

Гората в символистичните пейзажи на Николай Райнов

Светлана Стойчева

Николай Райнов има особено пристрастие към пейзажа:

От всички живописни родове пейзажът е най-свободният, най-разнообразният като възможност и най-благодарният като работа. Чрез него човек успява да намери себе си в околното и да усети света в себе си¹.

Така започва полемичната му статия „Пейзаж и пейзажисти“. Пейзажът се оказва последният от обособилите се живописни видове, преди това дълго време изпълнявал само служебна функция (Райнов използва израза „ратайска работа“) в общата композиция, преди да бъде „освободен“ благодарение на нидерландските и френските художници. Импресионистите го обогатят с цветове и настроения, но истинското задълбочаване на едно впечатление от „кътчето природа“ идва едва с отричането на каквато и да е власт на видимостта – отново стигаме до базовата теза на Райнов. Пейзажът трябва да надхвърля сетивното и рационалното („сетивния възглед и умствените постройки“). Природата следва да бъде претворявана *не в гледки, а във видения*, равнозначно на създаване на нова действителност. И тук позицията на Райнов срещу импресионизма е отношение срещу външното „изобразяване“, особено през един единствен поглед. При тези критерии дори „стилизаторът“ Сезан, дори Мане, дори Ван Гог (с някои свои творби) се оказват гениални „реалисти“. След Първата световна война импресионизмът вече е „маскиран реализъм“ и анахронизъм (не напомня ли атаката на Владимир Василев срещу символизма?).

В стремежа си да бъде възможно най-убедителен срещу аргумента, че все пак импресионистичният пейзаж „буди настроения“, Райнов създава следния, да го наречем екфразис на една имагинерна импресионистична картина:

Вие се движите в света на видимото. Не сте машина. Есента (трите четвърти от импресионистичните пейзажи са есенни: убита охра, посърнало портокалово, люлеково, теменужно, студена зеленина) – есента ви действа като Верленовите хлипащи цигулки, настройва ви тъгата на пожълтели пътеки, вие чувствате в себе си отглъхнала музика и ек на стъпки, които отминават.

Посърнали цветове на болнаво слънце, преломено в едри убити петна през дърветата; застояла вода на запушен със слама водоскок; черни лебеди, които разбиват на едри кръгове позеленялата вода; самотни гранки, свиснали над порутени зидове – всичко това е мрачно, и болно. И децата, що се прибират вкъщи, и лъчите, що се прибират зад планината: всичко е скръбно, скръбен сте и вие, скръбен става и вашият пейзаж. Скръбната природа ви покорява и вие покорно отразявате тъгата ѝ в душата си, а оттам – на платното. Разбира се, багрите ще се явят много по-сгъстени, мислите ще увиснат още по-мрачно – и на платното ви слънцето ще залезе още на пладне. Във всеки случай вие преписвате външните форми на

¹ Райнов, Николай. Пейзаж и пейзажисти, *Златорог*, IV, 1923, № 4.

„кътчето природа“ и се лъжете, че изобразявате нещо лично свое задушевно. Тая самолюба се нарича р е а л и з ъ м въпреки това, че вие я наричате „пейзаж с настроение“².

Макар и с ироничен подтекст, тук е предадено нагледно, така да се каже, взаимодействието между природата и човешките емоции; но що се отнася до това кой е подбудителят на емоцията, Райнов не мисли, че и най-вълнуващият пейзаж би развълнувал повече от самата природа: „природата като подбудителка би направила в това отношение повече от живописеца“. Още по-интересно е свързването на описания импресионистичен пейзаж със словесния му еквивалент – поезията на Пол Верлен (1844-1896). На реалистичния „пейзаж с настроение“ Райнов противопоставя наречения от него „пейзаж с портретност“, или *портретен* пейзаж. За да бъде осъществен, първо трябва да бъде ревизиран самият концепт за природата: да не се възприема просто като наглед, който буди определени настроения, а като „одухотворено единство от мощни сили, които човек издалек долавя по техните последици, но чиято същина си остава неизвестна нему“³. „Портретът“ на природата се създава аналогично на портрета на човека:

Ако тия [природни] сили намират съответност у силите, които творят човешката съдба, които създават и пресъздават вътрешния човек [...]: подобна творба ще установи изгубената брънка, що е свързвала в първобитни времена земята с човека⁴.

