на позите и великолепието на мундирите само засилват, представата за тяхното нравствено, духовно нищожество. Тържественият парад е превърнат от Бешков в преглед на човешкото нищожество, глупост и суетност.

В разказа си „Дамата с рентгеновите очи“ Минков също използва принципа на съпоставяне между видимостта и същността за сатиричното изобразяване на духовното нищожество на висшето общество. Духовната пустота и примитивност на светската дама Мими Тромпеева и на заобикалящите я представители на хайлайфа е показана в условна сюжетна ситуация, която позволява да се погледне в черепната кутия на светските хора и да се открие отсъствието на мозък у тях. За разкриване на помпичното несъответствие между видимостта и същността на сходните явления от действителността Минков и Бешков използват похватите на условността, гротеската, приложени по различен начин, в съответствие със спецификата на изкуството на словото и на графиката, но даващи еднаква по значение сатирична оценка на сходните явления от действителността. В разказа на Минков „Това се случи в Лампадефория“ и в рисунката на Бешков „Общественото мнение е крайно възмущено от зачестилите убийства“ отъждествяването на човека с животно се използва за сатирична оценка на действителността. И в двата случая в основата на алогизма на гротесковия образ стои осъзнаването на чудовищната абсурдност на изобразяваното социално явление, изразено във фантастична форма. В рисунката на Бешков хора с животински облик заобикалят убития на улицата човек: самодоволна свиня, сплетник пес, глупава гъска, тъп овен, самодоволен гарван. Тяхната реакция на събитието — обикновеното през годините на фашизма политическо убийство — характеризира обществената атмосфера: общественото мнение е представено от оскотели хора, чиято съвест и гражданско чувство не се възмущават от чудовищното престъпление. Равнодушието им се изразява при всеки в съответствие с неговите социални и професионални особености. В разказа на Минков превръщането на еснафите в полуовце-полухора е средство за сатирична оценка на аналогично явление от общественния живот — измамването на верноподания еснаф, убеден в правилността на правителствената политика, повярвал на демагогските обещания, че „след няколко месеца Лампадефория може да бъде наречена с право обетована земя“.

Използвайки похвата на отъждествяване на човека с животно, Бешков и Минков довеждат зрителя и читателя до извода, че хората, живеещи по законите на буржоазното общество, духовно деградират до състоянието, при което се заличава границата между човека и животното. На рисунката „Говедовъдна изложба“ един охранен господин и младата му стройна съпруга разглеждат биковете и кравите. Тлъстата физиономия на съпруга не показва никакви следи от мисъл; съпругата му изглежда не по-умна от крава. Кравите и биковете виждат в хората сродни на себе си същества и се държат

<sup>8</sup> Б. Райнов. Илия Бешков. — Пламък, 1975, кн. 8, с. 169.

до съответния начин: един бик души наконтената дама с явно желание, а мъжът ѝ ревнува.

Гневът и омразата на художника заглушават смеха, когато се разкриват трагичните последици от комичното явление. На рисунката „Покойната“ лежащата в ковчеза покойница е заобиколена от роднините си. Лицата им са с изражения, които ги отличават на животни — алчността, хитростта, подозрителността, взаимната омраза са подчертани до такава степен, че представата за смъртта се отнася повече до духовната безжизненост на хората, събрали се около ковчеза, отколкото до изобразяването на покойницата.

Минков разказва с други сатирични похвати, но сходно с Бешков, за духовното умъртвяване на хората в буржоазното общество. За да постави философски, нравствени и социални проблеми, той използва фантастиката, свързана с успехите на науката и техниката, за целите на типизацията в сатиричното произведение. В сатиричните разкази на Минков изобразяването на гротесковото фантастично става „начин за разкриване абсурдността на действителността, при който нещо от нея се пренася в самата форма и по такъв начин се изследва художествено“<sup>9</sup>. Фантастиката и гротеската стават похват за смъкване на маските в разказите „Лунатин!... Лунатин!... Лунатин!...“, „Една възможна утопия“, „Защо останах без двойник“. Тук гротесковото сатирично изобразяване на действителността се свързва с успеха на капиталистическата техника, позволява на Минков да разголи бездуховността, меркантилността, уродливите последици от нивелиращата човешката личност стандартизацията, от автоматизацията на условията на живот, издигнати в някаква норма. Тук научните открития довеждат до разрушаване на красотата, романтиката, поезията на човешките отношения, до заманата им с практицизма, със сметката, до загубата на духовността.

Както и при много рисунки на Бешков, комичното в изброените разкази на Минков разкрива в края на краищата своята трагична страна. Тази трагична страна на комичното, предизвикана от подчиняването на съвременния човек на практицизма и рационализма, се проявява особено в разказа „Водородният господин и кислородното момиче“, където се осмива вулгарното отъждествяване на човешките отношения със законите на химията. Последствието от комичното „откритие“ — делението на хората на „водородни“ и „кислородни“ — води до трагични резултати — до гибелта на любовта. При все че похватите за сатирично изобразяване бездуховността на хората от буржоазния свят при Минков и Бешков са различни, отношенията на писателя и на художника към него в много отношения е близко, макар че се изразява с различни сатирични средства.

В похватите на сатиричното изобразяване Минков се доближава до Бешков тогава, когато сатиричното обобщение се постига чрез условното нарушаване на обичайните връзки, съхраняващи жизненото правдоподобие при изобразяването. Това са рисунките и разкази, в които хуманизмът на художника и на писателя се проявява при характеристиката на морала, на политическия живот, в техния стремеж да защитят онеправданите, безправните, угнетените, показани с всичките им слабости, без лъжлива идеализация, представени като жертва на ненормалните обществени отношения. Особена острота достига сатирата на Минков и Бешков при разобличаването на буржоазната благотворителност. Наконтената дама филантропка чете с апломб доклад за милосърдието и не забелязва окъсаното, босо, бедняшко дете („Бъдете милосърдни“). Още по-остра е сатирата на Минков в разказа „Филантропична история“, където осъдения на смърт безработен, убит от отчаяние фабриканта, нагостяват с изискана вечеря, преди да го изпратят на електрически стол.

В сборника „Разкази в таралежова кожа“ сатиричните похвати на изобразяване отстъпват място на битовата достоверност при изобразяване лицемерието на брака, пошлостта на семейния живот, отчуждението в човешките отношения, потискащото личността въздействие на средата в големия град. „Минков е „модерен“ наблюдател.

<sup>9</sup> Ю. В. Манн. О гротеске в литературе. М., 1966, с. 20.

сатарик и изобразител на буржоазното общество, потресен от неговите драматични конфликти. . . Нему бе достатъчно да каже истината, да ни даде знанието си. . . Той бе своеобразен опозиционер на „човешката природа“<sup>10</sup>.

Тази характеристика на Минков можем да отнесем в значителна степен и към Бешков. Показвайки, както и Минков, еснафите в домашния им, семейния живот, в ежедневните им взаимоотношения Бешков прави това до някъде в друг аспект в сравнение с него. За Минков са важни причините за уродливите явления в ежедневния живот на дребния чиновник, военния от запаса, учителя и на техните деца — бедността, дребнавите грижи, страхът пред началника, невежеството, затъпяващият канцеларски труд, тяхната собственическа психология — самата атмосфера, в която живеят героите, правеща ги смешни, жалки и същевременно нещастни („Алхимия на любовта“, „Асфалт“, „Кучешка история“, „Разказ за една бегония“). Възможностите на словесното изкуство позволяват на Минков да покаже тези отношения в тяхното формиране, в развитието на ситуацията и характера. В рисунките си Бешков слага акцента не върху причините, а върху последиците, върху израждащите и унижаващи човека обстоятелства на неговия социален живот. Той показва прозаичното, делинично чувство, изродило се в сладострастие, и разпътството, омърсяващи любовта, опошляващи еснафския брак, което поражда безразличието и накрая — взаимното отвращение на съпрузите („Фамилия“, „Галантният съпруг“, „Съпругеска сука“, „Вдовички“, „Любовничество“). При Бешков това е вече формирало се, завършено в развитието си явление. Неговото изобразяване съответствува на статичната природа на изобразителното изкуство. Като показват едни и същи жизнени явления и им дават сходна етическа и естетическа оценка, Бешков и Минков ги вземат в различни аспекти, взаимно допълвайки сатиричното изобразяване на еснафското съществуване.

