

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ „ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА”
ДОКТОРСКА ПРОГРАМА „ВИЗУАЛНО-ПЛАСТИЧНИ
ИЗКУСТВА”

**Биоморфизмът като характеристика на формата.
Проблеми при пластичния изказ в скулптурата на Боян
Райнов**

Автор: Мартин Филипов Трифонов

Факултетен № 98940

Дисертационен труд за присъждане на образователна и научна
степен „доктор”

Професионално направление 8.2 Изобразително изкуство
Научна специалност „Изкуствознание и изобразителни изкуства“

Научен консултант /ръководител/: доц. Валентин Савчев

София, 2021г.

СЪДЪРЖАНИЕ

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

| | |
|---|----|
| Актуалност и значимост на изследвания проблем..... | 4 |
| Обект, предмет, цели и задачи на изследването..... | 10 |
| Методи и подходи използвани по време на изследването..... | 10 |
| Структура на изследването..... | 12 |

СЪДЪРЖАНИЕ НА РАЗРАБОТКАТА

ПЪРВА ГЛАВА

Проследяване на процесите на трансформиране на пластическия език от епохата на модернизма. Аспекти засягащи понятието „биоморфизъм“.

| | |
|--|----|
| 1. Преглед на процесите в развитието на модерната скулптура..... | 15 |
| 1.1 Художникът обръща поглед към индивидуалните си качества..... | 16 |
| 1.2 Абстракцията като средство за еманципиране на изобразителното изкуство | 22 |
| 1.3 Радикалните позиции при теченията Дада и Сюрреализъм..... | 25 |
| 2. Произход и значение на идеята за витализма и биоморфизма..... | 28 |
| 2.1 Витализъм..... | 29 |
| 2.2 Биоморфизъм..... | 32 |
| 3. Биоморфната традиция в скулптурата от модерната епоха..... | 45 |
| 3.1 Биоморфната форма, проследена в творчеството на някои от най-именитите скулптори от модерното изкуство..... | 51 |
| 3.1.1 Константин Брънкуш. Вярност към материала..... | 51 |

| | |
|--|----|
| 3.1.2 Жан Арп. Биоморфната форма и симетрията..... | 54 |
| 3.1.3 Хенри Мур. Морфология, вдъхновена от биоромантизма на XX век. Интегриране на пейзажни характеристики в човешката фигура..... | 61 |
| 3.2 Скулптурата на територията на България - кратък преглед на развитието ѝ след освобождението. Посочване на примери, съдържащи формални следи от биоморфната традиция..... | 64 |

ВТОРА ГЛАВА

Биоморфизмът като белег от творчеството на Боян Райнов.

| | |
|--|-----|
| 1. Биографични данни за автора..... | 74 |
| 1.1 Животът на Боян Райнов в дати..... | 77 |
| 2. Примери от малката пластика на Боян Райнов, разгледани от гледната точка на синтез между органична и абстрактна форма..... | 79 |
| 2.1 Биологично вдъхновени белези..... | 79 |
| 2.2 Формални черти, вдъхновени от неорганични природни първообрази..... | 85 |
| 2.3 Други примери от малката пластика..... | 93 |
| 3. Влияния и изобразителни похвати в монументалната скулптурата на Боян Райнов, разгледани от гледна точка на биоморфната форма..... | 98 |
| 4. Дискурс по темата на дисертационния труд. Авторът отправя въпросите си към утвърдени професионалисти в областта на пластичните изкуства..... | 106 |
| 4.1 Гл. ас. д-р Илко Николчев..... | 107 |
| 4.2 Гл. ас. д-р Орлин Иванов..... | 111 |
| 4.3 Доц. д-р Симеон Симеонов..... | 113 |
| 4.4 Проф. Емил Попов..... | 117 |

ТРЕТА ГЛАВА

Проекти, изпълнени от автора на дисертационния труд.

| | |
|---|------------|
| 1. Два скулптурни проекта, реализирани успоредно с разработването на настоящото изследване..... | 120 |
| 2. Други индивидуални художествени разработки..... | 124 |
| Заключение..... | 129 |
| Приноси..... | 132 |
| Библиография..... | 134 |
| Списък на публикациите на автора по темата на дисертацията..... | 141 |
| Приложения..... | 142 |
| Индекс на илюстрациите..... | 143 |
| Приложение 1 /илюстрации към първа глава/..... | 146 |
| Приложение 2 /илюстрации към втора глава/..... | 166 |
| Приложение 3 /илюстрации към трета глава/..... | 185 |

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Актуалност и значимост на изследвания проблем.

За общество в България е важно да бъде запознато с примери на творци, крепящи връзката на българското изкуство с европейските традиции от времето на модернизма. Дори и в периода между 1944г. и 1989г., маркиран с намесата на комунистическата власт върху естествените процеси на развитие на пластичните изкуства в страната, част от художниците успяват да развият творчеството си в посока, различна от определената от управляващия по това време тоталитарен режим. През първите две десетилетия след Втората световна война, ситуацията на художествената сцена в Народна Република България е завладяна от наложените догми на социалистическия реализъм. В сравнение с тях обаче през 60-те изкуството се отличава с известна динамика на своето развитие. В скулптурата, като участници в тези процеси могат да бъдат споменати Величко Минеков, Галин Малакчиев, Крум Дамянов, Валентин Старчев, Иван Нешев, Павел Койчев, Александър Дяков, а също огромното влияние на Любомир Далчев, оказано на по-младите поколения. По-късно през 70-те и 80-те, на сцената се появяват имената на скулпторите Ангел Станев, Емил Попов, Иван Славов, Божидар Козарев и други, които допълнително разчупват официално възприетата естетика на социалистическия реализъм. Отвоюваната свобода от страна на българските художници, въпреки геополитическото разположение на страната, била изключително ценна за пътя на българското изкуство, а и олицетворявала духа за промяна в самото общество. Такива процеси били наблюдавани по-рано на територията и на други държави, попаднали от същата страна на желязната завеса, като Унгария преди 1956г. и Чехословашката република преди 1968г., които за жалост били прекъснати чрез външна намеса.

Гореспоменатите проблеми няма как, разбира се, да засегнат дейността на творците, родени в България, но заживели отвъд желязната завеса. Все по-

известен, сред широката общественост в родината си, става случая на Христо Явашев-Христо. Поради голямата си популярност и огромното влияние върху световните художествени процеси, неговото творчество е обект на многобройни изследвания в чужбина. През годините са издавани множество каталози и монографии, а това, че сме свидетели на старанието на художествените институции и медии у нас да популяризират неговите работа и принос за световното културно наследство е от огромно значение за младите ученици от художествените училища и за студентите от висшите учебни заведения в страната. Възможността да посетят изложбите, организирани на територията на България, както и да се запознаят с документалните продукции, излъчвани в медийното пространство, са от изключителна важност за формирането на съзнание за принадлежност към света на съвременното изкуство и включването им със самочувствие в процесите на развитие на европейските и световни традиции.

Скулптурното творчество на Боян Райнов, разгледано като обект на настоящето изследване, както и личността му са в подобна позиция. Неговата съдба и творчески постижения в областта на пластичното изкуство обаче като че ли не се радват на аналогична популярност сред обществената, а дори и в културната, специализирана среда. Липсата на добре изследвана и осмислена фактология понякога води и до позорни недоразумения. Те се състоят в това, че в рамките на официални изложби из страната, репродукции на рисунки от Пабло Пикасо бяха представени от български колекционери като произведения от Боян Райнов. Некоректността все пак бива забелязана от изкуствоведа доктор Пламен Петров, който посочва проблема и спомага за разплитането му в статия, публикувана в Портал Култура¹. В края ѝ, той заключава, че не е ясно дали грешката е била неволна или е в резултат на преднамерени действия на някои от

¹<https://kultura.bg/web/%D0%B1%D0%BE%D1%8F%D0%BD-%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%BE%D0%B2-%D0%B8%D0%BB%D0%B8-%D0%BF%D0%B0%D0%BA-%D0%B7%D0%B0-%D1%84%D0%B0%D0%BB%D1%88%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%82%D0%B5/>

замесените лица, но споделя мнението си, че такива епизоди от културния живот на България са най-малкото позорни за паметта на художника. Това е допълнителна мотивация за впускането в изследване с проблематика, подобна на засегнатата в настоящия дисертационен труд. Той е започнат с надеждата, че всяка малка стъпка към опознаването на оставеното от Боян Райнов творчество би допринесла за попълването на празнини дори в по-общата картина на българското изкуство и в частност - българската скулптура. Редица са причините, поради които творчеството на този интересен автор, живял и работил във Франция, не е достатъчно добре познато у нас в дълбочината, в която то несъмнено заслужава да бъде осмислено и популяризирано. Трябва да се отбележи, че все пак усилия в тази посока не липсват, въпреки споменатите съпътстващи ги куриозни грешки и усложнения. След смъртта на Боян Райнов през 2005г. в България са направени няколко изложби, показващи негови работи пред българска публика, като най-голямата от тях, която го представи и в най-широк план се е състои през 2015г. в Националната художествена галерия. За изложбата специално е издаден и каталог, в който са поместени текстове от Иво Милев, Светлин Русев, Чавдар Попов, както и такъв от колекционера Борис Бежаров, чиято колекция от творби на автора е показана в споменатата експозиция. Най-обстойното изследване, правено върху личността и творчеството на Боян Райнов обаче е дело на Десислава Цанкова. То също е поместено в каталога, наред с анализи на отделни работи от скулптора, част от колекцията на Борис Бежаров. За съжаление, по-изчерпателно и задълбочено проучване върху живота и творчеството на Боян Райнов липсва. Това донякъде е оправдано от затруднения достъп до творбите на автора, доскоро намиращи се в по-голямата си част във Франция. Правейки настоящето изследване имах късмета да се запозная с близки на скулптора, собственици на негови творби, а също така и да се докосна до непубликувани до този момент записани разговори с него, както и неизлъчвани кадри, предназначени за създаването на документален филм, разкриващ творчеството на българина. Чрез тях имаме възможността да чуем от първа ръка някои разсъждения на художника, представляващи интерес и полза за осъществяването на целта на този труд,

каквато е именно проследяването на проявления на биоморфизма в скулптурата на Боян Райнов.

В днешно време за българското изкуство нерядко до нас достига определението „провинциално“. Имат се предвид както географското разположение на България, така и проблемите от социален и културен характер, несъмнено рефлектиращи и върху художествения живот в страната. Често това определение бива изказано именно от български творци, реагиращи на разликите в ритъма на развитие и живота на изобразителните изкуства на наша територия с тези от големите европейски и световни културни центрове. Причините за себеситуиране от подобно естество са най-вероятно твърде много на брой, за да бъдат обхванати в следващите страници, но не анализирането им е главната цел на настоящия труд. Все пак, важно е да се спомене като възможна причина за съществуването на такива пораженчески чувства именно изолираността на българските художници от времето на тоталитарния режим на близкото минало в страната и наследството, което той оставя след себе си. За разлика от такива примери на самоопределение, хора като Боян Райнов не вкусват от тази атмосфера, витаеща в откъснатото общество. Когато остава в Париж, у него още не е бил формиран комплекса, че идва от изоставащо в културно отношение място, защото през периода на изграждането му като личност процесите на европеизация в страната са се движели със съвсем различни темпове от по-късни години, когато са се наблюдавали по-скоро процеси на съветизация. Те представляват, най-общо казано, приближаване към съветските модели, както в обществения строй, така и спрямо функцията на изобразителните изкуства, силно изразена в скулптурата. Рецептите, прокарвани в строежа на скулптурните монументи от това време имали съвсем натуралистичен характер и буквално отношение към природната форма, което не допускало внедряването на по-абстрактни пластични решения, познати ни от биоморфния опит като посока на експериментиране в европейския модернизъм. Боян Райнов напуска страната по време на един по-ранен период, но вече формиран като личност с изградена визия

към значението на изкуството, природата и живота. Личност, върху която влияние несъмнено оказва семейството, от което произхожда и в което почти всеки член е отдаден на изкуството.

Баща му Николай Райнов (1889-1954) е един от най-изтъкнатите български интелектуалци от първата половина на двадесети век, професор по история на изкуството в Националната Художествена Академия от 1927г. до 1950г., където преподава и на сина си Боян. През 1919г. той превежда „*Тъй рече Заратустра*“ от Фридрих Ницше, а заради книгата си „*Между пустинята и живота*“ е отлъчен от Българската православна църква. Също така, през 1931г. е издадена първата история на световното изкуство, написана на български език със заглавието „*История на пластичните изкуства*“, чийто автор е именно бележитият интелектуалец. Това е един обширен труд, състоящ се от дванадесет тома с общ обем от около 2000 страници, имащ изключително значение за културната среда в страната по това време. Доказателство за двустранните връзки на нашата интелигенция със западната от преди 1944г. е факта, че самият Николай Райнов като автор е бил познат и във Франция, където той прекарва близо две години (1925-1927), специализирайки История на Изкуството в Centre des art et métiers.

Всички горепосочени обстоятелства свързани с личността и произхода на Боян Райнов, без съмнение, са формирали неговите характера и творческо самочувствие. Те неминуемо са му помогнали да изгради приятелства с част от най-изтъкнатите представители на френската интелигенция, както и определили до голяма степен някои решения от художествен аспект, които той вземал дори и в най-трудните години на своя емигрантски живот във френската столица. Негови думи са: „*Аз със скулптурата компромис никога не съм правил.*“ Те разбира се са подкрепени и с конкретни действия, а именно когато след първите му успехи на френската художествена сцена колекционера Алекс Маги му предлага пет годишен договор за работа с неговата галерия „Елизе“. Още на първата година от сътрудничеството между Райнов и прочутия колекционер, след като самия Маги

опитва да наложи посока, в която българина да изпълнява своите скулптури, втория разваля договора. Негова цел винаги е била да остане независим в изкуството си, дори да трябва да плаща с цената на трудния му, на моменти тежък, живот. Често му се е налагало да работи в съвсем отдалечени от изкуството сфери, за да изкарва средства за прехраната си. Интересен паралел би могъл да се направи с неговия по-голям брат, прочутия писател и изкуствовед Богомил Райнов, който в условията на следвоенна България се издига до най-високи позиции и е награждаван от властта с най-високи държавни отличия. В същото време обаче остава познат и като една силно противоречива личност, свързвана със скандала около изпадането в немилост на техния баща, както и със случилото се с художника Александър Жендов – една от най-драматичните жертви на култа към личността в Народна Република България по време на налагането на творчески шаблони по сталински модел (Илиев, 2016: 64-88).

Гледната точка в настоящето изследване, от която поглеждаме към реализираната във Франция скулптура на автора, е от ъгъл, изследващ нейното състояние и развитие на изразните ѝ средства и пластичен изказ именно в контекста на ситуирането ѝ на сцената на европейското модерно изкуство. Дисертационният труд има за цел да аргументира присъствието на биоморфни белези в скулптурата на Боян Райнов. Изборът на гледна точка е мотивиран както от външната прилика между творби от българина с образци на биоморфизма, така и от предварително събрана информация за отношението на българина към природата и вдъхновението му от формите, откривани в нея. Не по-малко важна гледна точка е и погледа към работата на автори с подобна съдба на Боян Райнов, като наследство на една традиция на приобщаване на българското изкуство към европейското културно развитие, каквото се е наблюдавало през първата половина на двадесети век.

Обект на изследването

Обект на изследването е частта от творчеството на Боян Райнов, представляваща както малките по размер скулптури, предназначени за интериорни пространства, така и произведенията в по-голям мащаб, ситуирани в градска среда.

Предмет на изследването

Предмет на настоящето изследване е да разгледа влиянието оказано от творчеството на част от най-авторитетните имена в скулптурата на модернизма през първата половина на XX век, в контекста на формообразуването като синтез между абстракция и природни форми (биоморфизъм), върху скулптурните произведения на Боян Райнов.

Изследването цели:

- да проучи, синтезира и даде теоретична информация, тясно свързана с конкретно изследвания проблем на пластическия език в примери на някои от най-ярките представители на модерната скулптура, чиито творчески дейности са станали образци за присъствието на биоморфната форма като основно изразно средство.
- да се посочат и дефинират връзките и влиянията на пластичната традиция на модернизма, в контекста на органичната абстракция, върху скулптурата на Боян Райнов. Да се сравнят общите им белези.

- Да изведе теоретична информация свързана с проблеми, засягащи скулптурата на Боян Райнов от гледна точка на използваните от него формообразуващи принципи.

Задачи на това изследване са:

- Да се разгледа скулптурата на основни течения от модернизма в западна Европа.
- Да се проучат и формулират нейните отличителни характеристики.
- Да се акцентира върху тези белези и характеристики, открити в модерната скулптура на XX век, свързани със синтеза между абстракция и природен образ.
- Да се разгледат споменатите по-горе белези от една страна като привнесени влияния и изобразителни похвати, а от друга - като асимилирани и спомагащи търсенето на индивидуални пластически резултати в творчеството на Боян Райнов.

Методи и подходи, използвани по време на изследването

С оглед на характера на изследвания обект, представляващ скулптурни произведения в малък и голям формат на Боян Райнов, както и предметът на изследване, засягащ понятието *биоморфно* в смислов контекст на характеристика на формата, се избират следните теоретични и емпирични методи на работа:

Историографски, биографичен, сравнителен и формален метод на анализ при изследването на художествените обекти.

Структура на изследването

Дисертационният труд има обем от 190 страници, разделен в две основни части: текстова част от 141 страници и приложение (илюстрации по темата) от 49 страници. Текстовата част се състои от обща характеристика на изследването, три глави, заключение и библиография с 66 заглавия и източници (15 На кирилица, 45 на латиница и 6 електронни източници). Уводът на дисертационния труд мотивира избора на тема, актуалността и значимостта на настоящето изследване. В него са формулирани обектът, предметът, целите, задачите и методите, използвани при изследването.

Първа глава е конструирана в три отделни части. Проучват се теоретичните източници, засягащи понятието биоморфизъм и витализъм. Разглеждат се и примери на скулптурата с биоморфни белези.

В първата част се представят процесите на развитие на модерната скулптура, като се посочват някои течения в изкуството, при които се наблюдава засилено отношение към биоморфната форма.

Във втората част на първа глава са представени концепциите от границата на XIX и XX век, послужили на модерните художници като отправна точка за изграждането на творчество с препратки към органичната форма.

В третата част се разглежда дейността на някои от най-значимите за модерната епоха скулптори, допринесли в най-голяма степен за обособяването на формалния език на биоморфната скулптура. Прави се паралел и със скулптурата, реализирана след освобождението в България, както и след периода на Втората световна война. Посочват се примери от нея с подобни формални характеристики.

Втора глава е структурирана в четири отделно обособени части. Тя насочва своето внимание върху скулптурата на Боян Райнов и по-конкретно върху тези аспекти от нея, които отразяват и оправдават проявления на биоморфни белези във формата ѝ.

В първата част се дава яснота върху биографичните обстоятелства около личността на Боян Райнов.

Във втората част е разгледана малката по формат пластика на българина, в която се откриват препратки към природната форма. Посочват се както примери, вдъхновени от биологични модели и процеси, така и такива, които по произход са обвързани с формирания от неживата природа.

В третата част са анализирани монументалните реализации на автора в градска среда. Отново най-голямо внимание е отделено на биоморфните им белези. Направена е връзка между крайния образ на споменатите произведения и идеите, изложени и обяснени в първата глава от изследването.

Последната част от втора глава събира информация по темата на дисертационния труд от доказали се имена в българската скулптура. Тяхното безспорно професионално мнение разширява и допълва образа на Боян Райнов. Въпросите към тях са зададени с идеята да насочат разговора в посоката, свързана

с биоморфната форма, както и със значението на творчеството на българина за българската скулптура от това време.

Трета глава се състои от две части. Първата представя художествената дейност на автора на изследването, реализирана по време на разработването му и приносът ѝ към проблематиката, съдържаща се в него. Втората част е ориентирана около други общи черти на предмета на изследването с художествената дейност на дисертанта.

СЪДЪРЖАНИЕ НА РАЗРАБОТКАТА

ПЪРВА ГЛАВА

Проследяване на процесите на трансформиране на пластическия език от епохата на модернизма. Аспекти засягащи понятието „биоморфизъм“.

1. Преглед на процесите в развитието на скулптурата от модернизма.

Годините около освобождението на България за западния свят са характерни с течащата вече модернизация на икономиките на великите сили, с научен прогрес, промяна ролята на човека в обществото и не на последно място – стремежа на творците от този период да реагират на промените случващи се в целия заобикалящ ги свят. В първите десетилетия след 1878г. ролята на изкуствата в новосъздадената българска държава се припокрива със стремежите на всички останали отрасли в страната, а именно приближаването им до европейските принципи на функциониране.² С други думи, когато тук обществения и политически сектор наред с културния вървят към възприемането на европейските ценности, в артистичните среди на Европа вече се наблюдава критична линия спрямо тях самите. Такъв изблик на авангардна мисъл у нашите творци се появява в един доста по-късен период, макар неразгърнал се със силата, наблюдавана в големите културни центрове на запад, и е прекъснат от политическите промени след Втората световна война. След натиск от страна на съветския съюз, в Народна Република България настъпва съветизация, както на политическия строй и устройство на държавата, така и на функцията на изкуството. Боян Райнов успява да се установи в Париж в началните години от

²Виж Цветков, К. *Нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма и нейните проекции в българската скулптура през последните пет десетилетия*, София: Нов български университет, 2015.

формиране на новия режим, като това му спестява евентуалните компромиси и търкания с властта, засягащи избраните от него по-модерен подход и творческа независимост. В свободна Франция той развива своя набор от изразни средства на базата на вече случили се революционни промени в западното изкуство, които за целта на настоящото изследване е добре да проследим, макар и без претенция за изчерпателност.

Втората половина на XIX и началото на XX век са обхванати от явление предхождано от Индустриалната революция започнала в Англия и постепенно разпространило се в Западна Европа, Северна Америка и в крайна сметка засегнала целия свят. Това явление е познато като Втората индустриална революция и най-общо казано представлява продължение на първата, като веднъж машинизирани, индустриите на развитите държави продължават своя стремителен ход на развитие. Основна тема при нея се явява навлизането на конвейрните линии и масовото производство и е свързана с производството на стомана, разпространението на железопътния транспорт и употребата на електричеството. Икономическото развитие от границата на двете столетия се дължи предимно на научни открития, които са причина за промяна на темповете на развитие на промишлеността и води до коренна промяна също и в живота на засегнатите общества. Тези скоростни процеси донесли на модерния човек освен еуфорията от новия начин на живот, промененото самосъзнание и възобновеното му възприятие на заобикалящия свят, така и един обезпокояващ духовен спад и небезобидно социално напрежение, довели до тежки военни конфликти.

1.1 Художникът обръща поглед към индивидуалните си качества.

Безспорна е зависимостта и обвързаността на човешката еволюция, придвижвана от нейните социално-икономически и политически процеси, с

посоката на развитие на изкуството. Нужно е само да си припомним предишни епохи на генерални реформи и да проследим скоростната промяна на изразните средства в изкуството от подобни бурни времена, за да се убедим в реалното съществуване на такава връзка. Промените в културата, литературата и изкуствата през Ренесанса например не отстъпват на промените в ценностите на целия граждански строй (Христова, 2015: 106-156). Творчеството от това време е със светски и хуманистичен характер, а самите творци изоставят теоцентристките възгледи от средновековието, и се стремят да изобразяват човека като реално земно същество. В по-нататъшни епохи се обособили натуралистични художествени школи, които неизбежно покварили ценностите на ренесансовия художник, започвайки да гледат на правдоподобността като на критерий за изкуство. Това изкривено разбиране започнало да губи своето влияние благодарение на добитото самочувствие в индивидуалните способности на отделни художници от епохата на романтизма. Така например Йожен Дьолакроа упражнил силно влияние върху цялата модерна живопис, както с творческите си открития, така и с естетическите си идеи. Тази естетика на индивидуализма е проследена в емблематичния труд на Димитър Аврамов „Естетика на модерното изкуство“, като отрежда на прочутият художник от романтизма почетно място в събитията, свързани с този процес. Ето какво пише той:

„...Дьолакроа формулира за себе си един категоричен творчески императив: да създаде свой пластичен език, за да успее да прибави „още една душа към онези, които преди него са възприемали природата по свой начин“. Защото, щом изкуството е преди всичко въплъщение на личността на художника, тогава всеки творец трябва съзнателно да се стреми към лично виждане на света, към оригинален художествен стил.“ (Аврамов, 2015: 125)

Творците живели и работили на границата между IXX и XX век били изправени пред подобно предизвикателство. Ако до тогава живописата и

скулптурата се занимавали най-общо казано с правдоподобното изобразяване на заобикалящия свят (това бил и основния проблем застъпен в обучението в академиите по изкуствата), то художниците на модернизма, повлияни от романтизма, обърнали поглед към нови средства, с които да дадат израз на собствените си идеи. Тази поета посока, от страна на изкуството, е пряко отражение на една епоха, в която Азът придобива все по-важна роля в обществото и социалния живот. По-авангардно настроените творци не могли да се примирят с „изоставането“ на изкуството или по-скоро с липсата на адекватното му присъствие в бушуващия модерен живот и неговите проблеми.

Първите, които целенасочено се противопоставили на утвърдения класически изобразителен език били импресионистите. Тази група от парижки художници, работещи през втората половина на деветнадесети век била принудена да излага творбите си в независими изложби, срещайки остра критика от поддръжниците на академичното статукво. Импресионизма бил едновременно кулминацията на досегашната традиция, опитваща се да изобрази правдиво заобикалящия свят, но също така и първата стъпка към един по-абстрактен поглед. Художниците от това течение продължили да рисуват реални обекти, но начина по който го правили се различавал от класическите методи на живописца, като бил вдъхновен от науката и се изразявал в анализиране на светлината и различните и проявления. Иначе казано, след като целта на науката е анализиране и осмисляне на природни явления на базата на емпиричния опит, то според импресионистите изкуството също трябвало да скъса с готовите, закърнели художествени формули и да се заеме с директното непокуварено от догми изобразяване на живота. За това течение, американският историк на изкуството и първи директор на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк, Алфред Бар пише:

„Чрез абстрактните си качества, въпреки че резултатът е, както може да се предполага, имитация на светлинни ефекти, Импресионизма започнал да

разчупва популярни предразсъдъци към цялото изкуство, което не представлявало очевидна имитация на природата.“ (Barr, 1936: 20)

В скулптурата от това време, измежду всички творци изпъква фигурата на една личност, която най-често бива свързвана с поставянето на началото на модерната скулптура. Това бил Огюст Роден (1840-1917г.). Ако определението „модерно“ се използва за да отбележи стил, който разчупва възприетите традиции и търси създаването на форми по-удачни за чувствителността на новата епоха, то творчеството на Роден притежава точно такива качества. Очевидно вдъхновен от скулптурата на Микеланджело Буонароти и дори от пластичните примери в средновековните катедрали, модерното в работата на Роден представлява нейния реализъм, но не реализма от вековете на класическия идеализъм, а връщането на чистите скулптурни величини, каквито са усещането за форма, обем и празнота. Те били употребени от него с творческа свобода, улавяйки движения и чувства, постигнати по илюзорен начин, но като резултат по-правдиви дори от директното копиране на природата. Това, което свързвало Роден с Импресионизма не бил научния подход, споменат по-рано, чрез който импресионистите и пост-импресионистите, като Съора и Писаро, опитали да изградят живописните си методи на базата на оптическите теории от физиката.

„Ако статуите на Роден били толкова реалистични, че той могъл да бъде обвинен в отливането на неговия Бронзов век от жив модел, причина било не това, че имал някакъв идеал за фотографска точност, а защото представянето, което направил кореспондираше точно с емоциите, които изпитвал. В този смисъл, той бил реалист, но една неяснота оставала, поради факта, че истината е често по-странна от измислицата, измислица, представляваща в този случай преобладаващите академични обичаи.“ (Read, 1959: 18).

Тези думи на Хърбърт Рийд откриваме в неговата *Сбита история на Модерната скулптура*. В този си труд, авторът проследява развитието на модерната скулптура с начална точка именно творчеството на именития французин, като внася ред в хаотично разпростиращите се стилове и техники от този и по-късни периоди. Според Рийд обаче, ролята на Роден върху промените в това пластично изкуство е характерна не толкова с откритието на някаква напълно нова за европейската традиция формална изразност, колкото с избора му да противопостави на изхабените и повтарящи се класически идеали за строеж на форма, едни познати от предишни епохи средства, като *„върнал в изкуството на скулптурата един истински смисъл на скулптурните ценности“* (Read, 1959: 19). В това изследване, авторът отдава голяма роля на Роден и в поставянето на началото на предпочитания от него *„виталенистичен“* подход в тази медия, развитието на който разглежда в отделна глава от книгата си. Този подход е пряко свързан с биоморфния език, който е предмет и на настоящия труд и е разгледан от Рийд в скулптурите на Константин Брънкуш, Пабло Пикасо, Жан Арп, Хенри Мур, Барбара Хепуърт и др.

Въпреки безспорния принос на Огюст Роден за развитието на модерната скулптура, като първата фигура с влияние от такъв размер, според Хърбърт Рийд най-видимите скокове към по-абстрактния прочит на заобикалящия свят в скулптурата са направени от живописци. Скулпторите, непосредствени наследници на заветите на Роден - Аристид Майол (1861-1929) и Антоан Бурдел (1861-1929), ги утвърдили за бъдещите поколения, но и двамата останали повече или по-малко съпричастни с идеите на класическия идеализъм. Посоката, дадена от живописеца пост-импресионист Пол Сезан (1839-1906) обаче, се свързва с появата на най-революционното течение до този момент за скулптурата – Кубизма, както и с имената на Хулио Гонзалез (1876-1942), Константин Бранкуш (1876-1957), Пабло Пикасо (1881-1973), Анри Лоран (1885-1954), Александър Архипенко (1887-1964) и Жак Липшиц (1891-1973). По подобен начин е разгледано влиянието на модерните тенденции от живописца върху скулптурата и

от Андрю Ричи в каталога към изложбата *Скулптурата на двадесети век* публикуван през 1952г. Действително много от по-авангардно настроените живописци, от това време, в опита си да се разграничат от стерилното според техните разбирания академично изкуство, обръщат поглед към не-западни култури, каквито са африканската, тези на близкия и далечния изток, предколумбова Америка и Океания. За развитието на модерната скулптура тези култури оказват основно влияние. Наличието на произведения с такъв произход в големите европейски музеи дало възможност на художниците да ги анализират и да получат от тях идеи за нови експерименти по отношение на формата, разширявайки и обогатявайки своя личен изобразителен език. Следвайки този пример, много скулптори поглеждали към постиженията на техните колеги живописци, голяма част от които пък съумели да оставят след себе си и важно скулптурно творчество. Пример за такива резултати са пластичните търсения на художници като Едгар Дега (1834-1917), Пол Гоген (1848-1903) и Анри Матис (1869-1954). Тримата художници, чието основно занимание била живописата, са и три модела на различно отношение и извеждане на изводи от опитите им в боравенето с реалното пространство. Търсенията на Дега били в услуга на неговата живопис, като правейки триизмерни фигури, той си обяснявал определени позиции на телата в пространството, след което ги превеждал за целите на композициите в картините си. Гоген, от друга страна, не решавал формални проблеми. За него скулптурата била по-скоро отклонение от живописата и в същността си била един вид повторение в друга медия на интереса му към примитивните изкуства. По друг начин обаче стоят нещата при Матис, който гледал на своята скулптура сериозно. От най-ранните му произведения направени на границата на двете столетия до работите му от следващите десетилетия е видимо развитието на целенасочен формален проблем. В първите, Рийд забелязва, че влиянието на Роден все още не може да бъде пренебрегнато, но с течение на времето детайлите във фигурите на Матис намаляват, за да освободят място на по-монументално и цялостно отношение към формата и изразителни деформации, носещи духа на скулптурата позната от изкуството на екзотичните

народи. Този подход на отдалечаване от природната наподобителност проследяваме ясно в една серия релефи на женски гръб(приложение 1, илюстрация 1), която Матис реализира за период от двадесет години. Опростяването и употребата на по-ясни и чисти обеми се превръща в основна посока на експериментиране с формата за поколения художници, повлияни от живописеца.

1.2 Абстракцията като средство за еманципиране на изобразителното изкуство.

„Абстракцията е нов жанр, който нарушава йерархията на жанровете, защото абстракцията не е организирана около единен тематичен център, а самата тя става тематичен център на непредставимото, безпредметното и невидимото.“(Цанев, 2014: 33)

Абстракцията е основния термин, който доминира в изкуството през първата половина на XX век. С него можем да обобщим процесите, обвързани с главните тенденции на дистанциране от наподобителност и описателност за сметка на чистите абстрактни форми, постигнати с помощта на най-разнообразни подходи. Един от тях е геометричният, с крайни проявления в супрематизма на Казимир Малевич (1878-1935), както и в движението „де стийл“ и Пийт Мондриан (1872-1944). За модерната скулптура, ако приемем, че първите стъпки са извървени от ярки отделни личности като Роден, Матис, Елщайн и Брънкуш, то следващите революционни скокове са дело на художествени движения с широко влияние като Кубизма, Футуризма и Конструктивизма. Между 1908 и 1914г. революцията на Кубизма заема своето място, като основното нововъведение и специфичен принцип на формообразуване представлява

едновременното изобразяване на даден обект от различни гледни точки, подход който според Андрю Ричи е съизмерим с откритието на перспективните закони от времето на Ренесанса. Скулптурата на това течение отново черпи идеи, разработени в живописата и вдъхновени от племенното изкуство на африканския континент и други екзотични култури. Този нов пластичен език, развит от художниците кубисти, се превръща по-късно в основа, върху която да стъпят идеите на футуристите начело с Джакомо Бала (1871-1958), Умберто Бочони (1882-1916) и Марсел Дюшан (1887-1968), като основната разлика в двете течения идва от концепцията за движение, която футуристите поставят като съществена за творческите им търсения, възхвалявайки напредъка на модерния човек в изобретяването на машини, и приемайки ускоряващия автомобил за мерилото за красота на новата епоха³. Усещането за движение е предмет на търсенията и на скулпторите, работещи в сферата на биоморфизма, но при него динамиката не е буквална, а звучи скрито в привидно статични обекти - феномен сравним със случаите, когато наблюдаваме растение. Въпреки че не го виждаме да се движи, ние усещаме вътрешната му енергия, а следователно и идеята за неговото израстване.

Геометричният анализ на обекта, в неговото статично или движещо състояние, познат от опитите на кубисти и футуристи, все още имал за първоизточник реални обекти – хора, животни, натюрморт с бутилки и подобни. По-екстремните измежду абстракционистите се явили конструктивистите. Водещо началото си от Русия и тясно свързано с геометричните абстракции на Мондриан и Малевич, движението се разпространило в Германия, Франция, Холандия и Англия. В художествената си практика конструктивистите възприели някои от идеите на кубизма, но свели абстракцията до едно съвсем по-екстремно геометризиране. Разграничавайки формата от всякакви препратки към

³манифестът на футуристите, написан от Филипо Т. Маринети, публикуван във френския вестник Фигаро през Февруари 1909г.

