



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

Научен консултант /ръководител/: доцент Валентин Савчев

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на научно-образователна
степен „доктор”

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

София, 2021г.

Авторът на дисертационния труд е зачислен като свободен докторант към департамент „Изящни изкуства“ на Нов български университет – София, със заповед № 3-РК-79. Срок на обучение 3 години, считано от 01.10.2019г. във връзка с решение на Факултетния съвет на Магистърски факултет.

Научното жури е избрано със Заповед № 3-РК-248 на 29.07.2021 г.

Членове на научното жури:

Доц. д-р Калина Христова – председател (становище)

Доц. Владимир Александров Игнатов – рецензия

Проф. д-р Борис Серфинов – рецензия

Доц. Емил Вълков Бачийски – становище

Доц. д-р. Тодор Георгиев Ламбов – становище

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в канцеларията на департамент „Изящни изкуства“ на Нов български университет - София.

СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА:

Обща характеристика на изследването

Актуалност и значимост на изследвания проблем.....	4
Обект, предмет, цели и задачи на изследването.....	6
Методи и подходи използвани по време на изследването.....	8
Структура на изследването.....	8

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.....	10
1.1 Художникът обръща поглед към индивидуалните си качества.....	11
1.2 Абстракцията като средство за еманципиране на изобразителното изкуство..	12
1.3 Радикалните позиции при теченията Дада и Сюрреализъм.....	12
2 Произход и значение на идеята за витализма и биоморфизма.....	13
2.1 Витализъм.....	13
2.2 Биоморфизъм.....	14
3 Биоморфната традиция в скулптурата от модерната епоха.....	17
3.1 Биоморфната форма, проследена в творчеството на някои от най-именитите скулптори от модерното изкуство.....	17
3.2 Скулптурата на територията на България - кратък преглед на развитието ѝ след освобождението. Посочване на примери, съдържащи формални следи от биоморфната традиция.....	18

ВТОРА ГЛАВА

Биоморфизмът като белег в творчеството на Боян Райнов.

1. Биографични данни за автора.....	21
2. Примери от малката пластика на Боян Райнов, разгледани от гледната точка на синтез между органична и абстрактна форма.....	24
2.1 Биологично вдъхновени белези.....	24

2.2 Формални черти, вдъхновени от неорганични природни първообрази.....	25
2.3 Други примери от малката пластика.....	26
3. Влияния и изобразителни похвати в монументалната скулптура на Боян Райнов от гледна точка на биоморфната форма.....	26
4. Дискурс по темата на дисертационния труд. Авторът отправя въпросите си към утвърдени професионалисти в областта на пластичните изкуства.....	

ТРЕТА ГЛАВА

Проекти, изпълнени от автора на дисертационния труд.....	28
Заклучение.....	31
Приноси.....	32
Цитирана литература.....	34
Списък на публикациите на автора по темата на дисертацията.....	35

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 тоталитарния режим. През първите две десетилетия след войната, ситуацията на художествената сцена в Народна Република България е завладяна от законите 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.

Контролът от страна на властта върху индивидуалните творчески търсения, разбира се, няма как да засегне творците, родени в България, но заживели отвъд желязната завеса. Такъв е случаят с личността и творчеството на Боян Райнов. Неговата съдба и творчески постижения в областта на пластичното изкуство обаче, като че ли не се радват на популярност в обществената, а дори и

в културната среда у нас. 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 д-р Пламен Петров, който разказва за заплитането 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 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 тази в настоящия труд. Надеждата е, че всяка малка стъпка към опознаването на оставеното от Боян Райнов творчество би допринесла за попълването на празнини в 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 все пак, че усилия в тази посока не липсват, въпреки споменатите съпътстващи ги куриозни грешки и усложнения. След смъртта на Райнов през 2005г. в България са направени няколко изложби с негови работи, като най-голямата от тях, представяща го в най-широк план се е състоя през 2015г. в Националната Художествена Галерия. Специално за изложбата е издаден и каталог, в който са поместени текстове от Иво Милев, Светлин Русев, Чавдар Попов, както и такъв от колекционера Борис Бекяров, чиято колекция от творби на автора е показана в споменатата експозиция. Най-обстойното изследване правено върху личността и творчеството на Боян Райнов, дело на Десислава Цанкова, също е поместено в каталога, наред с анализи на отделни работи на скулптора, част от същата колекция. За съжаление, по-

