

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗОБРАЗИТЕЛНОТО ИЗКУСТВО: ЖАНРОВО- СТИЛОВИ ТИПОЛОГИЧЕСКИ ПАРАЛЕЛИ

В. А. ЗАХАРЖЕВСКА (КИЕВ)

В центъра на вселената на социалистическата култура стои Човекът — активен творец, създател на новия свят, през чието сърце преминават страданията и радостите от епохата на XX столетие¹. През всички времена концепцията за личността е била определящ критерий за хуманистичния заряд на художествената култура. Рафаело, Леонардо да Винчи, Микеланджело — кой от факлоносците на световната култура може да бъде „код“ за разгадаване тайните на хармонията в духовния мир на нашия съвременник, изобразен в книгите, на платната, на киноекрана от майсторите на изкуството на социалистическите страни? Не съществува еднозначен отговор на този въпрос. Днес в основата на изображението на човека от майсторите на словото, четката, звука се намират както националните, така и общочовешките традиции на световната култура, както „статичната“ хармония на Рафаело, така и противоречивата сила на „динамичния“ свят на Микеланджело, сплавта между науката и живописата, между „движението и дишането“ на фигурите на Леонардо да Винчи, възплащаващи „вечното“, „човечното у човека“, утвърждаващи мира и живота на Земята.

Както справедливо отбелязва Е. Сидоров, „ако в художественото произведение липсва концепция за света и човека, липсва цялостен авторски поглед, свързващ в едно кардиналните духовни проблеми на времето, то днес вече не може да ни удовлетвори докрай. . . в душата на всеки голям художник живее стремешт. . . да хармонизира действителността. . . Колкото и противоречив и трагичен да е светът, у твореца живее жаждата да разбере закономерностите и смисъла на цялото, да утвърди правотата на живота.“²

Проблемът за художественото творчество всъщност е проблем за човека и света, в който се акумулират и мъдростта на поколенията, и богатството на чувствата, и интелектът на съвременника, и прозрението в бъдещето, чието всестранно осмисляне изисква комплексен подход, взаимодействие на всички видове художествена култура. Днес както никога по-рано протича интензивен процес на взаимодействие и взаимно обогатяване на музите — на литературата, живописата, музиката, театъра, киното, диференциация и интеграция на видовете изкуство, дифузия на жанровете по пътя им към нов синтез, създаване на нови художествени образи, форми, стилове, отразяващи многостранността на сложния, напрегнат ритъм на живота, героиката и трагизма на съвременния свят, острата борба между светлината и мрака, между войната и мира. „Синтетичната история на изкуствата е дело на вре-

¹ Мирът — надежда на планетата. С., 1978. 312 с.

² И общо обаять, и човека: Диалог поета и критика (Ю. Марцинкявичюса и Е. Сидорова). — Литературная газета, 16 юния 1976 г.

мето и на мнозина критици и изкуствоведи — справедливо твърди В. Алфонсов. — Засега трябва да я събираме — макар и по трохици. За голямото и наистина ново обобщение е необходима „чернова“ работа — необходимо е критическо осмисляне на новия опит на литературата и живописата, както никога взаимодействащ и както никога противоречив в XX век.“³

И ако в последно време вниманието се активизира върху изследването на връзките между съветското и българското изкуство (работите на Д. В. Степовик, М. Киров, Ив. Маразов, Ч. Попов и др.), то, както отбелязва българският изкуствовед проф. Атанас Стойков, „за съжаление у нас почти отсъствуват разработки и публикации, посветени на изследванията на взаимодействието между две или повече изкуства“ (Литературен фронт, 5 декември 1985 г.). В този план интерес представляват сериозните изследвания на съветските учени — на Д. С. Лихачов, Ю. Я. Барабаш, Н. А. Дмитриева, В. А. Алфонсов, А. С. Вартанов, В. Ф. Лосев, И. Н. Воейкова и др., — но в тях не се засягат съветско-българските взаимовръзки в различните области на изкуството. Затова нека разгледаме отделни страни от дадения проблем на степената на общите тенденции в развитието на българската литература и живопис и на съветската, по-специално на украинската, през 60—70-те години. Насочили се само към един от аспектите на взаимодействие между видовете художествена култура — между литературата и живописата, — дори тук няма да открием съгласие в мненията на учените, а понякога ще се сблъскаме и с взаимноизключващи се съждения. Едни съзират основната функция на живописата в този процес в илюстративността, в чисто външната проява, други, бойки се от узурпиране на властта от литературата, акцентират вниманието върху сближаването на живописата с музиката и архитектурата, докато възможностите за тяхното развитие и взаимно обогатяване според нас днес са поливалентни. Те се определят и от общността на проблематиката, и от общността на жанрово-стиловите модификации на литературата и изобразителните изкуства (основани върху своеобразното във възприемането от майстора на едно или друго художествено произведение), и именно с тяхното системно изследване предстои да се заемат литературоведите, изкуствоведите и психолозите.

Определяща тенденция в развитието на изкуството, като се започне от XIX столетие, е засилващият се процес на синтезиране на словото и изображението, определят от повишаването на духовното равнище на социалистическото общество — разредането на границата на изкуствата на нови, синтетични видове и жанрове, на нови стилови направления, което диктува необходимостта от органично съединяване на макро- и микроанализа при цялостното изучаване на изкуството. Както пише Ю. Я. Барабаш, „говорейки за многообразието и сложността на художествената култура, трябва да взимаме под внимание и още едно ниво — структурното или морфологичното, т. е. отнасящото се към вътрешния строеж на изкуството. Имам предвид, да речем, такава общоизвестна особеност на изкуството като диференцираността му по родове, видове, жанрове и т. н. Относително самостоятелни, те в същото време съвсем не са изолирани един от друг — напротив, намират се в състояние на непрекъснато движение, взаимодействие, взаимно проникване, сливайки се в единна динамична система, чийто характер се изменя в различни исторически условия, в различни епохи, през различни стадии на развитие на човешката цивилизация.“⁴

Още в началото на нашия век Ромен Ролан писа: „Границите на отделните изкуства съвсем не са толкова абсолютни, както предполагат теоретиците. Изкуството всекиминутно преминава от един в друг вид. Един род изкуство намира своето продължение и завършек в друг.“⁵ Майсторът на словото, багрите, звука е радар на епохата и колкото по-богат е неговият вътрешен мир, колкото по-ясен и значим е

³ В. А. Алфонсов. Слова и краски. М.—Л., 1966, с. 9.

⁴ Ю. Барабаш. Въпроси на естетиката и поетиката. С., 1979, с. 360.

⁵ Р. Ролан. Собрание сочинений в 20 т. Т. 16. Л., 1935, 9—10.

естетическият му идеал, толкова по-дълбоко той може да отрази заобикалящия го свят, актуалните проблеми, вълнуващи човечеството. Съвременният читател и зрител търси живителния извор и за разума, и за сърцето, не очаква готови решения, а вижда в художника „съпреживател“, кондензиращ „възлите-въпроси“ на епохата. Многоизмерността на явленията диктува и взаимното проникване между видовете изкуство: между литературата, живописата, киното, музиката.

Твърде показателно в това отношение е своеобразното творчество на българския поет П. Караангов, който откри себе си в живописването чрез словото, в пластичността на стиха. В стихотворенията-картини, където всяка маска е асоциативна и носи емоционално-смыслов заряд, художникът на словото предава световъзприемането на нашия съвременник. Традициите на българската революционна поезия, към която се обръща той, внасят живителна струя в неговото творчество. Ярка проява на асоциативно-живописното мислене в поезията стана поемата на П. Караангов „Кръвта остава“, проникната от духа на Ботевата балада „Хаджи Димитър“, от която той е наследил лаконизма, романтичността, трагедийно-революционния оптимизъм:

Юначен юнок лежи на тревата
върху зелена морава.

На бели реки

изтече водата —

кръвта остава.

Черни баири. Село без песен.

Гори дърво запалено.

Скрита под шипка розово весела,

кръвта цъфти

алена.

Ще зайде слънце. Свод ще помръкне.

Конник нейде минава.

Звезда да падне, ручей да млъкне —

кръвта остава⁶.

Този поетичен пейзаж напомня гордия, величав Балкан, който пее хайдушка песен в баладата на Хр. Ботев „Хаджи Димитър“. Багрите в картината на П. Караангов са чисти, колоритни, взети от народното творчество (черни баири, бели реки, зелена морава, розов шипков храст, алена кръв), което я сближава с талантливите картини на художниците-примитивисти от „живописната“ школа — „статичността“ на образите в нея е изпълнена с вътрешен бунтарски заряд, готов да „експлодира“ чрез изливането на неудържими емоции.

В народното изкуство се крие изворът на силата на художественото слово на П. Караангов — „Лазарки“, „Кукери“, „Вечерен ренесанс“. Неговите „Лазарки“ оживяват в поетичния рисунък на картините на Дора Бонева, побрали в себе си багрите на българската природа, а „Вечерен ренесанс“ напомня гравюра от времето на Българското възраждане — изобразената тук млада българка се вписва в галерията от неповторими образи на кюстендилки на Вл. Димитров — Майстора:

Непритворни и нетържествени,

вдигате в своите длани

с ренесансови жестове

кюстендилски

кръгли ябълки⁷.

⁶ П. Караангов. Внезапно лято. С., 1970, 5—6.

⁷ П. Караангов. Приближаващи снегове. Пловдив, 1971, с. 87.

За разлика например от Л. Левчев, който предава протичането на мисълта и чувствата, П. Караангов, като се обръща понякога към похватите на киното, сякаш фиксира „фаустовския“ миг на прекрасното в гравюра или в живописен ескиз. Тези леки, ефирни мигове са изпълнени с „пуха на акациите“, със „зелената светлина на клена“, с „бели птици“, „сини риби“, „зелена есен“, „ята облаци“, с „млечни синьо-зелени извори“. Поезията, родена от изостреното въображение на художника на словото, е наситена с внезапни, учудващи асоциации, с метафорични образи: „червени бури“, „зимата със бели изстрели гони птиците и ги ранява“ и т. н. Наследявайки своите предшественици, П. Караангов използва собствена, оригинална палитра. „И уж светът е обширен, / а пък стъпките ми чертаят / все тоя кръг тебеширен. / Не могат да го изтрият / цветопадите липови в юни. . .“ — ето какво четем в неговата поезия. Любимият цвят на поета е белият цвят на нежността, чистотата, детските спомени, съдържаните чувства: „бяла Беласица“, „лято побеляло“ и т. н. Възхищавайки се от оригиналността на фантастично-фееричното отражение на екзотиката в рисунката на Гоген, българският поет търси в изкуството своята Океания, където може да „предаде своите багри“: „аз нося облак, който крие гръм — / и ще избухне някой ден / проказата / на страшната носталгия по хълм, / по дом със порта, / с ябълка, / с ограда. . . / едно селце, потънало в сняг“. „Всеки има по една своя уличка бяла / там, където е родната къща“ — заявява поетът⁸. Неговите поетични „вътрешни“ пейзажи наподобяват на пейзажите-размисли на С. Русев („Бяло дърво“, „Пейзаж в червено“), създаващи атмосфера на вдъхновение и предизвикващи чувство на преклонение пред Отечеството. Бялото дърво на картината нараства до мащабите на родното село, моделиращо цялото мироздание на художника. „Пейзажите на Светлин Русев може с пълно право да се нарекат картини-поеми, картини-песни. . . — твърди Е. Льова. — Отсенките на бялото при Русев са красиви и многозначни: бял сняг, разцъфнало в бяло дърво, белота на платното, бели стени на градския пейзаж. . . Често художникът извайва чрез цвета формата, обема и там, където това е необходимо, белият цвят, без никога да се повтаря, служи като ориентир за колорита на картината, помагайки като цяло за разкриване богатството на другите багри — сивите, розовите, жълтеникавите, небесносините, зелените и лилавите рефлекси органично влизат в живописния строеж на композицията⁹.