<https://web.english.upenn.edu/~jenglish/English104/marinetti.html>

органичното и познатото, стремежите им били да използват чисто пространствени решения като проводник на различни емоции. Конструктивизма се развил успоредно със супрематизма, но между тях имало концептуални разлики. Целите на първия, за чийто баща се счита Владимир Татлин, били по-практични, макар и следвайки утопичната идея да извиси човечеството чрез промяната на заобикалящия го свят, за разлика от картините на супрематизма, в които се таяло мистичното. В началото Конструктивизма се отъждествявал с културните процеси породени от събитията, съпровождащи Първата световна война и последвалата Октомврийска революция, като се впуснал в услуга на новия Съветски режим. Историята на Руския Конструктивизъм е заплетена, но Алфред Бар ни запознава с основните му отправни точки:

„Неговите (на Конструктивизма) източници лежат без съмнение върху Кубизма на Пикасо. Той се развил по два канала, работата на Татлин, 1913-17, и на братята Габо и Певснер, 1915-17. Двама потока се сближили в Москва през 1917г.“ (Barr, 1936: 132)

Също така, Бар проследява развитието на изразните средства на течението до употребата на индустриални материали, ориентирането на Татлин към инженерни и архитектурни проблеми изразени в неговия Монумент на Третия Интернационал, както и пътя изминат от Певснер и Габо в създаване на техните конструкции вдъхновени от математически модели. В крайна сметка, властта в СССР счела техните абстрактни занимания за ненужни и те, наред с други представители на абстракционизма, били принудени да емигрират в западни държави с демократична система на управление, където продължили художествените си дейности.

1.3 Радикалните позиции при теченията Дада и Сюрреализъм

Разгледаните в предишната част художествени движения се ангажират по-скоро с геометризирането на формата, отколкото с експерименти, целящи да въвлекат абстракцията в посока по-близка до природното и органично „звучене“. След същността на разгледаните по-горе крайно абстрактни тенденции е трудно да си представим една следваща стъпка в субективизирането на художествената дейност. Появата на друго артистично движение от ранния XX век, с огромно значение за дефинирането на Модернизма в изкуството, се наело със задачата да постигне пълното освобождаване на творческата личност на художника. Дада стартирало през 1916г. в Цюрих с дейността на група поети и художници като Тристан Цара, Хуго Бал и Жан Арп, обявили се срещу нелепостта и ужасите на Първата Световна Война, поставяйки под въпрос дори и самото изкуство (в това число и последните абстрактни тенденции), явяващо се в техните очи част от обществото, довело света до злокобния военен катаклизъм (Raineu, 2005:461-498). Различни групи били сформирани в Берлин, Хановер, Париж, Кьолн и Ню Йорк, като това което ги обединявало не били никакви общи и универсални формални характеристики, а отхвърлянето на идеализма, изхабените художествени и интелектуални традиции, както и сляпото възприемане на рационализма и прогреса от модерното общество. Дадаистите осъждали национализма и капиталистическите ценности, гледайки на тях, като на основни причини, довели цивилизования свят до военен конфликт от такъв мащаб. За целта употребявали неконвенционални техники с често подигравателен дух, разпростиращи се в най-различни медии. Редно е да се отбележи, че самите художествени факти, произлезли от дейността на движението формално не се различавали в голяма степен от речника на други авангардни явления. Това, което концептуално отличава Дада от тях е идеята, че те също били производни на една логическа интелектуална мисъл, и в този смисъл били покварени от провалилата се цивилизация. Дадаистите се обявили против мисълта въобще. Според тях тя

потискала въображението и спонтанността – най-важните устои необходими за изразяването на индивидуалността. Основният им приоритет бил, чрез абсурдни, анти-естетически и анти-рационални прийоми, да провокират самосъзнанието на обществото. Това ни разкрива и художника дадаист Ханс Рихтер (1888-1976) в своята книга *Дада: Изкуство и Анти-изкуство*:

„Нашите провокации, демонстрации и открито пренебрежение бяха само средства, които да събудят гняв у буржоата, а чрез гнева и засрамено самосъзнание. Нашата истинска мотивираща сила не беше свадливостта като самоцел, или противоречието и бунта сами по себе си, а въпроса (основен тогава, както и сега) „от тук накъде?“. (Richter, 1964: 9)

Подобно отношение прозира и в думите на Жан Арп от писмо, адресирано до полския поет и критик Ян Бржековски:

„Дада е основата на цялото изкуство. Дада е за безсмисленото, което не означава безсмислица. Дада е безсмислено като природата. Дада е за природата и срещу „изкуството“. Дада е директно като природата и се опитва да определи естественото място на всяко нещо.“ (Craft, 2019: 8)⁴

Тази връзка на движението с природата, която ни разкрива Арп, свидетелства и за ангажираността на художника в развитието на така характерния за него биоморфен формален и пластичен изказ. Не случайно това е едно от художествените движения на XX век, което прокарало път на тази биоморфна традиция, предмет на по-задълбочено изследване в следващите части от настоящия труд. Според някои от неговите представители, човекът принадлежи

⁴За първи път публикувано в списанието на Ян Бржековски *L'Art contemporain/Sztuka Współczesna*, no. 3, 1930, 102.

първо и предимно на природния свят, и съответно, най-искрените му художествени практики следвало да бъдат органично обвързани с нея. Друго важно откритие, провокиращо конвенционалните разбирания на художествения мироглед, било така нареченото „реди-мейд“. Най-ярък пример за творба от такъв тип е *Фонтан от 1917г.* на Марсел Дюшан, представляващ обикновен писоар. В последствие методите на Дада указали въздействие върху по-късните практики в изкуството на пост-модернизма, Концептуалното изкуство и Пърформанса.

За наследник на Дада се счита Сюрреализма, основан през 1924г. от членове на Парижкия кръг дадаисти начело с поета Андре Бретон. Художниците сюрреалисти се фокусирали върху революционния потенциал на несъзнателното, вече познат от Дадаизма, но го развили и систематизирали, добавяйки своите лични светове на подсъзнателното. По това време популярността на теориите представени от Зигмунд Фройд била голяма. Тя дала още нови поводи за разширяване на изворите на вдъхновение, ползвани от сюрреалистите, които от своя страна започнали да се обръщат към фантастичните територии на сънищата си. Съществуват различни техники за практическото изразяване на тези скрити от логически зависимото съзнание светове. Безспорно една от най-важните практики за Сюрреализма била техниката на автоматизма. Тя се състои в способността на твореца да „излива“ художествени обекти без никаква предварителна идея и съзнателно намерение, освободен от всичко дължимо на възпитанието и социалния живот. Тази ирационалност на подсъзнанието е най-близка до независимата единствена и неповторима природа на индивида, изразът на която води до изцяло субективни творчески резултати. Пикът на развитие на движението бил през тридесетте години, когато атмосферата между двете войни била пропита с напрежение, но еволюцията му продължила и след Втората Световна Война. Със Сюрреализма свързваме имената на живописците Салвадор Дали, Рене Магрит, Пол Клее, Джорджо де Кирико, Ив Танги, а също и скулптурите на Алберто Джакомети, Хенри Мур, Жан Арп и други.

По-нататък в нашето изследване ще се спрем малко по-конкретно върху творчеството на тези скулптори, започнали своето развитие през първата половина на XX век и имащи най-голям принос за обособяването на една тенденция на формообразуване с връзки към органичния свят, позната още като биоморфна скулптура. Ще се постареем да проучим, без претенцията за всеобхватност, тези нейни концептуални и формални аспекти, които считаме като важни за формирането на някои характеристики от творчеството на родения в България скулптор, Боян Райнов.

2. Произход и значение на идеите за витализма и биоморфизма.

След направения кратък обзор на процесите случили се на сцената на модерното изкуство и по-конкретно на тази част от него, на която главен герой е скулптурата от съответната епоха, идва ред на това да дадем и по-задълбочено обяснение на нещо, което със стабилното си присъствие в предишните редове заинтригува нашето внимание. Става въпрос за споменатите на няколко пъти витализъм, органична абстракция и биоморфизъм, като термини с които определяме дадени характеристики и явления в скулптурата. Те ще присъстват често и в речника, който ще бъде употребен по-нататък в този труд. За да боравим свободно с тях докато анализираме някои аспекти от творчеството на Боян Райнов, бидейки обект на настоящото изследване, е необходимо първо да се запознаем с корените на тези термини. От коя сфера на човешкия опит произлизат, какви са идеите, които стоят зад тях и по какъв начин тези идеи намират израз в изкуството на художниците от края на XIX и първата половина на XX век.

2.1. Витализъм

Често, за да си изясним значението на определена дума, целеустремено я въвличаме в концептуален конфликт с нейния антоним. Така например за да си обясним термина „абстрактно“, когато става въпрос за изобразителното изкуство, го съпоставяме с „реалистичното“, „наподобителното“, като определения, от които първото се стреми да се освободи по пътя си към абсолютно чистото изкуство. По подобен начин, за да разберем същността на „витализма“, ще се запознаем с едно дълговековно съревнование между „виталистичния“ и „механицистичния“ мироглед, изповядвани от противопоставящи се клонове на естествените науки, философията, теологията и др. Този спор е разгледан от Джек Бърнъм в част от втора глава на труда му от 1968г. *Отвъд модерната скулптура. Ефектите на науката и технологиите върху скулптурата от този век.*

Теориите, прикрепени към механицистичния опит за обяснение на органичната материя, могат да бъдат дефинирани като вяра във физическото начало на живота (свързвано с електромеханични сили). По-просто казано, тази гледна точка за произхода на феномена, наречен живот е поддържана от учени физици и биохимици, разчитащи на анализируеми физически функции и процеси, за да обяснят стъпките, довели до появата на първите признаци на жива материя. В контраст на това, виталистичният възглед често се крепи на необяснимото и не си поставя за цел да търси такива рационални обяснения на животворните процеси. Виталистите, било то теолози или философи, усещали една невъзможност и безсилие в опитите да се разберат докрай животворните причини, като още от XVII век насочвали внимание към необяснимите аспекти на проблема. Теоретиците на механицистичния възглед по традиция черпели вдъхновение от съвременните, за съответния период, разбирания, популярни във физиката и неорганичната химия. Те обаче, често през XVII, XVIII и XIX век били твърде неадекватни за да изградят някакво например медицинско познание. Това от своя страна водело до засилване на доверието на обществото към идеите на

витализма. Пример за това е мощната и влиятелна институция на църквата, която до късно осъждала тези открития на науката, разклащащи теоцентричните твърдения и вярвания в съществуването на Божите съзидателни сили. Науката и отдалите се на интелектуална мисъл нейни представители, от друга страна, си давали сметка за липсата на адекватни научни обяснения, но ги крепила мисълта за това, че в продължение на дълговековни емпирични опити все пак били изкачени определен брой стъпала в правилната според тях посока, а това, което до съответния момент било непознато, щяло в бъдеще да бъде разкрито и осмислено. След като настоящият труд няма за цел да прави задълбочено изследване на научните скокове и постижения през вековете, а само да се опре на тях като помощник, даващ смисъл и контекст на произхода на идеите на витализма (и то само тези аспекти от него, вдъхновили една биоморфна традиция в модерната скулптура) е редно да преминем по-конкретно към изворите и разпространителите на такива идеи. В този ред на мисли, стигайки по-напред във времето, отбелязваме достигането на повратното твърдение на известният зоолог Ернст Хекел (1834-1919), че учението за Бога е напълно съвместимо с научното познание за природата. В неговото произведение *Монизмът като връзка между религията и науката: Един учен изповядва своята вяра*, той развива тезата, че Духът оживотворява всичко и всички неща съдържат Божествената субстанция. Тя не е противопоставена на материалния свят, който проучван, осмислян и подкрепян от физиката, химията и биологията, представлява звено от един еволюционен процес с безкрайни, космически мащаби. По подобен начин сближаването на механицизма с витализма е изразено и от немския химик с латвийски произход, Вилхелм Освалд (1853-1932). Той дал израз на съждението си, че всеки материален факт от видимия свят е отражение на процеси, случващи се на енергийно ниво. Концепцията за противопоставянето на механицизма и витализма, постепенно и след години на разногласия, се е преобразувала в диалог между тях. Векът, в който дори авторитета на дарвиновата теория за еволюцията е допълвана от необходимостта за някаква цел и изначална разумност, се определя

като също толкова динамичен и в разнообразните художествени практики и стремежи на изкуството да се включи в този разговор за всеобщия смисъл.

На границата между IXX и XX век един човек впрегнал своите умения и майсторска словесна артикулация за да произведе красивата, но в същото време и логична представа за мястото на човека в един свят, дестабилизиран непрекъснато от конфликта между материя и дух. Това бил френският философ Анри Бергсон (1859-1941), който успял да убеди много философи и мислители, че интуицията, базираща се на непосредствения опит, е също толкова значима за разбирането на реалността, колкото са и рационализма и науката. Все пак, въпреки употребата на научни термини в неговите есета и трудове, често по-аналитично настроените философи и учени не намирали теориите му за достатъчно убедителни. За сметка на това, поради художествено издържаните му лекции и есета с качества присъщи на едно произведение на изкуството, идеите му намерили голяма отзивчивост от страна на поети, художници и представители на други сфери от художествения свят. Тази стратегия на философията на Бергсон да употребява логиката с цел да подкопае самата логика, стратегия, която обяснява безполезността на обясняването изобщо, е явление отново разгледано от Джек Бърнам:

„По този начин, Творческата еволюция (1907) от Бергсон е странна, прекрасна смесица от поетично изложение и привидно научен рационализъм. Всяко негово научно доказателство води до предположението, че една жизнена сила се е вмъкнала в инертната материя за да посее живот, както блока недокоснат камък върху статива на скулптора; ...“ (Burnham, 1968: 67)

Този термин „жизнена сила“, популяризиран от витализма, се превръща в една от най-мощните естетически норми на XX век. Разгледаното до този момент взаимозависимо развитие на природата и мисловния свят на човека навярно и в бъдеще ще се осъществява чрез светогледни и екзистенциални контрасти, като

тези контрасти имат своето безспорно присъствие и в абстрактните тенденции, завладели изкуството от началото на века, намиращи образ в крайно геометричните течения от една страна и биоморфно представените от друга.

2.2. Биоморфизъм.

Как идеите на витализма са били преведени на изобразителния език? С развитието на индустриалното общество, мястото което заема природата в културата и светогледа често варира. Отношението на модерния човек към живота като цяло е в непрекъснато движение, което не е без последствия върху ролята, която играе изобразяването на природната форма в различните направления на художествените практики. Широко разпространено е едно, не дотам вярно, схващане за същността на модерната култура. Следното гледище се изразява в това, че поставяйки своята автономност спрямо външни намеси, които го отдалечават от вътрешния му свят и съответно от чистотата му, к така старателно преследвана и желана от творците в различните артистични области, самото изкуство се характеризира в по-широката си част с една липса на интерес към природата. И наистина, до известна степен стремежът на изобразителните изкуства да се доближат до абстрактните качества на музиката например (Аврамов, 2009: 453)⁵. Според спецификата на средствата, с които борави, тя е възприемана от художниците като най-добър пример и образец за чиста и автономна медия за израз на творчески емоции. Следните обстоятелства неминуемо водят до процес на доброволното лишаване на живописата и скулптурата от сюжет, разказ и въобще от всякакви препратки и наподобяване на

⁵В случая, Димитър Аврамов разглежда идеите на Рихард Вагнер, според който, когато едно изкуство достигне своите граници и изчерпа докрай възможностите си, то се обръща към други изкуства, от които да черпи нови форми на изразяване.

всичко познато от заобикалящия ни реален свят. В най-крайните си абстрактни проявления, изобразителното изкуство се ограничава до употребата и комбинирането на чисто геометрични форми, основни цветове и прави линии. Получените художествени резултати на първо четене ни водят в посока към достигането на изводи, под влиянието на които ние позиционираме изкуството от този период наред с територията на механицистичните традиции и светоглед, вдъхновени от новото време. Все пак, ако проучим по-задълбочено много от модерните жанрове и тяхната културна продукция, пред нас би се разкрил и активен интерес към „живота“ и „органичното“.

В края на XIX век, интелектуалната и философската мисъл били силно повлияни от Натурфилософията, продукт на немския идеализъм, и се разгърнали в споменатата по-горе виталистична атмосфера, подхранвана от многобройни езотерични течения. По това време били обособени и редица природно-центристки идеологии, без съмнение отразяващи еуфорията от възхода на биологията като наука. Това е краят на века, в който един от най-големите приноси за развитието на науката била дарвиновата теория за еволюционните процеси, но е и период, белязан без съмнение също и от маркираните по-рано биологично-вдъхновени философии на Анри Бергсон, Фридрих Ницше, Георг Зимел и Освалд Шпенглер, духовния Монизъм на Ернст Хекел, Вилхелм Оствалд, противопоставящ се на все още несигурния по това време атомизъм, неовитализма на Ханс Дирш и др. Взаимосвързаността между развитието на биологията като наука и природо-центричните позиции във философската и интелектуалната мисъл, като аспект тясно свързан и с подема на модерната култура е застъпена в есе от Джордж Русо от 1992г. Ето какво пише той по този въпрос:

„Едва ли е случайно това, че модернизма възниква едновременно с модерната биология. Двете разгледани като тандем...предлагат най-същественото доказателство за единството на културното развитие и

поставят значително предизвикателство към тези, които твърдят, че големи успоредни културни движения обикновено имат слабо влияние едно към друго. И така... витализмът присъщ на ранната модерна биология е това, което би следвало да ни събуди интереса, ако искаме да схванем защо модернизма възниква в определен момент под определени културни условия.“ (Rousseau, 1992: 20)

Биоморфизмът като изобразително проявление на разглежданите идеи, се характеризира с абстрактни форми, които са не толкова строго, статично геометрични, а по-скоро създават представа за някаква динамика и процес на изменения. Концептуално, този принцип, завладял толкова голяма част от художниците, е изнесен на преден план от Гьоте в качеството си на натуралист, който въвел термина „Urpflanze“ (първично растение). Има се предвид това, че живите организми никога не са неподвижни, а при тях винаги протича някакъв вид промяна. Всички тези схващания имат общото, че представят живота и неговите процеси в тяхната изначална роля, а за биологията се създава впечатлението за основна наука по това време. Въпреки своите безпрецедентни до този момент постижения, химическите и физическите науки все още очаквали своите големи концептуални революции, с помощта на които по-късно щели да бъдат издигнати в култ. Тъкмо тази атмосфера била най-благоприятната за появата на художественото движение, обърнато към формите на природата, което познаваме като Арт Нуво или още Сецесион. Със своите флуидни, органично вдъхновени обеми и линии, то се появява като необичайно движение, силно мотивирано в това да се противопостави на твърдостта на материалите от индустриалната епоха, в частност стоманата, като на машинно вдъхновените абстрактни художествени образи противопоставя специфичните си флорални мотиви. Проявява се с отличителен почерк в орнаментиката, чрез интегриране на природни форми в архитектурните постижения и интериорни декорации, мебели и бижута. Много художници заели участие в това движение и го белязали с

вдъхновението си. Някои примери са архитекта Виктор Орта (1861-1947) с неговите реализации в Брюксел, Ектор Гимар (1867-1942) -автор на един от известните портали на парижкото метро, бижутера Рене Лалик (1860-1945), както и големия виенски художник Густав Климт (1862-1918). Треска от арабески завзела цяла Европа. Художниците на Арт Нуво се стремели да отразят в своите произведения динамичните сили на природата, изразени в явленията на растежа. Между 1880 и 1933, пластичните изкуства били под постоянно влияние на биологичните изследвания, представляващи техен основен източник на вдъхновение. Редно е да отбележим някои публикации, служили като ръководство за художниците. „Художествени форми в природата“ от немския биолог Ернс Хекел (1834-1919) излиза в няколко части между 1899 и 1904г. и е илюстрирана собственоръчно от самия автор. Също толкова забележителна е и „Художествени форми в природата“ (1929) от Карл Блосфелд⁶. И все пак редовете от настоящият труд не носят бремето на едно философско проучване или такова, свързано с природните науки. Това ни освобождава от необходимостта за пълна изчерпателност по този аспект от темата, която неизбежно е свързана и с подобни очертания на обхват. Посочените примери имат скромната цел да внесат доза яснота към епохата и идеите от дневния по онова време ред, за които е известно, че до голяма степен са формирали и възгледа на част от художниците, чието творчество, както и това на българинът Боян Райнов имаме за цел да разгледаме по-нататък в следващите части.

Терминът „биоморфизъм“ се е наложил в лексиката на художествената критика, стигнала до необходимостта да дефинира абстрактни по своята същност форми, които в същото време се отнасят и към живия свят или просто предизвикват такива впечатления, каквито бихме имали при досега си с обекти от органичен, естествен произход. Сливането на гръцките думи βίο и μορφή, преведани съответно като *живот* и *форма*, довело до появата на този термин,

⁶Първото издание е от 1929г. За нуждите на настоящето изследване е използвано изданието на Schirmer Art Books от 1999.

който първоначално бил използван за нуждите на природните науки и по точно от антрополога Алфред Корт Хадън (1855-1940), в неговата книга „Еволюция в изкуствата“ (1895), заглавието на която подсказва избора на автора да използва една биологична концепция за етапите на живота, чрез която да тълкува орнаментиката на „примитивните“ народи. Биолог по образование, Хадън посочил думата „биоморф“ като логичен термин за обозначаването на изображения извлечени от жив източник:

„Биоморфът е представянето на всичко живо в противоречие със скеуморфа⁷, който... е представянето на всичко направено...“ (Haddon, 1895: 126)

По-късно, през тридесетте години, понятието било взето назаем от изследователите на изкуството, за да им бъде от помощ в стремежа да разграничат двата основни клона на абстрактното изкуство, развиващи се в първите десетилетия на века – геометричния и негеометричния. Произхода на термина „биоморфизъм“, когато се касае до връзката му с аспекти от модерното изкуство, е изследван обстойно в есето с автор Дженифър Мънди „*The naming of Biomorphism*“, публикувано в „*Биоцентризъм и Модернизъм*“ през 2011г. Самата тя през 1986г. защитава докторската си степен в Института за изобразително изкуство Курто към Лондонския университет с труд, озаглавен „*Биоморфизъм*“.

Интересен е факта, че още от 1910г. разделението между геометричната и органичната абстракция било налице, но до тридесетте не съществувал точен термин, който да отговаря задоволително на спецификите на органично насоченото течение. Всъщност, някои изследователи на изкуството, като Вилхелм Ворингер (1881-1965) и Арнолд Хаузер (1892-1978) например, отбелязвали съществуването на такова разделение през повечето периоди от палеолита до модерната епоха и се стремили да изяснят скритите значения относно причините,

⁷ Skeuomorph - функционален предмет, преработен в нещо чисто декоративно.

по които изкуството на дадена култура било изразено повече в едната или в другата тенденция. Запознавайки се с техни трудове разбираме, че не се наблюдава надмощие на някоя от двете тенденции, а повечето култури от миналото представлявали смесица от двете. Така Ворингер заключава, че у човека са заложили едновременно две изобразителни нужди, обяснени от него чрез теорията му за „тежнението към абстракция“ и „тежнението към вчувствуване“⁸. Тяхната проява била тясно обвързана с еволюционния етап и отношението на индивида към заобикалящия го свят.

Без да бъде основен, терминът „биоморфно“ бил използван в описанието на по-ранни периоди в историята на изкуството, като например общия декоративен мотив на Рококо, наподобяващ миди и листата на растението акант, или серпентиновите украси от сецесиона, също и орнаментиката от ислямското изкуство, пресъздаваща растителни форми. Прилага се и спрямо органично подобни форми, използвани в различни по-късни движения на изкуството. Когато става въпрос за по-съвременни примери от абстрактния поход на авангардните художници през модернизма, за каквито в най-чист вид отначало се считали предимно тези с геометричен облик, се оказва проблемно класифицирането и прилагането на конкретен термин в определянето на негеометричните, но и нереалистични образци. Един от най-уважаваните изследователи на модерното изкуство, Хърбърт Рийд (1893-1968), чиято изследователска дейност била силно повлияна от споменатите по-рано биоцентристки възгледи, усетил в развоя на историята любопитно сливане на органичните и геометричните характеристики. Той въвел решение отнасящо се за модерната скулптура с такива качества, определяйки я като „виталистична“, навярно вдъхновен от философията на Бергсон, според който еволюционните процеси в природата и тези в художественото творчество произлизат от един източник. Рийд прибегва до

⁸Виж изданието на български език - Ворингер, В. *Абстракция и вчувствуване*, издаделство наука и изкуство, София, 1993г.

определението „виталистично“, когато говори за творчеството именно на такива универсални артисти, като Пабло Пикасо и Хенри Мур:

„Наистина, за да разберем по-добре техният принос за изкуството на скулптурата, ние трябва да ги разгледаме през една нова установена традиция, тази на витализма.“ (Read, 1964: 162)

Насочен към практиките на модерния авангард, за първи път терминът „биоморфно“ бил употребен от английския поет и близък до много художници, Джефри Григсън през 1934г. и то именно в старанието му да намери най-точно определение на проблемите, попаднали в кръга от интереси на британския скулптор Хенри Мур. Интереси и влияния, които дали израз на формалния идиом залегнал в творчеството му. Ето какво пише английският поет и критик, относно разграничаването на двете линии на развитие на абстракцията, в статията „Коментар за Англия“ публикувана в първото издание на списание „Axis“ от Януари 1935г.:

„Абстракциите са два вида, геометрични, абстракции които водят до неизбежната смърт; и биоморфни. Биоморфните абстракции са началото на следващата основна фаза от прогреса на изкуството. Те съществуват между Мондриан и Дали, между идея и емоция, между материя и съзнание, материя и живот.“ (Grigson, 1935, p. 8). Говорейки за Мур, Григсън продължава по-нататък в същата статия: *„строител на образи между съзнателното и поднесъзнателното...английския скулптор с голяма сила на въображение, която почти овладява, биоморфистът създаваща работа способна да живее и да се развива, с всички техники които са му необходими.“* (Grigson, 1935a: 10)

Фиксирайки тези определения на страниците на споменатото издание, целящо да обособи един нов форум за дискутиране на актуални за времето си посоки на модерното изкуство, Джефри Григсън бива запомнен като първият, въвел термина „биоморфно“ в речника на художествената критика. Вероятен източник, от който Григсън заимствал термина е работата на германеца Хуго Обермайер, „*Хора фосили в Испания*“ от 1924г., в която антропологът разглежда два типа маркировки върху камъчета от Азилската култура⁹, едните „конвенционализирани човешки форми“, а другите „символични, биоморфни знаци“ (Obermaier, 1924, 331). Джефри Григсън започнал своята статия в „*Axis*“ с критика към геометричната абстракция, която според него била дистанцирана от живота и отричала значимостта на сетивата и емоциите в процеса на творчество. От редовете, които е написал, прозира неговото лично отношение към това, каква би трябвало да бъде посоката на развитие на модерното изкуство. Неговите предсказания били, че органично-вдъхновената форма щяла да бъде основна в бъдещите изобразителни тенденции. Тази посока на предпочитание от страна на английския критик, продължавала да добива плътност и в редовете от неговото есе „*Живопис и Скулптура*“, публикувано през същата година като „*Коментар за Англия*“, в обемния труд „*Изкуството днес*“ (Griggson, 1935b: 71-112). Според Григсън е възможно да се проследят паралели между праисторическото изкуство и това от модерната епоха. Той посочва своето наблюдение върху еволюцията на най-ранните познати художествени процеси, следващи собствения си ред в началото от абстрактни примери, които биват изместени от фигуративни артефакти, след което първите били преосмисляни и „стегнати“ във форми с корен от фигуративността. Сравнен с примери от по-новото време, този ред Григсън преоткрива, като обвързва крайните геометрични абстракции от първите десетилетия на XX век с тези от праисторията, пещерните рисунки поставя до стремежите на художниците, наследници на ренесансовия дух в изобразяването

⁹ Азилската култура се отнася до група хора, живяла преди около 14 000 години в Южна Франция и Северна Испания.

на човешката тленност, и завършва цикъла с връщането към полуабстракцията от страна на художници като Хуан Миро и Жан Хелион.

„Биоморфното“ разбрано като антоним на „геометричното“ е възприето и в по-късните опити за следващи анализи на аналогични примери от историята на изкуството. Познатият ни от по-рано труд „Кубизъм и абстрактно изкуство“ на американския критик и първи директор на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк, Алфред Бар, ни среща отново през 1936г. с използвания от Джефри Григсън термин. По този начин го утвърждава, като основен за тълкуването на образците притежаващи органично въздействие върху зрителя. В изложбата с идентичното заглавие от същата година, организирана от Бар в музея, била една възможност за американската публика да се докосне до невероятно богата селекция от произведения на водещите, за ранния ХХ век, художници. Каталогът към изложбата допринесъл изключително много за проучването на съвременното изкуство от това време. Той ни представя познатите диаметрално противоположни абстрактни направления:

„Геометричният вид днес е представен от живописеца Мондриан и конструктивистите Певснер и Габо; не-геометричният от художника Миро и скулптора Арп. Формата на квадрата конфронтира силуета на амебата.“ (Barr, 1936: 19)

Има една обща идея в размислите на Джефри Григсън с тези на Алфред Бар, изразена в това, че директорът на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк споделя очакването, че биоморфното изкуство скоро щяло да бъде доминираща тенденция в абстрактното изкуство:

„С риск от обобщение на съвсем близкото минало, изглежда достатъчно ясно, че геометричната традиция в абстрактното изкуство...е в упадък. Мондриан, аскетикът и непоколебим герой на правоъгълника, е изоставен от неговите най-блестящи последователи, Хелион и Домела, които представят в тяхната скорошна работа различни примеси, като различни текстури, неправилни криви линии и степенувани тонове. Геометричните форми сега са по-скоро изключение отколкото правило в произведенията на Калдер. Не-геометричните биоморфни форми на Арп и Миро и Мур са превъзхождащи. Формалната традиция на Гоген, Фувизма и Експресионизма вероятно ще доминират известно време над традицията на Сезан и Кубизма“ (Barr, 1936: 200)

За разлика обаче от Григсън, който по-рано посочва някои биоморфни белези у произведенията на отделни художници, Бар ни запознава в по-разширен мащаб с термина, като го използва за да оформи една от двете основни тенденции в нефигуративното изкуство. За предшестващи появата на органичната абстракция, Бар определя творчеството на Пол Гоген и произхождащите го движения Фувизъм и Експресионизъм, и я разграничава от по-„интелектуалната“, „структурираната“ и „зависима от логика“ традиция, съпътстваща теориите на Сезан и Сюра и наследяващите ги пластични приемници.

„Тази традиция е по-скоро емоционална, а не интелектуална; органична или биоморфна, а не геометрична относно своята форма; криволинейна, а не праволинейна...романтична, а не класическа в извисяването ѝ на мистичното, спонтанното и ирационалното.“ (Barr, 1936: 19)

Дженифър Мънди отбелязва, че Алфред Бар употребява термина „биоморфно“ без каквито и да е допълнителни обяснения и разяснения, което според нея е показателно това, колко подходящ е наистина той за определянето на характеристиките на произведенията за които се касае. Тя също така обръща внимание, че в рамките само на една година от публикуването на статията на Григсън в „Axis“, понятието е придобило популярност в езика и частните разговори на художествените критици, в които те разисквали проблеми от сферата на съвременно изкуство.

Поради факта, че основният поток в изкуството от първата половина на века е от нефигуративен характер и не отделя особено внимание върху природния образ, историците на изкуството намират в известен смисъл за аномалия органичното вдъхновение на някои авангардни художници, каквито били скулпторите Жан Арп, Константин Брънкуш или художниците Пол Клее, Хуан Миро и Артър Дав. Дълъг е списъкът на авторите, заплени от биоцентристката вълна на схващания от зората на XX век. Той включва още и имената на Макс Ернст, Барбара Хепуърт, Джорджия О'Кийф, Луис Буржоа, Реймонд Дюшан-Вийон, Павел Филинов, Владислав Счемински, Ласло Мохоли-Наги, Джексън Полък и други. Не всички от тях, обаче, работили в стила на биоморфния модернизъм, характеризиращ се с издутите си форми, криви дъги и арабески, подражаващи на клетъчните силуети, очертанията на ембрион или други органични структури. Някои от тях, като унгарецът Мохоли-Наги и представителят на руския авангард Лазар Ел Лисицки, приемали новите технически постижения на науката в смисъла на родени в резултат на човешката дейност, или като част от по-широка цялост на понятието „природа“. Поради тази причина, те вярвали в правото си да работят дори и в един по-геометричен, а не биоморфно ориентиран маниер, с който да изразяват своята убеденост в ролята на природата като основна ценност.

На фона на общественото отчаяние породено от трудния период на Първата световна война, обръщането към природата от страна на голяма част от европейските художници било вече видимо. Те започнали да извличат от нея скритите на пръв поглед закони, движещи сложните, привидно хаотични, процеси на растеж и промяна. Тези закони започнали да навлизат като важен компонент и в „растежа“ на определени творби в изобразителното изкуство. Изследователите на периода гледат на това явление, като на един вид възобновяване на някои от чертите на романтизма. Немският философ Макс Шелер коментира това възобновяване през 1913г. и го описва като *„групи от движения, които с или без връзка към голямото реакционно движение на Романтизма, желаят да възобновят формата на човешкото сърце“* (Scheler, 1913: 104) Друг, споделящ идеята, че е било необходимо преразглеждане на Романтизма, чрез формите познати от по-новото време, бил художественият критик от унгарски произход-Ернст Калай. Неговата дейност около представянето на термина *„Биоромантизъм“* и съответно идеите стоящи зад него, са разгледани от Моника Вюхер в три сценарии, представящи специфичното интерпретиране, от страна на Калай, на природните характеристики и преди всичко тяхното стратегическо приложение в началото на 30те години в изкуството на Конструктивистите. Употребявайки конкретно този термин, Калай го отнесъл към грандиозния период от историята на изкуството, към който той свързал някои характеристики и на съвременното изкуство:

„Човек трябва да се върне далеч назад в историята на изкуството, към Каспар Давид Фридрих, към Блехен, и към старите майстори, за да открие произведения на изкуството с подобно дълбоко усещане за природа и хармония.“ (Kállai, 1932: 187)

Съвсем малко по-късно, на фона на общественото отчаяние породено от трудния период на Първата световна война, това обръщане навътре към природата

от страна на голяма част от европейските художници е видимо и те започнали да извличат това, което според тях се крие в нея. Мнозина творци били увлечени от нарастващия интерес към психологията и природните науки, като намирали вдъхновение, както в невидимите знаци, така и в символите, извиращи от подсъзнанието и от изследваните, вече от науката, вътрешни клетъчни структури и форми на живот, съставляващи тялото. С корени дълбоко свързани с движенията Дада, а по-късно и Сюрреализма, се появяват изобразителни белези чиито външни пластични стойности се вписват в общото определение „биоморфни“. При него елементите на художественото произведение се формират вдъхновени от естествено изградени структури, природни модели и биологични форми. Този ритмичен начин за създаване на обекти на изкуството чрез емоция и произтичащата от нея естетика на облите форми и линии, прониква във всички сфери на културата и изкуствата от живопис и скулптура до декоративни изкуства, интериорен дизайн и архитектура. Така, между двете световни войни, биоморфната продукция продължила да се развива. Този период е проучен в едно по-скорошно и наистина подробно изследване на Гютеми Малдонадо от 2006г. със заглавие „*Кръгът и амебата. Биоморфизъм в изкуството на 30-те години на миналия век*“ (Maldonado, 2006).

