
ИЗМЕРЕНИЯ НА ЕСТЕТИЧЕСКОТО В ИЗКУСТВОТО И КУЛТУРАТА

ГАЛИНА ДЕКОВА*

ПЛАСТИЧНОТО И ЕЗИКЪТ НА БЕЗУСЛОВНОТО В „ИСТОРИЯ НА ПЛАСТИЧНИТЕ ИЗКУСТВА“ ОТ НИКОЛАЙ РАЙНОВ

Abstract: The study examines some aspects of the History of Plastic Arts by Nikolay Raynov and, more specifically, the concept of plasticity, which is of great importance for the 20th-century Bulgarian art. Raynov introduces it in a different sense from that of its later understanding. Important for Raynov's theory of art is his attitude to the applied arts, and this issue needs a much more detailed consideration. The same applies to the 'unconditional', which is also present in many of Raynov's articles on art. There is a need to trace these categories in the voluminous work of Nikolay Raynov and this article only marks issues that need to be developed in the future.

Keywords: plastic art; plasticity; unconditional; japonism; decorative art; art theory; history of art; modernism; painting.

Настоящото изследване се движи в едно трансдисциплинарно поле, засягайки въпроси от българското изкуството, неговата рецепция и историзирането му. Централната му задача – да разграничи лексикално употребата на едно транзитно понятие – пластичното в различни периоди на писане за изкуство, се оказва, че не може да бъде изпълнена без да се вземат предвид и други централни мотиви, въведени от Николай Райнов в неговата *История на пластичните изкуства*. Накратко – в периода между двете световни войни в систематизиращ смисъл понятието е свързано основно с основополагащите му за България трудове по историята на изкуството. В тях той излага своя интердисциплинарен аналитичен подход към историята на изкуството¹, но по-същественото е, че теоретично извежда наченатия от Гео Милев модернистичен проект за етаблиране на модерното изкуство в синхрон с експресионизма на Запад. Мисията на тази широка модернистична програма е да премисли постулатите на реализма и да обоснове изобразителното изкуство като медиум за изразяване на автономния творчески аз: „Деец е, разбира се, духовното, човекът“ (Райнов 1931: 219), в една отделена от наподобителното изобразителна система.

* Гл. ас. д-р в Национална художествена академия „Николай Павлович“, София.
Email: galinadekova@gmail.com

¹ Първата книжка от поредицата „История на пластичните изкуства“ („Вечното в изкуството“) е посветена изцяло на тези въпроси, чиито отделни глави носят заглавия като: Райнов, Н. 1931. *Вечното в изкуството. История на пластичните изкуства*. Том I. София: Стоян Атанасов.

Пластичното

Допълнително чрез идеята за пластичното този текст се доближава до идеята на Николай Райнов за българския контекст като пресечна точка между източната и западната култури, така или иначе давайки си ясно сметка, че поради обема си може само да скицира някои посоки за бъдещо по-обстойно изследване.

В процеса на това скициране може да се направи изводът, че ударението върху пластичното е до голяма степен наложено от един по-късен *фетишизиран* прочит на *Историята на пластичните изкуства*². Макар и апокрифен, той е значително отклонение от идеите на самия Николай Райнов, употребявайки ги между другото и за целите на политическата идеология. Затова засега оставям настрана това посмъртно битие на понятията като вторично спрямо авторските интенции.

Така се налага пояснението, че пластичното в трудовете на Николай Райнов се отнася до акта на изобразяване, който се осъществява посредством автора, материализира се в творбата и въздейства на зрителя. По този начин пластично се оказва заменимо с изобразително. По-нататък пластично не е парадигматично в опита на Николай Райнов да дефинира и предаде чрез понятиения апарат на естетиката онова качество на изобразителното изкуство, което внушава „безусловното“, разбирано в смисъла на романтизма.

Също трябва да се уточни, че *Историята на пластичните изкуства* е само част от мащабна енциклопедична жизнена мисия, на която Николай Райнов посвещава целия си живот и е изключително трудно за днешните изследователи да предложат нещо повече от откъслечни разсъждения върху отделните ѝ аспекти. Въпреки че изложбата през 2019 г. по повод 130 години от рождението на Николай Райнов³ предостави повод за такъв комплексен подход, всеки нов поглед към делото му в областта на историята на изкуството е необходим и може да допринесе за удовлетворяването на една неизгубила своята актуалност необходимост от свързване на днешната *изкуствоведска* практика с нейните първоизвори от първата половина на двадесети век.

