

*Мария Андиркова*

## ЕДНА ФАМИЛНА ИСТОРИЯ – НИКОЛАЙ И БОГОМИЛ РАЙНОВИ В НЕПРИМИРИМИ РАЗЛИЧИЯ

*Mariya Andirkova*

## ONE FAMILY STORY – NIKOLAI RAINOV AND BOGOMIL RAINOV IN IRRECONCILABLE DIFFERENCES

**Abstract:** Our story is about the personal history of two prominent intellectuals with a different place in the Bulgarian art studies. We are talking about the lasting and the conjuncture in the world of moral and aesthetic values. The first one, the father Nikolay Raynov, is among the pioneers in the process of Europeanization of Bulgarian art with a significant and lasting contribution, while the son Bogomil Raynov, is an apologist of socialist realism from his initial Stalinist phase to the very end, with a few exceptions, when, after the unstoppable decline, the Communist regime and its art remain in history.

**Keywords:** *irreconcilable differences, cultural debate, generational opposition.*

Историята, както я нарекохме, започва, когато светът току-що е преживял ужасите на Първата световна война, в която България е при губещите страни. Натрупала се е критична маса и идва подходящият момент досегашния ред, довел до световен банкрут да се премахне с революционно обновление. В този период на тежки социални сътресения се разгръща невиджана интелектуална активност и настъпва разцвет на артистичния авангард. Той иска същото каквото и новите политически движения – ново изкуство за един нов свят. Импресионизмът и символизмът се отхвърлят, за да не обременяват новия начин на творчество. Образът вече не се разбира като мимезис, а като „конструкция“<sup>1</sup>. Всяка оригинална идея трябва да търси своята форма при активна мисловност, всяка деформация трябва да изтрива рутината, баналното, клишетата, заслепящото действие на илюзионисткия характер на конвенционалното изкуство. Това става радикално, авторитарно, дори с елемент на бруталност като приемливо от гледище на духа и е характерно като цяло за немския експресионизъм.

Около сп. „Везни“ на Гео Милев, немски възпитаник, се оформя кръг от критици съмишленици, които споделят идеите, идващи от Европа, и сред имената, които стават известни на публиката е и Николай Райнов (1889–1954). В търсенето на нов стил за ново изкуство, което да отговаря на променящите се естетически, културни и социални реалности, с ерудиция и проникновеност на художествен критик и художник той създава творби със символично-сецесионна естетика, която мнозина признават за първи етап на модернизма у нас. Това го отличава от колегите му и причините са биографични, дълбоко лични и си струва да се спрем по-подробно на тях.

Николай Райнов, както и колегата му от „Везни“ Сирак Скитник, е ученик в Софийската духовна семинария. Наученото и преживяното в досег с абсолюта оставя дълбоки следи в душата на младия човек и става важна част от неговата идентичност. Излиза оттам с усещането за обогатяване и

<sup>1</sup> Тодоров, Цветан. Тоталитарният опит. Човешкият отпечатък. София, 2015, с. 182.

прилив на сили, което го прави особено проникателен и спрямо себе си, и спрямо другите. Той вече знае, че всичко важно се решава не от разума, който ни казва кое е правилно и кое погрешно в борбата ни за оцеляване и може да служи на всякакви цели, а от сърцето, което знае по-сложното – кое е доброто и кое е злото. За тези години по-късно Райнов казва: „Там ме научиха да мисля, да чета, да работя“<sup>2</sup>.

Този важен период от живота му е бил омаловажаван от атеистичната критика, но без придобитото тогава няма как да се обясни по-нататъшното му развитие, заради което е понесъл санкция и от православната църква с отгъчването му.

Последват години на съзряване, в които търси отговори на въпросите, които го вълнуват. Записва се и следва две години философия в Софийския университет и разбира, че тя се занимава със същите вечни въпроси за съдбата на човека, както и религията, която облича истината в митични одежди, за да стане понятна и за народа. Той вече е открил дарбата си на художник и през 1910 г. става студент по декоративно изкуство в Художествено-индустриалното училище, но прекъсва следването си, за да отиде на фронтовете на Балканските войни (1912–1913) и Първата световна война (1914–1918) като военен кореспондент, и го завършва чак през 1918 г.