Биоморфната или органичната форма като произход се свързват с естествените процеси; те позволяват на художниците да проучват света на природата без директно да я изобразяват и имитират. Разпространението на подобен формален репертоар към всички творчески области (живопис, скулптура, архитектура, дизайн и фотография) е тенденция отличаваща се с употребата на неправилни форми с меки контури, носещи както физически, така и психологически асоциации. Биоморфизмът очертава една алтернативна пътека, бидейки съвременник на подчертано формалистичния тон на развитие на модерното изкуство. Историята показва, че той в крайна сметка не е успял да се обособи като отделна школа, обединяваща група художници с обща посока на творческо развитие и представящи идеите си в свой манифест (нещо познато от

практиката на останалите „изми“), а разгърнало корените на своя формален речник в различни понякога и диаметрално противоположни течения на модернизма.

3. Биоморфната традиция в скулптурата от модерната епоха

Споменавайки по-рано за историческото обстоятелство, отнасящо се към несъстоялото се обособяване на отделна биоморфна художествена школа или движение, можем да формулираме едно произхождащо от този факт заключение. А именно, че за нуждите на сегашното проучване е непосилно, а и дори ненужно, да се опитваме да обхванем цялостната палитра от биоморфни форми с всички нейни нюанси, които в продължение на десетилетия са се разпростирали в репертоарите на безброй художници и скулптори от различни, понякога концептуално противоположни движения. В следващите редове имаме за цел да проучим, в най-едър план, по-знаковите епизоди от еволюцията на органично-абстрактния клон в пластичното изкуство на скулптурата. Представителите му, внимание на които ще обърнем индивидуално, са тези скулптори, които са запомнени от историята на изкуството като пионери в тази сфера. На тях дължим облика, който биоморфизма възприема през първата половина на ХХ век. Външния израз на тази тенденция според тезата на настоящия труд е и носител на фундаментално влияние върху пластичния изказ в скулптурата на Боян Райнов.

Въпреки, че биоморфните форми се появяват както в живописата, така и в скулптурата до 1913 г., едва след разрушаването на утопичните представи на художествените движения като Футуризма и Конструктивизма, от болшевизма в Русия, Голямата депресия, а по-късно и нацизма, науката е отстъпила част от влиянието си върху артистичните процеси в полза на природата като основно вдъхновение за художници и скулптори. Органичната абстракция има за цел не да

гради или конструира рационално, а да подражава на зародишните сили на природата, идеите за които споменахме по-рано, свързвайки ги с виталистичната философия на Бергсон, оформила се още от границата на двата века. Самият факт, че в периода между 1910 и 1940г. скулпторите виталисти заемали позиции в почти всеки от популярните „изми“ на времето си, говори за значението им спрямо развитието на скулптурата като цяло. Според Джек Бърнъм съществува възможна причина за неорганизирането на обособена школа или обединяване на някаква философската доктрина в рамките на манифест от страна на представителите, занимаващи се с тази изобразителна посока. Бърнъм твърди, че скулпторите виталисти възприемат своите линии на творческа мисъл по-скоро като личен стимул и подбуда. Произхождайки от флуидните форми на Роден, органичните криволинейни форми на Арт Нуво и Югенстил и яйцевидните форми на Константин Бранкуш, биоморфизма привлича дори конструктивисти като Владимир Татлин, базиращ своя „Летатлин“ (приложение 2, илюстрация 2) (1929-1931г.) на органичен, био-динамичен принцип (полета на птиците), а не механичен. Самата конструкция представлява модел на задвижван от човешка сила летателен апарат (планер) в пълния му размер и е вдъхновен от очарованието на Татлин към моделите на полети на птици и насекоми. „Летатлин“ отразява и вярата му, че изкуството трябва да живее извън затворена рамка или пространство и трябва да бъде изградено от прости органични материали (Gray, 1962: 183). Тази работа също така говори за неговата резервираност към естетическите качества на формите, изработвани за целите на модерните инженерни дейности. Според самия Владимир Татлин *„Инженерите правят твърди форми. Зли. С ръбове. Те са лесно чупливи. Светът е кръгъл и нежен.“* (Lodder, 1983: 214).

Друго голямо име в скулптурата на XX век, познато с участието си в различни международни художествени групи, свързани с развитието на Конструктивизма в изкуството, е англичанката Барбара Хепуърт. Нейното участие в художествени обединения като групите „UnitOne“ и „Abstraction-Création“ е показателно за идеалистичната ѝ вяра в способността на изкуството да поправи

обществото, но за разлика от ориентираниите към технологиите Руски Конструктивисти, тя, наред с Бен Никълсън гледала на работата си като на „идеалистичен опит на абстрактното изкуство да разкрие структурите на природните форми“.(Compton, 1987: 214) Нейни произведения са „**Голяма и малка форма**“ (приложение 1, илюстрация 3) и „**Майка и дете**“ (приложение 1, илюстрация 4).

Основни представители на органичната абстракция в пластичните изкуства има от цяла Европа. Мултинационалният (антинационален), по своята същност, Жан Арп прави своите първи кръгли скулптури около 1930г. следвайки подобен процес на този от по-ранни негови опити в създаването на рисунки въз основа на природни обекти, видени по бреговете на езерото Маджоре – счупени клони, корени, камъни и др (приложение 1, илюстрации 5 и 6). Той нарича тази група от гипсови скулптури **Човешки Конкреции** (приложение 1, илюстрации 7 и 8). Освен, че били отнесени към термин отскоро предпочитан от него - „конкретно изкуство“, те са насочени към специфични процеси в геологическото образуване на варовика, който е и основното съдържание в материала им на изпълнение - гипса:

„Конкрецията обозначава втвърдяване, масата на камъка, на растението, на животното, на човека. Конкретността е нещо, което е израсло. Искам моята работа да намери скромното си място в гората, в планината, в природата.“ (Soby, 1958: 17)¹⁰

В Германия, Карл Хартюнг (1908-1967) задълбава в абстрактната скулптура за да обхване жлебове и смели издатини (приложение 1, илюстрация 9) . Във Франция Етиен Мартен (1913-1995) прави препратки към произхода на архитектурата със серии от въображаеми обиталища (приложение 1, илюстрация

¹⁰ Публикувано за първи път през 1932г. в 'Transition magazine'.

10). В Англия през ранните години на 30те, Хенри Мур комбинира форми с видими хуманоидни черти с наученото от популярните вече Африкански артефакти и подобни от предколумбова Америка. В допълнение ги дефинира, с помощта на органичен и абстрактен по характер разнообразен стил, разкривайки синтез между модернистичната изобразителност и античната гръцка скулптура. Неговите многобройни **Лежащи фигури** (приложение 1, илюстрации 11 и 12) падат и се издигат в хармония с контурите на йоркширските хълмове и землища, илюстрирайки вярата му, че пейзажът може да бъде отразен и в човешката фигура. В по-късен период от кариерата му, той успява да реализира и изрази биоморфното в проекти с по-големи размери. Като член на художествената група „Abstraction-creation”, част от която е и Барбара Хепуърт. Тя наред с Отто Фройндлих (1878-1943) дава своя принос в укрепването на биоморфизма. Фройндлих с неговите изпълнени с енергия издигащи се абстракции (приложение 1, илюстрация 13) и Хепуърт с нейния лайтмотив на кухото ядро. Можем да споменем и името на друга жена, работила скулптура, част от работите на която притежават органични качества. Това е датчанката Соня Ферлов Манкоба:

„Ферлов прави само девет скулптури между 1937 и 1940 г., пет изчезват или са унищожени. Някои от тях са ни познати само от стари снимки. Използването на органични форми е една от характерните черти на скулптурите от онези години. В сравнение с предишни скулптури, те са станали почти абстрактни, приличат на безформени същества - наполовина предмети, наполовина живи тела. Днес е останало само едно от тези произведения: един вид саксия с пъпки. (приложение 1, илюстрация 14) Тези пъпки набъбват под повърхността на неравномерни интервали, придавайки на скулптурата скрита подвижност. Това е форма на виталистични скулптури, чиято същност напомня тази на произведенията на Жан Арп от тридесетте години и се стреми като тях да изрази телесен и органичен растеж.“ (Aagesen, Bogh, 2019: 32)

Отвъд океана за пионер на биоморфното в скулптурата се счита Александър Калдер.

„Работата на Калдер, свързана с абстракцията, доведе до изобретяването на кинетичното, което бързо се превърна във "форма", каквито са живописата и скулптурата в колективното подсъзнание. За Калдер обаче това изобретение, произтичащо от кинетизма на работите му от тел със сюжети от цирка, е естественото продължение на абстракцията. Подобно на други членове на Abstraction-Creation, включително Арп, Калдер вижда същността на природния свят, въплътен повече в неговите процеси, отколкото в неговите образи.“
(Glimcher, 2000:12)

Друг американец, но с японски произход, който в даден момент от кариерата си се обръща към разглежданите от нас качества на формата е Исаму Ногучи. Неговите азиатски корени спомагат и аз извеждането на произведения, напомнящи за традиционната минималистична японска дзен естетика. Ето и думите на Марк Глимшер, относно аспекта на органична абстракция, присъстващ в работите на Ногучи:

„Ногучи използвал биоморфни форми, за да обърне погледа ни към универсалните елементи на своите субекти... Той открива известното си ателие в Ню Йорк и започва да създава произведения от шисти, мрамор и дърво, които се превръщат в крайъгълния камък на творчеството му. Работата показала качества, познати от откритията на Арп и Calders от края на първото десетилетие на века и началото на двадесетте години. Естеството на материалите се съчетало с флуидните форми... Много коментатори отбелязват, че творчеството на Ногучи съчетава композиционните техники на азиатското изкуство и античност; простота, противовес и покой, със

сюрреалистичните елементи на европейската скулптура. Въпреки това е също толкова важно да се отбележи действителната връзка на всички тези форми и как те посочват съществуването на основни елементи в природата“ (Glimcher, 2000: 15)

Биоморфното отношение към формата в модерната скулптура е явление, проследимо до някои от най-ранните творби на това изкуство, но няма да сгрешим, ако понечим да проследим ролята на биоморфната форма чак до Вилендорфската Венера. Биоморфната лексика откриваме в предизвикалите фурор, за времето си, произведения на Константин Брънкуш, по-късно в художествените занимания на дадаисти, а впоследствие и в практиката на техните наследници – сюрреалистите, когато тя достигнала пика на своята популярност и влияние. По-късно, след края на Втората световна война, покрай влиянията на Сюрреализма зад океана, биоморфни белези започват да навлизат и в изкуството на американските живописци. През 80-те години, биологични препратки възникват и в реализациите на бразилеца Ернесто Нето. Неговите експерименти, включващи материали, използвани за направата на чорапогашници, с напредването на десетилетията и началото на новото хилядолетие, прераснали в мащабни пространствени композиции.

3.1 Биоморфната форма, проследена в творчеството на някои от най-именитите скулптори от модерното изкуство.

В следващите няколко страници ще се фокусираме върху творчеството на три големи имена от европейската модерна скулптура, като всяко от тях ще обвържем с конкретни принципи на формообразуване, извели характерния за тях пластичен изказ. След проучване на процесите от развитието на скулптурата през

първата половина на XX век, за целите на изследването ще се опрем върху опита на Константин Брънкуш, Жан Арп и Хенри Мур. С художествената си дейност те открихнали, за следващите поколения скулптори, вратите към различни посоки на развитие. Една от тези посоки е и изследваната виталистична традиция, добила облика си чрез биоморфните примери в изобразителното изкуство. Това е и една от линиите следвани от Боян Райнов, чието проявление ще бъде проследено в следващата глава. Нека обаче първо обособим характерни формални черти от това направление, които по възможно най-плътния начин да обвържем и с примери от скулптурата на българина.

3.1.1 Константин Брънкуш. Вярност към материала. Яйцевидната форма.

За развитието на голяма част от биоморфната скулптура голямо значение имала техниката на директното ваене. Тя позволила на авторите да подчертаят, в крайния външен вид на работите си, иманентните качества на използвания за изработването им материал. За следния подход на работа се знае, че има дълга история, датираща още от антични времена и е достигнала до нас с художествените изделия от практиката на много култури. Говорейки за примери от модерната история, свързани с този прийом, на предния план се откроява иновативното отношение на румънеца Константин Брънкуш. Неговата способност да създава психологически асоциации с помощта на материалите е подкрепяна и от внушителното количество на разнообразни техники в изобразителния репертоар, с който разполагал. До появата на въпросните експерименти, класическият метод за извайване на фигури, в европейката натуралистична традиция, изисквал предварително подготвени модели, които били прехвърляни често и от занаятчий. От този момент на сетне, скулпторите с

модерно светоусещане и по-синтезирана представа за форма били още една крачка по-близо до освобождаването си от хватката на познатите схеми.

„Отхвърляйки установената скулптурна практика , той (Брънкуш) подчертал личната ангажираност на художника, изрязвайки работата в съответствие с присъщите качества на суровия материал, подход, подчертаващ както материалността на обекта, така и самия процес на създаването му.“ (<https://www.theartstory.org/definition/direct-carving/>)

Една от посоките, поети от Бранкуш в опитите му да извайва директно в камък своите фигури, довела до появата на **„Целувката“** (приложение 1, илюстрация 15) от 1907г. При нея той решил да запази габаритите на блока, с който разполагал. Тази негова преценка осигурила на работата стегнат, кубовиден образ, определен от историците на изкуството като предшественик на Кубизма. Действително, работата е свързана много повече с това модерно течение, от колкото с идеята за биоморфна форма, тъй като правилността и ортогоналността ѝ са първото впечатление, засечено от зрителя. Тези качества бяха споменати по-рано като присъщи по-скоро за геометричната тенденция в изкуството от абстрактна категория. За по-органично звучаща серия скулптури от Бранкуш се приемат неговите, най-общо казано, „яйцевидни“ по форма пластики. Неговия **„Портрет на госпожица Погани“** (приложение 1, илюстрация 16) от 1912г. е типичен пример за работа с подобна биоморфна характеристика. За разлика от **„Целувката“**, в това произведение резонират белези, свързвани с по-късното движение на Сюрреалистите. При него, също се чете ясна геометрия, но не изразена чрез строгостта на куба, а чрез нежните обли повърхнини на яйцевидната глава. Въпросният мотив бива развит и в следващи скулптури на автора. С времето, той подхожда все по-пестеливо, като с всяко следващо начинание формата се изчиства от аналогии за лицеви черти и се доближава до напълно обобщен овал. Следващ етап, илюстриращ тази тенденция в

творчеството на големия скулптор, поместен в страниците на това изследване е „Новороденото“ (приложение 1, илюстрация 17) от 1915г. Първият му вариант, изработен от бял мрамор, представлява образ на бебешка глава - метафора за раждането. Наподобяваща формата на яйце или клетка, „Новороденото“ в същността си е истински архетип. Темата за архетипите в скулптурата на Бранкуш и изворите, от които черпил вдъхновение, е изследвана от Ливия-Йонела Бачиу. В същата категория, тя поставя и произведенията: „Началото на света“ (приложение 1, илюстрация 18), „Прометей“ (приложение 1, илюстрация 19), „Леда“ (приложение 1, илюстрация 20), а дори и „Риба“ (приложение 1, илюстрация 21). Ето и думите на Бачиу:

„Овалната кръгла форма е първичен и универсален израз на много племена като старите келтски, гръцки, египетски, тибетски, индуски, китайски, японски, сибирски и индонезийски народи. В повечето митове яйцето произхожда от най-древните води и е универсален символ на съвършенството и на света. Ясно е, че Бранкуш заимства този космогонистичен мит от философията на Миларепа¹¹, чиято книга циркулира преди 1922 г., както ни казва Мирча Дяк¹², той трябва да е чел и Махабхарата¹³, чийто вървания за началото на света все още се крият в едно яйце, статуите на Дионис намерени в беотийските гробове са изобразени с яйце в ръка.“ (Васиу, 2011: 24)

Макар творчеството на именития скулптор, роден в Румъния, да не отразява напълно понятието „биоморфно“, то повлияло силно на следващите поколения скулптори. Пластичните разработки на Константин Бранкуш предоставили визуален и концептуален материал за наследниците му. Част от тях поели посоката да изследват територията на по-строга геометричния и логичен

¹¹ Миларепа Шепа Дордже-тибетски будистки учител

¹² Мирча Дяк-румънски художествен критик.

¹³ Махабхарата – древен санскритски епос, имащ огромно значение за културата и религията на Индия.

тертип, а други се оставили да бъдат водени преди всичко от необяснимото си очарование към тайнственото и мистичното, което, някак по интуитивен път, ги напътствало до резултати съизмерими със самата природа.

3.1.2. Жан Арп. Биоморфната форма и симетрията.

Жан (Ханс) Арп е художник с разнообразно творчество, намиращо израз в различни медии, като рисунка, релеф, скулптура, колаж, бродерия. Роден е през 1886г. в Страсбург, като германски гражданин поради тогавашните териториални граници. Като художник е считан за едно от най-влиятелните имена от ранния ХХ век, също така и за един от главните патрони на органичната абстракция – художествено движение, ориентирано около преобразяванията и непрекъснатите процеси на промяна и растеж, наблюдавани в природата. Освен в изобразителното изкуство, неговите идеи биват изразени и чрез поезията. Своята поема от 1931г. „Strasbourg Configuration”¹⁴, Арп започва с директното изявление: „ich bin in der natur geboren”¹⁵. Думи, които утвърждават неговата преданост към естествените закони на природата, водещи го през едно изключително продуктивно творчество, характерно с органичните си форми.

Още от дете, Арп проявявал остър интерес към поезията и изящните изкуства, но в хода на обучението си първо в Страсбург, а по-късно и в художественото училище във Ваймар и Академията Жулиен в Париж, се разочаровал от конвенционалните образователни методи, все още свързани с класическата традиция. Още през 1907г. в Париж излагал заедно с Матис и Синяк, но скоро след преместването си в Швейцария направил първите си нефигуративни картини. От тук нататък поел своя път към абстрактното изкуство. Един от основателите на Дада групата в Цюрих, близък до кръга сюрреалисти, Арп допринесъл с многобройни нововъведения, които не само осигурили

¹⁴) Написана на немски през 1931г.

¹⁵ „Роден съм в природата“

признанието на съвременните му колеги, но продължили и да вдъхновяват поколения художници. Художествените търсения на Арп имат основна роля в развитието на така наречената „биоморфна“ скулптура.

Вече няколко пъти в този труд споменахме, че абстракцията е основният термин, с който бихме могли да обобщим главните тенденции на първата половина на XX век. Художниците се дистанцирали от наподобителността и описателността за сметка на чистите абстрактни форми, приемайки най-разнообразни подходи. Още от ранните години на развитието си, в абстрактното изкуство се обособили две основни тенденции, противостоящи си в подхода към отделянето на изобразявания обект от заобикалящия свят. В първата, пълната еманципация на образа от всичко, което вече съществува е постигната чрез средствата на геометричната абстракция, представляващи най-често основните геометрични фигури, като квадрат, кръг, права линия и прав ъгъл. Именно в тази посока са и ранните търсения на Жан Арп, пример за които са неговите бродерии и илюстрации. За разлика от нея, опираща се главно на рационалното и логичното, втората тенденция е подхранвана от емоцията и интуицията на художниците и уповавала себе си на плавно течащи, извити силуети. Директорът на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк, Алфред Бар, използвал каталога към изложбата *Кубизъм и Абстрактно изкуство* от 1936г. за да представи на американската публика, най-иновативните творчески експерименти за онова време. Чрез тази изложба, Бар представил двете основни противостоящи си тенденции в абстрактното изкуство, като позиционирал Арп именно в биоморфната, проследена с корени в изкуството на Гоген, обвързана с Фувизма, абстрактния експресионизъм и сюрреализма. За неговата творбата **Човешка конкреция**¹⁶ (приложение 1, илюстрация 7) от 1935г., Алфред Бар пише, че е „като скулптурна протоплазма, наполовина органичен, наполовина изваян от водата бял камък.“ (Barr, 1936:186).

Въпросната скулптура, представена на изложбата, е характерна за един период от тридесетте години, когато Арп за първи път развива произведенията си

¹⁶ Конкреция-термин от геологията. От латински *concretio, concretion*-втвърдяване.

в пълния смисъл на триизмерност, но за да достигне до кръглата скулптура характерния органичен език с отличителните белези, описани от Бар, минава през последователно експериментиране с релефа и рисунката. Първоначално експериментите му включвали форми от всякакъв тип, но през 1917г. направил за себе си едно съществено откритие, за което казва:

„Тази същата година, 1917, изоставих проблема за симетрията в ксилографията (дървореза) и бродериите. Малко след това, открих решаващи форми. В Аскона направих рисунки с туш на счупени клони, корени, треви и камъни, които езерото беше изхвърлило на брега. Накрая опростих тези форми и обединих техните същности в плаващи овали, символи на метаморфозите и развитието на тела...“ (Арп, 1972: 271).

Тези ранни опити и произлязлата от тях серия рисунки и релефи, авторът назвал „земни форми“. Въпреки че Арп ни информира за изоставянето на симетрията, позната от работите му до този момент, ние можем да проследим нейни различни проявления и в по-късни творби. Бихме могли да кажем, че с преминаването от един геометричен към органичен формален речник, както и от двумерно към тримерно пространство, симетрията в работите му се усложнява и става не така ясна, каквато е без съмнение в по-ранните му произведения. Възможно е това усложняване да е следствие на интуитивния му подход в процеса на работа. За него свидетелства художникът Ханс Рихтер¹⁷:

„...бях изумен от изникналите от въображението и без никаква подготовка от неколеблива, свободна ръка ,насаждения от краставици‘ (както ги наричах).“ (Richter, 1961, p. 11). „Не разбирах, как някой би могъл да произведе толкова количество за толкова кратко време, без задръжки и без скрупули. „Какво

¹⁷ Ханс Рихтер (1888-1976) е немски художник авангардист и филмов експериментатор. Свързан е с движението Дада.

мога да направя? Расте от мен, като ноктите на краката. Трябва да го изрежа и тогава расте отново.“ (Richter, 1964: 44-45).

Интуитивният подход би могъл да обясни „долавянето“ на различни типове симетрии и ритмики, които така или иначе са тенденция, наблюдавана в природните процеси и форми, но биха могли да бъдат и резултат на факта, че много от релефите и кръглите си скулптури, Арп изработва, комбинирайки по различни начини предварително готови подобни по форма елементи. В дървения релеф **Човек-птица** (приложение 1, илюстрация 22) от 1920г. например, ясно се чете двустранна симетрия с огледално отразени елементи в два плана. Макар и не напълно симетрични по форма, двете страни са балансирани със средствата на цвета. Задният план представлява основната равнина с отчетлив антропоморфен силует, познат и от рисунки на автора. Върху нея са закрепени разположените огледално два еднакви елемента, също характерни по форма за биоморфния речник на Арп, открояващ се с плаващи силуети и плавни преходи.

Друг пример за преноса и развитието във времето на идеята за симетрия в органичната абстракция са два релефа, направени през около двайсет години. В по-ранния **Погребение на птици и пеперуди 1916-17** (приложение 1, илюстрация 23) отново виждаме използвания от скулптора принцип на аранжиране на предварително изрязани от дървени плоскости елементи, като в случая те са подредени в три равнини, образуващи три плана. Тук имаме транслационна симетрия, но от малко по-различен тип, а именно, че балансът е постигнат чрез подобни силуети, от които този от лявата страна е „негативен“, а от дясната - „позитивен“. Във втория релеф, озаглавен **Растителна симетрия** (приложение 1, илюстрация 24) и направен през 1946г., наименованието, дадено от автора, говори ясно за идеята и композиционното решение. За него Арп е използвал абсолютно същите елементи от най-високия план в *Погребение на птици и пеперуди*, като този път ги е преаранжирал в чиста двустранна симетрия характерна за природата, например, в много от листата на дърветата. Въпреки това, природните форми не са външно наподобени, за да приличат конкретно на растение или листо, а художникът ни представя неговата идея за ритъма в процесите на промяна и растеж. Арп казва:

„Ние не искаме да копираме природата. Ние не искаме да повтаряме, ние искаме да раждаме. Ние искаме да раждаме, както едно растение ражда плод а не го копира. Искаме да раждаме директно, а не чрез интерпретация.“ (Арп, 1948: 70).

В края на двадесетте и началото на тридесетте години, Арп започва своя преход от релефа към кръглата скулптура, използвайки неконвенционални методи за представянето ѝ. В един от най-ранните опити, като **Профили на черупка** (приложение 1, илюстрация 25), той използва плоски, изрязани от дърво форми, познати от по-ранни релефи, но в случая релефът бива разгънат за да стои самостоятелно в пространството. Трите модула са идентични, като двата горни, са ротирани спрямо обща точка и оформят основното ‚тяло‘ на скулптурата, което е чист пример за ротационна симетрия. Третият е огледално отражение на първите и е ротиран под прав ъгъл спрямо равнината, образувана от тях, представлявайки основа, върху която да стъпят. По този начин работата може да бъде разгледана, като комбинация от два типа симетрия.

С напредъка на тридесетте години на века ангажирането на органични форми, познати от рисунките и релефите на Арп, се разпростира в трите измерения, където природните процеси могат да бъдат преведени още по-ясно и по-силно. Началото било дадено от серия, която авторът нарича „Конкреции“ и обяснил така:

„Конкреция‘ обозначава втвърдяването, масата на камъка, растението, животното, човека. ‚Конкреция‘ е нещо, което е израснало.“¹⁸

Творбите от тази серия се характеризират с хоризонталното си ориентиране и липсата на постамент. Формите наистина напомнят за някаква промяна, растеж или дори деление на клетки, както е в творбата **Човешка**

¹⁸ Взето от Soby, J. *Arp, Doubleday & Company, Inc.*, New York, 1958, 109

конкретия 1934 (приложение 1, илюстрация 26). При преминаването от двумерно към тримерно пространство симетрията от двустранна следва да стане полярна, а флуидният контур на формите от релефите и рисунките се е превърнал в овалите на отделните обеми, от които е изградена скулптурата. Наличието на тези полюси ‚растящи‘ от общ център допълнително подкрепя аналозиите, с които авторът ни запознава. В своето есе *„Във великото студио на природата.“*, Астрид фон Астен пише:

„Невидими пулсиращи сили създават напрежение в отделните форми, което тласка отвътре навън, така сякаш се появяват все нови и нови контури. Тяхната подредба ни напомня на растежа и изменението на клетките, видени под микроскоп.“ (von Asten, 2011: 17)

Освен развитие по хоризонтала, Арп потърсил развитие на своите скулптури и във височина. Познатият подход на композиране от релефа, чрез аранжиране на предварително подготвени елементи, скулпторът използвал и в изграждането на тези си произведения, свързвайки предварително отлети от гипс овални форми, наричани от него ‚пъпки‘, каквато е работата от 1938г. **Растеж** (приложение 1, илюстрация 27). Това разгръщане по вертикала, наред със заглавието, дадено от автора отново е препратка към природните процеси. Изкуствоведката Катрин Крафт пише:

„Работата на Арп се противопоставяла на скулптурната традиция на правостоящата фигура, преосмисляйки я от гледна точка на природните процеси; ... разкрива устойчивия нагоре растеж на растения, извиващи се и обръщащи се за да хванат слънцето, ...“ (Craft, 2018: 39-40).

Една от може би най-характерните работи от този тип е **Торс с пъпки** (приложение 1, илюстрация 28). Тя представлява пример за композиция, сглобена от множество подобни фрагменти ‚пъпки‘, прекрасно затворена, като прогресия с ясно начало и край:

„...най-долната пъпка е изрязана, за да стъпи на земята, и върха на най-горната пъпка, той намалил и леко изкривил в една траектория, която изтънчено затваря възможността за допълнителен растеж нагоре“. (Craft, 2018: 41).

В тази скулптура отново откриваме полярна симетрия, като този път тя е комбинирана и с транслационна симетрия, а двата полюса представляват прецизно намерените граници на композицията. Това не позволява на образа да продължава до безкрайност.

В заключение можем да кажем, че въпреки до-голяма степен интуитивния подход на Жан Арп в създаването на своите рисунки, релефи и скулптури, ние наблюдаваме употребата, развитието и усложняването на един принцип по-скоро логичен, характерен за по-ранни негови творби с геометричен характер. Това е езикът на симетрията, на който бихме могли да гледаме, като на ред, продиктуван от законите на растеж в самата природа.

3.1.3 Хенри Мур. Морфология, вдъхновена от биоромантизма на XX век. Интегриране на пейзажни характеристики в човешката фигура.

Небезизвестен е интересът на един от най-прочутите британци в света на скулптурата, а и въобще в изобразителното изкуство на XX век, към природните науки и произхождащите от тях морфологични принципи. Често в своите изявления, Хенри Мур намеква за тази страна от художествените му занимания, обособила се през 30-те години на века и определяща почти цялото му творчество в бъдеще. Интервюиран от Арнолд Хаскел през 1932 г., той говори за значението гореспоменатите формообразуващи начала, обяснявайки по-специално радостта си от откриването на биологични правила, които да се прилагат към неговото изкуство: *„Проучих принципите на органичния растеж в костите и черупките в Природонаучния музей и намерих нова форма и ритъм, които да приложя към скулптурата“*. (Moore, 2002, p.189) Следният аспект от търсенията на световно признатия скулптор е подробно изследван в есето на Едуард Джулър озаглавено *„Форми на живот: Хенри Мур, морфология и биологизъм в периода между двете световни войни*. “ В него, Джулър проследява влиянието, оказано от шедьовъра *„Растеж и форма“* на шотландския биолог и математик Д'арси Уентуърт Томсън (1860-1948), върху серия рисунки на Мур от 1932г. Тези скици, познати под общото наименование *„Трансформации“* (приложение 1, илюстрация 29), състоящи се от графични етюди на кости, корени и щипки на ракообразни, разгледани от различни ъгли. Според авторът на въпросното есе, трансформационните рисунки са в основата на много от мащабните скулптури от дърво и камък на британеца. Тази теза е аргументирана със следните думи на Джулър:

„Много от морфологичните рисунки на Мур включват обяснителни надписи, надраскани по цялата страница. Тези бележки са използвани за нещо като творческа стенография на скулптурния процес, позволявайки на Мур

визуално да се придържа към морфологията на природните обекти и да си представя хипотетични форми, свързани с първообраза, но все пак, съставляващи част от нова и уникална художествена конфигурация.“
(<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/edward-juler-life-forms-henry-moore-morphology-and-biologism-in-the-interwar-years-r1151314>)

Централното присъствие на биологията в художествените дела на Хенри Мур е засегнато, може би най-изчерпателно, от английския критик Джефри Григсън в монографичния труд от 1943 г., наречен с простото заглавие - *Хенри Мур*. Негово твърдение е, че *„Биологията трябва да бъде призната, като извор на вдъхновение за съвременния художник и никъде това не е по-очевидно, отколкото в избухналите, плавни форми на Мур. Те могат да бъдат свързани с гърда, круша, кост или хълм ... Но те могат да се отнасят и до извивките на човешки ембрион, яйчник, сакче или прост едноклетъчен организъм. Разкрити чрез анатомия или видени с микроскоп, такива неща са включени сега в нашите визуални знания“*.(Grigson, 1943: 8) Знаково произведение от този период съдържащо следните характеристики е **Композиция** от 1931г (приложение 1, илюстрация 30). В нея освен всичко споменато, откриваме и очевидното влияние от работата на Пабло Пикасо, **Метаморфози I** (приложение 1, илюстрация 31), направена три години по-рано. Като почти всяко модерно течение в изобразителното изкуство, Пикасо оставя своя отпечатък и върху биоморфизма. В скулптурите си от 20-те години, той експериментира, деформирайки фигурата и включвайки празното пространство като неразделен компонент от композицията. Според Манфред Фат, *„Мур бил изключително впечатлен от 'тризмерността' на скулптурите на Пикасо: в това, той виждал един от основните дялове от работата на един скулптор.*“ (Fath, 1996: 11) Друг аспект, засегнат в същия текст на Фат е идентифицирането на човешката фигура с елементи на пейзажа. Скулптурата на Мур може да бъде определена като излъчваща стабилност, благодарение на плътността на формите ѝ, но в същото

време и усещане за непрекъснато динамично напрежение. Дейвид Силвестър, отбелязва като нейно качество, (подобно на това, което маркира и Чавдар Попов за тази на Боян Райнов), че е сякаш моделирана от самата природа, „*ерозирала, разядена, продупчена от действието на вятър и вода*“ (Moore, 1968: 5)

Втората световна война принудила Хенри Мур да направи пауза в своите скулптурни дейности, но била ползотворна по отношение на графичните му произведения, оставени от този период. Те представляват криеци се в метрото жители на Лондон, евакуирани в следствие на опасността, породена от нацистките бомбардировки над града. Някои от тези рисунки в бъдеще послужили за извеждането на триизмерни композиции. Десетилетията след Втората световна война са белязани от развития от Мур през 30те години биоморфен, пластичен език. Макар и вече обявен за един от най-значимите скулптори на острова, той придобива изключителните си световни популярност и влияние след получаването на наградата за скулптура на Венецианското биенале през 1948г. От този момент нататък, скулпторът бил изключително активен, реализирайки множество големи поръчки, композициите на които той развил на базата на по-ранни открития в малката пластика и тази с по-големи размери. Примери за такива работи са полегналата фигура пред сградата на ЮНЕСКО в Париж (приложение 1, илюстрация 32), многобройните семейни групи, свързани с поръчка от 1934г. за двора на училище, реализирана едва през 1949г. (приложение 2, илюстрация 22), както и много други. Съответно, от този момент насетне се увеличило и формалното влияние от страна на британеца, проникващо в творчеството на много други по-млади представители на това изкуство по целия свят, чрез сходното интерпретиране на скулптурната форма.

5. Скулптурата на територията на България - кратък преглед на развитието ѝ след освобождението. Посочване на примери, съдържащи формални следи от биоморфната традиция

През 1946г., Боян Райнов заминава за Париж, като повече не се връща. Поради смяната на политическата конюнктура в България след 9.IX.1944г. изкуството, както и цялата социо-културна обстановка в страната поемат в различна посока на развитие от тази в страните от западния свят.