За „съдържателността“ и многозначността на белия цвят изразително говори и страстното, публицистично слово на Б. Олейник, летящо през моретата и океаните от далечната Америка към родния дом — „От Белия дом към Бялата къща“. То сякаш акумулира епическата енергия в лирика, подчертаваща контрастността на двата свята:

И от Бялата къща,
та до Белия дом чак —
подводници и ракети,
океани, мъгла и печал. . .
Ветровете, донесете
поне сламчица малка
от полята ни родни
на оловния Хъдзънов пристан.
.
Като брат се притискам
аз към родното слънце,
и в мъглата изчезват,
сякаш гущери, всички злини. . .
И над Белия дом чак
извисява се Бялата къща —

⁸ П. Караангов. Биография с молив. Варна, 1981, с. 45.

⁹ Е. П. Льова. Светлин Русев, М., 1981, 16—17.

Както справедливо пише С. Соловьев, „цветът в литературата е неразкрита област за определяне майсторството на художника, особеностите на неговата личност, своеобразието на изкуството му“, макар че в „цветовите предпочитания се проявяват много важни черти в личността на писателя“¹¹.

Навлизането на поетите Б. Райнов, С. Хр. Караславов, Ив. Давидков в българската художествена проза от 60-те години не можеше да не се отрази върху нейната поетика. С тях в белетристиката навлязоха субективизацията, изговедността, лиризмът на повествованието, а заедно с това лаконизмът и философската струя — характерни черти на съвременната поезия, свойствени и на съвременната живопис. Цветът носи голяма смислова натовареност и в творчеството на В. Попов. Неговите разкази, влезли в сборника „Това красиво човечество“ (1971), напомнят живописиста на импресионистите. Черно-белия рисунък като символ на мъката по загиналите в бурното море рибари срещахме в разказа му „Черната пеперуда“. С черни забрадки, със скръстени под черните престилки ръце, „с бяла гордост“ жените нареждат с плач над ковчега на рибаря. Те трябва да живеят, та тази малка къщичка да бъде винаги чиста, бяла, „открита за всички ветрове и за всички хора“: „О, морето се гледа винаги с един поглед, в който има всички човешки чувства и всички човешки мисли, и ако искат да чакат някого, някой непременно ще се върне.“¹² Така „идеята за стила“ в картините-гравюри на българския художник на словото се разкрива чрез авторския коментар, който сякаш достига иззад кулисите.

Като „бял период“ определя своето творчество от началото на 60-те години българският художник Д. Узунов, без да изменя на тази краска и в по-късните години. И. Н. Воейкова отнася към този период неговите пейзажни рисунки от серията „Бели къщи“ и „Рибарка“ (1963) в ослепително бяла светлина¹³. Белият цвят, „осветяването“ на живописните картини, характерни за българското изкуство от 60—70-те години, водят началото си от живителния извор на националното народно творчество, на бита. „Белият цвят е слънцето, животът — възкликва Дечко Узунов. — У нас по селата обичат белия цвят. Вгледайте се в нашите старинни селски къщи, в църквите. А белият врачански камък? Спомняте ли си Търново? Белите-бели стени достигат до небето. Но ето че е трудно да се рисуват картини в бяло, те трябва да бъдат живи, а не мъртви. . . А след това — добавя художникът — бях поразен от китайските рисунки — също само в бяло или черно, а какво пространство, колко поезия!“¹⁴ С многозначност на белия цвят се отличават пейзажите на Р. Неделчев, изпълнени със светлина, спокойствие, чистота.

Като отбелязва „проясняването на палитрата като една от чертите на засилване на поетичния строеж“, подчертавайки „значението на белия цвят като изразител на основната идея на произведението“ в съвременната българска живопис, Д. Степовик справедливо обръща вниманието върху „съдържателната роля на белия, небесносиния и светлосивия цвят“ при жените-художнички — М. Цончева, Р. Ганчева, М. Пейкова, Д. Василянска, К. Тасева¹⁵. За „проясняване на палитрата“ в съвременната живопис можем да говорим и ако се обърнем към картините на украинските майстори на четката. Твърде показателна в този план може да бъде художествената палитра на Т. Голембиевска в картината „Безсмъртие“ (1973), изпълнена

¹⁰ Б. Олійник. Вибрані твори в 2 т. Т. 2. Київ, 1985, 50—51.

¹¹ Знание-сила, 1971, № 1.

¹² В. Попов. Това красиво човечество. С., 1971, с. 6.

¹³ Вж. И. Н. Воейкова. Дечко Узунов. М., 1974, с. 140.

¹⁴ И. Н. Воейкова. Дечко Узунов, с. 139.

¹⁵ Д. В. Степовик. Болгарське образотворче мистецтво. 1878—1978. Київ, 1978, 191—192.

с трагедийно-оптимистично звучене. Белотата на струящата нежна пролетна светлина символизира тук светостта и висотата на подвига на загиналия войник. Битовата сцена на помена придобива метафорично звучене, издигайки се до общочовешко общение: до тържеството на Доброто, Справедливостта, Живота и Мира на земята. Ослепителната белота на светлината, на народната памет, на гордата скръб озарява лицето на майката, набраздено от бръчките на дълбоките мисли и преживявания, блести по лицето на младата жена с безметежно спящо в ръцете ѝ дете в небесно-синьо облекло, осветява силуетите на другарите от полка, отразявайки се в ордените им и създавайки празничната атмосфера на победа на светлината над мрака, на нетленната хармония на човека и природата. Свежестта на младата зелена трева, пролетният въздух на днепърските хълмове се възприемат като органична частица от вечното мироздание, от неговото безсмъртие.

Белият цвят като живописен и смислов компонент на платната обединява майсторите на българската и украинската живопис, сякаш вписвайки общи идейно-естетически акценти в картини с различно съдържание и различен индивидуален почерк. За това убедително свидетелствува единството на атмосферата и образния свят в картините „Празник“ на Р. Ганчева, където според думите на Д. В. Степовик са използвани „отсенките на светлината върху бялата сватбена рокля на булката, за да се подчертаят нюансите на преживяванията ѝ“, и „Пролет“ на Д. Василянска, където „парковата алея е нарисувана като път на светлото щастие“¹⁶, с платната на Т. Голембиевска.

Раздвигването на естетическите рамки при възприемането на заобикалящата го действителност от съвременника повлиява положително върху трактовката на редица съвременни проблеми от творците на художествената култура — живописци, писатели, композитори: човекът и светът, човекът и природата, човекът и космосът — което спомогна за динамиката в развитието на такива наглед „стабилни“, неподвижни жанрове като пейзажа, натюрморта, портрета, за трансформацията на стиловата им палитра. Представяйки българския майстор на четката Д. Дечев, Б. Райнов отбелязва, че той „създава пейзаж на човешкото състояние, пейзаж-изповед“. В тях писателят вижда „дъха на земята, сиянието на светлината, облачната люлка на планетата“, предаващи „предчувствията и надеждите на художника“¹⁷. На картината му „Старият орех“ вековното дърво чрез могъщите си клони на фона на златистите Родопи обхваща и съгръва в обятията си всичко наоколо — и къщичката със зелените прозорци, и градината, защитава цялата вселена.

Виждайки в пейзажа своеобразен „автопортрет“ на художника, в същото време Б. Райнов запечатва в словесния портрет на Д. Дечев и съкровените черти на собствения си духовен мир. „Когато обичаш така силно. . . родната си страна. . . Когато възпяваш любовта си в надеждни дела, ти неизбежно оставяш нещо от себе си в нея и в хората, които я населяват. И всъщност това е безсмъртието!“¹⁸

Темата за неразривното единство на човека с родната земя звучи в картината на своеобразната украинска пейзажистка Т. Яблонска „Лен“ (1979) — елегия, озарена от нежната разсеяна светлина на полеското слънце. Според признанието на художничката идеята за тази картина винаги е живеела в душата ѝ. От детство тя е обичала това растение и песните за лена. А импулс за възлъщение на замисля са станали етюдите, които художничката е рисувала в Полесието (вж. Образотворче мистецтво, 1981, № 4, с. 4). Тази картина, звучаща като мелодичните полески народни песни, завладява зрителя с поетичния ритъм на създаването, с ренесансовата светлина на органичната слаяност между природата и човека — между светлорусата стройна стопанка и безкрайното леноно поле.

¹⁶ Пак там, с. 192.

¹⁷ Б. Райнов в. Данаил Дечев. С., 1972, с. 25.

¹⁸ Пак там, с. 37.

Картината на С. В. Одайник „Звучите на лятната нощ“ (1980) предава процесă на осмисляне от художника на хармоничната цялостност в световъзприемането на съвременника, характерна за съвременното украинско и българско изкуство. Вълшебната светлина на музиката, подобно на „Лунната соната“, тържествено се лее в зелената мъглява, забулваща старата ябълкова градина, и жената като че ли застинала за миг, вслушвайки се в тайнствените звуци на заобикалящата я природа, идващи от макрокосмоса на Вселената и от микрокосмоса на душата ѝ.

Неслучайно Й. Коцева, изследователката на творчеството на българския живописец Цанко Лавренов, побрало в себе си националните възрожденски традиции, претопени във формите на съвременността, пише: „... убедена съм, че различните видове изкуство по емоционалното си въздействие върху човека се преливат и взаимно се допълват. . . , а колко музика има в поезията — нейният ритъм, звучността на римите, слуховата обогатеност на всяка дума са обединени в една мелодия. Същото е и с живописата — тя звучи, тя издава мажорни или минорни звуци, тя може да бъде широко-спокойна като симфония, лирична като кратък напев или ударно-призивна като бойна песен.“¹⁹ И в това отношение не можем да не се съгласим с българската критичка. Например, заставайки пред картината на Ц. Лавренов „Малка нощна музика“ (1967) — пред колоритния пловдивски пейзаж, където е слято в едно националното и общочовешкото, — ти се потапяш в романтичния моцартовски свят, който те издига над всекидневието, до вечните проблеми на битието, до „многозвучната и чиста, многобагрена хармония“ между човека и природата. Камерният концерт под открито небе в Стария Пловдив създава празнична атмосфера. Леещите се от магическите цигулки звуци се издигат на алени струи към лунното небе, озарявайки всичко наоколо — и дърветата, и зданията, и лицата на слушателите, и самите оркестранти, раждайки ярка феерия, каскади от звуци-багри.

Българският поет П. Стефанов, който отделя голямо внимание на звуковото оформление на поезията, оркестрира баладата си „Градът с венчалния пръстен“ в духа на Шопеновата музика, изпълнена с лиризъм и драматично напрежение. Цялата балада, посветена на Варшава — „града на сияещите надежди“, на отечеството на Коперник, — е изпълнена с нежно небесносино съияние:

Под поетите ми синият ден
се разсипва в синя симфония.
И бавно сянката на Шопен
изпълва с ръста си небосклона²⁰.

В същото време например украинският художник В. Гурин в „поетичния“ пейзаж „А ленът цъфти. . .“ (1977), съгъстявайки небесносинята боя, я кара да „звучи“ с елегичната мелодия на Полесиято в памет на героите, загинали в борбата за свободата на отечеството си. Мелодията, заложена в основата на художественото платно, ражда творческите импулси на многоаспектността във възприемането на произведението. Гълъбовото, небесносиньото в картината-легенда символизира и болката от незаменната загуба на майките, напразно очакващи загиналите си синове, и безкрайните полески простори, мирното поле с нежниси лен като възплъщение на техните надежди и на тяхното безсмъртие.

