



Мартин Трифофов

БИОМОРФНИ БЕЛЕЗИ В МОНУМЕНТАЛНАТА СКУЛПТУРА НА БОЯН РАЙНОВ

Martin Trifonoff

BIOMORPHIC TRACES IN THE LARGE SCALE SCULPTURE OF BOYAN RAINOV

Abstract: Boyan Rainov is born in 1921 in a family of which almost every member is dedicated to art. He himself is not well known in Bulgaria because of the fact that from 1946 he lived and worked in Paris, France. His work took place in the fields of drawing, illustration, relief and easel sculpture, but at the time of his stay in the French capital he managed to produce a number of outdoor monumental sculptural compositions. They are typical examples of one formal tradition in modern sculpture that refers its characteristics to organic and nonorganic natural objects. That tradition, often called biomorphic, is familiar to us from the work of Constantin Brancusi, Jean Arp and Henry Moore.

Keywords: biomorphism; sculpture; organic abstraction; Boyan Rainov.

В настоящата статия ще разгледаме творчеството на малко познатия в България скулптор, невъзвръщенец – Боян Райнов, който от 1946 до 2005 година живее и твори в Париж, като никога не успява да се върне в родината си. Роден в Царство България през 1921 година, той е по-малкият от двамата синове на известния български художник, писател и публицист – Николай Райнов. В периода 1938-1943 година Боян Райнов следва в Националната художествена академия, първоначално в общ двегодишен курс, а по-късно в курс по Декоративно изкуство, като се дипломира със специалност „Стенопис“. След завършването си постъпва на работа като охранител към Министерството на външните работи на новосъздадената след 9.IX.1944 година Народна Република България. Там съдбата го среща с Иван-Асен Георгиев¹, който от тогава е главен секретар на това Министерство. През 1946 година Иван-Асен Георгиев е изпратен в Париж като делегат и съветник в българското посолство, а Боян Райнов го придружава с длъжността охранител, но и шофьор. През ранните години на пребиваването си в Париж Боян и първата му съпруга, Стела Райнова, специализират в Академията за изящни изкуства на френската столица при проф. Марсел Жимон², а през 1947 година се ражда дъщеря им Диана-Мария Райнова. По-късно Иван-Асен Георгиев е върнат в България, а Боян Райнов решава да остане във Франция, но съпругата му Стела Райнова избира

* martin.trifonoff@gmail.com

¹ **Иван-Асен Георгиев** (1907–1964 г.) е български дипломат и юрист, осъден на смърт за шпионаж в полза на Съединените Американски Щати.

² **Марсел Жимон** (1894–1961 г.) е френски скулптор, ученик на Огюст Роден и Аристид Маьол, и професор във френската академия за изящни изкуства до 1960 година.

да се завърне в родината, заедно с дъщеря им. Това, наред с факта, че Боян Райнов е обявен за „невъзвръщенец“ от българските власти, разделя семейството завинаги, като скулпторът успява да види дъщеря си едва след 27 годишна раздяла.

През живота си отвъд желязната завеса, Боян (както е познат в Париж) разгръща своето творчество най-вече в полето на скулптурата. 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, вследствие на настъпилата следвоенна съветизация на страната, Боян Райнов развива един изобразителен език, който е 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 земя през споменатия период, като например в тези на Величко Минев (р. 1928 г.), Галин Малакчиев (1931–1987 г.) и Павел Койчев (р. 1939 г.), 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, който съпътства изложбата, посветена на творчеството на скулптора в Националната художествена галерия в София през 2015 година с творби на автора от колекцията на Борис Бекяров. 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, стр. 7) Нещо конкретно привлича вниманието от тези думи и това е въвличането на природата, като основен участник в процеса на създаване, 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 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 биоморфна³ традиция в изкуството на модерната епоха. Нека първо обаче, да се запознаем с корените и с някои основни характеристики на тази традиция, чиито най-ярки представители в скулптурата са имена като Константин Бранкуш, Жан Арп, Хенри Мур, Барбара Хепуърт и др.