При този вид пейзаж всичко видимо е само средство, а не крайна цел – целта е проникването отвъд видимото. Постигането на общата същност на силите, които присъстват и в природата, и в човека, изравнява и същността на художественото пресъздаване (Райнов го нарича „художествена преживелица“) при портрета и при пейзажа.

Това изравняване той нарича „монизъм в художествената преживелица“, езависимо какъв предмет ще бъде насочена тя, и го описва като изравняване на „мъртво“ и живо“ в „портретния“ пейзаж.

Ако се търси някакъв реализъм, той трябва да бъде наречен „психологически“ (Райнов го аргументира като противопоставя реализма на Достоевски на този на Зола). Картината, заживяла свой собствен живот, не отразява ничии настроения, но може да ги предизвиква. За да онаглежи „оживяването“ на картината, Райнов сътворява следващия екфразис:

Зад неподвижните наглед релефи, маси и линии отведнъж проличава бурната борба на стихии; гънките и наслоенията на планинските пластове се съгъстват като жили и се напъват като мускули; облаците се страхотно сбират като чудовища, готови за гневен напад или се кротко разстилат като тънки савани над теснината; дъждовните капки летят засилено, забиват се като железни шипове в черната земна снага; бурята вилнее, руши, прегъва, чупи, изтръгва от корени дърветата, срутва канари, кара морето да се напъва от гняв; няма нищо по-страшно от огъня: все едно е дали е съскащият назъбен език на светкавицата, грохотният изблик на задимен вулкан – или разпаленото слънце, що тежи над Гоби и Сахара. Не е потребно да се отива чак до тропиците или полюсите. Доста е разораната нива, гората след дъжд, небето пред буря⁵.

² Ibid., с. 362–363.

³ Ibid., с. 363.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., с. 364

Едва ли ще е пресилено, ако наречем този пейзаж „пейзаж на сблъсъка на първоелементите“. Но все пак в него все още се провижда някаква „география“. Може би това има предвид Райнов, като заговаря за „недостатъчността“ и на този метод и въвежда алтернативата „да се преработи съзерцаваното и проучено в неговите най-типични изгледи, за да се създаде пейзаж“ (Райнов 1923: 364). Това е третият вид пейзаж – без изобщо да се опира на видимото, но също толкова убедителен и „вътрешно възможен“, колкото е видимият. Райнов го описва като свят на чистото магическо действие: пейзажистът е ясновидец, картината е магия, възприемането ѝ – хипноза. Тук примерът е Рьорих (по предание снимка на Рьорих е била окачена в кабинета на Райнов): „Той пръв успя чрез особеност на колоритната работа, чрез правилно разрешен ритъм на цветните петна и чрез неочаквано тълкуване на линейната игра да предаде невидимата душа на предметите, „аурата“ на окръжаващото ни“ (Райнов 1923: 365). За да покаже пейзажа като чисто изразно средство, а не като предметен изглед (или, казано с други думи, мимезис), Николай Райнов предлага трети екфразис:

Художникът гледа дърво, навело се безпомощно към земята, простряло сухите си сгърчени клони над безводното поле, свило се надолу, сякаш се опира оземи. В стъблото, изгънато като превит от старини гръбнак, в чворестите възлови гранки, прилични на немощни костеливи ръце, в общото движение на счупената надолу линия художникът ще намери средства да изрази умората, отпадъка, предсмъртната борба за живот. Не е потребен живописен разказ, не е нужно багрено и линейно иносказание: доста е да се съчетаят в ново живописно единство треперливите, гърчещи се линии, изранените форми, набраздени от бръчки, и да се подкрепят от сивотеменижните багри на безлистното дърво, неспокойно разтопени над жълтеникавите посърнали петна на изгорялото от бездъждие поле. Ако е потребно, някой остър тон може да изкряска: ъгловато пречупена червена черта може да блесне като светкавица на пейзажния фон⁶.