При една среща с млади писатели Ем. Станев неслучайно обърна внимание върху националната неповторимост на таланта, върху необходимостта от търсене на оригинални творчески пътища, на собствена художествена палитра, доколкото, както казваше той, е невъзможно да се нарисуват българските пейзажи, като се вземат багрите на Сезан и Ван Гог: „В българския пейзаж има едно зелено, което е българското зелено, то не е френското зелено, има едно червено, с което Ганчо си прави пояса, има едно кафяво, с което си прави дрехите, нещо като дъбова гора, това е българската боя, зелена, червена, кафява, това е националната боя. . .“²¹

¹⁹ Й. Коцева. Цанко Лавренов. С., 1972, с. 7.

²⁰ П. Стефанов. Пътуване към усмивката. С., 1964, с. 50.

²¹ Пламък, 1982, № 2, с. 14.

В българската, руската и украинската литература от 60—70-те години протича процес на изкрystalизиране на литературния пейзаж в отделен новелистичен жанр, в който са се отразили родната природа и духовният мир на човека и на „живяващия“ я художник на словото. Достатъчно е да си припомним разказите на В. Солоухин, Е. Гуцало, Н. Хайтов, И. Радичков и мнозина други „живописващи“ писатели — продължители на традициите на Тургенев и Бунин, на Паустовски и Коцюбински, на Димов и Станев. Пейзажът в произведенията им е точен, всеки има свой адрес. При В. Солоухин това са горичките край град Владимир, с прозрачната утринна роса, със стройните белоокри брезички, при Е. Гуцало — Подолито с небесносините пролети, с топлине юлски дъждове, с кехлибарените, дъхави антоновски ябълки в есенната градина, при Н. Хайтов — Родолите, възпети от Орфей, изпълнени с възшебството на импресионистичните „мъгове“, наменящите се багри — от алените до лилавите тонове в палитрата на Ван Гог. В тези разкази-пейзажи са и багрите на родната природа, и нейните звуци, и неповторимият ѝ аромат. Днес е правомерно да се говори за тяхното взаимно допълване, което се диктува по-специално и от равнището на духовния мир, от интелекта на възприемащия. Още през 40-те години А. Веселовски обръщаше вниманието върху динамиката на многоаспектността при асоциативното възприемане на действителността: „... Ние се научихме да се наслаждаваме поотделно и да разбираме поотделно заобикалящите ни явления, без да смесваме, както ни се струва, звуковите и цветовите явления, но идеята за цялото, веригата от тайнствени съответствия, заобикалящи и определящи нашето „аз“, ни очарова и обгръща повече отпреди и ние повтаряме след Болдер: „Les parfums, les couleurs et les sons se repondent.“^{22*}

Засилването на интереса към човека, към неговия вътрешен мир активизира развитието на литературния портрет, „нахлуването“ на живописата в литературата, а литературата на свой ред разпростира своите теми и стилови похвати върху живописата. Характерна разновидност на лирическият разказ през 60—70-те години става жанровата сценка, портретът. В разказа-портрет на Ил. Волен „Веселата старича“ лирическото начало организира целия ритмичен строеж на произведението, излъчва с емоционален заряд статичните черти в портрета на българката, подчертавайки своеобразните национални особености на героинята и заедно с това придавайки на образите обобщаващо, почти символично звучене. Възрастната жена в „черно облекло“ е показана на фона на сините планини, сините долини и наподобяващите бели облаци разцъфнали овощни градини, застанала на прага на къщичката си в очакване на своите деца — инженер, председател на колхоз и летец: „И тя лягаше и се виждаше в синия мрак на сенищата, притиснала до гърди децата си, пък те държат на ръце и земята, и небето.“²³

Задълбочаването на синтеза на изразните средства върху основата на народната притча, съчетаваща в себе си националния колорит и общочовешкото начало, прави литературния портрет на Ил. Волен многозначен и го сродява, при цялото им стилово своеобразие, и с картината на В. Стойлов „Очакване“ (1969), на която е изобразен с ярки багри колоритният портрет на стара селянка на фона на декоративен български градски пейзаж, и с „Плодородие“ (1977) на К. Исников. „Човечеството се стреми към все по-голяма сложност — отбелязва Ф. Абрамов, — но за него съществуват и вечно живите морални проблеми. И своята свежест и актуалност запазва само онази литература, която се подхранва от размислите за световните въпроси и отговори.“²⁴ За това свидетелствуват и съвременната българска литература, живопис и кино, които търсят най-адекватните форми за реализиране на замисъла.

Днес портретът често излиза извън традиционно конкретните рамки: портретът на определена личност се вписва в тематичното платно. „В груповия по същност

²² А. И. Веселовски Й. Историческа поэтика. Л., 1940, с. 89.

* Уханията, цветовете и звуците си хармонират (фр.). — Б. пр.

²³ Ил. Волен. Хроника на селото. Разкази и повести. С., 1973, с. 542.

²⁴ Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 191.

портрет се въвежда определен повествователен мотив и изображението се превръща в сюжетна картина" — пише А. Афанасиев²⁹. Признавайки подобни жанрови „размествания“ за закономерно явление в развитието на живописца през 60—70-те години като стремеж към по-дълбоко разкриване на вътрешния мир на човека, той отбелязва въвеждането в портретите на детайлите на обстановка, на атрибутите на дейността, акцентирането на вниманието върху психологията на личността чрез живописно-пластичните похвати. За това свидетелствува галерията от портрети на украинските дейци на литературата и изкуството, създадена от С. Григориев (портретите на П. Панч, А. Головки, А. Малишко, Т. Голембиевска и др.), портретите на руския живописец Ю. Межиров, който се стреми да „извлече“ душата и характера на своите герои („Портрет на композитора С. М. Слонимски“, „Балерината Л. Климова“, „Портрет на К. Лавров“, автопортретът „В ателието“ и др.). Твърде показателни в този план са и портретите, създадени през 70—80-те години от живописците на България, където даденият жанр има отдавнашни класически традиции (С. Русев — „Николай Райнов“, „Богомил Райнов“; Д. Бонева — „Мария Столарова“; Е. Гоева — „Люба Ивошевич“; М. Пейкова — „Елисавета Багряна“; Л. Ангелов — „Георги Мишев“; Г. Трифонов — „Йовкова Добруджа“, „Антология“ и др.). Известният български белетрист Георги Мишев е изобразен от Л. Ангелов върху фона на пътя, губещ се в далечината, на който виждаме героите от неговия разказ „Преброяване на дивите зайци“, а портретът на българския класик Й. Йовков е въведен в груповото пано на героите от неговата новелстика — на земляците-добрджанци. Все по-популярен днес става груповият портрет с идейно-тематична насоченост, свидетелстващ за многоизмеримата връзка на човека със заобикалящата го среда (Н. Петков — „Под единно знаме“ — групов портрет на българските марксисти начело с Д. Благоев; Е. Гоева — „Георги Димитров и Люба Ивошевич“; К. Тасева — „Опълченци. 1878“, „Ремсисти“ и др.).

Засилването на ролята на художествения субект в обществото, повишеният интерес към морално-етичните въпроси определиха на свой ред активизирането на интелектуално-философския заряд на литературата, насочването на писателите — както съветските, така и българските — към постановката на проблемите на творчеството, към създаването образа на творческата личност, предизвикало жанровостилото многообразие на произведенията. Такива са и социалнопсихологическите романи „Бряг“, „Избор“, „Игра“ на Ю. Бондарев, „Картината“ на Д. Гранин, „Твоята зора“ на О. Гончар, „Зелената трева на пустинята“ на Д. Фучеджиев и повестите-притчи „Черните лебеди“ на Б. Райнов, „Размишляващият старец“ на Ю. Мушкетик, и романите-автобиографии „Автопортрет във въображението“ на В. Яворивски (за народната художничка Е. Белокур), „Соломия Крушелницкая“ на В. Врубльовска, „Художникът и слънцето“ на Г. Струмски (за Владимир Димитров—Майстора), „Златю Бояджиев“ на Н. Стефанова, „Три самотници“ на Б. Райнов (за Сезан, Ван Гог, Дьога), романът в стихове „Маруся Чурай“ на Л. Костенко и романът-есе „Сбогом, Акрополис!“ на Ив. Давидков, в които е очертан оригиналният образ на писателя, художника, кинорежисьора — на хората, които по думите на Ю. Бондарев остро чувствуват опарванията на съвестта в съвременния свят. Именно това на първо място определя днес актуалността на дадените произведения, засиления читателски интерес към тях. Писателите от социалистическите страни виждат в изкуството силата, която възвеличава човека, в творчеството — източника на неговата морална устойчивост, на формирането на хармонична личност. В романа на Д. Фучеджиев „Зелената трева на пустинята“ (1978) последната картина, нарисувана от художника Новански — вечнозеленото дръвче сред червените пясъци, — символизира дървото на Живота, предизвикващо асоциации със символичния „Пейзаж с цъфтящо дърво“ (1973) на С. Русев. Многозначен е епилогът на лирическия

²⁹ В. А. Афанасиев. Украинське радянське мистецтво 1960—1980 років. Київ, 1984, с. 52.

роман-есе на Ив. Давидков „Сбогом, Акрополис!“, наситен с „гъста“ метафоричност, в който се повдигат вечните проблеми за битието, за нетленността на изкуството, за активната позиция на майстора на художествената култура в света: „Къде отива пламъкът, когато догори свещта? Превръща се на перепуда. Ако не вярвате в това превъплъщение, тогава сътворете друго чудо — защото светлината трябва да остане на света. . .“²⁶ Художникът на словото, щастливо съчетаващ дарбата на поет-лирик, прозаик-философ, художник-импресионист, чийто творчески свят е дълбоко асоциативен, предава своето естетическо кредо чрез отделния, вътрешно обемен детайл на незабравимия образ, роден от нажежаването на чувствата и на творческото въображение. В паметта се врязват картините-спомени, които живописва киевският Художник, изпълнявайки своя дълг пред паметта на загиналите приятели — „да ги спаси, да ги изтръгне от бездната на забравата“. Ние виждаме в небесносиянне заснеженото поле на боя край Орша, телата на убитите — по момчешки остриганите курсанти, младите защитници на Отечеството, останали млади навеки. Благородната мисия на прогресивното изкуство е да изобрази героиката на отминалите години.