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/>

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 извън пределите на България. Правейки настоящето изследване, имах късмета да се запозная с близки на скулптора, собственици на негови творби, живущи в Париж, а също и да работя със записи на непубликувани 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 предимно проследяването на проявления на биоморфизма в скулптурата на Боян Райнов. 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. Не по-малко важна гледна точка е и погледа към работата на автори с подобна на съдбата на Боян Райнов. От тях наследяваме традицията на приобщаване на българското изкуство към европейското културно развитие, каквото се е наблюдавало през първата половина на двадесети век. В един по-широк план и може би в друг труд, би могло да се обърне поглед и към реализациите на визуални артисти като Михаил Симеонов, Васил Симитчиев и др.

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 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 присъствие 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: Историкографски, 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.

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 функциониране². 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 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. За по-ясното историческо позициониране на проблематиката, засегната в страниците на

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

дисертационния труд, изследването проследява споменатите промени, макар и без претенция за изчерпателност.

Втората половина на ІХХ и началото на ХХ 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 засегнало целия свят. Това явление е познато като Втората индустриална революция и най-общо казано представлява продължение на първата, като веднъж механизирани, индустриите на развитите държави продължават своя стремителен ход на развитие. Основна тема при нея се явява навлизането на конвейрните линии и масовата производителност, 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 били причина за промяна на темповете на развитие на промишлеността и довели до коренна промяна също и в живота на засегнатите общества.

1.1 Художникът обръща поглед към индивидуалните си качества.

Творците, живели и работили на границата между ІХХ и ХХ век, били изправени пред предизвикателство. Ако до тогава живописиста 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 посока, поета от страна на изкуството, е пряко отражение на епохата, 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, разтърсван от бързоменящите се проблеми. Първите, които целенасочено се противопоставили на утвърдения класически изобразителен език били

импресионистите. 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.

1.2 Абстракцията като средство за еманципиране на изобразителното изкуство.

Абстракцията е основният 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. За модерната скулптура, ако приемем, че първите стъпки са извървени от ярки отделни личности като Роден, Матис, Епщайн и Брънкуш, то следващите революционни скокове са дело на художествени движения с широко влияние като Кубизма, Футуризма и Конструктивизма. Те обаче се ангажират по-скоро с геометризирането на формата, отколкото с експерименти, целящи да въвлекат абстракцията в посока по-близка до природното ѝ и органично „звучене“.

1.3 Радикалните позиции при теченията Дада и Сюрреализъм

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. Тристан Цара, Хуго Бал и Жан Арп се 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 като част от обществото, довело

света до злокобния военен катаклизъм. Това е едно от художествените движения на XX век, което прокарало път на тази биоморфна традиция, предмет на по-задълбочено изследване в следващите части на дисертационния труд. Според някои от неговите представители, човекът принадлежи първо и предимно на природния свят, и съответно, най-искрените му художествени практики следвало да бъдат органично обвързани с нея.

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. Сюрреализма наследява и отношението към природата, което легитимираше биоморфната посока на развитие като част и от това художествено движение.

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

2.1 Витализъм

Често, за да си изясним значението на определена дума, целенасочено 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“ и „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“, в текста е проследено дълговековното 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 или по-просто казано - тази гледна точка за произхода на феномена наречен живот е поддържана от учени физици и биохимици. Те разчитат 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 невъзможността и безсилието в опитите да се разберат животворните причини докрай, като още от XVII век насочили внимание към необяснимите аспекти на проблема.

На границата между IXX и XX век, френският философ Анри Бергсон (1859-1941) 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. Голяма част от творците от началото на новия век били силно повлияни от философията на Бергсон.

2.2 Биоморфизъм.

В следващата част текстът разглежда 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 художествената дейност. Проучвайки по-задълбочено много от модерните жанрове и тяхната културна продукция, пред нас се разкрива активен интерес към „живота“ и „органичното“.

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. Между 1880 и 1933, пластичните изкуства били под постоянно

влияние на биологичните изследвания, представляващи техен основен източник на вдъхновение. 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, противопоставяйки специфичните си флорални мотиви на машинно вдъхновените абстрактни художествени образи.