Некапомним този екфразис. Изкушавам се да го предложа като автоекфразис, когато разглеждаме Райновите дървета и особено картината „Пейзаж с дървеса“. Последната степен е заличаване на всякаква предметна образност, на „стръвна омраза към всякаква видимост“ – посоката, в която се движат Василий Кандински, Ернст Лудвиг Кирхнер, Оскар Кокошка, Паул Клее, Макс Пехщайн. Пейзажът, така да се каже, се „обезпейзажава“ и обезживописва“, превръща се в „колоритно безумие, което твори ребуси“ или „тонове“ (Райнов 1923: 368). За да се стигне до тях, за да бъдат усетени, те трябва да се преведат първо на музикален език, после на поетичен и най-накрая – на сетивен.

Тези операции, да ги наречем на „вторичен творчески синтез“, биха били непосилни за зрителя според Райнов, а резултатът им – произволен. Още в началото на статията си Райнов споделя, че пейзажът е „едничката област, където имаме завършени творци; той е нещо като лириката в нашата книжнина“⁷.

И дотук свършва с похвалите, поставяйки въпроса, че все още не вижда „големите творчески личности“ в тази област сред българските художници (въпреки пребогатия избор, който има, между Владимир Димитров Майстора, Сирак Скитник, Никола Петров, Борис Денев, Александър Мутафов, Константин Щъркелов, Иван Милев ...) – точно както завършва и своята „Историята на пластичните изкуства“.

⁶ Ibid., с. 366–367.

⁷ Ibid. с. 361.

* **

След разглеждането на „История на пластичните изкуства“ с оглед формирането на Райновата изкуствоведска и философска концепция за пейзажа, би следвало да се обърнем собствено към пейзажите му – рисувани и разказани, съответно, в изобразителното и в литературното му творчество. Да си спомним, че творецът сам изминава част от развоя на изкуство чрез собственото си творчество: от символизъм към експресионизъм, от езотеричност към екзотеричност, без това да означава, че късните му окултнометафизични пейзажи са станали по-малко метафизични или по-малко окултни. Нека приемем, че сме въоръжени с достатъчно ключове към езотеричното в творчеството на Райнов и да пристъпим към примерите, макар и в настоящото изложение да са доста ограничени. Обособената част в ръкописа му „Растителния символизъм в религиите“ естествено започва със митичното дърво, натоварено с различна символика в различните религии и учения: библейските „Дървото на Познание на Добро и Зло“ и „Дървото на Живота в Едема“; „Дървото на Сефиротите в Кабалата“ (с десетте сфери, символизиращи различен аспект на божественото проявление, с 22-те връзки между тях, колкото са буквите в еврейската азбука, символизиращи пътищата на духовно просветление, т.нар. големи аркани; „Асвата или свещената смокиня“ (обърнатото с корените си към небесата индуистко дърво); „Дървото на Ниагрода, наречено Дървото на Боди (Озарението)“ (под него Буда постига нирвана); „Хаома на маздейците, чрез което Зартуш (Зороастър) представя кръвоносната система на Човека и Вселената“ (символ на хармоничния организъм на Вселената, в който всички части са свързани в духовен и физически ред); Зампун (това се оказва по-скоро свещена напитка) на Тибет, Иградзил (Игдрасил, Световното дърво в нордическата митология), дъбът на фересидите (на жреците и магьосниците в иранската митология) и древните келти“:

Вредом дървото е образ на човека, що се стреми към познание; то е символ на вътрешния човек... От чернозема, груб и безобразен, билката взема частици, за да създаде гиздав и благоуханен цвят; тъй озарението, чистото послание превръща нечистите частици на тялото в трепетни и чисти, долните страсти – в жива и гореща преданост, умствения мрак и лъжата на всяко познание – в духовна светлина и правда на върховна мъдрост⁸.

Тази символна интерпретация напомня херменевтичния подход на Соловьев⁹. Малко по-нататък в ръкописа се дават още обяснения по езотеричното значение на двете космогонични дървета, свързано с универсалния закон: „За да получиш, трябва да дадеш“:

Дървото на живота е образ на жертвата, а дървото на познанието – на скритите човешки способности. За да получиш първо и да дадеш плодовете на Познанието, трябва първом да се храниш с плодовете на живота, сиреч – да се отречеш от живот за себе си, като се пожертваш за другите¹⁰.

⁸ Райнов Николай. За потайната сила на билките. Окултно знахарство и билкарство. В: Каталог към изложбата „Николай Райнов 1889-1954: Символически пейзажи. София, 2015, с. 25.

⁹ Да си спомним: „Какво значение има кринът за природата, в случая не е важно; важно е – какво значи той за нас“ (с. 77).