Военните събития, както и последвалия период на депресия, обострят докрай чувствителността му и засилват убеждението, че светът се намира под въздействието на подмолни сили, на несъзнавани влечения, над които хората нямат власт. Неразгаданата тайна на света и човека продължава да го тревожи, а и съзнава, че самият той е част от тази тайна. Нуждае се от повече мъдрост от хора, способни да живеят в мир със себе си и със света. Това го отвежда към пътешествие на Изток – Египет, Сирия, Палестина, Мала Азия, също и Гърция и Италия. После заявява: „Отвориха ми се очите за света“<sup>3</sup>.

От преките му впечатления и преживявания се раждат „Слънчеви приказки“, съставени от негови преводи, и „Очите на Арабия“. Със същите отворени очи той пише и за родната действителност – „Богомилски легенди“ и „Видения из древна България“, „Книга за царете“... Едно творчество, в което има от приказното, екзотичното, мистичното, каквото е открил и в ония далечни страни, защото изначалната същина е една и съща. Няма дилема „наше–чуждо“. Духът е приобщен в космогония за земно и небесно. Продължава да съчинява и преразказва приказки, които излизат в 30 тома, издадени под общ наслов „Приказки от цял свят“.

Докато пътува по света и пише за него, продължава да рисува. Първата си самостоятелна изложба прави в Пловдив през 1910 г. За нея Райнов обяснява: „За да добият предлаганите в тази изложба работи самостоятелен български стил, необходимо беше за мене да възприема възгледите на нашите безименни стари майстори – и аз преработих и обнових по-главните декоративни форми, които са ни завещани“<sup>4</sup>. Той черпи идеи от религиозното изкуство – икони, стенопис, дърворезба, миниатюра, чиито образи са плоски (защото материята е нищо, а духът е всичко), обобщени и условни, превърнати в орнаментални единици, подчинени на цялото. Духовният смисъл е в преодоляване на противоречието между мимолетното и вечното. Следвайки браздата, прокарана от предците, постигаме непреходното и сакралното в българската душевност.

Николай Райнов е за собствен национален стил, без който творчеството е безсилно и само подражава, без истински да създава. Той трябва да е синтетичен в противовес на академичния, който разчита на разказа и често постига внушителност, като свързва всички сетивни белези на предмета, но не успява да измени мястото му в света, неговия духовен смисъл и не осигурява съпреживяване. Синтетичният стил, напротив, извлича вечното от преходното с внушения за идеи и представи отвъд фигуративните качества на образа. Това го сближава с кръга около „Везни“ и тук намира съмишленици. Заедно с общосподеляното противопоставяне на академичното изкуство, Райнов има и собствени изисквания и ги заявява ясно: „Сега е повратът към синтез (който) ще съчетава елементи от западноевропейския класицистичен маниер и илюзорна перспектива и византийската средновековна изискана линеарност на плоскостно-декоративното решение, заедно с орнаменталната стилистика и пищна обогрениост на Ориента и Близкия изток. Така ще се постигне равновесие между народно, религиозно и модерно изкуство“<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Вж. **Тихолов, Петко**. Николай Райнов. Живот, творчество, анекдоти. София, 1948.

<sup>3</sup> Пак там.

<sup>4</sup> Пак там, с. 48.

<sup>5</sup> **Райнов, Николай**. Изкуство и стил. // *Везни*, 1919, бр. 3, с. 70.

По това време публикува някои от най-значимите си изследвания – „Изкуство и стил“ (1919), „Симбол и стил“ (1920). В „Източно и западно изкуство“ ясно са изложени разликите в световъзприемането, но въпреки несъвпадащите полета е възможен мост на разбирателство между западната мисъл и източната езотерика.

Николай Райнов е европейец и естествено се интересува какво става на Запад. В годините 1925–1927 е командирован в Париж, където специализира история на изкуството в Художествената индустриална академия. Впоследствие от всичко видяно, придобито и осмислено се ражда и забележителната му 12-томна „История на пластичните изкуства“. Поредицата излиза в периода 1931–1939 г.