Въпреки че идеите на биоморфизма в пластичните изкуства са добили най-явен израз през XX век, природата винаги е била модел за художници и архитекти. Тя е играла важна роля не само в определянето на външната форма на дадено произведение, а също е била и образец за извеждане на пропорции и структури. Това внезапно очарование на художниците от първата половина на века би могло да бъде разчетено като реакция към еуфорията от техническия скок, случващ се по това време в развитите страни, а също така и като следствие на развитието на биологичните науки, разкриващи с все по-голяма яснота фундаменталните закони и процеси в основата на всички живи (и неживи) обекти. През 1935 година английският поет, писател и критик Джофри Григсън за първи път използвал термина „биоморфизъм“ във връзка с творчеството на Хенри Мур. Година по-късно, директорът на Музея за модерно изкуство в Ню Йорк, Алфред Бар, употребява този термин в труда си *Кубизъм и абстрактно изкуство*, съпътстващ голяма организирана от него изложба, поставяща един до друг двата основни клона, които се оформят в абстрактната традиция на модернизма – геометричната и негеометричната абстракция, като ни предоставя и конкретни примери: „*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, p. 19)

³ От гръцки език βίος – живот и μορφή – форма.

Тези редове от средата на третото десетилетие на века легитимират термина от страна на художествената критика и ни дават яснота в опитите да разберем по-добре същността на това художествено движение. Историята показва, че то в крайна сметка не е успяло да се обособи като отделна школа, обединяваща група художници с обща посока на развитие и представлящи 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 модернизма⁴, но в крайна сметка движещи изкуството към едно – неговото еманципиране и превръщане от отражение на действителността в един свят за себе си или с други думи в една нова действителност. В услуга на тази цел, биоморфната скулптура следва различни пътеки в извеждането на характерния за нея формален език, като например развитата в творчеството на Константин Брънкуш (1876–1957) идея за универсална хармония и вярност към материала, обяснена в известния труд на Хърбърт Рийд, *Сбита история на модерната скулптура: „Универсална хармония предполага, че формата е определена от физически закони в процеса на растеж. Също както кристалът, или едно листо, или черупка, придобиват определена форма, чрез действието на физически сили ръководени от една вътрешна енергия, така едно произведение на изкуството би следвало да се формира от сблъсъка на съзидателната енергия на художника с материала на неговото изделие.“* (Read, 1964, p. 80)

Този урок по-късно бил усвоен и от британския скулптор Хенри Мур (1898–1986 г.), който от своя страна го обогатил с осмислянето на пейзажните формации и възможността те да бъдат интегрирани във фигуралната скулптура. Мур черпил своето „познание за формата“ и от многобройни намерени и събирани от него камъчета, както и от други природни обекти, нещо към което се ориентира още през 1916 година и пионерът на органичната абстракция – Жан Арп (1886–1966 г.). Арп използвал пръчки и клони за отправни точки към цикъл от рисунки, възплътели дадаистичните му идеи и развити по-нататък от него в релефи, а след това и в кръгла скулптура. Общото между тези примери е познатият стремеж на модерния авангард от началото на XX век към разграничаване от действително съществуващи образи в природата, но в случая и в търсенето на колаборация с нея, която да предостави своето познание за непрекъснатите процеси на промяна и растеж. „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.“ (Arp, 1948, p. 70). Това са думи, с които Арп обяснява своето вдъхновение от природата, в чиито принципи той открива решения и възможности за създаването на автономни форми. Тази автономност на пластичните качества на формата като чисто изобразително средство е усетена и от Боян Райнов, който следва наистина близко и споменатите по-горе разбирания на румънеца Бранкуш: „Обичам да усещам формите в ръцете си: създадени от човека или природата, те имат свой собствен език... Обичам материята и изпитвам дълбоко уважение към нея, защото от нея се ражда скулптурата“⁵

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 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*⁶. По-късно Боян разказва 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.

След установяването си на запад от желязната завеса, Боян Райнов така и не се завръща в родината. 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

⁴ Интересно е да се отбележи, че дори бащата на конструктивизма, Владимир Татлин (1885–1953 г.), базира своя „Летатлин“ на органичен биодинамичен принцип, какъвто е полетът на птиците.

⁵ Думи на Боян Райнов, публикувани в каталог с негови работи, издаден от Музея на пощите в Париж. “BOYAN”, Musée de la Poste, Créteil Cadrat d’or 1981.

⁶ История на пластичните изкуства – поредица от 12 тома с прекрасни приложения, оказали огромно влияние в развитието на българската култура, изд. „Ст. Атанасов“.