Романът на О. Гончар „Твоята зора“ е роман-размисъл за съдбата на човека, за съдбата на Мира, за съдбата на Планетата, на живота на Земята. Като противопоставя двата свята — света на капитала, разрушаващ личността, и света на социализма, носещ духовно здраве на човека, писателят разкрива моралната сила на светския човек, героично понесъл всички тежести на войната и запазил в себе си чистотата на душата. Неслучайно стожер на динамиката в романа е пътешествието на героите му по бясната магистрала на Америка с неуморната жажда да видят нашумялата картина „Славянска мадона“. Достатъчно е да си спомним героите-романтици на О. Гончар — дипломата Заболотни, човека с голяма душа Соня-сан, готова да се притече във всеки момент на помощ на хората, градинаря-магьосник Роман, осветил с алените ябълки на своята възшебна градина, като маг-чародец, за селските малчугани пътя към големия свят на живота, към света на красотата, към бъдещето, младата майка, красавицата Надка — украинската мадона, толкова напomniaща Мона Лиза, носеща в себе си жизнеутвърждаваща сила, чийто образ „Художникът на зората“ е пресъздал с багрите на самата природа. Може би именно тя е онази „Славянска мадона“, възпълтила светлите мечти на младостта, към която бързат с безгранична скорост героите на романа: „Щом се синеше зората и хоризонтът заруменеше, той беше на работното си място. . . погледне на изток, гребне леко с четката от зората и слага върху платното, по лицето на детенцето и младата му майка. . . Уж е Надка, а пък не е Надка, просто сияние, ярки цветове, игра от блясъци, където и зората, и росата, и усмивката на майката са се слели в неземна красота. . . Младата майка под венец от ябълки гледа детето си с безкрайна нежност и любов и едва-едва се усмихва с възлечетата на устните.“²⁷ В един свой роман Б. Райнов справедливо отбелязва, че през вековете мнозина безуспешно са се стремили да разберат тайната на усмивката на Мона Лиза, а работата е в това, че тя очевидно се крие в самия ѝ автор — Леонардо. И ето, „въглеждайки се“ в портрета на украинската красавица на О. Гончар, неволно в паметта възникват българските мадонни на Вл. Димитров—Майстора, нарисувани на фона на разцъфналите ябълкови градини и румените ябълки, осветени от щедрото слънце на Кюстендилския край. Образите им сякаш отразяват общия дух на нашите народи, общите черти в портрета на „Славянската мадона“. „Цветовете и плодовете му трябва да ги свърже с хората, да създаде фон за красивите, одухотворени човешки лица — справедливо отбелязва българският поет Г. Струмски за платната на Майстора. — Хората в неговите картини са неотделими от плодовете на своя труд. Девойка стои под клоните с узрели круши. Тежки жита се люлеят зад раменете на момичетата, които пеят. И двете песни се сливат в една. . . Ябълките, крушите, гроздето, маковете, снопите не са

²⁶ Ив. Давидков. Сбогом, Акрополис! С., 1976, с. 156.

²⁷ О. Гончар. Твоята зора. С., 1983, 266—267.

мъртва природа, не са натюрморт, не са изкуствен фон за портретите или пейзаж. Цветовете и плодовете са цялото небе над човека. Без тях неговите селяни и селянки са немислими. Четката на Майстора „улавя“ човека в светлия миг на порива, извисява селянката до пиедалата на Мадоната. Багрите на платното преливат в чиста хармония, сякаш са взети направо от народните шевици, от живата природа.²⁸

„В центъра на вниманието ми винаги е била човешката красота — не толкова физическата, колкото духовната, високият идеал, свещената любов към Родината“²⁹ — казва в едно интервю авторът на романа „Твоята зора“. Именно в тези думи е ключът за разбирането на картината, нарисувана от Художника на О. Гончар, олицетворяваща духовната красота на „Славянската мадона“, на жената, на майката, при създаването на чийто образ си съперничат и взаимно се допълват художникът на словото и майсторът на четката.

Съвременният герой е наследник на духовните ценности, на революционните традиции на своя народ. Обръщайки се към страниците от близкото и далечното минало, съветските художници на словото черпят там пример за морална устойчивост, за политическа закалка, за хуманизъм, патриотизъм и интернационализъм („Бряг“ на Ю. Бондарев, „Знаменосци“ на О. Гончар, „Четири бродя“ на М. Стелмах, „Чудо“ на П. Загребелни), като с това се доближават до историческата проза на българските белетристи от 60—70-те години, до многообразието на нейната жанрово-стилова палитра (Г. Караславов — „Обикновени хора“ и Н. Христов — „Гарнизонното стрелбище“, А. Дончев — „Време разделно“ и Г. Стоев — „Цената на златото“, П. Вежинов — „Звездите над нас“ и В. Мутафчиева — „Летопис на смутното време“ и др.). Както справедливо твърди известната изследователка на българското изкуство Е. Льова, „обликът на съвременната българска култура е ярък и цялостен по идейното си съдържание и насоченост и в същото време е изключително многостранен по формите и видовете на художественото творчество“³⁰.

При това следва да се отбележи преди всичко активният живот на традиционната реалистична линия, приближаваща живописата до повествователността на литературата. Така лироепическото възпеление на антифашистката тема пренася зрителя в живата реалност на картините на народната мъка, на непреклонността на човешкия дух. Дълбокният емоционален заряд, вложен в психологическото платно на Л. Русева „1923 г.“, оказва силно въздействие върху зрителя. Картината свидетелства за уменията на художничката да предаде чрез многозначния език на багрите трагедията на септемврийските събития от 1923 г. (черните обгорели къщи, далече, върху пепелището, черните силиуети на вдовиците на загиналите) и заедно с това да изпълни платното със светлината на надеждата — с историческата перспектива, за което спомага композицията на картината, нейното светло петно — фигурите на майката и момченцето, на чиято бяла ризка и по полата на майката играе живото небесносиньо зайче на пробиващото си път слънце. Както виждаме, сбръщайки се към опита на майсторите на революционното национално изкуство от 20—30-те години, съвременните живописци използват постиженията на световното изкуство на XX столетие, по-специално — поетиката на импресионистите, които първи се изтръгнаха от еднообразието на описателността, увлечени от изменчивостта на жизнените багри и от творческото дръзновение на майсторите на класическата живопис. (Та нали още Леонардо да Винчи пише за зелените отражения върху бялата роля на жената, връвяща през ливадата.)

Тематиката, отразяваща пълнотата на живота, намира множество сюжетни и стилови решения както в литературата, така и в изкуството, и нерядко се проявява в техния творчески съюз. Антифашистката тема в съвременното социалистическо

²⁸ Г. Струмски и Владимир Димитров—Майстора. С., 1980, с. 71, 122.

²⁹ О. Гончар. Дай най-скъпото на хората. — Народна култура, 6 ноември 1976 г.

³⁰ Е. П. Льова. Художественный опыт современного болгарского искусства и некоторые тенденции его развития. — В: История и культура Болгарии. М., 1981, с. 317.

изкуство акцентира върху проблема за героизма, като при това активизира разнообразието от изразни средства на социалистическия реализъм. Екстремността на изходната ситуация предизвиква наситена метафоричност, съчетаване на романтиката с острия трагизъм, на документализма с художественото обобщение, придаващи на произведенията от 60—70-те години епически размах. Сюжетното начало на живописата я сродява с литературата, като заедно с това претърпява определена трансформация. В произведенията с метафоричен план сюжетността не изчезва, но нерядко отслабва. Тя престава да бъде главният „ключ“ към опознаване на образното съдържание, от събитиято и действието акцентът се пренася върху преживяването, състоянието, от описанието и повествованието — върху иносказателния смисъл. Документалната страница от историята на българското село Ястребино (правдиво разказана от писателя Б. Глогински в „Шестимата“), където през годините на Втората световна война фашистите безжалостно разстрелват всички, от малко до голямо, майсторът на четката Т. Трифоновски издига в лаконичната, вътрешно обемна рисунка до оптимистична трагедия с общочовешко звучене. На картината му „В памет на загиналите в Ястребино деца“ (1981) застават като скулптурни изваяния, озарени от вътрешна светлина, фигурите на майките с черни забрадки: мълчаливите им, изпълнени с мъка погледи са устремени нагоре — към белоснежното дете, сякаш застинало в полет, подобно на бял гълъб — символ на Светлината, Доброто, Чистотата, побеждаващ Мрака. Запазва се и жанрово-стиловото родство на живописата и литературата: „Сюжетността, събитийността сродява живописата с прозата (с епическите жанрове), действеността — с драматургията (с театралните жанрове), метафоричността (свързана със засилването на лирико-интелектуалното значение на образа) — с поезията.“³¹

Дълбоката асоциативност, философско-символичното звучене отличават както литературата, така и живописата, посветена на героико-трагичните събития от Съпротивата. Като оптимистична трагедия звучи картината на Йоан Левиев „Реквием за едно утро през 1943 г.“ (1971). Както сполучливо подчертава Д. Степовик, „във всяка работа на Й. Левиев съществува „собствен код“ на образните асоциации, собствена ритмика и форма“³². Сцената с гибелта на младата нелегална придобива баладично звучене. Крехкото, нежно тяло на девойката, „изнесено“ от художника на първи план в платното, се възприема като поразителен контраст с „окаменелите“ в своята твърдост „оловни“ конни жандарми, свързани в колорита с куршуменосивата ограда, напомняща мъртва стена от щикове, и с надвисналите над нея тъмносиви, змиевидни, разкъсани облаци, с напрегнатостта на атмосферата — с нажежения ален слънчев диск, увиснал над хоризонта, с вледеняващия син отблясък на лъчите му. Картината е съзвучна на античните „обчочовешки“ сюжети.

Към гражданския дълг на съвестта призовава картината на българския художник С. Русев „Ястребино. Урок по история“, построена върху документален факт от времето на войната — разстрела на децата от село Ястребино от фашистите. Тя е изпълнена с дълбока асоциативност, всеки неин детайл е многозначен. Същността на това художествено платно е „закодирана“ преди всичко в червения цвят. Като „концептуален“ той се проявява като своего рода лайтмотив на сюжета-смисъл на картината. Твърде убедително говори за това съставителката на албума на С. Русев Е. Лвова³³. Върху червения, жизнеутвърждаващ фон изпъква сивата мъгла на „спомените“ — децата, седнали на чиновете, са замръзнали завинаги в трагичния миг, алена струйка кръв като алена съзла е застинала върху лицето на момчето, разстреляно от фашистите, неподвижна е черната топчица в ръката му. Животът и смъртта, движението и покоят, черното и червеното са се слели в единен героико-трагичен реквием за загиналите. Като химн на живота на загиналите се възприемат

³¹ В. В. Вансов. О станковом искусстве и его судьбах. — В: Проблемы социалистического реализма. М., 1972, с. 220.

³² Д. В. Степовик. Болгарские образотворче мистецтво, с. 184.

³³ Вж. Е. П. Лвова. Светлин Русев. М., 1981.

червените щетя край чина — „подножията“ за падналите герои, червената връзка на пионерката, червената разтворена книга, по която продължава „Урокът по история“. Родени от творческото въображение, образите на българския художник придобиват етическо звучене.

Острата постановка на морално-етичните проблеми, произнасянето на авторска „присъда“ над античовешката същност на идеологията на враговете на прогреса — над фашизма — създава новите, самобитни, „притчообразни“ форми както на изобразителното изкуство, така и на литературата, ражда типологически паралели. В този план показателна може да бъде поемата „Урок“ на Б. Олейник, звучаща сходно с „Урок по история“ на С. Русев. Лиризмът на произведението на украинския поет е обусловен от характера на неговото мислене, от склонността към медитативност, придобиваща епически размах. Сродявайки се с такива поетически произведения като „Урок“ на белоруския художник на словото Я. Спалаков и „Кървава песен“ на сръбската поетеса Д. Максимович, в поемата на Б. Олейник „през годините гърми като съдба звънецът“, последният в Крагуевацката гимназия — предупреждение за бъдещите поколения. Личната памет — „възелът от чувства и мисли“ на украинския поет — се преплита с паметта на историята. Неслучайно в поемата на Б. Олейник „убитите в Обуховка, безжалостно изпепелените в Каприва, и мъртвите в Хатин, в Сонг Ми крещат: „На живите недейте дава да заспят!“ — призовавайки към „всепланетен“ съд на паметта. Концепцията за социалистическия хуманизъм, изградена преди всичко върху любовта към децата, води началото си от класическите произведения. Общозвестни са думите на героя на Достоевски Иван Карамазов, че висшата хармония „не струва дори сълзата на едно измъчено дете“.

