

Александра Антонова

# **ЧАВДАР МУТАФОВ**

**В ТЪРСЕНЕ НА  
ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ЛИК**

Издателство  
„Карина-Мариана Тодорова”  
София, 2011

Изданието е спечелило конкурс  
на Министерството на културата

© Александра Антонова, автор 2011

© Издателство „Карина-Мариана Тодорова”, 2011

**ISBN 978-954-315-065-6**

## **СЪДЪРЖАНИЕ**

### **В българската литература. Част 1.**

Български литературен авангард.....**5**

Чавдар Мутафов като художествен теоретик и критик.....**41**

### **Някои ключове. Част 2.**

Чавдар Мутафов рисува... с думи.....**83**

Пародии по Чавдар Мутафов.....**95**

Неореалистично банално.....**107**

### **Възможности. Част 3.**

Художествено пространство в „Марионетки”.....**119**

„Покерът на темпераментите” или експресия на  
търсенето.....**137**

Как да четем романа „Дилетант”.....**151**

Явления и тенденции в развитието на образа в „Технически  
разкази”.....**217**

**Библиография.....244**



## В българската литература. Част 1.

### Български литературен авангард

Понятието *modernité* се появява в съчиненията на Шарл Бодлер и Теофил Готие през средата на 19 в. – периодът, в който модерността бива осъзната като културен модел (Жан Бодрияр).<sup>1</sup> Самата дума „модерност“ е формулирана от Бодлер в съчинението му „Художник на съвременния живот“.<sup>2</sup> Бодлер изразява в понятието „модерно“ усещането за „нещо вечно, което е вътре в настоящия миг“. Изкуството в неговите виждания няма нужда от предхождащ авторитет, спрямо който да оцени себе си, в този смисъл модерността става основание сама за себе си. „Модерен е човекът, който се опитва да сътвори себе си“, пише Бодлер и обобщава модерния художествен опит като „едно непрестанно експериментиране с формите на нашето знание“.

Модерността е осмислена най-сетне като „преходното, мимолетното, случайното, другото лице на изкуството, което е вечното и неизменното“.

Изключителното фокусиране върху настоящето неутрализира оценъчността на традицията и предполага модерната концепция за автономията на изкуството. Съчиненията на Бодлер, Шилер, Кант, Ницше основополагат модерното светоусещане и концептуализират схващането за модерността в принципите на субективността и новостта. Именно Кант, с неговата антропоцентрична естетика, е мислен като родоначалник на модерната философия<sup>3</sup>, а уникалният хегелиански „дух на времето“, крайно субективизираното дионисиево начало у Ницше<sup>4</sup> и автономията на чистата привидност у Шилер<sup>5</sup> доразвиват идентифицирането на модерността с новото, субективното, автономното на изкуството. Волята за изкуство Ницше осмисля като воля за власт: в стремежа си да постигне свобода субектът упражнява волята си за изкуство и ражда нови светове: така, посредством изкуството, той се превръща в демиург. Действителният свят може да съществува оправдан само в естетическия феномен

на изкуството. Модерната епоха се развива изцяло под знака на субективната свобода, субектът се саморазтваря в мига, в Дионисиевия екстаз (Ницше). Автономното художествено светоусещане на авангарда ще развие произведението на изкуството в нов философско-исторически мащаб и ще осмисли художествената творба дори отвъд нейната уникалност: в техническото възпроизвеждане, в което традиционната концепция за изкуство умира (Валтер Бенямин).<sup>6</sup>

Модерността носи културата на новото, застава в антагонистична позиция спрямо традиционното и съвсем закономерно предизвиква широк аналитичен интерес. Съчиненията на Кант, Шилер, Бодлер, Ницше, Хегел застават във фокуса на изследователския интерес у Мишел Фуко и Юрген Хабермас<sup>7</sup>, а постмодерната култура прави на свой ред опит да осмисли понятието „модерност“. Фредерик Джеймисън, Джани Ватимо, Чарлз Харисън, Стивън Бан развиват интересни схващания върху културата на модерността: Джеймисън описва модерността чрез термините на самосъзнанието или рефлексивността, свободата и индивидуалността, наративът на модерността се организира около субективността. Американският изследовател идентифицира модерността с разрива: „Радикалният разрив с миналото конституира началото на модерността... тя е могъщо изместване на предишни нарративни парадигми...“, пише той. Джани Ватимо пък свързва развитието на модерността с кризата на хуманизма, със смъртта на изкуството и отправя към тезата на Ортега-и-Гасет за дехуманизацията. Теоретици на модерното като Вебер, Зимел, Гелен и Козелек определят модерността като осмисляща ценността на новото. Новостта е възприета като „крайъгълен камък на всички разновидности на авангарда от Рембо и Маларме през Аполинер до Корбюзие и неговите наследници“ (Хамон).<sup>8</sup>

Авангардните течения в Европа започват да се развиват от 1909 г. Към тази година започва периодът на „Sturm und Drang“ на модернизма, подготвен от поезията на Уитман, Верхарн; появява се първият италиански манифест на футуристите. Аполинер започва да говори за „духа на новото време“, за духа на новата поезия, а манифестът му „Антитрадиция футуристична“ (1913) е насочен към чувствителността на

символизма и романтизма. Стиховете на Верхарн и романите на Клодел са едни от източниците на модерната поезика, поезията на Рембо, Блез Сандрар, Маларме и Лафорг обединява най-ярките представители на модернистичното изкуство. При все че някои изследователски позиции разграничават авангарда от модернизма (Питър Бъргър в своята „Теория на авангарда“ разграничава авангарда и модернизма като явления с различен характер), повечето теоретици осмислят авангарда като фаза на модерността и свързват развитието на авангарда с преодоляването на елитарната духовност на предходния модерен концепт – символизмът. В периода 1912-1914 г. се оформят „митовете“ на модернизма – митът за войната, революцията, машината, бързината, материята, любовта към реалността, пътешествията. „Новата фаланга не желае повече статичност в изкуството“, пише Ортега-и-Гасет, а Мишел Декоден твърди, че „на статиката се противопоставя естетиката на движението, една динамична естетика“. Периодът 1914-1918 г. се насища с копнеж по движение и откривателство, узрява типично модерното чувство за симултанност на противоречията, на множествеността на преживяванията (Аполинер, кубизмът).

Авангардът създава културния феномен на деперсонализирания „Аз“, премахва границите между духовно и материално, между субект и обект, красиво и грозно, разтваря времевите пространства едно в друго, създава света като симултанно преживяване на противоположни емоционални плоскости, търси освобождаване от граматичните конвенции, преосмисля думите в контекста, редуцира героя и автора в литературната творба. Деформацията се превръща в основен художествен похват, алогичното създава художествени значения, техниката на произволния колаж и монтаж развива художествени стойности, а фрагментът става основно изразно средство. Вещите са вплетени в културния диалог между конкретното и универсалното, между обикновеното и чудесното, в поезията на баналното. Вещта е едновременно конкретно осезаема и философски обобщена, натоварена с духовна перспектива.

Авангардът се характеризира с широк естетически диапазон: аналитичен подход към разграждане на про-

странството и синтетично движение към безпредметното, абстрактно изобразяване, дадаистичен нонсенс и десемантизация на езика, нов език на футуристите, предназначен за човека-маса, футуристична прослава на машината, апология на примитивизма и праизкуството, конструктивистко рационално мислене, положено заедно с изострения усет към ирационалното в естетиката на експресионизма и сюрреализма. Кубистите и футуристите откриват симултанността в зоните на човешката психика, а сюрреалистите разтварят границите между съзнавано и подсъзнателно, между реално и въображаемо, разграждат логичното и познатото, призовават чудесното и ужасното. Ако експресионистите все още издигат култа на индивидуалността, кубистите разлагат аналитично както предмета и пространството, така и човешката личност и я превръщат в единство от различни плоскости.

Експресионизмът е едно от най-плодотворните течения в широкия спектър на авангарда. Възникнал, както и дадаизмът, в годините около Първата световна война, той носи хаотичния облик на епохата. Мощен импулс на експресионистичната изразност дава новото човекотворчество в психоаналитичната теория на Фройд, хипотезата за архетипите на Юнг, виталността на Бергсон и преобърнатото ценностно светоусещане на Ницше. Словата разцъфтяват в разширените естетически граници на Бодлер, с дисонантната музика на Рембо, а човекът намира нова форма на присъствие в деперсонализацията на Маларме, когото Гео Милев и постсимволистите приемат за родоначалник на съвременното модерно изкуство.<sup>9</sup> Творчеството на Матис подготвя своеобразно пътя на експресионистичната визия, а творбите на Рембо и Жерар дьо Нервал предпоставят появата на „Игра на сънищата“ на Стриндберг (1902) и експресионистичните стихове на Георг Тракл.

Експресионизмът разработва богата изобразителна система с впечатляващ изразен потенциал и се превръща може би в най-успешното от авангардните течения. Ако кубизмът и футуризмът утвърждават живота в един възторг от действителността, експресионизмът носи особено чувство към страданието, страх от непознатото, трагичното изживяване на екзистенциалния абсурд. Естетическото развитие на экс-



пресионизма е пряко импулсирано от идеите за съня, развити в книгата на Жак Ривиер „Въведение в метафизиката на съня“ (1908), творческите подходи на експресионизма са представени в програмната книга на Ворингер – „Абстракция и вчувстване“ (1907), където Ворингер извежда два принципа на пресъздаване в историята на художественото – на вчувстване, т.е. на изобразяване, доверено на разума, и на абстракция, в която инстинктът господства над разума и субектът – над обекта.

Експресионизмът се развива с цялото богатство на изразния си потенциал в Германия. Идеите на това философско в основата си течение се обособяват в два кръга, формирани още преди Първата световна война: „Мост“ (Дрезден, 1905) и „Синият конник“ на Кандински (Мюнхен, 1911-1912). В първата група – „Мост“, се причисляват художниците Кирхнер, Нилде, Пехщейн и др., върху тях оказва влияние творчеството на Ван Гог и изкуството на примитивните народи, а Мюнхенската група – „Синият конник“, е представена от Кандински, Макс, Явленски, Кокошка, Клее. На свободата да се трансформира и деформира реалния предмет, второто абстракционистично движение – „Синият конник“, противопоставя свободата да се създава един изцяло нов предмет. През 1910 г. съществуват вече две групи експресионисти: едната с тенденции към повече абстрактност (която се обединява около сп. „Щурм“) и привържениците на „социалния активизъм“, обединени около сп. „Акцион“. Сп. „Щурм“ и сп. „Акцион“ се превръщат в основни трибуни на експресионистичната естетика, а в резонанс със социално заостреното „Акцион“ ще попадне след войните и Гео Милев като сътрудник на изданието (1918).

Немският експресионизъм в литературата се налага главно в лириката, в творчеството на Август Щром, Георг Тракл, Георг Хайм, Франц Верфел, Йоханес Бехер, Ернст Толер (хоровата поема „Ден на пролетариата“). Експресионистичното начало владее и прозата, и драматургията на Ернст Толер: пиесата му „Маса-човек“ е преведена, поставена и анализирана от Гео Милев, „между „Маса-човек“ и бъдещата поема „Септември“ на Гео Милев има редица сходни черти“, твърди Свилен Каролов и проследява някои

идейни и сюжетни съответствия, а Розалия Ликова открива сходства между „Ден на пролетариата“ и появилата се три години по-късно поема на Гео Милев – „Ден на гнева“.<sup>10</sup> В романа „Хинкеман“ (1921-22) пък господства типичното експресионистично чувство за безсилие, трагичното виждане за живота, обезкуражаващата представа за света-хаос, поетиката на грозното и уродливото. Героите на тази литература са самотни, измъчени в алогизма на съществуването си, на прага на бездна, герои на гранична ситуация, отведени от абсурда на реалното към спасителната необходимост на философското обобщение.

Руският художник Василий Кандински се превръща в основен идеолог на експресионистичната естетика като формулира ключови концептуални виждания в творческия ѝ подход. Той схваща произведението на изкуството като „външна експресия на една вътрешна необходимост“ и започва да създава творбите си като „закодирани изображения“.<sup>11</sup> Кандински усеща един от основните импулси на новото изкуство в кризата, предизвикана от аналитичното мислене, в кризата на науката, на физиката, която стои „на прага на разпадането на материята“<sup>12</sup> и предизвиква глобалните екзистенциални въпроси: „Всичко ли е материя? Всичко ли е дух?“, т.е. „Какво е всичкото?“.<sup>13</sup> Той свързва „новото изкуството“ с идеята за общото вибриране на душите в универсалната душа и го нарича изкуство на „епохата на великото духовно“.<sup>14</sup> Във виждането си за универсалната душа Кандински възобновява класическата платонистка визия за човешката душа, която „принадлежи на душата на света“ и „полага усилия по преодоляването на своята телесна затвореност, т.е. стреми се да си припомни истината за битието“.<sup>15</sup> Характерния експресионистичен похват на симултанно полагане на противоположни усещания в творбата Кандински усвоява и доразвива от немския романтизъм, според който „универсалният пулс, създаван от трептенето между противоположностите, е мост между божественото като непознаваем дух и божественото в неговата въплътеност в материята“.<sup>16</sup> Изкуството се превръща в „привилегирована форма на познание“, а произведението на изкуството – в „израз на универсална

истина”.<sup>17</sup> Специфичното авангардно смесване на изразните средства на различни изкуства е заложено в идеята за синтетичната мирова душа, която синтетичният образ на изкуството изразява. В сборника „Стихове без думи” (1903) Кандински съчетава гравюри и стихове като изразява идеята си за универсалността на езика на изкуството, за преводимостта на езика на едно изкуство на езика на друго. Взаимозаменяемостта на произведенията на изкуството обаче е по-нататък оспорена от самия Кандински във виждането, че „не е възможна подмяната на произведението на един вид изкуство с друго” (есето „Съдържание и форма”, 1910). Потърсил да изрази всеобемността на мировата душа, творческият акт на художника възпроизвежда творческия акт на Бога, „словото на художника” огласява винаги самото Слово<sup>18</sup>, „изразяване” и „сътворяване” съвпадат.<sup>19</sup> Изкуството като носител на познанието за мировата душа, излъчено от художника-демиург, трябва да остане затворено, то трябва „да не бъде разбирано”.<sup>20</sup> Кандински и неговата група „Синият конник” заместват деформирания предмет с изцяло нов, „необразен символ”, със свободно създаден нов предмет и развиват абстрактното течение в експресионизма. Кандински доразработва и идеята за вътрешното, духовното измерение на линията и баграта, вижда произведението на изкуството като „сбор от емоции, предизвикани чрез чисто изобразителни средства”<sup>21</sup>, възприема схващането за „език на цветовете и формите”, споделяно и преди него.<sup>22</sup> Идеята за непонятността на изображението аргументира асоциативния, алузивния принцип за създаване на произведението на изкуството и напомня на неприязънта на Кандински към „сюжета”, към литературността, към дискурсивността изобщо, убеждението му в изразителността на „изкуството без думи”<sup>23</sup>, обобщено в идеята за непреводимостта на вътрешните преживявания, които са „основата на творбата”.<sup>24</sup> Тук идва вече и характерното авангардно схващане за ролята на „възприемателя” на произведението, за емоцията в душата на художника, която причинява съответстваща вибрация... в душата на друга личност, на получателя.<sup>25</sup>

\*\*\*

Авангардните течения се развиват на българска почва в периода непосредствено след Първата световна война – време на неистово разграждане на естетическите норми и критерии, време, в което се създава, като се руши и се руши като се създава. Иван Сарандев определя спецификата на новото изкуство така: „появата на авангарда не е просто смяна на едно художествено направление с друго..., а тотална негация на всичко съществуващо... И нещо повече – отрицание заради самия акт на разрушението, в което се откриват смисълът и мотивите му.”<sup>26</sup> Българският авангарден дух е рожба както на културно-историческия фактор на втурването в света на ирационалното, така и на национално-историческия фактор на следвоенния бяс. Трети фактор за възприемането на авангарда е активното контактуване на Гео Милев, Чавдар Мутафов, Георги Райчев, Светослав Минков, Владимир Полянов и др. с програмите, манифестите, произведенията на немските авангардисти. Повлияни като творци, те създават своята идентичност в търсене на авангардни подходи в литературното пространство.

Кълновете на българския литературен авангард се появяват още в „Литературно-художествени писма от Германия”<sup>27</sup> и творбите „Черни хоругви”, „Панихида за поета П. К. Яворов”<sup>28</sup>, както и в статията „Модерната поезия”<sup>29</sup>, за да узреят във „Фрагментът”, „Небето”, „Поезия на младите” и др.; с манифестно значение за българския литературен авангард са текстовете на Чавдар Мутафов – „Зеленият кон”<sup>30</sup>, „Пейзажът и нашите художници”<sup>31</sup>, „Линията в изобразителното изкуство”<sup>32</sup> и „Плакатът”<sup>33</sup>, Кирил-Кръстевият манифест „Неблагодарност”<sup>34</sup>, „Началото на последното”<sup>35</sup>, „Манифест на дружеството за борба против поетите”. Приноси за разбирането и вживяването в духа на българския авангард са текстовете на Сирак Скитник „Тайната на примитива”<sup>36</sup> и статиите на Николай Райнов „Изкуство и стил”<sup>37</sup>, „Симбол и стил”<sup>38</sup>. В „Изкуство и стил” Николай Райнов отбелязва, че модернизмът припомня забравения изобразителен елемент – масата, който вплътнява предметното изображение и олицетворява синтеза на линията и формата. Подчертано пред-

метното стилизиране на изображението ще се превърне в основен изразен похват и на експресионистичната естетика.

Българският литературен авангард се развива в различни естетически посоки, съвсем закономерно за търсещата му, новаторска художествена природа. Родната културна среда се оказва дълбоко възприемчива към многообразието от модерни художествени аспекти; своеобразни творчески индивидуалности, българските творци търсят своя израз в интонациите на една или друга авангардна тоналност. Схващането на модерното изкуство се развива предимно в полемиката върху принципното отношение „изкуство-действителност“, което дава основания както на критици - съвременници на авангарда, така и на съвременни изследователи да говорят за „липса на обособяване на отделни школи и течения“.<sup>39</sup> Но многообразието на творчески посоки дава основание на Иван Сарандев да твърди, че в българската литература са застъпени повечето авангардни течения „от експресионизма и футуризма до дадаизма, сюрреализма, диаволизма и имажинизма“.<sup>40</sup>

Особеност на българския авангард е и неравномерното развитие на различните естетически течения. Ако и футуризмът да се заражда редом с експресионизма на българска почва, той не успява да се развие толкова пълноценно. Адекватен на военния контекст, мрачният, обезверен експресионизъм доминира над оптимистичното световъзприемане на футуристите с тяхната вяра в „светлата индустриална ера“. „От всички навеи на модернизма... духът и поетиката на експресионизма се усещат най-непосредствено.“<sup>41</sup> Своеобразно предусещане за сюрреалистични елементи се долавя в развитието на мистичния символизъм на Иван Грозев. Изучаването на стилистическото развитие на българския авангард не може да отмени явление като списанието на „яболските „модернисти“<sup>42</sup> – „Лебед“, преименувано от втората си книжка в „Кресчендо“. В тази книжка (1922) именно излиза дадаистичната импресия на Чавдар Мутафов – „Невъзможности“, посветена на сладкарница „Цар Освободител“; следват я две стихотворения на Теодор Драганов, импресия от Боян Дановски, илюстрации на художника Мирчо Качулев, импресията „Витрините“ на Кирил

Кръстев, стихотворението „Вакханална песен“ на Рихард Демел в превод от Гео Милев. Дадаистичната линия продължава и в следващата двойна книжка на списанието – 3-4, където подборът на произведенията е целенасочен към творчеството на дадаистите Т. Драганов, Август Щром, Курт Швитерс, Бенджамен Пере и др.<sup>43</sup> „Кресчендо“ се посвещава в естетиката на дадаизма и футуризма с манифеста на Кирил Кръстев – „Неблагодарност“, изцяло издържан в поетиката на дадаизма.<sup>44</sup>

Широко пропагандно-осведомителско поведение относно развитието на авангардните направления имат и в „Развигор“ на Александър Балабанов (1921-1926), в „Наши дни“ (1921) на Антон Страшимиров и сп. „Литературни новини“ на Д.Б. Митов (1927). На страниците на изданията се появяват сведения за диаволизма, футуризма, акмеизма, дадаизма; широкият авангарден спектър е отразен в статиите на многобройни критици: Атанас Илиев, Константин Гълъбов, Димо Кьорчев, Васил Пундев, Людмил Стоянов, Емануил Попдимитров. Интересни схващания върху психологията на теченията развива Емануил Попдимитров като посочва, че ако в света на символизма действителността се всмуква от космичното, а психичното започва да се търси в подсъзнателното, то следващите авангардни течения търсят още по-решителен естетически израз на тези схващания.<sup>45</sup>

Появата на художествените черти на основни авангардни течения свидетелстват за широката възприемчивост и дълбоката чувствителност на нашата литература през 20-те години на XX век и определят още един авангарден феномен – смесването на изразните средства, естетическите похвати на различни художествени течения. „Обикновено явление за модернистичната литература е едновременното съществуване на противоречиви художествени системи и срещата на различни течения в една и съща творба“, пише Р. Ликова.<sup>46</sup> Явлението на „смешение между елементите на различни художествени течения и поетики в художествения модел на модернизма от 20-те години“<sup>47</sup> интригува още съвременната му критическа рецепция. Естетическият подход на „стилов еkleктизъм“ е интерпретиран интересно от Николай Райнов, който вижда стилового смешение като израз на човешката и

мировата душа, а Гео Милев го концептуализира в смисъла му на специфична естетика на синкретизма в статията си „Театрално изкуство“.

Характерно явление в живота на българския авангард е смесването на черти на различни авангардни поетики както между авторите в цялостния контекст на модерното развитие, така и в творческото развитие на отделния автор, дори в рамките на отделен негов текст. Това явление наблюдаваме, например, у Чавдар Мутафов, който, като типичен експресионист, усвоява донякъде естетическите виждания на футуризма, особено неговото вдъхновение от небивалия технически прогрес и съвършенството на машината. В „Писателят и машината“ (в архив)<sup>48</sup>, той развива преклонението си пред техническия прогрес на бъдещето, а изостреното му усещане за динамиката като „четвъртото измерение“ (дори и по отношение на архитектурата) е също ясно проследимо футуристично влияние. Типична е склонността на Мутафов да експериментира и с други авангардни стилистики. Иван Сарандев нарича Мутафовите „Невъзможности“ „дадаистическа импресия“.<sup>49</sup> Елементи на дадаизъм забелязва и Катя Зографова в разказа „Смъртен сън“, където се преплитат „съседствата на рекламните надписи върху едно кино, лишени от логическа връзка“.<sup>50</sup> Тя отбелязва, че „всъщност текстовете му (на Мутафов – б.м.) са странно иронично средоточие от сецесионни, футуристични, барокови, експресионистични, дори и сюрреалистични „орнаменталности“ и заключава: „Наистина, в белетристичните му светове си съседстват в невероятен конгломерат виртуозната иронично-сецесионна „Приказка в рококо“ и експресионистичните „Грубости“. До тях е пародийно-сюрреалистичният „Тоалет на реалиста“... А в ранните „Невъзможности“ и „Смъртен сън“ са осезаеми и внушенията на диаволизма“.<sup>51</sup> „Хибридизацията“, за която говори Иван Сарандев, получава, според мен, своето обяснение както в българската „мяра“ на авангарда, така и в спецификата на самата авангардна стилистика – декоративната игра с формата, постоянното експериментиране с различни художествени похвати – те са в самото сърце на това невероятно явление. Разностилието и хибридизацията на експресионизма могат да се разглеждат и като символ на

движението, при което се осъществява „среща на идващите от векове асиметрия, ...множественост на гледните точки, несъвпадение на човека със себе си, с повишаващата се субективност на художествения акт”, както пише Енчо Мутафов.<sup>52</sup>

Изследвайки спецификата на българския авангард, Иван Сарандев пише: „Появяват се художествени текстове, в които отсъстват маркерите на определено течение – като жанрови форми, стилистични средства и образна система, технически прийоми в творческия процес... Тъкмо тази хибридизация на формите е преобладаваща у нас.”<sup>53</sup> Тази синкретично-стилистична естетика (и техника) той отбелязва като обща за българския авангард: „хибридните структури, използвани от нашите авангардисти, изглежда, са само българско явление, породило литературни форми, непознати и немислими в другите литератури”.<sup>54</sup> Владимир Янев също посочва стилового смешение, стиловата нееднородност като черта на българския експресионизъм, която тълкува като бунт срещу традицията<sup>55</sup>, а анализирайки българския експресионизъм в едноименната си книга, Едвин Сугарев прави наблюдението, че това течение на българска почва представлява доста широк и разнороден кръг от явления.<sup>56</sup>

Разноликостта на авангардния художник, на неговия текст, поражда и друго интересно явление – разноликостта в рамките на течението. В този смисъл е проблемно да се очертае периметърът на българския експресионизъм. Някои изследователи, като Владимир Янев, са склонни да го стеснят, убедени, че „само Гео Милев, Сирак Скитник и Чавдар Мутафов тълкуват експресионизма като обособено явление и го възприемат като съдържателно-стилова доминанта на собственото си творчество”.<sup>57</sup> Светлозар Игов твърди, че Мутафов е „единствено изразилият се изцяло като авангардист в прозата български писател”, който „и като прозаик, и като литературен и особено художествен критик... е най-завършената фигура на авангардист в художествената проза”.<sup>58</sup> Едвин Сугарев пък разширява периметъра на автори-експресионисти, като включва ранните статии и голяма част от стиховете на Гео Милев, прозата на Чавдар Мутафов, ранната поезия на Ламар и Николай Марангозов, отделни



разкази на Георги Райчев, Антон Страшимиров, Николай Райнов, Светослав Минков и др.<sup>59</sup> Розалия Ликова също проследява експресионистичните елементи в един по-широк периметър от автори: в поетиката на творци като Страшимиров, Фурнаджиев, Каралийчев, Райчев, „които никога не са се считали експресионисти”.<sup>60</sup>

\*\*\*

Експресионизмът се концептуализира в периода на трансформиране на следвоенния символизъм и се развива в сложен процес на онаследяване и отричане на неговата поетика. Импулсиран от цялостната културна позиция за реабилитиране на автентичното човешко духовно пространство, експресионизмът наследява от символизма основни поетикотворчески идеи. Експресионизмът усвоява вярата в космическата душа, алюзивността и недоизказването, но отрича музикалността на стиха, неконкретното назоваване. На мястото на музиката идва ритъмът, на мястото на абстрактно-условния образ идва сетивно осезаемият, конкретен и предметен образ като израз на лирическият субект. Ако символизмът довежда до съвършенство музикалността на стиха като похват на себеизразяване, експресионизмът начупва стиха, търси резкия контур, драматичния щрих, дисонантното звучене; минара езика, сюжета, естетическата аура; деформира усещането за конкретно време и пространство. На мястото на образа идва изразът, на мястото на релефно анализирания характер – внушението на деперсонализирания „Аз”. Експресионизмът довежда до крайност чувството за движение, а то обуславя явления като симултанното съпоставяне на противоположни и противоречиви усещания за света и себе си. Движението създава основни черти в поетиката на експресионизма: фрагментарното скачане в недоизказаното, цялостния подход на деформирането на асоциативния поток, симултанното съчетаване на противоположности, колажа и монтажа, стиломото и езиково смешение. Социалната ангажираност на експресионизма формулира и принципа на търсенето на

музикалността на ритъма като израз на революционния патос – това е ритъмът, който замества символистичната музикалност; в българската поетика той е вече „напрегнатият ритъм на 20-те години”, който се постига „чрез акцентуването на думи и отделни понятия, звучи в повторенията, които интензифицират стиха, в характерната музика на дисонанса”.<sup>61</sup>

Движението на материята отразява движението на душата<sup>62</sup>, „външният свят се е превърнал в метафора, в знак на абсурдността на човешкото съществуване”.<sup>63</sup> Вярата в мировата душа деформира усещането за конкретно време и пространство, преплита реалност и сън, реалност и фолклор, реалност и приказка. Така се създават експресионистичните художествените пространства на Чавдар Мутафов, Антон Страшимиров и Ангел Каралийчев, в които времето и пространството взаимно се деформират. В емоционално съгъстеното време в „Хоро” реалността живее в абсурда и трагиката на съня, пролетният вятър гали Каралийчевата „Ръж” в отвъдвременното пространство на Универсума. Деперсонализирани в едно надчовешко, митологично-фолклорно пространство без време, кървавите конници и черните сватове на Фурнаджиев са интензивни емоционални изживявания. В баладичното време на Разцветниковите „Каин” и „Удавници” се пресрещат различни пространства, в пространството се докосват различни времеви плоскости. Поетиката на времето и пространствено деформиране, приказното стилизиране на реалността и реалистичното живеене в съня ще се онаследи приемствено в поетиката на 40-те години (Александър Вутимски, Валери Петров, Богомил Райнов, Александър Геров и др.), интонирана зряло философски.

Характерни за художествения ток на експресионизма, интензивните изживявания на видимото са едновременно преувеличени и автентични; в хиперболата с философски смисъл трепти живота трагично усещане на човека, осъден да съществува абсурдно. Така се ражда острото, болезнено чувство за безсмислие, за лишаване от перспектива, за грозно и отблъскващо, уродливо деформирано човешко битие. Дисонантната позиция на човека в и спрямо света се отра-

заява в основни черти на начупения, деестетизиран, брутален и гротесков рисунък на експресионизма.

Вярата в мировата душа обуславя търсенето на художествена изразност посредством сливането между обект и субект, посредством активната обмяна на съдържания между субекта и предмета. Взаимното изразяване между субект и обект създава експресионистичната деформация на образа и израза. Предметът и неговите основни компоненти – линията и цветът, са потърсени в тяхното духовно излъчване, за да стилизират човека, за да създадат духовното му присъствие. Забележителната културна позиция на експресионизма, изразена във взаимното търсене на изразни средства между субект и обект, обуславя редица черти не само на експресионистичната поетика, но и на исторически едновременни тенденции в предметната поетика на Далчев и сатиричната поетика на Минков. В този смисъл е естествено да видим експресионизма като част от един разнолик естетически поток, който наследява и преосмисля символистичната естетика след войните, за да доразвие цялостния антимиметичен подход на модернизма, вдъхновен от идеите на кръга „Мисъл“.

От предхождания символизъм експресионизмът наследява антимиметичния подход, неопределеността, недоизказването, нарушаването на логичната предсказуемост, многозначността на образа – все поетически похвати, които търсят космичното в конкретното. От символизма експресионизмът наследява повишената сугестивност на поетическото слово (Л. Гинзбург). И двете течения са импулсирани от реабилитирането на автентичната човешка чувствителност, но експресионизмът търси да изобрази заострянето на чувството за екзистенциален абсурд в поетиката на грозното, огрубеното, нечовешкото, уродливото, трагично начупва света в несъвместими късове, които налепва произволно. Експресионизмът трансформира своеобразно идеята за мировата душа, като я пренася в обмяната на съдържания между предмет и субект, стилизира субекта предметно и едновременно одухотворява и раздвижва предметната маса. Експресионизмът търси да *изрази* (оттук и наименованието на течението), насища текста интензивно

емоционално. Експресионизмът замества символистичната пасивна съзерцателност с потърсено в крайни изразни форми движение, замества рефлексивната нагласа на символизма с епатиращ израз на тревожно предусетения екзистенциален абсурд. Ако символизмът съзерцава и изживява поетично размисъла, експресионизмът изразява размисъла и неговата обреченост във формите на гротеската. Ако символизмът живее в мировата душа, експресионизмът я търси и изобразява мъчителния копнеж по единението – със света, с природата. Изгубеният рай на единението е изразен в усещането за несъвместимост, дисонанс, фрагментиране на „Аз“-а и света на видимото, съществуването на личността в симултанното полагане на противоположности и деперсонализацията – все симптоми на разпаднатата идентичност. На мястото на музикалния стих, обрисувал хармонично съзерцаващия субект, идват драмата и дисонансът на белия стих, изразил автентично човека, който търси себе си в разтрошената битийна цялост. На мястото на естетизирания декор идва огрубената градска среда; на мястото на приказните и исторически образи идват дисонантните, деформирани, бих казала недоизградени, търсещи образи – по-скоро изрази – на експресионизма.

\*\*\*

Българският експресионизъм се ражда на страниците на Гео-Милевото списание „Везни“, доразвива се в манифестните текстове от „Пламък“, в шокиращите поетически открития на Ламар и Николай Марангозов, за да добие завършен, зрял вид в умозрителната белетристика на Чавдар Мутафов. Черти на експресионистична поетика откриваме във виденията на Никола Фурнаджиев („Пролетен вятър“), Антон Страшимиров („Хоро“), Ангел Каралийчев („Ръж“), в екстатичните изживявания на човека на Георги Райчев. В изразността си експресионизмът носи есенциалния дух на времето, в своята търсеца и епатираща поетика той става сякаш най-адекватен израз на себеобмислящия се човек, разколебал

завинаги своята идентичност и изкуство през проклятието на мисълта.

Бели лястовици на българския експресионизъм стават „Критичен преглед. Експресионистична изложба“<sup>64</sup> на Гео Милев и забележителните му манифести „Фрагментът“<sup>65</sup> и „Небето“<sup>66</sup>, „Възвание към българския писател“<sup>67</sup>, както и „Музиката и другите изкуства“.<sup>68</sup> „Поезия на младите“<sup>69</sup> отрича още по-патетично музикалността на традиционната поетика и оповестява поетиката на вика, на стреса, на тревогата, с която експресионизмът се втурва в българската словесност.

„Всъщност почти всяка статия през 20-те години е манифест“, твърди Виолета Русева.<sup>70</sup> Забележителен е и стилът на тези текстове. Те развиват своя смисъл между философската рефлексия, ерудитския анализ и одухотворената белетристика. Този феномен Ликова определя като „своеобразна художествено-интелектуална проза“. „В атмосферата на широк духовен напор през 20-те години се премахваха границите между художествена критика, теория и художествена проза“, пише тя.<sup>71</sup> Друга характерна черта на тези текстове е и интензивната емоционална наситеност, екстатичната духовна атмосфера, в която се творят. Прокламиращи ново изкуство на строшените идоли, на преобърнатите представи, тези текстове насищат собствената си материя с тревогата, бунта, вика на интелектуалните варвари-богоборци.

Културното присъствие на българския литературен експресионизъм се развива в контекста на полемиката върху двата основни модела на художествено творене: миметичният и антимиетичният. Културното схващане за експресионизма се формулира в разговора върху сътворената действителност на изкуството, в сложния процес на едновременно отричане на подражателния модел на реализма и онаследяване и видоизменяне на следвоенния символизъм. Отношението действителност - изкуство застава в основата на културната платформа на модернизма въобще и в частност на авангарда. Творците на авангардната естетика провъзгласяват света на изкуството за автономно развиващ се от света на „видимото“, напрежението в отношението „изкуство - действителност“ пронизва цялата модерна

естетика и твори нейната напрегнато търсеца художественост. Чавдар Мутафов, който по думите на Светлозар Игов „редом с Гео е комай единственият и последователен български идеолог на авангардизма“<sup>72</sup>, посвещава на биномията „изкуство - действителност“ забележителни редове с манифестно значение. В „Пейзажът и нашите художници“ Мутафов говори за изкуството и действителността като за два автономни свята, в „Зеленият кон“ определя изкуството като „висше въззрение“, а карикатурата – като образ на трансформирането на действителността в нов смисъл: „тоя на безсмислието“. Основополагащо за разбирането на философията на експресионизма е виждането на Мутафов за експресионистичното течение като „познание“, което ни научи „да пречупваме формата, да намерим в нея идеята“ („Експресионизмът в Германия“<sup>73</sup>). В „Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поemi“ от Едгар По“<sup>74</sup> Мутафов извежда една своеобразна „теория на гротеската“, в която я определя като продукт и образ на ирационалното. Тук е изведено едно от основните усещания на експресионизма – за загадъчния, деформиращ свят на несъзнаваното като съсъд от съдържания на универсалната душа. „Преображения на театъра“<sup>75</sup> е друг текст с манифестно значение, който тълкува изкуството като търсецо Неизразимото през Нагледното. Художественото пространство на театъра е разглеждано като свят, в който „Аз“-ът „през висшата условност на своето битие... сътворява един свой свят от символи“. Определен като есенциално психологически, синтетичният творчески подход на „Аз“-а предполага преливането между субект и обект, в който „неодушевеното загубва бързо своята безразличност“.

Интересно е двойственото схващане на Мутафов за изкуството и в частност за експресионизма. Едновременно творящо автономен свят на особеното виждане на художника, изкуството е призвано да огледа живота. В „Експресионизмът в Германия“ течението е обобщено като образ на живота, който „минаваше стремглаво през всички възможности, противоречия, отрицания – и изкуството получи спазмите на неговата неутолима сила: безсмислена, оплодяваща – първична, огромна и вечна“. В „Банално изкуство“<sup>76</sup> и

„Двойственост в изкуството“<sup>77</sup> срещаме концептуализирано едно схващане за изкуството, което може да ни се стори дори реалистично и все пак то е своеобразна форма на модерното тълкуване на предметността, схващана в нейния потенциал да изрази субекта. Защото „модернизмът е двоен процес на приближаване към действителността, към предметното и неговата промяна“.<sup>78</sup> Озадачаващата на пръв поглед баналност на изкуството, възприемана като негова художествена цел, противоречи единствено формално на естетическото кредо на „Зеленият кон“, защото душата на авангарда е същинно белязана от противоречието.

Културологичният въпрос за отношението „изкуство-действителност“ пронизва цялата духовна атмосфера на модернизма. Върху креативния модел на изкуството пише още Д. Даскалов<sup>79</sup>, а Х. Негенцев определя изкуството като „синтеза на живота“.<sup>80</sup> По-нататък, на сътворяващия момент в изкуството обръщат подчертано внимание Иван Мешков и Константин Гълъбов. Константин Гълъбов говори за „експресивно отношение към нещата“ като белег на виждането на художника. Нещата се явяват „през призмата на субективното, дишат очарованието на един нов, ирационален свят, със свои форми, свои закони, отлични от формите и законите на нашата триизмерима действителност“.<sup>81</sup>

Сътворяващият принцип в изкуството става основна тема в есеистичната критика на Гео Милев. Преобразяването на действителността в символи е определено като основен креативен подход. В „Литературна анкета“<sup>82</sup> Г. Милев отделя символа от историческото течение „символизъм“ и го определя като неточно, неадекватно, недостоверно изображение на действителността, като психологически феномен, при който душата трансформира действителността в своеобразни съдържания. По този начин символът става елемент на всяко антимиетично изкуство – като каквото изкуството е възприемано в неговата същност. В „Небето“ Гео Милев недвусмислено заявява: „Действителност: не изкуство“, във „Фрагментът“ обобщава: „изкуството не може да бъде никога „реализъм“. Във „Въззвание към българския писател“<sup>83</sup> неговият лозунг „Човекът преди всичко!“ формулира основата в схващането за изкуство и той го посочва отново по повод

Владимир Димитров-Майстора в „Юбилейна изложба“: „За него природата няма никаква цена. Нова природа. Негова природа, свършено различна от тази, която е пред мен... Нов свят – светът на изкуството“.<sup>84</sup>

Синтезът като художествена обработка на действителността е закономерен подход на модерното изкуство в отношението му към реалното. Противопоставянето на реалното, втурването в реалността на интуицията и подсъзнанието са съпътствани от развитието на още една черта на авангардния мироглед – обобщаването на изкуствата под знака на авангардното, развитието на синкретичните естетически похвати – явление, концептуализирано от Кандински в теорията му за общопреводимия език на изкуствата и обобщено по-нататък в статията на Г. Милев „Театралното изкуство“. Произведенията на новото изкуство започват да сливат както стиловете, така и жанровите граници, за да се насочат към търсене на синкретичен език между родовете изкуства въобще. Ключовата концепция за синтеза като изобразителен подход е разработена в текстовете на Г. Милев: във „Фрагментът“ той обвързва лириката с „асоциация: синтез: субективност“, а в „Театралното изкуство“ вече засяга изразителността като синтез на изразни средства и извежда теорията на синкретичността на авангардните художествени похвати. Той пише: „не е важно с какви елементи действа едно изкуство, а какво изразява с тях“.<sup>85</sup>

В полемиката върху отношението „изкуство - действителност“ се откроява и още една черта на новото изкуство – концепцията за примитивното. В статията си „Старо и ново изкуство“<sup>86</sup> Сирак Скитник говори за примитивното, „наивното изображение на нещата-символи“, което асимилира творчески действителността. Изкуството той определя като „реалност, която душата създава“. Примитивът е „поривът, който не спекулира с форми“<sup>87</sup>, примитивът олицетворява движението на мировата душа, „вечно живата душа“, връщането към която е симптом, че „човечеството преживява умората от себе си“. Затова и изкуството трябва да се освободи от „външната форма“, трябва да „престане да бъде украса“. Смислът на изкуството като изобразяващо общочовешкото в примитива, в прадушата вижда и Л. Стоянов: „Новото изкуст-



во изхожда от космоса и се връща при него... в шепота на хаоса, ...в зова на прародината”.<sup>88</sup> Душата на изкуството в този смисъл е олицетворена с прадушата, която носи и физиономично националната, и унифицирано общочовешката художествена стойност. Гео Милев също търси физиономично родното в пределите на мировата душа и в този смисъл го открива в общочовешките художествени стойности.<sup>89</sup> Схващането на автентичния дух на изкуството като антими- метичен му позволява да се отделя от тясно историческите названия на художествените течения, да прекръства сим- волизма с романтизма.<sup>90</sup> Формалната достоверност на види- мия свят е противопоставена на космичното и вечното, стило- вите смешения на авангарда са тълкувани като проява както на общия бунт срещу подражателството, така и на автентично човешкото и в този смисъл стават израз както на човешката, така и на мировата душа.<sup>91</sup> Емоционалната и стиловата симултанност са идентифицирани една с друга като образи на всесъдържащото единство на космическата душа. Еруди- ран познавач на модерните течения, Н. Райнов избягва по- зоваването на отделни естетически програми, а обръща вни- мание на една обобщена идея за художника, който пре- образува природата „като прави от нейните елементи език, за да изрази своето чувство”.<sup>92</sup> „Изкуството не е формула” ще обобщи Сирак Скитник в едноименната си статия<sup>93</sup>, за да обрисова характерната позиция на тогавашната ни крити- ческа мисъл както върху същината на изкуството, така и върху разделянето и групирането на модерните течения около определени програмни естетически платформи.

Реалистичното изображение на „кът душа” е също толкова реалистично, колкото изображението на „кът приро- да” пише К. Кръстев в своя манифестен текст „Неблагодар- ност”, а импресионизмът е „проектиране на душата в приро- дата”, твърди Мутафов („Пейзажът и нашите художници”). В този смисъл импресионизмът и натурализмът също застават до реализма, противопоставени на символизма и експресио- низма като антими- метични художествени подходи. На есте- тическото противопоставяне между творческия и подража- телен подход в изкуството посвещава много статии и Николай Райнов. В поредица от текстове той проследява историята и

теорията на тази културна дилема: „От кубизма до конструктивизма”, „Художествени школи”, „Източно и западно изкуство”, „Историчност на разказа”, „Живописен и декоративен стил”, „Пейзаж и пейзажисти”, „Изкуство и стил”. Основната изходна точка на модерните течения – футуризм, кубизъм, експресионизъм и конструктивизъм е идеята, че изкуството не е подражателство, а творчество, в което художникът „проектира сам себе си”. Творците се издигат до едно „виждане, което в своята общност се коренно отличава от предметната видимост, макар да се състои от нейни елементи”. Това тълкуване на душата на изкуството синтезира основни черти от естетиката на следвоенното „реабилитиране на действителността” (Р. Ликова), естетика, която пресъздава предмета като изразно откритие на лирически субект. Ликова говори за една „модерна, съвременна обективизация на чувството чрез елементи от света и природата”.<sup>94</sup> „Материалните реквизити се превръщат в една условна действителност”, пише тя<sup>95</sup> като допълва Виолета Русева, която твърди: „За модернистите действителността и сънят са само две от измеренията на неограничената във вариантите си множественост”.<sup>96</sup>

За действителността като средство за изразяване на чувството пише още през 1919 г. Владимир Димитров-Майстора в статията си „Новите течения в изкуството”.<sup>97</sup> Художникът взема действителността, „за да изрази своето чувство, което е целта на изкуството”. Ненапразно по повод именно Майстора Мутафов казва в своята статия във в. „Стрелец”, че изкуството се състои в това да *искаш* да виждаш. Експресионистичните образи на Майстора той описва така: „От ежедневието видимост на баналното се откърват груби и могъщи видения, напрегнати във волята за израз”. Формите и „широките плоскости от чисти тонове” разрушават „единството на предметното в огромно цветно сгромолясане, за да го пресътворят в спазмите на едно ново изкуство”.<sup>98</sup> Защото „Всяко изкуство е експресионизъм” беше обобщил многозначително Гео Милев в „Небето”.

„Художникът трябва да бъде „деятел, не отразител”, пише Ламар.<sup>99</sup> Но той формулира своето виждане за отношението „изкуство-действителност” в духа на един вече нов

реалистичен изказ като говори за един „реализъм – не фотографически, а синтетичен“. Това схващане за духа и целите на изкуството е симптом на един по-късен етап на преодоляване на авангардната естетика и синтезирането ѝ с нови форми на реалистичен изобразителен подход, обобщени и във вижданията на К. Кръстев за еволюцията в схващането за изкуството: „от едно спорно изкуство (фотографския реализъм) се дойде до друго спорно изкуство (абстрактната „игра“ с художествени средства на експресионизма)“.<sup>100</sup> „Потребен е един конкретен изход, заключава той, от изкуството на съзерцанието към голямото изкуство на живота.“ В този смисъл текстовете на Мутафов „Банално изкуство“ и „Двойственост в изкуството“ се отнасят към „Зеленият кон“ по-скоро като фаза на еволюция на авангардната естетика, а не като характерна проява на авангардно противоречие, както твърди Р. Ликова.<sup>101</sup> Тенденцията към модерно завръщане към действителността е очертана и в ключовата статия на Атанас Далчев „Поезия и действителност“<sup>102</sup>, която сякаш прескача етапа на авангардните увлечения и изгражда новото творческо възприемане на реалното в спор със символизма. „Символизмът се пазеше от всичко реално като от скверно“, пише Далчев. „Всяка поезия в края на краищата отрича действителността“, но символизмът се „отказва“ от нея и смята „колесница“ за по-хубаво от „трамвай“, защото „трамвай“ е нещо дадено, нещо, което всеки вижда и познава“. Характерна авангардна тенденция<sup>103</sup> или наследяващо-отричащо я – художественото обръщане към действителността като източник на изразни средства след средата на 20-те години на XX век, е вече факт.

\*\*\*

Критическата рецепция на авангарда и в частност на експресионизма представлява сама по себе си културен феномен. Изкуство на проблемното възприятие, на „усъмняващата се“ естетика, авангардът е проблемно и нееднозначно асимилиран както през 20-те и 30-те години на XX век, така и днес. Нито съвременната, нито съвременната критика оста-

ват единодушни: както по отношение на естетическите достойнства на авангардните явления, така и по отношение на периметъра на авангарда, по отношение на определянето на принадлежността на един или друг автор, един или друг негов текст към изобразителната естетика на едно или друго авангардно течение (доколкото то изобщо е възприемано като развито на наша почва).

Случаят „Чавдар Мутафов“ може да бъде разглеждан като симптоматичен израз на проблемната рецепция на авангарда. Неговата търсеца художественост, създадена между рационално съждение и ирационално усъмняване, неговите незавършващи се образи, които се творят между мисъл и поезия, безпрецедентно съвместени в своята противоположност, представляват симптом на културно-философски преврат, който не би могъл да се възприеме спонтанно. Кирил Кръстев ни е оставил следните редове за своя съвременник и съратник: „Чавдар Мутафов бе посрещнат с интерес, за някои и като „шок“ за времето, но той не бе разбран и оценен достатъчно поради новотата на естетическата материя, схващанията, които застъпваше (по-скоро разбиваше) и специфичния му изискан език“ и още „Той бе чувствително пренебрегнат, недооценяван, иронизиран и като белетрист, и като критик“.<sup>104</sup>

Недооценяването на явлението „Чавдар Мутафов“ е продукт на едно глобално недоразбиране на модерната стилистика *ex tempore*. Прав е Кръстю Куюмджиев, когато определя „Приказка в рококо“ като „една гротеска, написана с високо формалистично майсторство, с великолепно владееене на фразата и всички нюанси на иронията. ...Това пародирание на стиловете, тази изискана интелектуална игра, това двусмислие, двузначност и многозначност на фразата е непозната на българската литература дотогава, която е литература на прекия изказ, на пряката изява.“<sup>105</sup>

Експресионизмът нахлува в литературата ни с екстатичния вик на разрушената личност, потърсила се в разтрошената хармония на римата, усетила дисонантата музика на хаоса като израз на абсурдното си съществуване. Поетиката на фрагмента, на алюзията и интуитивният синтез заместват вторично разрушителната роля на анализа, вдъхновил

авангардната творческа лаборатория. Ерудити-философи, поетите експресионисти търсят откровението на вторичното оварваряване, импулса на вторичното докосване до хаоса на прадушата, уморени от културата на хилядолетията, уморени от себе си. Призивите за оварваряване на израза и изказа се подемат на страниците на в. „Ведрина”, сп. „Нов път”, сп. „Новис” на Ламар, а Атанас Далчев говори за нахлуването на свободните рими като приемници на доведения до съвършенство музикален стих.<sup>106</sup> Младите поети, твърди той, внасят „безпорядък и беззаконие” в литературата: „След като унищожиха римата, те (новите поети – б.м.) се заловиха да трошат и ритъма”, пише той. В поетичната тъкан влизат свободните рими и прозаичната реч, дисонантната хармония и музика, образно казано, „поезията се сля с прозата”.