Опитът да се определи теоретичната диспозиция на Николай Райнов би трябвало да се позове на първата книга от 12-томната поредица *История на пластичните изкуства*. Във *Вечното в изкуството* е проектирана система от практически интердисциплинарни способности за една универсална теория на изкуството, която обхваща съвременността и едновременно с това се информира от нея и се актуализира. Напълно в духа на модерното мислене от първите десетилетия на двадесети век, в нея е заложено мисленето за историята на изкуството като диахронен еволюционен процес, илюстриращ пъ-

² Около 1970 г. *пластично* започва да се налага като понятие, отнасящо се до формалните качества на изобразителното изкуство и се превръща в основа за т.нар. „пластическа школа в живописата“.

³ Изложбата се състоя през пролетта на 2019 г. в Софийска градска художествена галерия.

тя на човешкия дух. Това е авангарден подход, защото според тогавашните западни академични стандарти научната обективност изисква историята на изкуството да се занимава с артефакти, отдалечени поне с две поколения⁴. Затова с цел предварително очертаване на параметрите бих искала да се спра на една от употребите на пластичното, което намираме в първия том от *Историята*:

„Пластичните изкуства създават трайни изображения, възприемливи със зрението (...). Чрез творбите си живописците и скулпторите действат пряко на зрителя. Композиторът и драматургът имат нужда от изпълнители – музиканти, певци, актьори, – а картината и статуята са завършени. В тях майсторите са оставили следи от ръцете си, веществени останки от своята лична работа (...) творбата замества своя творец, тя носи душата, очите и ръцете му. Когато съзерцаваме художествена творба от гениален майстор, ние влизаме в пряк допир с един велик дух. В това проличава един от важните белези на изкуството: то е духовна работа“ (Райнов 1931: 11–12).

Терминът *пластично* се използва в различен контекст и няма строго установена дефиниция. Като осъзнавам, че проследяването във всичките му инстанции не може да е друго освен дългосрочен проект, привеждането на горния цитат може да послужи единствено за отправна точка. Това първо споменаване в *Историята на пластичните изкуства* още в първата глава, озаглавена *Що е изкуство?* ситуира пластичното в областта на социологията и разглежда въпроса за неговото обществено битие и функции в живота на индивида. *Вечното в изкуството* – наръчник за общуване с изкуството, продължава с втора глава *Картината и ти?*, която се занимава изцяло с въпроси от рецепцията на изобразителното изкуство. Третата разглежда възможността за естетическа преценка. Четвърта е посветена на въпроса за автономността на изкуството, докато петата въвежда неосведомения любител зад сцената, в ателието, и го запознава с детайли от „занаята“. Шестата глава е посветена на въпроса за стила, а седмата – на метафизични въпроси като този за изкуството като видим израз на културните еволюционни етапи в историята на човечеството. В тази част са разгледани подробно изобразителните „задавки“ на отделните етапи на развитие, в които обществата могат да се намират синхронно или последователно. Тук понятието пластично е разяснено като принцип, принадлежащ към петия еволюционен кръг на изобразителния език на съответната цивилизация. В този етап, след като са усвоени примитивни методи на изобразяване като ритъм, линейност, движение, идва ред на пространствените отношения, които се постигат посредством моделировка, т.нар. *пластичен синтез* или *пластична аналогия*, възстановяваща пространствеността в нейните съществени съставки. В този ход на мисли достигахме до принципите на източното изкуство, които са същест-

⁴ Тук в скоби може да се спомене, че в неограничената от академични скрупули специалност Изкуствознание в Художествената академия през 90-те години на двадесети век тогава все още единствена институция, в която се изучаваше този предмет, учебният план по световно изкуство едва засягаше началото на импресионизма.

вени за разбирането на съвременното изкуство и за прогнози за бъдещото развитие на стиловете. Райнов го предвижда в т.нар. синтетичен стил, чиято основна задача е да различи и изяви „невидимия скелет“ на изображението и да осъществи това посредством интуицията. Този ментален процес се експлицира в изкуството на схематизацията, абстракцията и израз на прагматичния му аспект е именно пластичното. Работата на интуицията, от една страна, е самият творчески процес, а от друга – процесът на възприемане на произведението. Осма глава, озаглавена „Естетика и художествена история“, е посветена изцяло на методологически въпроси на изкуствознанието и художествената критика. От съдържанието на тази първа въвеждаща студия стават ясни мащабът и амбицията на пионерската работа, която Николай Райнов и останалите апологети на модерното си поставят в България. Всъщност полето, в което те трябва да заложат основите на разбирането за модерността, напълно е заето от една изключително примитивна представа за изкуството и вкус към традиционното широкодостъпно, вулгарно-битово реалистично изображение. В България трябва тепърва да се предизвика любовитство към културата, залегнала в основата на динамичното развитие на западните общества, затова трябва да се поставят правилните въпроси.