си степен непознато за широката публика в България. На това най-вероятно се дължи и малкият брой 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. Може би най-пълното и широкообхватно изследване по темата е статията на Десислава Цанкова, „Непознатият Боян Райнов (1921–2005)“, публикувана през 2010 година в списанието „Проблеми на изкуството“. В текста авторката разглежда както биографичният 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 наоткрито 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, Цанкова ги определя като „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)

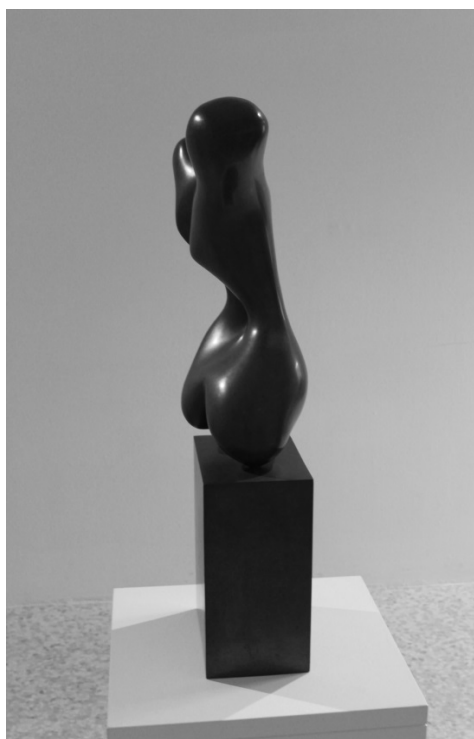
Кое за Боян Райнов е това „най-съществено“? През първите години от живота на Боян Райнов във Франция, той успява да създаде приятелства с някои от най-изявените представители на изкуството в страната, работи с реномираната „Galerie de L'Elysée“ собственост на Алекс Маги⁷, излага и в друга галерия с висок статут, каквата е „Cahiers d'Art“. До 1962 година участва предимно в общи изложби, заедно с имена като Жан Арп, Алберто Джакомети и Хулио Гонзалес, а през 1963 година за своята композиция „Сплетените“ получава първа награда от международната изложба на скулптурата в Монте Карло. Това са годините, по време на които Боян развива така характерния за него формален речник на обобщени обеми с акцент върху начина по който те преминават и се преливат един в друг. Така, когато през 1968 година той получава първата си обществена поръчка от кметството на Парижкото предградие Ноази Льо Сек, той изразява в ясен и монументален образ отношението си към природната форма в композиция наречена „Градът“ 1971 г. (ил. 1).



Ил. 1. Боян Райнов, „Градът“ – „La Ville“, с дължина 500см., калай, Ноази Льо Сек – Франция, 1971 г.

⁷ **Алекс Маги** (1905–1999 г.) е роден в еврейско гето в Полша, спасил се от депортация към лагера Аушвиц, участвал във френската съпротива, а след войната е бил успешен галерист.

Скулптурата представлява легнала женска фигура, която прави впечатление с чистия си обтекаем силует, доближаващ се до този от произведения на Жан Арп (ил.2), 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, „*раждац се*“ вследствие човешката дейност. 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 тринайсет години след поставянето на една знакова творба на Мур пред сградата на Юнеско в Париж през 1958г. (ил.3), а в периода 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 1948 година. 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 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 първия случай освен за чисто формален акцент, пробиването на фигурата има своята роля и като препратка към мистериозното. Относно отворите, бидейки характерен белег и от по-ранни периоди на Мур, самият скулптор разяснява две десетилетия преди това, като отново насочва вниманието ни към обекти с естествен произход: „*Дупката свързва една страна с друга, което я прави веднага по-триизмерна. Една дупка може да има толкова много форма-значение, колкото и солидният обем. Възможна е скулптура от празнината, в която камъкът съдържа само дупката, бидейки преднамерена и обмислена форма. Мистерията на дупката – тайнственото очарование на пещерите в хълмове и скали.*“ (Мооге, 1937, р. 338–40) Анализирайки скулптурата на Мур пред Юнеско, изкуствоведът Криста Лихтенстърн твърди през 2008 година, че „*с естествените ритми на своите жизнени форми, тази лежаща фигура олицетворява възгледа на Мур за цивилизацията като „органичен процес.*“ (Lichtenstern, 2008, р. 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 един „*раждац се*“ организъм.



Ил. 2. Жан Арп, „Торс“ бронз, 1931г.