¹⁰ Райнов Николай. За потайната сила на билките, с. 37.

Още в „Богомилски легенди“ (1912) се появяват и двете дървета като ключови за богомилската космогония:

И растяха в Едема две дървета. Едното, слабо на вид и красиво на поглед, с широки седмовърхи листа и даваше плодове, сини като на слива. То беше дърво на живота и плодовете му бяха горчиви, не добри за ядене.

А другото бе широкогранно, високо, със снажно стебло и кората му – гладка като яспис. Листата му – дребни и много. А плодовете му бяха едри, червени като ябълки и сладки като кинамов [канелен] лист. То беше Дърво на Познанието¹¹.

Описанието на „старото дърво“, с което започва разказът „Мълния“ от сб. „Самодивско царство“ (1939 г.) – същият, който самият Райнов споменава като пример за отношението си към природата, – напомня описанието на митологичните дървета, но близо тридесет години след „Богомилски легенди“ стилистиката е доста по-различна:

Старото дърво се издигаше сред поляната с набраздено на гъсто стъбло, разклонено нашироко, с голяма корона от листа, изрязани на изящни лъкатушки, дъбът стоеше – като страж и надзорник. Неговите безброй очи гледаха навсякъде¹².

Дъбът е описан като космогоничен център (да си спомним, че е световното дърво в няколко митологии: славянската, келтската, гръцката, римската), по-стар и от прероденото „младо“ слънце, и от „миналогодишното“ слънце, представено като брат, който е умрял. „Безброй очи“ подсказва множество посоки, което дава възможност описанието да се разстеле като природна картина, сякаш рисувана на пленер: с пътеките, каменливия път, лещака, глогините, дивия джоджен, ригана, дивия лен. Дъбът вдишва изпаренията от аромата на билките и поклаща доволно глава: „Добре му е.“ (Райнов 1939: 103) По-късно същата картина е описана още по-детайлно, но повече естетизирана и персонифицирана:

И джоджумът – с кадифено-теменужените си цветове, увиснали надолу, и засменяят риген – с дребните си устица, събрани по много на едно място, и бледо-румените венчета на дивия лен, па и сребристият равнец – на китки, на китки, [...] и високият чернокос, кимащ глава на слънцето, като на роднина: всичко издаваше мирис, за да върне на слънцето малко от онова, що е получило¹³.

Съществува и трета степен на естетизация, която още по-осезаемо се доближава до стилизираната декоративност: „Обичаше старото дърво тоя час, когато може да погледне поляната, реката и гората, осветени отгоре – с прозрачни листа, с бляскава вода, с изумрудна трева, посипана със злато“¹⁴.

Внезапното нахлуване на група приключенци в тази, така да се каже, метафизична по съдържание и сецесионна по стил картина, сякаш вклинява напълно различна история. Анимистичното начало започва да изглежда като декоративната рамка на този втори разказ. Но в самия му край „рамката“ се пропуква, както се разцепва самият дъб от падналата мълния, и двете истории се свързват аналогично: съдбата на водача на групата сякаш отеква

¹¹ Райнов, Николай. Богомилски легенди. София: Стоян Атанасов, 1912, с. 22.

¹² В „Потайната сила на билките“ Райнов също споменава за „говорещи дъбове“ в древна Елада, по шума на чиито листа жреците са гадаели (с. 34).

¹³ Райнов, Николай. История на пластичните изкуства. Том I – XII. София: Стоян Атанасов, 1939, с. 103.

¹⁴ Ibid. с. 104.

в съдбата на дъба (по силата на теософската идея за космическата взаимосвързаност на всичко и всички). А когато в последното изречение се появява образът на бръмбарчето „от злато, рубини и смарагди – сякаш паднало от иглата на някоя вратовръзка“¹⁵, напомнящ на намерен артефакт на горска поляна, цялостният текст зазвучава като притча (жанровото указание в подзаглавието на сборника е „сказания и притчи“), увенчана с декоративна арабеска. Този завършек със слънчевия символ на възкресението (бръмбъра) окончателно повдига текста до равнището на иносказанието.