За да разберем в по-голяма цялост значимостта на решението за напускане на страната скоро след установяването на новата власт, е необходимо да съсредоточим за кратко вниманието си върху предхождащи я други важни обстоятелства. Проследявайки развитието на изобразителното изкуство в страната и присъствието на условия за появата на по-модерно звучащи негови прояви, би следвало да се върнем по-назад във времето и да направим преглед на периода непосредствено след освобождението, довели до облика на българското изкуство през годините до 1944г. Погледнато в исторически план, в следствие края на Руско-турската война и последвалите ги Съединение и Независимост на България, се наблюдава зараждането на една нова Европейска по своята социо-културна структура държавна организация. След петвековно отсъствие от картата на Европа, макар и със закъснение спрямо другите държави на Балканския полуостров с преобладаваща християнската култура, започва усиленото изграждане на обществено-културна структура, заимствана от европейския прототип. В тази нова ситуация на пренареждане на старите и изграждането на нови културни пластове по образец на европейските обществени системи, в областта на изобразителното изкуство на Балканите навлизат и нови форми на изобразителни прийоми. Те били нови и нехарактерни за иконографията на тогавашните традиционни занаяти, свързани най-често с византийската култура и развити в образността, налагана от ортодоксалните канони на православната християнска църква. Привнесени са пластични подходи, произлезли от други

извори на формиране, а именно пластичните изкуства в католическите храмове и протестантското културно наследство на западна Европа. Те, от своя страна, се облягат върху изобразителната култура на древността и съдържат натрупания опит и пластично познание на Европейската култура като цяло. В нея, през целия ѝ период на развитие, присъстват проблеми, свързани с пространственото изобразяване на човека и заобикалящата го среда. При изграждането на пространствената среда на църковното изкуство, което е част от католическата култура и тази на Средновековието, скулптурата присъства със своя основна роля. Тя участвала живо и в процесите на припомняне на естетическите идеали и изобразителни канони, изведени от преклонението пред природните форми и античните достижения, познати ни под названието - Ренесанс. В Следващите периоди, като Барока и тези от края на XIX век, развиват европейската скулптура до степента на професионално занимание или занаят, на който се обучават студентите от академичните среди в Европейските културни центрове от онова време. Това обучение било в основата си свързано с натурализма и най-общо представлявало изучаване на канони, типични за изкуството на Неокасицизма.

По времето на модернизма се наблюдава огромен интерес от страна на развитите страни към древните цивилизации, африканското племенно изкуство, изкуството на далечния изток, праисторическото изкуство, предколумбовото изкуство на Америка и примитивното изкуство в това число народното и детското. Модерното изкуство също оказва влияние върху пластичната култура на българската художествена сцена, но в един по-късен етап. Докато преоткриването на нареченото от Европейските империи колониално изкуство променя хода и изразителността на европейската скулптура, иконографските подходи при изобразяването на човека и природата пристигат в България преди всичко под формата на влияние от класическите академии. Техните стилови особености се отнасяли предимно към тези на Неокасицизма. Първите реализации на паметници в български градове, от края на IXX и началото на XX век, са точно такива примери. Под внимание се взема работата по изграждането на паметник

на „Цар Александър Първи“ в София, дело на скулптора от италиански произход Арнолдо Цоки след спечелването на обявен международен конкурс, също и изградения от чуждестранен колектив паметник на Васил Левски в София, както и други из страната. Още от най-ранните примери на скулптура в страната са изгубения, за съжаление, паметник на Христо Ботев във Враца, а също и скулптурната украса от мостовете на София - „Орлов мост“ и „Лъвов мост“. Те също са произведения, типични за европейската намеса в градската среда от това време.

С напредване на времето, скулптурата постепенно започнала да се откъсва от неокласическите си влияния. В този процес основни заслуги имат скулпторите Жеко Спиридонов, Александър Андреев, Марин Василев, пластическите търсения на които *„...се развиват по посока постигане на точност и вярност на портретната характеристика за сметка на идеализацията и парадната представителност на образите.“* (Иванова, 2014: 257) Много от българските художници били спечелени от интензивния културен живот воден в градове като Мюнхен и Виена. Подобни центрове оказват видимо влияние върху формирането на творческите възгледи на не малко български автори, участвали активно в изграждането на художествена среда у нас и привнесли в обновяващото се българско изобразително изкуство духа на западноевропейските традиции. В своя труд *„Историзиране на модерното изкуство в България през първата половина на XX век. Възможности за разкази отвъд модерността“*, Ирина Генова разглежда възникването и развитието на модерното изкуство у нас. Тя проследява образуването на художествените институции в страната от началото на века и разглежда тяхното значение за появата и развитието на модернизма на територията на страната. Авторката обявява тезата си, че модерното изкуство се появява там, където има среда на бързо развиваща се индустриализация. Друго изследване, изучаващо влиянието на немските изобразителни практики върху шлифоването на творческите възгледи на художниците, работещи в царство

България е книгата на Валентин Ангелов „*Мюнхен и българското изобразително изкуство*” (2001).

Примерът, даван от стария континент, който има своята директна и индиректна роля в развитието на българското изобразително изкуство през първите десетилетия на двадесети век, е причина за възникването на тенденции в творчеството на редица художници, показващи интерес към отдалечаване от реалистичното наподобяване на природната форма в работите им. В живописта такива примери са Сирак Скитник (1883-1943), Иван Милев(1897-1927), Иван Пенков(1897-1957), Николай Дюлгеров (1901-1982). В сравнение с живописта обаче, скулптурата от това време като цяло останала по-консервативната медия и била далече от влиянието на модерните форми. Външни черти, показващи влияния от някои направления на модернизма, са разпознаваеми в произведения на Иван Лазаров(1889-1959), Петър Рамаданов (1895-1972), Любомир Далчев (1902-2002), и др. Въпреки несъмненото влияние, оказано от западноевропейското изкуство върху българската изобразителност от края на ІХХ и началото на ХХ век, през първата половина на столетието все пак не се появили крайни форми на модерните течения. Причини за липса на художници, работещи с изобразителните и идейните проблеми на Кубизма, Дада и Супрематизма например, са подчертани в следната теза, изложена от Ирина Генова:

„Ако допуснем, че модернизмът е връзката между произведенията на изкуството и човешкото съществуване в модерния свят, тогава причината за слабото въздействие на някои модернистки тенденции в България би могло да бъде в недостатъчното ниво на модернизация по европейския модел-индустриализация, модернизация на градската среда, на художествените институции, частен интерес към изкуството“(Генова, 2011: 31).

В същността си, такива крайни тенденции от модернизма се основават на радикални възгледи, отричащи каквато и да е приемственост или традиция.

Подобно явление е възможно следствие на натрупвания, както в социално-икономическата сфера, така и в тази на изкуството, каквито в младата държава България не били налични. По това време пред нашите художници стояла основната задача да приобщят културата ни към наследството на европейското изкуство, а не да работят за неговото отричане. Друг техен стремеж бил осмислянето на изобразителните похвати във фигуративната скулптура на модерното изкуство и адаптирането им към родната традиция. Това е видимо в пластическите резултати в скулптурата на Иван Лазаров през 30-те години и първата половина на 40-те. Тя носи белезите синтеза между модерния пластичен език и традицията на възрожденската дърворезба. Би могло да се направи паралел на това връщане към родното с интереса на европейските художници към народното изкуство от африканския континент, островните племена и америките, а също и обръщането на част от тях към готическото пластично усещане.

След описаните до този момент процеси на привнасяне и осмисляне на художествени практики, развити на територията на западния свят, с разволя на Втората световна война и последвалата окупацията от силите на Съветския Съюз, в България постепенно се установява власт стремяща се да прекъсне социо-културните връзки изградени от преди това. Тези обстоятелства неминуемо дават отражения и в изкуството, на което били наложени функции, обслужващи главно и основно изграждането на новия социалистически (комунистически) строй. С навлизането на естетиката и средствата на социалистическия реализъм, за определен период се преустановили каквито и да било експерименти в творческите търсения на българския художник, работещ в Народна Република България. Догмите на новия начин на ,правене‘ на изкуство до голяма степен определили посоката на неговото развитие през 40-те и 50-те години на века. Боян Райнов напуска страната през 1946г. следствие на което неговите идейни и пластически търсения не попаднали под влиянието на тези събития, но личния му живот е подложен на сериозни затруднения след като жена му и дъщеря му, по драматично стечение на обстоятелствата, биват разделени от него. Това са трудни

години за скулптора, търсещ различни начини, чрез които да преживява дните си на емигрант в чужбина. Боян Райнов напуска България в период, когато в изкуството, както пише Иванова „по отношение на стила се налага единствено академичното изграждане на формата и реалистичната достоверност. Всички отклонения се обявяват за формализъм. Това довежда до уеднаквяване на художествените почерци...“ (Иванова, 2014: 260)

Този период на налагане на съветския модел в изкуството в страните от Източния блок е обект на редица изследвания. За него Свилен Стефанов споменава:

„...в България, към края на 1949г. се налага този ред и в политиката, и в културата. Концепцията за социалистическия реализъм е безрезервно възприета от властта и наложена като единствено възможна по най-брутален начин...Заклеймени са „формализъм“ и „жендовщина“... независимите творчески сдружения вече не съществуват, като на тяхно място се появяват силно централизираните творчески съюзи.“ (Стефанов, 1998: 101)

Въпреки това, някои художници имали постижения в изработването на забележителни произведения, служейки си с определени пластични проблеми и развивайки собствен стил. Творчество на такива художници, датиращо от края на 60-те до края на 80-те години на двадесети век, било резултат, илюстриращ реакция срещу идеологическата ангажираност на изкуството, наложена от комунистическата власт. Много от тях били обречени на изолация, като например можем да споменем имената на Иван Георгиев-Рембранда, Лика Янко, Генко Генков, а в скулптурата и тези на Галин Малакчиев и Александър Дяков. Като изследване засягащо периода на тоталитарния режим и реакциите на редица художници спрямо него можем да споменем книгата „*Форми на Съпротива*“, в която Красимир Илиев, позовавайки се на документи от архивите (включително и

разсекретени досиета на тайните служби), проучва следвоенните години на безкомпромисна борба с инакомислещите и по-късното „отхлабване на синджира“, съпътстващо априлския пленум през 1956г¹⁹. Трябва все пак да се признае, че макар и десетилетия след пика в разцвета на модерната изразност, свързвана със свободните западни страни, за българската скулптура това бил период, през който действително част от нея била приложена в произведенията на някои от творците ни. Годишите преди 1944-та за България наистина били по-благоприятната среда, разрешаваща експериментиране и поглеждане към авангардните западни тенденции, но като че ли тези процеси били в проблематиката основно на живописиста. Противно на реалните препятствия, налагани от политическата, а от там и естетическата цензура, редица имена от нашата скулптура достигат до -резултати, различни от идеята за социалистически реализъм. Според Орлин Иванов, изследващ монументалната характеристика в скулптурата Любомир Далчев, *„по това време постепенно започват да се размразяват догмите на социалистическия реализъм и се появяват и индивидуални художествени търсения на авторите... Въпреки установените тематички някои от тези автори – като Любомир Далчев, Галин Малакчиев, Величко Минеков, Крум Дамянов, Валентин Старчев – експериментират с изразните средства, и там намират своята творческа свобода. Създадените от тях художествени факти са резултат от процес, водещ до нови пластически резултати, които обогатяват и развиват нашата скулптура.“* (Иванов, 2017: 84)

Един от сегментите, съставляващи споменатото „обогатяване“, представлява и пластиките с характеристики, които сега можем да определим като

¹⁹Априлският пленум е заседание на Централния комитет на Българската комунистическа партия. Пленумът дава началото на т. нар. „Априлска линия“ на партията. В рамките на кампанията на борбата против „култа към личността“ се извършва мащабна в началото и периодична след това подмяна на ръководни кадри в партията и държавата с нови функционери, верни на Тодор Живков и групата около него.

биоморфни. В тях природното звучене е основното търсено качество и то е постигнато по начини, които могат да се отнесат до шедьоври на модерната скулптура с автори като Хенри Мур, Алберто Джакомети и др. Примери за подобни работи, правени от български скулптори са „Реката“ (приложение 1, илюстрация 33) с автор Величко Минев, „Корени“ (приложение 1, илюстрация 34) от Галин Малакчиев.

Разбира се, проявления на биоморфна форма в българската скулптура не биха могли да бъдат всеобхватно проследени в настоящия труд. Те по-скоро представляват отделна тема, достойна за самостоятелна научна разработка. В ограничението на текущото изследване са посочени само няколко примера, маркиращи неоспорими постижения в тази посока. Трябва да се отбележи, че подобни влияния, заемки от западни образци, а и лични открития, се появяват също така в творчеството на други наши скулптори. Устойчивостта на биоморфизма във времето е подкрепена от обстоятелството, че дори и в най-скорошни художествени проекти откриваме неговите постулати. Такива са например реализираните през 2015 и 2018г. произведения на членове от арт група „7+1“. Първата е показана и изпълнена специално за провеждането Националните есенни изложби в Пловдив, състояли се през същата година под мотото „Ан пасан“. Нейното наименование е **Какавида** (приложение 1, илюстрация 35). Ето и няколко думи на Светла Петкова, касаещи произведението, публикувани във вестник „Култура“ през 2015г.:

„Като графичен знак на корицата на каталога, но и като пространствена рисунка, която възплъщава идеята за „ан пасан“ и изкуството, разработена от Галина Лардева, е избрана скулптурната инсталация „Какавида“ на Йоханнес Артинян и Илко Николчев... С ярко жълтия си цвят, изпълнена със сенки и напирани извътре остри очертания, тя е идеален модел на транзитиращото състояние, на метаморфозата, на мимолетното. Това е форма-импровизация, която може да съществува само тук и сега.

„Какавидата” е уловен миг, кратко спиране между две състояния и всеки може да я изпълни със собствен смисъл, да положи зародиша на своите очаквания”
(<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/23843>)

Модел на *„метаморфозата“* и *„мимолетното“*. Тези две думи без съмнение аргументират твърдението, че биоморфната форма е актуална и продължава да бъде фактор в търсенията на част от съвременните български творци. Нейното активно присъствие е една от причините *„Какавида“* да бъде възприемана като обект в състояние на непрекъсната промяна. За постигане на въпросното внушение допринася, не малко, и наименованието на творбата.

Използваната от авторите технология за изпълнението на *„Какавида“*, позволява по-свободното извеждане на търсените обем и силует, което от своя страна спомага за намирането на най-подходящия вариант за намеса в конкретно пространство. Въвежда се елемент на *„сайт спесифик“* изкуство, в което основната идея е, че произведението е тясно обвързано с експозиционното място, като го превръща в съществена част от своето материално реализиране и възприемане. Подобна характеристика откриваме също и в неозаглавената работа, с която група *„7+1“* участва в изложбата *„Скулптурата сега“*, състояла се през 2018г. в галерия *„Кредо Бонум“*, София (приложение 1, илюстрация 36). Тук експресивната, наситена с вътрешно напрежение, форма е едновременно създава контраст и е в допълнение с ортогонално организираното вътрешно архитектурно пространство на галерията. Този, както и много други примери (не само от България) ни убеждават в способността на биоморфното да се приспособи към различни тенденции – обстоятелство, известно що се касае до теченията от модернизма, но от друга страна и адекватно, дори когато се говори и за по-съвременни художествени практики.

До тук бяха изложени критерии, по които би могло да се съди, че една форма е биоморфна, както и концептуалните предпоставки, свързани с виталистичната философска мисъл, за появата на първите подобни пластични

художествени произведения от историята на модерното изкуство. Изследвани бяха различни разклонения на биоморфното, в контекста на няколко световни имена в скулптурата на XX век, както и примери от българската такава. Следващата глава ще се опре на събраната, в първата част от дисертационния труд, информация, за да аргументира основната си теза, залегнала в нея – биоморфното е формален проблем, присъстващ като основен белег в скулптурата на Боян Райнов.

ВТОРА ГЛАВА

Биоморфизмът като белег в творчеството на Боян Райнов.

1. Биографични данни за автора.

Боян Райнов е роден в Царство България през 1921г. Той е по-малкият от двамата сина на известния български художник, писател и публицист Николай Райнов. В периода 1938-1943г. следва в Националната художествена академия първо в общ двугодишен курс, като по-късно продължава следването си в курс Декоративно изкуство и прави дипломна работа по Стенопис. След завършването си, той постъпва на длъжност към министерството на външните работи на новосъздадената след 9.IX.1944г. Народна Република България, където съдбата го среща с Иван-Асен Георгиев, който оттогава е главен секретар на министерството. През 1946г. Иван-Асен Георгиев е изпратен в Париж като делегат и съветник в българското посолство, а Боян Райнов го придружава в ролята на охранител и шофьор. В ранните години от пребиваването си в Париж, Боян и първата му съпруга, Стела Райнова, специализират в Академията за изящни изкуства на френската столица при проф. Марсел Жимон, а през 1947г. се ражда и дъщеря им Диана-Мария. По-късно Иван-Асен Георгиев е върнат в България. Боян Райнов решава да остане във Франция, а Стела Райнова избира да се върне в родината си заедно с дъщеря им. Това, наред с факта, че Боян е обявен от българските власти за невъзвръщенец, разделя семейството завинаги, като Боян вижда дъщеря си едва след 27 години.

След своето установяване на запад от желязната завеса, Боян Райнов така и не се завръща в родината си. Дори и след демократичните промени, макар и след неуспешни опити за организиране на негова изложба приживе, неговото творчество по една или друга причина остава в по-голямата си степен непознато за широката публика в България. На това най-вероятно се дължи и малкият брой

на по-задълбочени научни изследвания посветени на този автор, което го поставя в незавидната позиция да бъде непознат и в по-тясно специализираните среди у нас.

През първите години от живота на Боян Райнов във Франция, той успява да създаде приятелства с някои от най-изявените представители на изкуството в страната, работи с реномираната „Galerie de L'Élysée“ собственост на Алекс Маги, излага в друга галерия с висок статут каквато е „Cahiers d'Art“. До 1962г. участва предимно в общи изложби заедно с имена като Арп, Алберто Джакомети и Хулио Гонзалес, а през 1963г. за своята композиция „Сплетените“ получава първа награда от международна изложба на скулптурата в Монте Карло. Това са годините, по време на които Боян Райнов развива така характерния за него формален речник на обобщени обеми с акцент върху начина по който те преминават и се преливат един в друг.

Интересно е сравнението между Боян Райнов и неговия брат Богомил. Първият, в не едно свое интервю, разказва за трудностите които е имал като емигрант във Френската столица, но в същото време бил благодарен за свободата в своя избор на творческо развитие. Дори когато сключва договор за работа с известния галерист Алекс Маги, скулпторът, както самият той разказва, не направил компромис с произведенията, които изработвал. Това и била причината, поради която договорът в даден момент бил разтрогнат. Моментът, в който Боян Райнов бил притиснат да изпълнява определен тип скулптури бил и краят на това сътрудничество. Богомил Райнов, от друга страна, е силно противоречива фигура в българската култура, възползвал се в най-голяма степен от конюктурата в Народна Република България. Заслужил деятел на културата (1965), народен деятел на културата (1971), герой на социалистическия труд (1976). Носител на „Димитровска награда“ (1952, 1969). През 2006 г. е удостоен и с държавната награда „Св. Паисий Хилендарски“. Неговата кариера на писател, издаван и награждаван по време на комунистическия режим стартира със стихотворението „Сталин“ 1944г. Също така, Богомил Райнов в периода от 1953 до 1960г. е

изпълнявал длъжността на културно аташе в посолството ни в Париж. За този период близки на фамилията разказват, че неговият брат емигрант е боледувал тежко в следствие на зараза, прихваната докато хранил гъльби. Докато лежал в болница бил и единствения момент, когато Богомил Райнов потърсил връзка с него, като дори и тогава бил придружаван от друго официално лице (най-вероятно военното аташе). Поради липса на точна информация, за нас остава единствено възможността да развиваме недоказуеми хипотези относно тази дистанция, разделяща двамата братя, макар и живеещи по това време в един и същ град. Дали е съществувала някаква дълбока лична обида, рефлектираща върху отношенията им, или е било просто неудобно за един човек на висока дипломатическа длъжност да общува с друг, който въпреки негов брат притежавал особен статут на личност, нарушаваща законът в родината си.

Творчеството на българина е ценно от гледна точка на абстрактните си качества, каквито за българската скулптура от въпросния период на тоталитарен политически режим са били до голяма степен дръзки. Благодарение на обстоятелството, че в контекста на френската социално-културна среда, Боян е бил абсолютно свободен в подбора си на пластични диалекти, той още през 40-те и ранните 50-те е създал образи, отличаващи се от правеното по това време в България.

„Исках да бъда свободен и платих за свободата си. Свободата е скъпа. Исках да бъда свободен за да правя моята скулптура. Ако бях останал в България нямаше да съм свободен. Щях да правя само реалистични фигури на войници. Критиците щяха да гледат дали съм направил точния брой копчета на дрехите им или дали са добре вързани ботушите им.“²⁰

²⁰Личен архив – Елена Томалевска. Изказвам искрени благодарности за предоставения материал

С тези си думи, Боян посочва границите на социалистическия реализъм, догмите на който наистина през първите десетилетия на режима са били основна пречка за развитието на индивидуален художествен език у българските творци. През 70-те и 80-те години ,обаче, се появяват примери за скулптори, успели да оставят остро и модерно за представите у нас пластично наследство. Именно политическата и художествена конюктура, в която са се появили, може би ги правят ценни за историята на българското изкуство. Някои от тях, също плащат за свободата си различни цени. Такъв е случаят с Галин Малакчиев, който полумаргинализиран се отделя да работи в самота. Неговата скулптура, обаче излиза наяве, и до ден днешен удивлява със свободния си дух и непринуденост. Тя е истински ценна, именно защото е родена въпреки трудностите свързани с обществената и културната среда от това време.

1.1 Животът на Боян Райнов в дати

1921г. - Раждане на Боян Райнов в София. Следване в Художествената Академия в този град.

1946г. - Пристига в Париж където все още работи. Запознава се с Пол Елюар, реализира изложба рисунки „Красавиците и зверовете“ в галерията „Ариел“ (предговор от Жан Кокто). Участва в редица групови изложения.

1960-1963 - излага редовно в Салона на младата скулптура (Salon de la jeune sculpture).

1960-1962 - Самостоятелни изложби в галерията „Cahiers d'Art“. Свързва се с Алекс Маги, който по това време ръководи галерията „Елизе“.

1963 - Участва в изложбата *Седем Тенденции в Съвременната Скулптура* заедно със скулпторите Арп, Джакомети, Гонзалес, Хайду, Лоранс и Склавос. Получава първата награда за скулптура на Международното изложение в Монте-Карло и градът Париж откупува негови скулптури.

1963-1964 - Всяка седмица води предаване за изкуството в Париж по френското радио и телевизия.

1966 - Самостоятелна изложба в галерията „Cahiers d'Art“.

1967-1968 - Създава стена от кован месинг за учебната група Анри Валон във Витри-сюр-Сен.

1968-1971 - Създава „Градът“, монументална скулптура от калай в размери 5 на 4 метра, тежаща 6 тона за Ноази-льо-Сек.

1970 - Участва в почетното честване посвено на Ивон и Кристиан Зервос в Гран Пале.

1971 – Обявен е за почетен гражданин на град Шавий, където организира изложба в Дома на младежта и културата. Създава рисунки за ръкописа на Рене Шар „Другарите в Градината“ и участва в изложбата „Рене Шар“ във Фондацията *MEF* в Сен-Пол-де-Ванс, в музея на Модерното изкуство в Париж и в Дома на печата в Ил-сюр-ла-Сорг

1971-1972 - Създава „Хората и машините“ скулптура в калай висока 4 метра и тежаща 2 тона за колежа и лица в Шатне-Малабри.

1972 - Той е почетен гост в изложба в Ньои-сюр-Марн.

1972 - Осъществява гравюри върху калай по поеми на Рене Шар.

1975-1978 - Изработва „Приятелството между хората“, монументална скулптура от калай 5 метра висока за индустриалната зона на град Антони. Получава златния медал на града. Участва в изложбата на университета Пари-Сюд Орсе и в няколко групови представяния.

1978 - Представя изложба на творбите си в Центъра *Андре Малро* в Антони.

1979 - Участва в изложбата „Рене Шар“, организирана в Националната Библиотека на Франция в Париж

1980-1982 Участва в групови изложби и осъществява серия литографии.

1982 - По повод издаването на пощенската марка *Семейството*, изобразяваща неговата скулптурна композиция, музеят на Пощата организира изложба на негови творби.

1984 - Самостоятелна изложба в изложбеното пространство на банката UBP булевард „Малезерб“ в Париж.

1985 - Великият Ориент на Франция (Grand orient de France) в Париж организира самостоятелна изложба на скулптурите му. Същата година създава две литографии и участва в художествени събития.

1991 - Създава голяма скулптура за дружеството „Париж Паркинг на Борсата“. Боян създава литография за Лайънс Клуб на град Антони.

2. Примери от малката пластика на Боян Райнов, разгледани от гледната точка на синтез между органична и абстрактна форма.

2.1 Биологично вдъхновени формални белези.

„Тази традиция е по-скоро емоционална, а не интелектуална; органична или биоморфна, а не геометрична относно своята форма;“ (Barr, 1936: 19)

Цитираните думи на Алфред Бар, макар и изказани десетилетия преди героят на настоящия текст да развие речника от форми, с които предимно боравил, ни дават увереност в стремежа да причислим творчеството на българина към тази биоморфна тенденция в модерното изкуство. Самият той, често определял себе си по-скоро като човек на чувството а не на разума.

В контекста на тази традиция, представена в малката по формат пластика на Боян Райнов, първо ще разгледаме скулптурното произведение „Семето“ (приложение 2, илюстрация 1). Размерът на творбата е обичаен за кавалетна скулптура, височината ѝ е 65см, а до подписа на Боян Райнов откриваме и годината на създаване – 1966-та. Авторът е използвал за направата ѝ обичайния материал за прехвърлянето на модели в метал- бронз. В скулптурата разпознаваме два образа, на мъж и на жена, слети в обобщена колоноподобна структура, а в стеснената ѝ основа се намира формата, разпознаваема като „семе“. В един заснет разговор от 2003г., когато скулпторът е на 82, самият той разказва

за някои от работите си, стигайки конкретно и до въпросната.²¹ За жалост кадрите до този момент така и не са сглобени в завършен филм. Той би бил интересен на интересуващата се публика, освен с възможността да надникне в ателието на българина, работил през почти целия си живот във Франция, а и с разказа му, изпъстрен понякога с известна доза хумор, за нещата, развълнували го за да подходи към направата на определена скулптура. По повод „Семето“ той казва следното:

„Ако едно семе остане в земята, няма живот. Единственият живот е едно семе, което расте. Ако забележите в тази скулптура, всичките нейни форми вървят нагоре. Даже съм направил и гърдите на женската фигура обърнати нагоре. Красиво е когато посадих семе. От него израстват форми“

Тези думи са показателни за възхищението на автора от природните процеси на растеж и промяна (тема, която интригувала и голяма част от художниците модернисти, боравещи с биоморфния идиом), както и за ангажираността му в опита да ги изрази чрез чистия скулптурен език на формата. Разглеждайки по-подробно характеристиките на формите в скулптурата, откриваме, че подобно на други негови произведения, съществува контраст постигнат между обли обеми и такива с по-строга геометрична структура. В случая, в почти цялата композиция доминират плътни, обли форми с меки преходи от една към друга, сглобяващи плавен, обтекаем силует. Пластичен акцент е постигнат с по-строга геометрична структура с остри ръбове, намираща се в долната част на обекта. Освен че оптически, влиза в ролята на своеобразен постамент, тази структура има и своето концептуално значение. То до известна степен се приближава до идеите, с които скулпторът Жан Арп, бидейки един от

²¹Става въпрос за заснет тричасов видео материал по идея на френския журналист и режисьор на документални филми Жан-Рене Албертен. Използвам възможността да благодаря на Елена Томалевска, която ми показва тези кадри и помогна с превода им от френски език.

пионерите на органичната абстракция, се ангажира в определен период през 40те години на XX век. Тогава той започва да комбинира характерните за него овални маси с ръбести геометрични тела. Те често представляват и основа на цялата композиция. По отношение на този аспект от формообразуването на прочутия авангардист, изследователят на изкуството Катрин Крафт пише:

„Той (Ари) също създавал основа, която наричал кристал, и чиято шлифована геометрична форма, взета от естествените процеси на минерализация е в същото време достатъчно неправилна за да дестабилизира всеки компонент върху нея, независимо дали представлява митологична фигура или листо“ (Craft, 2018: 39)

Ако възприемем, че в творбата на Боян Райнов геометричният елемент е препратка към неживата природа (както кристалите при Ари), а именно земята или почвата, в която семето е посято, то в случая неговата роля е по-скоро да стабилизира обектите над него. Оптически той наистина укрепва иначе потъснатата долна част и стъпване на фигурите. Интересен е и фактът, че разглеждания елемент е продължение на женската фигура. Това би могло да се възприеме, като сравнение между животворните функции на земята и детеродните функции на майката, като приближаване на живата и неживата природа и слагането им под общ знаменател. Млката форма, заключена в границите на геометричния акцент, представляваща образа на самото „семе“ в композицията. Тя видимо е „израсла“ от повърхнината, продължаваща от образа на мъжката фигура. Авторът не пропуска да ни представи и връзката между споменатата по-горе, внушаваща стабилност, „земна“ форма и мъжкия образ. Скулпторът въвежда в горната част огледален на геометричния белег елемент, изобразяващ ръката на мъжа. Ръка, която освен да балансира горната и долната част на произведението, символизира и силата на „кавалера“.

За разлика от досега разглежданата творба, второто произведение от Боян Райнов, предмет на нашето внимание, е посветено изцяло на жената и поетата от нея красива и забележителна роля да износва новия живот. Към размисли в такава посока ни ориентира и заглавието на скулптурата „Износване“ (приложение 2, илюстрация 2). То е пряка препратка към темата, вдъхновила автора да изобрази женската фигура в момент, в който тя стои с горда стойка и със спуснати ръце подпира корема си. Техниката на изпълнение е пример, превърнал се през годините в нещо като почерк на българина, използващ директната обработка на калай за реализирането на голяма част от проектите си. Сюжетът представлява естественото продължение на този от разглежданата по-горе скулптура. По външни белези и формални характеристики, двете работи се различават с това, че втората е значително по-близка до реален, съществуващ в действителността, модел. Но Боян отново запазва абстрактното звучене на съставните елементи. Те, макар и да имат известна прилика с оригиналните си първоизточници, не преминават границата, отвъд която биха се превърнали в чиста анатомия с претенция за фотографска точност. Напротив, скулпторът изчиства обемите от всичко бърливо и несъществено за фокуса на творческия му импулс, според настоящото проучване, а именно очарованието му от вътрешната енергия на нещо, растящо, променящо се в биологичен и духовен смисъл. Ръцете на жената служат като рамка, в която зрителят може да проследи момент от тази метаморфоза. Самият автор потвърждава, че всички форми отвеждат погледа ни към „капката“. Тя, за нас като наблюдатели, представлява ясна асоциация за бременността.²² „Износване“ има общи черти с близката по външен вид и смисъл „Бременна дама“ (1916г.) (приложение 2, илюстрация 3) от Хана Орлоф. Украинка от еврейски произход, творила в Париж, Орлоф поддържала приятелства с някои от най-изявените представители на художествения живот там. Тя е позната със своите многобройни скулптури посветени на майчинството, което, бидейки

²²Отново от видео-материала на Жан-Рене Албертен.

биологично заложено, според нея представлявало истински катализатор за креативността у жената художник:

„Убедена съм, че за една жена художник, майчинството е необходимост, защото животът е най-дълбокият източник за цялото изкуство.“ (Birnbbaum, 2017: 44)

Без да споменава точната година на създаването на своята композиция, Боян Райнов говори за нея като за един вид следствие от „семеето“. По този начин, той намеква за някаква обвързаност между двете работи, макар и на външен вид те да не покриват очакванията ни за части от обща серия. Дори и да не представляват фрагменти от предварително замислен цикъл, в същината си те са откъси от една по-широка картина на цялостното творчество на българина. В тази картина основна роля заема очарованието на автора от тайнствените сили на природата. На подобен проблем попадаме и в двете малки пластики, озаглавени „Сред вълните“ (приложение 2, илюстрации 4 и 5). Първата, е направена около 1958-59г., а втората през 70-те. Заглавието им подсказва и за малко по-различен аспект от абстрактното представяне на човешката фигура. Той е свързан с въвличането на природни явления като вълните и вятъра, както и с внушението, че те са участвали във формообразуването на плътните, овални обеми в скулптурите. Погледнати обаче от настоящата гледна точка, представлявайки отново образи на бременността, те са от значение и за предмета на сегашната глава. Разглеждаме ги от качеството им на свидетелство, че за Боян Райнов природата, раждането и органичното са основна причина творчеството му да придобие характерния си облик. Това е и позицията на Десислава Цанкова, описваща двете пластики, собственост на колекционера Борис Бекаров:

„ За много от фигурите на Боян е характерно, че те са уловени сякаш в процес на ставане или на метаморфоза. Качеството на жената, майката да

дарява живот тук е действителният принцип, извайващ формите. Наименованието на творбата обръща внимание на дълбоката митична връзка между жената, водата и раждането на новия живот.“ (Цанкова, 2015: 36)

Поглеждайки към следващата стъпка по пътеката, поета в настоящия текст, откриваме че очарованието на Боян Райнов от живота се съдържа и в нея. То е изразено в скулптура, която е посветена на органичната връзка между майка и дете (приложение 2, илюстрация 6). В това произведение, чието име не ни е известно, скулпторът е изобразил интимен момент: майката и детето общуват чрез игра. За Боян това несъмнено е един детски спомен, който решава да възпроизведе в обобщените форми на двете фигури. Те сякаш се преливат от една в друга, образуващи хомогенно цяло. Силуетът на творбата напомня на лодка или люлка, и допълнително създава усещане за динамика и променливост. Тази променливост тръгва още от семето, преминава през бременността, и в крайна сметка логично се утвърждава като характеристика и при рожбата, на която тепърва предстоят още ред изменения, както във физиологичен, така и в психологически план. Творбата е буквално детски спомен, превърнат в скулптурна форма. Зигмунд Фройд, бащата на психоанализата, определя спомени от такъв тип не като фотографски точни, а като изкривени в нова реалност образи, идващи в нови шлифовани форми²³. Боян Райнов е уловил този аспект. Той пасва идеално на развития от него език характерен с обобщените си обеми. Връзката с психоанализата е важна от гледна точка и на факта, че Боян губи своята майка на ранната възраст, когато е бил едва на пет години. Също така след драматичните обстоятелства около раздялата с невръстната му дъщеря, той така и не се сдобива с друго дете. Самият факт, че е избрал този сюжет, говори много за неговото желание да споделя интимните си емоции с помощта на скулптурата. Разсъждения в такава посока обясняват донякъде и усещането на Десислава

²³Виж Freud, Sigmund. “*Childhood memories and Screen Memories*”, *The Psychopathology of Everyday Life*, Pelican Freud Library, London, 1901, vol. 5

Цанкова, за връзка между фигурите на Боян със Сюрреализма (за който се знае, освен че стъпва върху теории на психоанализата е и в голямата си част ангажиран с органични форми). Ето какво пише Цанкова за формата в рисунките, пластиките и релефите на художника, в едно от може би най-обширните проучвания върху личността и творчеството на Боян Райнов, правено у нас:

„Изборът на теми и стилови подходи в тези релефи много напомнят на кръглите скулптури на Боян. Те представляват полу-абстрактни и леко сюрреалистични фигури.“, *„Разграждането на формите до биоморфични, почти абстрактни модули, образуващи най-същественото от човешката фигура...“* (Цанкова, 2010: 22)

В горните редове се спряхме именно върху част от предпоставките, които според настоящия текст са били причина за употребата на описаните от Десислава Цанкова „биоморфични“ пластични структури. Този биоморфен език е навлязъл в работата на Боян Райнов, отчасти като наследство от модерните западни традиции, и има потенциала да бъде изследван по-обстойно, бидейки позабравен, но значим пример за български скулптор, реализирал интересно творчество, макар и извън пределите на България. Други работи с подобни отличителни белези са: **„В очакване“**(приложение 2, илюстрация 7), **„Седнала жена“**(приложение 2, илюстрация 8), **„Блян“**(приложение 2, илюстрация 9), **„Сплетените“**(приложение 2, илюстрация 10) и **„Любовниците“**(приложение 2, илюстрация 11).