За да разберем по-добре която и да е от концепциите на Николай Райнов, не само ще трябва да четем *Историята на пластичните изкуства* „диагонално“, а освен нея да проследим развитието на идеите му и от тяхната поява. А тъй като художественото творчество на Николай Райнов и неговите теоретични разработки са неделими аспекти в холистичната му хуманитарна дейност, то всяко изследване на неговата естетика и философия е задължено да привлече и създаденото от него в областта на живописата, рисунката, илюстрацията, декорацията. Поради тази причина вероятно по-удачен ключ към творчеството на Николай Райнов ще е био-библиографският, който да анализира създаденото от него в различните жанрове като съвкупност, групирайки на хронологичен принцип публицистика, теория, литература, живопис и т.н.⁵ Изявявайки се и като артист-декоратор⁶, и като теоретик, Николай Райнов се оказва в една уникална позиция, обхващаща гледната точка и на интерпретатор, и на първотворец (Гадамер 1997: 267), която му позволява да проектира артистичната практика и историографията като част от панорамен херменевтичен процес. Важно е да се подчертае тази монolitност и комплексност на неговото дело, защото макар и високо адмиративна, оценката за Николай Райнов все още остава едностранчива:

„Смятахме, че България е останала чужда на това романтично-сентиментално и идейно-метафорично стилизаторско движение [символизма]. Сега виждаме, че у нас е живял един от най-значимите европейски, славянски майстори на това изкуство“ (Кръстев 1981).

⁵ Трудност би представлявал фактът, че повечето живописни произведения не са точно датирани, но приблизителна датировка е възможна.

⁶ Както той държи да се самоопределя.

Днес би трябвало по-ясно да се разпознаят и оценят факторите за акумулирането на този индивидуализиран „символизъм“, който среща артистичната интуиция и извънредна ерудиция на Николай Райнов с различните космополитни културни влияния. Не само паралелното развитие на Николай Райнов във философията и изкуството, но и парадигмата на енциклопедичността се сформира още в Семинарията, където той прекарва важните години между 1902 и 1908, т.е. ранната си младост, и където освен че се изявява като отличен ученик, пише първите си стихове, започва да рисува и т.н. Постъпва във Философския факултет на Софийския университет, където прекарва една учебна година, а след това е студент в Декоративния отдел в Рисувалното училище при професорите Харалампи Тачев и Стефан Баджов. Художникът Райнов безспорно претърпява и редица други влияния – книжната илюстрация в българската ръкописна традиция, упражненията по стилизация в Рисувалното училище, творчеството на художниците от кръга „Мир Искусство“ и други. Показателно е, че веднага след завършването на Рисувалното училище, още през 1914 г. той предприема пътешествие в Египет, Сирия, Палестина и др., впечатленията от което преработва в романите си (Райнов 1918)⁷. Макар и драматичен, изключително продуктивен период за Николай Райнов е участието му в Първата световна война и мобилизацията заедно със забележителни личности и творци като Гео Милев, Петър Рамаданов, Михаил Лютов и други. Вследствие на това общуване е организираната през 1917 г. Първа военна изложба в София, чиито основен идеолог е Николай Райнов. Освен това той участва в нея с произведенията, които предизвикват най-жив интерес у публиката⁸. Двадесетте години на двадесети век са също решаващ период в живота на Райнов. В самото начало на това десетилетие той публикува програмни статии като *Източно и западно изкуство*, *Художествени школи* (1920), *Символ и стил* (1921), *Пейзаж и пейзажисти* (1923) и други. След големия успех на неговата поредица от исторически романи⁹ и вече превърнал се в гръмко име на сцената на българската модерна култура, Николай Райнов се установява в Пловдив с младото си семейство и до постъпването си като главен библиотекар в Пловдивската народна библиотека и музей работи основно като художник. След като организира първата си самостоятелна изложба през 1922 г., той се задълбочава в историята на изкуството и изследва и систематизира ръкописите от фонда на библиотеката. През 1923 г. публикува и сериозното си научно изследване, посветено на графиката на възрожденския художник

⁷ Задълбоченото познаване на източното изкуство е отбелязано като една от неговите основни специалности в библиографската справка на Института за изобразителни изкуства към БАН, изготвена през 1960 г.