Билковата феерия на разказа „Мълния“ напомня серията картини на Николай Райнов на тема полски и горски цветя. Всяка картина представлява „портрет“ на едно единствено цвете (билка), изобразено в силно увеличен мащаб, така че внушава, по думите на Кирил Цонев, „спокойно стихнала празничност“¹⁶. Васил Стоилов ги възприема като „гигантски цветя, които израстват до облаците, и вят в стройна ритмика стеблата и листата си, и се разцъфват като кървави огньове“¹⁷.



Илюстрация 13. Николай Райнов, Цикъл „Полски цветя“ (Бял равнец)

Още в предговора към „Богомилски легенди“ личи дълбокото познаване на езотеричната символика на цветята у Райнов. След подчертаването, че богомилите са „умеели да мрат за мисъл“ и споменаването на техните имена, идва метафоричното обобщение: „Цветя има в миналото ни“¹⁸. В следващите редове тази метафора прераства в кодирано символистично послание:

И растат те вредом [цветята]: – не са малко те по зидовете на умрели храмове. Богомилите

¹⁵ Ibid. с. 113.

¹⁶ Цонев, Кирил. Николай Райнов като декоратор. Лист „Николай Райнов, 35 години творчество“. София, 8.II.1948.

¹⁷ Стоилов, Васил. Николай Райнов, *Родно изкуство*, I, бр. 6, 1940.

¹⁸ Райнов, Николай. Картини с небе и земя. В: *Картина и приказка*, I, 1928, № 2, с. 9.

храмове не граяха. И затова сказанията са изгубени сега. Останаха други цветя – студените зюмбюли на мраза – : останаха ледни цветя, цветя – снежинки от време, кога дори скрежът е цъфтял. Но – те са цветя без мирис...“¹⁹

Този пасаж неведнъж е предизвиквал тълкувателно затруднение. Изборът на цветето зюмбюл положително се дължи на митичната му свързаност с кръвта на умиращия бог (Хиацинт от старогръцката митология) и символизира безутешна печал (на християните припомня Страстите Христови), но и непорочността и невинността на онези, които краси²⁰. Като истинска загадка звучи изречението: „При пламтящите карамфили се вижда студен зюмбюл – и низ мрака на старината ни се чуват бранни викове“. То действително обезкуражава дори изследователи на Райнов: „...необясним остава езикът на „пламтящи карамфили“ и „студен зюмбюл“²¹. Освен търсения естетически контраст на горещо и студено и червено и синьо („студен зюмбюл“), символиката на зюмбюла се допълва от символиката на „божественото цвете“ карамфил (от латинското *Diantus*), свързвана със страданията на Христос (заради названието си в немски – *nelke*, „гвоздейче“, и в руски – „гвоздика“)²².

Интересно е как Райнов използва цветята в граденето на някои синестезийни образи в „Богомилски легенди“ (и то във второто, преработено издание). Например трансформирането на благоуханието на цветята в качество на глас: „Нямаше я в златните градини – и цветята не повтаряха благоуханието на нейния глас“.

Примерите са много повече.

Райнов е илюстратор и оформител още на първите си символистични книги („Богомилски легенди“ от 1912 г. и петте от 1918 г.). Ключът към автоилюстрациите му е също мистичният символизъм. Сецесионно-декоративният стил на творчеството му от този период засилва неговата разпознаваемост, но същевременно води и до лесната му клишируемост, подражание и пародийно отнасяне. След войните, когато авторът се стреми да демократизира и разхерметизира символистичния си литературен стил, той променя и стила на автоилюстрациите си. Засиленото експериментаторство в областта на изобразителното изкуство очевидно върви паралелно с проучванията му върху историята на световното изкуство, отразени в труда му „История на пластичните изкуства“. Връзката между изобразителното, литературното и теоретичното му творчество е толкова тясна, че всяко от тях може да се разглежда като транскрипция на другото. Що се отнася до изобразителното му творчество, автоилюстрациите към книгите му можем да видим като развити в напълно самостоятелни произведения, а картините му, представляващи основно

¹⁹ Райнов, *Картини с небе и земя*, с. 9-10.