От своя страна Константин Гълъбов развива умерено ценителско отношение към експресионизма. На експресионизма Гълъбов посвещава статията „За експресионизма”<sup>107</sup>, а на страниците на в. „Развигор” той отбелязва напрегнатото движение, ритъма, липсата на фабула в сюжета и композицията на разказите от сборника „Ръж”. В „Експресионизмът и чарът на луната”<sup>108</sup> Гълъбов идентифицира аналитизма и мисловността в естетиката на авангардното изкуство. Като сравнява романтизма и експресионизма, Гълъбов определя експресионистичната поезия като „рожба на едно светотношение, в което има твърде много склонност към разчлененост, създадена под влиянието на съвременната наука, чиято алфа и омега е анализирането. Убитата емоционалност е съвсем закономерно явление на разсъдъчното изкуство, което „деформира нещата не чрез гледане, а чрез мислене”, пише Гълъбов.<sup>109</sup>

Характерно явление в критическа рецепция на авангардните течения е, че „нашата критика не приема крайностите на дадаизма с неговото отрицание на всички художествени ценности... както и сюрреализма”.<sup>110</sup> Д. Б. Митов определя сюрреализма като „фабрикуване на разкази и романи не с живи герои, а със сенки”.<sup>111</sup> Съвсем закономерно е и отношението на сп. „Хиперион” срещу развитието на новите авангардни течения. Догматична крепост на символизма, „Хиперион” и неговият редактор Иван Радославов осъждат

експресионизма като „едно повърхностно, едно ограничено, чисто литературно естетическо явление с най-ограничени и скромни средства”.<sup>112</sup> Няколко години по-късно Радославов все пак признава смъртта на символизма, „вече омъдрен от опита на живота-строител”, защото „други идват или ще дойдат. Те ще бъдат революционерите.”<sup>113</sup> Умерена и обективна е оценката на новото, която дава Владимир Василев на страниците на сп. „Златорог”. Както и Емануил Попдимитров, Василев проследява корените на авангарда като отвеждащи към интереса към човека, отразен в теорията на интуицията, в Бергсоновото „безсъзнателно”. Отворен за всяко течение, което носи художествено качество, Василев пише относно експресионизма: „И считам безцелно да се противопоставяме на могъщата вълна, която го носи. Признавам го дори у нас – в прозата на Ч. Мутафов, в живописата на Сирак Скитник. Ние сме против неговата абсолютност!”<sup>114</sup>

Атанас Илиев посвещава интересни редове на експресионизма, като го дефинира отново в диалектиката на отношението „изкуство-действителност”, в импулса за преодоляване, проникване отвъд видимостта. Разгледан върху знаменателя на принципното отношение „изкуство-действителност”, експресионизмът е тълкуван извън историческата му рамка и е съпоставен с други течения като импресионизма по силата на общия им интерпретативен подход спрямо действителността. Като помирява противопоставянето между експресионизма и импресионизма, Илиев застава на обратна позиция спрямо изразената от Гео Милев, Кирил Кръстев и Николай Райнов и пише: „От разстояние те (теченията – б.м.) не ни изглеждат тъй противоположни, както ни се струваха преди 15 години”.

\*\*\*

Общият корен на модерните течения закономерно вълнува и съвременната критика. Александър Йорданов подкрепя тезата, че всички течения на авангардната вълна на 20-те години „пазят паметта на общата изходна основа – символистичната поетика, а в по-далечен план – внушенията

на П. Славейков”.<sup>115</sup> Розалия Ликова проследява най-съществените тенденции в развитието на поетиката на 20-те години и анализира сложните отношения на отблъскване и онаследяване между поетиката на символизма и експресионизма, „още едно доказателство за широките възможности, които носеше в себе си символизмът”.<sup>116</sup> Авангардната поетика „изпълни с ново съдържание големия художествен глад на символизма за художествено новаторство”.<sup>117</sup> Като коментира противопоставянето срещу описателния модел в изкуството в поредица статии, които Иван Перфанов, Константин Гълъбов и Атанас Илиев посвещават на експресионизма, Ликова допълва, че „по същество общите корени на символизма и експресионизма спонтанно се разкриват” и говори за разтваряне на символизма в експресионизма<sup>118</sup>, дефиниран като естетически прелом, „който се наблюдава в литературния живот през първата половина на 20-те години.<sup>119</sup> „Отричайки символизма”, твърди авторката, „поезията на XX век го преоткрива всеки път наново, всеки път на по-високо естетическо ниво и на по-висока степен на синтеза”.<sup>120</sup>

Общите корени на модерните течения в преодоляването на миметичния художествен модел, струва ми се, довеждат и до по-широкото взаимодействие между различните направления в следвоенния живот, както и на бързото преодоляване на естетическата крайност на авангардните течения, отричането на „изкуството за конгреси” (К. Кръстев) и търсенето на автентично изображение на живота в синтеза на художествените противоположности.

\*\*\*

Симптом на криза ли е литературният авангард? Тази дискусия е част от съвременния критически интерес към това забележително явление, което привлича с двустранната си същност – на творческа криза и на криза с творчески потенциал. Творческият потенциал на своята „кризисност” авангардът разкрива в тенденциите на литературния процес, във

взаимоотношенията си с предшестващите го поетически течения.

Симеон Хаджикосев интерпретира авангарда като „криза на поетическото съзнание на символизма”.<sup>121</sup> Интересно профилира отношенията в модернистичната тридялба индивидуализъм – символизъм – авангард Бойко Пенчев. Той проследява развитието на модернизма по линията на разпадането на идентичността на „Аз”-а, под знаменателя на едно променящо се – кризисно? – отношение на „Аз”-а към себе си: „...модернизмът по същество излиза от полето на естетическия индивидуализъм, доколкото неговият субект вече не се обръща към себе си..., а към другостите на езика, инстинкта, подсъзнанието, „примитива”.<sup>122</sup>

Своеобразното излизане отвъд себе си като типологична черта на авангарда в отличие от предшестващите течения на модернизма е наблюдавано и от Виолета Русева, която съпоставя символизма и експресионизма: „В авангардното изкуство творецът не изразява себе си, пише тя, в това е принципната разлика между авангардизма и символизма, при все, че и двете естетики са в един типологичен ред – този на модерното изкуство”. Авторката определя символизма като „култ към „Аз”-а, към индивидуалитета”, докато „един от аспектите на модерността през 20-те години е деперсонализацията на изкуството”.<sup>123</sup>

Промененото отношение на „Аз”-а към себе си изследователите на авангарда обикновено припознават като криза на идентификацията. Александър Йорданов се противопоставя на схващането на модернизма като продукт на „криза на съзнанието”, симптом на разпадането на ценностите.<sup>124</sup> В тази посока е и мнението на Людмила Стоянова, че авангардът отразява кризата на обществото в смисъла на криза на ценностите му.<sup>125</sup> От една страна, авангардът е оценяван като рецесивно явление, от друга обаче, той е дефиниран като творческа по своя потенциал криза. „Ражда се нова естетика на масовото съзнание и възприятие, на колективната чувствителност”, пише Русева.<sup>126</sup>

Естетическо явление, родено в проблемността на философския анализ, авангардът впечатлява с многообразните си критически схващания – недвусмислен симптом на проблем-



ното му възприятие. Забележителен като критически текстове, авангардът се оглежда в богата критическа проблематика. Отразила психологическия феномен на авангарда, критическата рецепция се превръща сама по себе си в психологически феномен. Както никога досега, тя е предизвикана да обгледа философията на литературния процес, да проследи неговите логически и психосоциални корени, да се вгледа в себе си – в търсене на образа на художественото.

### Бележки. Библиография

1. **Цочева**, Н. Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007, с. 12;
2. **Бодлер**, Ш. Художник на съвременния живот. – В: Естетически и критически есета, С., 1978, с. 520;
3. В книгата си Цочева пише „Коментирайки по-късно текста на Кант „Що е Просвещение“, М. Фуко въвежда нов момент – модерността го интересува вече не като епистемична конфигурация, а като възможност онтологически да се постави въпросът за настоящето и отношението към него... Той намира във възникването на тази нова философска проблематика същността на модерността..., цит. съч, с. 12;
4. **Ницше**, Ф. Раждането на трагедията, С., 1990;
5. На естетическите теории на Шилер и Ницше се спира Хабермас като „обръща внимание върху начина на говорене за модерността в термините на субективността“. („За границите и същността на понятията: модерност, модернизъм, авангард“) – В: Цочева, Н., цит. съч., стр. 15;
6. **Бенямин**, В., Художествената творба в епохата на техническата възпроизводимост. – В: Художествена мисъл и културно самосъзнание, С., 1989, с. 338;
7. **Хабермас**, Ю, Философският дискурс на модерността, Плевен, 1999; Фуко, М. Генеалогия на модерността, С., 1992;
8. Схващанията и анализите на Фуко, Хабермас, Джеймисън, Джани Ватимо, Чарлз Харесън, Стивън Бан, Вебер, Зимел, Гелен, Козелек и Хамон са коментирани пространно в „За границите и същността на понятията: модерност, модернизъм, авангард“ – В: **Цочева**, Н. Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни, С., 2007, с. 11-24;
9. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 192;
10. **Каролев**, С. Гео Милев и Ернст Толер.// *Везни*, 2007, № 6, с. 91-98. Каролев определя и двете произведения – и пиесата, и поемата като „експресионистични драматически поеми“. Розалия Ликова пък открива общи черти между „Септември“ и поемата на Ернст Толер – „Ден на пролетариата“, която тя свързва и с появилата се три години по-късно поема на Гео Милев – „Ден на гнева“ – Ликова, Р., Цит. съч., с. 260;
11. **Кацарска**, Б. Кандински и смисълът на изкуството. С., 2001, с. 73;
12. **Кандински**, В. За духовното в изкуството. С., 1995, с. 99;
13. Пак там, с. 30;

14. Пак там, с. 122;
15. **Кацарска**, Б. Цит. съч., с. 105;
16. Пак там, с. 105;
17. Пак там, с. 112;
18. Пак там, с. 145;
19. Пак там, с. 41;
20. **Кандински**, В. (Относно разбирането на изкуството. 1912г.) – В: Кацарска, Б. Кандински и смисълът на изкуството. С., 2001, с.151;
21. **Кацарска**, Б., Цит. съч., С.,2001, с. 130-131;
22. Пак там, с. 130-131;
23. **Кацарска**, Б. Цит. съч., С., 2001, с. 130;
24. Цит. по **Кацарска**, Б. Кандински и смисълът на изкуството. С., 2001, с. 129;
25. **Кандински**, В. Цит. съч, с. 87;
26. **Сарандев**, И. Първата. – В: Български литературен авангард, антология. С., 2001, с. 14;
27. **Милев**, Г. Литературно-художествени писма от Германия.// *Листопад*, 1, 1913-1914. Те се появяват съответно: Писма от Германия (Хауптмановото „Тържествено представление” и неговия бойкот).// *Листопад*, I, 1913, № 15, с. 103-104; Литературно-художествени писма от Германия (Оперети и фарсове).// *Листопад*, I, 1913, № 20, с. 142-143; Литературно-художествени писма от Германия (Сатириите около стария Пан).// *Листопад*, II, 1914, № 24, с. 173-174; Литературно-художествени писма от Германия (Немските поетки).// *Листопад*, II, 1914, № 28, с. 206-208; Литературно-художествени писма от Германия („Ликът на Одисея”, новата пиеса на Хауптман).// *Листопад*, II, 1914, № 31, с. 230-232;
28. За първи път „Черни хоругви” и „Панихида за поета П.К. Яворов” се появяват в Сборник изкуство. Книга пета от 1914г. - последният от поредицата ръкописни сборници, които Гео Милев създава в периода 1910-1914. Част от „Черни хоругви” е отпечатана през 1919г. в сп. „Везни”, № 5, с. 118-122, а „Панихида за П.К. Яворов” е отпечатана през 1922г.;
29. **Милев**, Г., Модерната поезия.// (*Звено*, 1914, № 4-5) – В: Милев, Г., Съчинения, Т.2. С., 1976, с. 61;
30. **Мутафов**, Ч. Зеленият кон.// *Везни*, II, 1920, № 3, с. 129-130;
31. **Мутафов**, Ч.пейзажът и нашите художници.// *Златорог*, II, 1920, № 2, с. 153-166;
32. **Мутафов**, Ч. Линията в изобразителното изкуство.// *Златорог*, II, 1920, № 4, с. 337-340;
33. **Мутафов**, Ч. Плакатът.// (*Златорог*, II, 1921, № 3) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с. 84;

34. **Кръстев**, К. Неблагодарност.// *(Лебед*, III, 1922, № 1) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с. 40;
35. **Кръстев**, К., Началото на последното.// *(Кресчендо*, 1923, № 3-4) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с. 43;
36. **Сирак Скитник**. Тайната на примитива.// *Златорог*, IV, 1923, №1, с. 3-7;
37. **Райнов**, Н. Изкуство и стил.// *(Везни*, I, 1919, № 3) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с. 95;
38. **Райнов**, Н. Символ и стил.// *(Везни*, II, 1920, № 1) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с. 97;
39. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 186;
40. **Сарандев**, И. Първата. – В: Български литературен авангард, антология. С., 2001, с. 7;
41. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 244;
42. **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988, с. 41-42;
43. Информацията за съдържанието на сп. „Кресчендо” е почерпана от Иван Сарандев. Първата. – В: Български литературен авангард, антология. С., 2001;
44. **Русева**, В. Предговор. – В: Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995, с. 7;
45. **Попдимитров**, Ем. Съвременното изкуство.// *Наши дни*, I, 1921, № 5, с. 3-8;
46. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 248;
47. Пак там, с. 186;
48. **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 202;
49. **Сарандев**, И. Първата. – В: Български литературен авангард, антология. С., 2001, с. 12;
50. **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 230;
51. Пак там, с. 242;
52. **Мутафов**, Е. Промяна в сетивата. С., 1983, с. 55;
53. **Сарандев**, И. Първата. – В: Български литературен авангард, антология. С., 2001, с. 16;

54. **Сарандев**, И. Първата. – В: Български литературен авангард, антология. С., 2001, с. 17;
55. **Янев**, Вл. Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм. С., 2001, с. 95;
56. **Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., 1988, с. 1;
57. **Янев**, Вл. Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм. С., 2001, с. 21;
58. **Игов**, С. История на българската литература. С., 2002, с. 719;
59. **Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., 1988, с. 11;
60. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 264;
61. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 261;
62. **Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., 1988, цит. по Р. Ликова, с. 297;
63. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни, Т.1. С., 1995, с. 268;
64. **Милев**, Г. Критичен преглед. Експресионистична изложба// *Везни*, I, 1919, № 2, с. 17-21;
65. **Милев**, Г. Фрагментът.// *Везни*, I, 1919, № 4, с. 95-98;
66. **Милев**, Г. Небето.// (*Везни*, I, 1920, № 10) – В: Милев, Г., Съчинения в три тома, Т.2, С, 1976, с. 177;
67. **Милев**, Г. Възвание към българския писател.// *Везни*, III, 1921, № 4, с. 56-59;
68. **Милев**, Г. Музиката и другите изкуства. – В: Алманах „Везни“, лит. сб. под редакцията на Гео Милев, Ст. Загора-София, 1923;
69. **Милев**, Г. Поезия на младите.// *Пламяк*, I, 1924, № 2, с. 67;
70. **Русева**, В. Предговор. – В: Манифести на българския авангардизъм. В. Търново, 1995, с. 15;
71. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 382;
72. **Игов**, С. История на българската литература. С., 2002, с. 719;
73. **Мутафов**, Ч. Експресионизмът в Германия.// *Демократически преглед*, 1924, № 9-10 – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 350;
74. **Мутафов**, Ч. Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ от Едгар По.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 88-90;
75. **Мутафов**, Ч. Преображения на театъра.// *Театър и опера*, 1922, № 6-7, с. 8 и с. 13 и В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 286;
76. **Мутафов**, Ч. Банално изкуство.// *Изток*, II, № 41, 24 октомври 1926, с. 1;
77. **Мутафов**, Ч. Двойственост в изкуството.// *Изток*, II, №.40, 17 октомври 1926, с. 1;

78. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 365;
79. **Даскалов**, Д. Бележки по изкуството.// *Съвременна мисъл*, I, 1910, №1 – В: Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1994, с. 78;
80. **Негенцев**, Х. Съвременният културно-естетически идеализъм.// *Съвременна мисъл*, II, 1911, №.2 – В: Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1994, с. 78;
81. **Гълъбов**, К. „Вселена“.// *Развигор*, 8 ноември 1924, № 157, с. 2;
82. **Милев**, Г. Литературна анкета.// *Везни*, III, 1921, № 9, с. 171-175;
83. **Милев**, Г. Възвание към българския писател.// *Везни*, III, 1921, № 4, с. 56-59;
84. **Милев**, Г. Юбилейна изложба. Владимир Димитров-Майстора.// *Везни*, III, 1921, № 2, с. 17-27;
85. **Милев**, Г. Театрално изкуство.// (*Везни*, I, Ст. Загора, 1918) – В: Милев, Г. Съчинения в три тома. Т.2. С., 1976, с. 81;
86. **Сирак Скитник**. Старо и ново изкуство.// (*Везни*, II, 1920, № 7) – В: Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1994, с. 40;
87. **Сирак Скитник**. Тайната на примитива.// *Златорог*, IV, 1923, №1, с. 3-7;
88. **Стоянов**, Л. За новата поезия.// *Развигор*, IV, № 158, 15 ноември 1924, с. 1;
89. **Милев**, Г. Родно изкуство.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 40;
90. „Само така можем да си обясним бързия преход на Гео Милев от символизъм към експресионизъм“, твърди Р. Ликова в цитираната книга „Литературен живот между двете войни“. Т.1, с. 8; На терминологичната лабилност у Гео Милев обръща особено разгърнато внимание и Елка Димитрова в главата, която посвещава на Гео Милев, „Гео Милев. Българският постсимволистичен модернизъм между историчното съзнание и мита“, и по-точно в частта „От понятието към езика“. – В: „Изгубената история“, С., 2001, с. 51;
91. **Райнов**, Н. Художествени школи.// *Златорог*, II, 1920, № 10, с. 846-872;
92. **Райнов**, Н. Пейзаж и пейзажисти.// *Златорог*, IV, 1923, № 6, с. 361-374;
93. **Сирак Скитник**. Изкуството не е формула.// *Златорог*, XVII, 1936, № 2 – В: Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1994, с. 211;
94. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 367;
95. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 368;

96. **Русева**, В. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те год. С., 1993, с. 11;
97. **Владимир Димитров-Майстора**. Новите течения в изкуството.// *Листопад*, II, 1919, № 7, с. 79-81;
98. **Мутафов**, Ч. Владимир Димитров-Майсторът.// *Стрелец*, № 7, 18 май 1927г., с. 1-2;
99. **Ламар**. Впечатления от трета художествена изложба.// *Новис*, I, 1929, № 1, с. 33-35;
100. **Кръстев**, К. Кръстопът.// *Изток*, II, № 48, 12 декември 1926, с. 2;
101. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 386;
102. **Далчев**, Ат. Поезия и действителност.// *Изток*, II, № 55, 5 февруари 1927, с. 3-4;
103. Р. Ликова интерпретира реабилитирането на действителността като част от авангардния художествен подход, виждайки го закономерно положен до противоположния му процес на естетическо преодоляване на същата тази действителност: вж. Ликова, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1, с. 35;
104. **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988, с. 133;
105. **Куюнджиев**, Кр. Димитър Димов, Монография. С., 1987, с. 63-65;
106. **Далчев**, Ат. Размишления върху българската лирика след войните.// *Философски преглед*, V, 1933, № 4) – В: Страници, С., 1980, с. 28;
107. **Гълъбов**, К. За експресионизма.// *Златорог*, II, 1921, № 3;
108. **Гълъбов**, К. Експресионизмът и чарът на луната.// *Стрелец*, № 9, 1 юни 1927, с. 3-4;
109. К. Кръстев и К. Гълъбов са първите, които говорят за синтеза между мисъл и чувство в изкуството, твърди Р. Ликова, (цит. съч., с. 324): „Статиите „Разсъдъчна поезия” (К. Кръстев) и „Поезия на мисълта” (К. Гълъбов) са първите, които през тези години засягат подобни проблеми”. Статиите са публикувани, както следва: **Кръстев**, К. Разсъдъчна поезия.// *Изток*, II, № 50, 26 декември 1926, с. 1) и **Гълъбов**, К. Поезия на мисълта.// *Изток*, II, № 52, 12 януари 1927, с. 1);
110. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 197-198;
111. **Митов**, Д. Б. Свръхреализъм.// *Развигор*, IV, № 162, 13 декември 1924, с. 1;
112. **Радославов**, И. Идеи и критика. Към въпроса за експресионизма и около него.// *Хиперион*, I, 1922, № 6-7, с. 417- 428;

113. **Радославов**, И. Делото на българския символизъм.// *Хиперион*, 1928, № 5-6;
114. **Василев**, Вл. Между сектанството и демагогията.// *Златорог*, IV, 1923, № 2, с. 109-120; № 3, с. 161-170;
115. Цит. по **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 183;
116. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 227;
117. Пак там, с. 228;
118. Пак там, с. 212;
119. Пак там, с. 214;
120. Пак там, с. 227;
121. **Хаджикосев**, С. Странната одисея на българския модернизъм.// *Литературна мисъл*, 1984, № 4) – В: Поети-символисти. С, 1990, с. 7;
122. **Пенчев**, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003, с. 24;
123. **Русева**, В. Предговор. – В: Манифести на българския авангардизъм. В. Търново, 1995, с. 14;
124. В „Своечуждият модернизъм” той пише: „Възгледите, че модернизмът е свързан с „криза на съзнанието”... е верен и действителен само доколкото може да се разглежда като член на своята противоположност”.// **Йорданов**, Ал. Своечуждият модернизъм. С., 1993, с. 109-110;
125. **Стоянова**, Л. Преображенията на фантастичното. С., 1996, с. 8;
126. **Русева**, В. Предговор. – В: Манифести на българския авангардизъм. В. Търново, 1995, с. 15;



### Чавдар Мутафов като художествен критик и теоретик

Всеки литературен изследовател, навлязъл в уникалния художествен свят на Чавдар Мутафов, ще се съгласи, че най-съществената в смисъла ѝ на обем и последователна концептуална завършеност част от неговото творчество е именно художествената критика. Кирил Кръстев, негов съвременник и почитател, наблюдавал и коментирал неведнъж творческия му път, твърди: „Когато си мисля за Чавдар Мутафов, мисля винаги за най-големия и най-добър български художествен критик“.<sup>1</sup> От гледната точка на съвременния прочит това схващане за Мутафов е потвърдено в редовете, които му посвети Светлозар Игов в своята „История на българската литература“, наричайки го „единствено изразилият се изцяло като авангардист в прозата български писател“, който „и като прозаик, и като литературен и особено художествен критик (където той, редом с Гео е комай единственият и последователен български идеолог на авангардизма) – е най-завършената фигура на авангардист в художествената проза“.<sup>2</sup> С критическото си дело „Ч. Мутафов достига до дълбочината на основни естетически проблеми“, твърди Р. Ликова, посветила много проникновени философски редове на феномена „Чавдар Мутафов“ като есеист, философ и художник<sup>3</sup>, а схващането за Мутафов като особено ярък и разностранен критически талант споделят още изследователи като Катя Зографова и Свилен Каролев, които обглеждат автора в съвременния нему литературен и културен контекст на разцвета на българския модернизъм през 20-те години на ХХ век.

Критическото творчество на Чавдар Мутафов се създава основно около въпроса „що е изкуство“ и напърга образа на изкуството с взаимнооборващи се тези. Мутафов мисли изкуството като родено от паралелно протичащи противоположни убеждения за изкуство: едновременно рефлексиращо и първично-жизнено, спонтанно и умозрително, търсещо себе си. Естет-философ, Мутафов не просто тълкува, той показва създаването на концепциите и поетиката на експресионизма в своето „умозрително изкуство“: усеща изкуството едновременно в загадката за идентичността му и в проклятието на мисълта, която го разгражда.

Мутафов осмисля изкуството като творящо своя собствен смисъл в търсенето: на себе си, на „Аз“-а. Именно търсенето на „Аз“-а в неговите проекции, пулсирането между конкретния и универсалния „Аз“ определя *изкуството като изграждане на художествени възможности за изживяване на „Аз“-а*. Уникална по своя характер, тази концепция предполага и уникалния естетически похват в Чавдар-Мутафовите критически текстове: те създават изкуство посредством *тълкуване* на изкуството като философски и психологически феномен. Философът-критик Мутафов твори онази органична художествена материя, която обединява естетически, че и стилово, критическите и белетристичните му текстове; която твори изкуство от анализа и чувството, изкуство с уникален импулс: *умозрителната спонтанност*.

Критическите си текстове Мутафов създава като уникален синтез на творческо общуване между критика и белетристика, проектира критиката и белетристиката като взаимно развиващи художествени значения. Няма да е пресилено да поставим в органично единство критиката, есеистиката и художествената белетристика на Мутафов. Уместно би било, също така, да определим критиката на Мутафов като единствено условно-номинативно, но не и стилово отделена от белетристичните му творби. Защото критическите му текстове пулсират с философските аспекти на романа „Дилетант“, развил идеята за новия „Аз“ на експресионистите: „Аз“-ът, който излиза извън единично-субективния, за да потърси своята принадлежност към обобщено-духовния „Аз“ на мировата душа - в четвъртото измерение на субекта. Пулсирането между конкретно-субективния и общо-субективния „Аз“ създава условността на разпознаването, създава динамичните субектно-обектни отношения и именно тук се ражда естетиката на Мутафов: в напрежението между привидните, постоянно разколебаващи се същности. Това търсецо напрежение създава света на Мутафов в съпоставянето между банализираната, безлична и свръхзримата, пластично конкретна предметност.

Търсецата идентичност на изкуството, създадена от търсещия „аз“ на субекта предполага една от основните стилови характеристики на Мутафовата проза: синтетичното звучене

на трите основни съставки: изкуствоведският анализ, рефлексивното обобщение и одухотворяващата, естетизираща белетристичност.<sup>4</sup> Затова и за строго определена жанрова граница между критическите му изкуствоведски статии, рецензии, философски есета и авангардни манифестни тестове, струва ми се, е трудно да говорим. Мутафов изгражда сложносъставни текстове в трикомпонентна, трипластова структура, която се развива между ерудитския анализ, философския синтез и декоративно-пластичната, едновременно свръхзрима и лирично одухотворена белетристика. Всеки един от тези три пласта на структурата развива свое ниво на усещане за текста, свой асоциативен ред, своя закономерност на възприятието. Полифонично и симфонично изградени, текстовете на Мутафов изразяват сякаш самата първично-синкретична душа на изкуството, усещана от експресионизма в сложно-пулсиращия, предметно-духовен, субектно-обектен свят.

Синтетичната взаимна принадлежност между белетристика и критика се обуславя от естетическия похват на Мутафов да говори за изкуството чрез езика на самото изкуство. Така, Мутафовите критически текстове се развиват в две паралелни естетически движения: създават изкуство от тълкуването на феномена „изкуство“ и тълкуват изкуството чрез „материята“ на изкуството. Концептуалният похват „за изкуството чрез изкуство“ създава уникалната стилистика на Чавдар-Мутафовите критически текстове и изразява авторското убеждение в единството на форма и съдържание, на материя и дух, синтезирани в едно наиндивидуално духовно измерение: мировата душа.

„Аз“-ът на експресионизма оспорва своята идентичност, за да оспори идентичността на изкуството. Този импулсът към оспорване ражда двойственото отношение към изкуството, разпознато между възвишеното и баналното, между мисълта и чувството, между предмета и духа; ражда усета към естетиката на търсецата образност, застинала във волята за израз. В търсене на образа на художественото Мутафов създава и феномена на декоративния образ, който не-престанно открива и губи своята идентичност, вгражда усе-

щането си за търсецата образност в разколебаните, пародирани, деформирани образи. Подчертаният усет към постоянно себеоборващо се аналитично мислене предопределя особеностите на Мутафовата белетристична образност: едновременно многоизмерна и двуизмерна, тя оспорва единичността на образа, едновременно зримо пластична и незримо одухотворена, тя пулсира на прага на израза. Белетристът Мутафов създава образи от разпадащи се идеи, критикът Мутафов създава идеи от разпадащи се образи.

\*\*\*

Отношението „изкуство-действителност“ е философският нерв, който преминава през повечето критически текстове на Чавдар Мутафов и изразява напрегнатото отношение на човека на авангарда спрямо творческия акт. Творческият акт в изкуството е разглеждан двойствено: между уникалното и възпроизвеждащо се изкуство, между единичното и масовото усещане за изкуство, между изключителното и делничното като тема и художествен подход, между общочовешкото и етнографски родното в търсене на физиономично родното, в историческата зависимост като творчески потенциал на изкуството, в способността на изкуството да преопределя своята естетика в синхрон със своето време, в многоаспектните културни отношения между човека и машината, в съвременето, в града, в индустрията. Все аспекти на отношението „изкуство-действителност“, многобройните посоки на търсене предопределят закономерно и разнопосочното дефиниране на понятието „стил“, за да пресъздадат неподправения дух на авангарда в естетиката на търсецата художественост.

Въпросът „що е изкуство?“ предопределя експресионистичното напрежение на тълкуването и стилистичното оформяне на художествените реалии в „Моторът“, „Радиото“, „Мода“ и манифестните текстове<sup>5</sup> „Плакатът“, „Зеленият кон“, „Линията в изобразителното изкуство“ и „Пейзажът и нашите художници“. Основни концептуални търсения са развити в почти всички изкуствоведски статии, сред които особено ярки

синтетични наблюдения носят както ранни текстове като „Карикатурата“<sup>6</sup>, „Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ на Едгар По“<sup>7</sup>, „Преображения на театъра“<sup>8</sup>, „Танцът в миражи и преображения“<sup>9</sup>, така и по-късни като „Шрифт“<sup>10</sup>, „Експресионизмът в Германия“<sup>11</sup> и особено „Банално изкуство“<sup>12</sup>, „Двойственост в изкуството“<sup>13</sup> и „Внушения в изкуството“.<sup>14</sup>

Осмислянето на изкуството като отричащо действителността посредством изобличаването на нейното безсмислие в изначалния абсурд на съществуването е един от аспектите на отношението „изкуство-действителност“ у Мутафов. Основно кредо на експресионизма, теорията на екзистенциалния абсурд и неговото изобразяване е развита в манифестно звучащия ранен текст „Карикатурата“: „През карикатурата действителността получава нов смисъл – тоя на безсмислието“, пише Мутафов, „сътворена в противоречия, тя свършва в абсурд“. „Карикатурата“ развива убеждението на експресионизма в екзистенциалния абсурд, който създава естетическия подход на пародирането на видимото посредством свеждането и изобразяването му в схеми и геометрични линии: „вместо форма, карикатурата добива сугестивната елементарност на знак, символ и емблема“, „свежда видимото във формула и схема“. Освобождаването от конкретната форма търси духовното измерение на абсолюта, перспективата на универсалната душа в предметното, вярвана от експресионизма като обобщаваща видимото в една отвъдположена духовна субстанция. В художествения подход на съвременната карикатура „нещата се освобождават отново от своята безсмислена случайност и търсят безсмислието и вечността на абсолюта“, за да я превърнат в идеологема на авангардното схващане за изкуство.

Философ на изкуството, Мутафов преосмисля традиционното разбиране за изкуство, за да го положи в друг аспект на отношението „изкуство-действителност“. Ключовият авангардистко-теоретичен текст – „Зеленият кон“<sup>15</sup>, развива модерната идея за субективната условност на изобразяването в изкуството, на виждането на твореца като прозрение (в статията му за Майстора във в. „Стрелец“, няколко години по-късно, Мутафов твърди, че „изкуството се състои в това да

*искаш да виждаш*<sup>16</sup>). Разрушаването на видимите форми, изобразяването на свръхсубективното пре моделиране на света, отразило абсурда на действителността като продукт на човешката психика, превръщат абсурдността на зеления кон по думите на Р. Ликова в художествена необходимост.<sup>17</sup> „Художникът не си спомня, той измисля и създава”, твърди Мутафов, като по този начин творецът постига изкуството в едно „въззрение” на предметно-субективната реалност, което Мутафов нарича „стил”.

Зеленият кон се ражда в условността на субективното, художническо виждане, присъщо на една надлична духовна субстанция – мировата душа: „Конят е зелен не само за далтонистите, пише Мутафов, ...той става елемент на една условност, в която, веднаж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с и през всичко останало”. Вярвана като обективна даденост, надличната субективна мяра стилизира видимото в своя закономерност от правила, в която зеленият кон престава да бъде чудо, прочетен „под знака на една по-висша категоричност”. Създаден под знака на една висша закономерност, зеленият кон престава да бъде феномен, той става естествен: „той (зеленият кон – б.м.) не е нито разновидност, нито феномен; той не удивлява, не оскърбява, защото само се подчинява на своята боя”. Защото конят не е пресъздаден, а създаден – той е видян не със зрението, а с въззрението. „А това последното носи едно име: стил.”

„Зеленият кон” развива нов смисъл в отношението „изкуство-действителност” като внася един нов смисъл, характерно авангарден, в тълкуването на понятието „стил”. Стилът е вярван като една личноприсъща закономерност от правила, която е и свръхсубектно присъща, надлична даденост”. В модернизма на 20-те години „Аз”-ът не е изява на личната субективност, а възплъщение на един общ космически Дух”, пише Виолета Русева и определя „стила” като „синтез на новите принципи”.<sup>18</sup> Той съществува извън субекта, при все че е негов символ: „Стилът не зависи от зелената боя на коня, защото стои над всички коне. Той не ни учи да виждаме – ние се научаваме да го прозираме.” Така размисълът върху субективното асимилиране на видимото в изкуство се превръща

естествено в размисъл върху понятието „стил”, развито в синхрон с авангардната вяра в мировата душа. Изкуството е положено в понятието „стил”, което се ражда в пресечната точка между субекта и действителността, между субектно присъщата и свръхсубектно съществуващата закономерност на възприятието.

Стилът се превръща в основен аспект в анализа на отношението „изкуство-действителност”. Концепцията на Мутафов за свръхсубективно съществуващия стил бележи ново ниво в диалога върху миметичното и антимиетичното изображения. Ако натурализмът вижда като своя естетическа мисия пресъздаването на реалността и признаването ѝ като обективно съществуваща, за да бъде отречен от естетиката на индивидуалната интерпретация, то теоретиките на авангарда синтезират антитезите като създават идеята за универсалната душа и нейната универсална – отвъдиндивидуална, естетическа рецепция. Така се ражда идеята за стила като свръхсубективна мярка на естетическото възприятие. В „Проблеми на изобразителното изкуство”<sup>19</sup> Мутафов дефинира стила като „отношение на космичното към личното” и обобщава стила като продукт на универсалната душа. „Стилът, определен по този начин, е, прочее едно априорно начало на равенство или необходимост, независимо от личното творчество, и само крайна граница на последното.” Стилът притежава, следователно, две характеристики: той е наиндивидуална мярка и е мярка за естетичност, която стои отвъд всички субекти, но им е вътрешно присъща. Стилът е универсалната естетическа мярка – субективна по своята природа, универсална по своята принадлежност: „...така той може да се вземе като върховна и абсолютна мярка за всяка естетическа ценност”.

В авангардното тълкуване на отношението „изкуство-действителност” изкуството създава видимото като измерение на универсалната Душа. Стилът е „висшата естественост на изобразителните и изразителни средства, които произхождат от едно общо начало, което е тъй могъщо, както началото на живота”.

Аспект на отношението „изкуство-действителност”, наиндивидуалното измерение на стила е потърсено и в други есеистични текстове с манифестно звучене. В есето „Прео-

бражения на театъра” стилът е „предпоставка за всяко изкуство, строга координираност, която подчинява личното”, в „Двойственост в изкуството” стилът е по-висша категория на закономерност”. В есето „Мода”, Мутафов говори за културното явление на „колективния стил”, което разколебава индивидуалността и свръхсубективността на изкуството като по този начин го лишава от вечност и го осъжда на временност, тъй като модата е жива дотогава, докато изживяваме своето „Аз” чрез нея.

Ключовата концепция за стила, съпътствана с многобройни дефиниции от теоретическата мисъл през годините, изплъзваща се сякаш от рамката на прецизното идентифициране, е поставена в основата на една друга приносно-критическа творба на Мутафов – „Проблеми на изобразителното изкуство”. Тя е своеобразен „ключ” към разшифроването на множество значещи изразни елементи на неговата иначе загадъчна художествена проза – от „Покерът на темпераментите” до „Дилетант”. Наситени с авангардна геометрична изразност, белетристичните текстове на Мутафов могат да бъдат четени именно с помощта на символното „закодиране” на смисъла посредством формата на различните видове линии, чрез които той стилизира визуално словесния текст, превръща го в уникално синкретично произведение на словото, живописата и скулптурата. „Линията е най-важният елемент, пише той, понеже носи в себе си основата на плоскостта и тялото.” В текста впечатляват анализите на разнообразните течения в изкуството, които авторът дефинира посредством естетическите отношения (понятия) „орнамент”, „шаблон”, „декорация”, „символ”, „знак”, „емблема”. Тук можем да си припомним думите на Мутафов по повод Борис Денев, че *изразът* е комплекс от пространствени зависимости. Разтълкувани като смислозадаващи изразни похвати, пространствените отношения със своята вътрешна естетическа логика импулсират художествените търсения на различните стилове в изкуството и определят текста като една цялостна философия на изобразителното изкуство.

Развитието на линията символизира развитието на самото изкуство като концептуализиране на отношението „изкуство-действителност”. Основа на формата, езикът на изобра-



жението, тя е самото сърце на изкуството. Със своите оптически особености, линията властва над сетивата, извайва пластически внушения, изобразява философски концепции. Забележително е, че Мутафов обяснява психологическото въздействие на линията с чисто физически особености при възприятието на различните ѝ форми и деформации. Мутафов взема линията като отправна точка в стилистичния си анализ върху различни творци на модернизма и, което е забележително, той я възприема като диференциален белег на стила. В основата на формата, линията е носител на стила.

Мутафов разказва живота в линии, тълкува линията като израз. Ако правата линия е израз на философското търсене на формата и съдържанието, то начупена в крива, тя създава вече изкуство. Кривата линия е образ, изражение, „първият лъч от разумно в изкуството“. Кръг, спирала, синусоида, тя е израз на едно намерило своя образ движение – така характерно в авангардното светосещане. Синусовата линия в иконографията на Мутафов е „самият живот в многообразието му от сили и нагони“, тя придава облик на безличната права линия, „подчинява неодушевеното във властния порив на духовното“. Вълнообразната линия също е обикната форма на авангардния израз, защото се приближава твърде много към психичното и „тъй тя е несравнима при изображението на психични състояния“. Спиралата пък, като трета разновидност на кривата линия, олицетворява ирационалното. Нейната физична конструкция носи противоречие – едновременно центробежна и центростремителна, тя е кръгът в движение: „Изобщо, спиралата характеризира ирационалното, странното, загадъчното и перверзното“. Спиралата, която се „начупва в хаос от ъгловати невъзможности“, носи необикновен експресивен потенциал и е обикната линия в собствената изобразителната иконография на Мутафов. Дилетантът се разпада в спирали, начупва в зигзаги, Денди („Животът като изкуство“<sup>20</sup>) „може да бъде изразен с начупена линия, вместо с права“. Богатият изразен потенциал на кривата линия пък я превръща в основен изобразителен похват на експресионистичното изкуство. Линията интригува Мутафов като първичен елемент на формата, първичен естетически израз. Символ на движението, тя е символ на

създаването, сърцевината на изображението – есенциален образ на изкуството.

Тълкуването на изкуството в изобразителното му отношение спрямо действителността създава концептуалното пространство на един друг приносен текст с манифестно звучене – „Пейзажът и нашите художници”.<sup>21</sup> Разделен интересно на фрагменти „размисъл”, текстът развива в характерно философски план идеите на Мутафов за връзката между душата и видимостта, между изобразяването, познаваемото и „обективното”, за феномена на творческото виждане, изграден върху драматичните отношения между субекта и обекта в изкуството.

Мутафов тълкува изкуството като продукт на усвояването на обективното от субективното. Отново, както и в „Зеленият кон”, той възприема закономерността на творческото отношение „изкуство-действителност” като продукт на „чистия дух”, който структурира отношението на субекта спрямо света. Чистият дух живее в субекта, но той е универсален като алгоритъм на комуникация. Чистият дух е символ на една, така да се каже, универсална субективност, той е наречен „творческо начало на душата”, „първоосновата на всяка красота и първоначалното на всяко зараждане и битие”.

Размисълът върху същината на изкуството отново тръгва от творческото възпроизвеждане на действителността, този път развит по посока на избирателното заемане на фрагменти „реалност”. Естетическото преосмисляне на видимото закономерно го превръща в израз на „Аз”-а, изобразен посредством елементи от него: „Постигнат и познат обаче от субекта, пейзажът почва да изгубва собственото си съдържание и става само негово съдържание.”

Чавдар Мутафов тълкува естетиката на различни течения в изкуството въз основа на различното им отношение към „обекта” на изображението. Така импресионистичното изкуство използва пейзажа, т.е. обектното съдържание на видимото, за да пресъздаде мисли, чувства, настроения: „изкуството в този случай, носейки в себе си само елементите на душата, става импресионистично”. И още по-точно: „Импресионизмът в пейзажа е прочее заместване на съдържанието на обекта със съдържанието на субекта”.

Видимата форма влиза в динамични изразни отношения със субективната реалност, за да я трансформира като изразност на свой ред.

Размисълът върху субективната изразност на изкуството преминава през идентифицирането на понятията „форма“ и „съдържание“, интониран специфично стилово. Импресионистичното разбиране за изкуство е изградено в импресивно-съзерцателен размисъл, взривен на свой ред от задъханата фраза на експресионистичната концепция, която деформира своеобразно пейзажа: „Пейзажът започва да се бунтува и въстава, отричайки всички настроения и сънища на душата, уповавайки се в своето собствено съдържание на могъщо и вечно битие – страшен, каменен и великолепен – и с едно царствено усилие възкръсва отведнъж в недостъпност, със сляпата си воля на феномен и с възвишеността си на абсолютност“. „Експресионизмът, пише Мутафов, би трябвало да бъде прочее пълното освобождение на душата от нейното съдържание, или превръщането на субекта в обект.“ Тази дефиниция на експресионизма влиза в закономерен диалог с по-сетнешни виждания на автора, изложени в есето „Експресионизмът в Германия“<sup>22</sup>, където Мутафов определя експресионизма като образ на самия живот, който минава „стремглаво във всички възможности, противоречия, отрицания“, но отхвърля, едновременно с това, видимото, очевидното, учи „да пречупваме формата, да намерим в нея идеята“. В експресионизма отеква абсурдът на живота „и изкуството получи спазмите на неговата неутолима сила: безсмислена, ала оплодяваща, първична, огромна и вечна“.

Пресъздаден през шествието на различни изобразителни стилове, търсецият образ на изкуството е постоянно в драмата на двойственото разбиране: между уникалния субект-демиург и възпроизвеждащата машина, между разума и сетивата в естетиката на техническия детайл, между изключително единичното и банално всеобщото, между идеята отвъд формата и видимата форма, която „напира да бъде изкуство“ („Банално изкуство“). Отношението между изкуството и машината създава нов аспект в тълкуването на отношението „изкуство-действителност“ като акцентира върху органичния му аспект: „човек-изкуство“. Потърсено в естети-

ческите явления на съвременното - машината и градът (градска среда) - изкуството се придвижва към ново концептуално отношение спрямо действителността, изразено този път в способността му да отразява феномените на съвременното, за да се превърне през масовата култура в нов естетически феномен: „баналното изкуство“.

Мутафов полемизира върху същината на изкуството в отношението „човек-машина“ в есето „Моторът“<sup>23</sup>, което рисува машината във впечатляващи релефни изображения. Писателят създава машината с характерния за ранния си период на творческо развитие вкус към вплътнения и едновременно пределно анимиран пластичен контур. Машината винаги е представлявала предизвикателство както за философа, така и за художника Мутафов; през цялото си творческо и концептуално развитие той я „претълкува“, създава я в двойствена ценностна парадигма, обусловила и двойственото предметно-одухотворено стилизиране. Естетическо-философските значения на Мотора се градят върху впечатляващи инженерни познания и дават основание на К. Зографова да нарече Мутафов „инженерът“ в естетиката на българския модернизъм<sup>24</sup>, а текстът му – „Моторът“ – „онагледяващ „Манифест на футуризма“ на Марнети от 1909 г.“<sup>25</sup> „Чавдар Мутафов постига и едно „очовечаване“ на машината, продължава тя и посочва Мотора като „поетическа формула за епохата на модерния човек“<sup>26</sup>, в която техниката и изкуството взаимно се предопределят.

Машината като смислов и естетически възел определя нови и специфични посоки в тълкуването на бинომията „изкуство-действителност“: в отношението между изкуството и техниката, човекът демиург и неговите творби-образи. Културен феномен, машината пронизва отношението „човек-изкуство“ с размисъл върху божествено-творческия потенциал на човека, обобщен в образа на Мотора, на Радиото. В своята двойствена природа машината пресъздава двойствената същност на човека-създател: едновременно красив и одухотворен космос, в човека клокочи първичната стихия на хаоса. Създател, демиург, човекът е едновременно роб на творението си, дори негова жертва („Радостта от живота“).<sup>27</sup>

Общението на машината и човека поражда амбивалираните им, двойствени образи. В концепцията за човека-създател се преобразява и Моторът: от тайнствен пазител-сфинкс, той се превръща в гений-творец: „Опушен и изцапан, той напомня страховития изглед на бранник в сражение, загрубял и кален”. Същинско „дете на чистия разум”, моторът „отмерва през хаоса на своята необузданост строгия ритъм на четирите си такта, а под излишеството на дивите си импулси той крие винаги суровата дисциплина на аскета”. Културен и технологичен образ на човека, Моторът е изобразен в културни трансформации: и гневен Прометей, и изригващ вулкан от творческа енергия, и елегантен символ на техническата, декоративна предметна красота. Среждаме го дори и в изненадващия образ на „гамен, хитър, капризен и деликатен, легнал по корем върху дългите рамки на автомобила”, скулптиран в една нова, Чавдар-Мутафурска красота на разума.

Радиото, подобно на Мотора, поставя Машината в сложен, многопосочен размисъл за изкуството и човека: за мимолетното и вечността в душата на изкуството, за копнежа на човека да властва с творбите си над пространството и времето. Мутафов сглобява първото радио, за да го създаде и като естетически символ посредством красотата на техническия детайл. В естетиката на машината е художественият ресурс на техническото творение: „техниката е изкуство – изкуството – техника”, пише Мутафов. Техническо творение, обаче, радиото умъртвява изкуството в традиционната му концепция и става образ на проблемната идентичност на изкуството, защото: „Мнозина от тъй наречените защитници на чистото изкуство биха могли отведнъж да отгадаят с верен критически усет, че при всяко механическо предаване, изкуството се унищожава или дори изопачава”. Мутафов пародира както традиционното схващане, така и модерното изопачаване на концепцията за изкуство, за да вложи търсещия образ на художественото в контекста на своите творчески опити. Изкуството е пародирано редом с „циничните оригвания на алжирците”, красивото и грозното, висшето и низкото смесват и губят своята суверенна идентичност.

Радиото създава света като пъстър експресионистичен калейдоскоп като полага паралелно несводими и логически несвързани фрагменти от него. Радиообразът на изкуството генерира глобални обобщения за човека и света, за материята и духа на битието и се превръща в своеобразен образ на човешкия космос – или хаос? Мистиката на битието се реализира в разрушеното усещане за пространство и време, в унищожената, компрометирана концепция за причинно-следственост, за логическо обвързване на случващото се. Светът говори едновременно със стотици гласове, в компресирани, несъществуващи дори, измерения на пространство и време, през радиото светът е „една страшна небулоза от сигнали, гласове, които непрекъснато съобщаваха нещо, ала в един бесен шепот, ту затихващи, ту избухващи в писъци, зовящи, сякаш събитията бяха оживели и се викаха през пространството като деца, загубени в широкия кръг на космоса”. Човекът е загубил своята идентичност, утаен във фрагмента, в едновременността, в безвремието. Радиото става образ на суетния копнеж на човека да властва над времето и пространството, на копнежа му да докосне онтологичното. Времето е утаено в един единствен онтологичен миг, „за да не знаем повече от где започва и где свършва, ...превърнати в тръпките на всякога и всякъде, в някаква част от битие, което ни грабва, за да ни разтвори в своето безвремие или в своя вечен живот”. Смачкването на перспективата на времето и пространството, на причинно-следствените връзки създават една апокалиптична визия на индустриализирания човешки свят, където животът и смъртта, подобно на изкуството и човека, също губят своята идентичност. Вечността на изкуството струи през новата, електрическа душа на радиото, за да слее живота и смъртта в едно свръчовешко пространство, с вечната прадуша на човека.

Електрическата душа на изкуството става характерен авангарден символ на неговото безсмъртие, на копнежа по безсмъртие, „копнежът на Кройцеровата соната, огромната плетеница на Баховите фуги, смъртната песен на Изолда, призивът на всички, които са живели и обичали”. Творческият акт като божествен е импулсиран от „суетния копнеж за

безграничност”, за да обмисли изкуството като инстинкт към безсмъртието. В „измамливата багра на бездушната енергия” човекът припознава себе си като творец, досегнал Бога с молитвата си: „Боже, дай ми сила да мисля за твоята вечна същина, помогни ми да мина границата, да разкъсам завесата!”. Едновременно рожба на творческия импулс, машината става символ и на унищожаването на уникалния творчески акт в безкрайността на възпроизвеждането. Тълкувана като „стремлението на аза да намери своя собствена закономерност във външния мир” („Мода”), машината се влива в обезсмъртяващия творчески импулс на изкуството, за да развие на нов културен етап отношението между духа и видимото, между живота и изкуството като неуловимо навсякъде: в неповторимостта на мига и баналността на техническото възпроизвеждане. Този съвременен формат на понятието „изкуство” отвежда отношението „изкуство-действителност” към индустриалната култура на градската среда, където през концепцията за масовото изкуство узрява идеята за „баналното изкуство” – една от приносните Чавдар-Мутафови идеи, пряко съотнесима с развитието на неореалистичната естетика в белетристичното му творчество.

Аспектът „изкуство-съвременна действителност” преосмисля в авангардна посока антимиметичното отношение на изкуството към действителността. Обективизирането на изкуството и неговото популяризиране предопределят неговия нов образ, който, наченат в текстове като „Моторът” и „Радиото”, се доразвива в синтетично концептуалните „Плакатът”, „Мода”, „Двойственост в изкуството”, „Банално изкуство”, и по-късната „Внушения в изкуството”.

Отношението „изкуство-съвремие” успоредява аспекта „изкуство-машина” с аспекта „изкуство-съвременната градска среда”. Текстовете „Плакатът” и „Мода” поставят изкуството отново в характерната двойствена парадигма „уникално-масово”, за да обобщят тълкуването му върху антитезата „възвишено-банално”. Плакатът като творчески феномен поставя изкуството в драматичната среда между баналното и възвишеното, за да го потърси в несъзнателното внушение, в сензационното премахване на тайната на творчеството. Както и модата, плакатът става обобщен образ на колективния „Аз”

– една съвсем модерна проекция на универсалната, мирова душа, доловена в градската култура.

Характерната плакатна изразност на фрагментарното и деформираното изображение, както и геометрична схематичност, сближават плаката с естетиката на експресионизма. Свел изразността си до характерните авангардни похвати на геометричната стилизация, плакатът се превръща в самия символ на съвременната експресия. „Плакатът”<sup>28</sup> ни среща с физическия анализ на впечатлението: изображението на плаката закрепва нещата в „схеми, равенства и формули”, като „маркира формата в измеримост, съкращава тялото в плоскост”. Мутафов характерно тълкува израза като комплекс от пространствени зависимости в много текстове: от „Линията в изобразителното изкуство” до по-късните изкуствоведски статии във в. „Стрелец” от 1927 г., където<sup>29</sup> дефинира израза като „комплекс от пространствени зависимости”.