В края на 20-те и началото на 30-те години на ХХ век настъпва временно успокояване от преживяното през войните. Стихването на страстите след бурните търсения в неспокойните 20 години позволява да се навлезе в познатия, кохерентен реален свят и да се еманципира творческият акт. Време е да се погледне действителността в очите, като се скъса с досегашните задушавачи „душевности“ и да се потърси връзка между изкуството и обществото. Най-напредничавите творци се обединяват в дружество и се наричат „Нови художници“. Те нямат строга програмна ориентация и всеки носи резултатите от досегашния си социален и творчески опит. Това положение води до напрежение в техните редици. Либерално настроените „нови“ изповядват умерена гражданска позиция и не споделят социално-радикалните идеи на левия утопизъм за използване на изкуството като оръжие в класовата борба.

Николай Райнов остава при своите символи като израз на вечното, духовното, свръхфизическото, което се крие в образите на видимия свят и естествено не приема новата естетика. Той е вече професор в Художествената академия след оттеглянето на Антон Митов. Научните задачи и литературните му занимания поглъщат задълго вниманието му, но намира време да предупреди привържениците на социално ангажираното изкуство да внимават изкуството им да не се превърне „незабелязано в партийен вестник“<sup>6</sup>. След победата на комунистите остава в Академията, опитвайки се да се впише в новата обстановка, но без успех, и е принуден да напусне през 1951 г. Това е времето, в което започва стремителния възход на сина му Богомил Райнов, но тук трябва да се върнем малко по-рано.

Преди края на Втората световна война България е окупирана от съветските войски. Започва съветизация на страната. Следва кратък период, в който се задържат някои нестабилни остатъци от политическия плурализъм, но след 1947 г. комунистическата диктатура се установява трайно и страната става тоталитарна държава. Трябва да се премахнат всички различия между човешките групи, тъй като не се вписват в бъдещото безкласово комунистическо общество.

При художниците този процес е започнал още в края на 1944 г., когато при редовен конгрес на Съюза на дружествата на художниците в България (СДХБ) се решава да се закрийт дружествените обединения в него и се преименува в Съюз на художниците в България (СХБ). Започва масово покръстване в новата „вяра“. Отсега нататък членуването в новия съюз ще става индивидуално и след преценка на специална комисия. Всеки трябва да декларира лоялността си към новия режим и да заяви ясно, че е готов да изпълнява поставените задачи за неговото укрепване и утвърждаване.

Въпреки взетите мерки някои напускат общия дом, а сред останалите има все още такива, които се придържат към усвоените досега умения. Това положение не може да се търпи от властите и е време за „вразумяване“. Първо са ударени творците от бившето дружество на „Новите художници“ като проводници на чуждо влияние. Обявени за формалисти и ученици на западното изкуство, те са поставени под забрана. За да се прекъсне всякаква връзка с изкуството, което се прави на Запад, се спуска плътна завеса. Вратата за света се затваря и остава пропусклива само за прииждащото откъм страната на „освободителите“. „Дарът“ за творците е техният социалистически реализъм, който предстои да се наложи и да стане мярка за всичко. На хоризонта се появява друга форма на насилие.

Социалистическият реализъм е „изобретен“ в средата на 30-те години, в СССР, като се изхожда от руския натурализъм и от някои подходящи образци, взети от европейското изкуство от ХІХ век, но вливайки в тях ново съдържание. Самият термин носи семантично противоречие поради несъвместимостта на двете понятия, което поставя под съмнение вътрешната му логика, доколкото едното не може да изкупи другото. Този „пришелец“ взема от класическия реализъм почти всичко, от което се нуждае.

---

<sup>6</sup> Донеvsка, Бойка. „Новите в художествената критика“. // *Проблеми на изкуството*, 2011, бр. 4, с. 5.