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, превеждани съответно като *живот* и *форма*, довело до появата на този термин, който първоначално бил използван за нуждите на природните науки. По-късно, през тридесетте години, понятието било взето назаем от изследователите на изкуството, за да им бъде от помощ в стремежите им 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*“. 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 формалните идиоми, залегнали в творчеството му. Ето какво пише английският поет и критик в статията си

„Коментар за Англия”, публикувана в първото издание на списание „Axis” от Януари 1935г. В нея Григсън на няколко пъти търси разграничаването на двете линии на развитие на абстракцията:

„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: 8). Говорейки за Мур, Григсън продължава по-нататък в същата статия: *„строител на образи между съзнателното и несъзнателното...английският скулптор с голяма сила на въображение, която почти овладява, биоморфистът създаващ творчество,, способно да живее и да се развива, с всички техники които са му необходими.“* (Grigson, 1935: 10)

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 ХХ 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, Джаксън Полък и други. С корени, дълбоко свързани с движенията Дада, а по-късно и Сюрреализма, се появяват изобразителни белези, чиито външни пластични стойности се вписват в по-широкото определение, „биоморфни“. При него елементите на художественото произведение се формират вдъхновени от естествено изградени структури, природни модели и биологични форми. Този разпознаваем начин за създаване на обекти на изкуството, подчинен на емоцията 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*“. Биоморфната или органичната форма като произход се свързват с естествените процеси. Те са средство, което позволява на художниците да проучват света на природата без директно да я пресъздават 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 очертал 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

В тази част от дисертационния труд, фокусът е главно върху проявленията на биоморфизма в скулптурата. След посочване на основните ѝ характеристики, разклонения и влияния, следва и по-прецизен поглед върху проявленията ѝ в творчеството на трима от най-влиятелните скулптори на XX век.

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

Тази част от дисертационния труд се фокусира върху творчеството на три големи имена от европейската модерна скулптура, като всяко от тях е обвързано

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, в услуга на предмета на изследването, то се опира върху опита на Константин Брънкуш, Жан Арп и Хенри Мур. С художествената си дейност те открянали, за следващите поколения скулптори, вратите към различни посоки на развитие. Една от тези посоки е и изследваната виталистична традиция, добила облика си благодарение на биоморфните примери в изобразителното изкуство. Това е и една от линиите, следвани от Боян Райнов, чието проявление ще бъде проследено в следващата глава. Като начало обаче изследването обособява характерни формални черти от това направление и се стреми по възможно най-пълноценния начин да ги обвърже с примери от художествената дейност на родения в България скулптор.

5. Развитие на българската скулптура след освобождението. Наличие на някои аспекти от формалния речник на биоморфната традиция.

След описаните до този момент процеси на привнасяне и осмисляне на художествени практики, развити на територията на западния свят, с развой 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 да изкарва средства за прехраната си. 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). 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 1956г³. 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

³Априлският 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.

ни. Годишите преди 1944-та за България наистина били по-благоприятната среда, разрешаваща експериментиране и поглед към авангардните западни тенденции от страна на художествените дейци, но сякаш тези процеси били в проблематиката основно на живописиста. Интересен е феноменът, че противно на реалните препятствия, налагани от политическата, а от там и естетическата цензура, с напредъка на годините под тоталитарен режим, редица имена от нашата скулптура достигат до резултати, различни от идеята за социалистически реализъм. Според Орлин Иванов, изследващ монументалната характеристика в скулптурата на 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 тематики 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 днес можем да определим като 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“** и **„Марица“** с автор Величко Минеков, **„Корени“** от Галин Малакчиев, както и други.

ВТОРА ГЛАВА

Биоморфизмът като белег в творчеството на Боян Райнов.

Втора глава разглежда творчеството на Боян Райнов през призмата на проучената информация от първата част на изследването. Тя е разделена на три части. Първата дава яснота относно самата личност на автора, преглеждайки и биографията му. Втора част е отредена за проучване на примери от малката пластика на скулптора, а третата част е обвързана с монументалното му наследство, реализирано във Франция.

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, по това време 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.

През първите години от живота на Боян Райнов във Франция, той успява да създаде приятелства с някои от най-изявените дейци на изкуството в страната, работи с реномираната „Galerie de L'Elysée“ 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 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 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 е 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 гълъби. 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 живущи 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, 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.“⁴

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

⁴Личен архив – Елена Томалевска

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.