2.2 Формални черти, вдъхновени от неорганични природни първообрази.

„Направени сме от кристалчета. Колкото повече ни обичаш, толкова повече светим и блещукаме.“²⁴.

С тези си думи, изречени пред камера през 2003г., Боян Райнов, допускайки или не, дава още една насока в помощ на бъдещите изследователи на художествената му дейност. Подобно приближаване на неорганичната материя на кристала с биологичната същност на човека, в качеството си на жив организъм, е проследимо и в сферата на научните открития на XX век. Още преди 2500 години, Хераклит изрича популярната днес сентенция, че „всичко тече“ - дори камъните. Така наречените „течни кристали“ са открити през 1904г. от немския физик Ото Леман (1855-1922) и стъпват концептуално на по-ранната находка на Ернст Хекел, касаеща биокристалите. Влиянието на подобни научни разработки върху развитието на художествените практики, свързани с модерното изкуство, е проследено в есето на Спирос Папапетрос *„Върху биологията и неорганичното: Кристалография и разговори за скрит живот в историята на изкуството и архитектурата на ранния XX век“*. В горепосочените слова на българина, разбира се, не прозира никакъв научен или теоретичен подход. По натюрел той е твърде романтична личност, за да опита да развива пластичните си проблематики върху основата на какъвто и да е вид строга наука. Все пак, той е улучил тази връзка, съпътстваща собствената му философия. В идеята за „живите кристали“, Боян вижда именно романтичната нотка, илюстрираща обвързаността на човека с всичко заобикалящо го. Формално погледнато, този негов интерес към „живата“, движеща се вътрешно, но външно статична материя е изразен в на пръв поглед статичните пози от неговите скулптури, в които почти винаги се усеща вътрешна динамика.

²⁴ От заснетите разговори на Боян Райнов с режисьора Жан-Рене Албертен.

Освен застъпените биологични внушения, в скулптурата на Боян Райнов са на лице и някои аспекти на неживата природа. Под израза „нежива природа“ се имат предвид други естествени формирания, които нямат органичен генезис, но в същото време са водени от интересни принципи на структурна организация между взаимно обвързани елементи. Тези принципи, както вече проучихме в първа глава, са били отправна точка за не малко художници от първата половина на XX век. Наблюдавайки и проучвайки ги, те са се опирали на техните специфични визуални качества и с тяхна помощ са създавали своя собствена „природа“, носеща вътрешното напрежение на реално съществуващата, но трансформирана в нещо съвсем различно от познатото в изкуството, до онзи момент, правдиво отразяване на външния облик на света. За нас вече е достатъчно добре позната подобна посока в произведенията на Хенри Мур, например, който привнесъл в силуетите на фигурите си характеристики от заобикалящия ги пейзаж, или вниманието, което отделял в изучаването на малките камъчета, събирани в грижливо допълвана от самия него колекция, служеща му за учебник по формообразуване. По-рано споменахме и работата на, често сравняваната с Мур, Барбара Хепуърт. За една от нейните творби със спираловидна форма, напомняща черупка или вълна, наречена „Пелагос“ (приложение 2, илюстрация 12), британката споделя, че е въвела и елемента на опънати струни, с които искала да изрази напрежението, усетено между нея и „морето, вятъра или хълмовете“^{*}. Аналогични образи прозират и в реализираното от други скулптори наследство от форми и обеми. Можем да споменем тук имената на Александър Калдер, Исамо Ногучи, Луиз Буржоа, Етиен Хайду, Катаржина Кобро, Пьотр Ковалски, Олга Янчич, Соня Ферлов Манкоба и др. Биоморфното отношение и подход към третирането на скулптурната форма, до 50-те години на века, успяло да се разпростре повсеместно. Упоменатите по-горе имена на уважавани представители на пластичното изкуство от различни държави в Европа, и не само, са свидетелство за процеса на навлизане на този специфичен изобразителен

^{*}Взето от Jolivette, C. "Landscape, Art and Identity in 1950s Britain " Routledge; 1st edition 2009, 67.

приюм. Макар подобен развой, през втората половина на ХХ век също да е на лице, В пластиките, познати ни от творчеството на Боян Райнов, разпознаваме и подобни природни феномени, като вълните и вятъра, понякога изразени от гледна точка на ерозивните им сили. Обстоятелството, че Боян е роден в началото на 20-те години и няма как да е допринесъл за първоначалния подем на движението, по никакъв начин не омаловажава постигнатото от него в посока на интерпретирането и преосмислянето на формалните стойности през призмата на неговото отношение към изкуството, природата и самия живот.

„Макар подчинена, природата се отнася към изкуството на скулптура като към равностоеен. Скулпторът може да бере възвишените плодове на своите умения едва след като успее да завладее невидимото сърце на камъка, на тленното дърво и на мълчаливия метал. Да предпази материята от набезите на разрухата за да я преведе невредима до обновяването ѝ в пространството - такъв е жизнения ритъм, пътя на скулптора. Достигнал дотам той ще забележи, че е станал домакин на маса, сложена за вечни гости. Такъв ми се яви Боян, когато Ивон Зервос ме покани да видя скулптурите му.“ (Char, 1982: 23)

Цитираните горе думи са на един от най-значимите френски поети на ХХ век, Рьоне Шар, за който се знае, че е поддържал топло приятелство с Боян. Публикувани са в каталог с произведения на скулптора, издаден от Музея на пощите във френската столица, но в него е упоменато, че датират от по-рано - 1968г. В казаното от прочутия поет се съдържа информация, относно отношението на Боян Райнов към материята и обвързаността ѝ с естествения природен облик, търсен от скулптора като качество в неговите работи.

Първият пример от малката пластика, привлякъл вниманието ни като образец от тази линия в дейността на българина се казва **„Жена на брега на морето“**(приложение 2, илюстрация 13). Ето едно съществено мнение за тази типично биоморфна творба, което откриваме оформено в текст от Дора Валие,

публикуван в същия каталог, придружаващ изложбата на българина в Музея на Почтите- Париж, през 1982г.

„...Жената на брега на морето внушава състоянието на щастливо отпуснато тяло. Тази женска фигура, изваяна в черно камъче събрано от Боян на някой плаж в Бретан, изразява почти буквално тясната връзка между природата и скулптурата, залегнала в основата на работата на Боян.“ (Vallier, 1982: 22)

Самата Дора Валие има своята важна роля за успеха на Боян Райнов. Започнала да работи в началото на 50-те години за издателство „Cahiers d'Arts“, именно тя направила и връзката между българина и колекционера, историк на изкуството, Кристиан Зервос-собственик на издателството и едноименната галерия. Бележитата изкуствоведката с български произход е убедена, че затворените обеми, в които преобладават извивките, са отражение на цялото му творчество вдъхновено от формите на земята, дърветата, небето и целият живот *„който се ражда за да се разгърне като вечно движение.“* (Rainov, 1982: 28) **„Жена на брега на морето“** е изработена директно в материала, като скулпторът е изваял формите така, че да изглеждат образувани по естествен път, каквито са многобройните камъчета, откривани на морския бряг. Затова и усещането, когато гледаме тази скулптура е, че сякаш не е дело на човешка намеса. Формата напомня на тази от серията на Жан Арп, наречена **„Човешки конкреции“** (приложение 2, илюстрация 14), чиито отделни произведения, прочутия авангардист създавал с идеята, да бъдат, въпреки плътните си конкретни форми, израз на неспиращ еволюционен процес – символ на възстановяващото се от ужасите на войната общество. Макар **„Жена на брега на морето“** да не е до такава степен осъзната от автора ѝ като ангажирана с подобни морални роли, тя остава фраза, съдържаща послание за позицията на човека в заобикалящия го свят. В случая, жената е „моделирана“ от обкръжаващата я среда. Това е обобщен образ на цялото

човечество, колкото разчитащо на интелектуалните си натрупвания, толкова и зависимо от заобикалящата го и вътрешната му природа. Тези внушения са представени от Боян Райнов не с достигането на някакъв патетичен драматизъм на формата, а напротив. Тя е плавна, спокойна и напътства погледа на зрителя към възприемането ѝ по един несмущаван, дори романтичен начин. Скулптурата е прекрасен пример от творчеството на художника, отразяваща оптимизма, заложен в основата на много от творбите на българина, изследващ живота със завидното си, истинско удивление и любопитство. *„Жените са като хубави заоблени камъни, които животът търкаля.“*²⁵. Подобно третиране и решение за положението на женската фигура може да бъде забелязано в още две, много подобни на разгледаната скулптура. И двете са направени от солидни материали – дърво и бял камък. Това е избор, дал на скулптора възможността отново да изведе витален облик, произхождащ от естествените организации в самата материалност на камъка и дървото. Работата от камък - **„Клекнала гола“** (приложение 2, илюстрация 15), 1959г. не е обработена до степента на полиране, която виждаме в **„Жена на брега на морето“**, доближаващо я външно до някои от първите познати опити на човечеството в интерпретирането на триизмерни форми. **„Клекнала гола“** носи първичното усещане за камъче, което е открито в природата и със съвсем малката намеса е изваяно, така че да прилича на образа на жена в случая. От другата страна стои полираната почти до съвършенство дървена пластика (приложение 2, илюстрация 16), чието име не ни е известно, но тя до най-голяма степен се приближава до формата и позата на описаната от Дора Валие творба. Единствено главата на фигурата се отделя малко по видимо от общия силует на фигурата.

Съизмерима с **„Жена на брега на морето“** работа, по отношение на формообразуването си, породено от действието на природни феномени, е **„Срещу вятъра“** (приложение 2, илюстрация 17). Композиция от две силно стилизирани,

²⁵Цитирано от заснет видео материал-интервю с Боян Райнов по идея на Жан-Рене Албертен.

почти до знак, фигури, мъжка и женска, вплетени в един общ силует (нещо срещано и в разгледани по-рано примери като „Семето“), в долната си част е наситена от контрастни на антропоморфните образи геометрични насичания на формата. Заглавието ни подсказва, че тези остри пластични решения, всъщност представляват внушения за ерозия, подобна на тази, обикновено присъща за скалните образувания и други геоложки явления. Често срещания, в работите на Боян Райнов, контраст между обли – органични и геометрични – неорганични компоненти ни е познат от други пластики на скулптора, като „Хората и машините“ (приложение 2, илюстрация 18), където символизира сблъсъка/симбиозата между човешката природа с модернизирания свят. В случая обаче, в скулптурата „Срещу вятъра“, направена през 1959г. -година по-рано от първия вариант на „Хората и машините“ имаме не просто „хора“ а мъж и жена. Съответно, „вятърът“ формира в тях нещо съвсем по-интимно, значимо в по-личен план. Боян Райнов казва:

„Вятърът е необходим за искрата. Той има способността да променя. Хората, които срещнах в живота ми са вятъра за мен. Те ме формираха такъв, какъвто съм сега“²⁶

Вятърът така видоизменя образите на мъжа и жената във въпросната скулптура, че те постепенно се загубват един в друг. Съобразено с думите на автора, стихията генерира „искрата“, причинила метаморфозата на облика им. От думите му става ясно, че сюжета до голяма степен е наситен с личните му емоции и преживявания – нещо, което той не веднъж изтъква като катализатор за желанието му да прави скулптура. Скулптурата за Боян е поле, даващо му възможността да изразява чувства. От тази гледна точка, е показателен изборът

²⁶Пак там

му да ги интерпретира, въвеждайки природните явления в изображенията на емоциите си.

Ако приемем за вярно твърдението, че в съществена част от пластичното наследство, завещано от Боян Райнов, се съдържат препратки и алюзии към естествени формирания, родени в следствие на природни стихии като вятъра, вълните и др., можем да надникнем в сюжетите на скулптурите му и от противоположния ъгъл. Поемайки стъпка в тази посока, пред нас веднага излиза наяве заглавие на творба, наречена „**Вълната**“ (приложение 2, илюстрация 19). В нея авторът отново не е изневерил на практиката да отбележи възхищението си пред женската природа и нейните форми, представяйки този път жената не като моделирана от силата на вълните, а самата тя носеща присъщи за тях характеристики. В каталога от музея на пощата е записано, че работата е изпълнена в неръждаема стомана и полиестерна смола. Боян Райнов не веднъж използва техниката на смола, съдържаща метални стружки, които да дадат материалност на произведението. В споменатите по-рано записани на видео разговори със скулптора, се съдържат моменти, в които той говори и за тази си работа:

„Исках да направя чувството си за една жена, която е като вълна. Защото жената никога не е статична. Идва и си отива за да се разбие в бреговете на мъжа. Всички форми се търкалят. Трябва да можеш да караш сърф върху тези форми. Ако имаше нещо, което спира това движение-нямаше да е вълна.“²⁷

Пореден аргумент, защитаващ тезата, че в стремежа си да абстрахира човешката фигура от реалния ѝ образ, българинът взема решението да я vyplъти в природно генерирана форма. Боян Райнов гледа на всички природни процеси с идеята, че те са одухотворени и съдържат в себе си живот. „*Ние сме живи*

²⁷Пак там

организми-като облаците, като морето. Облак, океан. Всичко това, ако разбираш красотата, може да те зарежда.“ Съответно, решавайки да вдъхне живот на неживото, той успява да постигне абстрактно звучене и в иначе твърде познатите ни и близки образи на жената и мъжа. Това ни дава право да ги определяме като полу-абстрактни. Основен дял от характерния за автора набор от форми и извивки е изведен следствие именно на това олицетворяване, с което той си служи. Все пак, „Вълната“ по никакъв начин не представлява опит за външното наподобяване на истинска морска вълна. Това, което напомня до известна степен за нея е усещането за движение, което скулпторът е успял да получи, оставяйки стъпването на пластиката значително по-тясно от развитието в горната ѝ част. Образования, в следствие на следната композиционна подредба, полукръг води до формирането на своеобразен конкав, доближаващ се до идеята за вътрешна площ на така наречената „вълна“. Той приютява в себе си двете елегантни извивки на женските гърди, върху които Боян Райнов обръща специално внимание в почти всички скулптури, представящи образа на жена.

2.3. Други примери от малката пластика.

След подробно проучване на биологичните и небиологичните природни препратки в малката пластика на Боян Райнов, изследването разглежда и други примери от нея, в които на пръв поглед не се прочита подобен директен диалог с естествени, живи и неживи форми. В тези примери обаче личи натрупването на определени пластични изводи, които, макар и да нямат подкрепата на сюжета, носят впечатлението за биоморфна форма. Това ни навежда на мисълта, че с годините, представата на Боян Райнов за връзката на човека с природата се е сляла с неговия отличителен пластичен почерк.

Превърнала се в емблематична за творчеството на българина, скулптурата „Семейството“ (приложение 2, илюстрация 20) е изработена през 60те години, а по-късно нейният образ бил избран и за отпечатването на пощенска марка (приложение 2, илюстрация 21). Трябва да се отбележи стойността на този жест към Боян от страна на френската държава, тъй като до този момент през 1982г., пускането на пощенска марка с образа на творба от жив скулптор, бил първият случай. Десислава Цанкова е направила прекрасен анализ на произведението от гледна точка на сюжета. Тя го свързва с емоционалната страна от жизнения път на българина и обстоятелствата около разпада на първото му семейство, както и с последвалия развой на втория му брак с художничката Фей Видал. С нея те така и не поели крачка към създаването на семейство, радващо се на отглеждането на дете. Сюжетът и този път е пряка причина за крайния облик на творбата. Той носи идеята, водеща до заоблените ѝ полуабстрактни форми, отразяващи както нежността и високия, в духовен смисъл, емоционален заряд на творбата, така и биологичния аспект, стоящ зад него. Като допълнение можем да маркираме любопитната информация, касаеща първоначалното намерение на автора, открито отново във филмовия материал, за който стана въпрос по-рано. За композицията, Боян разказва, че първоначално е била предназначена за изпълнение във височина 5м. и трябвало да бъде поставена в двора на училище. Той признава, че това е и една от основните причини да избере точно тази тема. Желанието му е било, децата в училището да бъдат под влиянието на семейната топлина, която чрез скулптурата си възнамерявал да привнесе в обитаваното от тях дворно пространство. Съответно, след като този проект не бил реализиран, а за сметка на това получил предложението за отпечатването на пощенска марка, в първия момент той бил разочарован. Щял да види мечтаната от него 5м композиция в миниатюрния мащаб от 3см. С времето, преосмисляйки не буквалния ѝ размер, а концептуалния мащаб на новото предложение, Боян Райнов осъзнал, че с отпечатването ѝ върху пощенска марка, неговата творба щяла да има възможността да обиколи целия свят. Съдбата ѝ щяла да бъде по-различна, ако бил следван първоначалния план. В интерес на настоящия труд е да припомним,

че Хенри Мур също прави семейна композиция, която през 1949г. ситуира в двора на училище (приложение 2, илюстрация 22). Това е връзка, обясняваща до голяма степен както формалните прилики между двамата автори, така и нагласата им към чисто смисловата представа за конкретния сюжет.

Следващ аспект, достоен за отделяне на специално внимание, засегнат в достатъчно широк мащаб от автора, е верността към материала, с който той работи. Това е философия на пластичното формоизграждане, според която скулпторът трябва да бъде насочван от духа и свойствата на различния материал, носещ и една своя специфична изразителност. Споменатия подход е присъщ за „примитивната“ скулптура, а също така добил популярност и като характеристика в модерната такава. Различни автори го използвали в работите си с идеята, вземайки спонтанни решения спрямо блока камък или парчето дърво, стоящо срещу тях, да се отдалечат още повече от класическите догми на предварително построената, натуралистична форма. Много от имената, споменати в първа глава от настоящия труд са въвели в процеса на работата си този способ на формотворство, но човекът, който най-напред го превежда на езика на модерната скулптура бил Константин Брънкуш. Затова именно през неговия пример, ще се опитаме да разчетем пластическите натрупвания, започнали от началото на XX век и довели до появата на произведението „Прегръдка“ (приложение 2, илюстрация 23) от Боян Райнов през 60те. В разглежданата творба от Райнов мигновено разчитаме ясните габарити на каменния блок, от който скулпторът е изваял две обобщени човешки фигури, носещи типичния почерк на автора. Подобна геометрична цялост ни е позната от известната композиция на Бранкуш - „Целувката“. Разликата идва от самото третиране на формата, която при работата на румънеца приютява детайли с по-графична, почти декоративна визия, а при българина е с по-изчистения плавно преливащ се биоморфен характер. С помощта на много деликатни навлизания в материала, така както под въздействието на течаща водата се оформят гладките речни камъни, Боян Райнов е намерил формите на отделните обеми. Такива са главите на фигурите, които

както в почти всички негови творби са изчистени от лицеви характеристики, но с позицията си успяват да предадат емоцията, предмет на изобразения сюжет. По същия пестелив и елегантен начин са загатнати ръката на мъжката фигура, сферичните обеми на женската гръд, както и обединените в един сегмент крака на фигурите. Ефект, подсилващ единството между тях.

Споменавайки подхода, използван от Боян Райнов в интерпретацията на главите във фигурите си, би било редно да отбележим, че те почти винаги са обобщени, яйцевидни, без да напомнят отделни черти от човешкия лик. Изключение прави една ранна работа от 50-те години на века, изпълнена в теракота. Името ѝ е „Гимнастик“ (приложение 2, илюстрация 24) и действително върху главата ѝ се забелязва обособената форма на носа. Получения образ напомня до известна степен познати примери от цикладското изкуство, както може да се види в „Женска глава“ (приложение 2, илюстрация 25), датирана 2700-2300г. пр. Хр. Другото, което прави впечатление в произведението на Боян Райнов е все още доста по-скованото състояние на фигурата, различаващо се от по-късните му работи и дължащо се на напълно симетричното ѝ представяне и позиция на крайниците. В „Гимнастик“, макар и третирането на повърхността на скулптурата да е сравнимо с това от следващите резултати, дело на автора, излъчването ѝ като цяло не е така витално. В предишната глава от настоящото изследване обърнахме внимание на биоморфното като характеристика на формата. Един от изведените изводи се състоеше в качеството на произведенията с подобен характер, да въздействат с вътрешното си движение и усещане за променливост. Тези свойства като че ли липсват у разгледаната работа, което ни попречва да я определим като биоморфна.

До този момент проучихме работата на Боян Райнов, отразяваща оптимистичното му отношение към живота, процесите свързани с неговото зараждане, природните феномени, както и изобразителните подходи, избрани от него. По-голямата част от творчеството на този интересен скулптор е родено под

влианието на неговия жизнен характер и въодушевление от богатството на битието. Въпреки това, като творец, реагиращ емоционално на случващото се около него, той неминуемо обособява и линия с по-минорна тоналност, която имаме възможността да проследим в няколко скулптури. Това са „**Пиета**“ (приложение 2, илюстрация 26), „**Раненият човек**“ (приложение 2, илюстрации 27 и 28) и „**Отчаяние**“ (приложение 2, илюстрация 29). И в трите случая, моментално разпознаваме маниера, познат ни от разгледаните до този момент творби на Боян. Формата е изчистена, спестяваща ненужни подробности. На преден план стои емоцията, предадена чрез позите на фигурите, а в „**Пиета**“ и „**Раненият човек**“ и с противопоставянето на контрастиращи пластични акценти. Тяхната форма е подкрепена и от идеята, стояща зад въпросните произведения. Вниквайки във смисъла, заложен в „**Пиета**“, пред нас се разкрива образът на майка, надвесила се над своето дете. Коремната област на майката е наранена от агресивни по форма вдлъбвания, като представляващите иначе интерес за автора форми на женската гръд този път са изпразнени от плътността, с която обикновено Боян ги натоварва. Това неприсъщо решение обаче ги насища с емоционалната тежест, съпътстваща сюжета на майка, неспособна да нахрани детето си. За Боян Райнов това очевидно са неестествени условия, на които се е почувствал длъжен да реагира. Той, бидейки истински хуманист по убеждение, споделя със зрителя своето дълбоко безпокойство по проблеми от социален характер, като за целта прибегва до противопоставянето на биоморфното третиране на скулптурната форма и контрастиращи му изразителни ударения.

Близък е случаят и с „**Раненият човек**“. При него отново позата предава най-ясно емоцията. Погледната в профил, работата е силно наклонена напред до момент, в който почти пада. Този дисбаланс е подсилен отново със съпоставянето на обли, обтекаеми обеми и остри връзвания в областта на корема. До известна степен, композицията напомня момента, в който дървена пръчка се огъва преди да бъде счупена. Подобно доверие към иманентната стойност на формата, като основно изразно средство за скулптурата, ще разгледаме и в следващата част на

изследването, представляваща дяла от творчеството на Боян Райнов, който той успял да реализира в градската среда и в по-големи размери. За да довършим започнатото от по-горните редове е редно да обърнем внимание и на разликата между третата творба, с меланхолично настроение. За разлика от „**Раненият човек**“ и „**Пиета**“, в „**Отчаяние**“ липсва споменатия контраст на пластичните величини.

3. Влияния и изобразителни похвати в монументалната скулптурата на Боян Райнов разгледани от гледна точка на биоморфната форма.

Без да бъде зависим от каквато и да е художествена цензура и без задължението да следва някаква политически угодна изобразителна доктрина и роля на изкуството, с каквато българските скулптори е трябвало да се съобразяват в следствие на настъпилата следвоенна съветизация на страната, Боян Райнов развива един изобразителен език вдъхновен от модерните традиции на Европейското изкуство. Неговите скулптури са характерни с облите си плътни обеми и плавни преходи помежду им, изграждащи най-често един изчистен антропоморфен силует. Такива белези откриваме също и в творбите на някои български скулптори работили на родна почва през споменатия период, като например в тези на Величко Минеков (р. 1928), Галин Малакчиев (1931-1987) и Павел Койчев (р. 1939), но в произведенията на Боян чертите на човешката фигура са далеч по-неявни в крайния си образ, което допринася допълнително за по-абстрактното им излъчване. Такова описание на част от изразните средства е направено и от проф. Чавдар Попов в кратък текст със заглавие „*Изкуството на Боян Райнов*“, публикуван в каталога, съпътстващ изложба посветена на творчеството скулптора в Националната Художествена Галерия в София през 2015г. с творби на автора от колекцията на Борис Бежаров. Ето и думите на проф. Попов:

„Фигурите, които бихме могли условно да определим като „фигури-състояния“, се отличават със заоблени форми – сякаш природните сили и стихии участват в тяхното формоизграждане. Между отделните пространствени планове няма резки преходи, а постепенни степенувания, меки преливания, които оформят цялостната, бих я нарекъл „синтезираща“, визия на автора.“ (Попов, 2015: 7)

Нещо конкретно привлича вниманието от тези думи и това е въвличането на природата, като основен участник в процеса на съзидание, през ръцете на скулптора, и вероятната нейна съществена роля на непрекъснат източник на дълбоко вдъхновение. Това на пръв поглед донякъде общо описание с предхождащото го неангажиращо наречие „сякаш“, ни осигурява повод да обърнем внимание на нещо по-конкретно, с помощта на което да се опитаме да допринесем, макар и с малко, за разбирането на скулптурата на този интересен, но не добре познат у нас творец. На преден план в следващите няколко страници ще разгледаме три монументални скулптурни композиции на Боян Райнов, реализирани в екстериорна среда от контекста на една биоморфна традиция в изкуството на модерната епоха. Имаме всички основания да твърдим, че в момента на пристигането си във френската столица, Боян Райнов е бил запознат с тези процеси на сцената на европейското и световно изкуство дори и само от факта, че те са преподавани в Националната Художествена Академия в София от неговия баща Николай Райнов. Именитият интелектуалец ги разглежда и в дванадесетия том на своята История на пластичните изкуства. Той също така признава, че неговата осведоменост по важни художествени проблеми го поставила в равностоен диалог с именити френски дейци на изкуството. Част от създадените приятелства отварят не малко врати пред българина, разкривайки пред него различни възможности по пътя на творческата му кариера, белязана от самостоятелни изложби в прочути парижки галерии, участия в общи изложби, но също така и от няколко монументални реализации. Боян често споменава за

ползите от тази своя осведоменост за създаването на контакти в интелектуалните среди на Париж, а също така и за участието му в серия телевизионни предавания с насоченост именно към историята на изкуството.

Може би най-пълното и широкообхватно изследване по темата е това със заглавие *„Непознатият Боян Райнов (1921-2005)“* с автор Десислава Цанкова, публикувано през 2010г. като статия в списание *„Проблеми на Изкуството“*. В текста, авторката разглежда както биографичния аспект от личността на скулптора, така и неговите постижения в областта на кавалетната пластика, релефа, рисунката, а също и обектите на настоящото изследване, каквито са реализираните на открито и в по-голям мащаб скулптурни композиции. В споменатата статия, Десислава Цанкова обръща внимание на използваните от Райнов материали, като подчертава употребата на един нетипичен, какъвто е калаят, изследва влиянието на „примитивните“ култури върху творчеството на Боян (нещо вече познато от опита на модерното изкуство в процеса на скъсване с рамките налагани от академизма), също така и темите върху които той работи. Когато стига до анализ на чисто формалния аспект от произведенията му ето какво пише авторката: *„...биоморфични, почти абстрактни модули, образуващи най-същественото от човешката фигура...“* (Цанкова, 2010: 22), и по-нататък продължава: *„Трактовката на човешката фигура се стреми да обобщи формите, да извади най-същественото“*. (Цанкова, 2010: 23)

Градът, La Ville 1968-1971г.

Кое за Боян Райнов е това „най-съществено? Когато през 1968г. получава първата си обществена поръчка, дошла от кметството на Парижкото предградие Ноази льо Сек, той изразява в ясен и монументален образ отношението си към природната форма в композиция наречена **„Градът“** (приложение 2, илюстрация 30). Скулптурата представлява легнала женска фигура правеща впечатление с

чистия си обтекаем силует, като от мястото около коремната област изникват по-стегнати по форма елементи с по-строга геометрична структура, която е в контраст с плаващия подход при моделирането на антропоморфния образ. Бихме могли да разчетем този формален сблъсък, като символ на града, раждащ се в следствие човешкото съществуване. Човешкото, което въпреки своите рационални възможности, продължава изначално да бъде обвързано с природата, естествените природни формирания и пейзажа. Нека не забравяме и заниманията на Хенри Мур в тази посока на интегриране на естествени формации във фигуралната скулптура. Произведението на Боян Райнов е реализирано десет години след поставянето на една знакова творба на Мур пред сградата на ЮНЕСКО в Париж през 1958г. (приложение 1, илюстрация 31), а през годините след края на Втората световна война в световната скулптура доминира именно могъщото присъствие на британеца, чиято международна популярност се засилва особено след като получава наградата за скулптура на първото следвоенно биенале във Венеция през 1948г. Приликата между двете произведения е очевидна. Позите са изключително близки, дори и в малките детайли като положението на долните крайници и решението на опорните точки. Най-съществена разлика откриваме именно в интерпретирането на торса, който при работата на Хенри Мур е „пробит“ от отвори в камъка, а в тази на българина служи за основа на гореспоменатите по-строга геометрични структури. В първият случай освен за чисто формален акцент, пробиването на фигурата има своята роля и като препратка към мистериозното. Относно отворите, бидейки характерен белег от още по-ранни периоди на Мур, самият скулптор разяснява две десетилетия по-рано, отново насочвайки вниманието ни към обекти с естествен произход:

„Камъчетата показват естествения начин на работа на камъка. Някои от камъчетата, които вземам, имат дупки през тях ... Парче камък може да има дупка, макар и да не е отслабена - ако дупката е с проучен размер, форма и

посока. На принципа на арката тя може да остане също толкова силна. Първата дупка, направена през парче камък, е откровение. Дупката свързва една страна с друга, което я прави веднага по-триизмерна. Една дупка може да има толкова много форма-значение, колкото твърда маса. Възможна е скулптура във въздуха, където камъкът съдържа само дупката, която е предназначена и обмислена форма. Мистерията на дупката - тайнственото очарование на пещерите в хълмове и скали.“(Moore, 1937: 338–40)

Анализирайки скулптурата на Мур пред Юнеско, историкът на изкуството Криста Лихтенстърн твърди през 2008 г., че *„с естествените ритми на своите жизнени форми, тази лежаща фигура олицетворява възгледа на Мур за цивилизацията като „органичен процес“.*(Lichtenstern, 2008: 414) Би могло да се предположи, че подобни разсъждения са провокирали творческия импулс и подход при проектирането и на композицията на Боян Райнов, който е избрал да представи образа на града като „раждащ се“ организъм.

Хората и Машините, Les hommes et les machines 1972г.

„Хората и Машините“(приложение 2, илюстрация 31) е името втората реализирана едроформатна скулптурна композиция, която Боян Райнов създава. Тя е открита през 1972г. и се намира в двора на техническата гимназия на друго парижко предградие с името Шатене-Малабри. Заглавието на творбата отново ни въвлича в разсъждения относно отношението на автора към връзките и метаморфозите на органичното (в образа на човека) с изкуственото (това, което е сътворено от човека). Проследявайки някои от композиционните и формални аспекти на въпросния обект виждаме, че той е решен в отчетливо вертикална колоноподобна структура, която напомня до известна степен тотем. Ако обаче в тотемите на северноамериканските племена, например, са изобразени

животински фигури, които имали сакралната функция да напътстват хората изживяващи духовна връзка с тях, то тук в образа откриваме елементи от неестествен произход, които влияят на присъстващите антропоморфни форми и дори ги видоизменят. Тук, за разлика от „Градът“, органичното и геометричното не са в такъв голям контраст. Скулпторът си е позволил даже да използва идентични по форма елементи в изображенията и на „машините“ и на „хората“, като това което ги различава е единствено третирането на формата, която при вторите се отличава с така характерния биоморфен подход на плавни преливания. По този начин Боян Райнов следва модернистичния подход в скулптурата не да разказва, а да внушава чрез формата. Тя е неговото изразно средство. Чрез нея скулпторът, съзнателно или не, дава образ на един спор между механистичното и виталното разбиране на науката за устройството на самия живот. Двете гледни точки и тяхното влияние върху модерната скулптура са изследвани от Джек Бърнъм в труда му от 1968г. *Отвъд модерната скулптура. Ефектите на науката и технологиите върху скулптурата от този век.* В труда си той разсъждава:

„Физически и теоретично, „вдъхването на живот“ на машини и социални системи се е превърнало в несъзнателна фикс идея на техниците от ХХ век. „Вдъхването на живот“ на дърво и камък винаги е била такава за скулптора: въпреки това, ние живеем във време, в което за първи път скулпторът вижда действителното постижение на неговата цел от страна на техниците. Сега изглежда е на път да го постигне и скулпторът.“ (Burnham, 1968: 50-51)

Самите процеси изследвани в този труд е възможно да са били вдъхновение за конкретното произведение на българина, но текстът е издаден осем години след като Боян създава малка по размер пластика на същата тема и с почти идентичен вид. Нейна снимка е публикувана в страниците от изданието на галерия „Cahiers d'arts“ с автор Кристиан Зервос, представящ в тях творчеството на българина. Зервос не навлиза в анализа на конкретни произведения на Боян. В

думите му се усеща нотка на наставнически тон. Описвайки творческия етап, в който по това време се е намирал скулпторът, прочутият критик с най-добро (дори бащинско) отношение споделя визията си за евентуалните бъдещи възможности, стоящи пред Боян Райнов:

„Вярно, че понастоящем начинът му на изразяване се явява променлив и неговите естетически предпочитания се разминават. Ту става дума за препратка, повече или по-малко директна към предмети, които окото обхваща, а ръката погалва, ту се проявява твърдата му воля да не се придържа към върното представяне на нещата, а да ги възпроизвежда чрез обобщение на формите им. Друг път става дума за далечен спомен от древно произведение, но съвършено усвоено, или пък отбелязва крачка напред със съвсем свой личен почерк. Според душевните си състояния той се оставя да бъде воден от настроението или пък твърдо отказва да бъде играчка на събраните от средата впечатления.“ (Zervos, 1960: 234) и по-нататък продължава: „Има основание да се надяваме, че след като в началото се е старал усилено да уточни различните начини на структуриране на формите си, Боян ще съумее скоро да се освободи от това неспокойно занимание за да даде воля на вътрешните си внушения. Също да придобие спонтанност и да прибави към вещицата, която би трябвало да е основната цел на младите, нови възможности за бъдещето. И така освободен от препятствия, да върви към нови мечти през нови желания и нови мъки.“ (Zervos, 1960: 236)

Приятелство на хората (L'amitie des homes) 1978г.