В естетиката на плаката отношението „изкуство-действителност” се развива в обратна посока спрямо естетиката на зеления кон: ако в „Зеленият кон” светът на изкуството е автономен от действителния свят и се твори по законите на една субектна-надсубектна духовна реалия, то плакатът изразява двойственото, диалектическо отношение на изкуството към действителността като нов аспект в тълкуването на понятието за изкуство: той търси своята художественост в реалността, но и трансформира реалността художествено. Плакатът едновременно възпроизвежда и трансформира видимостта, той е „насилие над самите неща”, но и една възможност на видимото, постигната така: „През отделната стойност на предметите минава сякаш някакво бързо и празно огледало, в което всичко се отразява само случайно, непълно”. Плакатът олицетворява изкуството в „шумното разнообразие на ежедневието” и осмисля това разнообразие като изкуство. Двойствена естетическа реалия, плакатът дефинира изкуството посредством неговата антитеза: „Плакатът е възможен сякаш само като антиизкуство, пише Мутафов, сред шемета на улицата, огрян от слънцето, викащ”.

Модата е другото лице на двойственото, противопоставено на себе си изкуство, което развива естетически смисли между баналното и възвишеното, между уникалността на



творчеството и масовостта на практическото възпроизвеждане. На модата е отнет атрибутът на творчеството, пише Мутафов, тя не е „изкуство за изкуството“. Отнемането на субективното измерение лишава модата от вечност, за да я остави да трае само докато се изчерпи като възможност да преживеем в нея нашето „Аз“. В модата изкуството живее отново между субективното измерение, реализирано като „стремлението на аза да намери своя собствена закономерност във външния мир“, и обективното измерение, в което „Аз“-ът търси да скрие своята уникална идентичност. Докосването между изкуството и антиизкуството в съвременната културна среда на масовото възпроизвеждане, в активната обмяна на съдържания между обектното и субектното възлиза в едно модерно схващане за творческо отношение към действителността: феноменът „банално изкуство“.

В „Банално изкуство“<sup>30</sup> художественото живее между делничното и възвишеното, между уникалното и унифицираното, между изкуството в делника и изкуственото в празника – в „очевидността на нещата, които напират да бъдат изкуство“. Размисълът се слива с парадоксални и все пак докосващи се усещания за изкуство, поетиката на парадокса става изход от мисловния анализ на изкуството, текстът пулсира авангардно противоречиво, с целия творчески потенциал на противоречивото схващане за изкуството и живота: „Може би животът ни още не е достатъчно пълен, за да бъде напълно банален; може би изкуството ни е още твърде недостатъчно, за да го попълни, осмисли, познае: то едва срича в него, забравящо винаги урока си – и преувеличената му важност изглежда накрая единственият израз на неговата слабост, – скръбен жребий за всяко наивно творчество.“

Синтезирано драматично двойствено, изкуството е едновременно висше въззрение и „все пак е една непосредствена даденост... то е преди всичкото популярно, ежедневно... то е банално“. Баналното и изкуството разменят своите имена, своята изразност: „И тогава дохожда онова, което винаги знаем и което не знаем, че е винаги същото: самата баналност! – ала този път *друга*: защото е вече изкуство.“

В размисъла върху изкуството Мутафов обмисля самото понятие за понятието в изчезващите граници и идентичности

на понятията, изкуство и действителност започват да се разпознават взаимно, да се сливат, изкуството създава действителността: „Изкуството, което изравнява всички, за да ги направи само хора, развенчавайки всяка изключителност, както и своята собствена, – за да направи действителността само еднаква, ежедневна, нормална – нормално изкуство, защо не? – което всеки би намерил в себе си; изкуство, което би премахнало въображаемата граница между личността на художника и безличието на публиката; изкуство, което унифицира, което накрая само се превръща в живот; банално като него, безразлично като случая, неизбежно като съседа ни.” Проблематизирано в отношенията си с действителността, новаторското схващане за изкуство закономерно търси съвременето, за да създаде разбирането за „ново изкуство”: „И, може би, тъй става понятно изкуството на новото време – или, може би самото ново време? – една нова действителност, гдето нещата, оголени в тяхната очевидност, добиват жестоката необходимост да бъдат изкуство.”

Естетиката на баналното, на делничното е развита като новаторска черта на изображението, наложена едновременно както от културния феномен на масовата градска среда, така и от теоретичния феномен на преосмислящото се изкуство. В „Двойственост в изкуството”<sup>31</sup> Мутафов създава своеобразна психологическа теория за генезиса на баналната трансформация на изкуството, за импулса към прозаизиране на изключителното: „Обучени от навика и традицията, ний замествахме винаги твърде лесно сетивното на възприятието с готовото понятие: тогава преживяванията ни може би загубват от своята реалност, ала по този начин добиват отведнъж странна яснота, сигурна определимост – те минават в областта на категориите: те стават безлични, ала общочовешки.” Общодостъпността на творческия процес, възлизаш от културата на радиото, плаката и модата, но и от идеята за общата творческа закономерност в мировата душа, се сливат в ново схващане за изкуство: „изкуството става един автономен свят, с точни съотношения, определени форми, със задължителни граници, канони, зависимости и закони”. То отвежда отново към основната дилема за уникалността и възпроизвеждането, която Мутафов ще разработи няколко години по-късно в ста-

тията „Внушения в изкуството“: „изкуството... слиза при човеците... сигурно така то става изкуство изобщо, в непосредствената близост на публиката“. Потърсил идентичността на изкуството в изкуството на машината, Мутафов сега е уверен: „машината не е изкуство“, пише той. Идентифициращо се с делнично-очевидното, изкуството обаче застава и срещу него по силата си на „вечната възможност на човека спрямо света“.

В търсене на образа на художественото концепцията за изкуство се развива интересно през критическия и теоретическия масив на Мутафов: ако в „Зеления кон“ Мутафов развива схващането за автономността на субективното възприятие като художествена необходимост, в „Моторът“ той докосва изкуството с машината чрез човека-демиург, за да постави в „Радиото“ виждането за изкуство пред ново изпитание: във феномена на техническото възпроизвеждане. Обективизирането на изкуството (в смисъла му на масово достояние като нов аспект в неговото тълкуване) превежда изкуството през унифициращата го техническа и градска култура в „Плакатът“ и „Мода“, за да го обобщи в новата концепция за изкуство, слязло сред човеците, открило художественото в обикновеното, очевидното, делничното което намира да бъде изкуство („Банално изкуство“ и „Двойственост в изкуството“). Етапната идея за баналното изкуство обобщава един фундаментален процес на преосмисляне на понятията „действителност“ и „изкуство“, за да наследи авангардното схващане за изразяване на невидимото през нагледното посредством „огъването“ на формата и откриването на идеята, развита в текстове като „Преображения на театъра“ и „Експресионизмът в Германия“. Идейните трансформации са характерно явление в творческия път на Мутафов: в статията „Внушения в изкуството“ изкуството продължава да се остойностява чрез докосването си до банално делничното, но машината вече не е схващана като изкуство или източник на изкуство. Изкуството търси своя лик в многообразие от двойствени схващания, симптоматични както за характерното авангардно съчетаване на противоположностите<sup>32</sup>, за широкия спектър на авангардните идеи<sup>33</sup>, така и за тенденция на концептуален развой в разбиранята на самия автор<sup>34</sup>, в коя-

то той се развива постепенно до последния си разказ – „Първото сражение“ (сп. „Изкуство и критика“, № 2, 1941).

Търсеците художествени образи на Мутафов въплъщават многопосочно развития му размисъл върху изкуството. Концепцията за изкуство като автономно субектно и ирационално интерпретиращо създава гротеската; вярващо в абсурда, то стилизира видимото в пародиращи смисъла му геометрически форми, израз на мировата душа, то пречупва видимостта на формата в подчертано предметни, компрометиращи очевидността на предметното линии, в търсене на универсалната духовна субстанция. Активната обмяна на съдържания между делничното и възвишеното отвежда на свой ред към новаторското схващане за естетическата функционалност на предметното изображение, а от материята на предмета, в осезаемо материално-пластичен, но все по-реалистично конкретен контур, Мутафов ще потърси по-късно своята модерен неореалистичен художествен похват.

\*\*\*

Образът на изкуството се развива в задълбочения ерудитски анализ на многобройните изкуствоведски статии на Мутафов. Те са изградени отново в характерните три стилистически пласта: формалният ерудитски анализ, философският синтез и художествената белетристика и представяват ценен „увод“ към разбирането на концепциите на авангарда, и, по-конкретно, на експресионизма, изразени, по думите на естета Валентин Ангелов<sup>35</sup> най-ясно и завършено именно в изобразителното изкуство.

Първите изкуствоведски статии на Мутафов се появяват в сп. „Везни“ през 1919 година: там Мутафов дебютира с рецензията „Четири имена“.<sup>36</sup> Веднага след това се появява изкуствоведската му рецензия „Изложбата на „Родно изкуство“<sup>37</sup>, редом с есето „Моторът“ (иначе първата му публикация въобще се счита рецензията за Борис Денев в сп. „Слънце“ от същата година, както твърди Катя Зографова<sup>38</sup>). Начетен изкуствовед, познавач на художествената изразност на пластическото изкуство, със своите будни, активно следя-

щи появата на новото сетива, Мутафов не само рафинира творческото възприятие на дебютиращите произведения на живописиста и скулптурата в съвременна културна България, но и вплита пластическата изразност по своеобразен начин в своето визуално стилизирано, зримо осезаемо слово.

Във втората годишнина на „Везни“, кн. 1, Мутафов публикува рецензията си „Картините на Иван Бояджиев“<sup>39</sup>, а в следващия, бр. 2, Мутафов се появява с два ключово идейни изкуствоведско-философски текста: концептуалният текст „Карикатурата“<sup>40</sup> и „Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ на Едгар По“.<sup>41</sup> И двата текста съдържат антипозитивистични, креативни концепции за изкуството, като каквото авангардният философ го припознава. В „Карикатурата“ Мутафов отново търси образа на изкуството, този път в принципа на карикатурното изображение, за да го обобщи като отрицаващо действителността: „сътворена в противоречия, тя свършва в абсурд“. Карикатурата деформира видимото в търсене на „безсмислието и вечността на абсолюта“, стилизира геометрически видимото, „свежда видимото във формула и схема“, за да се превърне в авангарден художествен подход.<sup>42</sup> Публикациите в сп. „Везни“ свидетелстват за „експресионистичното приятелство“<sup>43</sup> между Чавдар Мутафов и Гео Милев, което се изразява в широкия спектър публикувани произведения на Мутафов на страниците на списанието. Заедно с манифестния текст „Зеленият кон“, в трети брой от 1920 г. във „Везни“ се появява преводът на Андре Жид, „Нарцис. Теория на символа“.<sup>44</sup> Още през 1919 г. там са се появили есето „Моторът“ и разказът „Пианото“<sup>45</sup>, декоративните етюди „Зимна утрин“<sup>46</sup> и „Празник“<sup>47</sup>, а през втората годишнина се появява глава от романа „Дилетант“<sup>48</sup>, последвана от разказите „Три писма за малкото момиченце“<sup>49</sup> и „Зимна любов“<sup>50</sup> в третата годишнина. Във втората и третата годишнина на списанието се появяват и още изкуствоведски текстове: „Изложбата на Борис Георгиев“<sup>51</sup>, „Изложбата на Хр. Каварналиев“.<sup>52</sup> Впрочем, именно в естетическата сфера на изобразителното изкуство Мутафов отрича символистичната изобразителна чувствителност („Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ на Едгар По“).

Чавдар Мутафов следи развитието на живописата и скулптурата в многобройни рецензии на страниците на сп. „Слънце“, сп. „Демократически преглед“, в. „Зора“, сп. „Листопад“, в. „Литературни новини“, сп. „Златорог“, в. „Слово“. Създател на истинска хроника за живота на изящните изкуства в съвременна България, Мутафов следи целенасочено творчеството и на отделни автори от страниците на различни издания: изложбите на движението „Родно изкуство“ той отразява в сп. „Везни“, в. „Литературни новини“, в. „Слово“. Мутафов проследява отблизо творческото развитие на Иван Пенков, Борис Денев, Никола Танев, Владимир Димитров-Майстора, Дечко Узунов. На Иван Пенков Мутафов посвеща статията „Изложбата на Иван Пенков“<sup>53</sup> и „Иван Пенков“.<sup>54</sup> Творбите на Иван Пенков вълнуват Мутафов с образа на родното, той определя художника като търсач на „вечния образ на родното“. Иван Пенков схематизира видимото, за да започне своето естетическо търсене отново и отново. Мутафов го определя като художник с несравнимо естествен почерк, съпоставя го с Иван Милев в изразителността на неговата оптимистична сърдечност и характерен стил на декоративно изобразяване.

Никола Танев е друг творец, когото Мутафов следи отблизо: нему той посвещава три статии: „Изложбата на Никола Танев“<sup>55</sup>, „Изложбата на Никола Танев“<sup>56</sup> и „Никола Танев“.<sup>57</sup> Творбите на Никола Танев впечатляват Мутафов с влиянието на френския импресионистичен щрих, особено интересно начупващ се в неспокойната изразност на експресионистичния. Творбите на Танев са авангардни със „скритата еднаквост“, която издава недвусмислен вкус към синтеза. Особено ценни у Танев са импровизациите с градския пейзаж в уютната атмосфера на малкия град, уловил отново, както и Иван Пенков, излъчването на физиономично родното, на метафизичния гений на родното.

Друг художник, когото Мутафов особено отблизо следи, е Борис Денев. През 1935 г. във в. „Слово“ Мутафов отпечатва своята пета поредна рецензия за Борис Денев (след първата рецензията във в. „Слънце“), а статията му, посветена на художника във в. „Стрелец“ – „Борис Денев и пространствените проблеми на неговите картини“<sup>58</sup> – развива ключови

виждания във впечатляващ есеистичен стил. Именно в тази статия се появява обобщаващата концепция за израза като „комплекс от пространствени зависимости“, която синтезира наблюденията върху изразните възможности на линията („Линията в изобразителното изкуство“) и анализа на формата в есеистичната „Проблеми на скулптурата“. <sup>59</sup> Очарован от „търсещата неудовлетвореност“ на художника, Мутафов посвещава на Борис Денев още статиите „Италианските картини на Борис Денев“, <sup>60</sup> „Борис Денев“<sup>61</sup> и „XV художествена изложба на Борис Денев“. <sup>62</sup>

Творбите на Майстора вдъхновяват Мутафов да създаде впечатляващи философски обобщения, одухотворени от несравним белетристичен изказ. Сам теоретик на авангардно антимииметично, избирателно отношение към действителността, <sup>63</sup> Майсторът създава образци на експресионистичното изображение, изразени във волята за познание, застинали на прага на израза. <sup>64</sup> Формите на Майстора „разрушават единството на предметното в огромно цветно сгромолясане, за да го пресътворят в спазмите на едно ново изкуство“, творбите му дават основание на Мутафов да определи изкуството като воля за виждане: „изкуството, пише Мутафов, се състои в това да искаш да виждаш“. Експресионистичният рисунък на Майстора впечатлява със своите образи: „от ежедневието видимост на баналното се откъртват груби и могъщи видения, напрегнати във волята за израз. Върху образите на Майстора Мутафов развива цяла теория на експресионистичното изображение, открито в интензивността на баграта, в напрегнатите, силно изразени форми, в образа, оголен в „широки плоскости от чисти тонове“. Тук Мутафов открива един от основните изразни похвати на експресионизма: „заместването на предмета с функциите на линиите и цветовете“. <sup>65</sup> Майсторът пресъздава видимото единно, елементарно, геометрично отчетливо, пластично, в търсене на новата форма през първичността и единството на хилядите.

В търсене на чистата форма отвъд ненужните подробности, в „земното съпротивление на материята, която трябва да се превие в образ“ създава своите образи и Иван Милев. Непрежалим, несвоевременно отишъл си могъщ талант,

Милев е определен от Чавдар Мутафов като новатор в декоративния стил.<sup>66</sup> Силно впечатлен от могъщия артистичен замах на Милев, който превръща дома си в свое художествено пространство, Мутафов проследява развитието на декоративния му похват от ранната статия – „Декоративна изложба на Иван Милев”.<sup>67</sup> през „Иван Милев”<sup>68</sup> до развитието на един монументален стил в „Стенописите на Иван Милев”<sup>69</sup>, който в друга една статия – „Карикатурата” – Мутафов е определил като „верен признак на декоративното третиране”.

Впечатляващи изкуствоведски наблюдения Мутафов посвещава на Никола Маринов, Илия Петров и Христо Йончев-Крискарец. Статията „Никола Маринов”<sup>70</sup> Мутафов развива с ерудитски наблюдения върху акварелната техника на художника, като подчертава образната „претълкуемост”, която прави „реалността цветно стихотворение”. Създаден от естетиката на „движението, претълкуемият образ е културен феномен на експресионистичното художествено пространство, израз на търсецата неудовлетвореност на модерната рефлексия. Характерен творчески похват и у самия Мутафов, претълкуемият образ се превръща в ключов подход към автономността на зрителското възприятие, въввлечено в света на собственото си въображение. Търсецата форма на акварела привлича вниманието на Мутафов и у Христо Йончев-Крискарец<sup>71</sup>, впечатляващ и с декоративните търсения на пейзажа. С подчертан афинитет към ярко изразената форма, Мутафов е трайно привлечен от творческото претълкуване на видимото, синтезирано в маниера на декоративното изображение.

Декоративните и експресионистични художествени похвати привличат закономерно изкуствоведа Мутафов, тяхното откриване и анализ стават основна отправна точка в тълкуването на живописните и скулптурни творби на неговите съвременници. У Илия Петров<sup>72</sup> Мутафов отново подчертава модерната техника, усвоена от чуждите изобразителни образци, изразната пластичност на модерната графика в експресионистичния маниер на рисуване.

Мутафов носи особен афинитет към подчертана пластическа изразност, тя го привлича в могъщите видения на Майстора, в декоративния изобразителен похват на Иван Милев,



Иван Пенков, Хр. Йончев-Крискарец. На формата като основен изразен похват в изкуството Мутафов посвещава и общо-теоретичната си статия „Проблеми на скулптурата”<sup>73</sup>, с която доразвива традиционни свои наблюдения върху пространствените отношения на израза, наченати с „Линията в изобразителното изкуство”. Предмет на всяко изобразително изкуство е формата, пише той и анализира изразността на формата като комплекс от пространствени взаимоотношения: „цялата пластична форма е съставена от хиляди преливащи се отсенки, полутонове, сенки и светлини”. Изобразителното въздействие на всяко течение корени своята естетика в определен пространствен похват: ако за експресионизма Мутафов беше отбелязал кривата, неспокойно начупена линия на спиралата, вълнообразната линия, синусоидата, то кубистите търсят най-голямата сила на израза там, където формата се подчертава: „от светлината към сянката”.

Чавдар Мутафов следи изобразителното изкуство в съвременна България с будни сетива за активно развиващите се изобразителни концепции на постмодерните течения като експресионизъм, кубизъм и футуризм. В изкуствоведските си рецензии той последователно и целенасочено изтъква творческото търсене на един нов поглед върху природата, който я пресъздава свършено различна от „тази, която е пред мен... нов свят – света на изкуството”. Суверенността на изкуството да създава и руши с автономна власт вълнува философа Мутафов в драмата на непрестанните възможности на „Аз”-а спрямо света, които то създава. Защото, всъщност „що е изкуство?”

Съвсем закономерно, с активно внимание към отношението „родно-чуждо” в изобразителното изкуство Мутафов създава на страниците на в. „Изток” поредица от портрети на световни художници: на Фердинад Ходлер, Ван Гог, Пол Делоне, Пол Сезан, Ханс фон Маре, в които познавателната фактура, така необходима на съвременниците му, е съчетана с артистична интерпретация и ерудитско тълкуване, безценни в проблемното възприятие на модерното изкуство. Философ-изкуствовед, Мутафов е особено необходим в епоха на естетическо търсене на физиономично родното в изкуството, невярно тълкувано от негови съвременници като необходи-

мост от реставриране и изобразяване на „етнографските” особености на българския бит с възторжено-наивно подражателство.

Физиономично родното Мутафов е уловил още в хумористичните карикатури на Александър Божинов, подчертава във виденията из малкото градче на Никола Танев и усета към вечния образ на родното у Иван Пенков, за да го концептуализира по-късно в есеистичните статии „Родна живопис”<sup>74</sup> и „Родна архитектура”.<sup>75</sup> Полемиката за родното тече активно в следвоенния период и е закономерно положена в контекста на отношението „изкуство-действителност”.<sup>76</sup> Реабилитирането на действителността е осъществено в един модерен, новаторски маниер на себеизразяване посредством предметната визионалност, но той се противопоставя на буквално реалистичното изображение и битоописателството като негов изобразителен аспект. „Може би легендата за „реалистичното” изобразяване на нещата, тъй популярна между ония, за които един чайник, два лимона, няколко ябълки и една кутия кибрит са откровение – може би тази стара легенда има своя голям дял в откриването на душата на една шарена бъклица и метафизичното в шевиците на един сукман.” Родното добива художествена стойност като става универсално изкуство (Гео Милев)<sup>77</sup>, в търсене на общочовешкия характер и значение (Л. Стоянов)<sup>78</sup>, потърсено е едновременно във връзката с действителността на историята, но отхвърлило битоописателството (Ат. Далчев).<sup>79</sup> Качеството в художественото изображение на родното се постига посредством синтезирането му с чуждото, с европейското, според обемен масив от статии на К. Гълъбов („Към младежта”<sup>80</sup>, „Нашите културни задачи”<sup>81</sup>), Ас. Златаров („Културността в служба на родината”)<sup>82</sup>, Ат. Илиев („Зовът на родината”<sup>83</sup>, „Конфликтът между родното и чуждото”<sup>84</sup>). Родното е потърсено в органичния синтез със западната култура, в диалектичката му връзка с чуждото изкуство, което осъществява мост към родното: „родното би могло да ни изведе към чуждото, тъй както и чуждото би могло да ни отправи към родното и да улесни процеса на задълбочаването ни в него”, пише Илиев. В органичката връзка между родно и чуждо за Мутафов се ражда физиономично родното, в изображенията на „литера-

турните комбинации: тук Ингеборг с шевната машина, там Нора, белеща картофи”. Неделим аспект от културната дискусия върху отношението „изкуство-действителност”, темата за родното отвежда към естетическото преосмисляне на действителността, на художествения израз в баналната, делнична видимост. Естественото е потърсено като духовно измерение с творческа дълбочина, уличаващо имитативното описателство като безвкусно псевдоизкуство: „...за тях (художниците – б.м.) обикновеното не бе достатъчно значително – затова те го направиха многозначително, преувеличено и надуто; така от родното те направиха някаква изложбена колекция от готови жестове и научени пози”. Ако Илиев отдава импулса към търсене на родното на войните, а Далчев се вглежда в националния погром като причина за „патриотично настроение, което се прояви в историзъм и във връщане към родното изобщо”, Мутафов търси да опише импулса към етническо идентифициране като същинен човешки копнеж по взаимно унифициране: „Може би това е онзи таен копнеж към нашето минало, към душите на тези толкова поколения, свързани с нашата душа, инстинктът за близост към земята, предметите и хората; онова тъй неусетно познато, отдавна намерено наше; ала заедно с това безлично, общо, масово и еднакво.” Размисълът върху родното отвежда Мутафов и в една характерна посока на тълкуване на изкуството – като ирационално импулсирано. То е познание в прозрението, в несъзнателното откровение, защото „под разкъсаните води на съзнанието ни почиват дълбоко и безразлично загубените знаци на някакъв живот, невидим, небил и вечен”.<sup>85</sup> Новото изкуство създава един нов свят в „Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поemi” на Едгар По” – „гротесков и ирационален”.<sup>86</sup> В „Родна живопис” Мутафов определя изкуството като откровение: „И ако изкуството е все пак някакво тайнство, то е тъкмо тайнството на откритието: защото то постига живота тъкмо по несъзнателните пътеки на прозирането”.

Женското живописно творчество също вълнува Мутафов като психолог, във в. „Мисъл” Мутафов публикува и рецензия за „Изложба на жените художнички”.<sup>87</sup> На изящството на женския похват той посвещава и интересни редове в непу-

бликувана рецензия върху творческа изява на Елисавета Консулова-Вазова, открита в неговия архив от Катя Зографова.<sup>88</sup> Белетристично одухотворен, този непубликуван къс изкуствоведска проза очарова с оригинален психологически анализ на изображенията, създадени от художничката, с пластично извайващо слово, с модерна интерпретация на образа като създаден от много изкуства. Ето как Мутафов разчита емоционалното послание на лицата посредством формалните особености на изображението: „Тихи отражения има в очите им и някаква неизказана, стеснителна грация в ръцете им. Те почиват винаги кротки и малко извехнали в розовожълтата светлина, с прави дипли на дрехите си и почти строго заключени уста. Ненапрасно дамите се опитват да се усмихнат иронично-светски: през деликатната гама на пастела цинобърът на устните им е твърде блед за страстния и дързък шепот на флирта...”

Изкуствоведските статии на Мутафов впечатляват с рафинирания си и ерудитски култивиран вкус, който дава основание на доц. Ружа Маринска да оцени от съвременна гледна точка Мутафов като запознат „фундаментално с идеите на модерното изкуствознание”.<sup>89</sup> Във формите и багрите на художниците Мутафов открива типичното за авангарда двойствено присъствие на предмета, едновременно подчертано материално-пластичен факт и осезаемо духовен знак, излъчващ единосьщието на Универсума. В техните формални търсения той тълкува светоусещането на модерните течения като експресионизъм, кубизъм и футуризм, връзката им с търсенията и постиженията на наши художници<sup>90</sup>, като дефинира изкуството двояко: от една страна изкуството асимилира творчески видимото, като създава „два свята, напълно независими един от друг” и все пак свързани с експресионистичната вяра в мировата душа и, от друга страна, изкуството като „едничкото връщане в живота... през онова, което става всеки ден: през баналното”. Концептът за изкуството в баналното представлява забележителен културен прелом в авангардното схващане на изкуството: от спонтанно-интуитивно, то се превръща в разсъдъчно-интелектуално, за да асимилира видимото – мисловно рафинирано. Преходът към естетиката на баналното подготвя прехода към

неореалистичното изображение – характерен етап в творческото развитие и на Чавдар Мутафов.

\*\*\*

Мутафов е особено заинтригуван от приложното лице на изкуството, изкуството в градската среда, изложено на масовото възприятие. През 1925 г. на страниците на вестник „Изток“ се появява и статията „Шрифт“<sup>91</sup>, която, освен приносната идея за взаимното изразно проникване между дума и буква, между форма и съдържание в изкуството, разсъждава в традицията на „Плакатът“, „Мода“, „Радиото“, „Моторът“ върху съвременното изкуство на градската среда. В унисон с драмата на авангардната дискусия „изкуство-действителност“, Мутафов косвено обговаря историческия аспект на това отношение или, с други думи, зависимостта между определението за изкуство и времето, в което то се създава. Като се придържа към философски обобщаващия размисъл върху душата на изкуството в биномията „възпроизвеждане-творчество“, Мутафов размишлява и върху потенциала на изкуството да мени схващането за себе си и, следователно, своите изразни похвати през различните епохи на своето съществуване. В един исторически широк паноптикум Мутафов разглежда спецификата на отношението „изкуство-съвременност“ при танца, театъра, киното, архитектурата, за да ги обобщи в няколко посоки: в отношението на изкуството към съвременното, в понятието „съременно изкуство“, като косвено полага дискусията върху това: чувствително ли е изкуството към съвременното си и, следователно, исторически зависима ли е дефиницията за изкуство, ако и след като изкуството променя своите изразни средства в различните епохи.

Мутафов създава интересни декоративни текстове върху пластиката на съвременния танц през хронологията на стиловете и напрегнатата изразност на съвременния театър през завещанието на класическите постановки. На изразността на танца Мутафов посвещава няколко публикации: „Хронология на танца“<sup>92</sup>, „Танцова школа Боденвизер“<sup>93</sup> и

особено впечатляващата философско-ерудитско-белетристична статия „Танцът в миражи и преображения“<sup>94</sup>. Ако „Хронология на танца“ е по-скоро декоративен прозаичен къс, който синтезира в образи хронологията на стиловете, то по-ранният – „Танцът в миражи и преображения“, представлява ерудитска историография на танцувалните стилове в декоративно изваяни сцени и фрагменти от сцени, положени в пространството на ерудитския анализ със синтетично-рефлексивна перспектива. В шеметен карнавал оживяват един след друг лица от историята, щрихиран с експресионистични словесно-пластически жестове, обединени от висшия закон на Красотата, която „извършва своя вечен танц на живота“. В стилистичните особености на текста, в търсенето на изразност посредством съчетаването на музика, живописна пластика и словесна изразност, Мутафов пресъздава и характерната авангардна концепция за синкретичния образ на изкуство, отразило синкретичния дух на прадушата като свой първообраз.

Аналитик на пластичното, зримо изкуство и неговото сентивно-умозрително пресъздаване в невидимото, но осезаемо художествено пространство между творец и възприемател закономерно насочва Мутафов и към естетическата проблематика в създаването и възприятието на театъра. През 1922 г. в сп. „Театър и опера“ той посвещава на театралното майсторство есеистичен текст „Преображения на театъра“<sup>95</sup> – една философска дефиниция на креативния принцип на театъра, която търси „Неизразимото през действието на Нагледното“ и в която „през висшата условност на своето битие азът сътворява един свой свят от символи“. Мутафов тълкува театралното пространство посредством понятия като „декоративност“, „стил“, „постановка“, „орнамент“, за да изведе характерната своя теза за взаимните превъплъщения между изкуство и живот, обобщавайки: „през символа театърът превръща живота в игра“.

Следващата стъпка изкуствоведът Мутафов прави от сцената към камерата – там, където театърът се преражда в синкретично модерната визионалност на киното. Една интересна кинокритическа творба на Мутафов е открита и публикувана от Катя Зографова в неговия архив – текст върху

„страшния филм „Кабинетът на д-р Калигари“.<sup>96</sup> Интересът към киното е засвидетелстван, както твърди Зографова, и в множество писма до съпругата на писателя Фани Попова-Мутафова, в които той коментира актуални заглавия от Баварския столичен екран. През 1924 г. е учреден „Съюз на приятелите на филма“, а като негов печатен орган е създадено списанието „Нашето кино“. Сред сътрудниците на списанието са Добри Немиров, Фани Попова-Мутафова, Ангел Каралийчев, Кирил Кръстев и, разбира се, Чавдар Мутафов. В списанието Мутафов печата рецензии с есеистичен дух, проникващи характерно по мутафовски отвъд видимостите, към философско-психологическите обобщения. Киното присъства особено пълноценно в белетристиката на Мутафов, несъмненото му влияние и усвояване на изразните му похвати се усещат навсякъде: от четирите миниатюри в „Покерът на темпераментите“ до забележителния експресионистичен разказ „Смъртен сън“.

В непубликувания кинокритически текст върху филма „Кабинетът на д-р Калигари“<sup>97</sup> Мутафов разгръща с характерен завладяващ есеистичен стил своя размисъл върху отношението „изкуство-действителност“ в контекста на съвременната чувствителност на изкуството към видимото. Кинокамерата противопоставя на антимиметичния принцип на изкуството „нормална съизмеримост и перспектива“ и създава, в този смисъл, анти-изкуство, което връща към размисъла върху „първосъщността на душата“, размисъла върху „вътрешното око“, което пресъздава „нашата мисъл през образа на една нова действителност“. Ако в основата на експресионистичната естетика е поставена стилистическата деформацията на видимото като израз на „борбата на душата със света“, то кинематографът със своята „физическа същина“ се противопоставя на тази, за да бележи „двойствеността: изкуство-реалност“ в границите на едно ново познание“. Ако изкуството е създадено от живота, който „кристализира в една стилова закономерност“, то новите изразни средства на кинематографа полагат нов аспект в естетическото преосмисляне на видимото в смисъла му на творчески ресурс. Така, в мимичния израз и динамиката „животът отново се повръща през жеста в белег и символ, а формата, получила

ритъм и бързина, оживява в трепетите на душата”. И все пак, схващането за изкуството в неговия антимииметичен подход е същинно разколебано, защото „може би вътрешното око е отдавна заслепено от острият отблясъци на прожекторите, от страшната оголеност на обективите”.

Изкуствовед по познания, белетрист по душа, философ по призвание, Чавдар Мутафов е архитект по образование и социална реализация. Сред най-доброто от неговото критическо наследство заслужава да споменем и статиите, посветени на архитектурни въпроси като „Тестяна архитектура”<sup>98</sup>, „Архитектурни проблеми в Германия”<sup>99</sup> и, разбира се, концептуалните текстове „Родна архитектура” и „Родното в нашето жилище”.<sup>100</sup> Облъхнати от присъщата Чавдар-Мутафова есеистична красота и концептуални изкуствоведски обобщения, те носят забележителни наблюдения върху проблемното откриване и пресъздаване на физиономичното в родната архитектура, вплетени с вкус към философското обобщение в цялостната тенденция на периода към етнически духовно себеидентифициране.

В непубликуваното си есе „Провинциална архитектура”<sup>101</sup>, Мутафов открива физиономично родния архитектурен контур в старите къщи на Сопот, Трявна и Копривщица, в чардаците, еркерите и резбите, в които живее естетическото възприятие на „онова здраво жизнено начало на цял един народ”. Мутафов развива идеята за естетическата приемственост във времето, в естетическия синтез между културата на „грамофона, футбола, кинематографа” и старата провинциална къща, в която „нашата забравена къща може да бъде винаги модерна”. Именно в синтеза – между стилизирано и реално, между изключително и банално, между модерно и архаично, Мутафов вижда творчески потенциал за развиване на естетически смисли. Защото на мястото на един обезобразяващ фантастичен „модерен” стил, родният новобългарски стил може да възникне тепърва от провинциалната постройка, за да съчетае „мъдростта на старото с удобствата на новото”. В двойственото отношение към изкуството на архитектурата, в сечението между старото и новото, преходното и устойчивото, видимото и стилизираното е открит подхода към качествено и непреходно художестве-



ното, към „онова, което стои във времето и модата – което е винаги старо и винаги ново“.

Щрихи към образа на художествения критик Чавдар Мутафов полагат и други непубликувани съвременни критически текстове, открити в архива му и публикувани за първи път през 2001 г. в книгата на Катя Кузмова-Зографова – „Чавдар Мутафов – Възкресението на „Дилетанта“. Освен споменатите вече „Проблеми в изобразителното изкуство“, рецензията за изложба на художничката Елисавета Консулова-Вазова, „Провинциална архитектура“ и „Кинокритикът за нашумелия „страшен“ филм „Кабинетът на д-р Калигари“, там откриваме още есето „Милиоти“<sup>102</sup> (посветено на руския художник Василий Милиоти), чудесния изкуствоведски текст „Женските типове у германските рисувачи“<sup>103</sup> и рецензията върху 12-томната история на изкуството на Н. Райнов – „Вечното в изкуството“.<sup>104</sup> Във „Вечното в изкуството“ Мутафов критикува „субективния идеализъм“ в подхода на Райнов към теорията на изкуството, в създаването на „лабилни“ концепции за механизмите на определяне на естетическото. В липсата на „отношение към всяка обективна мярка за изкуство“, което критикува у Райнов, Мутафов косвено очертава собствения си подход в изграждането на схващане за изкуство, като ни връща към текстове като „Зеленият кон“, „Проблеми на изобразителното изкуство“, „Преображения на театъра“ и кинокритиката върху нашумелия филм „Кабинетът на д-р Калигари“, в които търси изкуството в надличната закономерност на стила.

„Женските типове у германските рисувачи“ впечатляват с ерудитския анализ на съвременните рисувални стилове: от югендстил през рококо и ампир до бидермайер, през които преминават чудните преображения на женския образ. Философията на женския образ обобщава авангардното схващане за изкуството като търсещо платоновата идея, „динамиката на чистата форма“, вечния Образ на всемирната душа, отрекъл „временното и отделното“, за да превърне живота през закономерността на стила в изкуство. В разнообразните стилови похвати, проследени у немските художници Юлиус Диц, Ерлер, Айхлер, Мюнцер, Екстер, Лео Пуц, Макс Клиндер, Режничек, Андре Ламберга, Люц Ерен-

бергер, Мутафов обяснява смисъла на творческите деформации като търсеци да уловят през образа на женственото идеята на Вечната Жена – било като символ, било като съвършенство, било като стил. И ненапразно именно в немското изкуство се вглежда Мутафов – защото Германия е „класическата страна на синтеза“, защото ако изкуството търси своя образ посредством противопоставянето, то го открива, според Мутафов, в синтеза между противостоящите тълкувания. Така синтезът се превръща в залог за художественост.

Брилянтен къс философско-художествена проза, непубликуваното съвременен есе „Милиоти“ разказва за концептуалните възгледи на Мутафов в една поетически одухотворена словесност, в една особена белетристична материя, в която рефлексия и визуализация се преливат; от която изплуват колебливо динамични образи, за да се разтворят в собствените си търсеци, неуверени и условни възможности. В „Милиоти“ Мутафов изповядва впечатленията си в „размисъл“ върху изкуството с езика на изкуството и ни среща с интересен възглед, който идентифицира всемирната душа с подсъзнанието, усетено като „светът на единството“. В този свят, отвъд видимото, „под разкъсаните води на съзнанието“, в личното отражение на вечния и безразличен Космос, живее художникът. „Трепетът на душата, която напразно търси своя образ“ ражда изкуството и предполага неговия търсец дух в перспективата на „всичко, що е било“. Но изкуството живее, за да синтезира антитезите – на измамата и действителността – в една нова действителност, която художникът не вижда, а прозира, „дето всичко се слива със своя първообраз в безначалния и вечен кръг на Красотата“. Така, в синтеза на красотата, двойствено тълкуваното, търсецо изкуство открива своя най-висш закон.

\*\*\*

Талантлив сказчик, Мутафов би ни оставил ценно критическо наследство и чрез своите сказки, които, за жалост, не са стигнали до нас като запазени текстове. За тяхното

съдържание съдим от съобщенията в пресата. Първите две сказки, които изнася в Ямбол, са „Новите проблеми на модерното изкуство“ и „Бъдещите очертания на изкуството“, а следващите – „За Новото изкуство“ и „Против Новото изкуство“, повторени и в София, 1927 г. Проследяването на тезата и антитезата е характерен похват на Мутафов при разгръщането на богатството му от естетически схващания. По аналогичен начин е конструиран и другият „диптих“ сказки „За новата архитектура“ и „Против новата архитектура“, изнасяни в салона на известния столичен ресторант „Батенберг“. Вестник „Знаме“ от 1927 г. ни оставя съобщение за сказка на тема „Експресионизмът и нашето родно изкуство“, а през 1930 г. Мутафов изнася сказка на тема „Машинизиране на изкуството“.

Критическите схващания на Мутафов са „симптоматизирани“ и от неговите преводи, подбирани и реализирани под знака на художествените му търсения. Преводаческата дейност на Мутафов започва с книжката „Пролет“ на Йоханес Шлаф, появила се през 1919 г. едновременно с първите публикации на критика. През 1922 г. в сп. „Везни“ Мутафов публикува превода на „Нарцис. Теория на символа“ на Андре Жид, а през същата година се появява и преведената от него статия на Стефан Цвайг „Алберт Езенщайн“<sup>105</sup>, където в синхрон с вижданията на Мутафов са формулирани сред основните принципи на постмодерното схващане за изкуство вкусът към дисонанса, лиризмът и гротеската, естетиката на хаоса и дисхармонията. Мутафов е проявявал силен интерес към творчеството на такъв изявен теоретик на експресионизма като Карл Айнщайн, а в архива му Зографова открива няколко листа с преводи на „Бebюкен или Дилетантът на чудото“, както и превод на „Човекът и светът“ на Рабиндранат Тагор, популярен на времето с хуманистичните си идеи.<sup>106</sup>

През 1925 г. в „Златорог“ се появява новелата „Прокажената гора“ на Казимир Едшмид.<sup>107</sup> Чавдар Мутафов, заедно с Владимир Полянов и Светослав Минков замислят издаването на поредица „Галерия на фантастите“, както четем у Катя Зографова, но, за съжаление, от нея излизат само разказите на Верхарн и „Из дневника на едно портокалово дърво“.<sup>108</sup>

Философ на изкуството, Мутафов създава своята търсеща образност във волята за израз, характерна за експресионизма, във видимостта, създадена от волята за виждане, в тревогата на Въпроса, която обмисля видимото в безброй възможни видимости. Пластични, зрими, напрегнато себепостигащи се, текстовете на Мутафов се пресъздават във всеки прочит, живо недозавършващи се – в търсене на образа на художественото.

### Бележки. Библиография

1. Цит. по **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 136;
2. **Игов**, Св. История на българската литература. С., 2002, с. 719;
3. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 382;
4. Такова наблюдение прави и Ликова в книгата си „Литературният живот между двете войни“, Т.1, където твърди, че „той прави от критиката, от културоведските проблеми най-чиста поезия“, с. 382;
5. Така ги определя В. Русева, включвайки ги като „манифести на авангардизма“ в книгата си „Манифести на българския авангардизъм“, В. Търново, 1995;
6. **Мутафов**, Ч. Карикатурата.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 53-69;
7. **Мутафов**, Ч. Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ от Едгар По.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 88-90;
8. **Мутафов**, Ч. Преображения на театъра.// *Театър и опера*, 1922, № 6-7, с. 8 и с. 13;
9. **Мутафов**, Ч. Танцът в миражи и преображения.// *(Листопад*, 1922, № IV-V) – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 279;
10. **Мутафов**, Ч. Шрифт.// *Изток*, № 51, 2 януари 1927, с. 1-2;
11. **Мутафов**, Ч. Експресионизмът в Германия.// *(Демократически преглед*, № 9-10, 1924) – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 350;
12. **Мутафов**, Ч. Банално изкуство.// *Изток*, II, № 41, 24 октомври 1926, с. 1;
13. **Мутафов**, Ч. Двойственост в изкуството.// *Изток*, II, № 40, 17 октомври 1926, с. 1;
14. **Мутафов**, Ч. Внушения в изкуството.// *Лъч*, I, № 34, 1929, с. 6-11;
15. **Мутафов**, Ч. Зеленият кон.// *Везни*, II, 1920, № 3, с. 129-130;
16. **Мутафов**, Ч. Владимир Димитров-Майстора.// *Стрелец*, № 7, 18 май 1927, с. 1-2;
17. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 67;
18. **Русева**, В., предговор. – В: Манифести на българския авангардизъм. В. Търново, 1995, с. 14-16;
19. Текстът е публикуван за първи път в цялостен вид от архива на Мутафов в книгата на Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта“, С., 2001, с. 372. Част от

него е публикувана със заглавие „Линията в изобразителното изкуство” в сп. „Златорог”, II, 1920, № 4, с. 337-340;

20. **Мутафов**, Ч. Животът като изкуство.// *Слънце*, I, 1919, № 9-10, с. 279-287;

21. **Мутафов**, Ч. Пейзажът и нашите художници.// *Златорог*, II, 1920, № 2, с. 153-166;

22. **Мутафов**, Ч. Експресионизмът в Германия.// (*Демократически преглед*, 1924, № 9-10) – В: Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993, с. 350;

23. **Мутафов**, Ч. Моторът.// *Везни*, I, 1919, № 9, с. 269-272;

24. **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 204;

25. Пак там, с. 207;

26. Пак там, с. 208;

27. **Мутафов**, Ч. Радостта от живота.// (*Демократически преглед*, 1924, № 4) – В: Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993, с. 149;

28. **Мутафов**, Ч. Плакатът.// (*Златорог*, II, 1921, № 3) – В: Манифести на българския авангардизъм, предговор и съставителство Виолета Русева, В. Търново, 1995, с. 84;

29. **Мутафов**, Ч. Борис Денев и пространствените проблеми на неговите картини.// *Стрелец*, 1927, № 11, с. 1-2;

30. **Мутафов**, Ч. Банално изкуство.// *Изток*, II, № 41, 24 октомври 1926, с. 1;

31. **Мутафов**, Ч. Двойственост в изкуството.// *Изток*, II, № 40, 17 октомври 1926, с. 1;

32. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 35;

33. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 388;

34. В книгата си „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”, Катя Зографова определя виждането на Мутафов за баналното изкуство като „неореалистично” (цит. съч, с. 204), а неореализмът е още припознат от Д. Аврамов като „предметизъм” у Мутафов (Аврамов, Д, цит. съч., с. 26);

35. **Ангелов**, В. Изкуство и естетика. С., 2005;

36. **Мутафов**, Ч. Четири имена.// *Везни*, I, 1919, № 8, цит. по **Кузмова-Зографова**, К. Гео Милев и Чавдар Мутафов – едно експресионистично приятелство. – В: Гео Милев – неудържимата пламенност. Нови изследвания, С., 2001, с. 75;

37. **Мутафов**, Ч. Изложбата на „Родно изкуство.// *Везни*, I, 1919, № 9, с. 278-283;

38. **Мутафов**, Ч. Изложбата на Борис Денев.// *Слънце*, I, № 4, 24 юни 1919, с. 109-112;

39. **Мутафов**, Ч. Картините на Иван Бояджиев.// *Везни*, II, 1920, № 1) – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 410;
40. **Мутафов**, Ч. Карикатурата.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 53-69;
41. **Мутафов**, Ч. Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поэми“ на Едгар По.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 88-90;
42. В книгата си „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта“ Катя Кузмова-Зографова определя абстрахирането на действителността в геометрични форми като „авангарден похват, обикнат у футуристите и експресионистите“ (с. 227);
43. Според заглавието на статията на Катя Кузмова-Зографова, „Гео Милев и Чавдар Мутафов – едно „експресионистично“ приятелство“. – В: Гео Милев – неудържимата пламенност. Нови изследвания, С., 2001, с. 68;
44. **Мутафов**, Ч. Андре Жид, „Теория на символа“.// *Везни*, II, 1920, № 3, с. 91-97;
45. **Мутафов**, Ч. Пианото.// *Везни*, I, 1919, № 12, с. 345-347;
46. **Мутафов**, Ч. Зимна утрин /декоративен етюд.// *Везни*, I, 1919, № 7, с. 206-208;
47. **Мутафов**, Ч. Празник /декоративен етюд.// *Везни*, I, 1919, № 10, с. 294-297;
48. **Мутафов**, Ч. О, Слънце... /глава от романа „Дилетант“// *Везни*, II, 1920, № 1;
49. **Мутафов**, Ч. Три писма за малкото момиченце.// *Везни*, III, 1921, № 9, с. 167-171;
50. **Мутафов**, Ч. Зимна любов.// *Везни*, III, 1922, № 17-18, с. 301-305;
51. **Мутафов**, Ч. Изложбата на Борис Георгиев.// *Везни*, III, 1922, № 19, с. 336-340;
52. **Мутафов**, Ч. Изложбата на Хр. Каварналиев.// *Везни*, III, 1921, № 13, с. 240-243;
53. **Мутафов**, Ч. Изложбата на Иван Пенков.// *Слово*, № 1006, 1925, с.4;
54. **Мутафов**, Ч. Иван Пенков.// *Стрелец*, № 2, 14 април 1927, с. 1-2;
55. **Мутафов**, Ч. Изложбата на Никола Танев.// *Литературни новини*, № 11, 9 декември 1928, с. 3;
56. **Мутафов**, Ч. Изложбата на Никола Танев.// *Изток*, II, № 45, 21 ноември 1926, с. 1;
57. **Мутафов**, Ч. Никола Танев.// *Стрелец*, № 4, 28 април 1927, с. 1-2;
58. **Мутафов**, Ч. Борис Денев и пространствените проблеми на неговите картини.// *Стрелец*, № 11, 16 юни 1927, с. 1-2;

59. **Мутафов**, Ч. Проблеми на скулптурата.// *Стрелец*, № 10, 8 юни 1927, с. 1-2;
60. **Мутафов**, Ч. Италианските картини на Борис Денев.// *Изток*, II, № 49, 1926, с. 1-2;
61. **Мутафов**, Ч. Борис Денев.// (*Демократически сговор*, № 3113, 1935) – В: Мутафов, Ч., Избрано, С., 1993, с. 375;
62. **Мутафов**, Ч. XV художествена изложба на Борис Денев.// *Демократически сговор*, № 3021, 1933;
63. **Владимир Димитров-Майстора**. Новите течения в изкуството.// *Листопад*, II, 1919, № 7, с. 79-81;
64. **Мутафов**, Ч. Владимир Димитров-Майсторът.// *Стрелец*, № 7, 18 май 1927, с. 1-2;
65. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 391;
66. **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов-Възкресението на Дилетанта. С., 2001, стр. 221;
67. **Мутафов**, Ч. Декоративна изложба на Иван Милев.// *Зора*, № 388, 2 септември 1920, с. 1;
68. **Мутафов**, Ч. Иван Милев.// *Изток*, II, № 55, 5 февруари 1927, с. 1;
69. **Мутафов**, Ч. Стенописите на Иван Милев.// *Стрелец*, № 12, 25 юни 1927, с. 2;
70. **Мутафов**, Ч. Никола Маринов.// *Стрелец*, № 6, 12 май 1927, с. 1;
71. **Мутафов**, Ч. Хр.З. Йончев-Крискарец.// *Стрелец*, № 5, 5 май 1927, с. 1-2;
72. **Мутафов**, Ч. Илия Петров.// *Стрелец*, № 1, 6 април 1927, с. 1;
73. **Мутафов**, Ч. Проблеми на скулптурата.// *Стрелец*, № 10, 8 юни 1927, с. 1-2;
74. **Мутафов**, Ч. Родна живопис.// *Изток*, II, № 57, 19 февруари 1927, с. 1-2;
75. **Мутафов**, Ч. Родна архитектура.// *Изток*, II, № 58, 26 февруари 1927, с. 1-2;
76. Р. Ликова твърди „В модернистичните промени на 20-те години „родното“ идва с проявите на конкретното и предметното“. – В: Литературният живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 56;
77. **Милев**, Г. Родно изкуство.// (*Везни*, II, 1920-21, № 1) – В: Милев, Г., Съчинения, Т.2. С., 1976, с. 183-194;
78. „Колкото една литература е по-общочовешка, т.е. притежава произведения с общочовешко значение – толкова тя е по-национална“, твърди Л. Стоянов (Литературни писма. Еремиев плач.// *Развигор*, № 194, 8 ноември 1925);



79. **Далчев**, Ат. Размишления върху българската лирика след войната.// *Философски преглед*, V, 1933, № 4) – В: Далчев, А. Страници, С., 1980, с. 28;
80. **Гълъбов**, К. Към младежта.// *Изток*, II, № 38, 1 октомври 1926) – В: Литературен кръг „Стрелец”, предговор и съставител Сава Василев, В. Търново, 2000, с. 53;
81. **Гълъбов**, К. Нашите културни задачи.// *Изток*, II, № 44, 14 ноември 1926, с. 1;
82. **Златаров**, Ас. Културността в служба на Родината.// *Изток*, II, № 42, 31 октомври 1926, с. 1;
83. **Илиев**, Ат. Зовът на родината.// *Изток*, II, бр.40, 17 октомври 1926, с. 1;
84. **Илиев**, Ат. Конфликтът между родното и чуждото.// *Изток*, II, бр. 49, 19 декември 1926, с. 1;
85. **Мутафов**, Ч. Милиоти. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 412;
86. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 20;
87. **Мутафов**, Ч. Изложба на жените художнички.// *Мисъл*, I, № 20, 1930, с. 3-4;
88. **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 414;
89. **Маринска**, Р. Иван Бояджиев и българския модернизъм.// *Проблеми на изкуството* (Извънреден брой), 1991, с. 33;
90. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 20;
91. **Мутафов**, Ч. Шрифт.// *Изток*, 2 януари 1927, № 51, с. 1-2;
92. **Мутафов**, Ч. Хронология на танца.// *Литературни новини*, II, № 26, 24 март 1929, с. 2;
93. **Мутафов**, Ч. Танцова школа „Боденвизер”.// *Лъч*, I, № 75, 10 март 1929, с. 3;
94. **Мутафов**, Ч. Танцът в миражи и преобразования.// *Листопад*, V, 1922, № 4-5) – В: Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993, с. 279;
95. **Мутафов**, Ч. Преобразования на театъра.// *Театър и опера*, 1922, № 6-7, с. 8 и с. 13;
96. Текстът е публикуван от архив в книгата на Катя Кузмова-Зографова „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 426;
97. Публикуван от архив в книгата на Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 426;
98. **Мутафов**, Ч. Тестяна архитектура.// *Архитект*, 1934, № 7;

99. **Мутафов**, Ч. Архитектурни проблеми в Германия.// *Слово*, № 967, 22 август 1925;
100. **Мутафов**, Ч. Родното в нашето жилище” (очерк).// *Литературни новини*, II, № 32, 5 май 1929, с. 2-3;
101. Публикувано от архив в книгата на Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 424;
102. Публикувано от архив в книгата на Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 411;
103. Публикувано от архив в книгата на Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 407;
104. Публикувано от архив в книгата на Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 417;
105. Сп. „Везни”, III, 1922, № 17-18;
106. **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 144-145;
107. **Мутафов**, Ч., Казимир Едшмид, „Прокажената гора”.// *Златорог*, 1925, № 7, с. 369-383;
108. **Кузмова-Зографова**, К. Преводачът. – В: Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 143.