Изследвайки причините и следствията на осакатяващите човека явления, Минков и Бешков ги свързват с въздействието на градската буржоазна цивилизация. Техният критицизъм се изразява в изобразяването на града като среда, в която пределно се концентрират социалните противоречия.

Бешков въвежда зрителя в мрачната атмосфера на затъпяващата нищета, рисува градски пейзаж с новостроящи се сгради, с мрачни покраянини, с тълпи от бездомни и безработни („Мъглив ден в столицата“, „Сутрин“, „На опашка“).

В много отношения близък до този е образът на града в разказите на Минков. Неслучайно градският пейзаж получава трагедийно звучене в разказа, чието действие протича в един американски град — там според представата на Минков се изразяват пределно социалните противоречия на съвременния свят. Героят на разказа „Филантропична история“, уволнен от фабриката емигрант, се оказва на улицата. В пейзажа е изразено състоянието на отчужден на самотния, отчаял се човек в равнодушния към него свят. Пейзажът определя психологическото състояние на героя, мотивира неговото престъпление.

Единната естетическа насоченост на словесното и на изобразителното изкуство през 30-те години се проявява особено нагледно в творчеството на Чудомир.

Втората половина на 30-те години е време на най-голямата творческа активност на Чудомир като писател и художник, когато той създава циклите с акварелни рисунки „Нашенци“ и сатиричните си разкази. Чудомир показва нравите на провинциалното еснафство в типичните за него битови и социални обстоятелства и конфликти, разкрива „комичното несъответствие между духовния ръст на тези „герои“ и големите задачи на националния културен прогрес“<sup>11</sup>.

В гротесково-комичните образи, в многообразието на жизнените детайли, в баналните битови ситуации, с ярката индивидуализация на характерите Чудомир осмива еснафската ограниченост, самодоволството, скъперничеството, злословието, духовната леност на занаятчиите, училищните настоятели, фелдшерите, корупцията на провин-

<sup>10</sup> П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. III. С., 1978, с. 496.

<sup>11</sup> Кр. Генев. Творческият свят на Чудомир в националните традиции на хумористичната и белетристика. — В: Литературен процес и художествено творчество. С., 1974, с. 197.

циалните чиновници, на бирниците, невежеството, интригантството, хамелеонството на политиканите, солдафонството на офицерите и фелдфебелите в оставка, еснафския снобизъм на хората от провинциалното „висше общество“. „В най-банални делнично-битови ситуации и отношения той успява да открие отново обобщени и събирателни типове, да се докосне до характерни черти и така да обогати галерията от „нашенци“<sup>12</sup>.

Повествованието при Чудомир обикновено се води от името на героя, което позволява на автора да използва широко богатите средства на речевата характеристика. Сатиричната интерпретация на характерите на персонажите се постига не толкова чрез разказа за техните постъпки, действия в процеса на развитието на сюжета, колкото в самоизразяването: възгледите, отношението към извършващото се проличават в изказванията им. Чудомир рядко се насочва към описание външността на персонажа, не фиксира жеста, мимиката, детайлите на облеклото, етнографските черти. Акварелните рисунки на автора не изпълняват функцията на илюстрация към разказа, не повтарят казаното, а съществено допълват характеристиката на персонажа със средствата на живописата, позволяващи чертите, които съответствуват на характера, на душевния мир, да се покажат по-пълно, по-конкретно във външния облик, в живописния портрет, отколкото със средствата на словото.

Обраслата с рижа брада физиономия, дългият нос, присвитите очи, мшеническото изражение на лицето, нахлупената над веждите калимавка са неотделими от представата за поп Костадин, който отправя панихидата на гробището, прекъсвайки молитвата от търг с роднините на покойника („Привички“). Изображението на беделия бакалин с надменен израз на потъналата в тлъстина физиономия, с очи-цепнатини, съответствува на образа на Дудун — персонажа от едноименния разказ, продавача, който забогатява, като обира господарите си, бива изгонен за кражба, открива собствен магазин, става лихвар, политикан. Това не му пречи да учи хората на въздържание и пестелост, като се позовава на собствения си пример. Контрастът между видимостта и същността е акцентиран чрез цвета на бялото петно на ризата, червеното на широккия пояс и отровнозеленото на потурите.

Като монолог на селския кмет, който поучава слушателите си да се подчиняват на закона и да почитат началството, е построен разказът „Конституция“. На възхвалата на мъдростта и справедливостта на закона от оратора противостои разказът му как с помощта на закона е ограбил селянина бедняк. Тази самохарактеристика се допълва на рисунката от изображението на тъпата, самодоволна физиономия на оратора, на неговата поза и жест; под лакътя на лявата му ръка заплашително стърчи чепата тояга.

На образа на Дечко Папунчев — демагог и мошеник, обогатяващ се с помощта на политическото интригантство (разказът „Постоянният делегат“) — съответствува и рисунката: профилното изображение на физиономия с издадена напред брадичка, внимателният поглед на мошенически присвитите очи, цигарата, стърчаща между зъбите, обърната в същата посока, както и главата. Това създава усещане за енергия, напористост, наглост.

Предмет на сатирата на Чудомир са не само типове на хората, свързани с еснафския, чиновнически свят, но и затыпелите от нищета, надарени с уродливи, смешни прояви на собственическа психология селски наивници, хитреци, сиплетници, пияници. При изобразяването им Чудомир заменя сатирата си с горчив хумор.

Масивната фигура и лицето на простия, физически силен човек изразяват неговата напрегната мисъл, усилието да разбере нещо, непостижимо за него. Така изглежда на рисунката магазинерът Паличолка от разказа „Номенклатура“, на когото са поръчали да състави опис на складовото имущество „по новата номенклатура“. Той умира от страх пред непознатата дума, чието значение не могат да му обяснят нито попът, нито учителят.

Върху контраста между настойчиво повтарящите се уверения на селската клюкарка, че не е в навичите ѝ да си пъха носа в чуждите работи, и потока от злословия по адрес на съседите се изгражда комичният ефект в разказа монолог „Не съм от тях“.

<sup>12</sup> Др. Ничев. Поетиката на Чудомир. — Литературна мисъл, 1979, кн. 3, с. 81.

Образът на бабата клюкарка, възникващ от саморазобличителния монолог, се допълва от облика ѝ на рисунката. Изпъчила гърдите и корема си, пъхнала ръце под престилката, отметнала глава назад, старицата с дълъг нос и злобно присвити очи яростно злоблени. В цялата ѝ външност има злорада и свадливост. Вулгарният облик на клюкарката на рисунката съответствува на вулгарната лексика в нейния монолог.

Подобни съответствия и взаимни допълнения на сатиричните разкази и рисунки на Чудомир съставят тяхното неразривно художествено единство. Взети като цяло, разказите и рисунките на Чудомир отразяват „България на малкия човек“ — регионална и заедно с това общонационална<sup>13</sup>.