Последната композиция, която ще разгледаме е наречена с носещото усещане за интимност име „**Приятелство между хората**“. Тя е открита през

1978г. в Антони, където по това време се намира и ателието на Боян Райнов. Площадчето в околността на френската столица, на което е ситуирана творбата, в последствие е кръстено на българина, като и до днес носи името BOYAN. За избора на тема, авторът разказва в разговор с Елена Томалевска, че с изпълнението на тази скулптура е искал да изкаже признателност и благодарност към своите приятели, а в крайния резултат откриваме, че той е запазил поеманата до този момент от него посока на пластични търсения с основен фокус в приближаването на границите между абстракцията и фигуративността. Тук този абстрактен подход на изобразяване на човешкото е постигнат отново чрез средствата на биоморфния език развит в традициите на модерната скулптура от първата половина на XX век. Подробностите са сведени до минимум, пластичната изразителност е в ритъма между отделните обеми, които са обобщени до почти напълно откъсване от анатомични препратки, но все още запазващи органичното си звучене. Трите човешки фигури са стъпили на нещо като основа изградена от строго геометрични структури подобни на тези, които разгледахме в „Градът“. В този случай бихме могли да тълкуваме споменатото в посоката на това, че авторът ни представя своя оптимистичен възглед относно запазването на непреходните високи духовни ценности в човешките отношения, независимо от бързо променящата се среда на живот присъща на съвременната цивилизация.

Разгледаните три примера не са единствените скулптурни проекти на Боян Райнов, реализирани в екстериорна среда. Съществува една стена с релефи от кована мед (приложение 2, илюстрация 33), намираща се в двора на училище Анри Валон във Витри-сюр Сен, както и бронзова скулптура с името „Пробуждане“ (приложение 2, илюстрации 34 и 35) на паркинга на борсата в самия център на Париж. Същата може да бъде видяна и в градинка на парижкото предградие, Шавий. Макар и в двата случая да присъстват белези на биоморфен подход в абстрактното представяне на обекти с първообрази, съществуващи в реалния свят, те не са обект на настоящите редове. Причината е, че в единия случай става въпрос за релеф, а не за кръгла скулптура, а в другия мащабът е по-

близък до кавалетните размери на други творби на автора, и макар че е ситуирана на обществено място, композицията „Пробуждане“ не кореспондира с околната среда по категоричния начин, по който го правят трите монументални работи разгледани по-горе. Въпреки това и в двата случая са очевидни влиянията на биоморфната традиция от модернизма.

След това кратко проучване, фокусиращо се върху монументалните произведения на Боян Райнов, вземайки предвид представените аргументи за наличието на абстрактни по форма, но внушаващи ни представа за органичен произход елементи, с които авторът борави в своите композиции, можем да твърдим, че наследеният от него биоморфен речник, вдъхновен от традициите на модерната скулптура, заема съществено място в пластичните му търсения. Той е имал възможността да го разгърне, освен в малката си пластика, в три монументални по размер скулптури, които до днес заемат своето място на френска земя.

4.Дискурс по темата на дисертационния труд. Авторът отправя въпросите си към утвърдени професионалисти в областта на пластичните изкуства.

На няколко пъти в страниците от този труд се спомена за недостатъчната степен на познаване на творчеството на Боян Райнов. Бяха и посочени част от причините за това. Една от тях е отдалечеността на произведенията му от България, което ги прави по-трудно проследими, а от там и по-неудобни за работата на изследователите на изкуството. Те от своя страна, почти не могат да разчитат на литературни материали по темата, тъй като такива почти не съществуват. За да се запознаят с тях, те би следвало да търсят контакт с частни колекционери, притежатели на творби от скулптора или да пътуват до Франция, за да ги наблюдават на място. Беше маркирана и друга причина, свързана с

проблеми около начина, по който властта в България, от времето на тоталитарния комунистически режим, е възприемала не само художествената дейност (ако въобще е имала мнение спрямо нея), а и решението му да остане зад граница като „невъзвръщенец“. Властта, доказала умението си, както да създава шум около определени личности (не единствено от света на изкуството), така и да обгръща други в една особена сянка на забравата, често продължаваща да бъде фактор и до наши дни.

В хода на работата по настоящото проучване бяха проведени разговори с тесни специалисти в областта на пластичните изкуства. В интерес на изследването е да даде информация за техните виждания относно предмета, залегнал в него, а именно – биоморфното като характеристика и симптоматично проявление в скулптурата на Боян Райнов. Неговото творчество видимо се простира и отвъд тези граници, определени като посока при провеждането на анализа. В следващите разговори-интервюта, обаче, въпросите гравитират главно около първоначално подадената отправна точка. За събеседници са избрани утвърдени професионалисти с отношение към проблема, като част от тях са автори и на научни публикации, касаещи различни аспекти от изобразителното изкуство.

4.1 Гл. ас. д-р Илко Николчев

Първият, включен с позиция по зададените въпроси е гл. ас. д-р Илко Николчев. Скулптор с дългогодишна практика и като преподавател към катедра „Рисуване и моделиране“ в Университета по архитектура строителство и геодезия, д-р Николчев през годините развива богато лично творчество, както и многобройни художествени проекти като член на групата „7+1“. Ето и по-важните моменти от разговора с него:

-От позицията на утвърден съвременен автор, с активна творческа дейност в полето на визуалните изкуства и в частност това на скулптурата, с научни публикации, касаещи проблеми на изкуството от XX век, къде виждате позициониран образа на Боян Райнов в скулптурата. Редно ли е според вас да бъде определен като „биоморфист“?

- Наистина, покрай личните ми изследвания, както и докато работих по докторската си дисертация, имах възможността да се запозная отчасти и с проблема за биоморфизма в световната скулптура. Силно впечатление ми направиха някои от работите на Ернесто Нето. Също така, успях да видя на живо една от неговите инсталации в Париж, изпълваща вътрешното пространство в сградата на Пантеона. Освен с изобразителната мощ, която ме порази, конкретно в тази негова работа ме заинтригува и начинът, по който той е постигнал симбиоза между геометрията, подадена от интериора на това сакрално място, и вихрушката от биоморфни елементи, които в исторически план имат повече връзки със спонтанността и интуитивното формообразуване, отколкото със строгата геометрия. Създавайки този нов „живот“ в пространството, отредено да приюти велики личности след тяхната физическа смърт, Нето постига нещо много характерно за авангарда в изкуството през втората половина на века (работата е реализирана през 2006г. но бразилец работи в подобна посока десетилетия по-рано), а именно – успява да „вкара“ зрителя, като участник в самото произведение. Не мога да не се сетя за едно стихотворение от Константин Павлов:

Пантеонът не е проветряван скоро.

В чупките и по ъглите

паяжини са изопнати.

Паяжините приличат на задгробни арфи.

С хиляди небесни струни.

*Паяците нервно дърпат нишките -
искат да изсвирят нещо крайно траурно
и безкрайно бодро същевременно.*

Нишките се късат.²⁸

-Смятате ли, че Боян Райнов е съумял да работи успоредно със съвременните за епохата проблеми на скулптурата? Съществувала ли е за него въобще подобна цел?

Личното ми мнение за случая на Боян Райнов е, че той е свързан в много по-голяма степен с традициите на ранния модернизъм, когато скулптурата разчита предимно на иманентните свойства на формата, която се опитва да разнообрази и деформира по безброй начини, но в същото време се стреми и да запази самата скулптура като строго обособена медия, без допълнителното привнасяне на визуални похвати от други изкуства. Разбира се, той е и по-възрастен от художниците от поколението на Ернесто Нето, но това е първото, което отчитам за неговата скулптура – запазва нейната автономност в най-класическия смисъл и представя за модерността. Наследник е на формален речник, познат ни от опита на големи имена като Хенри Мур и Жан Арп. За жалост, от историята на изкуството знаем, че след края на Втората световна война, творците, избрали да следват пътя, зададен от преди това в изкуството, не успяват да се издигнат до признанието, на което се радват големите модернисти на ХХ век. Вторите продължават да работят с най-високи обороти и продуктивност, дори и по време на периода, определян като „постмодернизъм“. Някои от тях дори успяват да реализират огромно количество обществени и частни поръчки, благодарение на нестихващия им авторитет. „Младото“ изкуство на този период, обаче, има други проблеми

²⁸ Павлов, К. „Прелюд-паяците“, Стари неща, София, 1983.

които е избрало да решава и към които Боян Райнов, до колкото съм запознат, не посяга. Това, обаче, по никакъв начин не трябва да омаловажи неговите постижения в развитието на личен формален идиом, който е успял да покаже и в няколко монументални работи. За България, този опит безспорно представлява ценност в много отношения и би било редно да бъде отразен с необходимото внимание. Днес, от дистанцията на времето, само бихме могли да предполагаме за реакцията на властта и обществото, ако едно произведение като *Хората и машините* бе реализирано през 1972г. не в предградие на Париж, а в някоя от частите на квартал Нарезда. Такава е била надеждата за свобода в подбора на изразни средства на много от скулптурите, работили по това време България.

-В какъв исторически контекст бихте поставил биоморфната форма, като видим белег в скулптурата на този български художник?

Говорейки за биоморфизъм, неминуемо стигаме и до морфологичните особености, залегнали в пластиките на Боян Райнов. За едно непрофесионално и неопитно око, приликата между произведенията на българина с някои от примерите, автор на които е Хенри Мур, може да се стори твърде директна. Такава действително съществува и тя може да ни бъде в помощ, определяйки основни посоки при художествения подход и концептуални схващания на Райнов. Въпреки наличието ѝ, е редно да отчетем, че при един по-задълбочен анализ на творчеството на двамата автори, става видимо, че българинът е съумял да създаде свой личен маниер на работа, което е гарант и за личен пластичен почерк. Действително, почерк стъпил върху морфологията на Мур (а също и върху тази на други автори със сходни търсения), вдъхновена от анализите, които британецът е правил, изследвайки задълбочено природни обекти като кости, камъчета и т.н. Ако Хенри Мур, обаче, е извел своя речник от форми чрез директен досег с естествено генерирани обекти, то биоморфизмът на Боян

Райнов е следствие както на неговата склонност към употреба на природни алегии, така и на неговата възхита от подобни художествени факти, променили представите на модерния човек за абстрактна форма.

4.2 Гл. ас. д-р Орлин Иванов

Следващият разговор, включен в тази част от дисертационния труд, е проведен с гл. ас. д-р Орлин Иванов. Изборът за този събеседник е мотивиран от големия му опит при организирането на органични форми в пространствени системи. Също така, той е автор на научни публикации, засягащи черти в българската скулптура от периода на 60-те и 70-те години, което говори за неговата компетентност и представлява допълнителна предпоставка за правдоподобността на дадените от него отговори.

- Гл. ас. д-р Орлин Иванов, обръщам се към вас освен като към автор с художествена дейност, към която изпитвам дълбоко уважение, а също и като колега, преподавател в УАСГ. В дисциплината „Моделирание“ давате на студентите по архитектура задачи, изискващи от тях да работят с биоформи (цветя, шишарки, дървесни листа и подобни). Намирате ли някаква допирна точка на проблематиката, застъпена в тези упражнения, със скулптурата на Боян Райнов, ако поддържаме тезата, че тя носи белези на биоморфизма?

- Преди всичко трябва да уточним, че дейността в университета е на първо място с учебна насоченост. Тръгвайки от този пункт, с колектива в дисциплината през годините сме построили програма, която има за цел да

възпита у студентите начин на мислене, благодарение на който да създават композиция (било то сграда, паметник или чеима) от взаимно обвързани елементи. Задачите с био-форми обслужват този процес. Студентите, изучавайки избраните биологични обекти, трябва, с помощта на конкретни понятия, да открият тенденции, които да демонстрират, изработвайки триизмерни модели на откритите от тях структурни зависимости. Работим с понятия като ритъм, симетрия, прогресия. Ас. Антон Данаилов, в отделна лекция, представя и принципите на фракталната²⁹ геометрия. Всичко това е необходимо, за да има ясен критерий, по който получените резултати да бъдат оценявани. Нещо, което процесът на обучение изначално изисква.

Нещата, които забелязвам в скулптурата на Райнов нямат точно такъв характер. Може би това е логично, имайки предвид, че неговата цел не е била да прави модели на заобикалящия го свят, а да постигне естетическо внушение, подобно на това, което предава изваяният от морски вълни камък или отпечатъкът от ерозивните сили на вятъра. Мисля, че моделирайки своите форми, той се стреми да бъде повече експресивен отколкото аналитичен.

- Може ли да направим обобщението (когато става въпрос за биоморфизма), че казаното от Вас поставя творчеството му по-близко до тенденции, възникнали през първата половина на XX век, отколкото до формообразуващите принципи, изследвани от Беноа Манделброт³⁰ например, чиито съвременник е Боян.

²⁹ Фракталът е структура, за която се установява нетривиално самоподобие със собствените ѝ части. В много отношения това контрастира с обичайните „гладки“ обекти в традиционната математика и евклидова геометрия. Фракталът се представя като геометричен обект, който е радикално „начупен“.

³⁰ Беноа Манделброт – френски математик, изследовател на фракталната геометрия. През 1973г. излиза негова научно-популярна книга, която му носи световна слава. Разработва теория на самоподобие в природата.

- За да не употребя думата „категорично“, ще кажа, че за мен това е видимо. Художниците от първата половина на века, работещи по близък маниер, разчитали по-скоро на внушения за нещо органично, природно. Да, те наблюдавали заобикалящия ги свят, но в произведенията си не търсили да покажат външната прилика с него, нито пък по-дълбоко познание за него, в научен план. Ползвали са научния напредък като материал, снимки от микроскоп и др., но той не е бил гонен в крайния образ. Ако дадена скулптура се опирала, по една или друга причина, върху представата за някакво растение, то тя била идея за растение въобще, а не модел на конкретен ботанически обект. В контекста на времето, опитите с биоморфен характер имали за цел да върнат виталното усещане в творбата, но съвременето ги насочило към запазване на абстрактната и същност.

Струва ми се, че Боян Райнов е бил до голяма степен повлиян от това явление, като останал верен на избраните от него изразни средства през целия си живот. У мен поражда голям интерес един друг ъгъл, от който могат да бъдат погледнати неговите постижения в скулптурата, а именно социологическия. Каква е ценността на неговия принос в изкуството във Франция (където се е разгърнал художественият му опит) и каква е ценността му за нашето общество. Ако се направи едно по-задълбочено изследване в тази посока, то би могло да послужи като лост, който да даде някакъв вид механизъм за оценка на един цял период за изкуството у нас. Разбира се, няма как да става въпрос за генерални обобщения на цели епохи, наситени с прекалено много важни, за да бъдат пренебрегнати с лека ръка, детайли. Ако проследяването на подобна нишка би довела до сглобяването на „по-пъстър десен“, то си заслужава да бъде направен поне опит в тази посока.

4.3 Доц. д-р Симеон Симеонов

В хода на изследването отправих своите въпроси и към доц. д-р Симеон Симеонов. Скулптор, преподавател по рисуване и формообразуване в Националната художествена академия, разпознавам автор със силно присъствие на сцената на съвременното българско изкуство. Автор на докторат, свързан с направата на механична структура, описваща пространствените характеристики, подадени от анатомията на човешката фигура.

-Г-н Симеонов, спрямо вашия опит и възгледи, къде бихте позиционирали скулптурата на Боян Райнов на фона на динамичните промени в изкуството на ХХ век? Можем ли да твърдим, че тя съдържа симптоматични черти, свързани с биоморфизма?

-Размишлявайки за скулптурата в най-общ план, аз лично винаги съм търсил обяснение за същността ѝ, като се стремя да вадя изводи относно начините, по които през вековете тя се отнася към архитектурата. Моят светоглед е такъв, че точно в това изкуство виждам най-близките паралели със скулптурата. За да обясня ще дам пример. Вследствие на технологичния напредък, създал условия за развитието на архитектурата през ХХ век, продължаващо стремглавия си ход и до наши дни, за скулптурата става много трудно да се впише органично в нея. Функцията на сградата (която в много световни примери сама носи качествата на една скулптура) измества като приоритет функцията на обитаващата я скулптура, която често е ограничена до някакъв вид украса. В древността, например в антична Гърция, тези техни роли са били равностойни. Архитектурата по това време се налагало да обслужва скулптурното изображение на божествата. Тя или по-скоро Богът е причината за създаването на пространство, което да го приюти. Затова и връзката между двете изкуства от това време се е превърнала в еталон за

хармоничното им общуване. Днес, а и през целия изминал век, големите архитектурни постижения са създадени с различни цели, доминиращи над необходимостта от присъствието на скулптурата, а когато тя все пак е налична заема мястото си като придатък. Един вид - може и без нея. В същото време, структурата на архитектурата (от там и нейната форма), колкото и да е усложнена, продължава да е производна вследствие на разрешаването на изконни за нея проблеми, каквито са работата с пространство и гравитация. Според мен в истинската същност на скулптурата са заложили същите задачи за преодоляване. Следвайки подобен път в работата с нея, аз мисля, че съвременното би могло да се доближи до познатата от историята органична връзка и равностоен диалог между двете изкуства.

Скулптурата от времето на модернизма, както и останалите изкуства от този период, се стреми да се обособи като независима медия. Това неизбежно я отделя от архитектурата, извоювайки нейната самостоятелност. Струва ми се обаче, че постиженията на големите творци от тази епоха са именно в посоката, приложима и в архитектурата. Множеството изми наистина предразполагат художниците да експериментират и намират различни, по своята външност и форма, резултати, но самият факт, че авторите преминават често пъти с лекота от едно художествено движение в друго е показателен за наличието на друг, по-основен проблем, чието решение е на дневен ред в заниманията им. Когато резултатът е подкрепен и от силна емоция, успешно достигнала до зрителя, „магията“ се получава. Ако споменатите проблеми не присъстват в скулптурното произведение, цялата дейност около създаването му се превръща в едно формотворство. То също съдържа отделни неоспорими качества, но в случая говоря за наистина великите примери, останали записани в историята на изкуството, служещи ни за пътеводители в най-добрия смисъл на думата. В скулптурата на Боян Райнов проблемът за пространството не е основен. При нея над всичко доминира емоцията, която скулпторът решава да „облече“ в

определена форма. Емоцията, която например Хенри Мур постига във фигурите си е мотивирана и от пространствените решения, които той развива в тях. Отличителното при него е, че той работи както върху отделните изгледи на скулптурата, така и с помощта на вътрешни диагонали. Друг пример, който струва ми се мога да спомена е полираната до огледална повърхност яйцевидна форма при Константин Брънкуш. Изключително силен като идея е образът на яйцето, олицетворяващо началото и новия живот. компресиращо в себе си цялото пространство на отразения околн свят – отново работа с пространство.

-Наистина, Боян Райнов признава, че водещият фактор при него е емоцията, която не разчита на логиката. Той не е последователен в развитието на пространствени структури. Нещата, които разказахте ми припомниха думи на Хенри Мур, който казва, че прави всяка от скулптурите с идеята да има силно присъствие в каквато и да е среда, независимо от това дали тя е в диалог с архитектура или е поставена сред необятните йоркширски поляни.

Точно така. Това е така благодарение на обстоятелството, че неговите скулптури сами съдържат пространство в себе си и това им подсигурява активна роля в каквато и да е среда. Мур не работи само с отделните страни на своите творби, а навлиза и в пространството, заключено между тях. Това отношение е видимо и в подготвителните му рисунки, в които си личи, че триизмерността е целенасочено търсена, а силуетът е произведен от нея. По рисунките може да се говори и за начина на мислене на Боян Райнов. Те от своя страна представляват по-скоро едно търсене на точния силует, който авторът по-късно да преведе в реалното пространство чрез пластиките си. Следва навлизане във формата, придобиваща свойствата и въздействието като при релеф върху обобщения силует на композицията. Това, което виждам в

работите на Райнов е, че в тях приоритетна е формата и нея той се стреми да превърне в основно изразно средство. Друг наш скулптор с подобни постижения в тази посока е проф. Величко Минев. Неговите ранни работи от камък носят тази сила на материала, от която е вдъхновена и посоката на формотворство. Не случайно и Боян Райнов избира за някои от произведенията си да работи в техниката на директното ваене в камък. По този начин постига природното излъчване, което ни позволява да добавим биоморфното като едно от определенията за творчеството му.

4.4 Проф. Емил Попов

- Би ли могло според вас да се посочи художествено движение, към което да прикрепим скулптурното творчество на Боян Райнов? Редно ли е той да бъде определен като „биоморфист“ или биоморфаната форма е по-скоро симптоматичен белег от неговия пластичен език?

Ако към „био“ добавим „хомо“, основание за което са природните сходства, ще се окаже, че цялото изкуство (без геометричната абстракция) може да се свърже с „биоморфното“. Достатъчно е да тръгнем от идолите и стигнем до проблематиката в тази дисертация. Дълголетната употреба на човекоподобие в скулптурата, без присъствие на истинска нова естетическа база, е може би една от причините да се появят в световната скулптура и други обекти, които да предизвикат създаване на нови течения, довели до нови форми. „Биоморфизмът“ е едно такова. Художникът „прави“ на базата на обект чрез своите наблюдения и интуиция в конкретна социална среда. Логос и патос в едно на базата на специфичните особености на правещия. Затова границите върху едно творчество са необходими повече на изследователите и гледащите,

отколкото на художниците. И двете тези във въпроса може да са верни за скулптурата на Боян Райнов, ако приемем горните съждения за изходни.

-Смятате ли, че Боян Райнов е съумял да развие художествените си търсения успоредно със съвременните за епохата проблеми на скулптурата (50-те, 60-те и 70-те години на XX век)? Съществувала ли е за него въобще подобна цел?

Реализацията на един автор е понякога директно, друг път индиректно, свързана с характерните за неговото време течения. Има достатъчно ярки примери за това. За Боян Райнов считам, че е съумял да се реализира и то във Франция, в този океан. Трудна работа, щастлива случка за български скулптор. Аз лично не познавам личността на Боян Райнов и за това говоря на база реализирани факти. Приликите не са отрицателни, когато творбата е наситена емоционално, пластично богата и с дълбочина на формата. Това е може би с преживяването, което е в основата на появата на художествено течение. Същото може да се каже и за Боян Райнов. Относно целта, мисля че тя може да бъде поставена и следвана. Но също може да се води и от интуицията. Казвам го от личен опит

-Откривате ли черти в скулптурата на Боян Райнов, изведени от традициите в българските пластични изкуства?

Не много. Най-вече в монументалните скулптури „Хората и машините“, „Приятелството на хората“ и „Срещу вятъра“. Там където знаково-експресивния подход от етно културата на многопластовата резба носят твърде универсални белези. Един мотив от наши килим може да намери свой близък роднина в Тибет или индианските тъкани. Повече близост има в

психологически план с нашата българска чувствителност, чрез темата и излъчването.

-Познавате ли примери за други български скулптори от това време, работили в посока на формоизграждане, подобна на тази на големите имена от световната скулптура, чието творчество е станало нарицателно за термина „биоморфизъм“?

В най-чист и ясен вид, по-скоро не. Но общи черти с тези, заложен в термина „биоморфизъм“ - да: И. Ненов, Г. Малакчиев, П. Койчев, А. Станев, И. Русев. В българската скулптура художници, отказали се от натуралистичния поглед към обектите, не работещи с геометрична абстракция са значителен брой. При широк поглед за този факт, може да се каже, че те ползват „биоморфен“ подход в творбите си.

ТРЕТА ГЛАВА

Проекти, изпълнени от автора на дисертационния труд.

1. Два скулптурни проекта, реализирани успоредно с разработването на настоящето изследване.

През целия период на обучението ми, първо в Националната гимназия по приложни изкуства, а след това и в Националната художествена Академия, природата е била по един или друг начин обект, повод и цел в заниманията ми. Ако трябва грубо да обобща етапите от този изминат процес те биха били следните:

- Рисуване/моделиране на наблюдавания обект и стремеж към това той да бъде изобразен по възможно най-правдивия начин. Цели се резултат близък до фотографската точност.
- Рисуване/моделиране на избрания обект, но от позицията не на сетивното му възприемане, а на познанието за него. Цели се усвояването и употребата на системно-структурен подход, опит за синтез на формата и въвеждане на йерархия при определяне както на видимите, така и на вътрешните ѝ конструктивни елементи.
- Рисуване/моделиране по фантазия. Първите години след като завърших художествената академия се опивах да отдалеча дейността си от нещата, които съм правил по време на обучението си. Предполагам, че това е естествен инстинкт, спомагащ за заздравяването на връзката на художника с живота и избягването от клопката на еднообразието.

За извеждането на заключения от такъв тип се позовавам на идеите на Джефри Григсън, според който еволюцията на творческия процес у определен художник е сравнима с еволюцията на творческия процес като цяло в човешкия опит.

Започвайки работа по настоящето изследване, наложително бе да се захвана с теоретични проучвания по темата на дисертационния труд. Това, от своя страна, даде отражение и върху принципите, които използвам в работата ми като скулптор. Ако следвам маниера на описаните по-горе изводи би могло да се каже, че през последните две години опитах да доближа границите между фантазията и системно-структурния подход, усвоен по време на академичното ми образование и доразвит в хода на работата ми по този текст. Това е и причината да включа в настоящата глава две пространствени произведения, направени през 2020г. паралелно с работата ми по текста. С тяхна помощ успях да разширя гледната си точка и да подпомогна осмислянето на информацията, открита в научните текстове, разглеждащи витализма и биоморфизма в пластичните изкуства. Имената на работите, които ще опиша в следващите няколко абзаца, са **„Композиция (Post Travelism)”** (приложение 3, илюстрация 1) и **„Органично-неорганично“** (приложение 3, илюстрации 2 и 3 и 4).

Идеята за първата композиция съм обвързал с диспута между механицистичния и виталистичния философски мироглед, довел от своя страна до появата на изобразителни интерпретации в творчеството на редица художници. Моят визуален коментар по този въпрос представлява пространственото аранжиране на влакови релси, като за основен принцип в представянето им съм избрал те да бъдат подредени в самоподдържаща се конструкция без постамент. Единствената сила, крепяща целостта на композицията е собствената тежест на отделните елементи, което създава впечатлението за крехък баланс на иначе тежките метални модули. Самите те са претърпели значителна трансформация от първоначалния си, оригинален вид. Автентичния линеен облик на влаковите релси съм деформирал в продължение на месеци, като съм ги ползвал за подпори в пещ за изпалване на огнеупорни калъпи за леење в метал. Следствие на голямата

температура и на тежестта от калъпите, релсите се изкривиха и отчасти ерозираха, превръщайки се в дългообразни стоманени „форми“. В даден момент, те ми напомниха на дървесни клони, което насочи мисълта ми в посока на това, че понякога дори и очевидно индустриални материали имат способността да звучат природно в случаи, когато върху тях е оставен отпечатък на някакъв вид стихия или природен феномен, какъвто в случая се явява гравитацията. В хода на композирането им, аз се опрях на серията рисунки с туш на Жан Арп, обединени под общото заглавие „**Земни форми**“, за която той използвал намерени на брега на езеро клони, корени и други изхвърлени от водата обекти с естествен произход. В моята композиция се стремих да пресъздам подобно излъчване на спонтанност, забележимо в скоростните рисунки от дадаистичния период на прочутия авангардист. В крайна сметка се получи интересен резултат, овладяващ, в конкретния случай, не лист хартия, а реалното пространство. С работата „**Композиция (Post-Travelism)**“ съм си поставил задачата да вдъхна на индустриалния отпадък хармоничното звучене, което открих в произведенията на кръга автори от първата половина на XX век, обособили биоморфната тенденция в скулптурата и изобразителното изкуство въобще.

Освен на описаното до тук, в този проект разчитам и на иманентната стойност на кривата линия като изразно средство. Крива линия, която обаче не е продукт на някаква геометрична закономерност или още по-малко е директен опит за наподобяване на съществуващ природен обект. За ангажирането си с нея срещам подкрепа в разсъжденията на Вилхелм Ворингер, сравняващ орнаментиката на древен Египет и тази на класическа Гърция.

„ Сравнена с египетската, класическата гръцка орнаментика разкрива вместо геометрична закономерност една органична закономерност, чиято прекрасна цел е покой в движението, живият ритъм или ритмичният живот, в който нашето жизнено чувство може блажено да се потопи... Разликата между геометричната закономерност, т.е. закономерност,

която охотно се подчинява на тежнението към вчувствуване, може да се определи най-ясно при вълнообразната линия...“ и обяснява по-нататък „... гръцката вълнообразна линия, която никога не се разгъва до полукръг и не може да бъде конструирана с пергел, съдържа в себе си един двигателен импулс, на който тя с плавно движение се подчинява в унисон с нашето инстинктивно органично чувство“ (Ворингер, 1993: 83)

След като изброих намеренията си, стоящи зад първата направена работа и провокирани от съпътстващата я научна дейност, мога да спомена, че тя е далеч по-абстрактна в крайния си вид от следващата, която съм включил в настоящата глава. Нея съм нарекъл с донякъде насочващото заглавие, **„Органично-неорганично“**. Бих искал да добавя също, че докато в **„Композиция (Post-Travelism)“** съм се стремил да избегна разказа, то в следващия пример, който ще опиша в оставащите редове, съм обърнал посоката диаметрално. Опитвайки се съзнателно да се разгранича от идеята за чистото изкуство, постепенно оформих композиция, чиито характеристики често са определяни като негативни за едно чисто скулптурно произведение. Илюстративно, наподобително, литературно и сантиментално са определения, които, не крия, са валидни за конкретното художествено изделие. Те обаче са, ако може да използвам словосъчетанието, необходимо зло по пътя към изпълнението на основната цел. Тя изисква обособяването на антоним на „чистото“, което да ми съдейства да си изясня идеята за самото него. За разлика от **„Композиция (Post-Travelism)“**, **„Органично-неорганично“** е опит за дистанциране на природния образ от виталното му излъчване и придаването му на студени, механицистични черти. За природни обекти съм избрал осемнайсет житни класове, излети от алуминий, „поникнали“ от терен, засипан със стоманен „пясък“. Неестествено изпънатите стъбла на пшеницата наподобяват забити в земята стрели, а металите алуминий и стомана допринасят допълнително за студеното, дори и антиприродно, излъчване на елементите. Единствения органичен материал, вмъкнат в композицията, е

дърво, от което е направена кръгла масичка (автентична софра). Тя, в комбинация с образа на зърнената култура, събужда спомена за някаква отминала патриархално-романтична обстановка. „Пронизана“ от житните класове софрата е и елементът, регистриращ в композицията човешкото присъствие. С **„Органично-неорганично“** задавам въпроси за позициите на природата в една въображаема пост-индустриална цивилизация, в която естествената среда е до такава степен променена, че природата е намерила начин да еволюира за да се спаси. Дали човекът би бил в конфликт с тази среда или и той, като част от природата, ще има волята да се приспособи към предизвиканите от самия него промени?

2. Други индивидуални художествени разработки.

Интересът ми към абстрактни произведения на изкуството, с препратки към органичната материя, датира от преди да започна работа по дисертационния ми труд. Разбира се, преди да влезна в материята до степеня, с която мога да се похваля от сегашния ми опит (а намерението ми е, все пак, той да не прекрати развитието си със завършека на работата ми по тези страници), моите разбирания са били много по-повърхностни. От перспективата на времето, обаче, виждам в работите, правени по време на този период от мен, една непринуденост и смелост, характерна за самонадеяността на младия човек. До голяма степен еkleктични, подсказващи лутането на младия човек между стиловете на многовековния човешки опит в „правенето“ на изкуство. Поглеждайки към тях, сега ги преценявам не единствено като изпълнили моментната си функция, натоварена с не една задача, а като един вид „творчески процъпулник“ - свободния от знания ум посяга и улавя най-ярките за него пътеводители в безкрайния свят на хилядолетния опит в изкуството. За мен те, както и всяка следваща работа, са мотивацията за все по-голямо усъвършенстване, както, сравнено в по-едър план,

традицията и добрите примери в различните общества се помнят, за да мотивират следващите поколения в реализирането на най-доброто от потенциала, на което са способни. Иначе казано-натрупване на опит.

Както споменах, препускането ми през историята на пластичните изкуства подхранваше също така и моите идеи. Като студент интересът ми се задържа и върху изкуството на XX век. По това време открих Александър Калдер, Анди Голдсуърти, Ернесто Нето. Младешките ми, романтични, представи за отношението човек-природа ме подтикнаха да търся форма, с която да ги изразя. Произведенията на Голдсуърти, представляващи фино балансирани плетеници от клечки, ме привлякоха с възможностите, които предлагат за пространствено структуриране на елементите. Известно време експериментирах с различни варианти, като дори в някои от тях вмъкнах сюжети от антични скулптури, задържали интереса ми. Резултатът от един от опитите ми успя да удовлетвори представите ми за триизмерност по това време. В същия момент, бях точно толкова очарован и от пластичното богатство, бушуващо в работите на Ернесто Нето. По-конкретно, възможността за свободно моделиране на абстрактно пространство, дадена от текстилния материал, който се е превърнал и в отличителен белег за творчеството на автора. Препратките към органичната материя, към които навява материалът, ме подтикнаха да „облека“ получените по-рано непълтни „арматури“. След сваляне на калъп от готовата форма, после изливане в бронз, се роди работа с краткото име - **Черна** (приложение 3, илюстрация 5).

Подобен процес следвах и при направата на друга скулптура от бронз, с името **Танцор** (приложение 3, илюстрация 6). Преди да я облека в нейната „кожа“, с което да я изведа в пълтни обеми, арматурата от непрекъснатата тел напомняше, по формообразуващ принцип, до голяма степен на серията от фигури от тел на Александър Калдер, както и на рисунки, с близка проблематика, от Пикасо. След обличането скулптурата придоби впечатлението за кост, за

изсъхнала мумифицирана плът. Този ефект, освен че приближи органичния модел до абстрактните свойства на формата, пасна много точно и на абсурдния сюжет, който бях избрал да изобразя, а именно танцуващ политически затворник.