⁸ Изложбата е организирана във Военния клуб през лятото на 1917 г. и е посветена на 9-а Дивизия. „Незнаен гроб“ на Николай Райнов е ключовата творба в изложбата – декоративен рисунък, изпълнен в модернизирания български стил. Сред участниците са художникът Михаил Лютов, скулпторът Петър Рамаданов, фотографът М. Серафимов и други. Обрешков, Вл. В изложбата (картинна) – *Пряпорец*, 8 юли 1917, 1.

⁹ 12 романа, публикувани между 1918 и 1925 г.

Николай Павлович. Освен че това е първата изкуствоведска монографична студия в България, студията демонстрира изключителна иновация, като прави съпоставка между изобразителното изкуство и литературата от периода на Възраждането. *Орнамент и буква в славянските ръкописи на Народната библиотека в Пловдив* е публикувана през 1925 г. Стипендията му за специализация в Париж е следствие и естествено продължение на това развитие. Макар и да е командирован в Художествено-индустриалната консерватория, за да изучава „пластично изкуство“¹⁰, неговата двугодишна специализация и самообучение протичат в музеите и библиотеките в Париж. Веднага след връщането си в България публикува *Малък художествен речник* (1928). През учебната 1927/1928-а година Николай Райнов постъпва като преподавател по история на изкуството в Художествената академия и публикува *Човекът и образът му*. През 1928 г. е поставено началото на списанието *Картина и приказка*, всеки един брой от което съдържа по една сказка по история на изкуството¹¹. През 1930 г. Райнов взема участие в XII Международен конгрес на изкуствоведите в Брюксел и е избран за ръководител на секцията „Евразия“ за следващия конгрес, който се провежда през 1933 г., но за който му е отказана командировка. По това време е един от инициаторите за създаване на Българска асоциация „Ръорих“ и застъпник на Пакта „Ръорих“ за опазване на културното наследство по време на военни конфликти. Като основен теоретик на декоративните изкуства в България през 1934 г. е избран за председател на основаното няколко години преди това Дружество на художниците приложници. Едновременно с това Райнов неуморно се стреми да развива теоретично всички въпроси, засягащи изкуството и неговата история у нас. Разбиранията си за методологията на художествената критика и историография Николай Райнов споделя многократно, например във връзка с теоретичните дискусии по времето на импресионизма в последния дванадесети том от поредицата. Според него изграждането на терминологичен и лексикален апарат, който да е в състояние да обхване формалните качества на изкуството, се създава именно благодарение на художниците импресионисти и вниманието, което те отделят на въпроса за моделировката в живописа. Това слага край на „дотогавашния произвол – с художествена критика да се занимават адвокати, търговци, пенсионери и неуспели поети“ (Райнов 1939: 25–26).

Ако на свой ред се вгледаме в творбите, създадени през 20-те и 30-те години като „Пиния“, „Пейзаж, Самотно дърво“, „Пейзаж с дървета, Японски пейзаж“ и др., с които той остава като безспорно оригинален художник в историята на българското изкуство, ще се натъкнем на директната стилистична и идейна препратка към японското и далекоизточното изкуство (Райнова 2019: 46). В допълнение, детайлните познания на автора в областта на източната философия са категоричен факт и публикациите му ясно свидетелстват

¹⁰ Според формуляра от Архив БАН, биобиблиографски данни.

¹¹ Райнов е главен редактор на списанието, което излиза само в две годишнини с общо 18 книжки.

телстват за това¹². Повлиян от ар-нуво във Франция, Николай Райнов прехвърля върху теорията си интернационалната универсалистка идеология на естетизацията, която това международно течение развива като интернационален език на формите. Разработваният от него паралелно с художествената му дейност аналитичен метод може да се определи като комплексен, използващ теоретични и интерпретативни методи, емпиричната естетика, епистемология и други в една широка хуманитарна рамка, разбираща културата като носител на колективна памет. Вниманието към „жизнената среда“ препраща към феноменологическата социология, разсъжденията за сакралното, митологията – към богословието и историята на религията, етнографията и т.н. Разбирането, че реалността е наситена със символизъм и нейната текстуалност изисква разчитане, е разгърнато и в по-късни текстове, някои от които се публикуват едва през последните години (Райнов 1943: 188–218). В синхрон с авангардните тенденции на времето си, в тях авторът изразява идеите си за едно дълбочинно четене на художествената форма и изкуството като израз на културните особености на различните цивилизации. Също авангардният жест е това, което му позволява да проследи еволюцията на формата през историческите епохи до съвременните ѝ проявления в кубизма, експресионизма и други¹³. Във връзка с търсенето на нови изразни средства в изкуството в статията за импресионистичния пейзаж в том 12 например Райнов засяга желанието за духовното общуване с природата като творчески импулс и цитира Огюст Роден:

„Чувството за пантеистично себеразтапяне в природата и на сливане с нея е изходище на всяко пейзажно творчество. Не го ли изпита живописецът и не накара ли зрителя също да го изпита – той не е успял в своята работа“ (Райнов 1939: 29).