Той вдъхва доверие със своята естественост, сюжетна достъпност, светска тематика, стабилна композиционна форма и най-вече с интереса към обикновения живот. Трябва само да се „премоделират“ мотивите и поведението му, за да илюстрират определени предпоставени положения, изобразяващи мита и утопията, и от естетическа доктрина да стане метафора на властта. Точно това трябва да свърши добавката „социалистически“, като към това, което се вижда като реалност, се включи и скритият засега кълн на бъдещето, което още е в зародиш, но зрее и скоро ще даде плод. В изобразителната структура влиза мимезисът, за да трансформира политическото във визуални форми, да става зримо и се реализира тъждество между изобразеното и изображаемото.

За да се реализират обявените от режима идейни послания – партийност, народност, социализъм, трябва да се възпитават и превъзпитават масите идеологически и политически, като всичко трябва да е близо до техния вкус, да е ясно и разбираемо и за най-необразованите в критическо отношение. Баналното и тривиалното осигурява допълнителна ефективност и така народното ще се слее с партийността. Намираме се в самата сърцевина на популистката идеология.

Формулата е намерена, матрицата е готова и в края на 40-те години на XX век нововъведенията стават задължителни. За да се стигне до желания резултат, творците трябва да забравят „аз така видях“, „аз така чувствам“. Личните предпочитания, индивидуалното, субективното трябва да се поставят в скоби, защото е важна преследваната цел. Започва се с традиционния сюжет, следва осмислянето му в духа на новото време при размяна на местата между реалност и презентация, които се сливат в едно цяло като в убежна точка. С този „творчески“ метод художниците могат да въздействат в желаната посока, като дублират и митологизират действителността, докато се превърне в нагледно олицетворение на утопията.

Идва нов хуманизъм и той задължава цялата изследователска работа като част от историческия ревизионизъм да се насочи към разделяне и разграничаване, за да се освободят творците от ненужния товар, от минали прегрешения и сегашни опасения. Крайно време е да се изолират идейните носители на реакционни възгледи, все още с влияние в творческите среди. Големите, утвърдени имена в българското изкуствознание – Андрей Протич, Чавдар Мутафов, Николай Райнов, (Сирак Скитник умира през 1943 г.) – са заклеймени като пропагандатори на западното влияние и вече не присъстват в публичното пространство. Николай Райнов и по-младият му колега Никола Мавродинов се опитват да се впишат в създалата се обстановка, надявайки се, че новите власти ще се нуждаят от техните знания, но при разрушената социална среда те са станали излишни. Николай Райнов намира убежище в аскетизма, докато „случаят“ с Никола Мавродинов (1904–1958) е различен, „отеква“ дълго и заслужава по-специално внимание като важен епизод от развилата се драма, в която дейно участва Богомил Райнов. Това го легитимира като културен аванпост на новия режим.

Никола Мавродинов е влиятелен в онези години историк на изкуството. С голямо усърдие проучва древни ръкописи, изследва и датира църковна живопис и навсякъде открива традиционни и нови моменти. В резултат се появява книгата му „Старобългарската живопис“ (1943), в която разглежда постигнатото у нас като част от голямото източноевропейско изкуство, но създадо и ценности, които внася в цялото. С интерес е посрещната и голямата му студия „Българското изкуство 1820–1920“ (1935), в която се проблематизират позиции и ключови понятия, мотивировки и практики на различните поколения с техните особености, свързаности и различия.

Основният труд на Мавродинов е изследването „Новата българска живопис“ (1947), който е история на българското изкуство от Ранното възраждане, периода на реализма след Освобождението и последвалото развитие до наши (тогавашни) дни. Периодизацията се основава на навлизането на нови поколения в художествения живот и техните жанрови и стилови предпочитания.

Годината на издаването на книгата е преломна, след 1947 г. комунистическата власт показва истинското си лице. Въпреки опита си да се интегрира в политическата обстановка, като е взел под внимание новите изисквания, езикът, използваните понятия, общата перспектива изразяват позиции, свързани с предишната му дейност. Най-уязвимата му позиция е изтъкването на влиянието, което ни е оказало западноевропейското изкуство, една буржоазна култура, която скоро ще бъде обявена за вражеска и ще влезе в арсенала на Студената война. Това е достатъчен повод за последвалите атаки на двама особено активно ангажирани с новия режим полемисти с характерно манихейско дуалистично

мислене в черно и бяло, а в случая „наше“ и „чуждо“, и в това „чуждо“ ще открият причините за упадък на българското изкуство от 20-те години насетне.