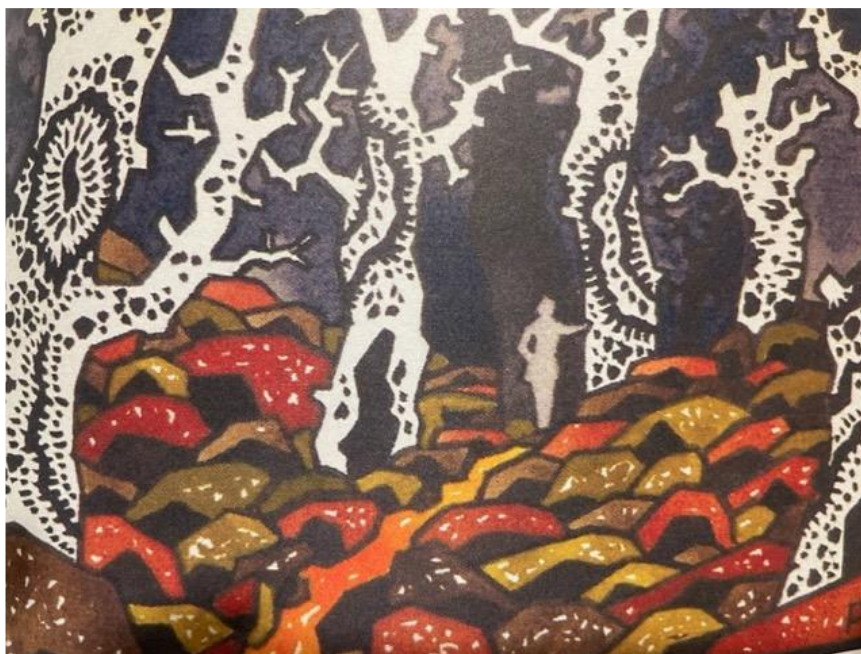
²⁰ Приор, Жан. *Универсалните символи*. София, „Гуторанов и син“, 1993. с. 86.

²¹ Русева, Виолета. „Богомилски легенди“ на Николай Райнов – неразчетената мистификация. В: *Райнов, Х. Богомилски легенди. Страници от историята на света*. София, Изток – Запад, 2025, с. 41.

²² Бидерман, Ханс. *Речник на символите*. София: Рива, 2003, с. 168.

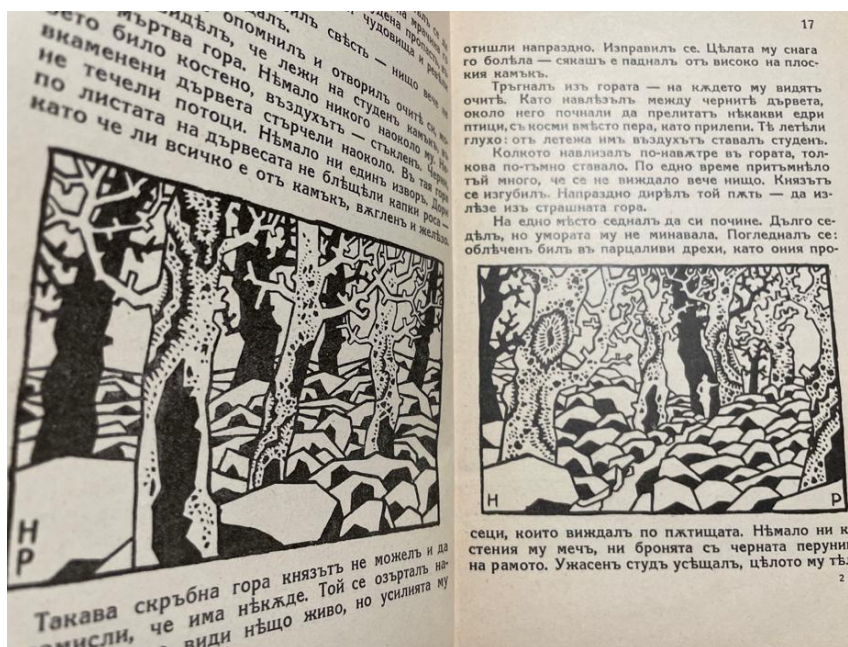
пейзажи, могат да изиграят ролята и на „автоилюстрации“ към негови словесни произведения. С други думи, отново стигаме до засилените интертекстуални връзки в творчеството на Райнов, които подобава да се разглеждат в разчупените граници на словото и образа.