*Ил. 3. Хенри Мур, Фигура пред сградата на ЮНЕСКО,
с дължина 508см., травертин, Париж – Франция, 1957–58г.*



*Ил. 4. Боян Райнов, „Хората и машините“ – “Les homes et les machines”
висока 400 см., калай, Шатене Малабри – Франция, 1972г.*

„Хората и Машините“ (ил. 4.) е името на втората реализирана едроформатна скулптурна композиция, която Боян Райнов създава. Тя е открита през 1972 година и се намира в двора на Техническата гимназия на едно друго парижко предградие – Шатене-Малабри. Заглавието на творбата отново ни въвлеча 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 структура 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 Джак Бърнъм в труда му от 1968 г. *Отвъд модерната скулптура. Ефектите на науката и технологиите върху скулптурата от този век*. Той пише: „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 той.“ (Burnham, 1968, p. 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, който в тях представя творчеството на българина. (Zervos, 1960, p. 33–35)\



Ил. 5. Боян Райнов, „Приятелство между хората“ – “Amitie des homes”, висока 500 см, калай, Антони – Франция, 1978 г.

Последната композиция, която ще разгледаме е наречена с носещото усещане за интимност име „*Приятелство между хората*“ (ил.5). Тя е открита през 1978 година в Антони, където по това време се намира и ателието на Боян Райнов. Площадчето в околността на френската столица, на което е ситуирана творбата, впоследствие е кръстено на българина, като и до днес носи името BOYAN.

За избора на тема, авторът разказва в разговор с Елена Томалевска⁸, 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 пазещи органичното си звучене. То прозира в категоричното представяне на главите в обобщени яйцевидни форми. 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. Човекът, в качеството си на биологичен вид, следва своя еволюционен път през особеностите на една динамична епоха, която е поставила под изпитание неговата връзка с природата.

Разгледаните три примера не са единствените скулптурни проекти на Боян Райнов, реализирани в екстериорна среда. Съществува една стена с релефи от кован месинг, намираща се в двора на училище Анри Валон във Витри-сюр Сен, както и бронзова скулптура с името „*Пробуждане*“ на паркинга на борсата в самия център на Париж. 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 настоящето изследване. 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.

След това кратко проучване, с главен фокус върху монументалните произведения на Боян Райнов, и представените аргументи за наличието на абстрактни по форма, но внушаващи представа за органичен произход елементи, с които авторът борави в своите композиции, можем да твърдим, че наследеният от него биоморфен речник, произлизащ от традициите на модерната скулптура, заема съществено място в пластичните му търсения. Той е имал възможността да го разгърне в три монументални скулптури, противопоставяйки го на чисто геометрични пластични акценти, с цел да насочи вниманието ни към теми, касаещи връзката на човека със заобикалящия го модернизирания свят, от една страна, и природата от друга.

ЛИТЕРАТУРА

Попов, Ч. Изкуството на Боян Райнов // „Боян Райнов. Колекция Борис Бекяров“, Национален музей на българското изобразително изкуство, 2015. [Popov, Ch. Izkustvoto na Boyan Rainov // Boyan Rainov. Kolekciya Boris Bekyarov”, Nacionalen muzej na balgarskoto izobrazitelno izkustvo, 2015]

Barr Alfred. Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York 1936.

Read, Herbert. Modern Sculpture: A Concise History, Praeger, 1964.

⁸ Става въпрос за разговор-интервю от личния архив на Елена Томалевска, който до момента на издаване на настоящата статия не е публикуван. Бих искал да използвам възможността да благодаря сърдечно на Е. Томалевска за предоставянето на този запис.

Аrp Жан. “Concrete Art” in *On my way. Poetry and Essays 1912–1947*, New York: Wittenborn, Schulz, 1948.

Цанкова, Д. Непознатият Боян Райнов (1921–2005) // Проблеми на изкуството, София, брой 3, 2010, с. 20–28. [Cankova, D. Nepoznatiyat Boyan Rainov (1921–2005) // Problemi na izkustvoto, Sofiya, broi 3, 2010, s. 20–28]

Moore, H. A Sculptor Speaks // “Listner”, 18 August 1937, pp. 338–40

Lichtenstern, C. *Henry Moore: Work-Theory-Impact*, London 2008.

Burnham, J. *Beyond Modern Sculpture*, George Braziller, Inc., 1968.

Zervos, C. *Jeunes sculpteurs: Boyan*, Cahiers d’Art. 1960, p. 33–35.