Темата за сирачеството, за трагедията на българските майки, загубили децата си в дните на разгрома на първото в света антифашистко Септемврийско въстание от 1923 г., за борбата по време на Втората световна война нерядко се изразява в обобщени, символични образи, основани върху историко-героичните епизоди за твърдостта на народния дух. Картината на К. Тасева „Батак, 1944. Никой не се завърна“ (1962) е сякаш „възел“ от чувства, предизвиквани от асоциациите, насочени като центростремителни импулси, към „епицентъра“ на трагедията по време на петвековното османско робство — на българското село Батак, в чиято църква са били изгорени жените, децата и старците, непреклонни глава пред поробителите. През хрониката на селото прозира историята-летопис на народа: „Батак“ — 1876—1923—1944. Изобразените на платното жени-майки и вдовци от три поколения мълчаливо се взират в зрителя. Съсредоточеният поглед на сухите им очи предава и скръбта, и твърдостта, и надеждата. Този групов портрет изразява непокорния дух на българката — в различните страни на българския род, на човешкия род, — изнесла всички трагични изпитания на историята в напрегнато очакване на светлото бъдеще. Тук всеки образ е съдба. Малкото момиченце на първи план с букетчето полски цветя в ръце гледа света с широко отворени, съсредоточени очи. Пеленачето в ръцете на майката е символ на новия, раждащ се живот. Тази картина можем да наречем „многоочие“ — „мълчалив диалог“ със зрителя, когото художничката К. Тасева застава не само да съпреживява на героите, но и да осмисля събитието като резултат от динамичния исторически процес, както това става с читателите на художествените произведения, например на Л. Стоянов („Детство“), на Г. Стоев („Цената на златото“) и др.

На активизирането на зрителя и читателя разчитат и произведенията на „художествения документализъм“ — както на живописата, така и на литературата, — освобождаващи се от повърхностната описателност. Преодолявайки ограниченията на „времените“ рамки на картината, стремейки се да постигнат динамизъм на мисленето, художниците прибегват до „фотографския реализъм“ (С. Куюмджиев — „Памет“, И. Димов — „Посещение в музея“, „Наследство“ и др.). Това са „картини в картините“. На тях са разположени няколко самостоятелни елемента (портрети на исторически лица, многофигурни сцени, изобразяващи борците-антифашисти

и съвременниците, строители на новия свят, алегорични образи, битови детайли-символи и т. н.), които, допълвайки се взаимно, засилват въздействието върху зрителя, създават ситуация на „отвореност“ на финала. „Изкуството не само изобразява обективното, а изразява и отношението към него. То не е само пластично-образна форма, а и морална, идейна и т. и. преоценка“³⁴ — пише акад. П. Зарев.

Документът както в живописата, така и в литературата се превръща от правда на факта в правда на изкуството, в което не последна роля се отрежда на възприемателя на произведението. Така Н. Христозов, авторът на документалната повест-хроника, по която бе поставен телевизионният сериал „По дирята на безследно изчезналите“, говорейки за престъпленията на военачалниците, взели участие в зверските злодеяния на фашистите в България, дава протоколен опис на веществените доказателства (черепи на убити, останки от чували, примки от кабел, кожени колани, въжета, часовници, обувки, протези, цигарета, копчета, пръстени, фуркети за коса, изкуствено око и др.). Но Н. Христозов не се ограничава с простото документиране — произведението е изпълнено с публицистичен патос и с лирически отстъпления: „Трябва да се събират звуците на времето, преди още да са заглъхнали в пространството. Това не е бягство от днешния ден, а грижа за неговия смисъл и богатство. Нека не бързаеме да правим история от онова, което е жива рана в душата на народа“ — пише той³⁵. Ето как авторът разкрива принципите за построяване на произведението си: „Освобождаване на максимум художествена енергия от факта и пълно доверие към зрителя, когато ние се стремяхме да превърнем от обикновен наблюдател в истински участник...“³⁶ Също както например работата на А. Адамович и Д. Гранин над „Блокадна книга“ се е изразявала преди всичко в това, „народната памет, състояща се от множество безжалостно правдиви разкази, да се събере във фокус, както хващат слънцето с множество огледала. И с това да се създаде обща температура, много по-голяма, отколкото от всяко огледало-разказ.“³⁷

Развивайки реалистичните традиции на художествената култура, изкуството става все по-емоционално и заедно с това придобива интелектуално-философско звучене. На помощ идват „вечните“ образи, „вечните“ теми, които се изпълват със съвременно морално-етично съдържание, както в литературата (В. Мутафчиева — „Алкивиад Малки“ и „Алкивиад Велики“, Г. Стоев — „Циклопът“, А. Гуляшки — „Яков и дявола“), така и в живописата на България (Д. Узунов — „Авел и Каин“, С. Русев — „Светлина и мрак“, И. Кирков — „Пиета“ и др.). Така широкото разпространение на мотива „Пиета“ в българското изкуство от 60-те години е позволило на авторите да „разчупят обичайните времеви и конкретно-фактологични рамки и да се издигнат до степената на философско обобщение“³⁸. С това можем да обясним също и насочването през 60-те години на украинските поети — М. Бажан, Дм. Павличко, Б. Олейник, Ив. Драч — към творбите на Микеланджело. Нека си припомним стиховете на „Пиета“ („Pietà“) на М. Бажан със символично-алегорично звучене, родени пред статуите на Микеланджело:

Като счулено палмово клонче
върху скута сиът ѝ лежи.

Край. Изпнат на смъртното ложе,
е затворил навеки очи.

Тя в зениците празни сезира,
в онемелите, тънки уста.

Вече всичко е ясно — не иска
утешения, нито молба,

³⁴ П. Зарев. Структурализъм, литературознание и естетически идеал. С., 1969, с. 39.

³⁵ Н. Христозов. По дирята на безследно изчезналите. Трето издание. С., 1977, с. 6—7.

³⁶ Обзор, 1979, т. 46, с. 71.

³⁷ А. Адамович. О современной военной прозе. М., 1981, с. 53.

³⁸ И. Н. Воейкова. Революционная героиня в искусстве Болгарии. М., 1983, с. 120.

милосърдие чуждо не чака
и не топят я празни слова —
само гордост и подвиг остават,
победили навеки смъртта³⁹.

(Пресод: Ралица Маркова)

Адресирани до младежа-римлянин, загинал в неравен бой с карабинерите и увекочен от Микеланджеоло преди пет столетия, тези стихове предизвикват в паметта образа на едноименната картина на българския живописец И. Кирков, на която в лаконичен рисунък и сребристо лунно сияние виждаме скърбящата майка — с черна траурна забрадка, внимателно придържаща крехкото тяло на загиналия юноша. Картината е фокусирана, съсредоточена около сина. Фигурата на майката е изпълнена с гордост и непреклонност. И пламтящата алена кърпа, стисната в ръката на убития, сякаш е неугасващият огън на живота. А сцената на шетата на Т. Соколов многозначително е наречена „Да помълчим пред сеяча“. Това не е традиционното оплакване на покойника. В мъчливата горда скръб за загиналия герой звучи вярата в неговото безсмъртие, вярата в сеяча, в труда, в живота. Многозначни са и детайлите-символи в картината: семената в ръката на загиналия и окървавеното знаме. Многозначен е и колористичният ефект: ослепителносияният фон на паното е сякаш олицетворение на мирното небе.

Насочвайки се към морално-етичните проблеми, художниците на България прибягват към мотиви от епохата на Българското възраждане, свързани със светосещането и с националния бит, откриващи дълбинни митологични и фолклорни пластове в националната култура, но ги разработват от подчертано съвременни позиции. Неслучайно се организират общонационалните изложби „Български предания и легенди“. Например колоритните, изпълнени с романтично сияние картини-притчи на К. Исинов са главоблъсканица за изкуствоведите, които се стремят да определят метода на неговото рисуване, да го вкарат в рамките на определено „традиционно“ направление. Отнасят го ту към „примитивистите“, ту към „иконописците“, ту към „магическите реалности“.

Както отбелязва Г. Шапкарев, най-забележителните черти в творческия маниер на К. Исинов са подкупващата жизненост на пластичните образи, чистотата на колорита, яснотата на композицията, изключителното майсторство при изобразяването на широката, многобагрена панорама на народния живот с чисто живописни средства. Като вземат под внимание специфичната атмосфера на неговите платна, характерния стил в изграждането на образите, някои изкуствоведи без основание отнасят живописца на Исинов към изкуството на т. нар. наивисти. Очевидно както в литературата, така и в изкуството понастоящем протичат интензивни процеси на развитие и формиране на нови стилови потоци, носещи се по старото русло, но кардинално променящи го. В картините на К. Исинов наистина се долавя „иконописният“ стил, но и проблематиката, и образният свят в тях не се вмества в нейните рамки, формата, изпълнена с ново съдържание, придобива ново звучене, пово, съвременно живео „сияние“. Неговите образи са изпълнени с духовен живот, героите му са родени от стихията на народната фантазия, озарени са от светлината на родния край: от Орфей и Евридика през художествения образ на „непоправимия“ романтик Дон Кихот (ту тъжен и печален, озарен от синьо-сребристо сияние, достигащо до космически мащаби — отражение на собствения облик върху луната, ту войствен — в алено озарение, готов да се сражава с вятърните мелници на човешкото равнодушие), художникът достига до жизнеутвърждаващи произведения, изпълнени със социалнополитическо звучене: „Плодовете на Свободата“ и „Бялата птица на Свободата“ (1984) и накрая — до широкия, параболичен цикъл от картини с общочовешко звучене, възпяващи тържеството на живота на Земята.

³⁹ Микеланджеоло: До 500-ричя з дня народження. Упор. М. Бажан. Київ, 1975, с. 338.

Такава е творческата крива на българския живописец. Една от последните картини на К. Исинов — „Хими на живота“ (1984) — съчетава реалистичния рисунк с романтичната атмосфера. Нейното поетично звучене е предадено чрез сребристо-небесносините багря, чрез плавността на тържествения ритъм, чрез устремения към висините жест на майката, която протяга детето си над цяфтящата Земя към Слънцето. Реален и приказен, възшебният свят на хармонията е изобразен на платното „Легенда за Мира“, където монументалността на необозримата панорама е съята с лирическата доверителност на нейния автор, канещ зрителя да „съпреживява“. Обръщайки се към древните митове, към библейските мотиви, Исинов ги изпълва с ново социално, етично и естетическо съдържание. Той рисува дървото на живота, от чиито клони, отрупани с ябълки, излитат към небето, към белоснежните облаци децата на люлките. „Плодовете на Свободата“ — така е наречена тази метафорична пастелна картина за деня на освобождението на България от националното и социалното угнетяване, родена от народното митологическо виждане на художника за света, осветена от нежната светлина на раждащата се зора. Неслучайно в атмосферата на легендите, толкова разпространени днес в българското изкуство, някои критици виждат т. нар. поетически реализъм (например шикълът легенди за Орфей на К. Миладинова в оценката на Р. Пепеланова). Това определение напълно съответствува на творческата настройка, на световъзприемането на К. Исинов, чиито картини неволно се асоциират с романтично обареното стихотворение на Л. Стефанова „Кой ще събуди люлките“, изпълнено с дълбока гражданственост. Поетесата вярва, че макар леденият вихър да изпраца закани в ефира, скоро пролетният вятър ще събуди люлките и ще позове децата. И люлките ще се залюлят, като пеещи камбани „ще отмеря такта — надолу — нагоре, надолу — нагоре!“⁴⁰

Метафоричността на мисленето на Т. Соколов ражда картини с баладично-романтична насоченост, където иконографският тип се насища с конкретна сюжетност, създавайки релефни, колоритни образи. Наред с поетичността на легендата и с баладичния акцент, придаващи на платното епическо звучене, на същата цел служи композиционното решение на произведението, изградено върху многозначни асоциации, разчупващи пространствено-времените връзки. На картината на Т. Соколов „Жив съм!“ виждаме обикновено момченце в алено пуловерче и със сандалки, уверено стоящо върху земното кълбо. На хоризонта аленото слънце осветява картината, прокарвайки рязка граница между живота и смъртта, подчертавайки безграничността и победата на живота на Земята. Образът на момченцето въплъщава и реалното, и космическото звучене на картината-притча, утвърждаваща Мира на планетата.