Селската тема, най-важната в българската литература и изкуство от края на XIX в., през 30-те години получава ново, далеч нееднозначно художествено решение. Ил. Волен, Й. Йовков, А. Каралийчев, Вл. Димитров—Майстора, Зл. Бояджиев, В. Стоилков, К. Петров по различен начин решават проблема за изобразяването на бита, на психиката на селския човек. При насочването към селската тема събитийното начало отстъпва пред стремежа да се покаже суровата жизнена правда и нейното пречупване през вътрешния свят на селския човек. „Засилването на интелектуалното начало в художествената интерпретация на действителността. . . , поставянето на субективното преживяване в центъра на изображението, пълната зависимост на проблематиката от авторските концепции за света — това са все тенденции, характерни за нашата проза от времето след Първата световна война и особено след Септемврийското въстание.“<sup>14</sup> Тази тенденция в значителна степен определя и насочеността на критическо-реалистичната живопис.

Силата на социалните обстоятелства, потискащи селския човек, намира отражение то си чрез средствата на реалистичната типизация в разказите на Ил. Волен, в картините на К. Петров и Зл. Бояджиев.

Волен поставя остро социалните проблеми, разкрива ги в психологически план в разказите „Дядо Панко князът“, „Студ“, „Нивите шумят“. В тях на първи план излиза „социалната релефност на взаимоотношенията. . . Рисункът е суров, психологическият ракурс удава трагичната същност на героите.“<sup>15</sup>

Жестока правда за социалния облик на съвременното на Волен село съдържа разказът „Дядо Панко князът“. Чрез зловещия образ на дядо Панко — бакалина, станал пълен господар на селото, превърнал в свои покорни роби цялото му население, предизвикващ всеобщата омраза на селяните си, потиснати от бедността, но принудени да се подчиняват — този разказ е близък до картината на К. Петров „Празник“. Изтощени от труда, завръщащите се от полето ратаи виждат охранителни фигури на двамата селски богаташи, които се издигат зловещо и заплашително над селото. Алегорията тук е форма на художествено обобщение на същото явление, за което с жизнено правдоподобни образи разказва Ил. Волен.

Както Волен в своите разкази, така и К. Петров в картините си „Майка“, „Надничари“, „Пред вратата“ показва „социални сцени от примитивния, изостанал живот и бит на тогавашното българско село, съхранило своя патриархален облик и битови обичаи, потънало в немотия и невежество“<sup>16</sup>.

Психологическото тълкуване на характерите и постъпките на героите в разказите на Волен винаги е обусловено от тяхната социална природа. Младата селянка Буряна уговаря мъжа си да застави баща си да изгони от къщи Богунка от страх да не загуби земята си, ако свекърът си вземе законна съпруга („Диви души“); непосилният труд, селската неволя са причина за тежката болест на Захарина и за грубите натяквания на нейната етърва Орлица, която не може да се примири с факта, че заболялата Захарина не работи и се храни по-добре от другите членове на семейството („Неволя“);

<sup>13</sup> С. Северняк. Чудомир. С., 1983, с. 48.

<sup>14</sup> Е. Константинова. Тенденции в развитието на новобългарската художествена проза. — Септември, 1984, кн. 3, 211—212.

<sup>15</sup> Л. Бумбалов. Художник и психолог на българското село. — Септември, 1985, кн. 10, с. 321.

<sup>16</sup> М. Цончева. Прогресивни тенденции и направления в българското изобразително изкуство. — В: Революция и изкуство. С., 1970, с. 167.

постоянната заплаха за селското семейство от глада заставя Злати да се съгласи бременната му жена да се залови за тежка работа на полето („Песента на земята“). На героите на Волен е присъща природната доброта и задушевност на българския селянин, но доброто начало у човека е осакатено от несъвместимите с него условия на живот. И Волен разказва за това сурово, рязко, с цялата жестокост на правдата. Трагичните човешки съдби се проявяват в конкретните условия на ежедневието, пластично изписани, в детайлите на бита и пейзажа.

Стремежът да се покаже обликът на народа в национален стил, който се набелязва в движението „Родно изкуство“, получава нов художествен израз в изкуството и литературата на критическия реализъм.

В портретите на селяните на В. Стоилов и Зл. Бояджиев, както и в разказите на Волен, се разкрива тяхната сърдечност, мъдрост, доброта, но заедно с това са запечатани следите, които са наложили върху лицата им постоянната нужда, изтощителният труд.

Подобно на Волен и Зл. Бояджиев се отказва от занимателността в своите жанрови картини заради възможността да даде идейно-естетически анализ на образа на селския човек, да покаже неговите чувства и мисли. В жанровите си платна чрез средствата на епически монументалната битова живопис Зл. Бояджиев разказва за неговия горестен живот.

Както и Волен, Бояджиев е далеч от идеализацията на начина на живот на българските селяни. Както и при Волен, в неговите картини се подхваща темата за селската неволя, за тежестта на земеделския труд.

В картината „Копач“ художникът не скрива затъпяващата умора на селския ратай, седнал сред полето, зялото от пурпура на залеза.

В картината „На нивата“ едно възрастно селско семейство е излязло на полето, готово да се залови за непосилната работа. Старите селяни са потънали в дълбока размисъл. Картината е нарисувана през 1942 г. и зрителят лесно се досеща за причината за мъката на старците: води се война, синът им е мобилизиран. Те са загрижени не само за съдбата му, но и за съдбата на земята, останала без работник.

Както и в разказите на Волен, бедността, тежният труд, „властта на земята“ ожесточават селянина срещу също такива бедняци като самия него. В картината „Пъдари“ двама стражари дебнат един свой съселанин, готов да извърши някакво нарушение на закона, предвкушат удоволствието, когато го хванат на местопрестъплението, а той ще моли за пощада. В позите им, в израза на лицата художникът е показал два различни типа: единият е охранен чревоугодник, пияница, а другият е изтощен, слаб, озлобен<sup>17</sup>.

Изразяването на авторското, субективно отношение към обекта на изображение, което характеризира селската белетристика от 30-те години, се проявява и в живописа. В диптиха „Семеен портрет“ Зл. Бояджиев изразява своята съпричастност към селския свят, изобразявайки себе си и жена си на фона на селския ландшафт. Въпросът, „как да се живее понататък“, се чете в тревожните погледи на съпрузите, в развълнувания израз, с който двамата гледат света наоколо, в замислено издигнатата от палитрата и сложена на рамото четка<sup>18</sup>.

Пластичността на образа е характерна черта в произведенията и на Ил. Волен, и на Зл. Бояджиев. На грижливото, понякога натуралистично фиксиране на жестовите, мимиката, погледа, детайлите от предметния свят, свързани с живота на изобразяваните хора в картините на Бояджиев, у Волен съответствуват аналогични похвати за пресъздаване в слово на образа на човека. Това придава определеност, яснота и конкретност на словесния образ, обяснява поведението на героя. В детайлите на картината „На нивата“ ярко, графично е изписан всеки предмет на селския бит — ралото, козината на работния добитък, сухите клончета на растенията, облеклото, чуловете, торби-

<sup>17</sup> Ц. Лавренов. Златю Бояджиев. С., 1958, 17—18.

<sup>18</sup> Д. Степовик. Болгарське образотворче мистецтво 1878—1978. Киив, 1978, с. 107.

те. В картината „Брезовски овчари“ в жестовете, в изразите на лицата на тримата пастири са показани различни духовни състояния, характери, нрави и съответното им отношение към разказа на единия от събеседниците.