Безусловното

В крайна сметка на страниците на *Историята на пластичните изкуства* се натъкваме само с един аспект от житейската философия на Николай Райнов и с идеята за изкуството като един от пътищата за духовно развитие. Този инструмент има едно приложение за зрителя и друго за твореца, но и в двата случая става дума за докосване до надсетивното, невъобразимото или безусловното. С това достигаме до един от основните фактори за формирането на естетическите възгледи на Николай Райнов, а по-късно и за застъпването му за Евразийската кауза през 30-те, е неговият ранен интерес към културата и философията на Изтока. Източната философия е в основата и на

¹²Днес в значителната колекция от изкуство от Азия, Африка и Америка на Националната галерия в София се съхранява и японска гравюра на дърво от средата на осемнадесети и първата половина на деветнадесети век – *ukiyo-e*, т.нар. „картина на плаващия свят“.

¹³ Ханс Белтинг разяснява как тази еманципация на авангарда и новото отношение към художественото наследство ражда „нова митология“ и посочва за пример Вьолфлин, чиято теория за зрението е в синхрон с появата на първите абстрактни произведения (Belting 1987).

неговите статии, предшествващи появата на *Историята на пластичните изкуства*. Копнежът по Изтока и Страната на изгряващото слънце и изобщо идеята за великите минали култури като утопии на универсален естетизъм представлява значителна инспирация за художниците на романтизма, а след това е съществен катализатор за раждането на модерните течения в изкуството от края на деветнадесети и началото на двадесети век. Този неопределен, но все пак конкретно изразен идеал в донесените от Изток предмети, играе важна роля в изграждането на ценностната система и на символизма¹⁴. Изобщо Япония се оказва извънредно привлекателна за творците в целия западен свят през втората половина на деветнадесети век¹⁵. Феноменът „японизъм“ е прекалено обширен и засяга много области – изобразително изкуство, фотография, театър, музика, скулптура, дизайн, за да бъде предприет тук опит за дефинирането му. По отношение на Викторианската култура и отношението ѝ към японското изкуство е предложено понятието *изисканост* (Lavery 2019), но интересът към екзотичните и фантастични качества отключва и митотворческия потенциал на ранната модерност (Опо 2003).

Ранният афинитет на Николай Райнов към източните култури вероятно се дължи и на идейната му близост с художниците, илюстратори, теоретици и дизайнери от Петербургското обединение „Мир Искусство“ от края на деветнадесети век като Леон Бакст, Иван Я. Билибин, до чието творчество той сравнително рано има достъп, тъй като списанието, което обединението издава, се получава в България. Той споделя тяхното внимание към фолклорната традиция и приказката, а също и към теософията. „Ренесансът“ на руското изкуство от началото на двадесети век, част от който е „Мир Искусство“, е преклонение към руската традиция и класицизма от началото на осемнадесети век (Гусарова 1972: 308), но също е космополитен и включва културни особености като интереса към екзотиката. В Русия пикът на тази мода настъпва към края на деветнадесети век, когато руските колекционери започват да придобиват екзотични предмети, устройват се изложби и най-важното – на страниците на списанията се появяват статии по тази тема. Тази среща с Изтока запознава творците не толкова с революционни формални и стилистични иновации, колкото с едно различно и непознато отношение към феномените на заобикалящия свят и задачите на твореца при „превода“ им в картината. Фокусирайки се върху природата и детайлите като клонка, птица и т.н., именно художникът може да ги измъкне от контекста на ежедневието и да им придава качества на знаци и символи. За художниците, възпитани в традицията на реализма, това е нова алтернатива, възможност за отхвърляне на бремето на историческата традиция и за по-

¹⁴ Както е добре известно отношението на художници като Едуард Мане, Клод Моне, Джеймс Уистлър, Едгар Дега, Ван Гог и Гоген към изкуството на Япония, така този интерес е централен в естетиката на ар-нуво и сецесиона. Винсент и Тео ван Гог притежават богата сбирка от японски гравюри.

¹⁵ Терминът „японизъм“ се появява през 1872 г. в статия на френския художествен критик и колекционер Филип Бюрти (Philippe Burty, 1830–1890)..