Твърде близка по замисъл е реализираната на друг „литературен език“ новела-парабела на Й. Радичков „Горещо пладие“, в чийто епицентър също е образът на некрасивото наглед момченце, на рибарчето с лунички около носа. Ръката му е притисната от скобите на моста и за спасяването на момчето се надига цялата природа — оживява, разбунтува се Реката, прекратяват се военните маневри. Това произведение на Й. Радичков, изпълнено с хуманизъм и исторически оптимизъм, прозвучава като оратория на Живота!

Стремешът към епичност определя тенденцията към циклизиране на произведенията както в областта на литературата, така и в областта на изобразителното изкуство през 60-те — началото на 80-те години: „Барутен буквар“ от Й. Радичков, „Софийски разкази“ от К. Калчев, „Диви разкази“ от Н. Хайтов, „Бережански портрети“ от Е. Гуцало, и дшпиха „Съдбини“ от С. Куюмджиев, триптиха „1917—1923—1941“ от В. Пешев, „Епохи (Българската мадона през вековете)“ от В. Стоилов. Засилването на епическите тенденции, долавящо се с нова сила през 70-те години (след 50-те), на новия етап от развитието на културата, не обхваща еднакво интензивно културните региони на социалистическите страни, и при това придобива своеобразни форми в зависимост от националните традиции.

⁴⁰ Л. Стефанова. Кой ще събуди люлките. — Септември, 1982, № 10, 5—6.

Така в руската литература, развиваща шолоховските традиции, се долавя „класическото“ епическо начало, което е характерно и за съвременните тенденции в изкуството. В същото време в другите литератури, по-специално в украинската и българската, се активизират класическото и романтичното начало, „изпълващи“ обема по пътя на своеобразната проява на епическото мислене: концентрация на метафоричността, романтичен полет на мисълта, притежаващ дълбока философска натовареност.

Морално-философският роман-притча на П. Вежинов „Барьерата“, зареден по думите на В. Гусев „с някакво овеществяване на същото електричество, което се носи из въздуха“, неслучайно предизвиква голям интерес както у българските, така и у съветските читатели и зрители. Той се възприема като лирико-драматична поема в проза за моралния максимализъм на чувствата, за жаждата по човешка хармония, което сродява произведението с поетичния свят на украинските прозаисти (О. Гончар, В. Земляк, В. Дрозд и др.), чиито реалистични произведения излъчват възшебно романтично сияние. В романа на П. Вежинов всичко е необикновено: запознването на композитора Антони със странната девойка Доротей, надарена с крила за полет, стремяща се да преодолее барьерите на неразбирането между хората, трагическият финал — нейната гибел. Тук се долавя родство не с условността на научната фантастика, а по-скоро с освободеността на творческата фантазия от гоголевски тип („Вечери в селцето край Диканка“), на гриновския полет на мечтата в страната на възшебните блянове („Корабът с ален платна“, „Бягаща по вълните“). Изпълнена с романтичния порив на човека към хармония (рацио и емоцио), картината „Легенда“ на Ради Неделчев също пренася зрителя в безкрайните предели на Вселената заедно с героите, надарени с крила, преодоляващи като с ракета барьерите на „земното притегляне“. Сиянието на Вселената озарява влюбените, надарява със спокойствие, с белота земята с тихите, потънали в сняг жилища, с мирната светлина в прозорците, създавайки модела на органичното единство между човека и природата, между човека и мирозданието.

Говорейки за „съдържателността“ на цвета, на времето си Ван Гог подчертава вътрешното единство на образа, изразено чрез словото и багрите: „У мене живее постоянна надежда да постигна нещо в тази област. Да изразя любовта на двамата влюбени чрез съчетаването на два допълнителни цвята, чрез тяхното смесване и контрасти, чрез тайнствените вибрации на близките тонове. Да изразя мисълта, осеняваща челото, чрез сиянието на светлия тон върху тъмния фон. Да изразя надеждата чрез някаква звезда. Пламтящото сърце — чрез заревото на залязващото слънце. Разбира се, това не е реалистична измама за очите, но нима не е най-истинска действителност?“⁴¹

„Естетическите закони на реализма, които му създават брегове и го определят като известна цялостна система — казва Л. Новиченко, — наистина съществуват, но са по-широки и по-сложни, отколкото си мислят поборниците на монологията (при това и изключителна) на жизнеподобните форми. Това особено ясно личи по отношение на новаторската по своята природа естетическа система на социалистическия реализъм, която не може да не „закодира“ в съставните си елементи мощните социални промени в живота на човечеството, характерни за нашия век“ (Вопросы литературы, 1982, № 7, с. 19—20).

Своего рода противоотрова срещу еднолинейния реализъм, предпазване от релативистките тенденции в епохата на научно-техническа революция е съживяването през 70-те години в нашите литератури на „фолклорната вълна“, на митологичните праелементи, на условно-поетическите похвати, насочването към изворите на народното творчество, предизвикано от стремежа да се олазят вековните богатства на духовния опит на народа, необходими в процеса на формиране на нова,

⁴¹ Мастера искусства об искусстве. М., 1984, с. 275. В този план заслужава внимание и „Легенда“ на съвременния български живописец Р. Неделчев.

хармонична личност, което отговаря на съзидателното свойство на художествената природа в изкуството на социалистическия реализъм, претопил всичко ценно в духовно-естетическия опит на миналото.

Стремежът да се надикне в духовния кладенец на украинския народ определя и интереса на В. Яворивски към творчеството на Екатерина Белокур, създаването на нейния „портрет във въображенето“. Катерина е представена като художничка на „ненаситната и празнична“ душа, върху чиито платна оживява природата — цветовете и птиците, родени от нейната жива фантазия, от „изстраданата радост“, „отразени“ в романтичното ѝ виждане за света и превъплътени в художественото слово на романиста. От общуването между творческите личности се ражда живият огън в света на народното изкуство, който осветява „тайните“ на ненадминатите върхове в таланта на народната художничка. Нейните жерави „удряха с крилата си платното на картината, зовяха, умоляваха: Нарисувай ни! Нарисувай ни! Ръката ѝ в сладък екстаз се замая по платното, очертавайки с въглен контурите на прекрасните птици, и те се успокояваха, в очите им светеше благодарност. Птиците не се побираха на платното, но тя все ги рисуваше и рисуваше — на пезула, на стената на къщата, във въздуха, а после — на небето.“ Смисълът на живота ѝ е бил въпреки всичко „да надарява този свят с добро и красота — само тогава той може да съществува“⁴².

Свидетелство за динамиката в жанрово-стиловото разнообразие на изкуството през 60—70-те години е взаимното проникване между различните му видове (Т. Върбанов — „Поема“, Ив. Давидков — „Мелодия за флейта“, Ив. Драч — „Вечерен акварел“).

Връзката на литературата с живописа в съвременното художествено произведение се осъществява в различни форми — преди всичко като асоциация-паралел с определено известно произведение.

И писателите, и художниците все по-често се насочват към тайниците на съкровищата на световното изкуство, намирайки в тях морално-етична, естетическа опора, творчески импулс за оригинално творчество, развивайки концепцията или полемизирайки с авторите на световните шедеври в стремежа си да познаят света и истината за битието. Това са „Сикстинската мадона“ на Рафаело и „Мона Лиза“ на Леонардо да Винчи, „Падането на Икар“ на П. Брьогел и други световни образи, чиято многоаспектност, вътрешна философска обемност и психологическа дълбочина винаги ще привличат творческата личност.

Българската поетеса Л. Даскалова, на която са присъщи предметнообразно виждане за света и изострен усет за красотата, се безпокои от смъртната опасност, заплашваща Доброто. Нежността, заради които днес ние, по нейните думи, „летим за Париж — към Джокондата, за Ленинград — към „Мадоната с цветя“. Нейната „Матриархална поема“ е изградена върху асоциативността, в нея личното „аз“ израства до мащабите на човечеството, придавайки философско осмисляне на отделните явления. Многозначен е финалът на произведението, изразяващ неговата идея-концепция: „Нека цветчето остане / в ръката на Вечната майка, / нека тя го покаже / на новородения младенец.“⁴³ По такъв начин известните произведения на майсторите стават „код“ — морална доминанта в културата на съвременното социалистическо общество. Тенденцията към т. нар. цитиране е характерна не само за литературата, но и за съвременната живопис. За това убедително свидетелства например натюрмортът на В. Гурин „Време“, където върху фона на горещите страници от публицистиката за безчлността на чуждоземните завоеватели във Виетнам, в противовес на античовешките акции, като утвърждаване на вечния хуманистичен идеал, изпълва репродукцията на „Сикстинската мадона“ на Рафаело.

През XX столетие всъщност бе преоткрито изкуството на П. Брьогел, верен сензмограф на своята епоха, предвестник на драматични катаклизми във взаимо-

⁴² В. Яворівський. Автопортрет з уяви. Київ, 1981, с. 179.

⁴³ Л. Даскалова. Матриархална поема. — Септември, 1966, № 3, с. 8.

отношенията човек—природа—Вселена. Художникът разглежда човека като една от частите на макросвета, той е първият истински художник-трибун на плебса в историята на живописата (Алпатов), жадуващ хармонията между личността и природата. Така като съпоставка с картината на Питер Брьогел „Падането на Икар“, където падащият герой от античния мит е изобразен в тъгела на платното като едва забележима дегероизирана личност, е изградено едноименното стихотворение на Л. Костенко, насочено срещу духовната слепота и човешкото равнодушие.

Картината на П. Брьогел „Падането на Икар“ е своего рода ключ — „код“ към повестта на Н. Бичуя „Репетиция“, където младата героиня се стреми да ловни невидимата нишка, обединяваща човека, природата, мирозданието, и да намери себе си, да намери мястото си в сложния, противоречив свят на ХХ столетие.

Българският поет В. Петров — майстор на психологическия рисунък, който изобразява в поезията си обикновени, прости хора с техните радости и страдания, — също се обръща към живописата на фламандския художник-реалист, но вече като автор на пейзажи и картини от селския живот („Зима“, „Селска сватба“ и др.), съзвучни с творческото виждане на художника на словото за света, проникнати, по думите му, от безсмъртния дар на изкуството — „виждането на света с погледа на младостта“. Тази идея е подчертана по-специално в художествената миниатюра на В. Петров „Уж на Брьогел“ (с цяла редица живописни детайли), възвръщаща ни в отдавнашните, „приказни“ времена от детството на художника: ловуването на бащата през зимата, прозрачния въздух, преръзналото куенче край краката му и пушека от огнището, канчето с червено вино на масата — изобщо, усещането за тишина и спокойствие на къщата, „през“ чиито стени виждаме фламандските горници от XVI столетие⁴⁴.