Пример за конкретна илюстрация, развита до самостоятелна картина, е „Гора“, описана по следния начин в каталога от изложба на Райнов през 2015 г.: „Гора, ок. 1925, без подпис и дата, акварел, хартия 11/16, ателие-колекция Светлин Русев“²³. В действителност обаче подпис има – инициалите на автора са добре различими в двата долни ъгъла на картината.



Николай Райнов, „Гора“

²³ Димитрова-Рачева, Пламена. Символически пейзажи. За потайните сили на природата. В: Каталог към изложбата „Николай Райнов 1889-1954: Символически пейзажи. София, 2015, с. 63.



Николай Райнов, Илюстрация към „Княз и чума“

Очевидно не е било прелистено литературното творчество на писателя, за да се добави, че картината „Гора“ е създадена като автоилюстрация към повестта „Княз и Чума“ (изданието е от 1931 г., което би дало ориентир и за приблизителното датиране на картината); или пък не е сравнена със самата автоилюстрация, съхранявана в Националната галерия. Ако разгледаме тази картина в битието ѝ тъкмо на автоилюстрация, в контекста на художествения текст, с който съдържателно е свързана, ще я възприемем с още по-голяма убеденост като „метафизична гора“. Ето част от този контекст:

Когато се опомнил и отворил очите си, момъкът видял, че лежи на студен камък, всред мъртвата гора. Нямало никого наоколо му. Небето било костено, въздухът — стъклен. Черни вкаменени дървета стърчали наоколо [...] като че ли всичко е от камък, въглен и желязо...²⁴

В повествованието същата „гора“ е наречена „мъртвата гора“. Това определение в случая може да служи като ориентир в символичното тълкуване на картината и нейната декоративна стилистика. Ако редактираме заглавието на картината и я наречем „Мъртвата гора“, ще се приближим значително до Райновия метафизичен пейзаж. Действието в повестта се развива в подземния свят, в предметеното царство на мъртвата, неорганична природа. Решението за графично декоративно изображение на „вкаменените“ дървета подчертава тяхната умъртвеност, безлистност и безцветност в контраст с живописното, но

²⁴ Райнов, Николай. *Княз и чума*. Втора част. София, Стоян Атанасов. 1931, с. 17.

също декоративно решение за изображението на камъните – почва, органична материя, която ражда живот, там няма. И небето не е небесното лазурно небе, а „костено“ (алюзия за твърдо, непробиваемо, тежко), и въздухът е „стъклен“ – така цялата словесна картина изключва присъствието на каквато и да е органичност и човешкост. Фигурата на княза в картината-илюстрация е скицирана в дъното, сякаш миг преди да изчезне, пределно обезпльтена. Като че ли присъствието ѝ има единствената функция на „мерна единица“ – да изяви извънредната големина на дърветата в сравнение с човешката маломерност.

В разказа „Двама“ (от сб. „Самодивско царство“, 1939 г.) Райнов отново използва определението „костен“, но този път в словосъчетанието „костени дървеса“, описвайки странното видение на един от своите персонажи. Тук можем да приемем определението и в по-буквалния му смисъл: вкостенено/скелетообразно. Точно така изглежда едно от дърветата в друга негова картина, чиито извити стебло и клони, извън синьо-бежовият им цвят меланж, по форма биха напомнили изкривените пръсти на суха старческа ръка.



Николай Райнов, „Пейзаж с дървеса (Японски пейзаж)“

Картината е наречена „Пейзаж с дървеса (Японски пейзаж)“ (1926). Уточнението „Японски пейзаж“ е буквално указана стратегия за начина на възприемането ѝ. Няколко години по-късно в четвърти том на Райновата „История на пластичните изкуства“ четем: „Японците си натъкмяват природата, както човек си нарежда градината. [...] Те са архитекти на пейзажа.“ (Райнов 1934: 60) В японските пейзажи предметите „трептят“ (другаде използва глагола „плуват“), без да са приковани към някаква здрава основа (почва). „Дървесата“ на Райнов са също много внимателно композирани в декоративната картина, сякаш танцуват свободно в пространството, незакотвени върху нагънатата хоризонтална повърхност. Особено важна в японската живопис се оказва линията (Райнов използва повече думата „черта“): „Чертата е нервът на японската живопис“²⁵ – тя придава характера на фигурата, усещането за движение и „най-тънките замисли“.

²⁵ Райнов, *История на пластичните изкуства*, 1934, с. 76.