Волен постига пластичност на образите чрез средствата на словото, когато фиксира детайлите от портрета на дядо Панко, правещи стария лихвар подобен на бухал, и детайлите от облеклото му, свидетелстващи за неговото охолство. Такава е функцията и на пластично изписаните детайли в портрета на жестоката, властна собственица Буряна („Диви души“) — едра жена с мургаво пълнокръвно лице, с тъмни ококорени очи. Споменаванията на битовите подробности, разпръснати из повествованието, отношението на персонажа към тях са подчинени на психологическата характеристика и засилват пластичността на словесния образ. Така Волен не забравя да каже, че излизайки за първи път през ранна пролет да нагледа нивата си, баба Дена взема със себе си мотиката, та отрано да оправи неравната леха; баба Ведя, излизайки на улицата да си побъбри със съседките за селските новини, преде вървешком повесмата вълна; Буряна търси предлог, за да не даде вода на престорилия се на болен дядо Малин, и авторът подробно фиксира поведението ѝ на грижлива стопанка — тя разбърква и охлажда копривата; изстудила храната за добитъка, отърсва машата от стените на котела, пуска навън свинята, пропъжда налетелите към коритото кокошки и т. н. От такива детайли се съставя в разказите на Волен характеристиката, адекватна на онази, която създава Бояджиев в картините си.

През 30-те години, когато в България се утвърждава фашизмът, хуманистичните идеали на прогресивната интелигенция се сблъскват с уродливата действителност — с разюздания егоизъм, с печалбарството, с разрушаването на напелките за свобода, за по-добро бъдеще на народа. Стремешът животът да се покаже не само такъв, какъвто е, но и такъв, какъвто трябва да бъде в съответствие с хуманистичния идеал на художника, определя наличието на идеализацията като средство за отразяване на живота наред с типизацията в литературата и изкуството на критическия реализъм.

Ако при типизацията в изкуството на критическия реализъм „подчертано се демонстрира в критично осветление потискащата човека сила на социалните обстоятелства чрез възпроизвеждане на процеса на обезчовечаване на човека“, то при идеализацията „критическият реализъм насочва основното си внимание към ценните сами по себе си човешки характери, към духовното богатство на личността и нейното човешко достойнство... на преден план излиза утвърждаващата страна в художествената система на критическия реализъм“<sup>19</sup>.

Изобразяването на нравствената красота в характера на българския селянин и на неговия труд в произведенията на Майстора, Йовков, Каралийчев утвърждава самочувствието на трудовия човек, възпитава неговото национално достойнство. Подобно изкуство помага да се измъкнеш от сивото ежедневие, противостои на вълната от влиянието на упадъчните течения на западното изкуство, заплашващи да изместят българските национални традиции.

Като утвърждава идеала за съвършения човек, неговата телесна и духовна красота, това изкуство изразява представата за хармонията на човека със заобикалящата го среда. То се основава на действително съществуващото в живота на народа възвишено и прекрасно. Идеализацията в творчеството на писателите и художниците на критическия реализъм през 30-те години не съществува в чист вид само в творчеството на майсторите и не се изключва в творчеството на другите. Значителни са нейните прояви в разказите на Ил. Волен — писател, разголяващ суровата правда на живота в българското село — и, обратното, в картините на Майстора и в разказите на Йовков не е изключение изобразяването на нерадостното съществуване на селяните, на техния изтощителен труд. В системата на българския критически реализъм това дава цялостна картина на живота в българското село в цялото му многообразие.

<sup>19</sup> И. Ф. Волков. Творческие методы и художественные системы. М., 1978, с. 205.

Така разказът на Волен „Песента на земята“, в който е показан тежестта на земеделския труд, завършва с апотеоз на радостта и красотата на труда. В живописата на Майстора, където преобладават идеализираните образи на български селяни, не са малко картините, изобразяващи нерадостното им съществуване, страданията, които носи изтощаваният труд на полето.

С пълно основание Д. Степовик, като се позовава на картината „Родопски жътвар“, твърди, че в редица картини „при разкриване на темата на труда Майстора демонстрира своята критична позиция. . . Като певец на трудовия човек, той същевременно изобразява последствията от експлоатацията, показва как трудът, основан върху насилие, се превръща в тежка повинност“. В картината „Родопски жътвар“ хиперболично изобразеният сноп сякаш смазва човека. Д. Степовик вижда „символ на игото, което заплашва земеделеца“<sup>20</sup>.

Тези картини на Майстора са близки до разказите на Волен, чиито герои — както например в разказа „Песента на земята“ — са показани в изтощавания труд. При все това в произведенията на Майстора, Каралийчев, Лавренов, Захариев от 30-те години главната роля като средство за художествено обобщение принадлежи на идеализацията. . . . Майстора не толкова обективира всекидневното състояние на българския селянин и българската природа, колкото своите собствени блянове и видения, своята собствена душевна красота. В това отношение той много прилича на Й. Йовков. . . също взема българския битов човек в неговата възвишеност и призначност. И единият, и другият рисуват духовни, нравствено целеустремени люде. . .“<sup>21</sup>

Образите на идеалните герои на Йовков и Майстора — на трудовите хора — възплащават надеждите на народа, основани върху вярата му в собствените си сили и възможности, показват красотата и богатството на техния духовен живот. Характерът на българина се проявява в картините на Майстора и в разказите на Йовков преди всичко в неговото отношение към труда, към хората, към природата.

В разказа „Песента на козелетата“ Йовков е показал труда като висше благо за човека, като смисъл и съдържание на неговия живот. Трудът и любовта към хората са главното условие за щастие, така както го разбира Сали Яшар, „прост човек с изцапани ръце, ковеше желязо и правеше каруци, но имаше вид на мъдрец“. Преклонението на Сали Яшар пред красотата, неговата доброта към хората са най-привлекателните черти на народния характер. Поетическото изобразяване на Сали Яшар — „един от народа“ — се постига с фолклорните похвати на народния сказ, с традиционните за фолклора повторения. Авторът повествува от името на народния разказвач, запазвайки неговото наивно-поетическо световъзприемане, като при това получава възможността да проникне дълбоко в духовния мир на героя, да гледа на живота с неговите очи, да мисли с представите му.

Подобно на Йовков, Майстора възплащава своя естетически идеал в народните типове. Героите му са свързани със селския бит, с ежедневния селски труд. Изобразени обикновено с атрибутите на своя труд — сърпа, мотиката — в момента на трудовата си дейност, те възплащават чертите на националния характер. Връзката на селянина със земята чрез труда и утвърждаването на величието и красотата на труда представляват съдържанието на по-голямата част от картините на Майстора през 30-те години.

За разлика от немногото платна като „Родопски жътвар“ в по-голямата част от картините от това време не са изобразени тежките физически усилия — в тях „акцентът пада не върху усилията, умората и борбата на селяните със земята, а върху труда, който облагородява чувствата, свързва хората, доставя им радост от изобилието на природата“<sup>22</sup>. Картини от 30-те години като „Копачки“, „Жътвар със сърп“ и др. са съзвучни в интерпретацията на труда и на отношението на човека към него с разказа

<sup>20</sup> Д. Степовик. Цит. съч., с. 96.

<sup>21</sup> Г. Константинов. Изложбата на Владимир Димитров—Майстора. — Просвета, 1938, кн. 9, с. 1187.

<sup>22</sup> Ир. Михалчева. Портрет и обобщен образ в творчеството на Майстора. — В: Мироглед, метод и стил в изкуството. С., 1975, с. 97.

на Йовков „Песента на колелетата“. Майстора постига идеализацията на образа чрез изобразяването на епически монументални фигури с ярки, пламтящи багри. Неговите косачи, жътвари, копачи представляват възплъщение на здравето, чистотата, физическата мощ. Такъв е неговият жътвар от картината „Жътвар“ (1935—1938): „Като античен бог, полугол... прегърнал с мощните си ръце един огромен пламтящ сноп, жътварят крачи с възлестите си изпечени крака, целият се е устремил напред... Каква обобщаваща мисъл има в това огнедишащо платно: жътварят е бог на полето.“<sup>23</sup>

И при Йовков, и при Майстора изобразяването на прекрасната, неотделима от живота и труда на човека природа изразява мечтата им за хармония между човека и природата, нарушена в действителността от социалните условия.