## Някои ключове. Част 2.

### Чавдар Мутафов рисува... с думи

**(Стилови похвати на визуализация на словото  
в четири разказа на Чавдар Мутафов)**

*На доц. Ирина Генова*

Чавдар Мутафов заема уникално място в българската белетристика със своето почти зрително осезаемо слово. Изградени от думи, неговите текстове са сякаш живописни платна, декоративни пана, монументални или изящни пластики. Визуално стилизирано слово или словесно стилизирана живопис, четирите ранни прозаични творби на Мутафов – „Гротески“ (1919), „Празникът“ (1919), „Зимна утрин“ (1919) и „Приказка в рококо“ (1922) носят уникалния дух на модерния изобразителен синтез, характерен и за българския сецесион от първите две десетилетия на XX в.

Когато описват културната ситуация в България от 20-те години на XXв., изкуствоведите отбелязват „решителното надмощие на литературата, литературоцентричността на българската култура“<sup>1</sup>. Литературният анализ, от своя страна, не може да не се впечатли от визуалната стилизация на словото в духа на характерно сецесионния „синтез на изкуствата“<sup>2</sup>. Синтезът на изкуствата, в синхрон с „определящата за сецесиона идея за проникването на изкуството във всички сфери на живота“<sup>3</sup> изкуствоведите отбелязват като характерна особеност на сецесионното изкуство, заедно с редица особености като „декоративност“, подчертаване на линейния ритъм, линеарност, стилизирана простота, орнаментът като самостоятелна художествена форма<sup>4</sup>, които ще проследим в четирите творби на Мутафов, писани в периода 1919-1922г.

## I.

„С влиянието на сецесиона започва процесът на модернизирането на българското изкуство.“<sup>5</sup> В България културата на сецесиона започва да се развива от 1903 г., изкуствоведката Татяна Димитрова подчертава, че „още в началото на века отзивчивостта, симпатиите на българския творец към сецесиона водят и до организирани прояви“ и посочва дружеството „Съвременно изкуство“ (1903) като „формация от сецесионен тип - обединение, ориентирано към сецесионна естетика.“<sup>6</sup>

Според изкуствоведите характерни за сецесионното изображение са интересът към архитектурния интериор, оформянето на книгата, полиграфическата продукция<sup>7</sup>, арабските, изящните, огънати, S-образни линии, въобще „стиловите свойства на линията“<sup>8</sup>, а в анализа на „Мадоната“ на Иван Пенков, определен като „един от чистите примери за сецесиона в българското изкуство“<sup>9</sup>, Т. Димитрова добавя характерно сецесионната изразност на геометричните форми, римуването е „репертоар на сецесиона“.<sup>10</sup> Орнаментът е не просто „съпътстващо и допълнително украсяващо изображението, а напълно самоценна динамично разгърната художествена форма“.

Всички тези похвати на сецесионното изображение можем да проследим в четирите декоративни творби на Мутафов – „Гротески“, „Празникът“, „Зимна утрин“ и „Приказка в рококо“, два от които – „Празникът“ и „Зимна утрин“ самият автор нарича „декоративни етюди“.

Характерно декоративен, **плоският, двуизмерен** похват на изображение срещаме в стилизацията на луната и котенцето в разказа „Гротески“. Луната е голямата тепсия, пълна с баклава, а върху бледния ѝ диск се изрязва сребърен силует на котенце: Слънцето в декоративния етюд „Зимна утрин“ е „*сякаш захарен диск, натопен в злато*“, в същата тази зимна утрин авторът се любува на „*тънка и остра мрежа от клони, които се гравират върху белината в тъмно-пурпурни и бледозелени фосфорични черти.*“ Своеобразно декоративно пано, разказът „Приказка в рококо“ също предлага характерно плоскостна визия: кавалерите се кланят

непрестанно в тесните си кюлоти, „**сякаш залепнали в бистрия мед на паркета**”.

Типичен похват на създаване на декоративното изображение (декоративен орнамент) са **линиите: арабески, витиевати, S-образни**. В „Празникът” „*по белината на тротоара се извиат сини гирлянди*”. Красиво виещите се линии срещаме и в „Приказка в рококо” и „Зимна утрин”: „*Паркетът политна в първите бразди на ритъма, начупен в светкавиците на стъпките, повтарящ ехото на костюмите, сред арабеските му избухваха, пламнали в кристал, отраженията на канделабрите, сякаш **виещи се цветове от светлина***.” („Приказка в рококо”). Двете тъмновиолетови клончета, гравирани декоративно плоско върху зимното небе, с долавящо се красиво движение „*се пресичат върху замръзналата му прозрачност...*” („Зимна утрин”).

Сецесионният артист обича **геометричните линии и фигури**, превръща ги в ефектен изобразителен похват. Творбите на Мутафов от декоративния му период изобилстват с геометрични стилизации: В „Гротески” визията е геометрично стилизирана: „*При парижкия меридиан котето се приготви отново за атака. То начерта математично две строги елипси, и в техните фокуси остана позорна половината от кръгосветската слава на невъзможния пътешественик.*”

В „Празникът” „*се въртят в колело трамваи и тънки хора*”, „*там долу се разхождат кръгове от шапки*”, „*покрай ъгъла насреща се чертае бледосиня елипса, поръбена със злато и завъртяна около ярко червен център*”, „*стълбите се въртят в спирали*”.

В сецесионната изобразителност геометричните линии съвсем естествено си взаимодействат с **архитектурния детайл**, естетически го предполагат. В „Празникът” „*стълбите се въртят в спирали*”, денят „*се чертае като препълнен от светлина квадрат през черните рамки на вратата...*” А декоративното пано на „Приказка в рококо” е отрупано с интериорни детайли: „*От канделабрите се извиваха остри дъги и там, потопени в отражения, цъфтяха много радости: но за тях едва ли мислеше някой – и само мълчаливо и влюбено гледаха мраморните очи на амуриите, пленени в*

*позлатените мрежи на розетите.*” Паркетът, стената, стъклената врата, канделабрите, стълбите са сред най-често вгражданите детайли на вътрешната архитектура, сред най-характерните орнаменти в декоративната тъкан на разказа.

**Орнаментът** е специфична цел на декоративното изображение, сецесионният художник създава орнамента като фокус на героевата идентичност. В разглежданите текстове Мутафов изгражда орнамента по два начина: *орнамент-образ* и *орнамент-изображение*. Разликата между двата похвата на създаване на орнамент е в това, че орнаментът-изображение представлява орнамента като част от образ. Орнаментът в този случай се постига посредством редуциране на образа до фрагмент (част) от него. И двата типа орнаменти са детайли, но ако първият се постига чрез *внесяне на детайл* в изображението, вторият – посредством *свеждане на образа до детайл*. Закономерно, ако при първия тип орнаментиране образът е обсипан с пластични детайли, при втория е сведен до няколко детайла, ако първият се отличава с барокова пищност, вторият е авангардно фрагментиран, той е фрагмент от образ. Ако първият тип орнамент (орнамент-образ) е във внесения детайл, вторият (орнамент-изображение) е орнаментът, редуциран до детайл.

Ето как е постигнат орнаментът от първия тип (внесяне на детайл). В следния откъс от „Гротески“ детайлът е внесен, акцентиран, подчертан, орнаменталното изображение е постигнато посредством насищането, привнесането на пластични детайли: *”Малкото котенце дойде в количка, теглена от жълти мишки; кучето обаче се задоволи да дойде пеш, тъй като беше турист, и то кръгосветски. За тая цел то бе поставило всичките си ордени, между които личеше **оранжевата лента на белия слон.**”* В декоративния етюд „Празникът“ дрехите на слугините са налепенни със сребърни пари: *”Празник, празник,- големи алени рози по бузите на слугините, **сребърни пари върху сините им дрехи...**”* И в двата цитирани откъса показват как текстът се превръща в орнамент посредством насищането на изображението с детайли.

В „Приказка в рококо“ орнаментирането на текста (превърщането на текста в орнамент) е постигнато чрез втория

процес – на свеждане на образа до детайл: маркизата е сведена до детайлите на „розовата рокля“, „яркочервените устни“. Идентичността на Дон Педро е редуцирана до дантелата и бялата ръка, която покрива като шепот, херцог дьо Сент Обри е описан единствено чрез жълтата перука, която **„се къдреше умолително, брадата му бе причесана във формата на сърце“**. А образът на Ибрахим Хасан е съсредоточен в **„чалма, обшита със сребро,... чорапите му бяха бледорозови, обути в меки обувки от зелена кожа.“**

В „Зимна утрин“ наблюдаваме един комбиниран начин на постигане на орнаментално изображение: образът е от една страна, детайл, от друга - наситен с детайли. Царицата е изобразена чрез ред пластични подробности: **„големият яснозелен камък на прозрачния ѝ показалец, нежният шум на нейните одежди, ...розовият край на ухото ѝ, златистата ивица на ръцете ѝ, нейните малки детски крачка от порцелан.“** Във всеки един от цитираните откъси орнаменталното изображение се постига посредством пластичното фрагментиране на образа и създаването му чрез (в) тези вещни фрагменти. Доколкото образът се създава чрез част от себе си, го наричаме „изображение“ и доколкото фрагментираното изображение се превръща в техника за орнаментиране на текста (създаване на текст-орнамент), т.е. в орнамент, говорим за *орнамент-изображение*. Двата типа орнаменти, които създават текста – можем да ги класифицираме според механизма на създаването и функционирането им: *орнамент-детайл* и *орнамент-фрагмент*.

Друг характерен похват на сецесионното изображение е **ритмизирането на текста**, постигането на поетическо звучене на прозаичната материя. Ето как декоративната миниатюра „Празникът“ ни увлича в своеобразна поетическа кръговост в редуването на образи, в разпадането на части и кръговото завихряне (прекомпозиране) на тези части в нови образи: **„Празникът дохажда отведнаж като голяма червена роза между сини гирлянди“**; **„Празникът дохажда: това е голямата алена роза върху синята дреха на слугинята...“**; **„Празник, празник, – големи алени рози по бузите на слугините, сребърни пари върху сините им дрехи...“**; **„...слугините се въртят вече в синия кръг на радостта и**

*снагите им цъфтят като големи алени рози, стегнати в сребърен лъч.”; „Ах, празникът – алени рози върху уста-та на слугините, когато те питя шербет, сребърните цветя върху очите им и сините им дрехи...”; „И по белината на тротоара се извиват сини гирлянди, а под стъпките му цъфтят бързо големи алени рози.”; „...гледай, слугините се въртят вече в синия кръг на радостта и снагите им цъф-тят като големи алени рози, стегнати в сребърен лъч.”; „...гледай, слугините се въртят вече в синия кръг на ра-достта и снагите им цъфтят като големи алени рози, стегнати в сребърен лъч.”; „вън е празникът – защото в него се върти яносиньо колело и раздава радост...”; „ус-мивката ѝ обещава розови захарни пити и синя радост.”*

## II.

Панестетизмът, орнаментирането на сецесионното изо-бражение го развива към **абстрактна визионалност** – явле-ние, което насочва към едно интересно наблюдение на из-куствоведите: „Сецесионът става първа стъпка по посока на утвърждаването на художествената условност”<sup>11</sup>. Орнамен-талната словесна живопис на „Празникът” се развива към не-двусмислено абстрактно изображение; разпадането на изо-бражението на детайли, орнаменти става изходна точка за абстрактното разпадане, разлагане на образа на елементи : **”Някой бързо срязва белината на стените в остри оранжеви черти, по които се търкалят сини колелца”**. Детайлите губят конкретиката на орнаментата и стават части на абстрактно изображение: **”Върху пухкавите клони на дър-ветата се катерят стълпове, дълги розови петна експлодират върху прозорците; отгоре небето се вие около комините в нагорещени спирали и най-сетне бавно пада по средата на улицата.”** („Празникът”).

Същият процес – развитие на декоративното изобра-жение към абстрактно – наблюдаваме и в друг типичен деко-ративен етюд, „Зимна утрин”: **”Дълги сънни пространства от бледнини, които внезапно се позлатяват в леден огън.”** А в следните редове се рисува мащабно абстрактно платно: **”Това е чистотата на пространствата, окъпана в злато и миражи, пребулена в лъчезария от бледи пламъци и**



*къдрави звезди, безкрайна, ледена и ясна, с точните си хармонии от звънтяща прозрачност и със светлото си чудо от сребро, емайл и бисери.*” (“Зимна утрин”). Ако декоративният орнамент подменя триизмерната идентичност с пластично-двуизмерна, абстрактното разлагане доразвива своеобразно този процес на разграждане на идентичността, явява се следващ етап на създаване на образ посредством разграждането на конкретиката на образа. Ако декоративният образ се създава като унищожаване (пародира) реалистичността, абстрактният се създава като унищожаване (пародира) конкретиката.

### III.

**Стиловата еkleктичност** е явление, характерно за модернизма.<sup>12</sup> Типично авангардно явление е освобождаването от веригите на определена школа<sup>13</sup>, в годините след войната е подчертан стремежът към преодоляване на границите между различните направления.<sup>14</sup>

Стиловите преплитания са характерни и за текстовете на Чавдар Мутафов, неслучайно прозата му е определяна и като декоративна, и като експресионистична.<sup>15</sup> Характерни за нея са експресионистични особености като „ъгловатите деформации”<sup>16</sup>, а също „остри контрасти”, определяни от изкуствоведите като типични за немския експресионизъм.<sup>17</sup>

Стилови преплитания откриваме и в белетристичната тъкан на разглежданите четири декоративни творби. Абстракционизъм и декоративно изображение съжителстват в следния откъс: *”Върху пухкавите клони на дърветата се катерят стълпове, дълги розови петна експлодират върху прозорците; отгоре небето се вие около комините в нагорещени спирали и най-сетне бавно пада по средата на улицата.*” Тук абстрактното разлагане на цветове и форми се преплита с характерните за декоративното изображение архитектурни детайли. Отново в „Празникът” декоративното подчертаване на детайла „ръце”, „златното дъно” на някоя чашка, както и архитектурния детайл на „прозорците”, е съчетан с абстрактното – в разлагането на ръцете в петна: *”Отдалеч се виждат бързи ръце, които се сливат в петна*

*зад стъклата – и после кръглото златно дъно на някоя чашка дълго свети на слънцето, когато слугините пият.*”

Белетристичната тъкан на декоративните етюди се насища с още повече стилистични похвати, носи още по-сложни стилистични сплитове. В следните откъси изразните средства на декоративизма и абстракционизма са обогатени от импресионистични похвати: *„Това е чистотата на пространствата, окъпана в злато и миражи, пребулена в лъчезария от бледи пламъци и къдрави звезди, безкрайна, ледена и ясна, с точните си хармонии от звънтяща прозрачност и със светлото си чудо от сребро, емайл и бисери.*” („Зимна утрин”). Абстрактното изображение (внушението на форми и цветове) се преплита с панестетизма на декоративното изображение, интонирано импресионистично в светлина и въздух. Интересно стилово преплитане наблюдаваме и в следните редове: *”Ала клоните на дърветата се разгръщат нежно под лъчистия зов на утрото, извити в ясения ритъм на музиката от флейти и звънчета, преплетени в лъчисти тръпки от янтарни светлини сребърен мрак.*” („Зимна утрин”). Тук абстрактното внушение на янтарните светлини се преплита с изящната линия, характерна за декоративното изображение, облъхнато отново от импресионистична светлина и въздух. По-нататък в същия текст абстрактното изображение на слънчевите нишки, седефената мъглявина и надипленото в „чисти тъкани от безцветие” пространство се преплита с изящната линия в панестетичното декоративно изображение, което „диша” импресионистично светъл въздух: *”В дъното на алеята се ният бисери върху дълги слънчеви нишки, тичащи в седефената мъглявина на далечината; там се огъва и дипли пространството в чисти тъкани от безцветие...”*. („Зимна утрин”).

Постепенно материята на текста се обогатява с изразните средства на още един стил на изобразяване – експресионистичният. Ъгловатите форми, триъгълниците, тежкия, плътен контур на златния лъч се добавят към абстрактната синя прозрачност и виолетови сенки в декоративно естетизирания детайл на клоните. Стилите си взаимодействат активно в търсенето на художествения образ: втвърдяването на абстрактните триъгълници в златни капки можем да тълку-

ваме като постигане на характерно декоративно двуизмерно плоскостно изображение – „втвърдяването“ (определяването) на контура унищожава абстрактната перспектива и превръща триизмерното изображение в двуизмерно.

В разглежданите четири декоративни етюда се срещат и стилови преплитания между декоративните, експресионистични и абстракционистки изразни средства. В следния откъс декоративните похвати (плоското изображение на плочките, подчертаването на материята им, архитектурният детайл на прозорците) изобразяват заедно с експресионистичното „пречупване“ и „остри копия“: *”Отвред се пречупват сребърни плочки, стегнати в емайл, сини цветя растат по прозорците, остри червени копия се влизват в пухкави зеленини.”*(„Празникът“). След това в „Празникът“ декоративният детайл (рамката на вратата) отново се съчетава с ъгловатите експресионистични форми – квадрат, рамка на врата (*”Навън е ден – той се чертае като препълнен от светлина квадрат през черните рамки на вратата...”*). Типично експресионистичната форма на квадрата (квадратните рамки) се преплита с архитектурните (интериорни) детайли, характерни за декоративното изображение (тапети, плафон, камина, гоблени) и абстрактно размиващите се изображения (златни сенки): *”Тогава квадратните рамки на тапетите излъгнаха розова умора, плафонът се спусна ниско с осемте си гирлянда, върху мрамора на камината се топяха златни сенки.”*(„Приказка в рококо“).

Забележително е, че характерно експресионистични изобразителни похвати търсят равностойно естетическо присъствие в типично декоративен текст като „Празникът“. В следните откъси **контрастните цветове** търсят типично експресионистично внушение: *„Празникът дожда отведнаж като голяма червена роза между сини гирлянди”* („Празникът“); *„Празникът дожда: това е голямата алена роза върху синята дреха на слугинята...”* („Празникът“).

Силно визуализирани, четирите декоративни етюда от началото на 20-те години се отличават с типично сецесионни изобразителни похвати. Те носят и характерно модерната стилова еkleктичност, съполагаща декоративната с експресионистичната, импресионистичната и абстрактната израз-

ност. Още нещо, белетристичната материя на декоративните етюди носи художествените явления на един културен и естетически феномен – преходът от декоративно към абстрактно изображение. Този преход разкрива произхода на абстрактното от декоративното изображение в логиката на търсещия авангарден образ.

**Бележки:**

1. **Димитрова**, Татяна. За сецесиона в българското изкуство. В: Изкуството в България през 20-те години. Модернизъм и национална идея. С., 2002, с. 56.
2. За сецесионната идея за „синтез на изкуствата ни напомня Татяна Димитрова в цитираната статия (стр. 54), а подробен анализ на явлението прави Катя Зографова в Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на Дилетанта. - В: Известия на Националния литературен музей, т.3, С., 2005.с.133-155.
3. **Димитрова**, Татяна. Цит.статия, с.51-52.
4. Пак там, с.55.
5. Пак там, с.55.
6. Пак там, с.50.
7. **Генова**, Ирина. Графиката в България през 1920-те години. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.108.
8. **Димитрова**, Татяна. За сецесиона в българското изкуство. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.50.
9. **Генова**, Ирина. Културната ситуация не-център на българското изкуство през 1920-те години. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.27.
10. **Генова**, Ирина. Сирак Скитник и българската книга през 1920-те години. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.150.
11. Пак там, с.49.
12. Според Генова прозата на Мутафов „носи характеристики на експресионизма, но е изящна и хармонична”. (Генова, Ирина. Сирак Скитник и българската книга през 1920-те години. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.151).
13. Генова подчертава „ъгловатите деформации” като стилова характеристика на експресионизма. (Генова,Ирина. Сирак Скитник и българската книга през 1920-те години. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.147).
14. Пак там, с.52.
15. **Генова**, Ирина. Сирак Скитник и българската книга през 1920-те години. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.146.
16. **Димитрова**, Татяна. Чуждо/родно в пространството на българския сецесион. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.173.

17. Острите контрасти и деформации в гравюрите на Васил Захариев Генова определя като „сродни с проявите на немския експресионизъм в графиката.”. (Генова, Ирина. Графиката в България през 1920-те години. Графичен отпечатък. В: Изкуството в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С. 2002, с.108.)

## Пародии по Чавдар Мутафов

*(Декоративният стил, пародиращ и пародиран.  
Пародийните възможности на синтеза.)*

Авангардният автор е пародиращ автор. Той изгражда, разрушавайки: сюжета, героя, езика. Авангардната поетика е, в този смисъл, поетика от деструкцията. Механизъм на преосмислящия авангард, деструкцията разкрива уникален творчески потенциал.

Пародията е смислозадаваща за декоративното изображение. Като механизъм тя е проследима на основните структурни нива в белетристиката на Чавдар Мутафов: героят, сюжетът, словото. Декоративният текст демонстрира съграждащата-чрез-разрушаване функция на пародията, той развива художественотворческия потенциал на акта на разрушаване на сюжета, героя, най-сетне на самото слово. Словото губи своята комуникативност, връзката си с реалността, с естествената реч, то функционира в една изкуствена конструкция като изкуствена конструкция.<sup>1</sup>

Пародията като първичен механизъм на Чавдар-Мутафовия декоративен стил е проследима и в пародирането на самия декоративен стил. В основата на Мутафовата декоративна художествена тъкан, пародията създава закономерно словесни конструкции чрез пародийната функция на синтеза, който, от своя страна, също е пародиран – превърнат от синтез в съполагане. Този похват на двойно пародиране гради Чавдар - Мутафовата художествена тъкан чрез уникални образи, уникално „саморазрушаващи се в необичайните си симбиози”<sup>2</sup>

**1. Пародираното слово – синтетично слово – декоративно слово. Аспекти на пародиране на словото – аспекти на пародиране на словесната структура: синтезно езикова, синтезно-културна, синтезно-**

***стилова. Синтез или съполагане. Съполагането като похват, пародиращ синтеза.***

Основен похват на декоративния стил, синтезът в белетристичните произведения на Чавдар Мутафов - от „Марионетки“ през декоративните етюди, включени в „Технически разкази“ до „Покерът на темпераментите“ и декоративния роман „Дилетант“ - става механизъм на пародията като предизвиква изразните възможности на словото. Синтезът, на свой ред е пародиран в *акта на съполагане*, в който единствено успява да се реализира утопичното му намерение: той не се осъществява като нов език, а единствено като *идея* за нов език.

***Утопията на синтеза.***

Концепцията за синтеза на изкуствата започва да се развива още при готиката, по-нататък продължава през барока и съзрява при романтизма, за да бъде онаследена от сецесиона, чиито основен изобразителен похват е декоративното изображение. Синтезността става стилов белег на декоративното изкуство, става основен стилос почерк на декоративното изображение. Синтезността става израз на усещането за ограничените изразни възможности на единичното изкуство, тя търси за пресъздаде цялостността на светоусещането посредством цялостността на сетивното възприятие, реализирано в съполагането на изкуствата, които носят впечатленията и изразността на различните човешки сетива. Особено „дискредитирани“ в модерната епоха са изразните възможности на словото, разрушена е естествената вяра в неговата комуникативност. Символистите се насочват към създаването на духовен език, език на Душата, който да предаде светоусещането в неговата цялост посредством синтезираната изразност на всички сетива. Аполинер открива симултанизма в изкуството с максимата „всички сетива в действие“.



### *Невъзможният синтез – пародията в акта на съполагане*

Синтезът в белетристичната тъкан на Мутафов – между езиците на изкуствата, културите и стиловете – се случва като съ-полагане, като полагане редом. Проблемността на синтезирането личи именно в напрежението на Мутафовите образи, споделяно от изследователите.<sup>3</sup> В този смисъл към „ключовете” в четенето на Чавдар - Мутафовите текстове би могла да се добави и „пародията на синтеза”, която подиграва едновременно изразните възможности на словесността като художествен език, на хомогенността на изобразителния език и стил, и търси дефиницията за художествено сред различните изкуства, между ателието и площада, сред авангардните стилове. С други думи, *актът на съполагане* дискредитира самата възможност за случване на синтеза и развива изразните възможности на пародията на няколко нива, в няколко посоки на пародиране на езика: на езика на изкуствата (словесна пародия), на езика на културите (културна пародия), на езика на стиловете (стилова пародия). Всяко едно от описаните нива на съполагане е ниво на пародиране на синтеза.

### *Синтезът на изкуствата* (Съполагане на езиците на изкуствата).

Съюзеното възприятие на сетивата пресъздава архаичната цялостност на светоусещането, целта на синтеза е да възкреси античната неразривна слятост на изкуствата, но при *словесния експеримент*, струва ми се, съзрява именно в концепцията за всепреводимия език на авангардистите, в концепцията на съвременния последовател на Вагнер – Кандински, който развива утопията за абсолютния, тоталния език. Той е едновременно израз и изход от „кризата на означаването” – идейна основа на авангарда от началото на века. Синтезността едновременно затваря традиционната комуникативност, „херметизира” езика, за да го отвори на ново, синтетично-сетивно ниво.

Синтезът на изкуствата като характерен за прозата на Мутафов е разгледан още от Д. Аврамов в „Диалог между две изкуства“, а впоследствие съзрява в тезата на Кузмова-Зографова за „многоелементния синтез на изкуствата“<sup>4</sup> Пародирането на словото и пародирането посредством словото смесва езиците на изкуствата в „антилитературната теза“ на Кандински, опитва се да развие синтеза между словото, музиката, архитектурата, киното посредством „вербална живописност“, посредством „словесно живописване, при това най-често абстракционистко“<sup>5</sup>. В езиковото пародиране на художественото слово Мутафов осъществява уникален опит за *двупосочно стилизиране*: от една страна е словесното стилизиране на живописното, скулптурното, архитектурното, музикалното, кинематографичното, от друга – визуалното, музикалното, кинематографичното, архитектурното стилизиране на словото. Този уникален опит за *стилизиране на словото и стилизиране посредством словото* задава едни от същностно авангардните аспекти на неговата проза и една от същностно пародийните интрепретации на словесната изразност. Но съполагането между езиците на изкуствата пародира и възможностите на синтезния език, съзряването му като нов език; струва ми се, че синтезът остава на нивото на съполагането на изразните средства на различните изкуства, във формата на една изразна вавилония.

#### *Синестезийните възможности (невъзможности) на словото.*

Опитът за синтез на изкуствата като характерен за Чавдар - Мутафовото словесно пародиране е изразен в синестезийните особености на неговата белетристична тъкан.<sup>6</sup> Именно на синтеза на изкуствата стават израз синестезиите, те са стилистична фигура, която снема в „умален мащаб“ съполагането между изобразителните средства на различните изкуства. *Ако многоелементният синтез на изкуствата (съполагането на изобразителни похвати на словото и музиката, живописата, скулптурата, архитектурата, киното и др.) е мащабната структура на текста, неговата матрица, принципът на изграждането му, синестезията е словесната фигура, миниобразът на тази*

*архитектоника*. Така, синестезията възпризвежда опита за синтез на изкуствата, при който различните изкуства влияят и пресъздават впечатленията, получени от различните сетива, тя е *усилието за завършване на синтеза*, самата словесна фигура, която възпроизвежда акта на съполагането като опит за синтез.

### *Синтез на културите*

(Съполагане на езика на културите).

Редом с „хоризонталното“ съполагане между езиците на изкуствата, „вертикалното“ съполагане между езиците на културите едновременно реализира и пародира синтеза между културите, едновременно търси и дискредитира традиционните и нови художествени похвати, преосмисляни чрез похвата на синтеза. Пародията се осъществява посредством колажно съпоставяне на художествените с „парахудожествените“ изкуства като рекламата и плаката, пародийното интерпретиране на изкуството между елитарния и масовия художествен език. Изразните възможности на художественото слово са взривени в пародийните възможности на културното съполагане: между рафинираното и баналното, между уникалния естетически код и общодосъпнатата улична украса. Изключителността на изразните средства се разтваря пародийно в общопонятния „художествен език“.

### *Синтез на стиловете*

(Съполагането на езика на стиловете).

Съполагането на езиците и стиловете като характерно за Мутафовия стил е отбелязано още от К. Кръстев в предговора към „Избраното“ на Мутафов, впоследствие е разгледано от Ст. Гечев и още няколко съвременни изследователи. Съполагането между езиците на изкуствата и между културните езици продължава в пародийното съполагане на образителните стилове като същностен похват на двойното пародирание: едновременно на декоративното изображение и на стиловата идентичност и монолитност на художественото изображение. Съвместяването на езиците и стиловете може да бъде тълкувано, от една страна, като търсене на синтетичен образ на изкуството, мислено като синтетично преда-

ване на светоусещането, и от друга, като *пародиране* на тази синтетична изразност.

Стиловото съполагане в Чавдар Мутафова белетристична тъкан пародира стила като херметично затворен набор от похвати, но едновременно с това пародира<sup>7</sup> художествените възможности на стиловия синтез, като го реализира единствено като „съполагане”. Мутафов търси дефиницията на стила в смесването на стилове, преосмисля самата дефиниция за стил, той е „резултат не на едно зрение”, а трябва да постигне „закономерността на едно въззрение”. Мутафов търси стила в една надлична закономерност, във „висшата естественост на изобразителните и изразителни средства, които произхождат от едно общо начало, което е тъй могъщо както началото на живота” („Зеленият кон”). Изследователите „изолират” елементите на различни стилове в белетристичната тъкан на Мутафов: кубистични, футуристични, диaboлистични, експресионистични – по пътя към неореалистичните похвати в прозата му от началото на 30-те години.

## *2. Абстрактно-геометричната стилизация – пародия на декоративния стил.*

*Абстрактно-геометричната стилизация на словото* пародира естествената словесна комуникативност, а пародираната комуникативност на словото е тази, която създава декоративния език. Но обичайната за писателя двойна пародия третира пародийно и самия декоративен език. Основен похват на декоративното изображение, *абстрактно-геометричната стилизация* доразвива традиционното за декоративния стил отношение „орнамент-символ” в нова посока като ги разделя, преобразявайки по този начин характера на декоративното изображение. Движението от орнаментално-декоративно към абстрактно-геометрично изображение, лишаването на орнамента от символни значения е акт на пародиране на самия декоративен стил.

Линеарната пластичност е изведена като характерен похват на Мутафовия стил още от Гео Милев. Линията, баграта, геометричната форма и плоскостта са основните характери-

стики на неговия декоративен почерк. Самият Мутафов посочва абстрактното разлагане на видимото на линия, форма, плоскост като характерно декоративно: „декоративното изкуство е отношение към реалността, заключено в абстрактни, т.е. стилни форми...тогава рисунъкът става линия, формата се опростява в аритметични и геометрични съотношения, пластичното се обединява в плоскост или багра” (“Изложбата на Иван Пенков”<sup>8</sup>). Абстрахирането като специфично декоративен похват дава основание да се подчертае абстрактно-геометричната декоративна стилизация, „модерната динамична графика” като специфична за декоративния стил на Мутафов насочва към движение от орнаментално-декоративния стил към абстрактно изображение<sup>9</sup>. В сравнение със „сецесионно-импресионистичния декоративизъм” на Николай Райнов „абстрактно-графичното” декоративно изображение е „следваща крачка след орнаментално-декоративното”.<sup>10</sup>

Мутафов пародира характера на декоративното изображение посредством нарушаването на характерното за стила отношение „орнамент-символ”. „Същностен белег на белетристичното абстрахиране от действителността е свеждането ѝ до символни геометрични фигури”, пише Кузмова-Зографова. У Мутафов обаче декоративните геометрични фигури са символни, но все пак самостоятелни и тя продължава: „Декоративните фигури (кръгове, овали, триъгълници, квадрати и др.), макар да участват в смисловите пространства, си остават в някакъв смисъл самостоятелни, структурират текста визуално.”<sup>11</sup>

Абстрахирането е акт на ”освобождение от всяка случайност и временност” (Ворингер), преобразяване на реалността в търсене на вечното, трансцедентното, „създаване на един синтезиран и в този смисъл изкуствен, отдалечен от природата компонент, способен да понесе и удържи трансцедентални духовни прозрения.”<sup>12</sup> Този „компонент” е декоративният орнамент, който пародира видимото в търсене на универсално духовното. Осъзнатата обаче от Мутафов „невъзможност” за съвпадане<sup>13</sup> между символен смисъл и орнамент забележително противоречи на механиката на орнамента, изведена от теоретика на декоративния стил у нас, Н.

Райнов. Едвин Сугарев посочва връзката между орнамента и символа според Райнов: „символът е смисловият и митологичен заряд, с който натоварваме даден природен (или исторически) феномен, а орнаментът е неговото конкретно битие в изкуството.”<sup>14</sup> Тази концепция за орнамента предполага и неговия „символен характер”, традиционно отбелязван от историците на стила (Мадсен, Шмутцлер). Отношението между орнамента и символа в художествения похват на Мутафов и Райнов задава и принципните различия в техния декоративен стил. Ако при Мутафов отречем пряката връзка между орнамент и символ и схванем декоративния му текст (напр. декоративният етюд „Празник”) като „разложен” абстракционистки на чисти линии и форми, ни остава да схванем декоративния му стил, превръщането на текста в орнамент като един глобален символ – на „абсолютната художествена воля”, която гради „автономни светове”. *Несъвпадането, ненатоварването на Мутафовия орнамент със символни значения би могло да се тълкува като пародиране на орнамента като стил похват и, в този смисъл, като един от аспектите на пародиране на самия декоративен стил.*

*3. Пародираният наратив – декоративен наратив. Аспекти на пародирането на наративната структура. Герой и сюжет. Деперсонализиращата психология на размисъла.*

Другите основни нива, редом с езика, на които се развива пародията в декоративната творба, са героят и сюжетът. Героят и сюжетът функционират в пряка връзка при изграждането на героевата идентичност. Пародията лишава героя и сюжета от традиционната им идентичност и функционалност, за да създаде *деперсонализирания герой и безсъбитийния сюжет*.

Мутафов създава няколко основни групи обезличени декоративни герои: герои-кукли, герои-идеи, герои-размисъл. Те разкриват два основни механизма на постигане на деперсонализацията: *пряко* – чрез създаване на герои – кукли (героите от „Приказка в рококо” – малката маркиза, Дон Педро,

херцог дьо Сент Обри, Ибрахим Хасан и др.) и герои - идеи (мъжът и жената от „Любовта на една кукла“, „Звероукротител“, „Грубости“, „Зимна любов“, „Радостта от живота“, „Смъртен сън“, Дилетант и Денди от „Марионетки“) и *косвено*, посредством отсъствието на събития, които да оформят психологическия профил на героя.

#### *Форми на деперсонализация – форми на пародия*

*Героят-кукла.* Марионетно-театралният принцип като похват на деперсонализацията е характерно-декоративен и е разглеждан традиционно от изследователите на декоративния стил.<sup>15</sup> Всъщност героите-кукли носят ярка идентичност, но пластична, не духовна. Те са по-скоро неодушевени и в този смисъл деперсонализирани. Те са по-скоро знаци на липсата на духовна идентичност вследствие на липсата на духовна субстанция изобщо.

*Героят-идея.* Друг принцип на деперсонализацията е знаковото обобщаване на героя по линията на пола – в разказите „Любовта на една кукла“, „Грубости“, „Звероукротител“, „Зимна любов“, „Майка“, „Радостта от живота“, „Смъртен сън“ и др. Това са герои без имена, те са философски символи, посредством които авторът размишлява и тях можем да наречем герои-идеи.

*Героят-размисъл.* Третият похват на деперсонализиране е враждането на *размисъла* в обобщения герой-идея и бездушния герой-кукла. Такъв е Чавдар - Мутафовият Дилетант от едноименния роман. Подмяната на събития с размисъл, с духовно усвояване на видимото, е особено характерна за фабулата-размисъл на романа „Дилетант“. Духовното реализиране посредством изживяването на размисъла е единствено възможната идентифицираща реализация на героя - кукла, липсата на духовност се развива в закономерната крайност на всеобемашото духовно асимилиране на видимото, в което духовните феномени на изживявания размисъл са единствените събития. При този особен похват на деперсонализация – чрез безсъбитийния сюжет – действието е заменено с *изживяването* на размисъла. При третата форма на деперсонализация героят (човекът) е обобщен на едно

надлично ниво, сякаш единствено реализиращо неговото битие. Разрушената идентичност на Аз-а е реализирана посредством липсата на събития-импулси, фактологията на фабулата е абстрахирана до етапите на развитие на изживяването. Третият похват на деперсонализация – чрез изживяването на философския размисъл – разкрива взаимно пародиращата функция на героя и сюжета. Размисълът пародира сюжета, изживяващият размисъл субект пародира изживяващия събитието субект, интелектуалният профил заменя психологическия.

Мутафов развива деперсонализацията по един интересен начин: разделя героя от неговата душа в смисъла ѝ на индивидуалност и го конструира в две паралелни субстанции: декоративно-бездушния герой-кукла и универсално духовния герой-размисъл.<sup>16</sup> Или: героят-кукла и героят-размисъл. Така се ражда героят-кукла, който „живее” в размисъла (Дилетант).

Мутафов обезличава героя-размисъл като го обобщава на надлично безличното ниво на интелектуалния анализ. В психологията на размисъла се създава една нова форма на дезидентифициране или нова форма на идентичност: създаването на аморфен герой-образ на универсалната одухотвореност, на едно надлично, деперсонализирано духовно трансформиране на видимо-материалното. Редом с деперсонализацията, тук е създадена и една нова форма на идентифициране – чрез *психологизирането* на размисъла. В този герой двете субстанции – физическата и духовната – не са в баланса, който създава идентичността, но са разединени и изолирано, макар и съ-положено, съжителстващи.

Пародията на словото, героя, сюжета проблематизира човека като сетивен синтез, разединява сетивния синтез в опита да го възпроизведе рационално чрез акта на съполагане. Авангардният феномен на пародията възлиза от парадокса в усилието за *умозрително изживяване*, в усилието за рационално възпроизвеждане на онова, което принадлежи на сетивата. Декоративният човек се ражда в невъзможността на умозрителната сетивност, закономерно деформираща. Обречен е да копнее за това, което има.



**Бележки:**

1. В книгата си „Николай Райнов – боготърсачът богоборец”, Едвин Сугарев пише за конструираността като характерен белег на декоративната проза и определя „езиковата игра, пародията, гротеската” като съществено характерни за декоративния стил на Чавдар Мутафов („Николай Райнов – боготърсачът богоборец”, С., 2007, стр.68);
2. **Кузмова-Зографова, К.**, Авангардисткият „синтез на изкуствата”:оптиката на Дилетанта, Известия на националния литературен музей, т.3, С., 2005, стр.153;
3. В цит.статия Катя Кузмова-Зографова отбелязва, че образите на Мутафов „като всеки „хибриден организъм” са пренапрегнати” и цитира Дарин Тенев, който твърди, че образите на Мутафов „се саморазрушават в мига на своето конституиране” (цит.статия, стр.135). Боян Манчев, от своя страна, отбелязва по повод декоративния роман на Мутафов, че „всеки от множеството интегрирани в текста езици се самоотрича”. В: Чавдар Мутафов, или етимологията на означаемото;
4. **Кузмова-Зографова, К.**, цит.статия, стр.153;
5. **Кузмова-Зографова, К.**, цит.статия, стр.140;
6. **Кузмова-Зографова, К.**, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”, С., 2001, стр.229;
7. В анализа на разказа си „Приказка в рококо” Зографова говори за „иронични смещения на стиловете”. В: Авангардисткият „синтез на изкуствата”:оптиката на Дилетанта, Известия на националния литературен музей, т.3, С., 2005, стр.145;
8. В.. „Слово”, бр.1006, 10 окт. 1925
9. **Кузмова-Зографова, К.**, цит. книга, стр.223;
10. **Кузмова-Зографова, К.**, цит. книга, стр.222;
11. **Кузмова-Зографова, К.** цит. статия, стр.146-147; Н. Цочева, от своя страна, открива метафоричните възможности на геометричните фигури. Това ѝ дава основание да говори за „геометрично-конструктивни, цветови и линейни метафори” като характерни „декоративни дискурсивни практики” у Мутафов. В: Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни, С, 2007, стр.158;
12. **Сугарев, Е.** Николай Райнов – боготърсачът - богоборец, С., 2007, стр.89;
13. **Кузмова-Зографова, К.**, цит. статия, където пише по повод разказа „Невъзможности”, че „симбиозите между символен смисъл

и орнамент му изглеждат вероятно по-скоро като осъзнати „невъзможности“;

14. **Сугарев, Е.**, цит.произв., стр. 89;

15. Сугарев говори за марионетно разиграване на героите като характерен похват на декоративния стил на Мутафов (цит.произв, стр.69), откроява като характерно декоративно „усещането за живота като спектакъл“, а Цочева тълкува човека-марионетка в „Марионетки“ като знак на деперсонализирания герой. Супермарионетката, образ на обездушеното тяло (Гордън Крейг, 1907) носи механизма на *естетизиране* на реалното като форма на *пародиране*, *негативизиране* на реалното, тя е тълкувана като образ на „механизираната същност на човека-марионетка“ (Цочева, Н., цит.произв, стр.106) Като същностен белег на театрализацията Зографова отбелязва „остроумните, експресивни диалози“, а словото в този случай е „сценична“ условност“ (“Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”, стр.226 ).

16. Вероятно в този смисъл Тачков определя два типа герои в Мутафовата проза като „герой-поза“ и „герой-съзнание“, цитиран от Цочева в посочената ѝ книга, стр. 107; героят-съзнание е този, който потъва в „бездните на собственото си съзнание в опита да сътвори себе си.“

## Неореалистично банално

### *(Развитие на неореалистичния естетически почерк у Чавдар Мутафов)*

Критико-теоретичните текстове на Чавдар Мутафов „снемат“ два характерни етапа в културата на авангарда: първият етап е етапът на неговото *естетическо раздвояване* в схващането за художествено (елитарно – експерименталното и масовото), а вторият етап е етапът на неговото *развитие* към неореалистичното изображение. Ако на първия етап се забелязват особеностите на т.нар. *авангарден синтез*, вторият етап е етапът на *неореалистичния синтез*, при който естетиката на масовото съзрява като *концептът „банално изкуство“*, за да зададе похвата на баналното изображение като *художествена задача* на изкуството.

Синтезът е характерно явление в културата на авангарда. Той се реализира и като „съ-полагане“, и като „развитие“. Във феномена на „авангардния синтез“, за който говорят съвременните изследователи, синтезът се реализира като *съ-полагане* – на изкуства, стилове, културни кодове. К. Зографова заявява „тезата за синтеза“<sup>1</sup>, която Н. Цочева доразвива.<sup>2</sup> Езикът на авангардния синтез е езикът, който въздейства на всички сетива, това е концептуалният език на синестезията, който дискредитира традиционната комуникативност в търсене на един „чист, тотален език“ (Кандински), общопреводим, общопонятен език на Непредставимото, Чудото, Тайната. Зографова схваща Мутафовия белетристичен текст като сливане на „специфичните параметри на изкуствата“, изолира елементите на живописата, скулптурата, архитектурата, театъра, както и новите лица на художественото – тези на масовата култура – киното, фотографията, рекламата. Израз на авангардния синтез са елементите на „вербална живописност“, създаването на Мутафовия текст като „абстрактна словорисунка“, скулптирането на текстовете като „словогравюри“.

Разработвайки тезата на Зографова, Цочева определя авангардния синтез в белетристичните текстове на Мутафов като смесващ „изобразителното, словесното, театралното изкуство, музиката, кинематографа”. Тя разширява наблюденията върху авангардния синтез като доразвива „вертикалните” му аспекти в опозицията „декоративно-банално” – „в изоморфизма между дискурсивните практики, между декоративното и баналното”, във вавилонско „смешение на езиците, абстрактното и конкретното, всекидневното и официозно-деловото”. Авангардният език говори чрез „принципа на синтеза – книжен, театрален, уличен”, в него се преплитат „различни алтернативни езици”, художественият текст на Мутафов се превръща в „сложен конгломерат от различни образни светове”.<sup>3</sup>

Авангардният синтез обхваща и стилового разнообразие в рамките на единичния текст: според Зографова текстът на Мутафов е „странно средоточие на сецесионни, футуристични, барокови, експресионистични „орнаменталности”<sup>4</sup>. В смесването на стилове Зографова вижда традицията на барока, а Цочева, от своя страна го проследява още през готиката до сецесиона и експресионизма.<sup>5</sup> Тя определя „светогледно-стиловата полифония” в художествените текстове на Мутафов като „проява на културния дилетантизъм”.<sup>6</sup>

\*\*\*

Двойственото схващане за художествено е културен феномен на авангарда, предпоставен от разрушеното, проблемно контактуване между „реалното” и разрушаващия, себевгледан Аз на модернизма. Изкуството е механизъм на себеразпознаване на Аза, а авангардният Аз изживява себе си във *възможности*. Симултанното развитие на културните възможности предпоставя и двойственото разбиране за художествено, двойственото статукво на художествената творба: тя заживява между личното и общото, между индивидуалното и масовото. Между общодостъпното и антитрадиционно-елитарното авангардно изкуство, тя търси своята изразност<sup>7</sup>,

в езика на синетстезиите то търси „изход от кризата на означаването”.<sup>8</sup> Обобщено погледнато, както вавилонският език на авангардния синтез, така и езикът на масовата естетика кръжат около *комуникативността* на художественото: ако похватът на авангардния синтез търси елитарен, езотеричен език, формите на улично реализираното изкуство търсят художественото в максимално всеобщата комуникативност, възможна във века на техническата възпроизводимост.

Още в „Радиото” (1919) Мутафов предусеща проблемното схващане за художествено, зададено от разрушеното индивидуално статукво на изкуството. „Мнозина от тъй наречените защитници на чистото изкуство биха могли отведнаж да отгадаят с верен критически усет, че при всяко механическо предаване, изкуството се унищожава или дори изопачава”. Индивидуалната изключителност на „чистото изкуство” е компрометирана, изкуството е преосмислено в естетиката на неизключителното, позволено от техническото му възпроизвеждане. Схващането за изкуство променя ценностната ос, по която се развива дефиницията му: ако художественото се е остойностявало като *единично-индивидуалното*, сега, в културата на града и техниката, художественото променя своята дефиниция в естетиката на *масово-индивидуалното*. Новият формат на индивидуалното – масовото – полага нова дефиниция на Аза. А Азът търси нови форми на обективация, търси нови нива на общуване.

Успоредната поява на текстове като „Плакатът” (1921), „Радиото” (1919) и „Зеленият кон” (1920), „Пейзажът и нашите художници” (1920) показват двете, паралелно развиващи се схващания за художествената творба: между единичното и масовото, между свръхиндивидуалния и общодостъпния подход. Художественото се разпознава между изключителното и неизключителното („Плакатът”, „Мода”) и в късни текстове като „Двойственост в изкуството” (1926) и „Внушения в изкуството” (1929), то се проявява едновременно в „масовото”, „ежедневното” („Плакатът”, „Мода”), но и в една *нова естественост* – тази на изкуството („Зеленият кон”). Двойственото виждане за изкуство – в естетическия експе-

римент и в масовата естетика – осмислят „масовото“ изкуство като другото лице на авангардния експеримент.

Неизключителността на художествената творба сякаш развенчава художественото като изключително и култивира естетиката на баналното като художествено творческа. И като *съдържание* (баналност на декора и фабулата<sup>9</sup>), и като художествена *форма* тя търси неореалистичния почерк, разпознаваем и в натуралистично естетичното „рисуване“ на предмета, и в неговия детайл. Съвсем закономерно изследователите свързват развитието на концепта „банално изкуство“ с развитието на културата на градската среда, която създава новото естетическо измерение – масовото. Тиханов вижда началата на Чавдар-Мутафовото банално изкуство в „патоса на големия град, смесващ естетическото с масово-утилитарното“<sup>10</sup>, а схващането за естетиката на техническата възпроизводимост Цочева припомня в сказката „Кино, джазбанд и чарлстон“ (1928), в която „Мутафов извежда същината на новото изкуство чрез тезата за унифицирането с масовото производство“.<sup>11</sup> Тази сказка е създадена във време, когато концептът за естетиката на масовото вече съзрява, масовото започва да се търси като художествен аспект. В сказката Мутафов твърди: „При масовото, фабрично производство всичко се усъвършенства и е до висша степен естетично“. И още: „От висша степен естетично е да се обезличи обекта като се подаде на масово производство.“

Хронологическото съпоставяне на текстове като „Радиото“ (1919), „Плакатът“ (1921), „Мода“, „Шрифт“, „Зеленият кон“ (1920), „Банално изкуство“ (1926), „Двойственост в изкуството“ (1926) и „Внушения в изкуството“ (1929) оформя хипотезата за развитието на концепта „банално изкуство“ като *художествен* концепт от двойственото статукво на авангардната художествена творба (между масовото и елитарно-недостъпното). *Посочените критико-есеистични текстове подсказват развитието на неореалистичната банална естетика като възхождаща от синтеза между „масовото изкуство“ и смелия естетически експеримент на деформацията (експресионизъм, дадаизъм, кубизъм и др.)*<sup>12</sup>

В смисъла му на художествен феномен обаче, на неореалистичен изобразителен похват, „баналното“ може да

бъде схващано не като синоним на "масово", а като възхождащо от естетиката на масовото, от естетиката на големия град. Връзката „банално” - „масово” се развива не като припокриване, а като хронологическа взаимосвързаност, последователност в развитието на концептите, при която „баналното” (естетическият феномен) възхожда от „масовото” (културният). Свидетелство за това е извеждането на концепта „банално изкуство” като *естетическа задача* в по-късните критически текстове на Мутафов („Банално изкуство” (1926), „Двойственост в изкуството”(1926), докато по-ранните текстове „Плакатът” (1921), „Мода”, „Радиото” (1919) свързват понятието „банално” с феномените на масовата естетиката на улицата и града, без да извеждат естетическия концепт за „баналното” изображение като посока на развитие на художественото. Формулирането на баналното изображение като *естетическа задача* на изкуството въобще ще се развие на по-късен творчески етап.<sup>13</sup> В следващите редове ще проследим развитието на концепта „банално изкуство” чрез текстовете „Плакатът” и „Банално изкуство” – опорни точки в проследяването на възхода от културния към естетическия феномен на баналното изображение.