Японската четка оставя криви, заоблящи черти. Удивителното е, че в картината на Райнов няма нито една права линия – всички са вълнообразни и окръглящи. Дори дърветата са с „кръшни“, както би казал художникът, стволоче, а също и клоните до най-малките вейки. Картината е издържана в принципите на обратната перспектива, а не в закономерностите на геометричната права/оптична перспектива. Райнов смята различието в перспективното изграждане за една от най-големите разлики между източното и западното изкуство, като целта, която преследва източното изкуство, формулира така: „За да се изрази безкрайното, трябва да се отстрани изтърканото схващане за пространственост. [...] Оптичната перспектива е относителна. Безусловно е духовното виждане. “ (Райнов 1934: 75) Тъкмо обратната перспектива той нарича „метафизична“: „Много по-близо е до изкуството художникът, който заменя геометричната перспектива с метафизична (курс. мой – С. С.)...“²⁶

От своя страна картината „Стилизирана природа“ (1922), без да е създавана като автоилустрация, би била добра изобразителна интерпретация на описанието на самодивската земя в притчата „Самодивско царство“ (от едноименния сборник с разкази от 1939 г.):

Там всички камъни и скали били бляскави и прозрачни като алмази [диаманти]. Тамошната мед била като нашето злато, а желязото на оная земя приличало на нашата платина. [...] Тамошните цветя приличали на пеперуди, Дървесата пеели и приказвали [...] Самият въздух бил пъстър и бляскав...“²⁷



Николай Райнов, „Стилизирана природа“

В картината всичко това е постигнато с декоративна техника, подобна на източната²⁸, по-специално тук напояща персийската миниатюра: обратна перспектива,

²⁶ Райнов *История на пластичните изкуства*, с. 75.

²⁷ Райнов, *История на пластичните изкуства*, 1939, с. 19.

²⁸ Бойка Донева нарича този тип рисуване „иконично“, като наред с отхвърлянето на обемното триизмерно изображение, предпочитанието на стилизираната форма, знаковия характер на образа и експресивно подсилението смислови стойности на цвета добавя и темперния метод на работа, „адекватен на декоративно-стилизиращия живописен маниер“ и едновременно с това „провокиращ аналогия с техниката на иконата и

оконтуряване на цветните детайли, липса на прави линии, съчетаване/съпоставяне на цветни петна, особено в синята гама (тук без да се впускаме в метафизиката на синия цвят). Композиционният баланс съвсем не е само формално решение: райската птица в левия ъгъл и огромното цвете в десния; езерото, разположено в самия център, безцветно, изглеждащо оловно тежко и неподвижно, сякаш обрамчено с цветната рамка на стилизираната природа. Бронзът допринася за бляскавия ефект на картината. Що се отнася до този ефект, разбира се, няма по-сияйни картини от пейзажите на Райнов, рисувани с лак върху станиол – негова оригинална адаптация на източна техника (някои предположения за връзки с други експериментатори бяха направени в параграфа за „История на пластичните изкуства“). Може би това са едни от най-метафизичните Райнови картини, пречупващи, така да се каже, светлината на извънгалактически слънца (репродукциите не могат да предадат и наполовина тяхната сугестивна сила).

Ще завърша това изложение с думите на художник за художника, на Брат за Брата – с казаното от Васил Стилиов за Николай Райнов: „Много нещо нашепват декоративните картини на майстора, когато си сам с тях – и минава неуловим трепет по жилите ти. Той е посветен в тайнствата на числата, в ритуала на езотеричните мистерии, в смисъла на Хеопсовата пирамида. Може би той знае много скрити аркани, които ние не знаем, но които търсим [...] носител на степени в много духовни послушества, този човек знае много“²⁹.

средновековния стенопис“ (Доневска, Бойка. Националната традиция в българското изкуство през 60-те години на XX век. Художествен и критически дискурс на интерпретативните практики. София: М§БМ, 2022, с. 47). Така характеризира метода на работа на представителите на „Родно изкуство“ между които, наред с Иван Милев, Сирак Скитник, Пенчо Георгиев и др. поставя и Николай Райнов. Ще добавя, че Райнов използва много често и гваш, който, имайки близост до температа, показва, както е известно, още по-голяма гъвкавост при работа.

²⁹ Стоилов, *Николай Райнов*.