Нерядко връзката с другия вид изкуство се скрива в дълбочината на творческия замисъл, води в творческата лаборатория на авторите. Така в „Питер Брьогел“ на Ив. Давидков главното не е в тематичното сходство, а в „духовното“ сродяване. Тук влиза в сила общността на световъзприемането, субективният израз на погледа върху действителността, възприемането на живота чрез личността на художника и неговите вкусове, родени в преходния, „нестабилен“ период на развитие на културата. Хармоничната статична „рафаеловска“ представа за човека в епохата на Брьогел е разколебана под въздействието на конкретните аналитични знания и Леонардо да Винчи вече е долавял това.

Въображаемият предсмъртен монолог-изповед на фламандския художник, в който звучи гласът на самия автор на стиховете Иван Давидков, е изпълнен с трагичната душевна щедрост на твореца, напомняйки „автопортрет“ на поета:

Пред тебе, съдник, покорна е единствено плътта ми.

Аз нямам друго — дадох своята душа на птиците.

През дългите фламандски зими те се сбирах при мене —

наяве и в съня ми — и ако очите ти, които виждат всичко,

проникват тленното ми тяло, ще съзрат

единствено ръждива пита слънчоглед,

от гладните им човки изкълвана. . .⁴⁵

С всяка година се увеличава серията от произведения на словесното, на изобразителното и дори на киноизкуството, където „живописният импулс“ става гласък за създаване на произведения, оригинално и по съдържание, и по стил. Например към образа на Боянската църква се обръщат както българските, така и украинските поети, виждайки в него извор на творческо вдъхновение, когато предметът на изображението определя и сюжета, и названието на произведението, и самия живописен колорит, влияейки върху неговата жанрова структура. „Фрески без ореоли“ — така назовава Н. Зидаров своя поетически сборник, където в една от

⁴⁴ В. Петров. Уж за Брьогел. — Септември, 1980, № 6, 5—6.

⁴⁵ Ив. Давидков. Владетелят на нощните слънца. С., 1981, с. 99.

поетичните рисунки — „Славейт на Боянската църква“ — като върху кинокрай възкръсват героите на боянските фрески. А в стихотворението на В. Лучук „Визията на Марийка Крушелницка“ от цикъла „Български фрески“ ръцете на Десислава се асоциират с прекрасните бели пръсти на известната украинска пианистка Мария Крушелницка. В конкретния детайл от фреската — в ръцете на мадоната — В. Лучук е възплъттил сложната идея, вложена от З. Зограф в картината: той вижда как деформираните от тежката работа ръце на селянката се „превърщат“ във виртуозните ръце на художниците.

На свой ред изобразителното изкуство често се обръща към художествената литература, намирайки в нея сюжети, стилкови елементи, морално-етични доминанти. „Страници от романа“ на Ив. Димов са сполучлив опит да се предаде чрез езика на живописата атмосферата на произведението на Н. Островски „Как се каляваше стоманата“, като се привлекат за съюзници и други видове изкуство — кино, фотография. Съчетавайки документализма с творческата фантазия, художникът е създад платно — художествен „модел“ за литературно произведение, на което оживяват главните герои в аления пламък на революцията, с огнената летяща конница. Многоаспектността на ракурсите при изобразяването на главния герой и неговото обкръжение, спазването на близкия и далечния план, на монтажната постройка на събитията, изплуващи във възпаления мозък на героя, прикован към леглото, се организират чрез динамичното киномислене на автора на картината.

За това, че тези взаимни насочвания на живописата и на изкуството на художественото слово не са случайни, свидетелствуват дори следните лаконични размисли на Д. Гранин по повод на романа му „Картината“: „Дали този роман е свързан с проблема „човекът и НТР“? И да, и не. Не съм мислил върху него, когато пишех, но вероятно той е влязъл с някакъв елемент, понеже като проблем съществува във всяка клетка на съвременното битие. Как да опазим красотата днес, красотата или полза? — приблизително с такива въпроси се сблъскаха на практика героите на романа. При това ми се искаше да осъзная какви са възможностите, заложили в изкуството, в живописата, каква е силата, която те придават на човека?“⁴⁶

Ако се обърнем към художествения свят на Богомил Райнов, можем да видим органичното сливане на литературата и изобразителното изкуство, съставлящи неотнмаеми страни от единната естетическа система на неговото творчество. Твърде показателни в плана на взаимодействието на изкуството са както социалнопсихологическата проза на художника на словото (парижките разкази „Нощни булеварди“, 1963, повестта „Черните лебеди“, 1977), така и художествената му есенстика („Тютюневият човек“, „Третият път“ — 1977, „Този странен занаят“ — 1978, „Магичен фенер“ — 1982, „Трима самотници“ — 1983, „Тайната“ — 1985), в които се очертава портретът на цялостната, интелектуална личност и през многостранния „магически кристал“ на нейното творчество ние виждаме „тайните“ на сложния свят на изкуството в неговите взаимовръзки — литература, живопис, музика, кино. Спортът на живописеца с поета, на музиканта със скулптора, отразен навремето от Леонардо да Винчи, продължава и днес.

Като се обръща към новите художествени похвати и използва стила на другите изкуства — живописата, музиката, киното, — Б. Райнов създава от отделните фрески-новели — от „малките драми“ на живота — полихромното платно на света на „жълтия дявол“, изпълнено със социални, морални, етични контрасти. Загива чистата любов, загиват нереализираните таланти, биват физически унищожавани онези, които активно се обявяват срещу социалната несправедливост. При това всяка новела има свой колорит, своя мелодия, своя емоционална настройка. Художникът на словото се интересува от секретите в майсторството на писателя, на живописеца и се обръща „открито“ към тяхното творчество. Една от характерните жанрови форми на Б. Райнов е „разказът в разказа“. Да си припомним вълнуващата история

⁴⁶ Д. Г р а н и н. Красота или полза? — АБВ, бр. 36, 2 септември 1980, с. 1.

на любовта на героинята от новелата „Моята непозната“, сякаш „съставена“ от автора-разказвач от многообразни епизоди-мозайки в една цялостна картина. Б. Райнов умее чрез един цвят-кемертон с различни отсенки да придаде на произведението определена тоналност. Действието се развива на фона на светлозеленикавото като при Веронезе небе. Обърнал се към художествената палитра на италианския художник, Б. Райнов я заставя да служи на нова идея. За разлика от Веронезе, който изобразява в студено-сребристите тонове на гигантските си платна разкошния свят на аристократичната Венеция, изпълнен с радости и безгрижие, героят от разказа на Б. Райнов — преподавател по изкуствата, пристигнал в страната на своята мечта, Италия, за да се докосне до бисерите в културата на Ренесанса, — е удивен от социалните контрасти на Венеция. Той съсредоточава вниманието си върху „малката“ драма на романтичната любов, която му разказва негов приятел-журналист от Париж. „Разказът в разказа“, като „картина в картината“ за печалната история на съвременната мадам Бовари, за илюзиите на очарователната италианка придобива общочовешко звучене. „Прекрасната непозната“ — Ева — от детство мечтае за сцената, за ролята на Жулиета и в живота, и в театъра, стремежът се да се изтръгне от задушния еснафски свят на семейството си. Сблъсъкът с действителността разбива розовите ѝ мечти.

Но Б. Райнов се стреми да утвърди „човешкото у човека“, да му върне вярата в слънчевия лъч. На неговия герой-разказвач е чужд светът на сметката, омързал му е и еднообразният свят на отчуждението на делничния Париж, всекидневните грижи под жълтата светлина на лампите, всекидневната игра на билиард с приятелите под жълтата светлина на лампите, всекидневните вечерни часове над ръкописа под жълтата светлина на лампите. На тези два свята той противопоставя един, „розовия“ — малкия свят, който го привлича, „света, скрит в две спокойни кафяви очи и матово лице, прекрасно и изтънчено“, който така поглежда под безжалостното, еднообразно жълто осветление. В творчеството на Б. Райнов, както и при Ван Гог, който е „акмулирал този „дяволски въпрос за жълтия цвят“, жълтото звучи символично, подчертавайки драматизма на повествованието. Б. Райнов е майстор на психологически акцентирания импресионистки колористичен шрих. Жаждата за ярка светлина, бунтът срещу еднообразния сив живот, срещу жълтото осветление, „свиващо гърлото“, изпълва и душата на Ева — „непознатата в розово“. Стегнатостта, лаконизмът на езика, вътрешната ритмомелодика на повторенията, точността на отделния детайл, цвят, звук, богатата асоциативност създават кондензирания художествен образ-символ на героинята на Б. Райнов, служещ като своеобразен „код“-идея за разбирането на „малкия човек“ от буржоазния свят. Слънчевият лъч на надеждата си проправя път през бледата жълта светлина на неговите делници („Моята непозната“, „Нощни булеварди“, „Юнгфрау“ и др.), вятърът придобива ярка импресионистична окраска — на червените и сините цветове, когато улиците на Париж се изпълват със стачкуващите синове на комунарите („Марсизелата“).

Повечето от възловите проблеми на съвременността в художествената система на творчеството на Б. Райнов се съдържат в съотношението на образния свят на словесното и изобразителното изкуство.

Повестта на Б. Райнов „Черните лебеди“, посветена на съдбата на балерината, която мечтае да изпълни партията на Одетта-Одиллия, носи в себе си дълбок философски заряд. Под социалнопсихологическия пласт на повествованието се крие притчовата смислова основа за общочовешкото предназначение на творчеството като цяло, изградена върху ерудицията и на художника на словото, и на психолога-изкуствовед. Съсредоточавайки вниманието върху драматичния конфликт на романтичните илюзии на своята героиня Виолета с прозаичните, изнурителни делници на репетициите — на подвига по пътя към недосегаемите врати на храма на голямото изкуство, — авторът на произведението „смъква“ грима от лицето на служителките в царството на Музите, показвайки мъченическия труд на хората на изкуството, а в по-широк смисъл — и на творчеството като цяло.

При това и живописата, и музиката не са изкуствена апликация, музикален акомпанимент в неговото произведение, а произват творчеството му, разтварят се в него, служат за разкриване на авторската концепция за „човека и света“, без които повестта би станала безцветна, беззвучна, безжизнена, би загубила идейно-естетическия си заряд.

Дори един детайл в интериора — репродукцията от картината на Дьога, подарена от бащата на младата балерина в деня на дебюта ѝ, съвсем не е просто украшение за стаята, подчертаващо съпричастността на героинята към областта на изкуството. Той предизвиква верига от асоциации. Това е своего рода „код“, заложен в сърцевината на повестта, представляващ не само ключ към разгадаването на мотивите в поведението на балерината в драматичните жизнени ситуации, но водещ към разкриването на „тайните“ на творческия процес, а заедно с това — и на естетическия свят на самия автор на повестта.

За значителната роля на Дьога в художествената система на Б. Райнов свидетелствува и неговата есеистика, в която едно от първите места принадлежи на френския художник. Така в една от последните си работи Б. Райнов ни въвежда в духовния свят на „тримата самотници“ — Сезан, Ван Гог и Дьога, — полемизирайки с предишните изкуствоведски оценки, и като открива нови страни в психологията на творчеството им, създава свой, оригинален техен образ.