\*\*\*

„Мода”, „Плакатът”, „Шрифт” – това са все лицата на града, на съвременната култура, в която изкуството на техническата възпроизводимост всъщност търси да създаде нов начин на изживяване на Аза – между възвишено индивидуалното и масово безличното. Модата е възможност да преживеем нашето Аз, тя разкрива (скрива) нашата личност; модата създава нова дефиниция на понятието „индивидуално”, синтезирана между изключително-индивидуалното и масово-безличното. Общодостъпен, плакатът е метафизичен и личен като изживяване, той е „викът на една реалност, пречупена във внезапността на мига”, образ на общата, но индивидуална реалност, даден на всички, той принадлежи на личното впечатление, масово споделян като реалност, той е реалността на единичното

изживяване. Даден на масата, плакатът живее в естетиката на *индивидуалното измерение на масовото*. В „Плакатът” разбирането за банално кръжи около понятието „еднакво”, „просто”, „делнично”, банално е синоним на „обикновено”, „масово”, но в едно ново разбиране на понятието „масово” – като „естетическо”. Разпознаването на *естетическите аспекти на масовото* е новата стъпка в осмислянето на изкуството, новият етап на неговия живот, новото измерение на художествено, което ще създаде и развие естетиката на баналното като изкуство, в двойната перспектива на очевидното. Новото масово в изкуството на Мутафов не е безлично, то е ново разбиране на отношенията индивидуално - безлично, в който индивидуалното се обективира, не се трансформира, а се споделя. Това разбиране на „масовото” – като „индивидуално-масово” вече предполага съзряването на неореалистичния концепт от „Банално изкуство”(1926)

Плакатът на Мутафов също живее в *синтеза* между индивидуално и масово, в което се реализира най-сетне новото понятие за стил – „едно завършено безлично, но и свръхлично единство”. „Обикновеното се превръща в изключително”, пише Мутафов и загатва философията на неореалистичното изображение. Независимо, че още „Плакатът” открива новото – банално – измерение на изкуството, разпознава *баналното като естетически похват на изображение*, в „Банално изкуство” естетиката на баналното е осмислена и зададена като естетическа задача на изкуството *изобщо*, като необходима дефиниция на художественото *изобщо*. Ако ранните текстове – „Плакатът”, „Мо-да” *проблематизират*, дискутират върху естетизирането на баналното, по-късният текст – „Банално изкуство” го *концептуализира* в художествена задача, осмисля *художествеността* на баналното изображение. Естетическото „банално” се превръща в художествено „банално”. В „Плакатът” се появява естетическото осмисляне на масовото, новата естетическа перспектива на масовото. Но плакатът е още „антиизкуство”, в неговото оценяване като „художествена индустрия” властва традиционното разбиране за изкуството „в” и „на” уединението в индивидуалното изживяване. „Мъчното” изкуство, изкуството на „комплицираната композиция”, на



многобройните възможности, залегнали в естетическия експеримент е проблематизирано, разколебано в своята единственост и еднозначност при срещата му с „изкуството на плаката“, с изкуството на улицата, което започва да се домогва до естетическо признание; загатва се едно ново естетическо разбиране – на „възможността на Баналното“, обикновеното, завладяващото „без възможности“, „без противоречия“, „никакво изкуство, а все пак някакво изкуство, ..въпреки – или тъкмо поради възможността да не бъде никога изкуство“.

Ако плакатът е все още „осъден прочие на вечно несъответствие на художественото и баналното в себе си“, ако баналната художественост на плаката е все още разбрана като „антиизкуство“, като „художествена индустрия“ („Плакатът“), то „изкуството на новото време“ („Банално изкуство“) получава нова естетическа дефиниция, то става „изкуство, което унифицира, което само се превръща в живот“, то вече не е присъщо само на лицата на улицата – модата, плакатът, шрифтът, рекламата, то отразява едно *качествено* ново разбиране за отношението към действителността, създава нова дефиниция за себе си и действителността посредством променените им отношения: това е „една нова действителност, гдето нещата, оголени в тяхната очевидност, добиват жестоката необходимост да бъдат изкуство“ („Банално изкуство“). Изкуството на плаката започва да разширява естетическото разбиране за художествено като задава нова посока: „това тъй обикновено делнично да се възвести отведнаж до необикновените размери на единственото, изключителното, невъобразимото“. Реалността добива нова естетическа дълбочина: тази на онтологичното, „тя се разтяга сякаш в странните очертания на Космоса, простите неща стават отведнаж гигантски и свръхестествени“. Ето на този концепт е съдено да се развие естетически – но вместо да развие баналното в свръхестествено, в изкуствеността на изкуството („Банално изкуство“), той ще се развие към преосмисляне на схващането за банално, в една *друга* баналност, която е „вече изкуство“ („Банално изкуство“).<sup>14</sup>

Първоначално отречено, проблематизирано, изкуството на баналното постепенно съзрява в ново разбиране за

изкуство, задава нова естетическа задача, приобщава и започва да разбира обикновеното в измерението на художественото, за да не го остави повече да бъде „обикновено“. Ако „Плакатът“ разглежда новото измерение на изкуството – в баналното – то „Банално изкуство“ извежда баналното като художествена задача на изкуството. Така културният феномен „банално“ се превръща в естетически, а естетическият феномен „банално“ – в художествен.

\*\*\*

Раздвояването, симултанното съществуване на противоположни естетически разбирания характеризира авангарда от 20-те години като *преход*, който ще завърши в качествено новото осмисляне на реалното – неореалистичната, неопредметната естетика. Именно в напрежението на Аза между индивидуалното и масовото се преопределя и преразглежда *художествената* стойност на художествената творба, развива се преходът към неореалистично художественото. Естетическият концепт „банално изкуство“ е точно толкова авангарден, колкото и концептът за радикалната естетическа деформация в художествените техники на експресионизма, сюрреализма, дадаизма, кубизма, които отричат видимата форма, за да създадат една видимост отново във властта на формата, с подчертан усет към формата. Разривът между битовия и естетическия факт (Б. Манчев), който лежи в основата както на индивидуализиращата (експерименталната), така и на масовата естетика, се запазва и в естетически преосмисления *предмет* на неореалистичното изображение. Предметността е схващана като възпроизвеждаща ежедневното битуване на изкуството, „краха на индивидуалистичната естетика в света на масовата баналност“<sup>15</sup>, но неореалистичният предмет е и небанален, създава се не само в „краха“ на едната концепция в другата, а от *творческото им взаимодействие*, той е „самата баналност, ала този път *друга*, защото е вече изкуство“ („Банално изкуство“). Ако изкуството на авангардния синтез (декоративизъм, сецесион, експресионизъм) „преодоляват“ предмета<sup>16</sup>, неореализмът го

реабилитира на ново естетическо и философско ниво. Реалистичното присъствие на предмета се преражда в една нова култура на схващането на неговата материалност, изразена в художествения похват на плътния контур, на визуално подчертания детайл.

Предметът в неореалистичната естетика е отново *деформирани* – неговата материалност съдържа психологическа дълбочина (себеизразяването на Аза), той отново търси необикновеното в обикновеното. Двойната естетическа перспектива на предмета е един от характерните философски концепти на неореалистичното изображение. В поетотворчески аспект той се изразява в акцентирано пластическото рисуване, в сетивно доловимата материя на предмета (други образотворчески похвати на неореалистичното изображение са реабилитацията на фактологичната, причинно-следствена фабула, развитият психологически релеф на образите.) Задача на нереалистичното изображение става „да изобрази присъщото” („Банално изкуство”), развито естетически в образите от началото на 30-те години: в разказите на Мутафов „Историята на един автомобил” (1933), „Къща” (1933) и „Първото сражение” (1935).<sup>17</sup> Естетическият концепт „банално изкуство”, съзрял в критическите му текстове от средата на 20-те, се реализира художествено в разказите от началото на 30-те години по силата на едно характерно явление на авангардната култура: „проспективното” отношение на метатекста към текста, отбелязано от Елка Димитрова.<sup>18</sup>

\*\*\*

Ако за културата на авангарда е характерна антитезата, двойното – умозрително-спонтанно, елитарно-общодостъпно – отношение към художественото, за културата на пост-авангардния художествен почерк е характерен синтезът на антитезите – синтезът, откъдето започва новото разбиране за художествено. Ако авангардният синтез преработва реалното и го *деформира* в търсене на художественото, а масовата естетика деформира художественото в търсене на реалното,

неореалистичният синтез *реформира* понятията за „реално” и „художествено” като ги слива и идентифицира. Ако авангардният синтез се реализира като *съполагане* (изоморфизъм)<sup>19</sup>, неореалистичният се реализира като *„развитие”*, като създаване на нова естетическа концепция, ново ниво на схващане и създаване на художествено. Ако авангардният синтез се развива в естетическа *плоскост*, неореалистичният се реализира в естетическа *дълбочина*.

Авангардният синтез едновременно противостои и въвлеча масово естетичното в своята изобразителна система – и ето тук неореалистичният синтез има своя корен. Авангардният синтез съдържа неореалистичния. Защото авангардното съполагане (синтез?) едновременно сблъсква, но и успокоява, неутрализира антитезата, за да пред-положи двойното естетическо измерение на неореалистичното изображение.

**Бележки:**

1. **Кузмова-Зографова, К.**, Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на Дилетанта. - В: Известия на Националния литературен музей, т.3, С., 2003, стр.133-154;
2. **Цочева, Н.**, Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007;
3. **Цочева, Н.**, цит. произв., стр.135-137;
4. **Кузмова-Зографова, К.**, цит. произв., стр.139;
5. **Цочева, Н.**, цит. произв.стр.137;
6. **Цочева, Н.**, цит произв., стр.129. Явлението „синтез” тя проследява като характерно още за готиката през барока и романтизма, откъдето я наследява и сецесионът. Цочева засяга Вагнеровата идея за общо изкуство, която още Зографова определя в основата на културния дилетантизъм като говори за „алхимията на Вагнеровия дилетантизъм” в „Голямата тема за дилетантизма” – В: Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, стр.196;
7. Повече за „парадоксалното отношение елитарност-достъпност”, за двойното схващане на художествената творба в търсенето на „нов език”, отварянето на авангардната творба към „извънестетически сфери” виж в богатия паноптикум от мнения, съставен от Н. Цочева, „Авангардизмът в българското литературознание”. – В: Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни., С., 2007, стр. 25;
8. **Цочева, Н.**, цит. произв., стр. 10. В статията си „Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на Дилетанта” Зографова припомня Леонардовата теза за предимствата на живописния език над поетичния, според която „словото стига до неизразимото”, стр. 147;
9. Цочева обвързва концепцията за баналното с културата на градската среда и насищането на художественото пространство с предмети /артефакти на културата/, както и поставянето на героя в „банални ситуации”, в „практиките на ежедневието” /цит. произв., стр. 174-175;
10. Цит. по Цочева, Н., цит. произв., стр. 171;
11. **Цочева, Н.**, цит.произв., стр.171;
12. При все, че не нарича новия реализъм „синтез” Кирил Кръстев също го схваща така, само че като заместил „фотографския реализъм” и „абстрактната игра с изразни средства”. „Художественият идеал още се колебае между две крайности”, пише той в статията „Кръстопът” (в. „Изток”, II, № 48, 12 декември 1926):

„потребен е един конкретен изход (или съгласуване): от изкуството на съзерцанието към голямото изкуство на живота.”;

13. Д. Аврамов и С. Даиева-Шнайдер правят наблюдения върху съвременното обръщане на Мутафов към „неореалистични съдържания и художествено-теоретични концепции, съответни и в немската култура” след второто завръщане на Мутафов от Мюнхен (1925-26). В: Цочева, цит. произв., стр.121;

14. Или, както пише Вл. Янев, „Акцентът на баналността издава небаналността”, В: Кратки бележки върху българския авангардизъм. С., 2002;

15. **Цочева**, Н., цит. произв., стр.175;

16. В книгата си Цочева твърди, че „в декоративното изкуство...на формата се възлага да преодолее предметното посредством естетически стилизации”, стр. 156;

17. Разказите са публикувани в сборника „Технически разкази”, който излиза през 1943г.;

18. В текста си „От понятието към езика” Е. Димитрова наблюдава две основни културни тенденции: „такива, чието теоретизиране е ретроспективно (например-реализмът), и тенденции, при които теоретизирането е по-скоро проспективно (например-авангардните)... При вторите теоретизирането, самоописанието протичат едновременно с актуалното им разгръщане или направо го изпреварват, набелязвайки една желана посока на развитие, която самите художествени текстове още не могат да догонят.” - В: Изгубената история, С.,2001, стр.52;

19. Съполагането в плоскост (“изоморфизъм между дискурсивните практики”, за който говори Цочева, в книгата си (стр.207) се превръща в съполагане във вертикала, търсене на *двойно естетическо дъно* на предмета;

## Възможности. Част 3

### Художествено пространство в „Марионетки“

В основата на авангардния художествен образ у Чавдар Мутафов застава авторефлексията в търсене на мировата душа, вярвана като носител на екзистенциалния смисъл по силата на своята цялостност. Обърнат към себе си в аналитичен импулс, авторът разколебава както своята собствена идентичност, така и идентичността на видимото. Субект и обект се оглеждат и сливат един в друг, търсят да се изразят взаимно. Мисълта и интуицията напрягат художествената материя, за да създадат стиловия елемент, защото в стиловата закономерност „животът... става изкуство”.<sup>1</sup> В търсене на мировата душа изкуството деформира видимото, за да деформира и собствената си материя в многобройни възможности за художествена стилизация.

Отразен в обекта, субектът създава стила в „борбата на душата със света: срещу реалните форми на нещата той противопостави техните отражения в самите нас, техните символи: тогава животът се превръща в някаква закономерност от образи, в едно основно съчетание на белези, на знакове: той се стилизира”.<sup>2</sup> Стилът ни учи „да пречупваме формата, да търсим в нея идеята”<sup>3</sup>, той е закономерната деформация на видимото, асимилирано в подсъзнанието на субекта като съсъд на универсалния дух, там, където е светът на художника („Милиоти”). В този смисъл стилът е самият образ на изкуството, което е вярвано да отвежда към света на единството: „това е светът на подсъзнанието, на тайната”.<sup>4</sup> „Отношение на космичното към личното”<sup>5</sup>, стилът е изначално вградената в духа на субекта способност да деформира видимото с една закономерност, която не му принадлежи, но се съдържа в него. В някакъв смисъл, у Мутафов понятието „стил” става синоним на понятието „деформация”, но и на понятието за изкуство, цивилизация, живот.

В търсене на художествения лик образът в белетристиката на Мутафов се разлага на стилистически похвати за изграждане на образ, конституира се непрестанно между

автор и читател.<sup>6</sup> Динамичен и неустойчив, той се създава във възможностите за изграждане на образ, наричани тук „стилистически деформации“. Структуриран от закономерността на субективната, ирационално генерирана видимост на автора, той се доизгражда в контакт със субективната, ирационално генерирана интерпретация на читателя и в този контакт образът се споделя, непрестанно отваря и затваря, конституира и разпада, споделен на ново ниво – наиндивидуално духовното, където преди всичко бележи двойствеността „изкуство-действителност в границите на едно ново познание“<sup>7</sup>, в едно ново измерение на субективното.

Художественият свят на Мутафова книга „Марионетки“ (1920) е създаден стилистически от „копнежа по постигането на самодостатъчност и независимост на субекта“.<sup>8</sup> Субективно и художествено пространство се идентифицират взаимно, нещо повече: те се сливат. Обектното присъствие е изцяло асимилирано и наситено със субективни съдържания, характерът на експресията „не е себе-изразяване, а изразяване на света чрез себе си, пропускане на неговата субектност през своята“.<sup>9</sup> Така „Азът от субект на съдържанията се превръща в обект на съдържанието“<sup>10</sup>, за да идентифицира себе си чрез многобройните възможности на своето отражение в „обектния“ свят.

В текста на „Марионетки“ се срещат декоративни и експресионистични изразни средства, като стиловата доминанта принадлежи на похватите на декоративното изображение: естетизацията на текста, превръщането му в украшение и орнамент, декоративното деперсонализиране на героите посредством пластично-марионетната им стилизация.

Естетизирането е превърнато в основен подход на стилизиране, на визуално деформиране на видимото. Дилемата „Красотата срещу истината“, в която Васил Видински възприема текста на „Марионетки“<sup>11</sup>, напомня цялостната проблематичност на „истинното“ изображение, на миметичното изобразяване, срещу което авангардът развива своите творчески търсения. Синтетично обединяваща действителността и измамата, красотата е вярвана като израз на първосъщината, на мировата душа, на „някакъв първичен и предопределен свят, – без име и без възраст – дете всичко се



слива със своя първообраз”.<sup>12</sup> Този свят, отвъд видимото, „под разкъсаните води на съзнанието”, е светът на художника, „една реалност в границите на едно ново познание”, и предопределя съществуването на самото изкуство, в което животът кристализира през стиловите закономерности. Така красотата се превръща в стилова закономерност, в естетическа деформация на видимото, която търси посредством изкуството познанието за прадушата.

Естетическата деформация разколебава на свой ред „истинността” на думите, потенциата им да пресъздават съдържания от видимото, буквално изобразявайки ги в парадигмата на самоцелната естетичност. Словата в „Марионетки” експресионистично се себепародират, „Денди осъзнава марионетността на думите си”.<sup>13</sup> В статията си „Сецесионен танц” Ч. Мутафов проследява ролята на литературната описателност в историята на другите изкуства и достига до определението ѝ като „фатална”, погубваща литературност”.<sup>14</sup> Мутафов пародира самата литературност, дискредитира словото като изразяващо субекта, защото открива, че думите „нищо не казват”. Декоративно-експресионистичният субект изразява себе си именно посредством словесната неизразимост, символизирана от един интересен феномен, а именно, че „метафорите в текста са „буквални”, а не „метафорични”.<sup>15</sup> Метафорите „задълбочават разбирането за реалността”<sup>16</sup>, бихме добавили – „реалността на субекта”. Субективните съдържания на „обективния” свят са изразени посредством потенциала на метафората да осъществява свободен преход между „живо и мъртво, ...одушевлено и неодушевлено”.<sup>17</sup> Но Мутафовите метафори сякаш не изразяват преход, те не правят преход, не създават „двойното изразно дъно” на метафората. В този смисъл те са буквални, неизразяващи друго, преносно съдържание. Следователно, те изразяват авторовата концепция за „неизразимостта в слово”, за общовалидността на съдържанията на словото. Словото носи субективни съдържания, то „говори” съвсем лично.

Словото орнаментира, декорира текста, превръща го в украшение, то е пародирано като общопонятен изразен код в множество ситуации в текста, безпомощно е в *изразяването* на усещания, чувства, сетивни възприятия – всички онези

емоционални потоци, които идентифицират субекта. Субектът не може да изрази себе си, след като не може да се изрази за (пред) другите. „От двустранния модел на знака е останало само „оголеното“ означаващо, а срещу него стои празнотата”.<sup>18</sup> Словото е театрално, бутафорно видоизменено като функционалност. Текстът на любовното писмо е подигран като съставен от „многоточия”, които се редуват с „удивителни, а думата „ах” се среща на хиляди места”. Денди скъсва писмото в знак на „умора и ирония”.<sup>19</sup> Любовното признание и любовното писмо, както и любовното чувство въобще, е пресъздадено като „най-банално, еднообразно в своята прелест, досадно и скучно състояние”.<sup>20</sup> Субектът не може да пресъздаде своята индивидуалност във възможности, защото те се оказват клиширани в своето многообразие. Затова и словото е изпразнено от идентичност, остава „лишено от означаемо”<sup>21</sup> с нов, декоративен смисъл в контекста на една декоративно пародирана, лишена от традиционно действие, фабула.

Словото е крайно стилизирано, окарикутурено, получило нов смисъл – „тоя на безсмислието”. „Карикатурата се осъществява чрез самото си отрицание и достига „абсолюта на самото Нищо”.<sup>22</sup> Карикатурното изображение е обвързано с декоративното в същината си на пародирани и затова плоски, двуизмерни изображения, които навяват идеята за отнемането на субективно придадената дълбочина на видимото, и в този смисъл възпроизвеждат субективното себеизразяване посредством отсъствието му, в декоративната му подмяна: „Може би винаги е имало единствено повърхност, а хората са си създали илюзията за дълбочина”.<sup>23</sup>

Друг характерен художествен подход на деформация в „Марионетки” е пластичната стилизация, визуалното третиране на образа, типично и за декоративното, и за експресионистичното изображения. Визуалната стилизация пародира познаването, проникването в същината посредством подменената пластично жива идентичност на персонажите. Пластичното, зримо стилизиране на персонажите си взаимодейства с противоположния художествен похват на деформация: еднообразната, деперсонализирана идентичност на героите, изразена посредством унифицираното им слово.

Проблемът за изразяващото своето безсмислие експресионистично слово се отнася пряко към проблема на разпознаването на героите. Героите носят еднообразна, сякаш целенасочено неоткриваема и неизразима словесно идентичност, в която при всеки опит за себеизразяване „Аз“-ът „загива в стереотипия“ (по израза на Мутафов). В еднаквата, компрометирана идентичност на героите се оглежда деформацията, неуспешен опит за себепознание на авангардния човек, размножено еднакъв: „Денди, Дилетант и господинът са различни, но те не се различават“.<sup>24</sup>

Ако еднообразната, експресионистично двуизмерна същност на героите е на единия полюс на търсещата идентификация, то пластическата, сякаш копнееща осезаемост и видимост, декоративна „същност“ застава на другия полюс. Денди наблюдава малката приятелка, която спи, ръцете ѝ, устните ѝ, които се очертават болезнено пластично в светлината на нощната лампа с бледозелен абажур. Лицето ѝ се осветява „сред неясната и пухкава прозрачност на възглавниците“, „а обкръжени в бледата позлата на косата, устата ѝ изглеждаха тъмни и строги в синкавия полумрак... Денди разглеждаше деликатните контури на ръцете ѝ, извиращи се съвсем бледи върху покривката.“ Застанал пред огледалото, Денди изучава себе си: „Върху току-що обръснатата кожа, под носа и на страните, се топят съвсем нежни виолетови сенки, а устата му изглеждат като една смела червена роза върху бледото лице... Неговата фигура е още толкова тънка и силна, че жакетът стои като униформа, а двете ясни гънки на панталоните придават идеална правилност на краката му.“ Подчертаната пластична стилизация става израз на невъзможното докосване и разпознаване на същината посредством противоположния похват на целенасочено визуализиране, което пародира възможността за разпознаване като скрива същинното на свой ред в повърхностното. Така експресионистично-редуцираната и декоративно-развитата стилизация стават два подхода на двуизмерно стилизиране, които вървят един към друг с еднаква – пародийна – изразна цел и различни формални похвати.

Осъществени в две успоредни парадигми на изображение, героите са художествено деформирани посредством

взаимното си идентифициране. Едновременното опростен и пластично стилизиран, Дилетант се превръща в Денди. Еднаквата идентичност на героите се явява образ на „чистото съзнание“ на Дилетанта, който разглежда света чрез себе си и затова светът му се представя непознат. Дилетантът се сблъсква с импулса да изрази себе си чрез света. И тъй като същината на собствената му идентичност му остава непозната, „бяла“, той избира пътя на красотата (декоративното себеизобразяване) пред пътя на истината (същинното себе-разпознаване). Пътят на познаване на себе си чрез света (пътят на истината) е дискредитиран, остава му пътят на познаване на света чрез себе си (пътят на красотата). В естетическата стилизация Дилетантът се превръща в Денди, отново компрометиран истинното познание. Декоративно усложнена или експресионистично опростена, първичната идентичност остава подменена.

Усещанията за света във вторичната идентичност на Денди са вторично спонтанни. Денди си *въобразява*, че обича, Денди е влюбен и „толкова горд от внезапното щастие, че забравя тъгата си“, „Денди е доволен от себе си и това го настройва почти тъжно“. Чувствата на Денди са сякаш поставени въвн от него, отлъчени от самия него, превърнати в предмет на съзерцание.<sup>25</sup> Те са декоративна украса, която превръща текста, характерно декоративно, в орнамент. Процесът на превръщането е завършен именно в достигането на статуса на обективизиране на субективните съдържания, на себеизразяването посредством света, процес, в който чрез „достигането на крайната точка на субективизация „Аз“-ът от субект на съдържанията се превръща в обект на съдържанието.“<sup>26</sup> Така динамичният процес на обмяна на съдържания между субекта и обекта в художествения феномен на пластичната стилизация довежда до нова предпостава за деформиране на образите. Декоративният персонаж, който наблюдава себе си посредством пластическата си стилизация ще бъде наследен, на свой ред, от неореалистичния персонаж, който се изразява посредством вещта.

Себенаблюдението предпоставя театралното стилизиране на декоративните герои, те „се държат през цялото време като наблюдавани“.<sup>27</sup> Денди наблюдава и изучава себе си

продължително в огледалото, за да завърши като „се изправя и се покланя на изображението си”. Излизането на Дилетанта отвън спрямо самия себе си му позволява да се скулптира естетично, повярвал в Красотата като единствена изразяваща субекта парадигма. Нарцистичното себенаблюдение ражда Нарцис. „Красотата е висша правда”, казва Денди. Денди замества екзистенциалния абсурд с нов смисъл: декоративно развитият псевдосмисъл – красив, но неправдоподобен. Светът остава само в този си смисъл, като изразим посредством красотата, защото в „красотата и скритата в нея меланхолия на непостижимото” субектът усеща като единствено валидни, за да изрази себе си.

Подчертаната визуализация на видимото създава самия декоративен персонаж, който не действа, а възприема, според „правилата” на една декоративна фабула. Денди отваря очи към света в една влюбена пролетна утрин „и се усмихна, защото слънцето почти го ослепяваше. Върху бледозелените тапети лъчите се разсипваха в златни и червени вихри и дълго трептяха върху края на на мраморната маса в бели и сини точки”. Израз на субективна деформация на видимото, естетическата стилизация създава текста като акт на търсене и отхвърляне на възможности за изразяване на „Аз”-а посредством красивото.

В текста на „Марионетки” се развива един характерен метафоричен похват, в който пластическо и анимирано, абстрактно и конкретно обменят своите изразни парадигми, субект и обект се всмукват един в друг, за да отречат конкретно вещната форма. Характерно явление е застиването на разказа в картина (Дарин Тенев), но то развива художествени съдържания паралелно с раздвижването на предметния контур. Пластичната стилизация е постигната посредством активната обмяна на изразни средства между абстрактното и предметното изображение, които създават във взаимодействието си измерението на субективната видимост. Усещанията на Денди в пролетната утрин са изградени с особен импресионистичен рисунък, едновременно пластични и абстрактни: „Денди се усмихваше опиянен от светлина, сякаш от вино. Върху бледите му пръсти се разсипваше тънък бисерен прах от лъчисти отражения и ръцете му изглеждаха прозрачни,

сякаш изваяни от въздух и сенки; а пръстенът на показалеца му гореше в тежък непрозрачен пламък.” В този откъс лишеното от форма добива форма, а формално конкретното я изгубва, абстрахирана в усещания.

Характерно както за декоративното, така и за експресионистичното изображения, абстрахирането на предмета в контур и цвят създава марионетния, авангардно деперсонализиран герой. В следния откъс имаме пример за отделяне на абстрахирането само в цвят от абстрахирането само в контур: „Денди преживяваше още веднаж мечтата си за жена и в избелелите спомени блесваше понякога внезапно позлатата на щастието и избухваше глухо розовият полумрак на желанието” (чувството се развива само в цвят) и „В душата му се спираха спокойни и уморени часовете на преминалата нежност...” (чувството се развива само в контур). Усещанията се опредметяват декоративно и създават фабулата посредством превръщането си в отделни субекти: „Денди се пробуждаше тихо сред сънищата си и ги преживяваше отново в нежната им и безнадеждна хармония.”, „Денди мечтаеше сред сънищата си, и във въздуха на стаята бе разтворен тънкият парфюм на спомените. А в ъглите се събираха безучастни, невъзвратими и безнадеждно мили сенките на миналото.” Денди изобразява своите усещания, сякаш овъншностен от тях: „в душата му пощурели тичат златни весели нишки”. Себеизразяването е осъществено посредством себеизобразяване, персонажът е далеч от достоверния психологически релеф, сведен е до украшение, орнамент в една орнаментална фабула. Декоративно опредметени, чувствата на Денди пристъпват, спират се, замислят се. Абстрактните явления се конкретизират пародийно, придобиват материални контури и така, декоративно естетизирано и гротескно, оживяват: „...тези ноци, в които щастието се спираше замислено и кротко на прага на стаята, и когато в нейните устни бяха трепвали тъжно загадката и безсилието”. Денди мечтае кротко сред сънищата си, „а в ъглите се събираха безучастни, невъзвратими и безнадеждно минали, сенките на миналото”. Денди изживява чувствата си сякаш ги изобразява. Пластични и абстрактни похвати на формално третиране преплитат изразните си средства в поетически картини с неповторима

художественост: „В душата му проникваше странна и чиста радост, окъпана в светещи съзвучия”. Или: „...в душата му безшумно се творяха лъчисти хармонии”. Декоративно ефирни или плътни, тук образите са далеч от експресионистичното огрубяване и загрозяване, от тежкия експресионистичен щрих. Декоративно нереален, от своя страна, персонажът е все още (декоративно) хармоничен, все още неразпаднат в експресивно драматичен колаж.

Както посочихме по-горе, в текста срещаме декоративния образ както ефирен, така и плътен: „Тогаво небето се отваря с една-единствена бледа ивица на два сини диска, направени от кадифе, върху които звездите са заковани като сребърни гвоздеи.” Плътният предметен контур на визията напомня предметния похват на Далчев, удачно проследен като паралел между двамата автори от Катя Зографова в книгата ѝ за Чавдар Мутафов.<sup>28</sup> Предметното стилизиране на абстрактни явления е обикнат похват за създаване на декоративния образ у Мутафов: „потокът от хиляди кресливи лъчи се разсипваше внезапно в насветлен хаос, във вихър от светливи трели, в дъжд от искри – и влизаше на хиляди малки смехчета в носа, в очите, в гърлото”. Обмяната на изразни средства между абстрактно-безпредметната и зримо-пластичната парадигми на изображение предполага и художествената деформация на одухотворяването и раздвижването на предметния щрих. Раздвижването на пластическото изображение се превръща в характерен похват за изграждане на декоративния образ. В очите на влюбения Дилетант в „Гротеска” „небето пада, дърветата седат с подгънати колене и реката се люлее уморено в сребърни обръчи”. Раздвижването на изображението е съпътствано от паралелния процес: на „застиване на разказа в картина”. Дилетантът съживява света с дълбочината на своята субективна перспектива, за да го скулптира пластически: „небето изглеждаше прозрачно чисто, сякаш направено от синьо стъкло, и в спокойната му далечина светваха остри и тънки точки от злато”.

Пластическата стилизация на образа е характерен похват на декоративното изображение и е особено ясно проследим в образа на жената. Образът на жената заема централно място в белетристичното пространство на Чавдар Мутафов,

тя вълнува едновременно писателя и художника Мутафов и се превръща в могъщо естетическо предизвикателство в ранните му текстове: срещаме я многообразна и променлива както в романа „Дилетант“, така и в разкази като „Радостта от живота“, „Звероукротител“, „Зимна любов“, „Грубости“ и др. Образът на жената е подчертано амбивалиран, той е превърнат в двойк символ – на ангел и на демон, едновременно пластичен и въздушен. „Аз съм Жената и тайната на моята любов е тъмно и сложно изкуство“. Образът на Жената вибрира между абстрактната и предметна парадигма на изобразяване. Жената е изваяна от „въздух, светлина и линии“, тя е „небесният профил“, нарисован върху японска ваза само с черен и златен молив, който постепенно добива плътта на „бледно и деликатно тяло“ и изгаря с желанието в целувката на „малките и силни уста“. Златните уста на небесния профил стават „тежки и корави, сякаш направени от сладко дърво“, за да оставят, целувайки, „виолетови следи от изгорено, подобно гръм“. Импресионистичният контур преминава постепенно в експресионистичен, абстрактната визия се конкретизира и вплътнява, формалната трансформация носи смисловата. Малката приятелка, която спи с „нежния и неспокоен сън на тъжно дете.“, се превръща във фаталната изкустителка от фарфоровата ваза, съвършена в изкуството да прелъстява. Вътрешна светлина на светица-мъченица огрява фарфорната осанка на малката приятелка: „И в скръбно вдигнатите вежди се рисуваше кроткото страдание на безсилието“. За да я пресъздаде омагьосваща „в мъката за красота“, „през чезнештата нежност на желанията“. Мистична в своята двойственост, жената е едновременно „горда и слаба“, загадъчна и уморена: усмихваща се „безкрайно печално, с тихата светост на мъченица“, а в „полуотворените ѝ уста се зараждаше едно чудно изражение на болка, безпомощност и умора“. Тя познава „светлината на нежността“ през „огъня на страстта“, „в тъмния и мистичен език на бляна“ учи „устните си да шъпнат молитви“, за да целуват с „целувката на живота и сътворяването“. Разработена художествено в многообразие от естетически и смислови възможности, неуловима и конкретна, жената е превърната в символ на търсещото своята идентичност художествено пространство.



Забележително естетическо постижение в изграждането на декоративния персонаж в „Марионетки“ е създаването му посредством пластическия фрагмент. Образът е изразен в пластичния контур на „малките и силни уста“, на „бледо и деликатно тяло“, на „малката емайлова точка на триъгълното око“. Паралелно с осезаемия, предметен фрагмент, образът на жената се вае в абстрактната парадигма на изображение: „Аз те сътворих в душата си и там те изрязах с черен и златен резец“. Жената е редуцирана в контур и щрих, разпадната на фрагменти, нейната идентичност би могла да се изгради във вътрешно хармонизираното декоративно платно или в драматично несъответния експресионистичен колаж.

В двойствено стилизирания образ на жената се твори и характерната стилистическа деформация в образа на любовта. Любовта е превърната в средоточие на художествените търсения на текста, „цялата книга „Марионетки“ се занимава само и единствено с любовта“.<sup>29</sup> Двойствената ѝ телесно-духовна същност предполага двойственото ѝ естетическо деформиране. Любовта е възпята и пародирана, пресъздадена поетично-сакрално и делнично-банално, пластически и анимирано. В душата на Денди се творят „лъчисти хармонии“, в които „Денди чувстваше отново сладката и дълбока нежност на любовта“. Възвишено ликуваща, любовта пронизва тялото на Денди, за да го накара да я усеща „с веселото и ярко опиянение на млад и силен юноша, и в кръвта му се разтваряше в цветни вихри дълбоката въздишка на пробуждащото се желание“. Любовта докосва тялото и душата във висш синтез от смисъл, за да се снизи до баналната, клиширана любовна изповед, емблематизирана посредством феномена на лишена от изразност, декоративно-експресионистична словесност. Словата на любовното писмо носят концепцията за нищо-не-казващото слово, подобно на пародирания любовен диалог. Всевиждащото през времето око на триъгълника върху фарфоровата ваза въздъхва отегчено в разгара на целувката, „в малката емайлова точка на триъгълното око блеснаха искрите на иронията и умората – и небесният профил, видимо разочарован, каза: „Ах, остави – така целуват всички мъже“. Красотата на любовта е пародирана, възвишеният ѝ промисъл е осмислен в карикатурата. „Лю-

бовта в нейното най-дълбоко откровение представлява клише”, твърди Васил Видински.<sup>30</sup> Най-интензивният фактор в изграждането на субектното пространство, най-цялостно трансформиращия субектното импулс – любовта – е пародизирана по силата на своята двойственост и по силата на проблематизиращия я субект.

Техниката на фрагментното изграждане на образа е превърната в характерен художествен похват за стилистическа деформация в „Марионетки”. Фрагментният образ е характерен както за декоративното, така и за експресионистичното изобразяване, но ако при експресионистичното изображение той е във формата на елемент от образа, редуцира образа до част от него, в декоративното е по-скоро във формата и функцията на орнамент (образът се обработва до орнамент, а под „орнамент” разбираме неорганично присъща на образа, допълнителна и самоцелна украса, естетическо усложняване на образа). Влюбеният Дилетант вижда света като приказно декоративно пано, акцентирано от естетически фрагменти (орнаменти): „Цветята и малките кукли със златни коси играят на сляпа баба и дивите зверове ядат захарни пити. А Сатир, излязъл от своето леговище, подковава копитото си” („Гротеска”). Художественото платно е създадено посредством изразността на акцента, който носи субектното присъствие. Фрагментното акцентиране в художествената картина вгражда субекта посредством творческия механизъм на алюзията, който наслажда поанта след поанта във възприятието на читателя.

Пластическата стилизация посредством геометрични фигури е също специфична черта на естетическо пространство на „Марионетки”. Характерен похват както на декоративната, така и на експресионистичната стилизация, геометричният елемент е част от цяла поредица авангардни деформации, които „стилизируют” (интерпретират) изкуството като всевиждащото око на космическия дух. В „Гротеска” геометричният елемент се развива като визуална стилизация: „реката уморено се люлее в сребърни обръчи”, за да затвори няколко реда по-надолу текста за рационалното възприятие и да го отвори на ново ниво – алюзивно-иррационалното, оживяло във визията на въздуха, в който „бягат червени квадрати

и сребърни триъгълници”. Във визията на тичащите червени квадрати и сребърни триъгълници Мутафов развива и функцията на геометрическия орнамент като самостоеен смислов акцент, не метафоричен.<sup>31</sup> Геометричната линия Мутафов преплита както с декоративното, така и с експресионистичното изобразяване и я създава или като стилизираща словото (в случая) посредством изземването на смислотворческия му характер или като стилизираща образа (персонажа) посредством създаването или редуцирането му в определен контур. В случая червените квадрати и сребърните триъгълници създават самостоятелно образ, а не „обслужват” друг, поакцентирано развит образ. В „Денди сънува” Мутафов развива още един акцент в художествената функция на геометричния елемент: културната символика. Цялостният художествен замисъл е стилизиран посредством пребогатия културен символ на триъгълника. Ерудитско предизвикателство е да се отброят всички културни смисли на триъгълника. Само ще посочим, че в текста той е стилизиран като египетски орнамент – изграден в основния си смисъл – на символ на живота, от който гледа окото на Бога. Културната интерпретация на Мутафов се състои във враждането на образа на жената в този на живота – една привидно нетрадиционна интерпретация, доколкото триъгълникът е мъжки символ, според повечето митологии и според християнската визия. В Чавдар-Мутафовия текст триъгълникът преплита мъжкото и женското начала, както това прави и сюжетът на самия текст. Триъгълникът символизира двойствената човешка същина, която можем да открием и отвъд двойното сексуално начало.

Вариацията на рефрена, ритмизирането на текста, е друг характерен художествен похват за стилистичната деформация, едновременно експресионистичен и декоративен. Видимото се трансформира в динамично променящи се привидности, Мутафов вражда периодично в материята на текста вариации върху една и съща визия или върху елементи от нея, за да стилизира прозаическия текст поетично, в дълбочината на субективната перспектива (защото, както е казано в пролога: „И макар пиесата да е вечно същата, нищо също няма”). Ето я визията в първоначалната ѝ поява:

„Върху бледозелените тапети лъчите се разсипваха в златни и червени вихри и дълго трептяха върху края на мраморната маса в бели и сини точки”.

Малко по-надолу само „точките” като елемент, изваден от цялостната визия, се появяват като „остри и тънки точки от злато”. Постепенно, с акумулирането на емоционални съдържания, визията се развива и обогатява:

„Върху бледозелените тапети се разсипваха във вихър златни и медни кълба от светлина – и дълго трептяха в края на мраморната маса в големи неподвижни бели и сини искри”.

Завръщането на визията, трансформирана пластически, създава особения ефект на декоративната интерпретация, която живее и се развива във времето. Субектът съживява и едновременно декорира предметната видимост, за да я пресъздаде във възможности за видимост, своеобразни „градивни единици” на субектното (художественото) пространство. Посочените откъси дават отново основание да разграничим декоративното пано от експресионистичния колаж: компонентите на декоративното пано са вътрешно хармонизирани от принципа на естетичното, докато компонентите на експресионистичния колаж са вътрешно дисонантни, слепени произволно, напрегнато несъвместими, нелогични. И двете композиции са съставени от части (елементи) от образи, но ако в експресионистичния колаж те са фрагменти, в декоративното пано фрагментите са естетизирани, превърнати в орнаменти (украшения).

Интересен художествен принос в изграждането на декоративно-експресионистичното пространство имат и късовете екзистенциален размисъл, които се връзват характерно в белетристичната материя. Екзистенциалният размисъл деформира художественото пространство и го пародира своеобразно („Милостинята на живота” от „Покерът на темпераментите”, „Дилетант”). Той е текст от друг стилор поря̀д̀к̀, едновременно нюансира белетристичния изказ, но и му се противопоставя, минира сюжета, за да го разруши в размисъл. Размисълът се развива едновременно рационален и поетично ирационален, вдъхновен от светлата красота на любовта, той прораства в тъмния сън на душата: „Що беше животът в свое-

то безразлично и вечно пресътворяване и какво значеше сляпата му сила пред трагичния и тъмен сън на душата? Защо копнежът се превръща в безцелна и невъзможна загадка, отделяйки се от тялото, и каква е все пак тая жестока и вечна всесъщност, която ни носи страдание, щастие и красота, чрез отрицанието на нашето собствено битие?” Копнежът да надникне отвъд видимото, в тъмните тайни на душата в търсене на някаква извънempiрична, онтологична действителност, може би скрита именно в този „тъмен” свят, властно водят Мутафов през творческия му път.

Екзистенциалният размисъл е превърнат и в израз на характерното за експресионизма времево и пространствено деформиране, в което субектът живее между съня и реалността, в проблемната идентичност на реалното, в напрежението между видимо и „видимо”. „Ти даже спиш с монокул, а така никога не може да се сънува, защото едното око е будно.”, казва малката приятелка. Сънят стилизира характерно визията в „Марионетки”, той е най-сетне израз на несъзнаваното, вярвано от експресионизма като съсъд на универсалната духовност. Мутафов характерно изгражда съня в традицията на развиващата се в тези години психоанализа и дава основание на изследователи „с особен поглед” като Таня Гечева да откриват множество паралели между художественото пространство на съня и субективната структура на възприемане на видимото, в която вярва психоанализата.<sup>32</sup> Образите на съня властват в проза, издържана във властта на образа.

Усещането за време в „Марионетки” е декоративно пластически стилизирано, застинало на късове, зримо. Времето и пространството в текста се деформират едно друго и усвяват взаимно своите измерения: така времето става пространствено, формално изразимо, а пространството се разпилява в непрестанно движещи се контури. И експресионистичното, и декоративното време са отвъд традиционното чувство за време, в „изпадане от времето”<sup>33</sup>, посредством едно „нечовешко” (Б. Пенчев) усещане за време. Действието, недействително, анулира представата за време и отваря художественото пространство за парадоксални и неочаквани успоредявания на присъствия на субекта във времето. Накъсването на вре-

мето на субективно генерирани плоскости противоречи на „непосредствения ни опит за времето“<sup>34</sup> и пресъздава субективното пространство в същината му на отворено към парадоксални съпоставяния и трансформации. Субективното пространство е идентифицирано посредством същностно принадлежащото му свойство да разпада своята идентичност и да преобразува причинно-следствения поток на времето в декоративно замръзнали, експресионистично накъсани и съпоставени късове. В този смисъл „тъкмо разпадащото се в несвързани застинали мигове време е заплаха за целостта на Аза“.<sup>35</sup> Денди съществува сякаш отвъд времето, в едно надлично пространство, в което времето застива, за да скулптира материята на текста, както „материята“ на космическия дух. Денят се сменя с нощта, героите съществуват и през деня, наблюдават света и през нощта, но в онтологичния ден и онтологичната нощ, отвъд деня и нощта на човека, където „в пространството се събарят планини и техният грохот разтриса зъбите“. Внезапната смяна на перспективата от обектната визия към субективното ѝ възприятие деформират усещането за време, за реалност, за случване, което конкретизира и индивидуализира субекта. Поставен в пряка зависимост от разпознаващата функция на времето, Денди го усеща едновременно като придаващ и отнемащ неговата идентичност. Импулсът към спъване на времевия поток може да бъде тълкуван обаче и като бягство от разпознаването (напомня ни „Екстазите на бързината“ от „Покерът на темпераментите“), и като безпомощен опит за себепознание на субекта, осъществен в застинал къс „реалност“.

Къс от един уникален белетристичен свод, „Марионетки“ идентифицира художественото пространство посредством стилистическите похвати на експресионистичното и декоративното изображения, които създават изкуство от видимото в търсене на образа на универсално духовното. Изкуството размишлява над себе си в многобройните възможности за създаването си, за да създаде изкуство отвъд словото, белетристична територия отвъд белетристичното пространство, там, където универсалната духовност размесва в единство разнородните изразни средства.

### Бележки. Библиография.

1. **Мутафов**, Ч. Кабинетът на д-р Калигари. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 428;
2. Пак там;
3. **Мутафов**, Ч. Експресионизмът в Германия.// *Демократически преглед*, № 9-10, 1924) – В: Мутафов, Ч. Избрано. С., 1993, с. 350;
4. **Мутафов**, Ч. Милиоти. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 412;
5. **Мутафов**, Ч. Проблеми на изобразителното изкуство. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 373;
6. Русева твърди, че „модернистичният автор е първият, който свързва естетическия ефект с ролята на читателското възприятие”. – В: **Русева**, В. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години. В. Търново, 1993, с. 25;
7. **Мутафов**, Ч. Кабинетът на д-р Калигари. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 428;
8. **Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
9. **Люцканов**, Й. Експресия, ритъм, синестезия в „Технически разкази” от Чавдар Мутафов. – В: Класика и литературна история, Сборник в памет на проф. Любомир Стаматов, съст. и ред. Цветан Ракъовски. Благоевград, 2005, с. 320;
10. **Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
11. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, № 7, декември 2003, с. 17;
12. **Мутафов**, Ч. Милиоти. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 413;
13. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, № 7, декември 2003, с. 14;
14. **Кузмова-Зографова**, К., Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на дилетанта. Известия на Националния литературен музей, Т.3, С., 2005, с. 140;
15. **Видински**, В., Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, № 7, декември 2003, с. 11;
16. **Стефанова**, Н. Метафоричните възможности на Чавдар-Мутафовото слово.// *А*, 1993, № 7, с. 55;

17. **Стефанова**, Н. Метафоричните възможности на Чавдар-Мутафовото слово.// *А*, 1993, № 7, с. 59;
18. **Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
19. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 14;
20. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 11;
21. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 18;
22. **Мутафов**, Ч. Карикатурата.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 53-69;
23. **Тенев**, Д. Красота срещу истина.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 22;
24. **Тенев**, Д. Красота срещу истина.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 20;
25. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 15;
26. **Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
27. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 17;
28. **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 129;
29. **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 11;
30. Пак там;
31. Видински пише: „...метафорите в текста на Мутафов са „буквални”, не метафорични... когато се казва, че „във въздуха бягат червени квадрати и сребърни триъгълници”, това означава, че бягат червени квадрати и сребърни триъгълници”. – В: **Видински**, В. Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 11;
32. **Гечева**, Т. Теорията на Фройд за сънищата и „Смъртен сън” на Чавдар Мутафов.// *Пламяк*, 1995, № 3-4, с. 118-120;
33. **Тенев**, Д. Красота срещу истина.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 7, с. 27;
34. **Пенчев**, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза, С., 2003, с. 197;
35. Пак там.



### **„Покерът на темпераментите” или експресия на търсенето**

Съвсем закономерно съвременните изследователи на експресионизма анализират философски неговата естетика. Експресионистите изобразяват „свят, подчинен само и единствено на вътрешния израз”, пише Едвин Сугарев.<sup>1</sup> Субектът на експресионизма „се вслушва в себе си”, експресионизмът „прави „душата” на твореца „обект” на „влъчване” на съдържания на „експресията”.<sup>2</sup> Надежда Стоянова пък проследява механизма на субективизация на „Аз”-а, при който „Азът се е преизпълнил със съдържание, изпаднал е от обичайното състояние на света и се е положил в пространството на трансубективното”. „Азът от субект на съдържанията се превръща в обект на съдържанието”, като по този начин „чисто субективното е станало всеобхватно”<sup>3</sup>, за да се създаде експресионистичният свят в условни и възможни, но никога устойчиви идентичности (образи), в парадигмата на активния, но никога нестихващ, творчески обмен на съдържания между субекта и обекта. Защото експресионистичната естетика се ражда в „борбата на душата със света” („Милиоти”) и пресъздава импулса на „Аз”-а да открие „света чрез себе си”.

Експресионистичният художествен текст на Мутафов е философски в принципа на своето създаване. В неговата основа застава експресионистичната творческа философия, която „пречупва формата, за да открие в нея идеята” („Експресионизмът в Германия”) и обуславя явлението на търсещия художествен образ като „трепетът на душата, която напразно търси своя израз” („Милиоти”). Текстове, които изграждат корпуса на „Покерът на темпераментите” генерират своето художествено излъчване от напрежението между рационалното асимилиране на видимото и ирационалната интерпретация, която пробожда мисловните впечатления. Ирационалното е вярвано от Мутафов като образ на универсалната душа, на първосъщността, „защото светът на художника е тъкмо отвъд видимото. Това е светът на подсъзнанието, на тайната – може би един предопределен свят: светът на единството” („Милиоти”). В естетиката на експре-

сионизма „нещата се освобождават отново от своята безсмыслена случайност“ („Карикатурата“), „срещу реалните форми на нещата той противопостави техните отражения в нас, техните символи“ и по този начин експресионизмът превежда „нашата собствена мисъл през образа на една нова действителност“, създава „реалност в границите на едно ново познание“ („Милиоти“). Именно в двойствения подход на познаване, в динамичното преливане между реално и илюзорно, разумно и несъзнавано, мисъл и интуиция узрява импулсът към оспорване на привидностите, към създаване и оспорване на възможности за изобразяване, в които Мутафов твори своята търсеца художественост.

Мутафов търси образа на художественото като стилизира действителността в едно „идеопластическо познание на света: така едно дърво, къща или човек се връщат в първичната си форма и стават безличен образ, стилев елемент“ („Кинокритикът за нашумелия „страшен“ филм „Кабинетът на д-р Калигари“). Издържани в поетиката на характерно експресионистичното, алогично, фрагментаризирано и калейдоскопично сглобено изображение, дисонантно и хаотично, образите се развиват в парадигмата на една абсурдна, обърната, субективно присъща логика, която проблематизира реалността посредством нейния сетивно трансформиран образ и пресъздава мисловните конструкции като сетивно излъчени. В гротескните деформации на образите, в поетиката на движението, трансформирането на образите, разрушената логика, геометрическата стилизация, монтажно сглобената от дисонантни късове, белетристично-рефлексивна тъкан на текстовете „животът кристализира в една стилева закономерност и става изкуство“ („Кинокритикът за нашумелия „страшен“ филм „Кабинетът на д-р Калигари“). Персонажите са пародирано деперсонализирани, фабулата е редуцирана до калейдоскопичното завъртане на фрагменти от образи и действия.