Трудът при Йовков открива на човека красотата на заобикалящия го свят. При него одухотворената природа е неразривно свързана с душевното състояние на човека и участва в живота му. Нейното възприемане от човека характеризира душевния му мир. Със средствата на поетичното слово Йовков пластично живописва онова, което гледа и на което се радва почиващият си след труда Сали Яшар. Йовков фиксира цвета, осветяването, формата, размера, обема на предмета, които се изменят при движението на положението му в пространството: „Зелените поляни, наполовина в сянка, наполовина залени със слънце... Светлините, които залезът хвърляше в небето, опияняваха сякаш ластовичките и докато хвърчаха ниско до земята, те изведнъж като стрели се въземаха нагоре... Полето беше почерняло, там нищо вече не се виждаше, а над хоризонта... беше се показал месецът, голям и червен, като нагорещено желязо...“ Живописността на повествованието в разказите на Йовков изпълнява важна художествена функция — придава усещането за връзка на поетическото, идеалното с реалното.

Майстора също рисува човека в хармония, в неразривна връзка с природата. Пейзажът в неговите картини е средата, в която живее и се труди човекът. Майстора постига експресивност чрез колористичната гама на виолетовото, зеленото, червеното, жълтото, синьото при изобразяването на цветята и плодовете, на чийто фон изпъква човешката фигура. Усещането за хармония между човека и природата се засилва от естествеността, от органичността в преходите на линиите и багрите на цветята и плодовете в линиите и краските на човешките фигури.

Аналогичен е начинът на изразяване на връзката между човека и природата в произведенията на Йовков. Човекът, животното и природата се възприемат от Милан като нещо цяло, неотделимо едно от друго („Дядо Давид“): „... Дядо Давид иде, затаил до пояс в тревата, а до него, с вдигната глава и разпусната грива, вървеше големият кон. Но все пак и конят, и човекът изглеждаха малки, защото наоколо полето се разстилало надолу, светло, позлатено от стърнищата, изравнено и чисто, осеяно само с гъсти купчини от кръстци и купи сено. На запад, сред малки облаци като от жерава, засядаше слънцето.“

Това описание е необходимо на Йовков, за да мотивира психологическото състояние — скръбта на стареца, готов да взема решението да продаде коня си, като с това разруши онази хармонична връзка на човека с природата, усещането за която е предадено чрез пейзажния образ.

В съобразения с природата живот на селянина, в неговия непосредствен контакт с природата Майстора и Йовков виждат проява на душевността на българина. В произведенията им преклонението пред красотата се изразява при изобразяването на жената от народа.

Силни, красиви и заедно с това нежни, целомъдрените селски жени и девойки в картините на Майстора възплъщават неговия етически и естетически идеал, близък до народния идеал, възпят в песните („Мома от Калотина“, „Мома на фона на цъфтящи дървета“, „Българска мадона“, „Мома сред круши“ и др.).

Както и при Майстора, преклонението пред красотата на жената при Йовков изразява народното етическо и естетическо отношение към нея.

<sup>23</sup> Г. Димитров. „Жътвар“. — В: Владимир Димитров—Майстора и българската критика. С., 1982, с. 165.

При Йовков представата за красотата на жената се създава не толкова в описанията, в „портретите“ на дъщерята на Сали Яшар, на Сарандовица („Дрямката на Калмука“), колкото в повествованието за това, как въздействува женската красота, как тя прави героите по-добри, по-човечни, по-благородни, подбуждайки ги към творчество, към великодушие, към самоотвержена любов, към безкористни постъпки<sup>24</sup>.

Общата за художника и писателя етическа и естетическа оценка се постига чрез психологическия анализ на постъпките и преживяванията, предизвикани от въздействието на красотата. Двамата майстори използват традиционните художествени средства на народното творчество, като го обогатяват с усвоените и преработени от тях постижения на съвременното изкуство. За Майстора това са похватите на живописното, пластично изобразяване, колористичните съчетания, взети от народния орнамент; експресивната изразителност на старинните икони, постигана чрез фронталното изобразяване на фигурата, чрез величествеността на силуета, подчертаното от израза на лицето, от жеста на ръцете психологическо състояние на човека. Всичко това е в съчетание с творчески преработените колористични открития на Ван Гог, с конструктивния принцип на композицията на Сезан, с начините за изобразяване на движението при експресионистите.

За Йовков това е прибягването до стилистичните похвати на фолклора, използването на думите и обратите на народната реч в качеството на строителен материал. Заедно с това Йовков усвоява художествените постижения на майсторите на психологическия анализ от западноевропейската и руската критическо-реалистична литература особено на Л. Толстой<sup>25</sup>.

Значително място в литературата и изкуството на българския критически реализъм през 30-те години принадлежи на произведенията, в чиято основа е положено художественото усвояване на старинните сказания, легенди, приказки. Като се насочват към фолклорно-митологични сюжети и използват тяхната универсалност, писателите и художниците критически реалисти им придават характер на всеобщност, виждат в тях израз на някаква неизменна общочовешка същност.

Насочването на писателите и художниците на критическия реализъм към фолклорно-митологичните сюжети и образи е свързано с факта, че те, „без да се скъсват с основополагащите принципи на социалността и историзма, все по-определено се стремят към художествено изследване на глъбинната същност на човека, за да открият там потвърдението на своите хуманистични убеждения и пориви. . . това „движение към глъбинните“ е неотделимо от хуманистичната природа и от патоса на реалистичното изкуство и е най-тясно свързано с изострящия се „спюр за човека“, който прогресивните художници водят с идеолозите на империалистическата реакция, по-специално — с фашизма“<sup>26</sup>.

За Йовков, Каралийчев, Загорчинов, Лавренов, Захариев, Илия Петров — при цялата им индивидуална творческа разлика, при особеностите в интерпретацията им на старинните сюжети — романтичната възвишеност на образите от старинните легенди, сказания, хроники е съзвучна с тяхната любов към народа, с интереса към героичното време на българското национално развитие, и противостои на буржоазната цивилизация, нивелираща човешката личност. Те откриват в миналото човека със силен дух и воля, героя, който предизвиква гордост и желание за сравняване с него по смелост, по проявата на човешко достойнство, по свободолюбие.

В „Старопланински легенди“ на Йовков, в разказите на Каралийчев от 30-те години този герой действа в конкретна историческа обстановка, в българска национална среда. Общочовешките проблеми намират разрешението си в обстоятелствата на българския народен живот, реализират се в българския национален характер. „Утвърждаването на ботевския патос в трагичното минало, което народът стоически е понесъл

<sup>24</sup> Вж. А. Тонов. Йордан Йовков — певец на красотата. — Български език и литература, 1970, кн. 4.

<sup>25</sup> Вж. А. Анчев. Духовното родство между Лев Толстой и Йордан Йовков. — Литературна мисъл, 1970, кн. 5; Л. Велева. Човекът и природата в творчеството на Йовков и Лев Толстой. — В: Славянска филология, Т. XVI. Литературознание и фолклор. С., 1978.

<sup>26</sup> Д. Наливайко. Искусство, направления, течения, стили. Киев, 1985, с. 217.

и от което е излязъл духовно закрепнал и възмъжал, е за Йовков опора и път за спасение от трагизма на настоящето на българския народ.<sup>27</sup>

Това противопоставяне на опoетизираната мечта за миналото на уродливата съвременност се проявява и при Каралийчев и е особено открито в разказа „Дядовата Божилска надежда“. Златното лъвче от калпака на вълстаника, което бедният старец пази като спомен за баща си, убит от турците, свързвайки с него надеждата си за избавление от нищетата, се оказва без всякаква стойност, когато Божил се опитва да го продаде на пазара.