Духовният мир на Дьога във възприятието на Б. Райнов хвърля отблясък върху неговата повест „Черните лебеди“, която на свой ред доосветлява портрета на Дьога, нарисуван от българския прозаик, изповядващ в него своето кредо. На великолепието и обаянието на женските образи на Мане и Реноар, в които, по думите на Б. Райнов, „психологическото състояние остава на заден план, а драматизмът е съвсем неуместен“, той противопоставя задълбочените портрети на Дьога, в които е предадено „състоянието на загриженост, размисли или меланхолия, стаена скръб или тревога, умора или апатия, противоречията между заучените изрази и скритите чувства, или, обратно, моментите на слабост, в които маската пада, оголвайки затаеното преживяване, деликатните и трудно предаваеми чрез думите емоционални тонове на настроенията, разкрити с доверчивост, красноречива за тънко чувстващия зрител“ („Госпожа Гожлен“, „Женски портрет“ и др.)⁴⁷. Ето защо понякога Б. Райнов предпочита майсторството на четката пред майсторството на словото. В повестта „Черните лебеди“ авторът избягва бутафорията и фалша. „Някаква композиция на Дьога, представяща зала за балетни репетиции. . . Виолета не знаеше колко пари струва този Дьога като художник, нито пък се интересуваше особено, обаче бе съгласна, че картината е доста правдива. Художникът явно бе уловил не само професионалните пози на танцьорките, но и унилата атмосфера на широката и някак празна зала, и унилата светлина на сивия ден, и унилите изражения на момичетата“⁴⁸ — така звучи в самата повест на Б. Райнов оценката на творчеството на френския живописец.

Като признава фееричността на балетния спектакъл с ярко осветените рампи, с ярките петна на декорите, с яркото въздействие на забодените в прическата цветя, заедно с това Б. Райнов отбелязва: „Това са изкуствени цветя, пози и усмивки. Цялата феерия е измамна видимост, фалшива красота, която влиза в поразителен контраст с полуприкритите от тяла фигури, с деформираните от упражненията, некрасиви и отблъскващо мускулести крака, със заучените упражнения, които идващата отдолу светлина на рампата превръща в гримаси. Феерия, да. Но колкото по-дълго я съзерцаваш, толкова по-ясно долавяш, че в тази наслада на художника от какофонията на багрите едва доловимо звучат нитонациите на горчива ирония. Иронията на Дьога е едва зебележима, тя се определя от подбора на сцените, на действията, на типове, а не от какви да е елементи на шаржа и интерпретацията.“⁴⁹

⁴⁷ Б. Райнов. Трима самотници. С., 1983, с. 59.

⁴⁸ Б. Райнов. Черните лебеди. С., 1977, с. 32.

⁴⁹ Б. Райнов. Трима самотници, с. 58.

Майстор на психологическите контрасти-драми, Б. Райнов зарежда с това чувство и зрителите, и читателите на „Черните лебеди“, потопявайки ги в артистичния свят на светлината и сянката от платната на Дьога. Да си припомним живописната картина, изпълнена със звуците на неповторимата музика на Чайковски (премиерата на балета „Лебедово езеро“), поглъщана от широко отворените към света, възхитени очи на детето, докоснало се до прекрасното: „Това вдигане на завесата бе също като раздиплянето на тъмни облаци, зад които ненадейно засиява лазурът на небето. Все едно че надзърташ внезапно в един друг свят, чието съществуване до този миг не си подозирал... Именно това беше озарението. Странната неземна светлина, прииждана от света на красотата, за да грее и съживи малкото зрънце красота, което всички носим у себе си... А там на сцената, в нежното зелено сияние, на фона на невидимите прожектори и меланхоличните зелени дървеса, кръжаха, срещаха се и се разделяха, сякаш носени от полъха на музиката, леки бели фигурки — съвсем леки и много бели, като късчета светлина, като нежни пеперуди от светлина, летящи сред зеленото сияние на прожекторите. И с нещо като болка детето изпита желанието да бъде не тук в тъмната ложа, а там, сред ония, тъй бели и тъй леки същества, да бъде, и то едно от тях същества.“ Сизифовият труд на балерината става нейна съдба: „Дворецът на Терпсихора. Тази неприветност на коридори и съблекални, този мирис на застоял тютюнев дим и на пот, и на козметични препарати, тоя дъх на задкулисие. Бляскавата мантия на театъра, обръната с хастара навън... също като старото трико на Виолета. Стените, боядисани със сива боя, като казармено помещение, нечистия и скърпаш под, червените противопожарни апарати, неколцина балетисти, застанали на мястото за пушене...“⁵⁰ Б. Райнов прочита на бледните изнурени лица на балерините в антрактите — паузи за отдих и размисъл — постоянния въпрос: „В какво е смисълът на творческите мъки?“ И от тази гледна точка той разглежда лицата на героините на Дьога: „Израз на непримирение. При разработването на всяка от любимите си теми художникът със студена последователност руши красивите ни илюзии... По този начин художникът... демистифицира балетния спектакъл, показвайки ни го най-вече от непривлекателната му страна — иззад кулисите или от неочаквана гледна точка, отгоре или отстрани, и така веднага променя впечатлението, нарушавайки илюзията и оголвайки преднамереността.“⁵¹

За същото повествува и К. Савова-Ненова в картината „Преди спектакъла“ с езика на багрите в класическите традиции на реалистичната рисунка; тя „очовчава“ служителките в царството на Терпсихора, въвеждайки зрителя в делничния свят на „този страшен занаят“.

За разкриване „тайните“ на творчеството от българския писател спомогат както органичното общуване с класиците на световното изкуство (Дьога), така и диалогът със своите единомишленици-съвременници (например със С. Русев). Психологическият портрет на Б. Райнов, нарисуван от майсторската четка на Светлин Русев, ни въвежда в богатия, многообразен духовен мир на писателя-интелектуалец. Също както в поемата на Л. Стефанова „Два портрета“ звучи своеобразният диалог между поетесата и рисуващия я живописец Златю Бояджиев, чието художествен свят взаимно се допълва. „Той ми говори само с боте си. А моят бог и занаят е словото... Как да надникна зад пределите на неизвестното?“⁵² — този въпрос вълнува и поетесата, и художника. Та нали всеки човек, по определението на Л. Стефанова, трябва да има свой цвят.

Своеобразно развитие на тази тема е метафоричната картина на С. Русев „Очакване“ (1984), изградена върху диалектичното единство на контрастни цветове — червен, черен и бял. С лаконичен и ясен реалистичен рисунък майсторът на четката е предал болката от загубата на майката, очакваща загиналия си син. Виждаме

⁵⁰ Б. Райнов. Черните лебеди, с. 11.

⁵¹ Б. Райнов. Трима самотници, с. 79.

⁵² Л. Стефанова. Два портрета. — Литературен фронт, 22 юли 1976 г.

скръбната фигура в бяло край масата до прозореца; зад него се очертават черните стемла на самотни дървета, а пред нея, в центъра на картината, стои празен червен стол, очакващ завръщането на стопанина. Образът на майката-българка, създаден с езика на „строгите“ багри, излиза извън тяснонационалните рамки, изрзата в символ, предавайки мъката на майките в света.

По думите на Б. Райнов, картините на С. Русев очароват „не с повърхностна привлекателност, а с човешката съдържателност и с дълбочината на преживяванията. . . Не с лекомислено простодушие в безоблачните дни, а с оптимизма на саможертвата. Въздействието идва от самотитността и от способността да претопява сърдечната болка в изкуство. Пътят от яркото виждане до яркото произведение е сложен. Той изисква не само знания, а и майсторство, не само майсторство, но и още нещо, наречено тайна“⁵³.

Именно, за да се опознае тази тайна, е необходимо сплотяването на усилията и на литературоведите, и на изкуствоведите, и на психолозите, за което убедително пише акад. Д. Ф. Марков в монографията си „Сравнително-историческите и комплексните изследвания в обществените науки“ (1983), а също и българският изследовател Ал. Лилов в книгата „Към природата на художественото творчество“ (1979) — те твърдят, че неслучайно най-големите научни открития са били осъществени на границите на различните науки.

Взаимното проникване, взаимното обогатяване на епическото, лиричeskото и романтичното начало става една от ярките черти в развитието на художествената култура. Проблематиката, главният герой, търсенето на художествени форми, моделиращи новите явления в живота на обществото, отразяват динамиката в идейно-художественото усвояване на света от майсторите на художественото слово, четката и длетото, демонстрирайки синтеза на художественото и интелектуалното начало. На времето си Флобер писа за художествената култура: „Колкото по-нататък се отива, толкова изкуството става по-научно, а науката — по-художествена; разделили се при основата, те ще се срещнат някога на върха.“⁵⁴ Днес неговите прогнози, направени преди повече от сто години, се потвърждават. Центробежните и центростремителните сили определят диалектиката на развитие на художествената култура, поставяйки понякога в шах литературоведите и изкуствоведите при определяне на едно или друго явление, жанрова принадлежност, стилова линия и т. н. Отбелязвайки „невижданото досега едновременно съществуване на различни тематични предпочитания, стилистични линии, на пластични и композиционни решения“, М. Киров и Ч. Попов отделят онези характерни черти на българското изобразително изкуство от 70-те години, които свидетелствуват и за общи с литературния процес моменти на неговото развитие: повишено асоциативно въздействие на образа, постигане на по-голяма изразителност, многоплановост и философска задълбоченост при решаването на различни идейно-тематични задачи, нарастване на ролята и значението на документалното и визуално-предметното начало, възвръщане на нова основа на някои традиционни ценности на примитива и на народното изкуство.⁵⁵

Преодоляването на художествените шампи, творческата освободеност, използването на широките възможности на многообразните форми за моделиране на действителността (върху основата на естетическата система на изкуството на социалистическия реализъм) довеждат най-талантливите и граждански зрели майстори до несъмнен успех. За това свидетелствуват най-добрите произведения на живописата от 60-те—70-те години на такива майстори на четката като С. Русев и И. Кирков, К. Тасева и Л. Русева, Т. Трифоновски и И. Димов, Й. Левиев и Д. Киров, Р. Неделчев и Д. Василянска, Т. Върбанов и Т. Сокеров, К. Исинов и Ат. Яранов.

⁵³ Литературен фронт, 23 юни 1983 г.

⁵⁴ Г. Ф л о б е р. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М., 1956, с. 46.

⁵⁵ Четиридесет години българско социалистическо изкуство. Съст. Ат. Стойков, Ч. Добрев. С., 1984, с. 68.

Прекомерното увлечение по асоциативността без психологическо осмисляне на темата и образа обаче крие опасност от неразгадана „зашифрованост“ на кода и представлява другата крайност, тъй както еднолинейността, незначителността на темата и на нейните решения няма да предизвика интерес и диалог със съвременния реципиент — зрител и читател.

Все по-често общуването на писателите и художниците със света на духовната култура на другата страна ражда лирически импресии както в поезията (Пл. Воронко — „Скъпи другари“, Ив. Давидков — „Днепър под моя прозорец тече“, М. Шопкин — „Звездна конница“), така и в живописа (пейзажните картини от България за Т. Голембиевска и М. Романишин и др.), създавайки творческа атмосфера на общуване между изкуствата на двата братски народа.

„Корабът на изкуството може да бъде изящно построен, да се плъзга леко по вълните, но ако не е натоварен с голяма социална идея, страст, страдание, няма да остави дълбока бразда в морето“ — твърди в диалога-дискусия с литературния критик Е. Сидоров поетът Ю. Марцинквичус. — Уверен съм, че успех на всяка литература донася стремежът ѝ да мисли мащабно, с целите пластове на националния опит — всеки път това трябва да наподобява „сътворяване на света и човека“.⁸⁶

В движението на художествената култура от страните на социалистическата общност към широкото творческо многообразие (върху основата на естетическите принципи на социалистическия реализъм) се състои обективната закономерност на съвременния процес за художествено усвояване на света.

Преведе от руски Раица Маркова

⁸⁶ И общо обаять, и человека: Диалог поэта и критика. — Литературная газета, 16 июня 1976 г.