Техниката да обличам арматурите с чорапогачник, след което да отливам скулптурата по класически метод в бронз, действително продължава и днес силно да ме интригува като ефект. В един момент, обаче, се замислих, че всяка от тези фигури, сбор от повърхнини с плавни и не толкова плавни преходи от една в друга, може да бъде спокойно генерирана с помощта на компютър и след това принтирана. Задах си въпроса, какво тогава налага да правя всичко по старите технологии на занаята? Към този момент, отговорът ми е, че това е изискване освен на любовта ми към физическия досег и борба с материалите, а също и удоволствието, изпитано от мен, когато видя произведение на изкуството, съдържащо подобни отпечатащи на човешката дейност. По мое мнение, подобен тип отношение към занаята е пряко свързано и с крайното впечатление от творбата, тъй като директната работа с материал и произлизащите от нея проблеми и препятствия дават и условия за вземането на непредвидени решения. Тъй като съществува опасността, тръгвайки по този път, художествения проблем да се превърне в просто търсене на някаква повърхностна фактура, аз отново отделям основно внимание на „арматурата“ и нейната връзка с избрания сюжет (в моя случай абсурда, породен от комбинацията между двете). След това я обличам в еластичните текстилни материи, които от своя страна допринасят за моята изненада, тъй като имат своя собствена логика. Тя може да бъде контролирана в определени граници и това помага на процеса за създаването на допълнителни възможности в разработването на различни варианти на една и съща композиция. В следващия етап от процеса полагам слой восък, контролирайки дебелината му, а естествената фактура, получена от начина, по който моделирам с ръце, обединява скулптурата в едно импресионистично усещане за игра на светлината върху повърхнините. За да противопоставя органичното въздействие на първоначално изведените обеми, решавам, че трябва да сменя и крайния

материал. За постигането на по-промишлен вид се опирам на качествата, носени от алуминия. Въпреки че този метал не е откритие на съвремието ни, той навлиза в широка употреба сравнително късно. В работите си разчитам на представата за него като за материал от космическата ера, а това насища моделираните от мен образи с допълнителни асоциации. Съществува и известна прилика между алуминия и използвания от Боян Райнов калай. Това е и едно от първите неща, направили ми впечатление, когато научих за този автор. Сребристите, сивкави оттенъци на двата метала отдалечават скулптурите, изпълнени с тях, от величавото и „суетно“ излъчване на бронза, който е по-класическия материал за това изкуство. Друго свойство на алуминия, което считам за съвместимо с моите неща, е усещането за лекотата. С пресъздаването на подобно впечатление, отново имам предвид абсурдна асоциация. Сюжетът включва фигури на политически затворници, а тъй като свидетелствата за условията в трудово възпитателните лагери на територията на НРБ говорят за тежък живот, за мен щеше да бъде твърде директно, ако разчитах на непосредственото илюстриране на ситуацията и живота там. Предпочитам да правя „героите“ си, изчистени от патетика, кахърност и тежка емоция, затова държа те да са обикновени човеци, чиято лекота да ги извиси и казано по друг начин-„да отлетят“. Макар и физически подтиснати, телата им са леки, като че ли незасегнати, неприсъщи, имайки предвид контекста. В мечтите си те не са там. С фигурите, които правя, аз отдавам почит на техните мечти, а не на тяхната болка. Тя е неизбежна, затова по-интересна и търсена героичност в сюжета за мен е умението страдащите индивиди да се отделят от реалността и да запазят една от способностите, която ги прави хора – мечтаенето. Става въпрос за серията **Курортисти** (проложение 3, илюстрации 7, 8 и 9).

В процеса следвам и още етапи, в които очаквам да се натъкна на изненади, спомагачи за разнообразяването на формата. Често се доверявам на такива случайности, защото естествения начин, по който са се явили ги обогатява с качества, носени предимно от природно генерирани форми. Става въпрос за дейността около самото отливане в метал, както и някои фази на подготовката за

това. Първата фаза е когато восъчните форми се „опаковат“ в огнеупорни калъпи. При изпичането им, там където огнеупорният материал е по-тънко наслоен калъпът се напуква. След това при сипването на горещия метал, пукнатините допълнително се разширяват от налягането и биват запълнени от алуминия. Виждайки ги, вече изчистени в сглобената, готова форма, имаме възможността да усетим течливостта на материала, докато е бил с висока температура. Този ефект може да се възприеме и като препратка към могъщите естествени процеси, течащи в земните недра.

Все пак е редно да отбележа, че за разлика от други тенденции, при които биоморфната форма като краен резултат е постигната благодарение на интуитивния сблъсък на художника с материала, при мен процесът на композиране е подчинен в по-голяма степен на логическото ми мислене. Тук намирам и главната разлика между моите разбирания за скулптура и тези на изследвания в дисертацията, Боян Райнов. Наистина, аз, също като него, държа преди да започна нова работа тя да бъде мотивирана от силно чувство, но след това не търся начин да предам точно него на зрителя. Предпочитам формата в работите ми да носи неутралния ритъм на документ, за да може зрителя постепенно, информирайки се по темата да открие своите чувства. Казано по друг начин, стремежът ми не е да занимавам зрителя с моите чувства, а да създам условия, в които, ако интересът му е привлечен, той да се изненадва от собствените си открития, касаещи работата ми и предисторията около създаването ѝ.

Заклучение

Биоморфното отношение към формата в модерната скулптура е явление, проследимо до някои от най-ранните творби на това изкуство, но няма да сгрешим, ако решим да проследим ролята на биоморфната форма чак до Вилендорфската Венера. В модерни времена, биоморфна лексика откриваме в предизвикалите фурор, при появяването си, произведения на Константин Брънкуш, по-късно в художествените занимания на дадаисти, а впоследствие и в практиката на техните наследници – сюрреалистите, когато тя достигнала пика на своята популярност и влияние. По-късно, след края на Втората световна война, покрай влиянията на Сюрреализма зад океана, биоморфни белези започват да навлизат и в изкуството на американските живописци. През 80-те години, биологични препратки възникват и в реализациите на бразилеца Ернесто Нето. Неговите експерименти, включващи синтетични материали, използвани при направата на чорапогашници, с напредването на десетилетията и началото на новото хилядолетие, прераснали в мащабни пространствени композиции.

Докато навлизили в почти всички модерни художествени движения и по-съвременни примери, обаче, формата и идеите на биоморфизма никога не били обособени в отделна школа. Това прави проучването им изключително трудоемко, а до известна степен и обречено на неуспех. Именно такива са и причините, настоящото изследване да няма претенцията за всеобхватност. То дава информация относно предпоставките и философските идеи, довели до появата на тази тенденция в модерната скулптура, като се спира с по-голяма прецизност върху проучването на характеристиките у онези примери от нея, останали в историята на изкуството с безспорния си принос за развитието на биоморфизма, а в частност и това на българина Боян Райнов. Имат се предвид знаменити творци като Жан Арп, Хуан Миро, Хенри Мур, Барбара Хепуърт, Исамо Ногучи, Александър Калдер, Луис Буржоа, а също и човекът, обогатил всяко художествено течение, до което се докоснала универсалната и всеобхватната му творческа сила

– Пабло Пикасо. Те неминуемо оказали влияние на следващите поколения скулптори, а в този текст основно е разгледан случая на Боян Райнов. Избрал да остане в свободна Франция, той развил пластичния си изказ неограничаван от политическа зависимост, каквато в продължение на десетилетия държала в застои изкуството в родината му. Възможно е точно поради такива причини, появата на произведения с подобен модернистичен дух на територията на България, да е литературно отразена по-задълбочено отколкото е проучено наследството от образи, оставено от този интересен скулптор. Неговата дейност е родена в резултат на естествената еволюция на световното изкуство, а тази на практикувалите занаята си в родината – въпреки изолираността ѝ от него. Факт, сам по себе си, изискващ признание за постиженията на българските творци. Това обаче не ни дава право да бъдем безотговорни към труда на Боян Райнов, а напротив, анализирайки резултатите на автори с подобна на неговата житейска съдба, имаме изключителната възможност да внесем яснота в нашето минало и настояще. Така ще разполагаме с шанса да прекрачим, една идея по-подготвени, непрекъснато изискващата по-дълбоко себепознание граница на бъдещето.

Макар и реализирал творчеството си в условията на свят, разтърсван от идеите на постмодернизма, Боян Райнов останал верен на по-класическия подход за правене на скулптура, както и на нейния чист облик. Във всяка от неговите творби се наблюдава духа на модернизма, неоспоримо изразен във видимото значение, което авторът придава на формата в творбите си. За съжаление, както пояснява Андрию Каузи в своя труд, разглеждащ развитието на скулптурата след 1945 г., за скулпторите от следвоенното поколение било много трудно да изпъкнат с работата си, ако тя споделяла търсенията на колегите им от преди това:

„Но следвоенното разрастване на модерната скулптура не дала репутации, оцелели през 60-те години. Много от големия брой скулптори, включени в ранните истории на модерната скулптура, обхващащи 50-те години, от Едуард

Триер, Мишел Сефор, Робърт Мейлард и Хърбърт Рид, вече са забравени, докато следвоенните скулптори, които все още ценим най-високо, са били до голяма степен добре установен и преди 1945 г. Очевидно към момента около 1960 г. е бил отбелязан праг, който за скулпторите станал много трудно да бъде преминат. Нещото, което може да се каже с известна сигурност е, че първите петнадесет следвоенни години представляват „период““. (Causy, 1998: p.16)

Докато работил върху изразяването на чувствата си, чрез различни материали като камък, дърво, бронз, а също смола и калай, Боян Райнов насищал пластичните си резултати с хуманистичните си разбирания, а често и с едно искрено очарование от жизнеродните сили на природата. В представяните от него сюжети почти винаги се срещат алюзии за процеси, свойствени за живата или неживата природа. В някои случаи намеренията му били чисто естетически, в други той припомня въпроси, касаещи позицията на човека спрямо бързо променящия се, технологично ориентиран модерен свят, към който Боян Райнов е бил критично настроен, ако вземем предвид интервютата, давани от самия него през годините. Понякога Боян ни представя субекта в конфликт с обкръжението му, но в повечето случаи личностните качества и позитивният светоглед на скулптора надделяват, обрисувайки не антагонизма, а толерантния диалог върху избраните от него теми.

Приноси на дисертационния труд

Изследванията в съответствие с целите и задачите на дисертационния труд се свеждат до следните основни приноси:

✓ Изследването проучва предпоставките, довели до обособяването на биоморфната тенденция в модерното изкуство.

✓ Изследването дава теоретична информация, тясно свързана с пластическия език на някои от най-ярките представители на модерната скулптура, творческите разработки на които са се превърнали в образци, съдържащи биоморфната форма като основно изразно средство.

✓ Изследването отбелязва интересите и на Боян Райнов, превърнали се в предпоставка за избора му на биоморфното като част от неговия формален речник.

✓ Изследването посочва и дефинира връзките и влиянията на пластичната традиция на модернизма, в контекста на биоморфния подход, върху скулптурата на Боян Райнов, сравнявайки общите им белези.

✓ Изследването разглежда споменатите по-горе белези от една страна като привнесени влияния и изобразителни похвати, а от друга - като асимилирани и спомагащи търсенето на индивидуални пластически резултати в творчеството на Боян Райнов.

✓ Изследването събира мнения на утвърдени професионалисти в областта на изобразителното изкуство, с помощта на които осигурява по-широк обхват

на гледни точки и оценка на темата.

Библиография:

1. Аврамов, Д., 2009. *Естетика на модерното изкуство*. София: Кибеа.
2. Ангелов, В., 2001. *Мюнхен и българското изобразително изкуство*. София: Графика 19.
3. Генова, И., 2011. *Историзиране на модерното изкуство в България през първата половина на XX век. Възможности за разкази отвъд модерността*. София: Нов български университет.
4. Димитрова, Т., 1996. Между модернизма и тоталитаризма: проекциите на държавната културна политика върху българския художествен живот през 30-те-началото на 40-те години. *Проблеми на изкуството*, 1, 3-13.
5. Иванова, С., 2014. *Монументалната скулптура до 2000-та година. 120 години българско изкуство-приложно, декоративно, монументално*. София.
6. Иванов, О., 2017. За монументалната характеристика в скулптурните ескизи на Любомир Далчев от периода 1963-1979. *Визуални изследвания*, 1, 83-86.
7. Илиев, К., 2016. *Форми на съпротива*. София: СГХГ
8. Илиев, Т., 2014. Стоян Райнов – от европейските училища до Художествената академия. *Проблеми на изкуството*, 4, 50-53.

9. Николова, С., 2019. Приказните светове на Николай Райнов. Творчески търсения. В: *Омагьосано царство. 130 години от рождението на Николай Райнов*, София: СГХГ.
10. Попов, Ч., 2015. Изкуството на Боян Райнов. В каталог от изложбата: *Боян Райнов. Колекция Борис Бекяров*, София: Национален музей на българското изобразително изкуство, 7
11. Стефанов, С., 1998. *Културни измерения на визуалното*. София.
12. Христова, Н., 2015. *История на Изкуството. Лекции*. София: Авангард Прима.
13. Цанев, П., Памукчиев, С., 2014. *Неразказаната българска абстракция/ The untold Bulgarian abstraction*. София: СБХ.
14. Цанкова, Д., 2010. Непознатият Боян Райнов (1921-2005). *Проблеми на изкуството*, 3, 20-28.
15. Цветков, К., 2015. *Нефигуративната скулптура в Европа от епохата на модернизма и нейните проекции в българската скулптура през последните пет десетилетия*, непубликувана докторска дисертация, защитена в Нов български университет, София.
16. Aagesen, D. Bogh, M., 2019. Sonja Ferlov Mancoba: la figure, les voix et l'espace. In: J. Storsve, ed. *Sonja Ferlov Mancoba. Sculptures, Dessins, Collages*, Paris: Éditions du Centre Pompidou.
17. Alloway, L., 1965. The Biomorphic Forties. *ArtForum*, 4/1, 18-24.

18. Arp, J., 1948. Concrete Art. In: *On my way. Poetry and Essays 1912-1947*. New York: Wittenborn, Schulz, 70.
19. Arp, J., 1972. Signposts (1951). In: *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, New York: Press Viking, 273.
20. Arp, J., 1972. Strasbourg Configuration (1931). In: *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories*, New York: Press Viking, 47-48.
21. Baci, L., 2011. The Archetypal Forms in Brancusi Sculptures. A Syntactic Interpretation. *Acta universitatis danubius*, vol 5, (2), 22-30.
22. Barr, A., 1936. *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art.
23. Blossfeldt, K., 1999. *Art Forms in Nature*. Schirmer Art Books.
24. Burnham, J., 1968. *Beyond Modern Sculpture*. George Braziller Inc.
25. Causey, A., 1998. *Sculpture Since 1945*. Oxford University Press.
26. Craft, C., 2018. The Nature(s) of Arp. In: C. Craft, ed. *The nature of Arp*. Nasher Sculpture Center.
27. Allemand-Cosneau C., Fath M., Mitchinson D., 2009. *Henry Moore: From the Inside Out – Plasters, Carvings, Drawings*. London: Prestel Publishing.
28. Compton, S., 1987. "Unit One": Towards Constructivism, in *British Art in the 20th Century*. London: Royal Academy of Arts.

29. Glimcher, M., 2000. *Earthly forms: The biomorphic sculpture of Arp, Calder and Noguchi*. Pace Wildenstein.
30. Gray, C., 1962. *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*. London: Thames and Hudson.
31. Griggson, G., 1935a. Comment on England. *Axis*, 1, 8-13.
32. Griggson, G., 1935b. Painting and Sculpture. In: *The Arts Today*, London: Bodley Head, 71-112.
33. Griggson G., 1943. *Henry Moore*, Harmondsworth.
34. Haddon, A.C., 1895. *Evolution in Art. As illustrated by the life History of Designs*. London: W. Scott.
35. Heckel, E., 1894. *Monism as Connecting Religion and Science. The Confession of Faith of a Man of Science*. London: Adam And Charles Black.
36. Heckel, E., 1904. *Kunstformen Der Natur*. Leipzig & Vienna: Bibliographisches Institut.
37. Kornhoff, O., von Asten, A., Strelow, H., 2011. *Biomorph!: Hans Arp in a dialogue with current artist positions*. Snoeck.
38. Lichtenstern, C., 2008. *Henry Moore: Work-Theory-Impact*, London.
39. Lodder, C., 1983. *Russian Constructivism*; Connecticut: Yale University Press.

40. Maldonado, G., 2006. *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930.*
41. Moore, H. in interview with Arnold L. Haskell in *New English Weekly*, 5 May 1932, 65–6, reprinted in A. Wilkinson (ed.), *Henry Moore: Writings and Conversations*, Aldershot, 2002, 189.
42. Moore, H., 1937. A Sculptor Speaks. *Listner*, 18 August, 338-340.
43. Mundy, J., 2011. The naming of Biomorphism. In: O. Botar, I. Wünsche, ed. *Biocentrism and Modernism*. Ashgate Publishing, 61-75.
44. Penrose, R., 1967. *The Sculpture of Picasso*. New York: The Museum of Modern Art.
45. Rainey, L., 2005. *Modernism. An Anthology*. Bleckwell Publishing.
46. Read, H., 1964. *Modern Sculpture: A Concise History*. Praeger.
47. Richter, H., 1961. *Dada-Profile*. Zürich: Die Arche.
48. Richter, H., 1997. *Dada: Art and Anti Art*. London: Thames and Hudson.
49. Ritchie, A., 1952. *Sculpture in the Twentieth Century*. New York: Museum of Modern Art.
50. Rousseau, G., 1992. The Perpetual Crises of Modernism and the Traditions of Enlightenment Vitalism: With a note on Mikhail Bakhtin. In: Burwick F. and Douglass P. *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*,

Cambridge: Cambridge University Press, 15-75.

51. Rubin, W., 1966. Toward a Critical Framework: 3. A Post-Cubist Morphology: Preliminary Remarks. *Artforum*, 5/1, 46-55.
52. Schapiro, M., 1978. The Nature of Abstract Art. In: *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York, 185-2011.
53. Scheler, M., 1973. *Wesen und Formen der Sympathie (1913)*. Barne: Franck.
54. Soby, J. T., 1958. *Arp*, Doubleday & Company. New York.
55. Thompson, D'Arcy W., 1917. *On Growth and Form*. Cambridge University Press.
56. Turowski, A., 2019. Biomorphism as Avant-Garde Deconstruction. In: *A Reader in East-Central European Modernism 1918-1956*. London: The Courtauld Institute of Art, 157-171.
57. Vallier, D., Char, R., 1982. *Каталог към изложба на Боян Райнов в музея на Пощата*. Paris: Musée de la poste.
58. Weyl, H., 1952. *Symmetry*. New Jersey: Princeton University Press.
59. Worringer, W., 1907. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied. Hauser'sche Verlags-Druckerei. Издание на български език: Ворингер, В. *Абстракция и вчувствуване*, Издателство наука и изкуство, София.
60. Zervos, C., 1958-1960. Jeunes sculpteurs: Boyan. *Cahiers d'Art*, 233-236.

Електронни източници:

1. Петкова, С. *Едновременно тук и някъде другаде*. Във в. Култура, брой 32 (2824), 25 септември 2015.
<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/23843>
2. Петров, П. *Боян Райнов, или пак за фалшификатите* (22.09.2020)
<https://kultura.bg/web/%D0%B1%D0%BE%D1%8F%D0%BD-%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D0%BE%D0%B2-%D0%B8%D0%BB%D0%B8-%D0%BF%D0%B0%D0%BA-%D0%B7%D0%B0-%D1%84%D0%B0%D0%BB%D1%88%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%82%D0%B5/>
3. Juler, E. *Life Forms: Henry Moore, Morphology and Biologism in the Interwar Years* - <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/edward-juler-life-forms-henry-moore-morphology-and-biologism-in-the-interwar-years-r1151314>
4. Marnetti, F. -
<https://web.english.upenn.edu/~jenglish/English104/marinetti.html>
5. The art story - <https://www.theartstory.org/definition/direct-carving/>
6. The art story - <https://www.theartstory.org/movement/biomorphism/>

Списък на публикациите на автора по темата на дисертацията:

1. Трифонов, М. *"Симетрия в релефа и скулптурата на Жан (Ханс) Арп"* сборник "Пролетни научни четения 2020", ISSN 1314-7005, 241-248, АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" - Пловдив 2020г.
2. Трифонов, М. *"Три скулптури от Боян Райнов, наситени с биологично вдъхновен формален език"*, сборник "Годишник АМТИИ 2020", SSN 2738-7712 (Online), ISSN 1313-6526 (Print), 77-86, АМТИИ "Проф. Асен Диамандиев" - Пловдив 2021г.
3. Трифонов, М. *"Биоморфни белези в монументалната скулптура на Боян Райнов"* ,сп."Визуални изследвания" 1/20201, ISSN:2603-381X (Online); ISSN: 2535-101X (Print), Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий" (под печат)

Приложения
/иллюстрации/

Индекс на илюстрациите:

Приложение 1 /илюстрации към първа глава/

| | |
|---|-----|
| 1. Анри Матис, серия „Гърбът“, 1909-1930г..... | 147 |
| 2. Владимир Татлин, „Летатлин“, 1929г..... | 147 |
| 3. Барбара Хепуърт, „Голяма и малка форма“, 1934г..... | 148 |
| 4. Барбара Хепуърт, „Майка и дете“, 1934г..... | 148 |
| 5. Жан Арп, „без заглавие“, 1916г..... | 149 |
| 6. Жан Арп, „без заглавие“, 1916г..... | 149 |
| 7. Жан Арп, скулптура от серията „Човешки конкреции“, 1935г..... | 150 |
| 8. Жан Арп, скулптура от серията „Човешки конкреции“, 1933г..... | 150 |
| 9. Карл Хартюнг, „Топка“, 1951г..... | 151 |
| 10. Етиен Мартен, „Кулата на сенките“, 1969г..... | 151 |
| 11. Хенри Мур, „Легнала фигура“, 1935-36г..... | 152 |
| 12. Хенри Мур, „Легнала фигура“, 1938г..... | 152 |
| 13. Отто Фройндлих, „Възнесение“, 1929г..... | 153 |
| 14. Соня Ферлов Манкоба, без название, 1938-1939г..... | 153 |
| 15. Константин Брънкуш, „Целувката“, 1907г..... | 154 |
| 16. Константин Брънкуш, „Портрет на госпожица Погани“, 1912г..... | 154 |
| 17. Константин Брънкуш, „Новороденото“, 1915г..... | 155 |
| 18. Константин Брънкуш, „Начало на света“ 1916г..... | 155 |
| 19. Константин Брънкуш, „Прометей“, 1911г..... | 156 |
| 20. Константин Брънкуш, „Леда“, 1921г..... | 156 |
| 21. Константин Брънкуш, „Риба“, 1920г..... | 157 |
| 22. Жан Арп, „Човек-птица“, 1920г..... | 157 |
| 23. Жан Арп, „Погребение на птици и пеперуди“, 1916-17г..... | 158 |
| 24. Жан Арп, „Растителна симетрия“, 1946г..... | 158 |
| 25. Жан Арп, „Профили на черупка“..... | 159 |
| 26. Жан Арп, „Човешка конкреция“, 1934г..... | 159 |
| 27. Жан Арп, „Растеж“, 1938г..... | 160 |

| | |
|--|-----|
| 28. Жан Арп, „Торс с пъпки“, 1961г..... | 161 |
| 29. Хенри Мур, „Трансформации“, 1932г..... | 161 |
| 30. Хенри Мур, „Композиция“, 1931г..... | 162 |
| 31. Пабло Пикасо, „Метаморфози I“, 1928г..... | 162 |
| 32. Хенри Мур, „Полегнала фигура“, 1957-58г., Париж..... | 163 |
| 33. Величко Минев, „Реката“, 1972г..... | 163 |
| 34. Галин Малакчиев, „Корени“..... | 164 |
| 35 Група „7+1“, „Какавида“, 2015г..... | 164 |
| 36 Група „7+1“, без название, 2015г..... | 165 |

Приложение 2 /илюстрации към втора глава/

| | |
|---|-----|
| 1. Боян Райнов, „Семето“, 1966г..... | 167 |
| 2. Боян Райнов, „Износване“..... | 167 |
| 3. Шана Орлоф, „Бременна дама“, 1916г..... | 168 |
| 4. Боян Райнов, „Сред вълните“, 1958-59г..... | 168 |
| 5. Боян Райнов, „Сред вълните“, 70-те години..... | 169 |
| 6. Боян Райнов, (неизвестни заглавие и дата). Документален кадър от видео материал с автор Жан-Рене Албертен..... | 169 |
| 7. Боян Райнов, „В очакване“..... | 170 |
| 8. Боян Райнов, „Седнала жена“..... | 170 |
| 9. Боян Райнов, „Блян“..... | 171 |
| 10. Боян Райнов, „Любовниците“, 1979..... | 171 |
| 11. Боян Райнов, „Сплетените“, 1963г..... | 172 |
| 12. Барбара Хепуърт, „Пелагос“, 1946г..... | 172 |
| 13. Боян Райнов, „Жена на брега на морето“..... | 173 |
| 14. Жан Арп, „Човешка конкреция“, 1933г..... | 173 |
| 15. Боян Райнов, „Клекнала гола“, 1959г..... | 174 |
| 16. Боян Райнов, (неизвестно заглавие и дата)..... | 174 |
| 17. Боян Райнов, „Срещу вятъра“, 1959г..... | 175 |
| 18. Боян Райнов, „Хората и машините“, 1960г..... | 175 |

| | |
|---|-----|
| 19. Боян Райнов, „Вълната“ | 176 |
| 20. Боян Райнов, „Семейството“, 60-те години..... | 176 |
| 21. Пощенска марка с изображение на творбата „Семейството“ | 177 |
| 22. Хенри Мур, „Семейна група“, Училище „Баркли“, Стивъндж, 1950г..... | 177 |
| 23. Боян Райнов, „Прегръдка“ | 178 |
| 24. Боян Райнов, „Гимнастик“, 50-те години..... | 178 |
| 25. Цикладско изкуство, „Женска глава“, 2700-2300г. пр. Хр..... | 179 |
| 26. Боян Райнов, „Пиета“ | 179 |
| 27. Боян Райнов, „Раненият човек“..... | 180 |
| 28. Боян Райнов, „Раненият човек“..... | 180 |
| 29. Боян Райнов, „Отчаяние“, 1981г..... | 181 |
| 30. Боян Райнов, „Градът“, Ноази Льо Сек, 1968-71г..... | 181 |
| 31. Боян Райнов, „Хората и машините“, Шатене-Малабри, 1972г..... | 182 |
| 32. Боян Райнов, „Приятелство между хората“, Антони, 1978г..... | 182 |
| 33. Боян Райнов, релефна стена за училище Анри Валон, Витри сюр Сен, 1968г..... | 183 |
| 34. Боян Райнов, „Пробуждане“, Париж, 1991г..... | 183 |
| 35. Боян Райнов, „Пробуждане“, открита през 2003г. в Шавий..... | 184 |

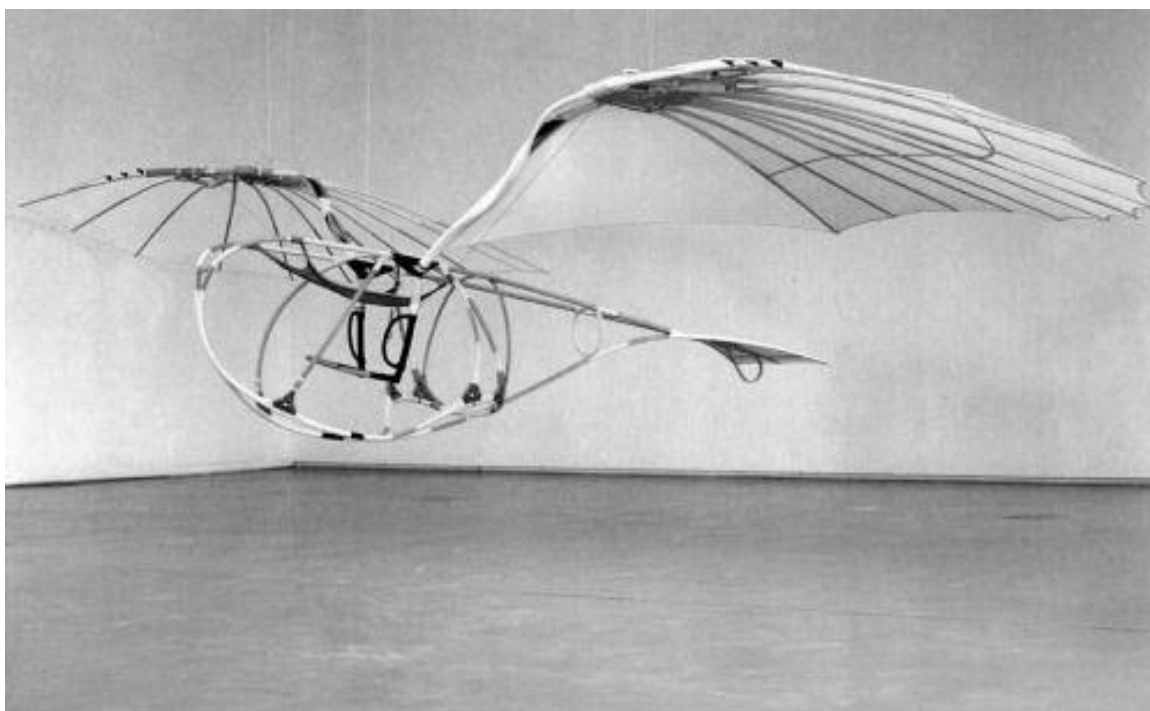
Приложение 3 /илюстрации към трета глава/

| | |
|--|-----|
| 1. Мартин Трифонов, „Композиция-Post Travelism“, 2020г..... | 186 |
| 2. Мартин Трифонов, „Органично-неорганично“, 2020г..... | 186 |
| 3. Мартин Трифонов, „Органично-неорганично“, 2020г..... | 187 |
| 4. Мартин Трифонов, „Органично-неорганично“ (детайл), 2020г..... | 187 |
| 5. Мартин Трифонов, „Черна“, 2016г..... | 188 |
| 6. Мартин Трифонов, „Танцьор“, 2017г..... | 188 |
| 7. Мартин Трифонов, „Безгрижие I“, 2018г..... | 189 |
| 8. Мартин Трифонов, „Безгрижие II“, 2018г..... | 189 |
| 9. Мартин Трифонов, „Безгрижие III“, 2019г..... | 190 |

Приложение 1
/илюстрации към първа глава/



(ил.1) Анри Матис, серия „Гърбът“, 1909-1930г.



(ил.2) Владимир Татлин, „Летатлин“, 1929г.



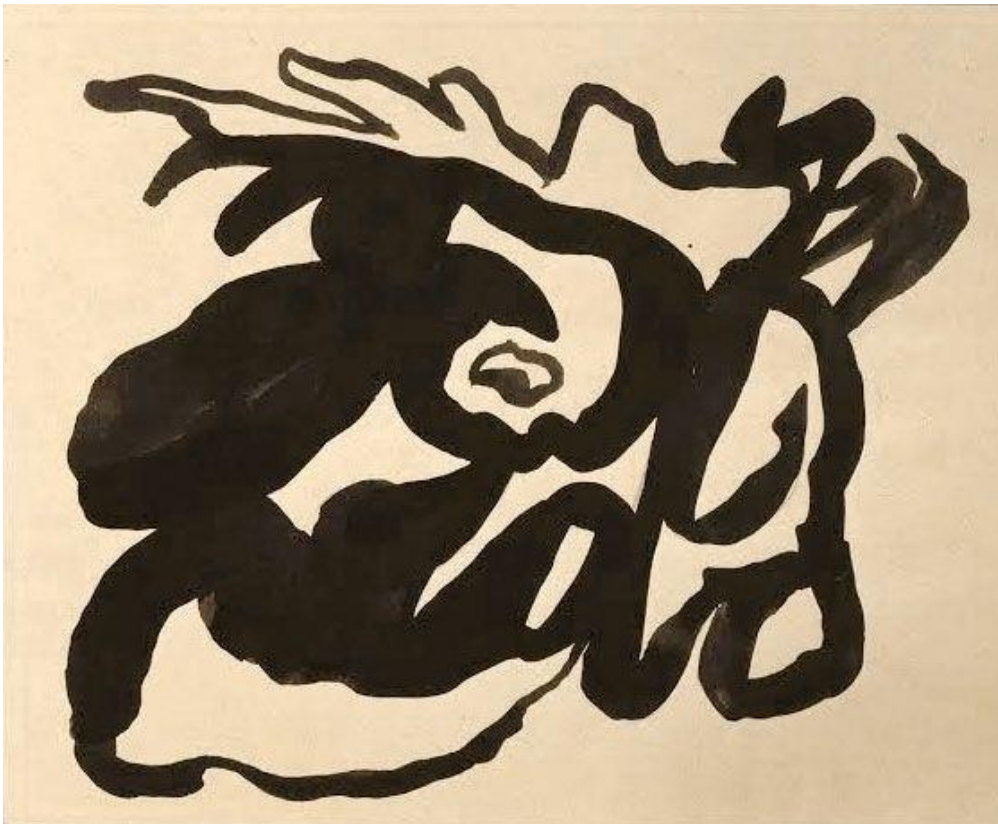
(ил.3) Барбара Хепуърт, „Голяма и малка форма“, 1934г.



(ил.4) Барбара Хепуърт, „Майка и дете“, 1934г.



(ил.5) Жан Арп, „без заглавие“, 1916г.



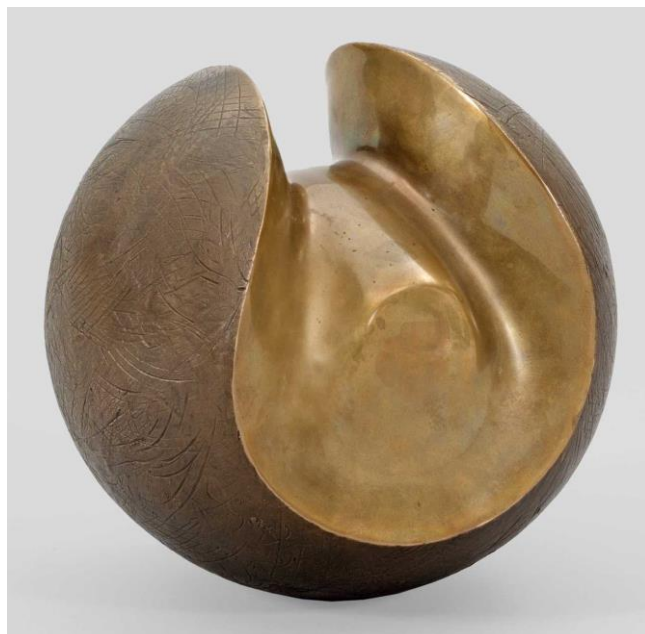
(ил.6) Жан Арп, „без заглавие“, 1916г.



(ил.7) Жан Арп, скулптура от серията „Човешки конкреции“, 1935г.