„Покерът на темпераментите“ е книга, съставена от четири експресионистични гротески: „Тоалетът на Реалиста. Флегматичен.“, „Рекордман на Любовта. Холеричен.“, „Екстазите на бързината. Сангвиничен.“ и „Милостинята на живота. Меланхоличен.“ Творбата се появява през 1926 г. и

трудността да се определи жанровата ѝ принадлежност дава основание на изследователите да я наричат, както и по-ранната „Марионетки“ (1920) просто „книга“. Художественото пространство в „Покерът на темпераментите“ е доминирано от експресионистични изразни похвати, до голяма степен не смесени с декоративни, подобно на други два художествени къса: „Невъзможности“ и „Смъртен сън“. Трансформирането на видимото в парадигмата на алогичното се превръща в един от основните художествени подходи в стилизацията на експресионистичния образ, който е дълбоко органично търсец. Алогичното се превръща в израз на екзистенциалния абсурд, той отвежда читателя „в онази халюцинираща безразличност на душата, дето лъжа и истина се сливат и обединяват в игра“. Обобщените герои на Мутафов – Реалистът, Поетът, Влюбеният, Нищият чувстват твърде ясно безсилието на „обикновеното на мисълта пред необикновеното на Нещата“ („Тоалетът на Реалиста“) и това не е парадоксално, целящо „удар на изненадата“ светоусещане. То носи модерния импулс за усъмняване в нещата, което украсява тяхната баналност с поетиката на субективното възприятие.

„Тоалетът на Реалиста“ създава художественост от пародиранията логика, превръща Логиката – или Алогичното – в главен художествен образ. Фабулата е редуцирана до типично експресионистичния похват на сливане на субектно-обектни идентичности – израз на рационално-иррационалния сетивен опит, в който предметите губят традиционните си характеристики и престават да бъдат припознавани. В експресионистичния текст се случва само преобръщането, неразпознаването, компрометирането на логичното. Реалистът е антагонист на реалността, оборва логиката на видимостите, усеща света в променливостта на привидностите. Най-неочаквано, алогичното преобръщане на света има рационален характер: Мисълта преобразува Реалността, но това е парадоксално отново само привидно.

Когато Реалистът обръсва огледалото (алюзия към непостижимото себепознание), запалва кърпата за лице, поставя пудра върху жартiera, той не може да се отърве от абажура. „Защото абажурът бе и си остана завинаги реалистична подробност. А с нея е безсилна да се бори и най-

обикновената мисъл.” Именно разрушената логическа последователност започва да създава смисъла на фабулата, да твори в разрушения смисъл поетика от нов порядък. Реалистът на Мутафов остава без образ и защото е стилизиран в едновременността на (между) две измерения: мисловното, което се идентифицира посредством традиционната причинно-следственост и сетивното, което импулсивно оспорва причинно-следственото и създава видимостта като „карти на реалното, безцеремонно размесени от ръката на автора”.<sup>4</sup> Реалистът на Мутафов е изграден в себеразпознаването посредством едновременното развиване и снемане на образи, на нелогичното като разпознаващо се посредством противопологащата му се логика.

Експресионистичният подход към видимото предопределя проблемното развиване на художествената материя между прагматичното и ирационалното. Този подход на двойствено идентифициране създава художествения феномен на гротескното изображение, израз на „свръхотчаянието”.<sup>5</sup> То пародира самата концепция за реалност и традиционна логическа последователност като принцип на човешкото възприятие, демонстрирано в изграждането на фабулата. Пародийното, гротескното изображение е постигнато посредством стилизирането на образа във възможности, динамичното контекстуално трансформиране на образа и динамично-статична геометрична стилизация – всички те създадени и пресъздаващи движението като смислозадаващ похват на експресионистичното изображение. Реалистът – пародия на реалиста, е застанал пред огледалото в знак на пародиране на реалистичното, причинно-следствено отражение. Романтичното було на любовното чувство е отхвърлено, чувството е обезобразено, цинично интерпретирано като продажна плътска страст. Естетиката на грозното и порочното, диаметрално преобърнатите ценностни парадигми, разрушаването на стандартите, все черти на експресионистичния философски мироглед, представляват именно „вътрешния израз”, всеобемащо субективното съдържание, в което светът никога не остава един и същ във всеки миг.

Двойственият психологически импулс към разпознаване-неразпознаване е концептуализиран в характерния образ на

огледалото – пародия на реалистичното възприятие. „Милостинята на живота“ е семантично организирана около този символ на двойственото изображение и на двойствеността на изображението – реално и условно. Огледалото е обратната видимост и обратното на видимостта – то е фотографската достоверност на копието, но и нереалността на тази фотографска достоверност, по смисъла на нематериалността, на условността на съществуване на образа в огледалото. Огледалото – парадоксално – отразява противоположно: и технически, и смислово. То абстрахира изображението и го създава като една умозрителна възможност на себе си. В някакъв смисъл образът на огледалото е водещата, обединяваща концептуално нишка между текстовете на „Покерът на темпераментите“. Нищият вижда себе си щастлив в огледалото, но щастието му се усмихва „с всичките си зъби“. Огледалото се превръща в символ на субективната интерпретация на видимото, изпълва отражението в себе си с възможности, свръхрационално раздвижени, начупени и хаотично сглобени.

Контекстуалното концептуализиране на образите, оживяването им от текст в текст във вариации и привидности, които ритмизират белетристичната материя, е друг художествен подход на търсеция експресионистичен образ. Ритмичността е изградена посредством трансформацията на образите (персонажите) във възможности, в загубата на идентичност и загубата сред идентичности. Както в съня, така и в текстовете на „Покерът...“ персонажите и вещите губят своята идентичност, пулсират в напрежението на кошмарното неразпознаване в дисонантните, несъвместими комбинации. Огледалата се появяват в различните текстове под различен образ: от пародиращото нарцистично огледало на Реалиста, до „хилядите черни огледала на възможностите“ на Влюбения. Жената е и небесният профил от фарфоровата ваза, триъгълно средоточие на преуморено, но вечно сладострастие с устни от сладко дърво. Тя е, най-сетне, дяволът с всевиждащата мъдрост, който изкушава Дилетанта. Тя събира със светещите нокти – знак за нейната хищност – монетите от тялото си. Тя е непорочният грях, Венера на всички времена, която се ражда от „електрическата пяна“.

Трансформирането на образа във възможности, разпадането и монтирането на образа чрез алогично сглобяване на елементи от него носи експресионистичната семантика на движението. Движението е превърнато в основен художествен похват на стилизиране на видимото и създава търсеция художествен образ посредством колажа и ритъма. Движението е изобразено както пряко – създадено като основна тема в текст като „Екстазите на бързината”, така и косвено – в непрестанно съграждащите се и рушащи се възможности на изобразяване, които „се саморазрушават в мига на своето конституиране”.<sup>6</sup> Движението, несъмнено, е и централният персонаж в текста на „Екстазите на бързината”. То обаче не създава фабула: фабулата е пародирана, сведена до действието на колажното слепване на фрагментите видимост, отчупени от движението. Видимото е деформирано посредством усещането за движение, създава го като оптическа измама, възможност, декор: „Той пронизваше пространството строго проективно, минаваше през всеки символ и през всяка съвест, кринолините уплашено му струваха път и не един добре скроен фрак бе само разпран. Противоречията падаха от страни като километрични камъни.” Поетът от „Екстазите на бързината” следва неотклонно хоризонталата на ирационалния тласък, защото всяко отклонение би било недопустима рационална намеса. Затова той се появява пред нас в двете измерения на декоративния образ, добива пълнокръвността на трите измерения и изчезва в четвъртото, в абстрактното измерение, експресионистичното измерение на мировата душа.

Движението е въплътено в различни образи: пътят, автомобилът, колелата, спиците, моторът, надбягването. Движението се явява единствен смисъл, отвъд няма смисли. Но движението в текста символизира и ирационалния импулс – то се развива без „разумни” аргументи: „За мен трябва пътища, пътища – вплетени и разплетени зад всяка стена, до края на всеки хълм, през пределите на всички хоризонти. Тогава в колелото на Времето се развива протежението в неумолим бяг, възвръщайки се вечно: напред, назад, навсякъде – и какво ми остава от всеки друм, ако не безумието на неговото продължение?” Импулсът към движение е психологически

осмислен като генериран отвъд рационалното. Поетът е уплашен да спре, да се припокрие, да съвпадне със себе си: „...не е ли изобщо страхът от спирането, който гони така стремглаво през живота”. Движението раздвижва идентичностите по силата си на несъзнателен импулс и противопоставя на разумното движение към разпознаване обратния нему импулс за бягство от познаваемата идентичност. Несъзнателният страх от разпознаване е интересна психологическа находка на Мутафов, който създава художествено пространство от противоречивостта като психологически феномен. Поетът не спира, защото прекъсването на движението означава въпрос без отговор, разумното прекъсване на несъзнателния тласък ще отведе смисъла в простори, в които разумът не може да проникне. „Уви, при всеки опит да спра аз знам, че неминуемо ще еклипсирам”.

Стената осмисля пътя, вертикалата осмисля хоризонталата. Така твърди Мутафов в своето философско-изкуствоведско есе „Проблеми на изобразителното изкуство”: „Вертикалната линия спира и заковава движението на хоризонталата, защото носи второто свойство на инерцията – покоя.”<sup>7</sup> Правата линия – пътят – символизира безкрайност и, в този смисъл, безсмислие: „Без участието на вертикалата, тази линия получава известна безбрежност, безграничност, ала и неориентираност”. В края на текста – „Екстазите на бързината” – движението на автомобила е стопирано от „строшеното огледало на ума”, което пробива колелата и „вехикелът внезапно застана перпендикулярно и лишен от трите си измерения, профуча завинаги в четвъртото.” Четвъртото измерение – това е измерението на мировата духовност – там, където няма граница между действителност и илюзия. Границата между реалното и абстрактното, между рационалното и ирационалното се чертае от вертикалната линия – вертикалата е край на движението, тя създава, конкретизира, ограничава във времето, създава самото измерение на Времето, самата идея за намерена рационално идентичност. Поетът тръгва едновременно в две измерения, така както човекът съществува паралелно в измеренията на разумното и несъзнаваното, на обективното и субективното, на уникално личното и универсално надличното, обединени

от космическата духовност. Плътното прилепване и взаимно-идентифициране на противоположните идентичности създава типичните експресионистични деформации, които стилизират образа двуизмерно. Дърветата, птиците и хората стават двуизмерни, като хартиен декор: „В четвъртата бързина на унеса дърветата лягаха настрани, маркирайки символично природата”. Гротескната деформация, създадена от движението, пародира и опита за проникване отвъд паравана на рационалното, в космическото измерение на универсалния Дух: „...славеят на момент възвести баналното, няколко влюбени двойки бидоха прегазени. А през дължината на всеки етап се откриваше раздрана завесата на Непостижимото, ала пред нея и зад нея не се спираше ничия участ: това бе само параванът на идеала”. Движението към възможностите застива в едновременността на противоречивите възможности; Влюбеният създава движението в името на самото движение, на пресъздаването на възможности, които плашат и смущават разума, за да опиянят сетивата.

Естетика в „непрекъснато движение”<sup>8</sup>, Мутафовата естетика е белязана от „експресионистичната динамизация на застиналия орнаментален разказ”<sup>9</sup>, за да изрази субективното възприятие на видимото и посредством уникалното, нетрадиционно пресъздаване на времето. Субективното, свършено рационално усещане за движение в текстовете е внушено посредством „нечовешкото” изживяване на времето, което Мутафов ни кара да съпреживеем „по начин, максимално чужд на всекидневните ни навици”.<sup>10</sup> Ирационалното, експресионистично измерение на човека, пресъздадено посредством „разпадащото се в несвързани застинали мигове време” става израз на копнежа по постигане на „самодостатъчност и независимост на субекта”<sup>11</sup> от екзистенциалния абсурд.

Усещането за движение като принцип на търсещия художествен образ е пресъздадено находчиво и посредством геометричните стилизации. Специфичните геометрични изображения носят сетивно стилизиращия видимото опит, внушават усещането за динамични, неуловими „форми, които са сякаш насила откъснати от своята безличност” („Милиоти”). Динамичната геометрична образност, която



непрестанно създава и разпада формата, търси в своята неустойчивост единната форма, съществуването на нещата в „един свят – без възраст и без време... без име и почти без форма”: „Реалността тъй сякаш възкръсва през своето отричане; изгубила своята материя, за да се въплъти тепърва през своята трансценденталност в очертания” („Милиоти”). Геометричната образност у Мутафов носи импулса за интензивно преливане на съдържания между обект и субект, в търсещия откъд видимото субект: „кубистичното разлагане на реалността на геометрични очертания може да бъде видяно като сетивния аналог на „случайния сън в нещата”, който ни отделя от „собственото ни битие”.<sup>12</sup> Фигурите стилизират едновременно движението на сетивно възприемащия субект и застиването му в причудливи форми. Влюбеният в „Рекордман на любовта” чертае овали, текстът е пропит от движението им, родено и застиващо в статичната сцена на любовния диалог: „И Влюбеният очерта сигурно и презрително кръга, в който трябваше този път, всеки път, да заключи тръпнещите спомени за един живот, който не може да бъде постигнат: оставаха тогава кръглите светлини на виещите се в грях лампи – овали, овали от сладострастие – а после?” Геометричната форма е използвана едновременно в експресионистичното и декоративното изображения, тя се явява съответно или като фрагмент от колаж, или като орнамент от пано, абстрахира по специфичен начин предмета и създава характерните Чавдар-Мутафови абстрактно-геометрични стилизации.

„Милостинята на живота” е концептуалният финал на четирите текста от „Покерът на темпераментите”. Той противопоставя разумното убеждение в екзистенциалния абсурд на импулсивното убеждение в смислотворчеството на щастието. Да се отдаде на усещането за смисъл – щастливо, но все пак само непостоянно като всяко усещане или да остане при сигурността на рационалното отричане – без щастие, но и без непостоянството на чувствата. Пред тази дилема е изправен Нищият – носител на висшата екзистенциална философия на Въпроса. „Що беше собствено това щастие? – може би някаква случайност, може би някаква опасност. Дали трябва с това той да отрече целия си досегашен живот за цената на

една химера, която той дори не очакваше, дори не познаваше”. Да се припознае щастието като възможност за смисъл – на разиграване на смисъла – става смислова основа на текста: „О, не, аз не искам да рискувам живота си – този смешен, ала мой живот, толкова познат, толкова познат; до непотребност. Но дали животът може да бъде изобщо потребен за нещо? – Защото: какво би могло да се направи от него – някакъв друг живот? Но и този, другият: за какво би могъл да бъде потребен – за някакъв трети? Собствено какво струва всеки живот? – дали не само случайността да бъде изобщо някакъв?”

Нищият сглабя образа на битието в един калейдоскопично изграден текст, в който (експресионистично) разностилно се сплитат рефлексивният анализ и художествената стилизация, за да редуцират фабулата типично експресионистично. Нищият разиграва екзистенциалния смисъл като покер, пародира го, превръща го в двуизмерен, геометрично стилизиран образ на карта в играта с възможностите. Но няма възможността, вариацията на правилото не е създадена отново върху правило? Идентичността на живота е разбита на безброй клишета, стереотипи, едновременно неизвестни, но и предизвестени, ограничени – като правилото в играта. Покерът е разсипан във възможности, всяка от които е предизвестена като клише. Парадоксално, възможността завършва в клишето. Нищият избира, но е обвързан в избора си. За да може накрая да се убеди в привидността на избора, в липсата на избор, заключен зад привидностите от възможности. И всъщност изборът се стеснява, възможността се свежда до привидност: „Картонът ставаше як, вкаменяваше се в стена и там, на двадесет и осем точки, танцуваха всичките богатства на света – отключени из бялата си тъмница, разгънати в очевидността на параван, опростени до глупост, отбелязани съвсем стереотипно: седем, седем, седем, седем.” Нищият, нишожен пред висшия, неразгадаем смисъл на битието, копнеещ за щастие, залутан в „зрачовите на нещата” отрича възможността си за избор, проникнат от предчувствието, че самата игра на смисли пародира смисъла на избора. Движението – на времето, на мисълта, пародира познаването, реставрира абсурда, създава екси-

стенциалната криза на условната, недействителна възможност на смисъла, пародира играта между възможностите за избор като „свобода“ в екзистенциалния избор. Възможностите стават изцяло условни, излъчени от субекта като израз на екзистенциално свръхотчаяние. Въпросът за смисъла вкарва разума в един коварен капан – няма рационален отговор, отговорът е в липсата на въпрос.

Във ветрилото от смисли, в покера на темпераментите, Мутафов създава аспекта на естетическия избор като подход в стилизирането на видимото. Устойчивото усещане за естетичното, оцеляло дори в преобърнатата логика на реалността, конотира характерно текста и ни отвежда към механизма на създаване на декоративния образ, който обменя изразни средства и съдържания с експресионистичния. Красотата е в основата на философската концепция за художествено, тя докосва търсещите двойствени образи на изкуството, защото е същинският израз на онази отвъдвидима действителност, „без име и без възраст – дете всичко се слива със своя първообраз в безначалния и вечен кръг“ („Милиоти“). Красотата е изразът на синтезиращия принцип на универсално духовното, където няма граница, „защото всичко е едно“. В този смисъл красотата се противопоставя на истината<sup>13</sup> и може да бъде тълкувана като похват на стилистична деформация на видимото. Ако експресионистичният образ пародира смисъла, разрушавайки, декоративният пародира смисъла, изграждайки, той „спасява“ екзистенциалния смисъл със смисъла на красивото. Подменя непостижимата, триизмерна, истинна идентичност на образа и персонажа с пластично двуизмерно красива. Неуловима, изградена в калейдоскоп от възможности, търсецо стилизирана, реалността е противопоставена в принципа си на съществуване на красотата, доколкото красотата става признак и израз на несъзнавано възприеманата мирова душа, заличава в синтеза си дилемата „реалност-илюзия“, „обект-субект“, дори „изкуство-действителност“.

Белетристичните текстове на Мутафов са експресионистично-декоративно, разностилно стилизирани философски притчи. Те развиват естетически значения посредством обмяната на формални изразни средства, които се превръщат в

смыслотворчески. Напрежението между философско и художествено, между умозрително и спонтанно може да бъде проследено в цялото словесно пространство на писателя-експериментатор. Едвин Сугарев тълкува романа „Дилетант“ като философско съчинение, реализирано с „езика и похватите на съвременната проза“<sup>14</sup>, Надежда Стоянова интерпретира текста на „Марионетки“ като „открил смисъла именно в акта на създаването на иконичния свят“<sup>15</sup>, а Йордан Люцканов проследява „смяната на изразната активност между субекта и обекта“ в някои технически разкази на Мутафов: „Зимна утрин“, „Приказка в рококо“, „Грубости“.<sup>16</sup> Дори самият език търси да създаде смисли от формалното третиране, в крайното възпроизвеждане на субектната автономност: „Остраниостеният език, оголеният похват са израз на превъзможване на зависимостта и свидетелство за формалната автономност на субективния свят“, пише Надежда Стоянова по повод „Марионетки“.<sup>17</sup> В Чавдар-Мутафовата метафора „си дават среща субективното и обективното, като се наблюдава процесът на субективизиране, одухотворяване на обективното и успоредно с него – процес на обективизиране, предметяване на субективното“.<sup>18</sup> Същинното, неуловимо, но доловимо битие-в-себе си на субекта е видно като отвъдположено дори спрямо самата субективна трансформация на обектното, която слива обект и субект в лоното на универсалната Душа. Редуциран до двоен експресионистичен образ, възсъздаден в двоен декоративен образ, светът, този субектно-обектен конгломерат, остава непознаваем, „един непонятен и гибелен сън на живота ни“, който сънуваме с „тъгата за всичко, което не знаем, което не можем да намерим“ („Милиоти“). Но стига само някаква „страшна и немислима случайност, която да превърне непознатото в откровение“. „Произведенията на Чавдар Мутафов почти винаги редуцират реалността в нереалното“<sup>19</sup>, образите му са „декори за сцената на субективното и подсъзнателното“<sup>20</sup>, защото светът на художника е тъкмо отвъд видимото, в размитата граница между реалността и съня, в художествения формат на синтеза.

### Бележки. Библиография.

1. **Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 52;
2. **Люцканов**, Й. Експресия, ритъм, синестезия в „Технически разкази“ от Чавдар Мутафов”. – В: Класика и литературна история, Сборник в памет на проф. Любомир Стаматов, съст. и ред. Цветан Раковски. Благоевград, 2005, с. 320;
3. **Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
4. **Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 51;
5. **Янев**, Вл. Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм. С., 2001, с. 86;
6. **Тенев**, Д. Красота срещу истина.// *Следва*, НБУ, № 7, декември 2003, цит. по Зографова, К. Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3, С., 2005, с. 135;
7. **Мутафов**, Ч. Проблеми на изобразителното изкуство. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 382;
8. **Аврамов**, Д. Урбанистичната естетика на Чавдар Мутафов. (Подранилият модернизт) – В: Диалог между две изкуства, С., 1997, с. 303;
9. **Кузмова-Зографова**, К. Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3, С., 2005, с. 145;
10. **Пенчев**, Б. Българският модернизъм, моделирането на Аза. С., 2003, с. 197;
11. **Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
12. **Пенчев**, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003, с. 196;
13. Дарин Тенев обаче откри красотата като неизключителна категория в творческия свят на Мутафов, защото я противопостави на истината в едноименната си статия „Красота срещу истина”// *Следва*, НБУ, № 7, декември 2003, с. 19;
14. **Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 46;
15. **Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
16. **Люцканов**, Й. Експресия, ритъм, синестезия в „Технически разкази“ от Чавдар Мутафов. – В: Класика и литературна история,

Сборник в памет на проф. Любомир Стаматов, съст. и ред. Цветан Раковски. Благоевград, 2005, с. 321;

17. **Стоянова**, Н. Отвъд Марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли, с. 4;

18. **Стефанова**, Н. Метафоричните възможности на Чавдар-Мутафовото слово.// *А*, № 7, 1993, с. 59;

19. **Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 56;

20. **Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 52;

### Как да четем романа „Дилетант”? Възможности\*

Чавдар Мутафов е писател, който предизвиква с въпроса как да четем неговите текстове през многообразието от стилистични експерименти. Продукт на художествена деформация на реалното, белетристичната тъкан на Мутафов е подложена на още една, втора деформация, целяща да пресъздаде търсецата идентичност на самото художествено. Реализирана като многобройни възможности за създаване на художествен образ, стилистичната деформация е схващана като израз на висшата закономерност на някакъв живот – „невидим, небил и вечен, а името му никой не знае”, който определя стила като „отношение на космичното към личното”, а той, от своя страна, определя изкуството като пътя към мировата душа през деформираните образи на видимото и художественото. Търсецата себе си художественост се твори в пародираното измерение на художественото, което създава декоративния и експресионистичния художествен образ като свой знак, твори се в похватите на пластичната и геометрична стилизация, в опредметяването и раздвижването на изобразителния контур, в непрестанно раздвиженото усещане за време и пространство, в многообразната стилизация на многосмисловия художествен образ. Декоративните и експресионистични изразни похвати обменят активно изразни средства и взаимодействието им създава характерното художествено излъчване на Чавдар-Мутафовата проза. Някои изследователи са склонни дори да схващат декоративното изображение като път към експресионистичното.<sup>1</sup>

Романът „Дилетант” преплита изразните похвати на декоративното и експресионистичното изображение, доловими в абстрактно-геометричната стилизация, ритмизирането на текста, фрагментирането на образа, като декоративното е ясно изразено в целенасочената естетизация и украсяването, както и превръщането на текста в орнамент, а експресионистичният похват внася още деформираното усещане за движение и време, които създават текста като стил и фактологически фотоколаж, сглобен от дисонантно съотнасящи се фрагменти. И двата похвата рисуват в слово, а декора-

тивното пано и експресионистичният колаж обменят на свой ред съдържания в постигането на художествен образ, фрагмент и орнамент се трансформират взаимно в създаването на експресионистичното и декоративното изображение. Персонажите са деперсонализирани в различни версии: декоративна и експресионистична: посредством пластично-марионетната и геометрична стилизация. Фабулата е редуцирана до действието по слепването на несъвместими помежду си късове рефлексия, експресионистичната и декоративната изобразителни парадигми си разменят постоянно персонажа, скулптират го и го разглобяват, деформират двуизмерно неговото „Аз“, като го подменят пластически или напрегнато търсят да срещнат несъвместимите му части. Често пъти и гротескното изображение се твори в пресичането на декоративните и експресионистични изразни похвати.

### **1. Образите: красотата, слънцето, любовта, жената, чудото, откровението, абсолютът.**

Струва ми се, че красотата е най-проблемната категория в Чавдар-Мутафовата художествена концепция, тя е основният отграничителен белег между иначе доста преплетените похвати на декоративното и експресионистичното изображение в прозата му. Красотата е вярвана като израз на мировата душа, защото заличава границата между измамата и действителността, „дето всичко се слива със своя първообраз в безначалния и вечен кръг“.<sup>2</sup> Красотата деформира по специфичен начин видимо и художествено и поставя въпроса за същината на изкуството в парадигмата на красивото. Красотата, в някакъв смисъл, създава вътрешния обем на търсещия художествен образ.

Разнообразието от форми и цветове, в които се разлива идентичността на Дилетанта, свеждат неговото битие до сякаш единствения остойносттаващ го въпрос – този за красивото. В своята разпадаща се същност Дилетантът търси красотата като сглобяваща личността му и въпросът „Красив ли е той, красив ли е?“ развива присъствието на героя в романа.



Красотата е деформирана в безкрайните възможности на субективното възприятие, светлината е превърната в смислозадаващ аспект на красивото. Светлината стилизира видимото, става израз на творящия човешки Дух, който създава реалността в изящни форми и очароващи цветове: „Дилетантът прочее резигнираше: може би всичко това е лъжа – открай докрай, но аз обичам лъжите, когато те ни измамват и очароват със своята призрачност. Кое прави да се искрят в пищност най-бледните цветове и да добиват красотата на филиграни и най-обикновените профили?” Светлината и красотата стилизират декоративно образа на видимото, но създават и невидимото, в безсмислието и безначалието на битието в зенита на Пладнето, онзи космически зенит на единството, в който „времето се слива с пространството; безумието на първата, вечната, никаквата причина”. Светлината на Пладнето пресъздава почти зримо космическата душа, то е вечно отвореното око към първосъщността, която е Дух: „Това равновесие на всички сили, които взаимно се унищожават, за да унищожат и себе си, зенитът, в който животът застава...”

Светлината на слънцето става символ на двойственото екзистенциално усещане на субекта, който едновременно я избягва и търси, страхува се от нея и я желае: „Аз те избягвам и те търся тъй дълго през моите оскъдни вечери... Тогава аз се страхувам и те желая все пак...” Светлината става част от сложносъставния образ на духовната пълнота, заедно с Красотата, Любовта, Музиката; те са стилизирани взаимно в декоративни визии. Светлината е музика от пожари, пръстите търсят да докоснат тялото-любов в лъчисти и жадни пориви: „Ти знаеш: аз съм тъй слаб и моята бедна мисъл напразно иска да се скрие от теб в смътните трепети на здрачовите и забравата... Тялото ми става Любов – и моите тъмни и слаби пръсти те търсят, плахи и възраждани; защото ти благославяш и очистиш позора на тяхното тъжно незнание...” Образ на универсалния дух, Слънцето е символ на пълнотата на сетивното възприятие, на откровението, постижимо единствено с дух, то е „слово на Бога, разискрена сричка от светлина”.

Абсолютът на сетивното възприятие свързва в сложен философски възел образите на Откровението, Любовта, Красотата. Авторът ги превръща в образи на Абсолюта, който търси в своя роман. Любовта като смислозадаващ образ се разлива в разнообразни ипостаси: от една страна застава любовта към себе си, от друга – любовта към жената, а от трета – любовта към човека, изразена в дилематичния образ на Доброто. Любовта към себе си вдъхновява Дилетанта с трепета на екзистенциалното откровение, отвъд прага на мисловното: „Какво сме ние и що е нашият живот без тръпките на онова което не знаем – и какво е то?... А може би това е нашето Начало, частицата, от която сме получили отведнъж живот... И това мистично свято чувство което изведнъж изгрява в душата ни, тази безлична и безкрайна любов, това безсмислено и страшно привързване към себе си – мигът, мигът, когато не разбираме вече нищо, чужди и безкрайно близки на всичко, което сме: Спомените, Времето, Бог!”

Любовта към човека е друг аспект на любовта, който се развива в отношенията с двойствено осмислената категория на моралното. Понятието за морално динамично се разпознава в понятията за добро и зло, които авторът философски разколебава. Доброто е изведено под един свод с красотата и любовта, то е създадено като компонент от една редица на позитивни усещания. Дори смисълът на битието е донякъде видян и в позитивното възприемане на околното, в емоционална интерпретация с положителен знак: „В тебе грее вечното Добро... защото ти ни прощаваш и наказваш: върховно начало на справедливост...”

Обърнатият образ на моралното обаче е особено устойчиво обговарян в романа на Мутафов и закономерно често интонира визиите на града. Градът е превърнат в образ на порока, сложно съчетан с обърнатия образ на красивото, а нощното кафене е превърнато в характерен негов символ, то е „скъп вечерен накит върху уморената порочност на големия град, развратна орхидея от светлина”. Типичен модернистичен образ, градът е развит и есеистично у Мутафов като сложна културна концепция, в чиято двойствена ценностна перспектива между уникалното и масовото, между съвремен-

ното и вечното, между баналното и възвишеното той развива и многопосочното си схващане за красиво, за изкуство.

Особено устойчиво, обаче, образите на моралното и любовта са осмислени в образа на жената. Жената се втурва в прозата на Мутафов, тя е един свърхпроблематичен образ, подчертано амбивалиран, декоративно деформиран; една голяма, основополагаща философска тема, довела до редица интересни психологически заключения. Жената е стилизирана в многообразие от пластически и морални възможности: тя е ту крехка фарфорова кукла, ту ненаситен демон на похотливата плът. Жената е сякаш самият образ на експресивното светоусещане, на неговия интензивен емоционален потенциал: „О, жената на летния Ден – видения през тъмно-синьото злато на небето, изгарящо в буйна прозрачност; сянката на зноя, оставяща тежки бягащи следи върху неподвижността на душата; умората и пламенните хоризонти на нашето пладне – о, едничкият пламенен зов към безкрая: Жена!”

Трансформирането на образа на жената в културни символи е също характерен подход в художествената ѝ деформация. Образът на ефирната фея се редува с класическата жена-котка, ленива и похотлива. Това амбивалиране на женския образ създава особена динамика на естетическото внушение, в желанията ѝ „се разтварят лакомства”, погледът ѝ, „сребърен и ленив, се люлее дълго в зеленикавия въздух на аквариума”. Тя е надживяла тандема „добро и зло” с мъдростта на безразличието, което се чете в ледените ѝ очи, „сякаш заспали”. Дамата е надраснала моралния диспут, надсмива се иронично, безразлична: „А в ясните ѝ зеници се чупят кристали, застинали в страшното безцветие на неподвижността”. Жената сякаш винаги остава хладна към емоционалния ток, тя е изкусителка, силна в своето безразличие, привидно променлива, но цинично равнодушна. Идеята за разколебаната морална матрица е пресъздадена и в гротескната поза на модерния циник в присъствието на жената, която му подава чашка чай и крие устните си зад един бисквит: „Тогава той е принуден да седне тихо в измамливата утеха на лакирания стол, пълен с добродетели”. Образът на Дамата е превърнат в символ на една типично модерна

концепция за моралното, романтически заинтригувана от порока и едновременно поетизираща равнодушното отношение към моралните „норми“.

Жената пробужда нови тонове в душата, нови чувства и нова чувствителност. Тя носи духа на многоликия живот, тя е самият образ на живота, с цялото богатство на противоречията. Загадка и предизвикателство, Жената е автентичен израз на подвижната, вечно променлива същност, на единството в универсалния дух, плътна в „бледния лак на мебелите“ и „невинната грация на фарфоровите фигурки“, в „шепота на парфюмите“ и трепета на „вечния Сън“. Жената е символ на самия живот, в цветята, водата, сянката, красива с променливостта, единосъщна с всяка същност. Тайната на жената е във вечно подвижната ѝ същност, „тя е навсякъде“, „смесва се с желанията, начупва се в копнежи, вихри се в страст“.

Присъствието на жената е магия и поезия, тя вдъхновява едни от най-хубавите редове в прозата на Мутафов в експресионистично-интензивен емоционален ток, между плътния контур на „тъмносиньото злато“ и измамливо неуловимия ефир на „сянката на зноя“, тя е „едничкият пламенен зов към безкрая“ и раздвижва душата с „тежки бягащи следи“. Тайната на жената сякаш се крие в едновременността на многобройните ѝ идентичности, впечатляващо декоративно стилизирани в пластически и ефирни контури. Едновременно осезаемо предметна и неуловимо одухотворена, тя носи характерен стилистичен похват в създаване на декоративния образ. Бледната ѝ гръд е нежна прозрачна круша, Дилетантът сплита върху края на пръстите си коприната, тънката топлина, тъмната тръпка на нейното тяло, сякаш ръката му се потапя в скъпа чаша с лъчисто вино. „Пластиката“ на ефирния контур е сред забележителните стилистически постижения на Мутафов. Едновременно плътен и безплътен, поскоро психична реалия, отколкото физическа реалност, образът е истински сетивен, ярко осезаем.

Образът на жената добива физиологична плътност, стилизиран посредством враждането си сред предметни фрагменти, едновременно слят с тях и разграждащ ги в едно уникално художествено внушение. Особено характерно

Мутафов стилизира образа на жената посредством естетиката на орнамента. Дамата е в бледосиния костюм, в малката сребърна гарафа на пояса, в нежните ръкавици, които носят парфюма на тялото ѝ. Изграждането на образа посредством орнамента е характерен Чавдар-Мутафовски похват на естетическо изобразяване, залегнал в основата на неговия декоративен художествен похват.

Особено емблематично Мутафов развива образа на жената посредством образа на любовта, деформиран във философската му интерпретация: „Сега, сега, дайте ми малко време да престана на мисля... ах, когато гледам очите Ви, аз чувствам дълбоко някаква загуба, някаква безименна и чудна тъга – а не трябва да мисля за нищо, трябва да чакам, да мечтая”. В образа на любовта Мутафов остава верен на своя двойствено стилизиращ подход – одата на любовта се превръща в гротеска. Земно явление и философска категория, любовта е едновременно жива жена и екзистенциално откровение, мост към космическия дух. Любовта е деформирана в няколко двойствени парадигми: между физиологичното и духовното, между личното и надлично духовното, между разума и чувството, между сетивното изживяване и философския анализ. Любовта е онтологично средоточие на хиляди векове в един единствен миг, тя кара душата да познава „много неща, които не е подозирала” и да „подозира много неща, които не е познавала”, докосва я до единството на Вечното. Тя носи откровението за мъдростта на чувството в пълнотата и синтеза на изживяването.

Редом с любовта-откровение, земната любов сякаш компрометира философския мащаб на чувството, ограбва я от поезията. И ако монологът върху любовта е висш размисъл на духа, то диалогът е гротескна сцена от второразреден театър: „Да, тогава аз трябва да се хвърля в краката Ви и да Ви направя образцово обяснение в любов, нали? Тогава аз трябва да Ви направя удоволствието да ме видите в ролята на влюбен. Какъв жанр искате аз знам, Вие имате тънък вкус. О, преди всичко чувства, много, много патос, сълзи в гласа: „о, как те любя!” Гротескното обяснение в любов отразява и собственото гротескно себеусещане на героя. Любовта към жената става образ на двойственото себеусещане: гротеската

прелива в пламенност и внезапно получава дълбочина: „О, Елен, Елен, аз Ви обичам – кажете, Вие няма да се сърдите за това, нали? Но аз Ви обичам, обичам Ви, Елен, чуйте – позволете ми да бъда този път дързък, оставете ме поне веднаж да бъда сериозен – ах, оставете ме да Ви обичам...” Израз на деформация, любовта сама е деформирана; сложно стилизирана, тя пулсира в широк изразен спектър: от гротескната предвзетост до поетичната красота, от повърхностната театралност до драматичното звучене на отчаяната несподеленост.

Мутафов стилизира Любовта като художествено явление: нейното появяване и присъствие в творбата е интересно и като психологическо изживяване, и като философско откровение, и като художествено-пластически контур. Силното позитивно чувство синтезира екзистенциален смисъл, предчувствието за него се развива скрито през първата половина на романа, когато Дилетантът отпада безпомощен от тичането из кошмарния лабиринт на мисълта. Сякаш очаквано и отчасти създадено, любовното чувство събира в своето кулминативно усещане истинския празник на сетивата, усещането е възпято ту нежно, ту бурно-химнично. То покълва в срещата на мрака със светлината, докосва леко сумрачната стая и съживява в поетична деформация всички онези предмет-образи – стените, мебелите: „Дилетантът отваряше широко прозореца си и сивите стени насреща се отдръпваха в тичащи позлатени контури, за да освободят небето, което ги покриваше в прозрачност; тогава един изгубен лъч с радостен писък влизаше в стаята и се разбиваше на спирали в съня на мебелите”. Любовта деформира света художествено: изживява света във форми и цветове, стилизира видимото в живописно-безплътен и пластически ярък контур, създава психическия му обем.

Мутафов стилизира пластически любовното чувство, то е уникално визуализирано: „Мен ми се струва, че в пръстите ми се извиват трепетни и звънки лъчи, откраднати от небето – аз чувствам върху тялото си трептящата напрегнатост на хиляди сплетени мрежи, които се разкъсват в изгаряща ласка. В душата ми големи арфи от столъчия избухват в разискрени хармонии – тържествени и нежни; аз тръпна в песни от

светлина и устата ми произнасят Вашето име”. Чавдар Мутафов изразява любовта посредством едновременна импресионистична и експресионистична стилизация, любовта на Дилетанта е изградена като силно, интензивно усещане, което се разсипва в светлини. Любовната изповед представлява уникален къс поетична проза, чувството е деформирано в прекрасни, целенасочено естетизирани образи и усещания, то е нарисувано в „лъчисти екстази”, едно „голямо прозрачно слънце”. Дилетантът усеща любовното чувство като „кристалното и звънтящо чудо на душата ми, сякаш пеещо огледало”.

Изградена във формата на малки словесни скици, любовта на Дилетанта е пробуждана от тревогата на очакването. В блаженството на чувственото усещане започват да се долавят леките тръпки на мисълта. Любовната изповед на Дилетанта си връща характерните самоаналитични нотки, за да се вгледа все по-настойчиво в себе си. Парадоксите на мисълта и чувството създават един психологически рефрен, събуждат се във всяка малка любовна скица. Така любовта и любимата са деформирани смислово като повод за размисъл относно забележителната проблематичност на понятието „реалност”. Любовта на Дилетанта се развива като психологическа реалия, която Дилетантът анализира, той губи и намира Елен единствено в себе си, той я обладава през себе си. Любовта на Дилетанта се развива според конституцията на душата му, тя е неин психологически продукт и тук Мутафов отново е смайващо достоверен: „Аз можех да Ви бленувам, да Ви загубвам, да Ви намеря в себе си, да Ви постигна и да се слея с Вас в моята тъга и моята радост”. Любовта е изградена във възможността на размисъла, преплетена с Мисълта, която се опитва да „разбере” чувството. Агонията на мисълта през чувството се утаява в достоверната психическа реакция на умората и безразличието: „...една тъмна и тежка скръб отнема всичките ми желаниа и сърцето ми най-сетне се уморява. Аз се уморявам – и не мисля повече, не желая нищо.” Любовната тема е поднесена нетрадиционно, отвъд екстаза на чувствата, тя е предизвикателство за мисълта, за да я отведе в екстатичния омагьосан кръг на натрапчиво разпознаващия себе си субект. Любовното чувство е развито

в концентрични кръгове от въпроси, посредством които авторът създава един поетичен контекст от обратен порядък – интелектуално-аналитичен.

Чавдар Мутафов постига уникално внушение в изразяването на любовта като динамично психологическо изживяване, сложно интонирано и интониращо, превръща я във вътрешен образ на самото изкуство и неговото откровение. Любовта е деформирана в осмислящия я импулс; спомен, анализ и чувство се пронизват взаимно в този емоционално-рационален конгломерат: „Аз умирам, Елен – умирам от тъга, от скука, от любов. Защо Ви обичам толкова много чак сега? Дали за това, че сте далеч от мен, или защото ми станяхте отведнаж тъй близка? Кога ще се уморя да мисля за Вас (о, аз бих искал да не мисля сега за нищо!) – кога ще престана да Ви желая?”

Любовта е стилизирана в успоредяването на противоположни усещания, тя е прободена от разнолики усещания, сама по себе си тя деформира душата, като я разбужда за една по-интензивна сетивност, прави я по-чувстваща. Любовта е превърната в една от многото възможности за изживяване на действителното, в една от многобройните възможности за неговото закономерно психологическо и художествено деформиране. В една от многото възможности на изживяване на себе си: „Ах, какво м о г а да бъда сега тук, в тая вечна стая, очаквайки някакво въображаемо Време, което сякаш никога не ще премине”.

Любовта е закономерно потърсена като усещане, което идентифицира субекта, любовта е едно предчувствие за познаване на себе си, един емоционален зенит, който създава едновременно и метафизичната, и онтологичната рамка на човека. Тя е екстазът на сетивата, но и екстазът на мисълта: „...и ето, в душата ми се преобразяват хиляди векове в един единствен миг, в едно едничко Име, за което нямам време дори да мисля, когато го наричам Любов – и душата ми познава много неща, които не е подозирала – и подозира много неща, които не е познавала – и става друга, става чужда, опасна и вечна, защото става Любов!...” Любовта е усетена като подход в постигането на индивидуалната идентичност, който остава да отеква във



въпроси без отговор: „О, зная ли нещо за това, което не познавам, в което не познавам себе си? Какво знам за себе си? Влюбен ли съм? Любов ли е това? И защо? Защо?”

Любовта идва, за да разкаже за прозрението на чувството, за откровението за човека, което носи чувството. Любовта е Лятото на Дилетанта, доловено в тръпките на безпомощната мисъл: „Той беше влюбен, влюбен – и едва сега узнаваше това. Но той узнаваше още много неща, пълен с едно ново любопитство и с радостта на прозрението: той сричаше очарован непознатите и скъпи думи на любовта, които се връзваха в сърцето му, отгатваше смисъла им, жадуваше тяхната тайна. В живота на Дилетанта бе настъпило най-сетне Лятото – тъй дълго чакано – и той се опиваше от бледния му жар”.

Любовта докосва духа на Дилетанта с космическия дух, тя става средище по силата на своята двойствена природа. Между мисълта и чувството, между духовното и сетивното светоусещане тя носи чудото на откровението, което се мярва и проблясва отвъд разпиляното в множество пластически образи видимо. Откровението деформира видимите форми, доловено е отвъд физическите образи, там, където и когато „материята се сливаше със светлината”, в „безстрастното и зъзнещо в светлина отражение на Чудото”. Визията на Чудото е стилизирана с апокалиптична художественост, смайват ни художествената стилизация на философската визионалност. Свръхсубективно съществуващото, космическото Чудо е съсъд на екзистенциалния смисъл, по-скоро доловим, отколкото видим, то живее в истината на сетивата, които пресъздават света поетически.

Именно образ на чувството, откровението няма име. То преминава през много поетически визии: Чудото, Вечния Покой, Пладнето, за да добие образа на една или друга екзистенциална категория: Любов, Красота, Смърт, търсена като Абсолют. Това е темата на скрития и открития философски разговор, който тече в Мутафовата проза и я деформира (стилизира) характерно. Ненаправно Мутафов разпознава абсолюта в усещането за Вечния покой на Пладнето, когато сякаш всяко движение е застинало в съвършеното равновесие, в „безкрайната еднаквост”, в кош-

марната и пламтяща скука на зенита, нажежена частица време всред безкрая на абсолюта: „Беше часът, когато небето сънува с отворено око своята безкрайна еднаквост, когато през жестоката ширина на нещата минава някаква страшна измама и ги прави безнадеждно дадени, когато Вечният Покой се смесва с бързината на светлината в някаква кошмарна и пламтяща скука. Пладне, пладне, мигът на преобръщането, мъртвата точка на живота, невъзможността на следващото. Какво иде след тебе, о, нажежена частица от време всред безкрая на абсолюта?“. Покоят на пладнето изразява идентичността като доловима, но разумно недостижима. Образът на Абсолюта е стилизиран във философската поетика на светлината, светлината изгражда антитезата между движението и покоя. От двойствения образ на светлината се ражда откровението за търсения абсолют, той е „границата, в която времето се слива с пространството, безумието на първата, вечната, никаква причина!“ Дилетантът усеща великото чудо на живота в мистичното преобразуване на покоя в движение, чудо, чийто смисъл оживява единствено в реалитета на сетивата. Именно така Мутафов разпознава Откровението като психологически феномен, който се ражда отвъд границата на мисълта, на „границата на нещата, за която не можем да мислим и за чиято невъзможност трябва да мислим; имагинерното на нашата бедна частица живот, която минава през Космоса“. Чудото на живота се ражда в сливането между покоя и движението, в обединяването на противоположното и така, именно в своята непознаваемост, изгрява Смисълът.

Образите в романа „Дилетант“ са стилизирани като богати и закономерно свързани смислови средоточия. Деформирани смислово и пластично, т.е. създадени в многообразие от смислови и художествени възможности, те носят художествения формат на образа, който търси да се изрази в докосването между изкуството и прадушата през духа на субекта, в драмата на себеанализа.

## **2. Самоанализът**

Усилието в назоваването, в разпознаването на чувството се отнася пряко към една от основните теми в романа „Диле-

тант”: проблемът за неоткриваемата, неназовима идентичност на видимото в умозрително-чувственото възприятие на субекта. Мутафов е заинтригуван от чувствените тръпки на мисълта, докоснала в екстаза си космичния дух. В умозрителната чувствителност, в ужаса на мисловния процес Мутафов майсторски деформира художествената тъкан на романа.

Усилието на самоанализа обуславя тематичната и стилистична динамика, които авторът превръща в една от художествените цели на романа. Умозрителните аспекти на сетивното са характерна тема в „Дилетант” на Чавдар Мутафов. Сюжетът на романа е създаден от динамично променящите се усещания на Дилетанта и непрестанния опит за анализа им. Фабулата е изградена посредством психологическото ѝ отражение. Текстът на романа „Дилетант” е стилизиран в една наситена емоционална гама, експресионистично екстатични чувства и настроения го интонират динамично. Сетивно и разумно живеят редом, деформират се взаимно, за да деформират видимостта на Дилетанта. Унесен в анализа на своите усещания, Дилетантът неусетно потъва в себе си и сетивната реалия стилизира едновременно действителността и художествената материя.

Деформиран в лабиринта на самоанализа, Дилетантът търси себе си в невъзможния анализ на чувствата, в проклятието на мисълта. Героят е стилизиран като подход в осмислянето на субекта, създава посока за размисъл върху сложносъставната му същност. „Човекът се превръща в обект на самия себе си”<sup>3</sup> и този подход обуславя емблематичното значение на един ключов културен феномен: деперсонализацията. Деперсонализацията – характерна както за декоративното, така и за експресионистичното изображение – става символ на себевглеждания се човек на авангарда, на човека, който губи своята идентичност в опита си да проникне в себе си – отвъд себе си.

Мутафов разказва за „случващото се” посредством психологическите му образи, посредством императивното себевглеждане на героя. Светът около Дилетанта се реализира в поводите за анализ на красотата, любовта, себе си. Самоа-

нализът стилизира и интонира любовното чувство по особен, Чавдар-Мутафовски начин, то се дави в емоционалния водовъртеж на упорития размисъл над себе си, черната дупка на самоанализа го придърпва и различва. Дилетантът отчетливо долавя двойствеността на психологическото преживяване, проклятието на амбивалиращата психологическа матрица. Голямата любов е умозрително създадена, не усетена, Дилетантът „иска“ да я усети като такава, да мисли за нея като такава. Неустановимата същина на усещането деформира същината на обективно съществуващото и го пресъздава като непознаваемо в неговата условност: Елен е непостижима дори в спомените за нея, защото „някакво скрито и жестоко съмнение“ непрестанно я отрича? Самоанализът увива противоположностите в омагьосан кръг, деформира света на субекта. Динамично раздвоено от мисълта, усещането загубва своята автентична идентичност и противопоставя Дилетанта на самия него, срещу „невидимите врагове“ на мисълта.

Същината на усещането се съотнася към същината на изкуството, защото то е нейна рожба. Търсенето на образа на художественото преминава през изграждането на образа на човека като сетивна същност. Философският размисъл винаги се движи по повърхността на усещането за мисловна безпомощност, лута се из размисъл върху душата, опитва се да я обхване и осмисли като я отдели в аналитичен импулс. Обладан от чувство на остранение спрямо себе си, Дилетантът преценява чувствата си, сякаш това би му открило тайната на съществуването. Сякаш дистанцирането би му помогнало да разпознае себе си. И ето че той избира един парадоксален подход: опитва се да анализира чувствата си посредством разтоварването от тях, подхожда към емоционалния си ток през филтъра на едно почти умозрително равнодушие: „Мен просто ми е безразлично всичко, защото аз съм освободен от себе си – и нищо не може да ме обладва, тъй като аз не принадлежа никому.“ Неразпознато и неназовано обаче, чувството става още по-сложно, побрало всички възможности за неизвестното „себе си“.

Опитът за пресъздаване на някаква онтологична остраненост спрямо себе си издава усилието на героя да се

докосне до откровението за космичното, до „това, което е” и това усилие го развива като образ. В търсене на мировата душа Дилетантът се разгръща като субект, защото лично духовното е единственият подход към универсално духовното. Светът на подсъзнанието, в който той така неистово се стреми да проникне, е „светът на тайната, на единството”.<sup>4</sup> Пътят на героя към себе си преминава през познаването на универсалното, но оттук започва парадоксът, защото „как бих могъл да го позная, когато не познавам вече себе си”. Отвъдните истини лежат в несъзнаваното, под прага на разума – и, колкото и да е парадоксално, те реализират откровението си в едно метафизично усещане: „Дилетантът чувства настръхан и блажен някакъв сладък ужас в дълбините на душата си.