Макар че при насочването на Каралийчев към легендите и сказанията от миналото фолклорното, наивно-реалистичното изобразяване на живота и народните суеверия присъстват в сюжетите на разказите му, там те отстъпват пред психологически правдивото повествование за преживяванията на героите. В разказа „Росенският камен мост“ е използвано народното предание за строителя, вградил в моста сянката на любимата си, „Каралийчев полага тежест, и с право, не върху тъмното суеверие, някогашна жива вяра, а върху чисто човешката страна на изживяното, върху страданията и нравствената криза на майстора. . . Авторът развива психологически и живописно заетото от преданията. . . за да придаде нов чар и нова сила на простата народна легенда.“<sup>28</sup>

Идеализацията на миналото в картините на Ил. Петров от края на 20-те години и на Ц. Лавренов и Вл. Рилски, в графиката на В. Захариев служи за утвърждаване на хуманистичните възгледи на художника.

С родната земя, с нейното минало са свързани картините на Ил. Петров от цикъла „Чернозем“ — „Гъдулар“, „Билирин“, „Бежанец“, „Боримечката“. В тези картини става „средяването със старото песенно наследство, а чрез него — и с трайните ценности в народната душевност“<sup>29</sup>.

В. Захариев също се насочва към образите на легендарни герои, близки до героите от „Старопланински легенди“ и от разказите на Каралийчев. В гравюрата „Маринчо Бимбелов Страшния“ е изобразен хайдушки войвода, в много отношения близък на Ийджде от едноименния разказ на Йовков по външен облик и психологически тип, а образите на планинците в гравюрата „Рилски овчари“, в която художникът пресъздава суровия, затворен свят на своите герои, са сродни на образа на Стефан от разказа на Йовков „Овчарова жалба“. Тези гравюри на В. Захариев се възприемат като сурово, епическо повествование за живота на планинците<sup>30</sup>.

Хуманистичният и патриотичен характер на идеализацията на миналото в графиката на Захариев, в живописа на Лавренов и Рилски се проявява при изобразяването на средата, пресъздаващо романтиката на миналото, неотделимо от душевния мир на българина, от неговото национално самосъзнание. Такива са архитектурните пейзажи на старите манастири, на Търново и Пловдив при Лавренов, копривщенските и родопските пейзажи на Рилски, самоковските гравюри на Захариев. Архитектурният пейзаж на стария Пловдив при Лавренов предизвиква представата за обитателите му, за техния духовен живот, създава поетическо възприятие, в което са преплетени историята и легендата<sup>31</sup>.

Историческите пейзажи на Лавренов, Рилски и Захариев са по-близки до произведенията на Йовков и Каралийчев с това свое звучение, отколкото със съвпадането на темите и сюжетите.

Свързани през 20-те години, в началото на своя творчески път, с движението „Родно изкуство“, през 30-те години тези художници вече не се задоволяват с неговата идейно-естетическа програма — осъзнават, че тя е ограничена: „Сюжетно-тематичният

<sup>27</sup> В. Велчев. Йордан Йовковите „Старопланински легенди“. — Литературна мисъл, 1985, кн. 4, с. 72.

<sup>28</sup> М. Арнаудов. Избрани произведения в два тома. Т. II, С., 1978, с. 318.

<sup>29</sup> Ат. Божков. Илия Петров. С., 1972, с. 53.

<sup>30</sup> Вл. Свинтила. Васил Захариев. С., 1972, с. 44.

<sup>31</sup> Д. Аврамов. За движението „Родно изкуство“ в българската живопис. — Проблеми на изкуството, 1971, кн. 4, с. 10.

диапазон, в който се реализираха техните стилови концепции, бе доста тесен... , за да поеме в себе си една нова проблематика, отразяваща дълбоките и трагични противоречия на живота на съвременния човек.<sup>32</sup>

Както Йовков и Каралийчев, които се насочват към националното Възраждане и използват изразните и изобразителните средства на неговото изкуство, така и Лавренов, Рилски и Захариев обогатяват старите художествени традиции с по-динамичните пластични и живописни форми на изкуството през ХХ в.

Взаимната връзка между литературата и изкуството, развиващи се в единно идейно-художествено русло, проличава във факта, че както Йовков и Каралийчев използват живописните възможности на словото, „магията на езика“, за създаването на емоционална атмосфера, така и Лавренов внася в картините си повествователното начало, присъщо на литературното произведение, когато създава от картините за стария Пловдив своеобразни живописни разкази. Той създава емоционалната атмосфера в живописното повествование със средствата на колорита.

В своето отричане на обстоятелствата, които потискат човека, писателите и художниците критически реалисти се насочват към историята. Привличат ги героите, борещи се за тържеството на хуманните, свободни отношения между личността и обществото, противоположни на социалните отношения на съвременността. Този подход към историческата тема се проявява в историческата живопис на Ил. Петров, П. Паскалев, Г. Попов, в историческите романи на К. Петканов, Ст. Загорчинов, полемично насочени срещу историческия роман и историческата живопис в официалната, националистическа литература и изкуство от 30-те години. Насочването към историческата тема, художественото ѝ решаване в литературата и изкуството на критическия реализъм е обусловено от събитията на Септемврийското въстание през 1923 г. От тях се определя и главната тема — борбата за свобода и социална справедливост, за изконната мечта на народа за „царство без отроци и боляри“.

Насочвайки се към историческите събития, писателите и художниците поставят въпроса за национална съдба на народа. Произведенията им извеждат от сивото ежедневие, разглеждат мащабни събития и конфликти, намират истинския герой на историята в народа. В това се проявява новаторството при решаването на проблема „герой и народ, личност и общество“, при което героичната личност изразява народните стремежи.

В романа на Загорчинов „Ден последен“, в историческите картини на Ил. Петров и П. Паскалев се пресъздава достоверно историческата обстановка, природната среда, в която действуват героите, но при това главно си остава изобразяването на героичната борба на угнетените и унижени хора от миналото за осъществяване на мечтата им за идеала — свободата и справедливостта. Именно това сближава героите от миналото със съвременността.

Да разкрие вътрешния мир, психологията на въстаниците — герои на Априлското въстание от 1876 г., да ги представи като маса, единна в своите стремежи и чувства — такава е главната задача на Г. Попов в картината „Април 1876 г.“. Въоръжени с брадви и с пушки, въстаниците стоят като плътна маса. Фигурите и лицата им са пределно приближени до зрителя, както на старите икони. Самите събития на въстанието не са изобразени от художника. Главното за него е да проникне в особеная за всеки персонаж вътрешен мир, да покаже при психологическото многообразие проявяването на общонародните чувства и стремежи, обединяващи селянина, занаятчия и свещеника<sup>33</sup>.

В картините си „Шипка“ и „Аспарух разбива византийците“ Ил. Петров пресъздава атмосферата на георичната народна борба. В „Шипка“ решаването на тази задача не е свързано с изобразяване на широката панорама на битката. На картината е нарисувана само един неин епизод, предаден като фрагмент с няколко участници в сражението, но той създава представа за характера на изобразения исторически конфликт.

<sup>32</sup> М. Киров. Майстор на българската графика. — Изкуство, 1965, кн. 6, с. 25.

<sup>33</sup> А. т. Божков. Българската историческа живопис. Т. II. С., 1978, с. 334.

Отлъченецът, замахнал с пушката си към турчина, който го напада; другият опълченец, пълзящ с вдигнат над главата си камък, са главните изразители на този конфликт. В другата историческа картина на Ил. Петров — „Аспарух разбива византийците“ — впечатлението за масово героично действие се постига със средствата на диагоналната динамична композиция. Както и в историческите платна на художниците, в романа на Загорчинов народът е изведен на първи план в повествованието, показан е като страшно по сила, която решава изхода на събитията. Съдбите на много герои — на хусарите Събо, Райко, Постол, Твърдко, на множеството епизодични персонажи — показват положението на народа, неговото отношение към събитията, мечтите му за справедлив живот.