„Новата българска живопис“ е подложена на разгромяваща критика. Първи реагира Любен Белмустаков със статията „По въпроса за нашето художествено наследство“, публикувана в сп. „Философска мисъл“ (1948, кн. 4). С някои уговорки, че това е първи опит за марксистически анализ, той я обявява за неуспешна, дори вредна, защото е пренебрегнала класовата същност на изкуството. Тази критика изглежда не е била достатъчна, защото по-късно се намесва и Богомил Райнов с остра критическа статия със същото заглавие – „По въпроса за нашето художествено наследство“ (сб. „Проблеми на изобразителното изкуство“, 1950 г.). Междувременно се е състоял V конгрес на БКП (1948), който приема резолюция и препоръчва незабавна и системна борба против вредното влияние на съвременната западна култура, откъдето идват и неблагоприятията. Все още има значителни формалистични и модернистични прояви за сметка на традиционното реалистично изкуство, които пречат на устрема на трудещите се към социализъм.

Когато Богомил Райнов пише статията си, тя включва и последните партийни решения за окончателно и решително отстраняване на всичко, което пречат бързия ход към бъдещето. Според него във книгата на Никола Мавродинов излизат наяве редица назадничави възгледи и без едно правилно партийно отношение бъдещето остава проблематично. Навлизайки в съдържанието на книгата на Мавродинов, главният му интерес се насочва към изкуството след Освобождението, когато става главният сблъсък между формализма и реализма и разграничението вече е ясно. Той коментира твърдението на Мавродинов, че „ни един истински творец, встъпил в нашия живот след 1900 г., не е вече реалист и битов художник“<sup>7</sup>. Но какви са тогава, пита Райнов, „класиците“ Никола Михайлов, Стефан Иванов, Цено Тодоров, Никола Маринов, Христо Станчев, ако не реалисти, които имат и битови творби. Според Райнов поради липсата на правилни партийни позиции Мавродинов не успява да види многообразието от факти именно по двете основни линии – реалистичната и антиреалистичната. Той намира за ценен реализма на Иван Ангелов, но за него и импресионизма на Никола Петров е „едно здраво изкуство“, като не пропуска да направи и апология на един от най-вредните проводници на реакционната естетика в нашето изобразително изкуство – Сирак Скитник, утвърдил художници от своето поколение след ожесточена борба срещу Мърквичка и Митов. Неговият метод, антинаучният обективизъм, му позволява да обедини художници с противоречиви тенденции в общи групи или се е опитал да ги раздели на школи (неокласици, конструктивисти, синтетисти) въз основа на незначителни формални различия. Поколението, които следват едно след друго и носят нещо ново, не са някакъв единен поток на развитието, но Мавродинов не е успял да схване противоречията вътре в тях, в които се долавя повече или по-малко класовата борба и нейното отражение в изкуството<sup>8</sup>. Типична мисъл и характерен извод. Като отявлен реакционер той трябва да понесе своята отговорност.

Някои от цитираните имена на съвременни художници в текста на Мавродинов заедно с добавените от Райнов, които остават чужди на режима и неговите изисквания, няма да бъдат отминати без последици. Те ще бъдат наказани всеки според типа вина. Колебаещите се, които продължават да влагат в творбите си нещо от отреченото и заклеймено изкуство, ще бъдат заставени с икономическа принуда да сътрудничат, като им се отказват всякакви обществени поръчки, и за да приживяват, ще трябва да аранжират витрини и да правят детски играчки. За непримиримите ще има готови съдилища и там скоро ще застанат Александър Божинов, Никола Танев, Александър Добринов, Борис Денев, Константин Щъркелов, за да бъдат отпратени в затвора за превъзпитание. Навлизаме в 50-те години, в епохата на сталинизма, и започва най-мрачният период в полувековната история на тоталитаризма у нас.