Остраненият поглед на Дилетанта ражда странни визии, той усеща сърцето си чуждо, равномерният му ритъм причинява болка, която го отдалечава постепенно от него самия в „едно огромно чуждо сърце”, загубил себе си именно в инстинкта за разпознаването си. Дилетантът чувства сякаш единствено в парадигмата на рационалното. В омагьосания кръг на себепознанието се развиват успоредно противоположните подходи на сетивното и разумното. Затова и в тока на целия роман чувствата са безусловно пародирани, той знае, че е влюбен, защото тъкмо го мисли и в същото време тази мисъл вече би могла и да не е неговата. Могъщото и същевременно отчаяно екзистенциално усилие за себеразпознаване предизвиква напрежение от полагането една върху друга на антиподни идентичности. Логическите конструкции довеждат Дилетанта до парадоксални, алогически изводи. Размисълът естествено завършва с въпрос – така, както е започнал, за да омагьоса лабиринта. Вгълъбен в себе си, Дилетантът сякаш се разпада на концентрични кръгове, мисълта му ражда единствено възможности за отговор, без да открие еднозначен отговор. Токът на вътрешния му монолог започва да прилича на напрегнатата, възбудена мисъл на невротика, довежда героя до „налудничави видения”.<sup>5</sup> Дилетантът бяга неистово от мислите си като една „болна маймуна”, той е буквално невротизиран от натрапчивото завръщане в лабиринта на мисълта. Болезненото неспокойствие е съдбата на мислещия, обзет от невротизацията на непрестанно завръща-

щия се импулс към себеанализ. Принесъл сетивната хармония, „радостта да си щастлив“ в жертва на Космическия дух, той остава да тлее завинаги на прага на вечността. И Дилетантът изказва присъдата над себе си: „Бленувай, твори се в мъки, очаквай безумието, изтръпвай диво в неразумността на чуждото, което ти сам пожела.“

Мисълта възбужда динамичния ток на противоречиви чувства; уморена, тя копнее да се разрушава в сладострастия. Докосването до същината *an sich* (Кандински) е рядко откровение, „когато човек чувства внезапно нещата и себе си разделени завинаги от противоречието на едно битие – и гордата, лъчиста мисъл – това съм аз!“ И то си струва страданието, начупените тайни на съществуването, проникването до дъно, отвъд болезненото усещане на „Аз“-а като монтиран от невъзможности. Изгонил сам себе си от рая на сетивното преживяване, усъмнил се в неговата истинност и потърсил друг – рационален – път към себе си и света, модерният човек е обречен да изживее тежката криза на невъзможното завръщане. Обратният път – от разума към сетивото – остава миниран от въпросите на парадокса.

Парадоксално, но усещането за загуба на собствената идентичност съзрява, най-сетне, като една възможна форма на познание и връщане към живота: Дилетантът става сам тъпла, живот. Постига смисъл в безсмислието. Героят живее в едно интензивно психическо напрежение, чувства битието като една двойственост в битието на нещата, на света, на себе си: светът съществува през субекта и, едновременно с това, отвъд него, сам по себе си. Вещният свят създава идея за обективност, от която субектът се нуждае, за да изгради себе си. Така себеанализът преминава неизбежно през нещата, субектът на Дилетанта се усеща зависим от обективността на нещата, зависимост, която застрашава да го разруши: „Вещите искат да ме лишат от мене.“ Загубената същина на Дилетанта е възможна сякаш само като реставрирана пластически.

И ето, че се появява чудото на Любовта като едно предчувствие за познаване. Екстаз на сетивата, тя е екстаз на мисълта. Емоционален зенит, тя доверява тайната на чувството като познаващо, ограбва времето за мислене и постига

единението – израз на разпознатата същност. Но Мутафов не остава при познанието, той отново го разколебава. Сетивна и все пак мисловна, любовта е на свой ред деформирана в своята двойственост, тя се развива в концентрични кръгове, разсипва се в красиви и безпомощни логически конструкции, обговорена в контекста на натрапливото себепознаване: „Любов ли е това? И защо? Защо?“ Чувството обладава Дилетанта с „радостта на прозрението“, в жарта на дългоочакваното Лято, той среща непознатите думи на познанието и потъва в свещената му ласка, успокоен и отдаден – в една от своите възможности...

### 3. Светът като изживяване

Чавдар Мутафов деформира образа на художественото и посредством разрушените логически връзки. Неговият преобрънат свят прилича на сън с привидно нелогични, но водени сякаш от висша, непонятна в традиционно рационалния смисъл логика. Видимото е стилизирано в парадоксални изображения, в разпадната на свой ред идентичност на художествения образ.

Пародираната идентичност на видимо и художествено създава гротескното изображение. Всяко едно гротескно изображение в Мутафовата проза е интонирано от съмнение в „установеното“. Романът „Дилетант“ създава образи от разколебаните идеи като деформира образите посредством техните антиподи: в аморалното, алогичното, стилизира абстрактното в плътно пластичен контур, одухотворява и раздвижва предметното. Субект и обект заличават границата помежду си, действителност и сън разменят местата си, човешкото търси да се докосне до космическото в привидно непонятни, разрушени форми и връзки.

Дилетантът деформира действителността в алогичната парадигма на съня, монтира своята действителност експресионистично, от произволно избрани хаотично съотнасящи се фрагменти от нея. Той попада в един басейн от „леки рефлексии и изцапва общата си с ултрамарин“. Съвсем като в логиката на съня вследствие на това дамата се качва в един трамвай и отнася ръкавицата си, а Дилетантът вдъхновено

рецитира някакво стихотворение от Шилер, но спира, „защото няколко лъва му суфлират“.

Сякаш причудлив сън, тази визия е изградена в изключително лични асоциации, където логика и антилогика се свързват в универсално единство, отвъд границата на човека и неговото мислене. Характерен Чавдар-Мутафовски похват на постигане на стилистическа деформация, съновната поезика свързва различни нива на субективна асоциативност, внушава различни нива на понятност на асоциацията и алюзията. Визията е изградена сякаш от различни късове поезия, които са или колажно долепени един за друг, или се преливат неусетно, за да стилизират текста в една типично експресионистична естетика. Вибрациите вътре и между поетическите късове развиват особения колорит на Мутафовата поетичност. За да проследим тази техника, нека сравним художествените механизми на следните два откъса:

„От плодовете на лампите потича стъклен сироп и залепя няколко сребърни пеперуди върху воала на един профил“.

и

„Тогава всички реклами безсрамно се обръщат надолу с главата и един минаващ поет намира по този повод най-сетне рима. Дилетантът умолително го гледа, оставяйки в общи черти равнодушен към случилото се.“

Първият откъс е просто един поетичен образ на нощната светлина, на светлината на полилея, докато вторият подчертава очевидността на несъществуваща причинно-следствена връзка. Първото изречение разказва за субективната асимилация на обективното в създаването на поезия. Второто разкрива механизмите на създаване на гротескно изображение посредством свързването на противоположни реакции в причинно-следствена връзка. Съпоставянето на различни нива на асоциативна понятност, разкриващи различен поетически потенциал, както и преминаването от едно ниво в друго, представляват специфичен художествен похват на деформиране. Редом с фрагментарността и пластичността на изо-



бражението, те носят усещането за художествено и открояват поетическия потенциал на асоциацията като основен творчески механизъм на експресионистичното изображение.

Съновната поетика стилизира характерно изживените мисловно-емоционални асоциации на Дилетанта, експресионистичната поетика на съня, израз на деформираното усещането за време и пространство, обвързани логически, разрушава на свой ред времето и пространството като категории в общия културен процес на преобръщане на категориите. След поредния екстаз на мисълта олтарите са прекатурени върху паравана и в позлатените уста на амура трепти мъртвото сърце на превъзбуден монах. Сънищата тичат и строшават стъклото на прозореца и оттам изскачат призрци – самият маркиз дьо Сад! Дилетантът отива отвъд закономерната субективна интерпретация, за да отстъпи в страх пред една висша закономерност на деформирането, сляла границите, приела абсурда. Вярата във валидността на субективната интерпретация, на моделиращата света психика, отстъпва на моменти на страха от несвободната ѝ воля в предметния свят. Дори парадоксално – радостта от свободата на духовното възприятие се сменя със страха от зависимостта на възприятието от възприеманото. В „спазмите“ на субективно-обективния диалог Мутафов изразява проблематичността на разпознаването, белязала цялата модерност. Страхът от предметната зависимост непрестанно се сменя с увереността във волята на единичния дух към универсалния. Вещите изразяват субекта, изразът на субекта е вещно деформиран, но едновременно и универсално духовен, за да каже: „аз с а м съм достатъчен за себе си“. Като се противопоставя на вещта, сливайки се с нея, субектът отрича и достоверната форма на видимото, абстрахира я в цветове и форми. Експресионистичният субект носи властта над света, в неговия дух живее демиургът. Светът на видимото съществува в противоречивото, динамично и съграждащо Аз – едновременно подвластно и властващо.

Двойствената същност на творческото начало, изобщо двойствената същност като предпоставка за движението е превърнато в основен художествен похват у Мутафов при пресъздаването на субективното възприятие. Духът на су-

бекта деформира реалното, художественото, себе си посредством антипода, посредством отрицанието и така се изгражда наново. Сътворяващият потенциал на противопоставянето е по ницшеански поетизиран, в екстатично опиянение от откровението, в радостта на разрушението – предпоставка за въплъщаването. Дилетантът се руши в импулса да се създава – „в унижения, страдания, сладострастия”.

Картината на видимото (или на възприятието му) се развива, пресъздавайки променливостта на психическото възприятие. Тя се трансформира предметно-абстрактно, образ и израз на възприятието: свръхестетизираните багри, линии, форми се вплътняват в конкретиката на геометричните фигури, за да останат в динамична обмяна на изразни средства между двете изобразителни парадигми. На четвърти етап се явява един друг характерен Чавдар-Мутафовски похват: фрагментарното изображение, за да завърши картината в нелогично, сякаш ирационално наставяне на фрагменти.

Динамично-застиващата картина е характерен похват на стилизиране на художественото пространство у Мутафов. Тя пресъздава света като преживяване. Предметните контури се сливат един в друг в геометрични срезове, деформират пространството и времето в едно гротескно усещане за движение:

„Тогава автомобилите, дебнейки, минаваха за миг край витрините, за да смесят отраженията на лака с беглостта на стъклото; а тромбите през всичкото време се въртяха в ясножълти искри и звучеха срещу слънцето. Файтоните се надпреварваха с големите си колела, които сякаш преставаха да се въртят – и само кочияшите завиваха отведнъж зад ъгъла с неподвижните си тела, когато една спусната ролетка пресичаше ръцете им.”

Видимото е едновременно експресионистично разглобено (в характерния експресионистичен почерк на абсурда) и декоративно пластично стилизирано, изградено във възможности за възприятие. Израз и образ на абсурда, възможностите за възприятие са генерирани от устойчивото модерно усещане за несъответствие, за разпадната идентичност, постижима в своята цялост единствено в надлично

духовното. В мащабите на лично субективното са възможни единствено катастрофите – смисълът на Дилетантовото съществуване – и само така „неговото аз се твореше напрегнато и жадно сред развалините”. Но още в първите мигове на възкресяването „се вплиташе многоликият трепет на Несъответствието: чудото ставаше безсмислена гротеска”.

Израз на разколебаната идентичност на субект и обект, експресионистичната художественост изобразява разчленената (си) душа именно разчленено. Художествеността става обект на самата себе си и така се ражда декоративната образност в романа „Дилетант”.

#### 4. Психология на размисъла

Сложният комплекс от философски наблюдения, които Дилетантът прави в тока на романа, е пресъздаден подчертано поетично, емоционално наситено, свръхекспресивно. Размисълът редуцира разказа, случването, подменя експресионистично деперсонализиращо психологическия релеф на персонажа. Самата фабула в романа е изградена като калейдоскоп от деформиращи реалното късове рефлексия. Няма да е преувеличено ако кажем, че философските откровения – или плачът над тяхната измамна истинност – звучи хипнотизиращо. В мига на радостното философско откритие Дилетантът оплаква неспособността си да сглоби себе си и света сред водовъртежа от отломките на една завинаги изгубена способност да познава. Мутафов пресъздава психическия пулс на образа: променлив, объркан и обременен. Ненапразно авторът поставя акцента не толкова върху екзистенциалните заключения, а по-скоро върху феномена на тяхното *преживяване* от Дилетанта.

Дилетантът живее драматично в разколебаната си идентичност, преследван от тревогата на екзистенциалния Въпрос за смисъла на битието. Самата въпросителност предпоставя метафизичната му драма. Отговорът на Въпроса е достижим единствено посредством сетивния опит, той не кристализира в безспорни рационални заключения. Мисловният анализ дори на собствените преживявания е невъзмо-

жен и обрича Дилетанта на страх сред загадките на психичното, той усеща себе си като „златна струна, върху която се люлее светът; обтегната нишка, през която се търкаля пространството в устрем към безкрая – вечна права линия: накъде? През душата му с писък се носят остри въпроси и пронизват тъмите на неговата вечна мъка”. Мисловният екстаз е видян като емоционална вълна от асоциации и усещания, без име, които се разгръщат в почти чувствени тръпки на мъка и сладост от приближаването към Чудото. Тайната. Всичко... Психологията на философското откровение е пластически изразена посредством нарастващата експресивност на геометричните фигури – препускащите колела се преобръщат в уголемяващи се квадрати, завихрящи се в „накъдрени жици светлина”. Динамиката на трансформиращите се една в друга геометрични форми е обикнат от Мутафов образ на острото усещане за движение. Мисъл и дух са сплели въпросите си и ги развиват в едно чувство, което се разлива мъчително-сладостно в тялото на Дилетанта, за да запълни душата и ума му с умора и доволство.

Напрежението на Въпроса кара Дилетанта да излезе от стаята си, за да потърси себе си, спят с хора и предмети. Уплашен от многобройните лица на своята идентичност, той триумфира с победата над страха, която психиката, в естествен импулс към баланса, извършва. Напрежението на Въпроса е изживяно, временно уталожено и Дилетантът може спокойно да се завърне в стаята, където предметите ще го погълнат и осъдят наново. Психологическият катарзис на единението с надлично духовното създава поезия, в душата кристализират и най-дребните пожелания, най-нежните измами, и човек е „тъй близо, тъй близо на всичко”. За да се остави на мисълта да го поведе отново, спираловидно, в студените си преддверия, още тръпнещ в мимолетното си откривателско докосване. Психологическото измерение на размисъла предполага експресивната интонация и създава романа като една експресионистично стилизирана философска притча.

Дилетантът не гледа и не вижда света, той го изживява. Животът на чувството му, динамиката и богатството на психическото му пространство са предадени в успоредяване-

то на изобразителните похвати в различни стилистически парадигми: декоративна и импресионистична. Светът и „Аз“-ът са усетени в многообразие от художествени (емоционални) превъплъщения: „Наистина, аз се чувствам щастлив – не знам защо: може би това са всичките лъчи на слънцето; янтарните петна по стените; краят на небето, което се изправя спокойно и насветлено между къщите, като стоманена плака, гравирана със сребро. Може би това е жадният призив на хоризонтите; въздухът е разпилян в искри; светлата тръпка на почивката, на спомените, желанието, което се пробужда.“ Сякаш две картини едновременно рисува художникът: предметна и импресионистична. Едната – с натежали плътни форми, другата – с леки нюанси от светлина, сякаш едва докосната от нежната ѝ ласка. Душата се оглежда в диaboличното огледало и от пияната овала го гледа неговото друго аз – с чужда маска, с безумни очи и жестока усмивка... Диaboличните образи са докоснати от талантливата ръка на поет, за да ни поразят с богат художествен потенциал: „Той сякаш сега видя себе си за пръв път право в лицето, с чужда маска, в някаква суетна разпиляност то капризи, гдето неговото аз загиваше завинаги. Насреща огледалото брутално отразяваше в пияната си овала неговото изгубено чуждо лице, а бледните светлини на канделабрите изливаха всичкия си огън в безумието на очите му. Тогава той се усмихна жестоко.“ С душа несъща, обсебена от измамата на вещите.

### **5. Субект и обект: страхът от вещта**

Вещта, предметът са същинно проблематизирани като видими образи в авангардното светоусещане. Вещите са осмислени като израз на лирическия „Аз“, одухотворени и естетически предефинирани, те търсят да изобразят универсалното духовно измерение на реално осезаемото. Вещите губят своята идентичност и това усещане предпоставя характерната загуба на форма, проследима както при декоративния, така и при експресионистичния образ – в абстрактно-геометрично стилизиране, пластическо подчертаване и фрагментаризиране. В търсене на космическия дух експре-

сионистичният персонаж разгражда конкретиката на вещта, слива вещта със себе си и я „деперсонализира“ едновременно със себе си.

В художествената концепция на романа „Дилетант“ обектно-субектните отношения са белязани от знака на страха. Страхът от конкретиката на изразяването, от невъзможността за изразяване посредством вещното и единствеността на тази невъзможност. Вещта поглъща субекта и става израз на неговата идентичност, стилизира го пластически, в декоративни, двуизмерно нечовешки образи. В импулса си към осмислящия битието космически дух, Дилетантът се сблъсква с непреодолимото присъствие на вещта, остава при „видимата баналност на нещата“, която иска да стане част от него, за да го унищожи като онтологична принадлежност. Сякаш духът може да съществува единствено предметен, в геометричните форми, в декоративно-пластичните образи, в двуизмерността на гротеската, в деформацията на карикатурата – израз на битийния абсурд.

Големите неизвестни в културната дилема „Всичко ли е материя? Всичко ли е дух?“ предпоставят възникването на страха от вещите, които преследват неумолимо Дилетанта. Те го повалят на земята всеки път, „за да изразят в грубо насилие своето съществуване“ спрямо него. Те са въоръжена материалност, която разсича в същото безсмислие, „от което и тя самата се състои“. Вещта, материята, която заплашва да създаде нова възможност за разпознаване, същевременно е лишена от идентичност, непознаваема и следователно безсмислена в своето съществуване. Тя загубва същината си, родена от духа на човека, който е единствената граница: „Няма неща, няма граници: граница съм аз, а всичко е в мене“. Екзистенциалната драма между Дилетанта и вещта се заражда в тяхната разнородност, която не позволява разпознаването; в границите, които субект и обект взаимно си поставят. Отблъскващи се, те се сливат дисонантно, опитват се да се изразят взаимно в многообразие от експресионистични и декоративни трансформации. Предметът също така е предел, граница, непознаваем и непознаващ, той е скъсена перспектива, която прави нещата еднакво близки, лишени от взаимоотношения и затова сякаш непосредно мате-

риални... Навсякъде стени, стени. Като че въздухът е затворен в клетки, в хиляди четвъртити повърхнини, които го погребват под сивата си материалност, натрупват се една върху друга, повтарят се. „Плоскости, граници, край.“ Нещата се отричат сами чрез своята собствена форма и стават само завършек на своята същност. Чрез нещата „животът сам се завършва: живот няма: животът е Край“. Характерно авангардно, духът и вещта разменят взаимно своите изразни потенци: Дилетантът е едновременно подчинен на вещта, но я и подчинява, защото е начало на всяка вещь. Той може „да изкриви всички линии, да обърне картините по стената наопаки“. В личния къс от света, в стаята на Дилетанта, духът му властва: човек без същност – над вещи без същност.

Предметният свят изкушава със своя карнавал от цветовете и форми, подменя декоративно същината, привлича непреодолимо духа като пристан, който се оказва „измамлива реалност от случайности“. Отвърнал поглед от видимото, духът потърсва себе си в универсално духовното, постижимо отвъд формите, в идеите. Но застава отново пред императива на предмета, пред екзистенциалното откровение в конкретиката на мига, обречен на поредната психическа криза в парадокса. Мигновението е пътят към вечното, вещта – към духа. Разпознават се противопоставени, противопоставени се отричат. Дилетантът живее в проклятието на импулса към познание, в невъзможността на познанието: „Нима животът не разкъсва с колело всичката ми цялост, превръщайки в цветни дрипи хармонията на моите преживявания? Каква нужда има моето аз от форми, ъгли, материя?“ Действителността е илюзия, тя е „нашият случаен сън в нещата“, зла измислица, „определеността на нещата през техните илюзорни форми“ е „ярка лъжа, наредена в пространството“, която ограбва, разколебава идентичността на духа. Рожба на метафизичното, Дилетантът е безнадеждно откъснат от своето нирванно светоусещане, светът му е декоративно пластичен, експресионистично раздробен, обособен във форми, разделен в цветовете, нарязан на линии, кръгове и спирали. Спасението изгрява едва в пространство, където уязвяващата материя заличава своята конкретност, осезаемост: нощта. В нощта линиите, формите и багрите стават едно, духът е

изоставен от определящата го видимост, хармоничен с космичната прасъщност. Потъването в съня, „под разкъсаните води на съзнанието“<sup>6</sup> носи избавление и утеха в усещането за цялостност и единство, то е само „спокойствие, черна хармония от мракове, неделим от истинското на нещата, слян с тяхното и цялото битие“.

Страхът от вещите проблематизира и деформира реалността като цяло: изменчивостта на вещното е изобразена като възможност, очакване на нещо друго, на Чудото, което ще отдели Дилетанта от неговото отражение, наречено „видимост“; един нов свят, който носи значенията, който ще означава и самите вещи, ще опровергава екзистенциалния абсурд по линията „единство-същност-смисъл“. Динамичният философски диалог между духа и материята преобразява видимото в пластически стилизирани визии. Подчертаната пластичност на Чавдар-Мутафовите образи едновременно заявява и разколебава усещането за всемогъществото на материята, пародира материята в крайността на предметната деформация, както и в активната обмяна на изразни средства между предметния и абстрактния подходи на изобразяване.

## 6. Пародия, гротеска

Художественото пространство в романа „Дилетант“ е изградено посредством гротескното и пародийно деформиране на художественото – смислотворчески цели както на декоративното, така и на експресионистичното изображения. Стилистически пародийното изображение се създава на два етапа: посредством драстичната художествена деформация на реалното и, на втори етап, в пародирането на реално-деформираното изображение посредством поставянето му в динамични взаимоотношения с изобразителните похвати на други родове изкуства като скулптурата, живописата, киното, анимацията. Така Мутафов изгражда пародийните си образи си в експериментиране с разнообразни изобразителни похвати в двойната перспектива на реално-художествената деформация. Акцентите на различни авангардни стилистики са разбъркани по невероятен начин, привидно хаотичен, но и уни-



кално въздействащ, сякаш непреднамерен избор на изобразителни средства.

Пародирането на художественото изображение създава гротескния образ отново като двойно деформиран образ на реалното и художественото.

Стилистиката на декоративния образ твърде се доближава до стилистиката на гротесковия по смисъла на своята художествена концепция. Забележително е, че у Чавдар Мутафов декоративното изображение се долепя плътно, преплита се неразлично, обогатява се неимоверно с поетиката на гротеската. Декоративни в своя смисъл и структура, образите в романа черпят от изразния ресурс на пародийната и пародираната художественост. Двумерно декоративен силует, Дилетантът се разпада от своите несъответствия в плоскостта на гротеската, пародира себе си. Той е гротескно себеподобие с хартиено сърце, един профил, релеф, контур на човек, когото отначало гледат със съжаление, а после настъпват предателски по краката, сипват с усмивка пясък върху шапката му, изгасят мечтателно цигарата си върху новата му дреха... В копчетата на дрехата му мечтателно се увиват върви, ръкавът му се закача на дръжката на вратата. Естетиката на парадокса е безценна за изграждането на експресионистичния образ и, редом с функционалността на пародията и гротеската, защитава убедително своя изобразителен принос. Пародията „диша” не само в противоречивите жестове, с които хората посрещат Дилетанта на улицата, но и в успоредяването на действия, протичащи с различно темпо.

Обикнат експресионистичен похват, който деформира поетическия и събитийния ток на разказа, е внезапният стилистически преход към пародиране на случващото се. Пародията трансформира на свой ред персонажите, подменя живота им присъствие с декоративно – марионетно. Персонажът преминава в различни стилови деформации, лишен все още от късния психологически релеф. Дамите, чиито шепот изпълва пролетния въздух, се превръщат във фигурки за шах, цялата картина на живота на Дилетанта става шахматна дъска. Авторът не внушава посредством сравнения, а отива на поекспресивно ниво: нивото на личната асоциация, на активното трансформиране на една визия в друга, без логически

мостчета, посредством директното преминаване от една културна плоскост на възприятие и назоваване в друга.

Красотата като символ на изкуството и художественото е активно пародирана в декоративна стилистика, нейната деформация е основен подход в изграждането на пародийните и гротескни изображения. Красотата на Дамата е видяна като продукт на определена светлинна пластика, която дава на Дилетанта повод да размишлява върху разни естетични проблеми във връзка с хоризонталното осветление. Същинната биномия между красивото и грозното е пародирана посредством пластическата стилизация, а естетическото осмисляне на пластическата изразност пародира своеобразно традиционния подход в изобразяването на красивото.

Обикнат художествен похват в романа „Дилетант“ е пародирането на стилове и художествени системи на различни изкуства посредством изваждането от изразния им контекст и полагането им редом. Мутафов изважда изразните средства, присъщи на дадено художествено направление от традиционния контекст на употребата им, като по този начин неутрализира поетиката им и ги превръща в пародирани декоративни орнаменти. Друг похват на пародиране на художествени стилове е успоредното полагане и смесване на характерни техни художествени похвати. Образът на Дилетанта е изграден посредством разнообразни модерни стилове, той е своеобразен филтър в едновременното им рафиниране и взаимно пародиране.

Ето няколко примера, в които ясно можем да проследим превръщането на стилистиката на символизма в художествена декорация: експресивно наситеното надбягване със себе си, из огнения обръч на мисълта, е уталожено в студенината на остранината символистична поетика:

„В бледното великолепие на бляновете се събуждат чудни и чужди пожелания, през които копнежите на живота блуждаят жадно сред здрачовете на очарованието – и само неясното и сънно предчувствие на самотата покрива с горест смутовете на пробудата:...”

Във визията постепенно се преплитат експресионистични нишки:

„...тогава бавно се отронват в кръвта тъмни и тъжни сънища...”

Смесването на разнообразни стилистични нюанси, пародирането на стилистичната чистота на художественото изгражда ту декоративни пана, ту експресионистични колажи. Ето, ред по-надолу – отново визия, създадена от преплитаци се поетически стилистични нишки:

„Това са отломените позлати на знойно Лоно, които буйно влекат плода на своето изобилие през мълчанието на сънните заници...”

Декоративно застинала, символистичната визия е ожарена от ярките експресионистични картини на знойното Лято. Едновременно символистически утаен и експресионистично набъбнал е поетическият образ в следните редове:

„...тези тежки шествия през gloria на последното великолепие – и сладните факли на препълването, когато леността на тленното се слива с щедростта на Вечните Недра в една неподвижна и мамеща власт: тогава избухват безшумно преображенията на Живота в своето тържествено и жадно захождане – и сключват завинаги тайната на своето вечно и последно Начало.”

Забележително е редуването на символистическа и експресионистична поетика и в следните два последователно разположени в текста откъса:

Символистичен:

„О, есен, вечна и скръбна есен, дълга, безполезна и лъжовна. Преображение на желанията, които спират своите блясъци в сънните скути на покоя: томлението на загубените забрави – и тези болни безплодия на съмнението, късната любов, излишния грях. О, есен, скъпа и сетна утеха за самотните копнежи, която сключваш последните блянове в тъмните воали на безсмисленото, далечното и чуждото, за да ги превиеш в безжалостна и сладка болка – и тихите заклинания на душата, безмълвните надежди: злато, злато навсякъде! – о, болното злато на есенния ден, късното злато на излишните изповеди.”

Откъсът впечатлява с типичната скръбна символистична интонация, с тъгата по неосъщественото и неосъществимото, с тъжното и сякаш неутолимо томление на духа. Картината е до голяма степен лишена от цветове и конкретни пластически форми, тя се разгръща почти изцяло в емоционалното, съзерцателно преживяване. По-нататък символистичната визия се насища постепенно с интензивни, палещи експресионистични настроения, деформира се в цветове и форми, страстна буря раздира тъжовната словесна тъкан, а типичните образи на смъртта и раните се отварят като зеещи в мъртвия кошмар на символистичните разлъки:

„И после, креещите умори на пожарите, безкрайните тръпки на просторите, разбити в мъртви багри – огънят, огънят на здрача! – и страстната буря, която раздира небето със своя жаждещ кървав съсирек: през хоризонтите минава, страшен и пречупен, размахът на смъртта, за да отвори зеещи рани в недрата на бременната материя – и само жаравата на тлеещия Край се рони напразно в умори; тогава настъпва страшният и мъртъв кошмар на разлъките – и не се връща ничия радост, и не ще се върне никога късната ти радост, о, мое есенно слънце, – о, скръбен дар на моя изгарящ жребий.”

Развитието на художествения образ в различни стилистически парадигми пародира схващането за художественото като изразимо посредством определена стилистическа система. Дилетантът създава експресионистично Дамата като нанася посредством светлината от жълтия абажур ясно сини сенки върху посребрената ѝ голота, които звучат невероятно за убежденията на един импресионист. Но Дамата и без това е сама изкуство – и защо то трябва да носи определеното име на някакво регламентирано схващане за красиво?

Сценичността е друг обикнат похват за създаване на декоративно гротескно изображение: усещаме я в пресъздаването на любовните етюди, в подчертаната пластичност и визуализация, както и превръщането на фрагмента в орнамент: характерни творчески подходи на стилистическа деформация в романа „Дилетант”. Масата за любовната среща Дилетантът подрежда като сцена, свива любовната сцена в гротескния формат на правилото и регламента, за да го наруши – отново: като побързва да свали горната дреха на Дамата,

по инерция сваля и долната и съвсем внимателно се заема с няколко подробности, „които не стоят в никое кратко ръководство“; тогава Дамата изпълнява съвсем безпогрешно своята пантомима и „след тарифното време, от благосклонност, отдели достойно от себе си импровизация“. Дилетантът и Дамата са стилизирани пластично като кукли, декоративни, пародирани хора. Дилетантът е с висок цилиндър, подобно марионетка, с пречупени ръце и крака, която живее сякаш в „безсмислените и гротескни форми на зрелище от евтин театър“. Неговата къща е сляпа – пред прозорците ѝ се възправят стени, а стаята му изглежда като кутия-играчка, от която излиза човече. Диалогът помежду им е доволно пародирани, той се развива в естетиката на нонсенса, на търсещата безпомощност на „фаталната“, погубваща литературност”.<sup>7</sup>

Образът на любовта е пародирани в дисонантно пресичащи се усещания и вещи. Дилетантът се възвисява прекалено много в любовното чувство, а Дамата остава убедено при чашката си с кюрасо и запушва нова цигарета. За да завърне Дилетанта при себе си, тя продължително държи цигаретата върху гърба на ръката му и го предупреждава да стои строго: „отначало кожата се сбърчи като книга, а после почна да дими; тогава Дамата направи още една рана близо до първата и, разочарована, изгаси в нея цигаретата си“. Докато Дилетантът мисли за теорията на естетическото и любовно световъзприемане, Дамата го упреква: „Боже мой, Вие пак сте поставил в чая много захар“. Любовта е пародирани във вещно-конкретен релеф, пресичането между абстракцията на чувствата и делничната конкретика на вещите създават една необикновена пародийна визионалност.

Декоративно деперсонализиран, персонажът е идентифициран в своята съвсем човешка невроза. Ако от една страна Дилетантът е експресионистичен колаж с предметно стилизирана, вторична идентичност, от друга е човешки жив, Човешката идентичност на Дилетанта е редуцирана до невротичните му изживявания. Забележителен похват е съчетаването на екстремните, типично експресионистични изживявания с декоративното двуизмерно присъствие на персонажа. Мутафов съчетава пластичната стилизация с дълбочината на психологическата реалия, в и посредством която живее ге-

роят-кукла. Хартиените и пластмасови хора живеят с човешка душа. Пълен със страхове, скован от фобиите на изтерзаните си нерви, нереалният Дилетант изведнъж ни изненадва с човешкия си образ. Той стои в стаята си, притиснат от непреодолима невроза – ако излезе навън, „тялото му ще изгуби всичките си пружини“. Посредством вторичното одушевяване на гротескното изображение Мутафов постига неочаквана изразност на декоративния образ.

Пародираните културни образи и пародирането посредством културни образи от различни цивилизационни сфери са обикнати творчески похвати на художествена деформация у Мутафов. Дилетантът е архитектурно стилизиран, „спокоен като тънкото острие на готическа кула, около която се свиват сини замръзнали слънца“. Ето го и архитектурният орнамент – розетата, от чиято дантела капят прозрачни капки кръв: „Главата му е стрелчест свод, пълен с меланхолични камбани, които заглъхват своята вечерна молитва. Но Квазимодо сурово наднича от върха на стряхата с кръгло си око и от тънката дантела на една розета капят прозрачни капки кръв.“

Разрушената сюжетност е друг аспект на пародийната деформация на реално и художествено в романа „Дилетант“. Пародията се развива този път не във формално-изразен, а в съдържателен аспект и изразява в карикатурния разказ характерното експресионистично усещане за битиен абсурд във взривената причинно-следственост: Дилетантът съществува само, за да търси шапката си и забелязва „съвсем очевидно“, че обувката му текат и е забравил горната си дреха. Но той оцелява в една „последна и ослепителна мисъл“, която „спасяваше положението: изпуснатият трамвай все пак не ходи там, където той е мислил да отива“. Мутафов пародира смисъла (смыслеността) и посредством парадоксални семантични съчетания, в които обвързва противоречащи си смислово реалии на чувства: „О, где, где е моят край през безразличието на моите вечни смутове?“ Нонсенсът е призван да изрази разколебаната модерна идентичност, разграденият екзистенциален смисъл. В безсмислието на видимото обаче е потърсено откровението на универсалния първосъщинен Дух.

Пародийното изображение засяга същността на художествената концепция у Чавдар Мутафов. Чрез похвата на

гротескното изобразяване Мутафов разглобява опорните стълбове на традиционния художествен образ. Разколебаните субектно-обектни граници, разколебаните смислови отношения стават израз на търсещата идентичност на реално и художествено. Логиката на сюжета е експресионистично пародирана, дискурсът се разпада, разбит от парадокси, действието е разслоено на *възможности* за развитие. Пародиран е и човекът с неговата многострунна душевна нагласа към красотата и любовта. Любовта се прекланя гротескно пред красотата, а красотата е пресъздадена декоративно, потърсена е в размяната на изобразителни средства между различни жанрове на изкуството, различни стилове, в пресичането между пластически и абстрактни парадигми на изобразяване.

## 7. Мутафов и символизма

Разпадането на текста на основни стилистични и жанрови явления е характерно за цялостния естетически концепт на модерността. В някакъв смисъл модерността гради своята поетика посредством разграждането на традиционната. Похватът на стилистично пародиране и разграждане стилизира характерно и Чавдар-Мутафовата художественост, а една от художествените системи, с които авторът на „Дилетант“ обича да експериментира и пародира, е тази на символизма. Той я изважда от изразния ѝ контекст, насища я с експресионистични интонации, за да открие в интерпретациите върху нея интересни художествени внушения. Следните редове са сред най-впечатляващите експресионистични трансформации на мечтателната и тъжовна символистична поетика:

„Химери, химери бледните зъзнещи сънища в крушение-то на хоризонтите, химери и неподвижен страх: удавен в светлина, излъчен в празнота, спрял в зенита”.

Ритъмът на символистическата фраза се насища с експресионистично напрежение и страх, върху бледната и зъзнеща символистическа визия разцъфтява смъртта. Водните лилии на символистите се преплитат в краката на удав-

ници, образите на символистите изглеждат като тъжни, уморени орнаменти, „които загиват в сънни морета от светлини”.

Поетиката на символизма е изградена върху усещането за духа на битието, който живее отвъд човека и който може да бъде докоснат от човешкото възприятие. Експресионизмът наследява от символизма това убеждение, но го начупва през тревогата на Въпроса, роден в усещането за екзистенциален абсурд. Сетивата разпиляват видимото в безкрайното многообразие на фрагментарното възприятие, а видимото ги увлича отвъд Смисъла в непреодолимата сетивност на формите и багрите. Тук умира символизмът, бледните сънища на химерите застават в екстатично усещане за страх и празнота, в човешкия зенит, в който символистичният образ се стилизира като експресионистичен орнамент.

Мутафов стилизира символистическата поетика декоративно посредством пародирането ѝ, пресъздаването ѝ отвъд пълнокръвието на нейната изразност, вплитането на символистически елементи в експресионистичната визия:

„Вечерен час, вечерен лов, тъжна сънна смърт, облечена в разискрени цветя от светлини, о, нощно кафе – подводна градина от изгубени съкровища – и окото на големия неподвижен полилей, който измерва бавно бездънната сладка безнадеждност на забравата!”

Експресионистични визии са създадени сякаш не просто от образите, но от усещанията на символистите. Мутафов създава виртуозни поетически конгломерати със символистическо-експресионистична образност и настроение:

„Ах, вечната измамливост на скръбните зелени пространства: вода, вода, препълнена със сладки удавени слънца, оплетена в лъчистите люлки на спущането, търсеца себе си, търсеца пределите на покоя, зовяща!”

Новата концепция за човека е родила нова поетика, нова визионалност, която изсушава поетическите визии на символизма в декоративни орнаменти, лишени от многоизмерност, умъртвени и хербаризирани:

„Дилетантът допива жадно своята чашка от прозрачни сънища...”

В интерпретацията на символистическата поетика е вграден смисълът на търсещото художествено, на традицион-



ното усещане за красиво, на характерната субективна деформация на видимото. Пародията на символистическия образ и превръщането му в орнамент е само един от похватите на декоративна стилизация на образите. Друг аспект на декоративната стилизация е създаването на пластически изображения в романа посредством широк спектър от художествени подходи. Пластическата стилизация е своеобразен художествен център в осмислянето на романа, отправна точка във възможностите на неговото тълкуване.

### **8. Абстрактно-пластическите изображения**

Пластическата стилизация на словото се ражда в концептуалните търсения на авангардните творци. Живописци в слово, те имат за цел, по думите на Димитър Аврамов, „да превърнат литературата в живопис на словото, поемата или романът – в картина, писалката – в четка”.<sup>8</sup> Едвин Сугарев разпознава в „словесната живопис” характерен експресионистичен похват. Словесните рисунки представляват „експресионистични картини, реализирани със средствата на словото”. Изследователят тълкува пластическите изображения като „орнаменти, рамкиращи вътрешните изживявания”, усеща ги като „декори за сцената на субективното и подсъзнателното”.<sup>9</sup> Друг изследовател на Чавдар-Мутафовата „живописна образност” – Любомир Милчев, я дефинира по-скоро като „смыслов ореол”, който текстът си „набавя”<sup>10</sup> като един вторичен смисъл, който създава по силата на органичната симбиоза, бихме добавили, между форма и съдържание в художественото произведение. Милчев определя словесната живопис като „нахлула в произведението живописно-визуална стойност”, която има „увереността да вижда компенсирана непълнотата на значенията си”. Заета „наготово”, тази живописност носи намерението на възвръщане към „начално-невинно състояние на чистата живописност” – наблюдение, което ни отвежда към Вагнеровата концепция за Gesamtkunstwerk-а.<sup>11</sup> Катя Зографова, от своя страна, тълкува словесните изображения, или както още ги нарича, „словесно живописване”, като родени от уникалната модер-

нистична концепция за словесната изразност на Кандински<sup>12</sup>, която намира своите корени в идеята за „синтеза на изкуствата“ на Вагнер. Словото е възприемано от Кандински като сложен, опосредстван, умозрителен път към душата, за разлика от музикалния тон или баграта, които въздействат „пряко“ на душата. Литературната творба съществува абстрактно-онтологично, тя бива досегната от сетивата, преди да бъде изказана в думи. „В белетристиката на Чавдар Мутафов „школата“ на Кандински се трансформира по един неочакван начин – като воля за „вербална живописност“, твърди Зографова.

В концепцията за опосредстваното въздействие на словото, в експерименталния похват на този пластичен „новоезик“ можем да разпознаем и идеята за *умозрителната чувствителност*, изобразена в текста и изобразяваща сложната философска трансформация на субективно-сетивното възприятие.

Визуалната стилизация на словото е характерен похват както на декоративното, така и на експресионистичното изображение. А не би било пресилено ако кажем, че текстът на романа „Дилетант“ е буквално визуализиран. Акцентираната зримост, пластичност на образа е същностен похват в изграждането на декоративния му характер.<sup>13</sup> Но нима експресионистичното слово също не търси подчертано визуално внушение посредством плътните, огрубени и геометрически стилизирани форми? Мутафов стилизира визуално словото и стилизира визуалното посредством словото – той напруга словото както при създаването на красиви (декоративни), така и в създаването на огрубени, загрозени, деестетизирани (експресионистични) визии. Плътният предметен контур е еднакво характерен и за декоративната, и за експресионистичната образност. И декоративното, и експресионистичното изображение търсят визуалистичната конкретика – отвъд реалистичната форма. Експресионистичният контур се начупва в огрубени, деестетизирани визии, декоративният – в подчертано естетически. Експресионистичният контур е раздвижен, декоративният – застинал. Експресионистичният контур застива в скокове, декоративният абстрахира. И при двата движения е проблематизирано и проблематизиращо,

създаващо свят между движението и застиването. Декоративната образност *подменя* конкретното в пластически или абстрактни, но винаги красиви форми, експресионистичната образност *разрушава* конкретното, като едновременно копнее за конкретика във вторично конкретните, обикновено огрубени контури.

В този смисъл визуалистичното усилие на словото е проследимо и в двата изобразителни похвата, които преплитат своите изразни средства, създават текста на романа в сложносъставни картини, в които декоративната и експресионистичната линии често пъти не могат да се отделят, изолират: „Дърветата сливаха бронзовите си кълба в металичен венец и потъваха светнали в коравата си сянка”. Експресионистично и декоративно изображение сливат изразния си потенциал в няколко посоки на визуално стилизиране. Първият от тях, на който ще обърнем внимание, е похватът на сливане на изобразителния потенциал на наситено предметния контур с абстрактния щрих.

Създаването на картина в две паралелни изобразителни парадигми – вещна и абстрактна – се появява непрестанно в романа. Дилетантът сякаш усеща и вижда света през две паралелни призми – в тежък, плътен предметен контур и в играта на светлини и усещания. Редуването и успоредяването на вещен и абстрактен контур, характерно гротескостворчески, са един от похватите в създаването на уникалните „словорисунки”<sup>14</sup> в романа „Дилетант”. Вещните изображения в текста са одушевени и раздвижени, предмети и хора се сливат и взаимно изграждат в декоративното платно на бала. Мутафов създава впечатляващи декоративни образи и посредством взаимното стилизиране на вещно и абстрактно:

„Той танцуваше внимателно – коректен в Бодлеровия си костюм, почти нежен от радост. В ръцете му Дамата се стопяваше в розови хармонии, тръпнеща в металическите трели на светлината, сякаш прозрачно цвете, върху сребърна дръжка.”

Похватът на паралелното изграждане на визията на видимото внушава усещане за богатата в своята изменчивост и разнолико художествено себеосъществяване „действителност”. В пулсациите между вещно и абстрактно Мутафов из-

гражда напрегнатия контур на търсецата форма. Непостоянната, подвижна визия създава образа на динамичното (експресионистично) светоусещане на Дилетанта. Паралелното вещно-абстрактно осъществяване на художествената визия динамизира текста като представлява характерен Чавдар-Мутафовски похват в стилизирането на търсецата художествена форма.

Успоредени, предметно и абстрактно обменят своята поетическа изразност:

„Вън беше вече пладне. Над града се огъваше сладно тежкия ритъм на горещината. Слънцето спущаше перпендикулярно дългите си звучащи лъчи и отсичаше жълтите каменни маси на града в равностенни форми, изрязани правилно в широчината на улицата.”

Изразните средства на абстрактните и конкретните форми се преливат, експериментират в похвата на изобразяването на една и съща видимост, от която създават две картини. След плътно предметната картина следва абстрактната:

„Над покривите небето бе спряло своята измеримост в една неподвижна яснота и заключваше в пространството строгите перспективи на далечината.”

Целенасочено опредметеното, конкретно и вещно изображение на абстрактната визия е последвано от пресъздаване на „реалия” в абстрактни нюанси. Двете различни форми на изображение на видимото създават две различни в своето съдържание визии – похват, в който Мутафов влага идеята за органичния еквивалент между художествената форма и съдържание.

Подчертано предметната визионалност от една страна експериментира с поетика от нов тип, създадена от пластическите вариации на веща. От друга страна, тя е образ на субективната деформация на видимото, вещното; от трета страна, подчертаването на вещното, предметното измерение в светоусещането, се допира до своя антипод: отричането на вещното като конкретика, превръщането му в абстрактно явление. Делничната вещ е схваната и в подчертаната си конкретика, и в артистичната си пластика. И, което е още по-интересното, и от двата паралелни подхода към вещта Му-

тафов създава художествена визия като абстрахира (превърща) наситено материалното присъствие в усещане с поетичен, едва доловимо пластичен контур. Вещно и абстрактно, еднакво характерни както за декоративния, така и за експресионистичния образ, обменят изразни средства в създаването на характерна търсеца визуализация.

Редуването на предметно и абстрактно е част и от феномена на декоративното пластическо трансформиране на образа, който проследяваме у Мутафов. Вещно-конкретните визии се преплитат, картината преминава през няколко фази на пластическа трансформация:

„Върху празния град тежеше светлината на изобилието, изпълваща нещата с леност и някаква горяща затихналост – сякаш това бе твърде тънък кристален съд, препълнен с тежкото злато на виното, което ще го разбие.”

Тук пластическият образ е създаден едновременно от плътни и ефирни форми, които постепенно се развиват към все по-акцентирана (експресионистична) предметност: „Дърветата сливаха бронзовите си кълба в металичен венец и потъваха светнали в коравата си сянка.”

Следващият етап в развитието на картината е в посока на геометричната визионалност, тук по-скоро в експресионистична интонация:

„Чертаеха се правилни линии: релсите на трамвая се огъваха в двойна дъга, за да преодолеят завоя на улицата. Файтоните отдавна бяха спрели черните си квадрати в белия квадрат на неподвижната стена...”

Конкретиката на геометричната стилизация прелива в експресионистичен колаж:

„...и само автомобилите ревяха отчаяно, залепнали с малките си колела в гладкостта на пространството.”

Пластическият релеф на образа у Мутафов се отличава с още една особеност: често пъти той е подчертано, търсено естетизиран, характерно за декоративното изобразяване. Предметността е едновременно подчертана и нереална, но преди всичко – естетически наситена. Мутафов създава истинска поетическа визия в акцентиран цвят и контур, сякаш изкуствен: „...Градът се явяваше на разсъмване съвсем нов, още влажен от нощния си тоалет, с жълтите си каменни маси,

върху които светеха розово седефите на прозорците”. Естетизирането в цветове и форми е органично присъщо на пластичния образ. Силният, почти болезнен усет към предметната визуализация насища разказа с обилие от цветни и формални орнаменти, които настояват да опредметят самото действие, и преливат в експресионистично натежали, материално-чувствени образи, разглобени в плътни късове: „Но витрините подскачаха тъкмо тогава, и внезапно изсипаха в краката му всичките си златни букви. Те вземаха в кристалната си ирония отражението му и даваха на панталоните му страшния силует на развети знамена, а обувката му извиваха в спирали. И когато, настръхнал всред надписи и реклами за мазоли, той търсеше смътно лицето си през синия сън на стъклото – виждаше отведнъж вместо очите си две жълти парчета сапун.” Интересното в този откъс е, че Мутафов твори естетика в аестетичния контекст, естетичното създава ново, експресионистично измерение, създава се сякаш във факта на самата пластичност.

Принципът на анимирането, на раздвижването на предметния контур е друг характерен похват на пластическата стилизация у Мутафов. Обмяната на художествена изразност между абстрактен и предметен похват на изобразяване одухотворяват и раздвижват изображението и създават характерния експресионистичен „образен свят, подчинен само и единствено на вътрешния израз.”<sup>15</sup> В следните редове художественото изображение се движи като живо между декоративно красивото и вторично, експресионистично конкретното:

„И тогава слънцето слизаше ниско, ниско – и се сливаше с града в една единствена, безполезна и безкрайна насветленост; – и в нея формите на предметите се протягаха в дълго и напрегнато съчетание. В тежките прегръдки на светлината се сливаха стени, изчезваха линии: на мястото на града се сключваше във вечен и неподвижен зной някаква загубена Форма – безначална, първична и невестествена.”

Плътното-материално-вещни контури от своя страна изтъняват в абстрактни линии:

„А небето закриваше тайната на Деня с безразличната си яснота и спираше в неизмеримост...”

Тук видимото се създава в непрестанно пулсиращата субективна рецепция, твори се в подвижната поетическа условност на сетивното възприятие.

Принципът на раздвижването на предметната линия е характерен похват в пресъздаването на внушението на разпадащата се, подменена идентичност – образ на субективното себе – и световъзприемане. Антиестетиката и интензивно болезненото усещане, вградено в образите, е характерно експресионистично, съвместено с плътен декоративен релеф: трите медни риби на дъното на пианото езеро – в коремите им бисери или натрошени стъкла, които ги бодат. Болката от бодящите стъкла усилва усещането за живот от подвижната, болезнено променлива идентичност:

„И рибите звънят като камбани: амин”/„Но рибите протестират”/„Ах, рибите, рибите: ако те биха могли поне да мълчат!”/„Те се забавляват дори – и очите им стават сини”/ „едва рибите се виждат още. И те са съвсем онемели.”/ „Уви, ласките на жена! За тях рибите едва ли знаят нещо: те звънят само паралелно с насветлените си медни кореми – и пребулват декоративно безразличната тапета на сънищата.”/ „Рибите звънят като камбани”.

Принципът на експресионистичната обмяна на съдържания между одушевеното и вещното, съживяването на пластическото изображение ни отвежда и към един от големите феномени в прозаическото пространство на романа „Дилетант”: пластическите образи на психически преживян философски размисъл. Писател-философ, Мутафов пресъздава философския размисъл в образа на чувствената истина, в убеждението, че размисълът винаги завършва с чувство, а не с умозрително заключение. Мутафов вярва, че универсалният дух е скрит в подсъзнанието, следователно, в чувстването, „под разкъсаните води на съзнанието ни”, където „почиват дълбоко и безразлично загубените знаци на някакъв живот, невидим, небил и вечен”.<sup>16</sup> Многократно Дилетантът се запътва по следите на този живот, а лабиринтът на мисълта го отвежда всеки път до откровението на чувството, защото размисълът му винаги завършва с чувство, а не с позитивно умозрително заключение. През целия поток на повествованието тече едни силен психически, емоционален

ток, а обрисуването на чувствената реакция на мисловната дейност подчертава Мутафов като безспорно авангарден творец.

Пластичното стилизиране на психически изживян философски размисъл е сред най-експресивните похвати в изграждането на човешкото пространство и присъствие в романа „Дилетант“. Този подход в изобразяването заляга в основата на новаторската му психологическо-декоративна образност, в която пластиката на изображението създава по своеобразен (експресионистично-дисонантен или декоративно-хармоничен) начин емоционалното пространство, в което празникът на душата е залят в отражения, преплетен в тънки светлини, разсипан в цветни звезди.

Предметно-абстрактната стилизация, посредством която Мутафов изгражда визията в тези редове, носи идеята за човека като онтологично-метафизично единство, неразчленимо и непознаваемо. Той е един сложен лабиринт от взаимноотричащи се смисли, който създава себе си в драмата на размисъла.