пълно разгръщане на индивидуалността (Нащокина 2012: 302). Във *Вечното в изкуството* Райнов се спира върху творчеството на Билибин и неговата връзка с японското изкуство, когато прави разграничение между способите на изобразяване в живописната картина и в стилизираната илюстрация. Отново подчертава принципната цел на живописното изображение в западноевропейската традиция, която е постигането на пластичност, дълбочина и убеждение за триизмерност. Това означава, че търсейки прилика с реалността, зрителят неизбежно се конфронтира най-напред със съдържателното измерение и идеята на произведението. Стилизираната илюстрация обаче изисква различна зрителска нагласа, защото „ни представя двуизмерно една приказно-възможна действителност. Там е преди всичко важна формената и линейна мелодия, играта на цветни петна и черти“. Анти-живописната в западен смисъл нагласа на далекоизточното изкуство според автора е възможно да разочарова неподготвения зрител. Позовавайки се основно на декоративното и колористичното качество на изображението, източното изобразително изкуство не се съобразява със законите на живописната като перспектива, композиция, разпределение на фигурите по важност, а „цветове и линии ще се разгънат пред погледа му [на зрителя], като сплетени морски талази: съвсем ново вълишебство, досущ ново изкуство, чийто хубости той не е подозирал до тогава“ (Райнов 1931: 45–46).

Предисторията на тази идея ни връща назад до статията *Изкуство и стил* от 1919 г., където Райнов вече очертава характеристиките на това „синтетично“ изкуство на бъдещето, обединяващо източната и западната изобразителна система. Според него този процес вече е започнал и в определени стилистични белези на новата изобразителна естетика на кубизма, експресионизма, декоративното изкуство могат да бъдат набелязани симптомите на този процес. Основният белег за това според Райнов е обогатяването на визуалното изображение с едно допълнително „измерение“, носител на духовно съдържание. Констатациите му се отнасят основно върху живописата и илюстрацията, но това ново качество е извлечено от комплексните системи на стилизация още от древността, които засягат архитектура, скулптура и т.н. и от философския им фундамент. Идващо от Изток и намиращо се „между линията и формата [това] ново отношение, [е] много по-важно за художника: това отношение се нарича маса“ (Райнов 1920: 21). С това качество на живописата – масата, което ще бъде основна характеристика на изкуството през една следваща културна епоха, още в ранните статии на Райнов се докосваме и до една от ключовите идеи в *Историята на пластичните изкуства*. Така например частта за японско изкуство, освен че се отнася до изкуството на импресионизма, т.е. предлага една пострецептивна история на източното изкуство, от нея можем да разберем от „първа ръка“ и за техническите способности и интенции, които самият Райнов използва в свои-

те илюстрации¹⁶. След като прави преглед на архитектурата в Япония като израз на една пантеистична натурфилософия, включваща преклонението пред природата, афинитета към празнотата и съзерцанието, безкрайността и религиозното, Райнов се спира на скулптурата и преминава към живописата. Първата му констатация се отнася до това, че японската живопис произлиза от шрифта, „писмото“ и че големите живописци от миналото са били предимно „поети и учени хора“, а понякога и жреци, оглавяващи мистични школи¹⁷. Японската живопис, която предизвиква същински интерес в Западна Европа, е създадената през петнадесети век пейзажна живопис. Тъкмо сред тези произведения Райнов вижда кардиналната иновация в далекото-източното изкуство – способността да предаде безусловното, абсолютното. По този начин японският пейзаж осъществява идеала на модерността да преодолее пространствеността, сковаността на формата, мъртвия реализъм:

„(...) няколко гъвкави резки с четката създават цял особен свят. Онова, що дири Европа през целия 19-и началото на 20-и в. – от Коро до залеза на импресионизма – е намерено; създадена е онази ефирна природа, в която нищо не тежи, – с въздуха, като главна съставка, и светлината – като най-важен деец; и планина, и море, и дървета представят само дъно, върху което се разиграва борбата на светлини със сенки“ (Райнов 1934: 73–73).

Това „изкуство на мъдrecи“, в което материалът на изпълнение, веществото на творбата са напълно вторичен елемент, според Райнов е неделимо от будистката мистика, философията, идеализма и морала бушидо, които в основата си са антиматериалистични, т.е. презират материята. Същото диаметрално противоположно отношение засяга и сюжета – той също далеч не носи семантичния заряд както в Европа. Принципната позиция на Николай Райнов по отношение на сюжета и формата е ясно изразена още в първия том на неговата *История на пластичните изкуства*, където, изразявайки критично отношение към творчеството на съвременността той постулира – „вниманието на художниците се отвлече от външната привлекателност на „мотива“, за да се спре на нещо по-дълбоко – човешката преживелица, душата, духовното, неизразимото“ (Райнов 1934: 27–28).