Художествената достоверност на образите на народните герои в романа възниква не само в резултат от изобразяването на техните героични действия, но и както в историческите картини — от насочването към вътрешния им мир.

Повествованието за сражението на хусарите и отроците на Момчил с византийците в главата „Кривак срещу багренница“ по самия начин на изобразяване на масовите сцени е близко до изобразяването им в изброените исторически картини на Ил. Петров. Както и при Ил. Петров, при Загорчинов отсъства панорамната картина на сражението. Сцената на битката е дадена в окупения първи план. Това позволява на писателя да фиксира не само детайлите на дрехите и въоръжението на бойците на Момчил, но и да покаже в облика на отделните воители, в поведението им на бойното поле онова, в което се изразява пределното напрежение на духовните и физическите сили на сражаващите се: „Пот, примесен с прах, течеше по техните изпечени лица, ала весело и юначко гледаха очите им: кой сучеше дългите си вѐси напук на жара и на неприятелите, кой подвиваше ръкава на десницата си, за да може по-леко да маха с меча. . . Всяка ръка издигна меч, а очите, полускрити под забралото на шлема, дебнеха противника.“

Всичко, което е присъщо на народа, намира най-пълно и концентриран израз в образа на видната историческа личност, в нейните взаимоотношения с народа. Образите на историческите лица в живописа на Ил. Петров и П. Паскалев са далеч от ефектната героизация. Художниците са привлечени от богатството, противоречивостта и сложността на техните характери, от драматизма на вътрешния им мир. Такова е изобразението на Аспарух при Ил. Петров („Аспарух“, 1941). Това е „варварин“ — човек с могъща фигура, излъчваща груба сила. Дръзко гледат към зрителя малките му очи, скрити под сивата на нахлупения шлем. Такова изобразяване на историческата личност е близко на Загорчинов. Макар че образът на Момчил не е лишен от идеализация и възхожда към фолклорните образи на хайдутите, при все това Загорчинов, любувайки се на първичната, дива красота на героя, не скрива неговата суровост и грубост, породени от жестоките времена, от целия му предишен живот на избягал отрок. Живописните подробности от външността в портрета на Момчил са засилени от изразителните епитети и сравнения: „Същата снага — едра и силна, от канари и от букови стовли издялана; същите очи — черни и блестящи, с надвиснали бухнати вежди; същото мургаво лице с правилни, но сурови черти. Погледът гледаше право и остро като у ястреб.“ В историческия роман и в картините на историческа тема съществува близост в трактовката на образите на духовните вождове на народа — на реално съществувалите исторически лица — Климент Охридски, Патриарх Евтимий, Паисий Хилендарски при Ил. Петров и П. Паскалев, на Теодосий при Загорчинов.

Образът на Теодосий се разкрива най-пълно в анализа на неговата психология, на религиозното му учение, на неговата любов към хората, противостоящи на могъществото на светската царска власт. Това учение намира пластичния си израз в пейзажния образ, предаден чрез възприятието на Теодосий, когато той се любува не на могъщите крепостни стени на Търново, не на великолепието на царския дворец, а на разкошната природа, на красотата на Янтра, на извисилата се към небето бяла камбанария, отражена в чистите води на реката. За Теодосий природата олицетворява чистотата и красотата на християнската любов към хората.

Аналогично е изображението на духовния вожд на народа в картината на Ил. Петров „Климент Охридски сред народа“. Мъдрият, кротък старец е показан в обкръжението на хора от различни съсловия. Със словото си той се старае да им въздейства, да ги приобщи към човечността. Етнографските детайли на картината са необходими само за създаване колорита на времето. Главното е изразът на лицата на хората, заобикалящи проповедника.

В друго съотношение със съвременниците си е показан Климент Охридски в картината на П. Паскалев. Тук той е заобиколен не от учениците и последователите си, а от свещениците — негови противници. Но и в този случай е показана същата историческа роля, дадена му е същата психологическа характеристика на духовен водач на народа, която се разкрива само в драматичния социален конфликт.

Така в литературата и изкуството на критическия реализъм се показва съпричастността на личността към историята, изследва се в цялата ѝ сложност и многостранност, създава се образът на героя, активно отричащ социалното зло, изразяващ хуманистичните идеали на автора.

Войнуващото активно отричане на всичко, което е враждебно на хуманизма, на социалната справедливост, сближава произведенията на художниците критически реалисти на историческа тема със социалистическия реализъм, с историческите романи на О. Василев и Л. Стоянов.

Като не споделя марксистското разбиране за историята, Загорчинов „изразява демократичните и реалистични убеждения на интелегента-антифашист, стихийно се приближава до социалистическия роман“<sup>34</sup>. Не е случайно, че именно критическо-реалистичният исторически роман става „една от точките, където литературата на социалистическия реализъм и останалата прогресивна литература тръгват в една и съща посока“<sup>35</sup>.

Подобно твърдение е толкова по-оправдано, щом става дума за произведения, в които се изобразяват мащабни исторически събития от съвременността или от неотдавнашното минало като Септемврийското въстание през 1923 г. или национално-революционната война в Испания. Д. Остоич поставя графичните серии на Ил. Петров „Испания“ и „Септември 1923 г.“ в редицата на произведенията, които „по своя идейно-емоционален заряд и по високото си професионално майсторство стоят в списъка на найценните постижения на социалистическия реализъм в българското изкуство от 30-те години“<sup>36</sup>.

При разглеждането на графичния цикъл на Ил. Бешков за Испания и на очерците на Св. „Минков „Мадрид гори““ закономерно се поставя и въпросът за създаването на произведения на социалистическата литература и изкуство от писателите и художниците критически реалисти. Именно затова сравнителният анализ на тези произведения излиза извън границите на поставената тема.

В края на 20-те и през 30-те години психологическото направление намира широко разпространение в българската литература и изкуство на критическия реализъм. Анализирайки вътрешния мир на човека, писателите и художниците се стремят да изразят проявите на положителното начало и да му противопоставят онова, което се осъжда в действителността.

„Психологизмът е основното средство за утвърждаване на положителните ценности в художествената система на критическия реализъм. Това направление може да се нарече психологически утвърждаващо.“<sup>37</sup>

Търсенията от страна на писателите и художниците на нови средства за изразяване на вътрешния мир в литературата и изкуството на критическия реализъм от XX в.

<sup>34</sup> О. И. Мили. Стоян Загорчинов и историческият роман 20—30-х годов XX в. — В: Развитие реализма в славянских литературах. Л., 1962, с. 37.

<sup>35</sup> Ст. Божков. За някои проблеми на критическия реализъм в българската литература след Великата Октомврийска социалистическа революция. — В: Октомври и развитието на българската литература. С., 1967, с. 101.

<sup>36</sup> Д. Остоич. Художник-гражданин. — Изкуство, 1969, кн. 10, с. 5.

<sup>37</sup> И. Ф. Волков. Творческие методы и художественные системы. М., 1978, с. 210.

са предизвикани от факта, че „съвременната действителност възбужда недоверие към видимостта; външният вид на нещата е не толкова разкриване на вътрешната им същност, колкото нейно прикриване. Никога досега външността не е изглеждала така лъжлива. Това се отнася на първо място към главния обект на изкуството — към човека.“<sup>38</sup>

Необходимостта от усъвършенстване на похватите на психологическия анализ води българските писатели и художници критически реалисти до усояване на постиженията, реализирани в литературата и изкуството от другите художествени направления на миналото и съвременността. Необходимостта от такова обновление особено проличава в живописата. Ограничеността на художествените средства на движението „Родно изкуство“ проличава ясно в сравнение с успехите в усъвършенстването на психологическия анализ, постигнати в литературата, която изпреварва в това отношение изобразителното изкуство. Г. Стаматов, Г. Райчев, К. Константинов показват в произведенията си страшните за човека последствия от утвърдилото се индивидуалистично съзнание, от отчуждението. С този факт се свързва представата за безперспективността на индивидуализма, за безпомощността и самотата на личността.