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 част от текста изследва аспект от творчеството на скулптора Боян Райнов, свързан с биологично ориентирани формални характеристики, познати, от традицията на модерното изкуство, под определението биоморфни. На преден план са разгледани три произведения, отразяващи дори по-широк изглед към идеите на скулптора. Разсъждения в такава посока обясняват донякъде и усещането на Десислава Цанкова, за връзка между фигурите на Боян със Сюрреализма (за който по-рано отбелязвахме, че в голямата си част е 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 следващите страници от изследването е обърнато внимание, именно върху част от предпоставките, които според тезата на 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, но той е съумял да го

интерпретира в свой, оригинален пластически почерк. Произведения, анализирани по-подробно и представени от ъгъла на конкретния пластичен проблем са „Семето“, „Износване“, „Сред вълните“, а също и една неозаглавена творба. Поради оскъдното количество научни изследвания, фокусирани върху творчеството на Боян Райнов, голяма част от информацията в този труд се опира на неизлъчвани видео материали и интервюта с автора, с които имах щастието да работя. Отзивчивостта на Елена Цанкова ме дари с възможността да чуя неин разговор със скулптора, както и интервю, заснето за френската телевизия, от журналиста Жан-Рене Албертен. Вторият материал е полезен конкретно и за проблемите, засегнати в дисертационния труд, тъй като в него Боян често изразява мисълта си чрез метафори, свързани с природата. С тяхна помощ, той обяснява формални проблеми, засягащи скулптурата му, за които иначе не навлиза в подробни обяснения. Тъй като изследването на модерното изкуство, до не малка степен, представлява сравнения на ярки индивидуалности, аз съм си позволил да правя подобни паралели между думите и идеите на Боян Райнов и тези от и за други автори, представители на скулптурата на ХХ век. Стремил съм се да тълкувам информацията, свързана с творчеството на българина, на базата на вече утвърдени теоретични репери, касаещи биоморфната форма.

2.2 Формални черти, вдъхновени от неорганични природни първообрази.

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 от взаимно обвързани елементи. Тези принципи, както вече проучихме в първа глава, са били отправна точка за не малко художници от първата половина на ХХ век. В пластиките, познати ни от творчеството на Боян Райнов, откриваме

алегории за природни феномени, каквито са вълните и вятъра, понякога изразени от гледна точка на ерозивните им сили. В тази част са разгледани произведения като „Жена на брега на морето“, „Клекнала гола“, „Срещу вятъра“, и „Вълната“. С анализа на посочените произведения, изследването защитава тезата, че в стремежа си да абстрахира човешката фигура от реалния ѝ образ, българинът взема решението да я представи или като друга природно генерирана форма, или да я пластична маса, моделирана под влиянието на различни природни стихии.

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.

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

Имаме всички основания да твърдим, че в момента на пристигането си във френската столица Боян Райнов е бил запознат с вече бушуващите промени на сцената на европейското и световното 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. Боян неведнъж споменава за важната роля, която баща му изиграва за неговото развитие. 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. В дисертационния труд е отделено специално внимание на три от тези пикове в кариерата на скулптора. Това са **Градът (1968-71г.)**, **Хората и машините (1972г.)** и **Приятелството на хората (1978г.)**. Сравнявайки първата композиция с известната легналата фигура на Хенри Мур пред сградата на ЮНЕСКО в Париж, не може да не направи впечатление близката им прилика. При анализа на творбата от британския скулптор, 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. Подобен прочит оправдава биоморфния облик на **Градът**, като следствие на предварителни концептуални решения за започването на един такъв проект. Втората монументална реализация на Райнов със заглавието си въвлича зрителя в разсъждения относно отношението на автора към връзките и метаморфозите на органичното (в образа на човека) с изкуственото (това, което е сътворено от човека). Тези връзки, авторът е превел на изобразителен език с помощта на чисто формални съотношения, които допринасят за модерното звучене на **Хората и машините**. Последната композиция, разгледана в тази част от дисертационния труд е **Приятелството на хората**. В нея се наблюдава, че българинът е запазил поеманата до този момент от него посока на пластични търсения с основен фокус в приближаването на границите между абстракцията и фигуративността.