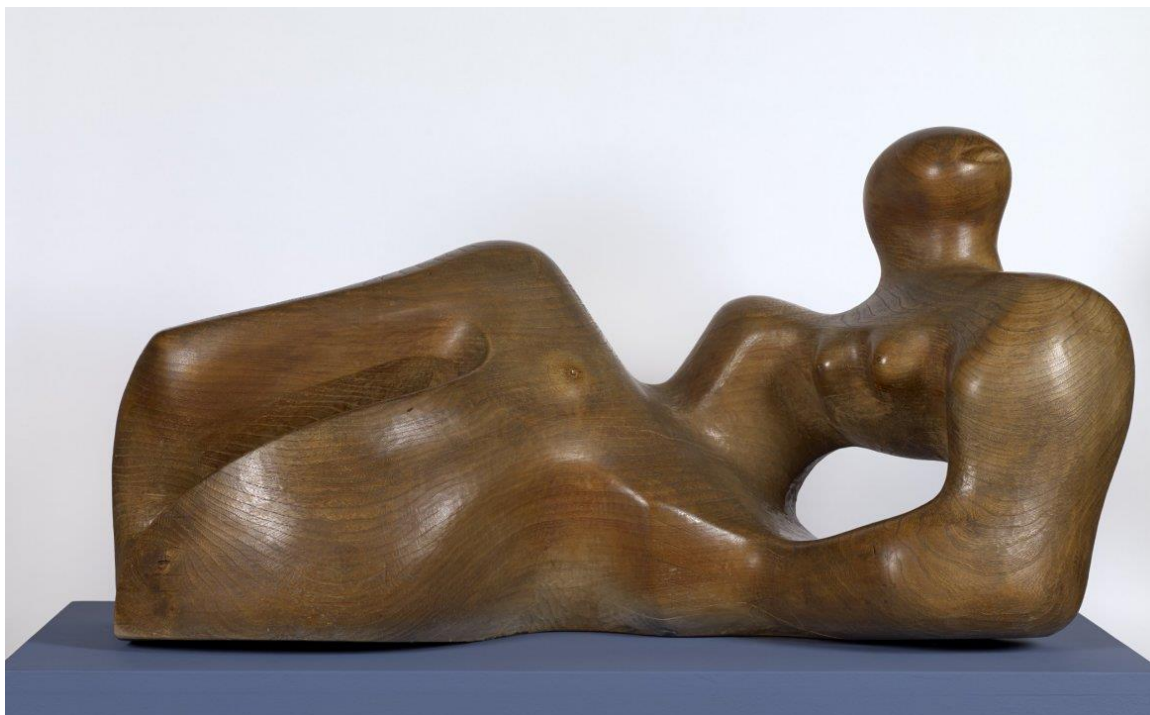
(ил.8) Жан Арп, скулптура от серията „Човешки конкреции“, 1933г.



(ил.9) Карл Хартюнг, „Топка“, 1951г.



(ил.10) Етиен Мартен, „Кулата на сенките“, 1969г.



(ил.11) Хенри Мур, „Легнала фигура“, 1935-36г.



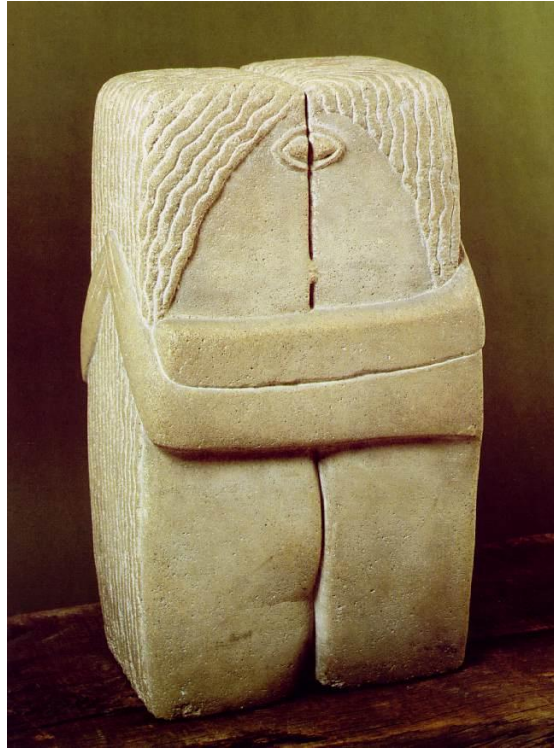
(ил.12) Хенри Мур, „Легнала фигура“, 1938г.



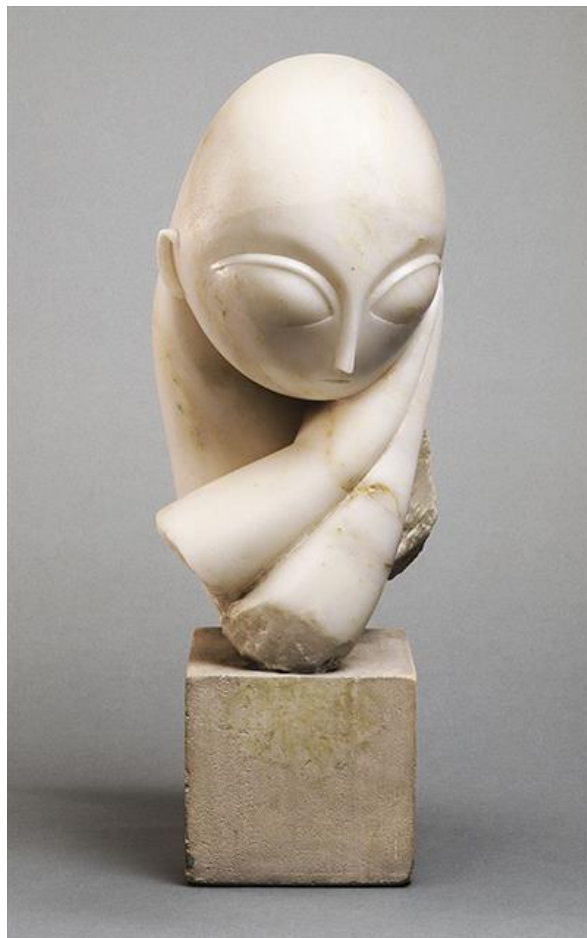
(ил.13) Отто Фройндлих, „Възнесение“, 1929г.



(ил. 14) Соня Ферлов Манкоба, без название, 1938-1939г.



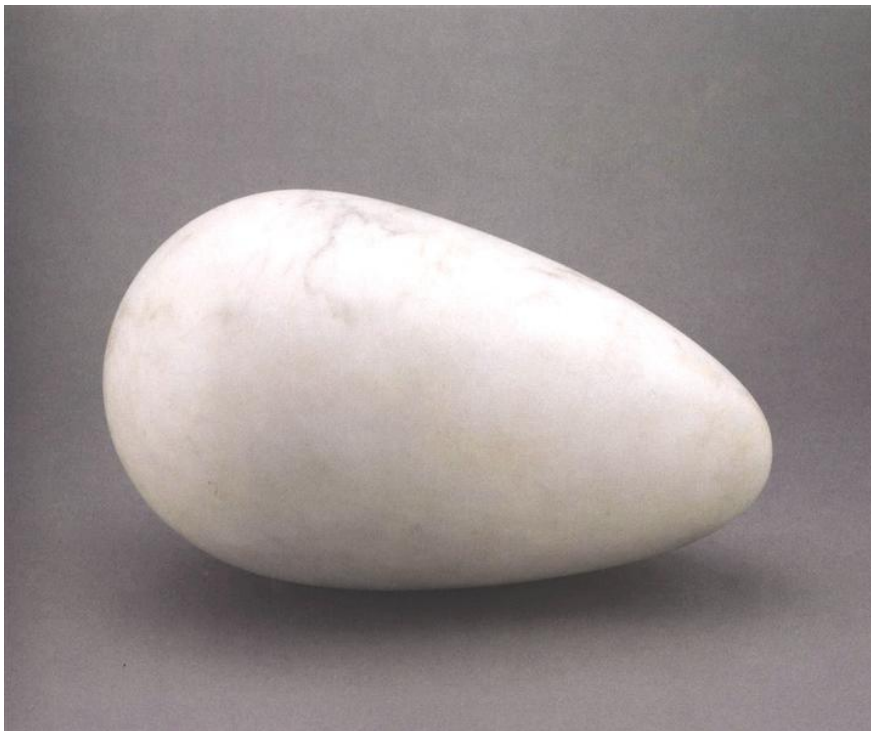
(ил.15) Константин Брънкуш, „Целувката“, 1907г.



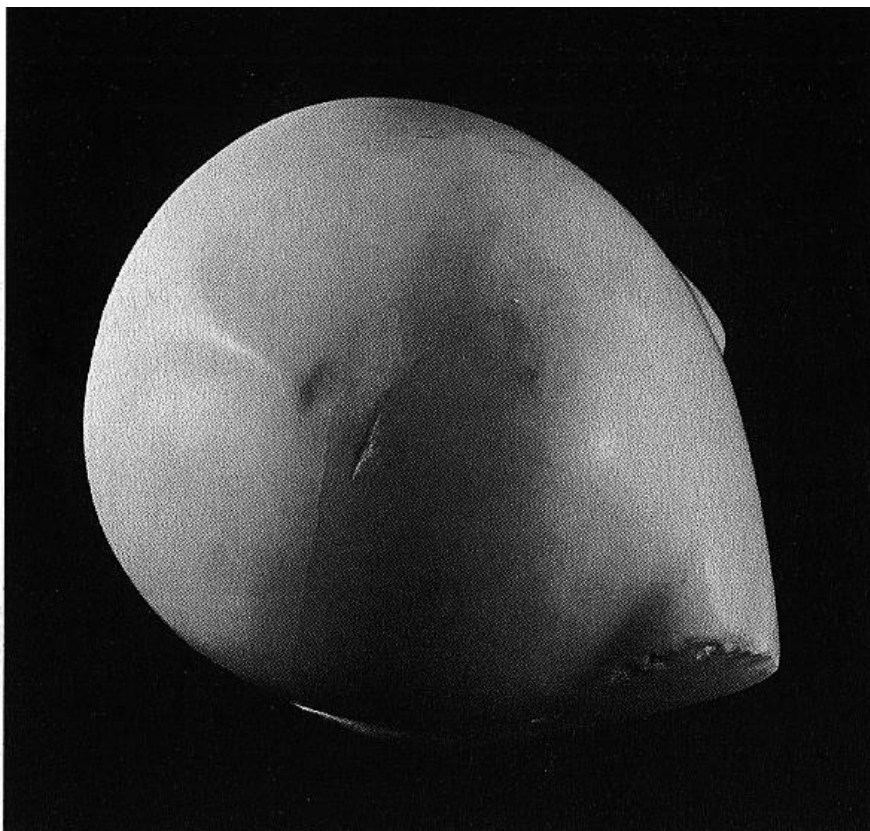
(ил.16) Константин Брънкуш, „Портрет на госпожица Погани“, 1912г.



(ил.17) Константин Брънкуш, „Новороденото“, 1915г.



(ил.18) Константин Брънкуш, „Начало на света“ 1916г.



(ил.19) Константин Брънкуш, „Прометей“, 1911г.



(ил.20) Константин Брънкуш, „Леда“, 1921г.



(ил.21) Константин Брънкуш, „Риба“, 1920г.



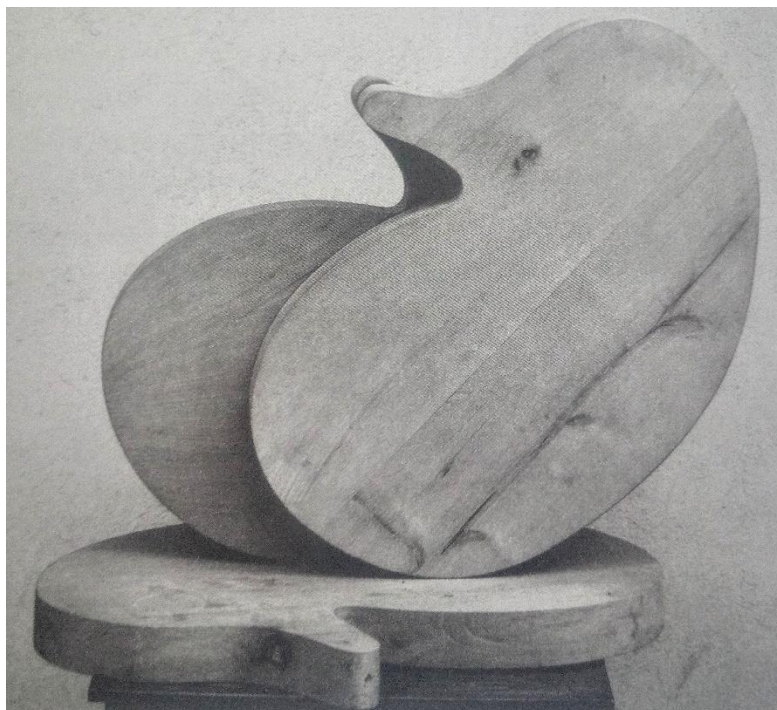
(ил.22) Жан Арп, „Човек-птица“, 1920г.



(ил.23) Жан Арп, „Погребение на птици и пеперуди“, 1916-17г.



(ил.23) Жан Арп, „Растителна симетрия“, 1946г.



(ил.25) Жан Арп, „Профили на черупка“



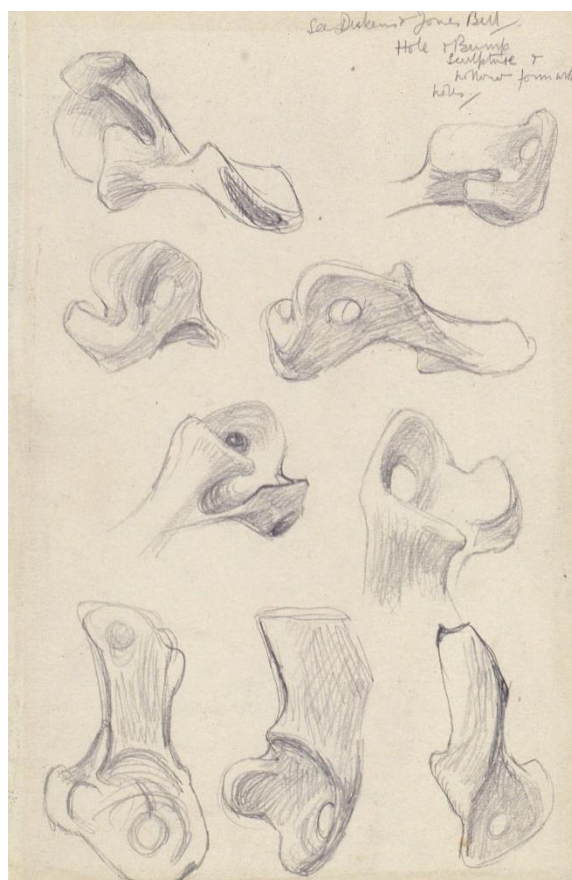
(ил.26) Жан Арп, „Човешка конкреция“, 1934г.



(ил.27) Жан Арп, „Растеж“, 1938г.



(ил.28) Жан Арп, „Торс с пъпки“, 1961г.



(ил.29) Хенри Мур, „Трансформации“, 1932г.



(ил.30) Хенри Мур, „Композиция“, 1931г.



(ил.31) Пабло Пикасо, „Метаморфози I“, 1928г.



(ил.32) Хенри Мур, „Полегнала фигура“, 1957-58г., Париж



(ил.33) Величко Минеков, „Реката“, 1972г.



(ил.34) Галин Малакчиев, „Корени“



(ил. 35) Група „7+1“, „Какавида“, 2015г.



(ил. 36) Група „7+1“, без название, 2018г.

Приложение 2

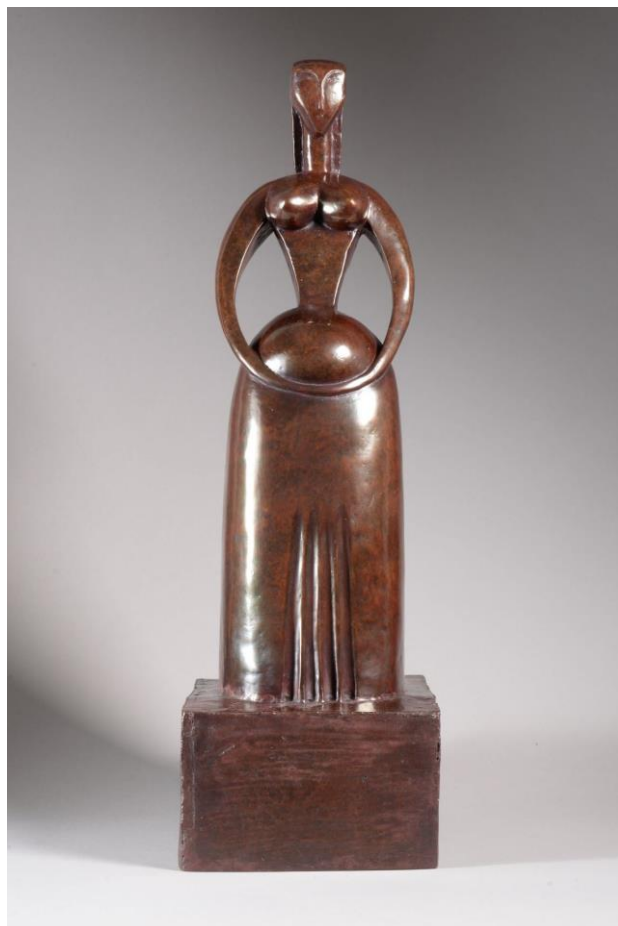
/иллюстрации към втора глава/



(ил.1) Боян Райнов, „Семето“, 1966г.



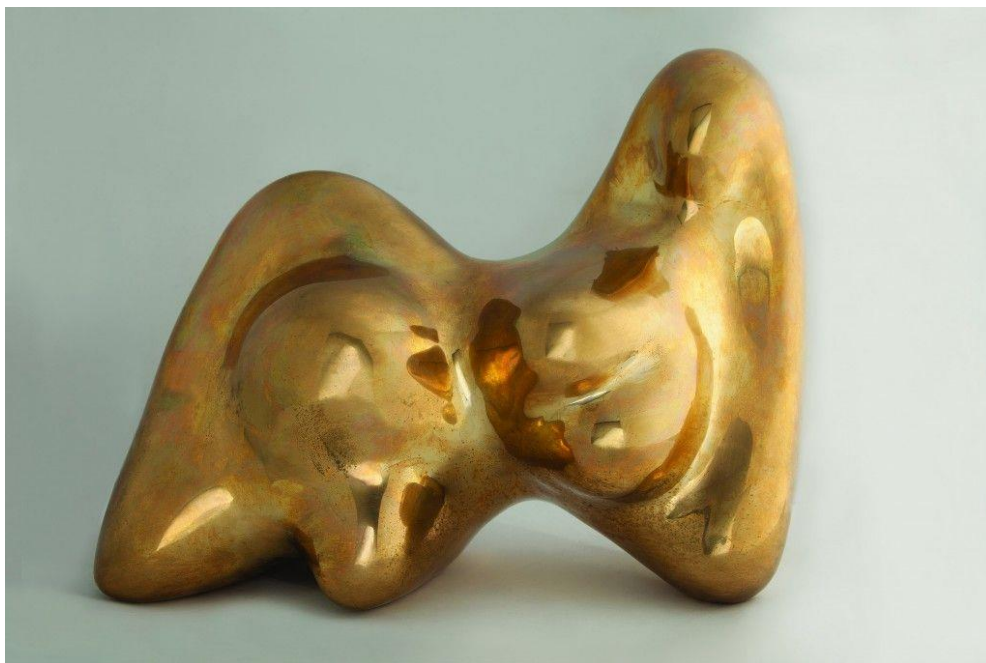
(ил.2) Боян Райнов, „Износване“,



(ил.3) Шана Орлоф, „Бременна дама“, 1916г.



(ил.4) Боян Райнов, „Сред вълните“, 1958-59г.



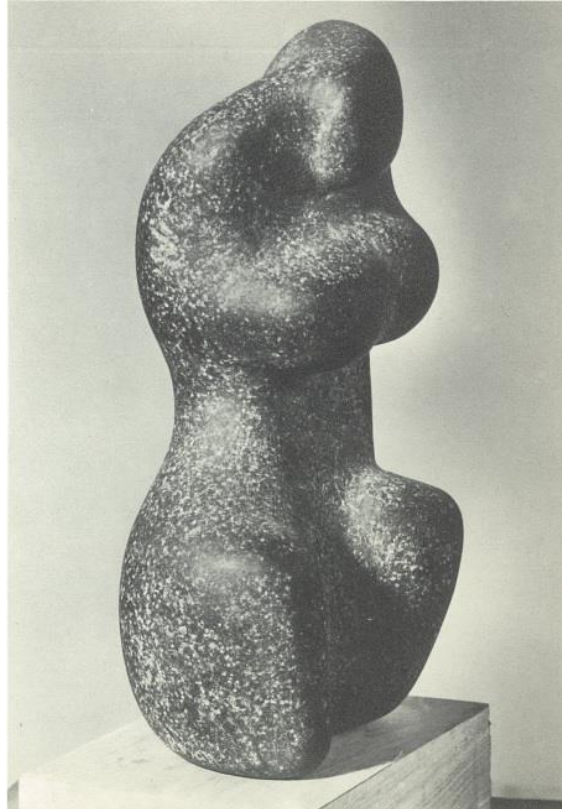
(ил.5) Боян Райнов, „Сред вълните“, 70-те години



(ил.6) Боян Райнов, (неизвестни заглавие и дата). Документален кадър от видео материал с автор Жан-Рене Албертен



(ил.7) Боян Райнов, „В очакване“,



(ил.8) Боян Райнов, „Седнала жена“



(ил.9) Боян Райнов, „Блян“



(ил.10) Боян Райнов, „Любовниците“, 1979



(ил. 11) Боян Райнов, „Сплетените“, 1963г.



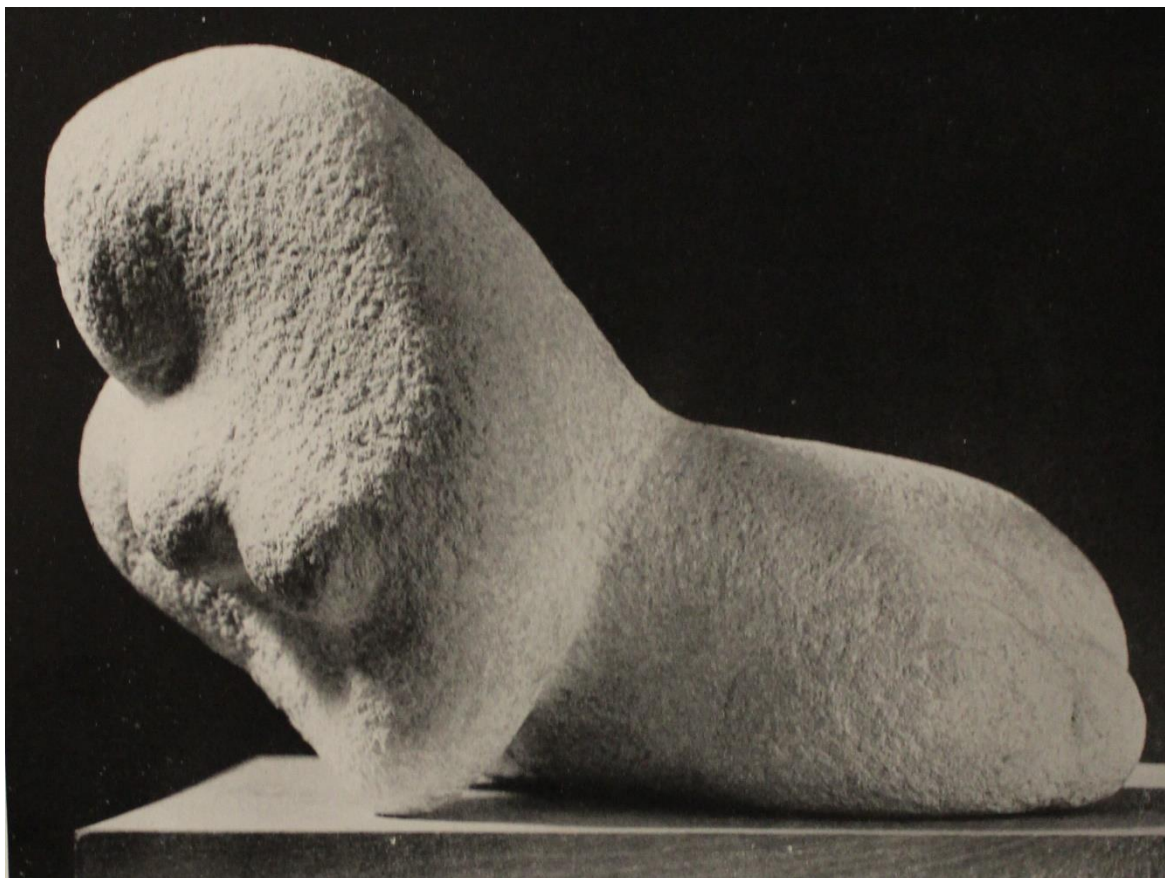
(ил.12) Барбара Хепуърт, „Пелагос“, 1946г.



(ил.13) Боян Райнов, „Жена на брега на морето“



(ил.14) Жан Арп, „Човешка конкреция“, 1933г.



(ил.15) Боян Райнов, „Клекнала гола“, 1959г.



(ил.16) Боян Райнов, (неизвестно заглавие и дата)



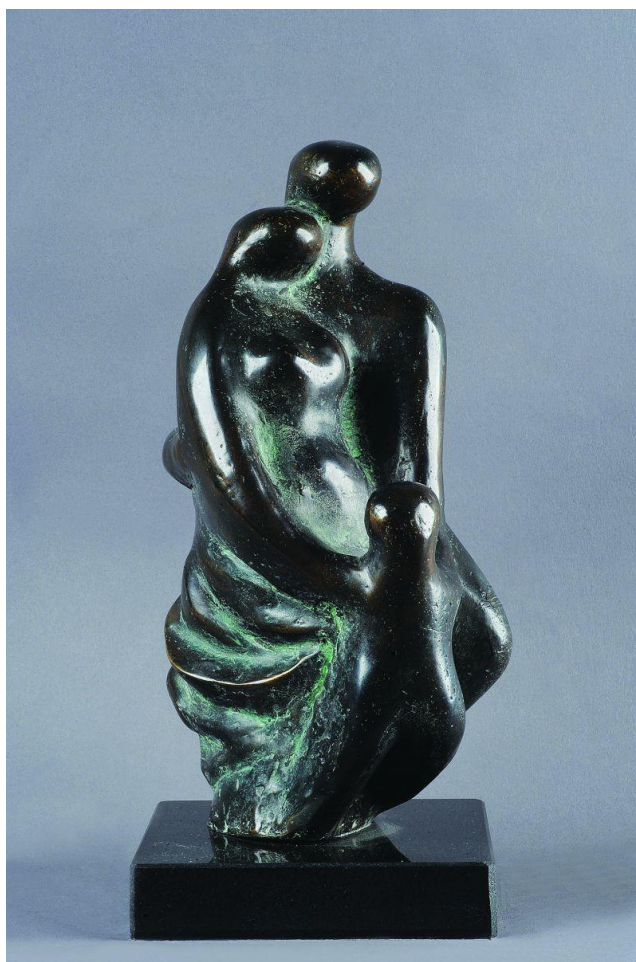
(ил.17) Боян Райнов, „Срещу вятъра“, 1959г.



(ил.18) Боян Райнов, „Хората и машините“, 1960г.



(ил.19) Боян Райнов, „Вълната“,



(ил.20) Боян Райнов, „Семейството“, 60-те години



(ил.21) Пощенска марка с изображение на творбата „Семейството“



(ил.22) Хенри Мур, „Семейна група“, Училище „Баркли“, Стивъндж, 1950г.



(ил.23) Боян Райнов, „Прегръдка“



(ил.24) Боян Райнов, „Гимнастик“, 50-те години



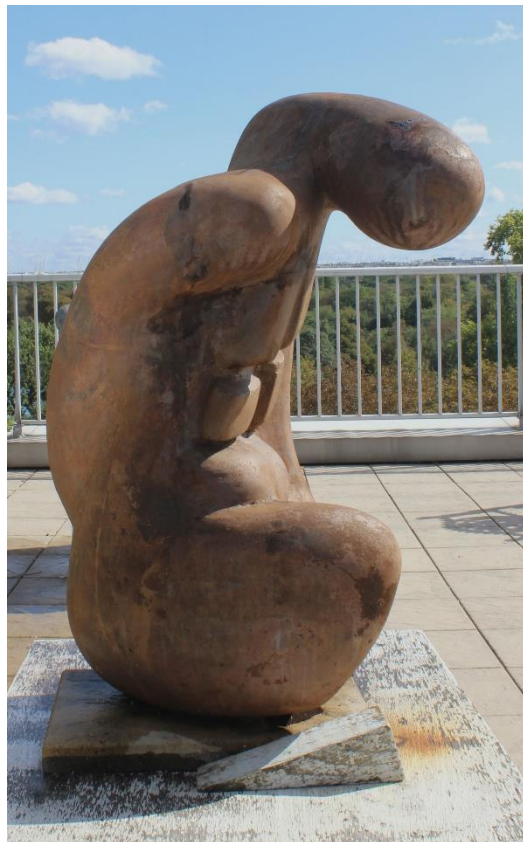
(ил.25) Цикладско изкуство, „Женска глава“, 2700-2300г. пр. Хр.



(ил.26) Боян Райнов, „Пиета“



(ил.27) Боян Райнов, „Раненият човек“



(ил.28) Боян Райнов, „Раненият човек“



(ил.29) Боян Райнов, „Отчаяние“,1981г.



(ил.30) Боян Райнов, „Градът“, Ноази Льо Сек, 1968-71г.



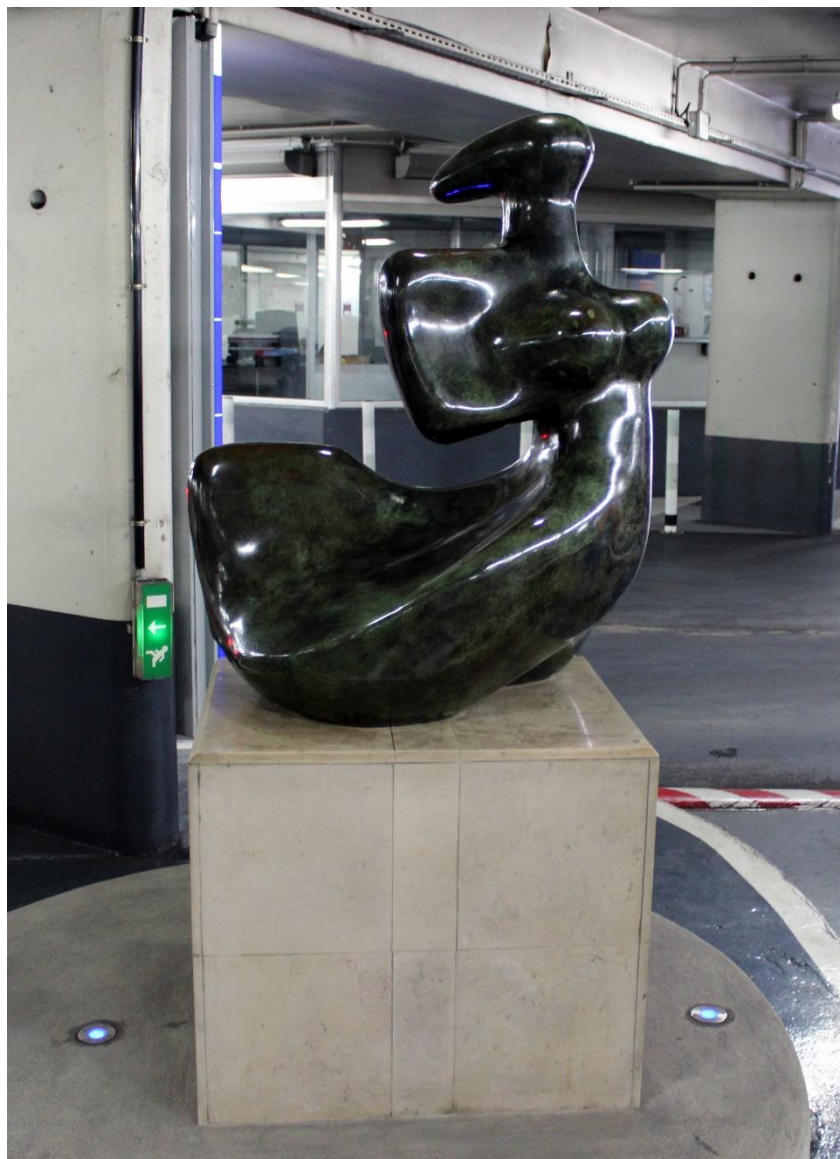
(ил.31) Боян Райнов, „Хората и машините“, Шатене-Малабри, 1972г.



(ил.32) Боян Райнов, „Приятелство между хората“, Антони, 1978г.



(ил.33) Боян Райнов, релефна стена за училище Анри Валон, Витри сюр Сен, 1968г.



(ил.34) Боян Райнов, „Пробуждане“, Париж, 1991г.



(ил.35) Боян Райнов, „Пробуждане“, открита през 2003г. в Шавий

Приложение 3

/иллюстрации към трета глава/



(ил.1) Мартин Трифонов, „Композиция-Post Travelism”, 2020г.



(ил.2) Мартин Трифонов, „Органично-неорганично“, 2020г.



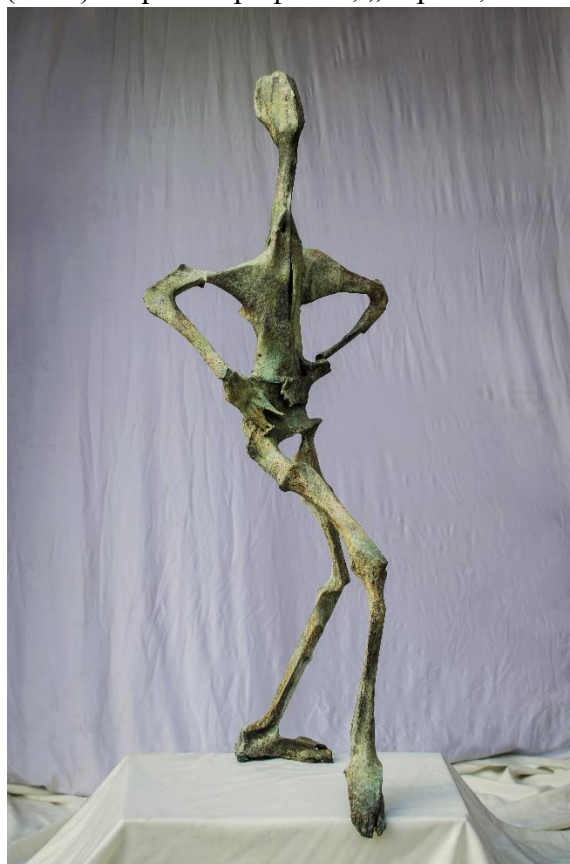
(ил.3) Мартин Трифонов, „Органично-неорганично“, 2020г.



(ил.4) Мартин Трифонов, „Органично-неорганично“ (детайл), 2020г.



(ил. 5) Мартин Трифонов, „Черна“, 2016г.



(ил. 6) Мартин Трифонов, „Танцьор“, 2017г.



(ил. 7) Мартин Трифонов, „Безгрижие I“, 2018г.



(ил. 8) Мартин Трифонов, „Безгрижие II“ 2018г.



(ил. 9) Мартин Трифонов, „Безгрижие III”, 2019г.