С въвеждането на понятието „метафизична перспектива“ авторът обобщава, че за да изпълни свършено своята декоративна работа „картината трябва да носи своя истина“. Композиционните принципи в източното изкуство също се разискват като антипод на западните академични – несиметрична, „несключена“ композиция, флуидни и нефиксирани силуети на фигурите, варираща гледна точка – всички те целящи да изобразят безусловното, което „не подлежи на определение – то може само да бъде внушено, да дей-

¹⁶ Главата *Японско изкуство* е поместена като трета глава от четвърти том – *Мраморни богове*, но логически е продължение на трети, *От Сфинкса до Дракона*. Вж.: „Мраморни богове“, том 4 от *История на пластичните изкуства*, 59–103.

¹⁷ Райнов споменава будистките свещеници Cho Densu (нар. Фра Анджелико на Япония) и Josetsu, „който живописвал блякави видения и будийски Троици, сияещи от злато, с багри – ярки като скъпоценни камъни“ (Райнов 1934: 70).

де чрез вътрешно откровение, стига да му се помогне успешно отвън“ (Райнов 1934: 73-81). Тъй като японската и китайската култура заемат огромни хронологични масиви, според Райнов това им дава възможност да развият докрай идеите, които са заложили в тяхната артистична ценностна система. Така се разгръщат принципите на обратната перспектива и се довеждат докрай възможностите на цвета. Тези формални уроци, които Райнов ситуира в третия еволюционен кръг, след това се „прераждат“ в петия, когато импресионистите ги припознават отново в края на деветнадесети век.

Особено внимание и във връзка с гравюрите върху дърво¹⁸ е отделено на линията като основен инструмент за предаване на изразната форма и емоционалното съдържание, както и на движението. Като подчертава експресивните ѝ свойства и несъмнения потенциал на „изразителната черта“ или „изящната линия“ да предаде на ритъма и живота, „преснотата“ на живия образ, Райнов се приближава до разсъжденията на Хогарт за физическите параметри на красивото и линията на красотата или „серпентината“. Отбелязва способността на линията да предаде качества като „живост, усет за изящество, особено обаяние“ (Hogarth 1753: 90) – „нарисувана ли е жена, тя е жива и обаятелна, като арабеска, декоративна до съвършенство“, а по-долу разглежда и конкретно женския образ в японското изкуство и различните му модуляции (Райнов 1934: 93–95).

Най-пряко отношение към *безусловното* в системата на Райнов несъмнено имат линията и изкуството на графиката. От това може да се изведе и причината за придаването на по-голямо значение на декоративните изкуства – рисунки, гравюри, стенни килими, фрески, вазни изображения, стъклопис, мозайка. Плоскостното графично изкуство по презумпция не търси наподобителност, а линията оперира с условността на повърхнината като средство за изява на своята „обаятелност“:

„Затова тъкмо в декоративните и графични изкуства тя [линията] се свободно разгъва: там се запазва видима плоскостта, на която лежи изображението (...). Затова се и налага голяма пестеливост при боравежа с линии в тия изкуства: колкото са по-малко чертите, колкото са по-съществени и изразителни, толкова повече изпъква плоскостта, на която играят, и толкова по-мощно звучи песента им“ (Райнов 1931: 199).

Арабеската е само един от примерите, които Николай Райнов дава за такова автономно изображение, въплъщаващо универсални принципи на визуалното въздействие. В историята на естетическите понятия този мотив е и метафора за транзитиращ между Ориента и Окцидента образ, за сбора между утилитарното и красивото, приложното и изящното, а понятието има и съответно битие в теорията на изкуството (Oesterle 2010: 272–286).

Като цяло акцентът върху линията, повърхността, пластичната форма, масата, абстрактното плоскостно поле, към което изображението се отнася като текст като цяло могат да се поставят в контекста на модернизма от на-

¹⁸ Споменатите по-горе *ukiyo-e*, на които Райнов посвещава по-подробно описание в том 4, 91–93.

чалото на 20-те и неговата идея за декоративното като висша цел на изобразителното изкуство. В случая декоративното е антипод на реалистично натуронаподобителното изображение и поради това се отнася до качествата му, които имат способност да развълнуват зрителя и да го накарат да изпита безусловното. Между другото изкуството на безусловното и неизразимото се разчита постоянно още на страниците на списание „Везни“ в преводните текстове и критическите отзиви и на Гео Милев от 1919–1920 г. Примерите от историята на изкуството на страниците на списанието служат, за да предизвикват и скандализират обичайната нагласа и очакване на необразования зрител да открива сходства и да „разпознава“. Гео Милев също говори за декоративното, т.е. абстрактното като висша цел на всяко изобразително изкуство.