Статията на Богомил Райнов е „легитимна“ (поръчкова) и обслужва даден момент от установяването на новата власт, представяйки господстващия ред откъм най-типичната му страна – репресията. Тя е построена по риторичен модел, това е рационализиран камуфлаж, софистичен, необедителен и от днешна гледна точка абсурден с изискването изкуството да съществува като пропаганда на социални и политически митове, като ги „определява“ с имитативни и разказвателни композиции.

С годините режимът постепенно еволюира, за да оцелява в променящите се условия. Променя се и неговият верен адепт. Той признава правото на художника да експериментира, да има свой стил,

<sup>7</sup> Мавродинов, Никола. Новата българска живопис. София, 1947, с. 48.

<sup>8</sup> Райнов, Богомил. По въпроса за нашето художествено наследство. // *Философска мисъл*, 1949, кн. 3, с. 86.

да се учи от съвременните образци, но остава опасността от прекаленото разширяване на границите, от които може да нахлуят какви ли не влияния. Остават в сила еднаквите принципи, единният метод – соцреализма, който, както вече казахме, определя какво да се види в живота и как да се види.

Когато комунизмът бе исторически победен и се разбра, че няма да има връщане назад, неговите глашатаи, поне на думи, побързаха да се откажат от доскорошната си „вяра“, страхувайки се да не им потърсят сметка многото потърпевши. Богомил Райнов пише книжката „Тайното учение“ (1991) и в нея на страница 14 се натъкваме на следните фрази: „Марксисткият социализъм не бе станал жертва на по-сетнешно изопачаване. Той бе носил своя тежък неизлечим порок още от самото си раждане, и този порок бе принципът на насилието [...] на чудовищни посегателства над отделния индивид, над едни или други слоеве, над цели народи. [...] Бил съм едновременно жертва и инструмент на идейно насилие“.

Какво е това? Разкаяние, съжаление, искане на прошка? Той просто вече е избрал друго. Сега е време да извади на бял свят това, в което е вярвал баща му Николай Райнов, последовател на Блаватска, на окултизма, езотериката, парапсихологията. За тях в света действат неведоми сили, които движат съдбите ни, а не някаква си историческа предопределеност. Едва ли някой е повярвал, че синът е готов да тръгне по пътя на баща си, след като публично се е отрекъл от него. Това е същият човек, който десетилетия е бил на разположение на комунистическата власт, когато е трябвало да се удари идеен враг или някой просто „отклонил“ се.

Една фамилна история – два непримирими свята.

#### ЛИТЕРАТУРА

---

1. **Доневска, Бойка.** „Новите“ в художествената критика. // *Проблеми на изкуството*, 2011, бр. 4. [Donevska, Boyka. „Novite“ v hudozhestvenata kritika. // *Problemi na izkustvoto*, 2011, br. 4]
2. **Мавродинов, Никола.** Новата българска живопис. София, 1947. [Mavrodinov, Nikola. Novata balgarska zhivopis. Sofia, 1947]
3. **Райнов, Богомил.** По въпроса за нашето художествено наследство. // *Философска мисъл*, 1949, кн. 3. [Raynov, Bogomil. Po voprosa za nasheto hudozhestveno nasledstvo. // *Filosofska misal*, 1949, kn. 3]
4. **Райнов, Николай.** Изкуство и стил. // *Везни*, 1919, бр. 3. [Raynov, Nikolay. Izkustvo i stil. // *Vezni*, 1919, br. 3]
5. **Тихолов, Петко.** Николай Райнов. Живот, творчество, анекдоти. София, 1948. [Tiholov, Petko. Nikolay Raynov. Zhivot, tvorchestvo, anekdoti. Sofia, 1948]
6. **Тодоров, Цветан.** Тоталитарният опит. Човешкият отпечатък. София, 2015. [Todorov, Tsvetan. Totalitarniyat opit. Choveshkiyat otpechatak. Sofia, 2015]