Произведенията от рода на повестта на Л. Стоянов „Сребърната сватба на полковник Матов“, които вече повдигат остри социални проблеми, не намират своя аналог в изобразителното изкуство. Райчев и Константинов се интересуват не толкова от социалните проблеми, колкото се опитват да изразят психологическия аспект в трагедията на отчуждението на човека в буржоазния свят. В произведенията на Райчев „от втората половина на 20-те години значително се засилва етичният аспект при изобразяването на съвременността. . . Изследването на тайните на пола отстъпва място на размишлите за нравствените ценности и за силата на човешкия дух“<sup>39</sup>. Преобладаването на етичната проблематика определя избора на героя и ситуацията, в която се разкрива неговият вътрешен мир. Художникът хуманист Райчев показва духовното начало, което противостои у човека на тъмните сили, породени от битовите условия в големия град. В повестта „Песен на гората“ писателят се насочва към проблема за хуманистичната същност на изкуството. Темата за противоборството между духовното и плътското начало се разкрива в историята на любовта между виолончелистката и тънко възприемания красота на изкуството лесничей — човека, близък до природата.

Същата насоченост на живописата се проявява в портретите на интелегентите, създадени през 30-те години от Ил. Петров, Б. Обрешков, В. Лукова, Д. Узунов — на хора с усложнена психика, обогатени от нови чувства и мисли.

В портретите на Ил. Петров „Женски портрет“ (1931), „Веска“ (1932), „Юноша“ (1939), „Момче“ (1939) и др. вътрешното безпокойство е предадено в позата, в израза на лицата, запечатали моралната сила и устременността. Колористичните контрасти между сребристите, сиви тонове и тъмните петна засилват емоционалната напрегнатост на образа.

Подобно нюансиране на психологическата характеристика е присъщо и на портретите на Д. Узунов. В портретите на Мария Стоилова, на художниците Пенчо Георгиев и Сирак Скитник изтъкването на хуманистичното начало се проявява „в стремежа да се предаде в дълбочина многогранността на емоционалните преживявания на портретираната, дълбоката душевност на българския характер“<sup>40</sup>.

Изобразяването на вътрешния мир на човека най-силно сближава през 30-те години литературата и живописата на българския критически реализъм, макар че се изразява в специфична за всеки вид изкуство форма.

Райчев разкрива психологията на своите герои в драматични обстоятелства. Изостреният интерес на писателя към техния вътрешен мир често се съпровожда със задълбочаване на вниманието към изключителното, загадъчното, към трагическия аспект на проблема за отчуждението, свързан с проявяването на подсъзнателното, болезнено

<sup>38</sup> Н. Дмитриева. Опыт самосознания. — В сб.: Образ человека и индивидуальность художника в изобразительном искусстве XX века. М., 1984, с. 10.

<sup>39</sup> В. Д. Андреев. Проблемы реализма в болгарской литературе XX века. Л., 1977, с. 126.

<sup>40</sup> И. Н. Воейкова. Дечко Узунов. М., 1974, с. 39.

то, както в повестта „Песен на гората“, към извята на патологичното начало, изострено от условията на живот в съвременния град. П. Зарев нарича Г. Райчев „психолог и психиатър на българската интелигенция, изповедник на духовните ѝ болести“<sup>41</sup>.

К. Константинов е близък на Г. Райчев с този аспект при изобразяването на интелигента. Той умее да покаже душевния мир на човека „зад външните форми на живота, за да разкрие неговия механизъм“, но отношението на писателя към живота „е отношение преди всичко на интелигент-скептик, който твърде рядко вижда радостта и светлината“<sup>42</sup>.

Герой в разказите на Константинов обикновено е умореният от живота скептик, мъдрият съзерцател на живота, като столичния лекар в разказа „Неврастения“. Той е елегантен, с бледо лице, със застинала върху него гримаса на недоволство; професията му осигурява заможност, позволява му да не гони парите, при случай дори да помага на нуждаещите се пациенти; човек с леви убеждения, той изпитва пристъпите на неврастенията, понякога се озлобява и тогава неговият мрачен песимизъм граничи с отчаяние и той яростно негодува срещу себе си, изпитва угризения на съвестта за своето бездействие и половинчатост. В разказите на Константинов не се извършват значителни събития, характерите на героите се разкриват в делинното ежедневие.

Тези типове на интелигенти от разказите на Райчев и Константинов са близки до портретните образи на художниците от 30-те години по принципите на тяхното художествено въздействие, по отношението на авторите към обекта на изобразяване. Както Райчев и Константинов, така и Ил. Петров често се обръща към образите „на неспокойни мечтатели, угнетени от тягостната атмосфера и фалша на тогавашния живот“<sup>43</sup>.

Както много персонажи в разказите и повестите на Райчев и Константинов, в портретите на Ил. Петров типове като „Руснак“ предизвикват асоциации с героите на Достоевски и Бунина<sup>44</sup>. Наред с такива образи Ил. Петров изобразява и хората от нов тип, готови действено да реагират на социалната несправедливост („Автопортрет“, „Портрет на архитект Алеков“), които липсват в повестите на Райчев и Константинов. С тези образи творчеството на Ил. Петров излиза извън границите на естетиката на критическия реализъм, доближава се до социалистическото изкуство от 30-те години — до Ив. Фунев и Н. Балкански, а в литературата — до лирическия герой в поезията на Л. Стоянов.

В художествения процес от втората половина на 20-те и 30-те години критическият реализъм в литературата и изобразителното изкуство става важен етап по пътя на прогресивните писатели и художници към социалистическия реализъм. Тези две направления често е трудно да се отделят в творчеството им, в процеса на тяхното преодоляване на индивидуалното съзнание, на преодоляване на връзката с модернизма, в способността да се показва миналото и настоящето от историческа гледна точка. Преодолявайки опитите на сектантското ръководство на партията през 30-те години за изкуствено противопоставяне между изкуството на критическия реализъм и социалистическото изкуство, в творчеството на водещите майстори в литературата и изобразителното изкуство — Св. Минков и Ил. Бешков, Ст. Загорчинов и Ил. Петров — се извършва процес на сближаване. В произведенията на Ил. Волен, К. Петров, Зл. Бояджиев е налице задълбочаване на критическия, което подготвя почвата за последователна революционна оценка на действителността и предшества прехода на тези творци към социалистическия реализъм след Девети септември.

Поетическото изразяване на мечтата за красотата на съзидателния труд, за величieto на свободния човек, вярата в светлото бъдеще в разказите на Йовков и Каралийчев, в живописата на Майстора спомагат за художественото разкриване на високите хуманистични идеали в изкуството на социалистическа България, когато мечтата на народа се превърна в реалност. При цялото своеобразие на формите, на художествения език на литературата и на изобразителното изкуство това е единен процес, протекъл в специфичните национални и исторически условия на развитие на българската художествена култура.

*Преведе от руски Ралица Маркова*

<sup>41</sup> П. Зарев. Панорама на българската литература. Т. III, С., 1978, с. 529.

<sup>42</sup> П. Диневков. „Ден по ден“. Разкази от К. Константинов. — Златорог, 1939, кн. 3, с. 145.

<sup>43</sup> Ир. Михалчева. Портретът в българската живопис. Т. II, С., 1971, с. 89.

<sup>44</sup> Ат. Божков. Илия Петров. С., 1972, с. 57.