Заклучение

Ако трябва да обобщим и да се върнем отново към термина *пластично*, трябва да подчертаем, че това е едно транзитно понятие, което има различно битие в различни периоди от историята на българското изобразително изкуство. То оперира на границата на теоретичния дискурс и попада в различни ситуации, според които има различни функции. В случая с *История на пластичните изкуства* на Николай Райнов то се отнася до способността на твореца да борави с материята и да въплъщава своите идеи във веществото. Оттук следва, че всяко изобразително изкуство е пластично, защото преобразува идеите в сетивно видими факти. Във формулирания от Райнов терминологичен инструментариум пластичното невинаги засяга качеството на произведението и не е негово свойство. Такава е едва употребата на пластичното по времето на социализма, когато в живописата се налага т.нар. *школа на пластическото*. За възможна допирателна между двете употреби може да се вземе категорията на внушението, защото за втория случай е решаващо именно свойството на изображението да въздейства емоционално върху зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

- Гадамер, Х.-Г. 1997. *Истина и метод*. Плевен.
- Гусарова, А. 1972. *Мир Искусство*. Ленинград: Художник РСФСР.
- Кръстев, К. 1981. (телевизионен филм) *Студио Култура, Николай Райнов*.
- Нащокина, М. В. 2012. *Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Райнова, И. Б. 2019. Живописните „изповеди“ на Николай Райнов. // *Омагьосано царство. 130 години от рождението на Николай Райнов. Каталог към изложба*. София: Софийска градска художествена галерия, 45–50.
- Райнов, Н. 1918. *Очите на Арабия*. София: С. Атанасов.
- Райнов, Н. 1920. Символ и стил. // *Везни*, № 1, 15.
- Райнов, Н. 1931. *Вечното в изкуството. Том 1 от История на пластичните изкуства*. София: С. Атанасов.

- Райнов, Н. 1934. *Мраморни богове. Том 4 от История на пластичните изкуства*. София: С. Атанасов.
- Райнов, Н. 1939. *Пред великата тайна. Том 12 от История на пластичните изкуства*. София: С. Атанасов.
- Райнов, Н. 1943. Езикът на българската орнаментика. // *Посланик на светлината*. София: Захари Зограф, 2009, 188–218.
- Belting, H. 1987. *The End of the History of Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Hogarth, W. 1753. *Analysis of Beauty*; <https://books.google.bg/>.
- Lavery, G., E. 2019. *Quaint, Exquisite. Victorian Aesthetics and the Idea of Japan*, Princeton. Oxford: Princeton University Press.
- Oesterle, G. 2010. *Arabeske. // Aesthetische Grundbegriffe..* Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Ono, A. 2003. *Japonisme in Britain & Whistler, Menpes, Henry, Hornel, and 19th Century Japan*. USA & Canada: Routledge Curzon.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Gadamer, H.-G. 1977. *Istina i metod*. Pleven.
- Gusarova, A. 1972. *Mir Iskusstvo*. Leningrad: Hudozhnik RSFSR.
- Krastev, K. 1981. (televizionen film) Studio Kultura, Nikolay Raynov.
- Nashtokina, M. V. 2012. *Duh simvolizma. Russkoe i zapadnoevropeyskoe iskusstvo v kontekste epohi kontsa XIX – nachala XX veka*. Moskva: Progress-Traditsia.
- Raynova, I. B. 2019. Zhivopisnite „izpovedi“ na Nikolay Raynov. // *Omagyosano tsarstvo. 130 godini ot rozhdenieto na Nikolay Raynov. Katalog kam izlozhba*. Sofia: Sofiyska gradska hudozhestvena galeria, 45–50.
- Raynov, N. 1918. *Ochite na Arabia*. Sofia: S. Atanasov.
- Raynov, N. 1920 *Simbol i stil. // Vezni, № 1, 15*.
- Raynov, N. 1931. *Vechnoto v izkustvoto. Tom 1 ot Istoria na plastichnite izkustva*. Sofia: S. Atanasov.
- Raynov, N. 1934. *Mramorni bogove. Tom 4 ot Istoria na plastichnite izkustva*. Sofia: S. Atanasov.
- Raynov, N. 1939. *Pred velikata tayna. Tom 12 ot Istoria na plastichnite izkustva*. Sofia: S. Atanasov.
- Raynov, N. 1943. *Ezikat na balgarskata ornamentika. // Poslanik na svetlinata*. Sofia: Zahari Zograf, 2009, 188–218.