Въпреки, че не са единствените екстериорни произведения на Райнов, изследването се спира главно на тях, като заемащи по-активна роля в градската среда, благодарение и на по-големите им размери. Тъгълът, от който са изследвани тези примери за монументална пластика отново е от страна на тяхната форма и по-конкретно биоморфните ѝ величини, изведени от концепцията на автора спрямо тях.

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

На няколко пъти в страниците на дисертационния труд се споменава за недостатъчната степен на познаване на творчеството на Боян Райнов. Посочени са и 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. Рядко може да се разчита на литературни материали по темата, тъй като такива почти не съществуват. За да се запознаят с тях, изкуствоведите би следвало да търсят контакт с частни колекционери, притежатели на творби от скулптора или да пътуват до Франция, за да ги наблюдават на място. 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 рамка при провеждането на анализа. Във приложените 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.

ТРЕТА ГЛАВА

Проекти, изпълнени от автора на дисертационния труд.

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. Започвайки работа по изследването си, 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. Бих могъл да отчета, че през последните две години опитах да доближа границите между творческата си фантазия 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, поради която включвам 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 си помогна в осмислянето на информацията, открита в научните текстове, разглеждащи витализма и биоморфизма в пластичните изкуства. Имената на работите, които описвам в трета глава, са „**Композиция (Post Travelism)**” и „**Органично-неорганично**“.

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. 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. 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)

В следващата работа, включена в страниците на този текст, наречена **„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?

Двете работи са целенасочено изведени в диаметрално противоположни, както концептуални, така и формообразуващи принципи на изграждане на художественото произведение. Намерението ми беше, чрез по-широк практически диапазон, да добия и по-лично отношение относно проблема за биоморфната форма, и различните ѝ прояви във визуалните изкуства.

Заклучение

Биоморфното отношение към формата в модерната скулптура е явление, проследимо до някои от най-ранните творби на изкуството от тази вълнуваща епоха. Биоморфна форма откриваме в предизвикалите фурор за времето си произведения на Константин Брънкуш, по-късно в художествените експерименти на дадаисти, а в последствие и в практиките 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 с материали, използвани за направата на чорапогащници, с напредването на десетилетията и началото на новото хилядолетие прераствали в мащабни пространствени композиции. Но докато навлизали в почти всички модерни художествени движения и по-съвременни примери, 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 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, а също и човекът, обогатил всяко художествено течение, до което се докоснала всеобхватната му творческа сила – Пабло Пикасо. Те неминуемо оказали влияние на следващите поколения скулптори, а в този текст основно е разгледан случаят 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 застой изкуството в родината му. Възможно е точно поради такива причини, появата на произведения с подобен модернистичен дух, на територията на България, да е 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. Това обаче не ни дава право да бъдем безотговорни към труда на Боян Райнов, а напротив, анализирайки резултатите на автори с подобна житейска съдба, имаме изключителната възможност да внесем яснота в нашето минало и настояще.

Макар и реализирал творчеството си в условията на един свят, разтърсван от идеите на постмодернизма, Боян Райнов останал верен на по-класическия подход за правене на скулптура, както и на нейния чист облик. Докато работил върху изразяването на чувствата си чрез различни материали като камък, дърво, бронз, а също смола и калай, той 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 от 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. Понякога Боян ни представя субекта в конфликт с обкръжението му, но в повечето случаи личностните качества и позитивният светоглед на скулптура надделяват, обрисувайки не антагонизма, а толерантния диалог в 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

биоомфната 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 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.

Цитирана литература:

1. Ворингер, В., 1993. *Абстракция и вчувствуване*. Наука и изкуство, София.
2. Иванова, С., 2014. *Монуменалната скулптура до 2000-та година. 120 години българско изкуство-приложно, декоративно, монументално*. София.
3. Иванов, О., 2017. За монументалната характеристика в скулптурните ескизи на Любомир Далчев от периода 1963-1979. *Визуални изследвания*, 1, 83-86.
4. Цанкова, Д., 2010. Непознатият Боян Райнов (1921-2005). *Проблеми на изкуството*, 3, 20-28
5. Griggson, G., 1935. Comment on England. *Axis*, 1, 8-13.
6. Lichtenstern, C., 2008. *Henry Moore: Work-Theory-Impact*, London.

Електронни източници:

1. 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/>

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