Чавдар Мутафов стилизира психологическите реалии необичайно. Преживяното разочарование от любовната среща, мъката и отчаянието, са релефно визуални в образите на жълтото дъно на аквариума с медни риби със стъклени сини очи, забулено в зелените воали на кошмарите, в непрестанно променящата се визия, при която формите на видимото се разпадат и влизат една в друга. Медните риби са пълни с бисери, които се превръщат в натрошени сини стъкла, за да се сдобият изведнъж с червени бодли и сини очи. Декоративно неподвижни, те започват да звънтят като камбани и оживяват (експресионистично), за да започнат да протестират и да се веселят. Гротескното внушение, постигнато посредством „логическото“ обвързване на противоположни усещания допринася за психологическата достоверност на кошмара. Отричащи се, визиите и усещанията произтичат едно от друго, за да изобразят посредством своята непостижима идентичност шока на кошмара.

След екстаза на приказната бална нощ душата на Дилетанта се събужда в умората на сивия ден, в пустотата на



търсещата (себе си) реалност. Реалността е деформирана, визуализирана пластически: „Сива улица. В далечината зъзнеците глави на лампите се пилеят в слепота. Стълбовете търсят уморени стрехи, за да се закрепят в равновесие. Въздухът слиза ниско върху прозорците и едва се сребри, замръзнал... Дилетантът прави своето вечно пътешествие в Пустота... Вечна улица, в която нещата нямат имена. Дилетантът пътува, пътува – накъде?” Философско-психологическият образ е изграден посредством предметната стилизация, „Аз”-ът изразява себе си експресионистично – чрез света. Забележително, именно посредством предметната стилизация Мутафов ни превежда през реалността като през сън. Поетиката на съня с характерното експресионистично деформиране на реалността посредством безразборното обвързване на идентичности, посредством разрушаването на причинно-следствените мостчета, става характерен стилистичен подход на търсещата художественост. Експресионистичният фотоколаж и декоративното пано обменят многократно съдържания в развитието на текста.

Нищото като философски и психологически образ вълнува Мутафов с предизвикателството да бъде пластично (експресионистично) стилизиран. Той се появява неколкократно в текста на романа, като синтезира своите визуални форми от контекста. Ето два паралелно поставени образа на Нищото, на Покоя, създадени от два различни, дори противоположни контекста – на жаркото, страстно Пладне и хладната, спокойна Зима:

„Беше часът, когато небето сънува с отворено око своята безкрайна еднаквост, когато през жестоката ширина на нещата минава някаква страшна измама и ги прави безнадеждно дадени, когато Вечният Покой се смесва с бързината на светлината в някаква кошмарна и пламтяща скука.”

и

„Сякаш в небето се бе отворило някакво бяло огромно око и в сляпата му зеница изчезаха всички преображения на живота – едно сляпо бездушное око, сънуващо в бяло – без начало и без край – сънуващо самото Нищо.”

Визуализацията на Нищото е истинско предизвикателство за художника, той се опитва да го види в смисъла му на безконечна материя, „изгубила всичките багри на жизненото, празна и протяжна“, уникална граница на съществуването, образ на разтворената форма, в която усещаме самото движение на визуализирането. Нищото е визуализирано като „сенки, полусенки и здрач“, неговият философски смисъл на „свършек на видимото, на реалното“ предопределя сетивно възприеманата му форма. Универсалният дух отвъд формата предизвиква с липсата на визуална предизвикателност и търси образа на самата екзистенциална сърцевина в смисъла ѝ на цялостност, нераздробена на безчислени своеобразни привидности, които объркват и угнетяват философа, „мамен тъй дълго от непостоянната и брутална власт на телесното, разкъсан от непосредната му осезаемост, увличан в шеметите на неговата неизбежност, сразен завинаги от противоречието на неговата даденост“. Тези редове са ключови в разбирането на особената чувствителност на автора към пластичната визуализация, на неговия особен усет и тежнение към сетивно осезаемия релеф на изобразяваното. Пластичната стилизация се изяснява като художествен подход с философски смисъл, тя носи авторовата идея за сетивното възприятие като деформиращо видимото и видимото като деформиращо духовното възприятие, като унищожавашо целостта на духовното единство в многообразие от багри, звуци, форми. В многообразието от форми и багри Мутафов пресъздава проклятието на самия акт на познаване на околното, който разрушава същината на безброй „същини“. Дилетантът пътува през един свят на форми, разломен от сетивата и мисълта, за да достигне до откровението, че синтезът е постижим единствено чрез чувството и „той не познаваше вече страданието, защото преставаше да познава.“ Видимостта е в духовната перспектива на „едно-и-същото“, в „уравнението на всички сили във вечен покой“. Мисълта е отстъпила пред могъщото сливане с чувството, което унифицира света, защото „какво оставаше от самата Мисъл, отразена в безпределието на Сходството?“ Дилетантът пътува към истината на сетивата, към истината за сетивното като носител на единствено постижимата иден-

тичност – без граници, без форми, „която тъкмо не е н и к а к в а”. „Студен, невесом и безкрайно нежен, чезвещ от един само дъх”, снегът става символ на живота, на пътя на човека през света.

В романа „Дилетант” срещаме неколкократно един друг характерен художествен похват – двусъставната, пластично-словесна стилизация: един похват на словесно стилизиране на музиката в пластически форми и... слово. Катя Зографова е посветила интересни редове на „синтезната цветомузика”<sup>17</sup>, а ние ще засегнем по-скоро феномена на пластическа стилизация на музиката. Музикалната стилизация можем да усетим като осъществена в успоредяването на два похвата: словесно-пластическата стилизация на музиката и музикалната стилизация на словото. Словесно, музикално и пластическо (изобразително) изкуство си дават среща в преливащи се една в друга декоративни и експресионистични интонации:

„Цигулките пилееха своите нежни серпантини ниско върху повърхността на светлината; арфите разгръщаха строго своя бисерен млечен път, а хорните и фаготите, сякаш влажен вятър, браздяха бавно пространството с тъмния си ритъм и глъхнеха тъжно в акордите на уморена нощ.”

Малко по-надолу релефът на музикално-пластично-словесната визия започва да се вълнува:

„Ала внезапно сред флейтите избухваше трепетен и звучен пожар, раздухан от тромпетите, нажежен в чинелите: цигулките се виеха тогава като сребърни езици, преплетени с горещия дъх на кларнетите...”

Картината на музиката се доразвива в характерна геометрическа визионалност:

„Наставаше звучна буря: от мелодията се откъсваха спирални фигури и изпадаха в отворения зев на тубите...”

Музикално и пластично стилизирано, словото на Мутафов емблематизира фаталната литературност, която критикът споменава като фактор, погубил сецесиона (в статията „Сецесионен танц”<sup>18</sup>). В стилизирането на словото посредством изразните средства на други изкуства, Мутафов изгражда образа на разпадащото се и в някакъв смисъл обезверено в своята изразност, търсещо своята идентичност слово.

Фрагментното изображение е друг характерен похват в изграждането както на декоративния, така и на експресионистичния пластичен контур. Ако в декоративната визия фрагментът функционира като орнамент, в експресионистичната създава специфично художествено излъчване посредством щрихирането, недоизказването на образа, посредством усещането за монтажна структура на изображението. Във фрагментното изображение картината замира, но и се раздвижва, то е обикнат похват на рисуване на широките платна на големия град, на улицата, на бала:

„Балът почваше и пространството се разсичаше в безпорядък. Триъгълниците на фраковете се връзваха в овалите на голите плещи и една бледна ръка бавно се извиваше през диплите на ясножълтия костюм, потъваща в съцветия. Моноклите откриваха чисти профили, пресечени с пияните ромбове на арлекина; една стоманена блестяща броня разгръщаше внезапно бледната гръд на Каменчита върху фон от зелени папагали; чупеха се арабески, развиваха се спирали; а един висок цилиндър *deuxième empire* се завърташе тихо в кръг от огледала.”

Във фрагмента експресионистичното и декоративното изобразяване обслужват често пъти взаимно своята изразителност, например в декоративно стилизиране с експресионистична интонация:

„По тротоара грееха в син мрак тъмночервени отражения, оранжеви петна от шапки, емайлови лъчи, в очите на които се извиват бързо прозрачни златисти уста, изрязани тънко върху лицето сякаш от острие...”

Фрагментното платно често пъти е развито и в геометрична перспектива, образите са сведени до перпендикулярно прострени ръце, до черни квадрати и триъгълници на фраковете, до пияни ромбове, лицата се начупват в линии, фигурите се разпадат в спирали. Фрагменти силно визуализирано слово постигат неповторимото въздействие на декоративния образ в експресионистичната визия, тук се виждат ръце с тичащи пръсти, които се начупват в десетки стави, там – краят на мустаци, „остри като ножове и дълги сребърни линии върху профила на дама, която се е спряла върху синята прозрачност на витрината.”

От фрагменти, сякаш завъртени в кинематограф, Мутафов създава експресионистичната пластика на своите калейдоскопични образи. Едвин Сугарев оприличава калейдоскопичните образи у Мутафов на „картите на реалното, безцеремонно размесени от ръката на автора”.<sup>19</sup> Калейдоскопичният образ е постигнат посредством екстрахиране на детайла, частта, компонента от цялото и сглобяването му с части на други образи. Тук трябва да отбележим разликата между **фрагментен и фрагментарен образ**. Ако фрагментарният образ представлява редуциран до част от него образ – образ, сведен до част, детайл, фрагмент от себе си, то фрагментният образ представлява образ-пано, създаден от фрагментите на други образи. Пример за **фрагментарно изображение** е показването на Дамата и господина посредством профили, които се връзват един в друг, докато примери за **фрагментни образи**, образи, представляващи широки, калейдоскопични платна, са образите на града, на кафенето, на бала, на самия Дилетант дори, който сам чувства себе си като съвкупност от отделни фрагменти, на които е разпаднато околното. Калейдоскопичното себеусещане пресъздава сливането на видимото, обективното със субективната субстанция, или, още по-точно казано, пресъздава експресивно спецификата на субективното светоусещане на Дилетанта. То е донякъде сходно с монтажния сценичен похват на киното, посредством който е изобразена тълпата на улицата с фрагментарно открили се лица.

Налепването на фрагментите като изрезки от рекламен журнал и превъртането пред очите с помощта на съвременния кинематограф, е характерен експресионистичен похват у Мутафов. Катя Зографова вижда кинематографичното в „сюрреалистични ефекти, ...постигнати чрез съседствата на рекламните надписи..., лишени от логическа връзка”.<sup>20</sup> Кинематографът, според мен, става образ на няколко идеи: на идеята за разбитата, деформирана идентичност на видимото, представена „на сцени”, които възпроизвеждат феномена на субективното възприятие отвъд формата, на разрушената идентичност на изкуството и, не на последно място, на проблематичната същина на рекламата, чиято художественост винаги е вълнувала автора със своята усредненост между инди-

видуално-творческото и социално-комерсиалното. Така концептуалната идея на сценичността става похват на създаване на гротескни изображения.

Характерен похват на постигане на фрагментарно изображение е начупването на образите на части, успоредено с „изсушаването“ им във формата на орнаменти. Орнаменталната словесна живописност е характерна черта на декоративния стил. За разлика от теоретика на декоративния стил у нас – Николай Райнов, който стилизира посредством отказването от „пресни и сочни образи“ обаче, Мутафов успява да „деформира действителността“ в „модерна динамична графика, постигната чрез поглед в движение“.<sup>21</sup> Мутафов създава орнамент в ярък пластически релеф, който преплита конкретни и абстрактни изображения. Орнаментът може да бъде едновременно предметен и ефирен: „Силуетът на Вертер в кръгла черна рамка замислено потъва в бледните водовъртежи на дантелите, върху които стъклото на прозореца хвърля опалови сенки“.

Мутафов преработва поетически образи в орнаменти като ги изважда от поетическия им контекст, създава орнаменталните си изображения с психологическо проникновение и философска концепция, раздвижва ги в експресионистичен колаж и постоянно променя функцията им от декоративни орнаменти в експресионистични фрагменти: неуморими образи, които преобразяват света в изживяване.

Редуването на статически и динамични изображения е друг похват на обмяна на експресионистична и декоративна изразност у Мутафов. Светът му е наситен с движение, няма статичен предмет, всичко видимо е есенциално одухотворено, неуловимо раздвижено: „Дърветата на булеварда се разширяваха бавно в прозрачността на сенките, докато внезапно първите лъчи накъдряха върховете им в шумяща златна пяна и протичаха по стволовете им в ясночервени петна“. Чавдар Мутафов обича да експериментира с поетическия потенциал в усещането за движение, което застива в иреални картини. „Експресионистичната динамизация на застиналия орнаментален разказ“<sup>22</sup> създава образ на вътрешното творческо преживяване на света, на видимото. Статиката е едновременно образ на неподвижния, неодушевен

предмет, но и на неговата иреалност. Статическите картини на Мутафов имат многозначна поетическа функция: от една страна, те създават един сюрреален образ на видимото, чието естествено движение застива през погледа на субекта; от друга страна, статическите картини са одухотворени от докосването на субекта, статика и динамика се осмислят като явления в средището на субективното.

Естетиката на геометричното идва, за да стилизира пластическото изображение едновременно в декоративни и експресионистични изображения. Геометричните форми подчертават вещността, плътността на контура и са един специфичен похват за създаване на предметно и декоративно изображение: „Във въздуха птиците, сякаш черни триъгълни лъчи, чупеха устрема на своя полет в квадратите на стрехите и се изгубваха в диска на слънцето, който се приближаваше”.

Мутафов стилизира естетически (декоративно) геометричната визия. Геометричната форма носи динамиката на субектно-обектните деформации на видимото:

„Дилетантът гледаше опиянен чистата линия на греещите фасади, прерязваща остро тъмносините тъми на далечината, сплетените силуети на хора и кола в средата на улицата, обгърнати в червенокафява мъгла и разлюлени между колела, уголемяващи се квадрати и накъдрени жици светлина; той сам чувстваше коленете си ъглести и лицето си овално, разгънат в движение и развълнуван от шемет.”

Геометрическата визионалност стилизира видимото и в експресионистичната естетика на индустриалния, технически век:

„Ранна утрин. Дилетантът слиза декоративно по стълбите. Уравнение на ъгли между квадрати: краката се чупят прави. Една възможност за движение. Дилетантът се стреми кинетически. Главата му търси пътната врата през концентрични импулс Геометрия на комичното. Дилетантът като четвърто измерение.”

Освен че носи духа на техническия век, тя е и негов гротескен образ, който подчертава ограничените му възможности за пресъздаване на сложния човешки дух. В геометричната стилизация като опростяваща откриваме още един образ: на прекъснатото, разрушено, невъзможно движение.

Дилетантът е спънат, той е превърнат в невъзможна геометрическа фигура (карикура) на духа; той е гротеска на техническия човек – рожба на вярата в техническия прогрес като висш израз на духа. Техническият прогрес е доста проблематизирано в ценностно отношение явление, философията на техническата идентичност на човека е сред тематичните доминанти в творчеството на Мутафов. Олицетворена от геометричната визионалност, тя е сред големите художествени предизвикателства в прозата му, негова находка и запазена художествена територия.

Геометричната стилизация у Мутафов заслужава целенасочено внимание, освен поради ролята ѝ на основно художествено средство в неговия естетически свят, така също и поради факта на символното ѝ значение в неговия художествен език. В есето си „Проблеми на изобразителното изкуство“, част от което е издадено като „Линията в изобразителното изкуство“<sup>23</sup>, Мутафов обяснява философската семантика на всички основни видове линии в изкуството. Смисълт на безспирното движение на времето, символ на което е новият ден, е фиксирано от внушението на правите линии и кръга:

„Ранна утрин. Петолиния от телеграфни жици и птички... Електрическите стълбове махат в такт сънните си пожълтели глави. Релси се изправят в блясъците на стоманената виделина. Паважът се прозява четвъртито и оправя размърданите си плочки. Едно колело. Още едно. Денят се търкаля отдалеч.“

Правата линия внушава усещането за безкрайното движение на времето. В цитираното по-горе есе, Мутафов формулира смисъла на правата линия така: „Хоризонталната линия, прочее, е непосредственият израз на движението... Без участието на вертикалата тая линия получава известна безбрежност, безграничност, ала и неориентираност... Вертикалната линия спира и заковава движението на хоризонталата, защото носи в себе си второто свойство на инерцията-покоя“. В цитирания текст правите линии на релсите и жиците се пресрещат с вертикалите на електрическите стълбове, за да пресъздадат на ниво геометричен символ композиционния център на битието. Новият ден е и безкраен,



и нов, т.е. ограничен във времето. Той обозначава двуизмерността на самото битие – крайно и безгранично.

Правата линия Мутафов вижда така: „Тя може да изразява само вечния живот или безкрайния стремеж, елементарното движение и безличната сила; за нея не съществува туптящият живот, който се твори в ритъм”. Тя е спящата сила на безличното движение, което не познава сътворяването. В съотношение с вертикалата – символ на вечния покой – тя спира за миг своето лишено от цел движение, за да го продължи отвъд временната си пречка. Посредством диалога на линиите Мутафов пресъздава раждането на новия ден:

„Ранна утрин. Петолиния от телеграфни жици и птички... Електрическите стълбове махат в такт сънните си пожълтели глави... Релси се изправят в блясъците на стоманената виделина...”

Безличното и безцелно движение, олицетворено от правите линии на жиците и релсите, се преплита в една първична творческа воля с вертикалите на електрическите стълбове. Самият Дилетант е видян в пресечната точка между хоризонталата на пътя и вертикалата на слънчевите лъчи:

„Дилетантът се усмихва. Той крачи по права линия. Лъчите на слънцето го спират. Те го промушват.”

Изобразен в един модернистичен срез, в пресечната точка на линиите, Дилетантът застава в зенита на сътворяването, на първичното сътворяване в среза на вертикалата и хоризонталата.

Пулсацията на живота за Мутафов, обаче, е стилизирана в кривата линия. Новият живот, новият ден на Дилетанта идва с начупването на линиите на паважа, с претърколването на колелата на деня. Кривата линия е определена като „първият лъч от разумно в изкуството”. Това са извиванията на лоното, което ражда живота; пулсът на неодоушевеното, което се събужда; и тръпките на „Аз”-а, който възкръсва из хаоса на мировата воля. Така, кривата линия е всичко – и движение, и воля, и самото битие. Тя огъва материята в ритъм и във форми, които безкрайно се преливат в движение и покой, чертае силуета на божественото и заключва в тръпките на своя мистичен живот самата красота”. Кривата линия – това е кръгът (овалата), синусоидата и спиралата. Кръгът символизира

„вечното, елементарното и божественото“. Той е, в известен смисъл, символ на стилизираният образ на движението, символизирано чрез покоя. Лишен от драматизма на човешкото, кръгът изобразява една божествена хармония и есенциална мъдрост, без вълненията на синусоидата и спиралата. „Синусовата линия е самият живот в многообразието му от сили и нагони“, пише Мутафов. „Тя е капризна, изменчива и похотливо-властна, брутална като живота и ясна като законите на жизненото.“ Синусоидата олицетворява самия живот с неговия драматизъм, тя е символ на първичната жизненост, на живота като принцип.

В стилистиката на Мутафов обаче впечатляват и острите ъгли, начупените линии. Това е вече новата, модерната интерпретация на начупената линия, която сам Мутафов ни разяснява: „Вълнообразната линия се изпъва тогава в остри и тъпи ъгли, кръгът става триъгълник или квадрат, а спиралата се начупва в хаос от ъгловати невъзможности“.<sup>24</sup> В по-горния откъс Дилетантът е изобразен именно посредством модерната пластика на правата линия като стилизирана вълнообразна. Превръщането на кривите линии в прави символизира именно вторичната деформация на новото изкуство. Дилетантът се ражда в пресечната точка между линиите, той е „ос на движение“, „начупва се в зигзаги“. Зигзагите са образ на модерната пластика на спиралата, която изобразява Дилетанта. В някакъв смисъл правата линия тук – като образ на стилизираното житейско многообразие, става символ и на стереотипа, който се опитва да замрази животрептящата вълнообразна линия в правите линии на безличното движение. Затова и животът на Дилетанта е „невъзможен в стереотипията на формулата“. Кривата линия съчетава измеренията на рационалното с тези на ирационалното, съсъд на смисъла на универсалния дух като животворчески.

Особено интересна като смисъл е фигурата на спиралата. Дилетантът често е изобразяван с тази фигура. Нека видим какво казва за нея Мутафов в есето си: „С това си свойство на противоречивост между посока и напрежение тя се явява като прекрасно средство за изравняване между лишената от посока овала и лишената от център вълнообразна. Тя еднакво добре разпилява, както и концентрира... Изобщо,

спиралата характеризира ирационалното, странното, загадъчното и перверзното.”

Пластичните изображения на Дилетанта често минават през спиралата; с нейната драматична противоречивост, тя е намерена като символ на дисонантната му същност: „Кръгът се развихря в спирали. Изпънати струни се късат: дисонансите на динамичното. Двойни паралелограми творят хиперболи: Дилетантът търси своя център.”

Спиралата, съставена от кръгове – това е, може би, най-човешката линия; линията, която изразява човека като идентичност. Защото „в нея животът става проблема, а реалното загадъчност”. Тя се превръща в символ на парадокса, на логиката на ирационалното, привидно разпадната от несъответствия. Тази линия съчетава центробежните и центростремителни сили; едновременно търси синхрона, а се разгъва диахронно; отразява едновременността на покоя и движението, на метафизичното – моментът, и онтологичното – движението. Тя, в някакъв смисъл, изобразява вечността на момента и момента в движението. Тя е линията на Дилетанта: „Ден. Кръгът се развихря в спирали. Изпънати струни се късат: дисонансите на динамичното. Двойни паралелограми творят хиперболи: Дилетантът търси своя център.”

Семантиката на геометричната форма у Мутафов е толкова устойчиво развита, че можем да разшифроваме без колебание визията на кръга, който се развихря в спирали. Този израз е кодирал смисъла на завършената, централизирана статика, която внезапно се разпада в разнопосочни движения. Посочената фигура символизира, с други думи, мнимата статика, която носи в сърцето си вечното движение. А то, движението, е изтъкувано като рожба на противоречията, на екзистенциалната драма на несъвпадането като една от истините за човека и неговия свят. Затова и „Дилетантът се превива в драматически комбинации. Животът му е невъзможен в стереотипията на формулата”. Тук Мутафов продължава да анализира генезиса на противоречията като най-драматичното явление в човешката психика и обобщава двойно структурирания, между сетивата и мисълта, човешки дух като техен източник. Защото битието е такава, каквото е

за духа; светът, разпилян във възможности, е една едничка възможност.

Преходът от начупени към вълнообразни линии е явление със свой семантичен код у Мутафов. Ъгли, квадрати, петолиния, релси, електрически стълбове, паважът, който се усмихва четвъртито, правата линия, по която крачи Дилетантът, промушващите лъчи на слънцето, но ето – сред тях се търкулва едно колело, после още едно, явява се слънцето, Дилетантът се начупва в зигзаги, а после кръговете се развихрят в спирали, Дилетантът загубва своя център, за да загине драматично в противоречията на сетивата си. Какво наблюдаваме в тези геометрически метаморфози? Преди всичкото, раждането на човека, раждането на субективното начало сред света на вещното, на бездушно обективното. Една особена поезия на формата, една особена изразност на геометричната пластика е намерил Мутафов в този забележителен подход на формално трансформиране.

Геометричната стилизация на видимото и духовното създава както декоративни, така и експресионистични образи – в образа на търсещата форма, видяна като „остро съчетание от лъчи, безформия и кръговрат“, както и в мъчителното усещане за неизразимост, особено характерно психическо състояние, властващо в прозата на Мутафов. Дилетантът не анализира, той просто възприема света интуитивно, в напрежение и въпроси. Традиционните контури внезапно се начупват, традиционната логика на възприятието внезапно се видоизменя. Красиво правилната геометрична форма избухва в експресивни цветове, начупва се в неспокойни линии, „завъртени в колело, прозорците на балната зала и след това бавно се развиха в дълга фосфорна лента, накъдрена в два оранжеви букета от огън върху входната врата. През стъклата на автомобила минаха техните неспокойни избухвания като две обърнати една срещу друга пламенни дъги – после бавно се изправи тъмносинята вертикала на електрическия стълб. Автомобилът бе пристигнал“. Създадена, за да стилизира субектно-обектните отношения, геометричната визия е същина на Мутафовия художествен образ.

Писател-философ, стилист-естет, Чавдар Мутафов създава уникален подход към художественото изразяване в сло-

во. Слово, търсещо в специфичната посока на живописната и пластична стилизация, за да открие в разколебаната си идентичност впечатляващ творчески потенциал. Новаторски в българското белетристично пространство, пластичните, декоративно-експресионистични изображения в романа „Дилетант“ представляват една уникална философия на словесността, обречена – философски, да открива себе си – условно.

### 10. Ритъмът

Визионалността в романа „Дилетант“ Мутафов строи посредством разнокоростни потоци, посредством успоредяването на различни усещания за скорост. Сякаш скоростта, времето, загубват непрестанно представа за измерението си и започват да търсят пулса си винаги отново. Разнодинамичен, токът на текста се създава в напрегнатото модерно усещане за скоростно несъответствие, за драматично възпроизвеждаща се несигурност – лоно и първообраз на изначалния екзистенциален конфликт в човешката душа, който застива във форми, без да еволюира към отговори. Животът в душата на Дилетанта тече ту тихо, ту саморазрушително; сплита тъжно бури, в които безразличието се сменя от тревожност. А зад бурите на душата сякаш винаги стои някакво космическо спокойствие и безразличие.

Разнокоростният екзистенциален поток носи усещането за невъзможното разпознаване, вплита тревогата на съвременният човек от невъобразимия темп на непрестанната променливост. В естетиката на променливия контур, на вечното превъплъщение е стилизиран и променливият контур на Дилетанта, в който „вместо център винаги има друга спирала“. Той усеща своето аз през драматичната променливост, в някакво начало от време, бледен пред вечността.

Ако ритмизирането на повествованието е характерен декоративен похват, внезапната смяна на ритъма носи специфично експресионистична изразност: бавният, протяжен и спокоен път на Дилетанта в преливащите се плавно форми на зимния контур изведнаж се сменя със забързано нахлува-

не в стаята със стенния часовник. Ето как ритъмът внезапно се променя:

„Дилетантът вървеше бавно в неизмеримостта на града”  
и ред по-нататък:

„Дилетантът бързаше, той влезе в стаята си и веднага спря махалото на стенния часовник.”

Резките преходи, смачкването на традиционното усещане за време, шокиращата смяна на повествователния ритъм са характерни явления в деформиращата експресионистична естетика. Те изобразяват двойственото съществуване на субекта: между мига и вечността, между духа и предмета, между естественото и възпроизведеното, в екзистенциалния абсурд.

Разноскоростните времеви потоци в романа са постигнати като внушение посредством монтажните похватите на киното и калейдоскопичните рекламни визии. С художествения потенциал да възпроизведе темпоралната променливост, киното и рекламата пародират концепцията за времето като развиващо се в постоянен ритъм. Киното става образ на съгъстения, свръхдинамизиран живот, който пародира себе си в своя темп и смачква естествената перспектива на времето в сценично гротескно възпроизвеждане: „Дайте време на героя да забрави броунинга в чекмеджето на писалищната си маса, да загуби венчалния си пръстен и да намери следите му върху предното колело на „нейния” автомобил; да пътешества – във въздуха, под водата, в краката на любимата; да язди, да се обръсне пред тройното огледало и най-сетне да умре в четири секунди”.

Киното пресича проблематичността на времето и с проблематичността на художественото и отдава своите похвати в изграждането на разноскоростния ритъм, който деформира фрагментарно, колажно, хронологически съгъстено. Кинематографът носи двойствената концепция за изкуство: от една страна той е „външно око”, дава ни „точния вид на нещата, тяхната физическа същина”, носи в себе си тъкмо антиизкуството, но от друга, „чрез него изкуството добива едно ново разрешение – играта, съдържаща се в „мимичния израз и динамиката”.<sup>25</sup> Киното е разказ на субекта за света и чувствата, с които той преминава през него. Той е разказ-гротеска,

който смачква времето и видимото посредством разнообразни похвати, сред които е експресионистичното фрагментарно изобразяване в следните редове:

„Бледожълтата ортохроматизирана риза стои великолепно на фрака, когато устните говорят в най-чист виолет; тогава признанието в любов се загубва меланхолично в намаляваната диафрагма – и грехът се свършва най-сетне в чер квадрат, върху който стои: антракт. Почивка, почивка на безмълвната любов, о, дайте време на артистите да се преоблекат, поне след пет години и да поставят лицето си на ъгъл 110 градуса за близко разстояние!”

И любовта, и изкуството, което я възпроизвежда, сиреч и формата, и съдържанието са пародирани, за да бъдат поставени редом с реалното, дишащо, експресионистично хипертрофирано чувство:

„Но дайте време, ах, на Дилетанта да целуне тихо ръката на тази, която обича – когато във вечерната улица глъхнат последните стъпки на последните посетители и в душата тревожно се възправя нощта с хилядите си изгарящи въпроси; тогава сърцето бие тъй неспокойно, тъй неспокойно пред пътната врата на тази, която си отива, а един последен блясък скрива внезапно скъпия профил в тъмната надежда до утре.”

В колажа от фрагментарни образи и художествената двуизмерност на рекламата, и препускащото, деформиращо акселерирано и внезапно застиващо време на екрана се създава усещането за променливия, повратлив ритъм, творещ, от своя страна идеята, че светът е изцяло субективен. Възприемащият „Аз“, както пише Н. Стоянова, „от субект на съдържанията се превръща в обект на съдържанието”.<sup>26</sup> Разноскоростният ритъм възпроизвежда света като абсолютно субективно съществуващ, а субекта – като „самодостатъчен”.<sup>27</sup> В разноритмния поток на времето предметите биват възпроизведени като функции на духа и в тази „до крайност оголена теза на субективния идеализъм”<sup>28</sup> Мутафов твори поетиката на своя забележителен роман.

## 11. Структурни особености

Романът „Дилетант“ е изграден от прозаически миниатюри, всяка от които има автономен смислов и стилистически акцент. Те са части от развитието на един разказ, но представяват разнообразни фасети, през които действието му се пречупва. Обединени от променлива експресионистично-декоративна стилистическа рамка, те са съотносими към няколко стилистически различни групи. Екстазите на мисълта, любовните сцени, кинематографичното изображение... Любовната изповед като стилистика и философия също така формира характерна своя група от текстове. Безспорно темите в така обусловените стилистически и тематични групи се преплитат, сякаш идентични смислови нишки преминават в контекста на различна поетика. Тази техника резултира в плавното преминаване от една стилистика в друга в рамките на една прозаическа миниатюра. Любовната изповед плавно се трансформира в мисловен екстаз, кинематографичното изображение с многообразието му от философски смисли неусетно прелива в романтична изповед. Накрая любовната изповед кристализира в размисъл върху екзистенциалния смисъл на красотата.

Фабулата на романа е сведена до действието по сглобяването на откъсите рефлексия в експресионистичен колаж – на моменти декоративно естетизиран, на моменти експресионистично загрозен, внезапно раздвижващ се и внезапно застиващ, разноскоростен в някакво безвремево надчовешко пространство. Персонажите, в търсене на своята идентичност, прибягват до конкретиката, която обаче вместо да ги разпознае, ги подменя с предмети. Конкретност вместо идентичност. Но докосването до предмета е сякаш магическо: субектът го лишава от конкретност и абстрахира от него линии, форми и цветове. Абстракция вместо идентичност. И вместо да открие себе си, Дилетантът открива само страха си. Неговата невроза, която трепти в размисъла като психологически императив, е единствената му идентичност. И той остава гротескно редуциран, гори с експресионистично повишената температура и застива в декоративен хлад. Вгражда се в декоративното пано, за да излезе в експресионистичния



колаж, живее разновременно, разнодинамично, естествено, свръхсебе си, защото той е само една от възможностите на себе си, както в киното – конкретно физически обозрим, той е прокълнат от възможността да се размества във възможности. Кинематографичният похват на изобразяване композира характерно образността в романа. Като че око на камера следи Дилетанта, пътят на Дилетанта е изграден с кинематографичен почерк. Камерата сякаш се движи отвън навътре, за да завърши с един обобщаващ повторен външен поглед. Кинематорафът внушава гледната точка на субективното възприятие, пресъздадена както посредством разнообразните подходи в изобразяването на видимото, така и посредством променливата динамика на изображението.

Една специфична черта на Чавдар-Мутафовото образотворчество представлява изграждането на конгломерати, гроздове от образи, създадени от една идея. Субективната деформация на видимото обединява образите на киното, времето, града, рекламата. Проблемното схващане за художествено се вражда в образите на красотата, рекламата, модата. Идеята за екзистенциалния смисъл също обединява няколко образа: на времето, красотата, светлината. Гроздовете от образи променят своя контекстуален акцент, те могат да бъдат конотирани и интонирани различно, тъй като са синкретични, идейно синтетични. Ако в един контекст киното и рекламата са акцентирани като образи на идеята за динамиката и вечната променливост на видимото, в друг акцентът ги създава като образи на проблемната, скрито обговаряна тема за същината на художественото.

Обмяната на изразни средства между декоративното и експресионистичното образотворчество се появява на няколко нива: на пластическото структуриране на образа, пресъздаването на деперсонализацията, в стилизирането на фрагмента, в сглобяването на колажа и паното, в посоките на редуциране на фабулата до заместването ѝ с картина, в редуцирането на динамика и статика при създаването на картината-фабула. Долавяме я и в декоративното ритмизиране на материята посредством експресионистично стилизирани образи: съпътното око на Небето, типично експресионистично стилизи-

ран образ, се появява неколkokратно, за да дооформи смисъла на романа в декоративната ритмика:

„Беше пладне. Беше часът, когато небето сънува с отворено око своята безкрайна еднаквост, когато през жестоката ширина на нещата минава някаква страшна измама и ги прави безнадеждно дадени, когато Вечният покой се смесва с бързината на светлината в някаква кошмарна и пламтяща скука. Пладне, пладне, мигът на преобръщането, мъртвата точка на живота, невъзможността на следващото.”

и

„Дилетантът вървеше бавно в неизмеримостта на града. Небето бе спряло своята душа в един безкраен сяп поглед, който поглъщаше безучастно пространството. А в празната му зеница нещата се сливаха завинаги в дълбоката и безкрайна тишина на едно бяло, фатално и вечно Нищо.”

Появило се неколkokратно, пладнето слива мисъл и чувство в „митичната символика на светлината”<sup>29</sup>, слива и заличава потоците на времето, като се превръща в онтологичното „тежко обедно напрежение, отварящо нова картина в единицата на мига.”<sup>30</sup> Така, самото пладне като образ символизира „сливанията”<sup>31</sup> и „сплитовете”<sup>32</sup> от образи като формална особеност с определено съдържателно послание.

Концептуалното обвързване на групи от образи е обмислено, подобно на колажната фрагментна техника и деформирането на логическата и времева последователност, да изобрази света като образ на духа. След като деформира характерно видимото, субектът-творец продължава към изкуството, за да деформира и традиционните похвати на художествено изграждане. Така мисъл и чувство се поделят света на късове, на образи, на сетивни внушения с философски смисъл.

## 12. Часовникът

Часовникът е традиционен философски образ, символ на двуизмерното – вечно и преходно време, символ на двойствената същност на човека и неговия свят. Той е мимолетен образ на вечното, символ на пътя и движението: „Но защо?

Има ли някакъв смисъл твоето безцелно отмерване? Що отмерваш ти?" Часовникът е символ на опита на човека да изживее света така, както го възприема, да устрои света според собственото си възприятие, защото слънцето не брои ударите на часовника, за да се появи на хоризонта. Часовникът е превърнат в образ на човешката суета, символ на условността на всяко понятие, с което човекът строи своя свят и го усвоява. Функция на субекта, времето не съществува, усещането за време деформира реалността на всеобщия, универсален дух. Едвин Сугарев тълкува метафората на часовника като образ на самата измеримост, която „по този начин го превръща в отрицание на самата си същност”.<sup>33</sup> В акта на изтръгването на стрелките Дилетантът заличава „определеността”, изиграва символично „заличаване на собственото Аз”<sup>34</sup>, деформира експресионистично времето и себе си, като пресъздава едно „опровержение на битието”.<sup>35</sup> Часовникът добива смисъл, когато спре, когато показва един и същи час; тогава той показва „нещо”, показва драмата на човешката идентичност, разсечена и невъзможна в движението. Идентичността е постигната в зенита на покоя, отрекля движението като път към себе си. В този смисъл, „метафората, която приравнява човека със спрелия часовник, е може би най-същностната философска метафора в романа”.<sup>36</sup>

Метафизичен миг, човекът носи усещането за вечността в себе си. По нея именно той копнее през целия си земен път: човек живее между движението и покоя, в потока на времето с усещане за вечното. Сякаш самото време ражда идеята за вечността, за безвремието.

Часовникът не е времето, той е образ на времето. Той е човешкият начин да усети, да обозре, дори да създаде времето. Часовникът разсича вечността на части, разсича всяка същина на части, за да изгуби същината. Драматичното отношение между мига и вечността, невъзможното им съвпадане, предпоставят развълнувания експресионистичен образ. Часовникът пародира усилията на човека, който посредством своите условни категории се стреми да улови и управлява екзистенциалния смисъл. „Стрелките на часовника са изтръгнати от Дилетант в миг на прозрение за трагическия смисъл на Битието”<sup>37</sup>, часовникът става образ единствено на субек-

тивно човешкото, пронизващо безучастната Вечност движение, което минава пред лицето на Покоя в проклятието на мимолетното, което завършва „синестезийно с едно „бяло, фатално и вечно Нищо“.<sup>38</sup>

Ненаправно образът-символ на часовника е изграден като завършващ смислов акцент на романа. Той е образ на човека като една *възможност* на света, доколкото всяко възприятие деформира реалното в една възможност за разпознаване. Възможност, но и истина. Единственото чудно „Аз“ на Дилетанта го превежда през безспира на нещата в *неговия* час, опровергава преходността и тогава „Аз“-ът вече има смисъл. Човекът е във времето, управляван от копнежа по вечното. Висшата Мисъл го гони из пространството с неговия беден час върху изморения циферблат и го кара да се постигне само посредством отрицанието на собственото си назначение. Зад движението стои покоят на единственото физически измеримо единство: оголеният и безполезен, вечен циферблат на Смъртта.

Часовникът превръща времето в пространство и едновременно с това ги противопоставя. Статиката на Еднаквото превръща времето в пространство, заличава времето, за да създаде пространството. Времето унищожава пространството, защото е движение, което разрушава цялостите, а пространството е цялост. Дилетантът е разпънат в своето разпознаване между времето и пространството, между движението и единството. Часовникът е и символ на кръга, от който тръгва спиралата като образ на времето, на вечното преповтаряне в несъщето.

Философско и художествено се деформират взаимно, философският размисъл ражда поезия, художествената тъкан е пронизана от умозрителност. Взаимната деформация на философско и художествено носи умозрително сетивното като същинен подход към художественото пространство у Мутафов. Ако изкуството преработва видимото в художествено пространство, то умозрителният творчески подход към художественото създава образа на търсещата (своята идентичност) художественост. За да се сътвори Светът отново във възможности...

\*\*\*

Романът „Дилетант“ е разказ за парадоксалните подходи на субекта към себе си, за взаимното проникване на субективното и обективното като *психически продукти*. „Дилетант“ е разказ за човека, обзет от екзистенциалната тревога на безсмислието, от безпомощността на Въпроса, човекът между рефлексивното и спонтанното, човекът между разума и интуицията, в една „своеобразна изповед на модерната душа и съзнание“.<sup>39</sup> „Единствено по рода си явление в нашата литература“<sup>40</sup>, романът „Дилетант“ е една декоративно и експресионистично стилизирана философска притча. Той се създава и в естетиката на отношенията между двата изобразителни похвата – експресионистичният и декоративният, които заедно създават идентичността като идея, изживяна и осмислена.

Чавдар Мутафов създава поезия от мисълта и поезия на мисълта. Той превръща изкуството във философия, а философията – в тема на изкуството. Изгражда изкуство в откровението, че формата е идентична на съдържанието.

\*Във всички цитирани откъси е спазен правописът от последното издание на романа „Дилетант”, С., 2004.

### Бележки. Библиография

1. Н. Цочева твърди, че „декоративното изкуство документира пътя от естетизма до експресионизма”. – В: **Цочева**, Н. Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007, с. 9;
2. **Мутафов**, Ч. Милиоти. – В: **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 413;
3. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 403;
4. **Мутафов**, Ч. Милиоти. – В: **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 413;
5. **Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 44;
6. **Мутафов**, Ч. Милиоти. – В: **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов, Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 413;
7. **Кузмова-Зографова**, К. Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3. С., 2005, с. 140;
8. Цит. по **Кузмова-Зографова**, К. Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3. С., 2005, с. 135;
9. **Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 52;
10. **Милчев**, Л. Двата орнамента (за декоративността в едно произведение на Чавдар Мутафов).// *Литературна история*, 1991, № 19. с. 8;
11. Терминът е превеждан като „всеизкуство”, като „синтетична творба” според Катя Зографова, цит. статия, с. 133;
12. **Кузмова-Зографова**, К., Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3. С., 2005, с. 135;
13. Катя Зографова тълкува находчиво концепцията на декоративното изображение в своята статия. Декоративния похват на изобразяване тя интерпретира и като „отказ от възпроизвеждане на илюзията за триизмерност” (цит. статия, стр. 137), който от своя страна бихме могли да наречем гротескно изображение, родено от идеята за усъмнената в себе си идентичност;

14. **Кузмова-Зографова, К.**, Авангардисткият „синтез на изкуствата“: оптиката на дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3. С., 2005, с. 140;
15. **Сугарев, Е.** Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 52;
16. **Мутафов, Ч.** Милиоти. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов, Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 413;
17. **Кузмова-Зографова, К.** Авангардисткият „синтез на изкуствата“: оптиката на Дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3. С., 2005, с. 142;
18. **Мутафов, Ч.** Сецесионен танц.// *Литературни новини*, № 28, 7 април 1929, с. 1;
19. **Сугарев, Е.** Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 51;
20. **Кузмова-Зографова, К.** Авангардисткият „синтез на изкуствата“: оптиката на Дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3. С., 2005, с. 148;
21. Пак там, с.138;
22. Пак там, с.145;
23. **Мутафов, Ч.** Линията в изобразителното изкуство.// *Златорог*, II, 1920, № 4, с. 337-340;
24. **Мутафов, Ч.** Проблеми на изобразителното изкуство. – В: **Кузмова- Зографова, К.** Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 384;
25. **Мутафов, Ч.** Кабинетът на д-р Калигари. – В: **Кузмова-Зографова, К.** Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 429;
26. **Стоянова, Н.** Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4;
27. Пак там;
28. **Сугарев, Е.** Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 47;
29. **Данова, С.** Пладнето на майките.// *Литературен вестник*, № 26, 4-10 юли 2007, с. 12;
30. Пак там;
31. Пак там;
32. Пак там;
33. **Сугарев, Е.** Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с. 49;
34. Пак там;
35. Пак там;
36. Пак там;

37. **Кузмова-Зографова**, К. Авангардисткият „синтез на изкуствата“ през оптиката на дилетанта. – В: Известия на Националния литературен музей. Т.3. С., 2005, с. 149;

38. Пак там;

39. **Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 402;

40. Пак там;



### **Явления и тенденции на развитие на образа в „Технически разкази“**

Както в анализирания дотук текстове на книгите „Покерът на темпераментите“, „Марионетки“ и романа „Дилетант“, така, и в сборника „Технически разкази“ (1943) художественото пространство е изградено посредством успоредяването и преплитането на декоративни и експресионистични изобразителни похвати. Стилкови доминанти в различните разкази, експресионистичните и декоративни изрази средства са посочени в многобройни примери, които проследяват образотворческите им особености и особено забележителната тенденция на развитието им към неореалистичното изображение в творби като „Радостта от живота“ (1924), „Майка“ (1927), „Концерт“ (1928), „Историята на един автомобил“ (1933), „Къща“ (1933), „Натюрморт“ (1935) и най-вече „Първото сражение“ (1941). В тези разкази Мутафов намира все по-уверено скритото естетическо измерение на конкретно-предметния детайл, разработва реалистичния предметен рисунък и развива психологическия формат на художествения образ, като го „разтоварва“ от художествената деформация на декоративния и експресионистичния изобразителни похвати.

„Концептът „декоративизъм“ е един от основополагащите при легитимацията на следвоенния модернизъм”.<sup>1</sup> Образите губят своята идентичност в пластическата ѝ подмяна, декоративният текст се превръща в орнамент,<sup>2</sup> а естетическото стилизиране като основен белег на декоративното изображение става смислова доминанта.<sup>3</sup> Декоративността е определена като търсене на универсален език.<sup>4</sup> Декоративният образ постоянно се разпада и създава в цветовете и формите, характерно е вътрешното му движение, неустановимата му, подменена пластически идентичност. Той често пъти е единственият формално присъстващ елемент от образа или изгражда фабулата посредством ритмично вариране, сложно композиран във вариативността на вътрешните отношения между цветовете и формите. Разпадането и сглобяването на образа във вариации определя новото – декоративно - статукво на

художествения образ, който го заменя с художествената *образност*. Лишен от формална и психологическа идентичност, той е лишен от център, редуцира се в украшение, орнамент, фрагмент от едно красиво абстрактно платно. Декоративният образ разколебава традиционното статуквото на самата словесност, търси нова словесна изразност; като стилизира словото пластически, „творецът се превръща в „зограф“ в литературата.<sup>5</sup>

Тенденцията на декоративно орнаментално стилизиране е характерна за ранните разкази в сборника („Зимна утрин“, „Празник“, „Приказка в рококо“ и др.), те развиват своето художествено пространство главно в парадигмата на пластичната, абстрактно-геометрична деформация, в трансформацията на образа, фрагментното и фрагментарно стилизиране на образа, колажното кинематографично монтиране; развиват значенията на гротеската посредством пародирането едновременно на видимото и художественото. Впечатляващата абстрактно-геометрична стилизация в ранните текстове на Мутафов от началото на 20-те години деформира художествените образи в художествени визии, смисловият фокус е заменен от формален. „Зимна утрин“, „Празник“, „Приказка в рококо“ са превърнати в текстове-орнаменти, характерни за декоративното изображение. Тяжната художествена тъкан е създадена от ярко визуализирано, абстрактно-геометрично стилизирано слово, в богатство от цветове, форми и линии, в живописно и подчертано естетизирано. Сякаш не словото стилизира визуалното изображение, а самото то е стилизирано визуално. Дори незримото търси да се изобрази във форми, линии, отблясъци от цветове и светлини.

Експресионистичните образотворчески похвати са стилова доминанта на разкази като „Смъртен сън“, „Грубости“, „Звероукротител“, „Зимна любов“, „Радостта от живота“ и др. Образите тук носят пластично огрубения експресионистичен контур, фабулата се развива посредством колажното завъртане на фрагменти от образи и действия, сякаш в сън; героите са характерно деперсонализирани посредством редуцирането им във фрагменти и щрихи, те изживяват света интензивно и го усещат абсурден. На места експресионистични интонации се преплитат със символистична образ-

ност: „Дълги сънни пространства от бледнини, които внезапно се позлатяват в леден огън”. Цветът е образотворчески похват и на експресионистичния, на декоративния образ: дълги розови петна експлодират върху прозорците („Празник”). Художественият експеримент се развива като деформиране (стилизиране) на самите стилове, разширяването на изразните им възможности посредством разграждането на стилистичната им чистота и „кръстосването” на изразните средства на един стил с тези, присъщи на друг. Образът е деформиран посредством трансформирането му в изразните средства на различни естетически стилистики: нюансите на цветовете обменят своята стилова принадлежност („Празник”), в ефирната импресионистична визия пробягват наситени експресионистични цветове и акценти („Зимна утрин”): „Въздухът трепти в лъчисти отражения, пресечени от бледочервени жици и сребърни ленти, които се вплитат; наситен в искри, светлина и леден прах, разтваряйки в миражната си синева един хаос от остри, цветни точки”. Разработването на образа в различни стилистически парадигми е характерен декоративен похват на Мутафов от ранните му разкази.

Ритмизирането на текста<sup>6</sup> посредством рефренната поява на трансформиращ се образ е характерен похват и на експресионистичното, но и на декоративното изобразяване („Празникът”). Фабулата на текста е създадена от вариацията на цвета, преминаването на два основни цвята, противоположни и ваимодействащи си, през „тялото” на текста. В началото на декоративния етюд виждаме цвета опростен: „Празникът дохожда отведнъж като голяма червена роза между сини гирлянди”. Образът в червено-синьо се развива, става по-сложен, привлича повече компоненти: „Празникът дохожда: това е голямата алена роза върху синята дреха на слугинята”. Рефренът на празника в червено-синьо се насища с допълнително въведени цветове (сребърно, розово), върху червените и сините контури Мутафов полага сребърни: „...слугините се въртят вече в синия кръг на радостта и снагите им цъфтят като големи алени рози, стегнати в сребърен лъч”. Малко по-нататък отново срещаме вече експресиони-

стично интонирани симфонии в червено-синьо-сребърно, дообогатени в живината на зеленото: „Отвред се пречупват сребърни плочки, стегнати в емайл, сини цветя растат по прозорците, остри червени копия се внизват в пухкави зеленини”. В хода на разказа цветовият рефрен се развива във все по-сложни композиции: „Ах, празникът – алените рози върху устата на слугините, когато те пият шербет, сребърните цветя върху очите им и сините им дрехи”. Цветовете изоставят образа на празника и се „прикачват” към други образи като в движението си създават фабулата на декоративния етюд.

Геометричната стилизация е особено характерен похват на изграждане както на експресионистичното, така и на декоративното изображение у Мутафов. Още Гео Милев говори за линейната пластичност като характерна особеност на Мутафовия стил<sup>7</sup>; според Н. Цочева „декоративността на Чавдар Мутафов е абстрактно-геометрична”.<sup>8</sup> Визията се изгражда или разпада на геометрични елементи, геометричната форма създава смисловия център на образа: „покрай ъгъла насреща се чертае бледосиня елипса, поръбена със злато и завъртяна около ярко червен център” или разпада образа на фрагменти, обслужва фрагментното изображение: „там долу се разхождат кръгове от шапки”. Особено характерен е абстрактно-геометричният характер на декоративния образ, който го разлага едновременно на геометрични форми и цветове. Геометричната форма понякога се появява като сравнение, без да деформира пряко образа: „Навън е ден – той се чертае като препълнен от светлина квадрат през черните рамки на вратата”.

Цветовият и геометричен фрагмент са особено характерни в постигането и на декоративния образ. Фрагментното изображение редуцира образа в детайла на цвета и линията, както и го насища с детайли – намек към по-късното целенасочено внимание към конкретиката чрез детайла. Снежната царица е описана посредством фрагменти от външността ѝ: „големият яснозелен камък на прозрачния ѝ показалец, нежният шум на нейните одежди, ...розовият край на ухото ѝ, златистата ивица на ръцете ѝ, нейните малки детски крачка от порцелан”. Фрагментното изобразяване на персонажа

(„Празник“) бележи нова развойна линия на декоративното изображение, което променя своята функция в един основен процес, проследим от разказ в разказ: процесът на изграждане на персонаж („Любовта на една кукла“, „Звероукротител“, „Зимна любов“, „Грубости“). В него декоративното изображение отстъпва централната си композиционна роля и се превръща постепенно в интонираща украса.

Характерна черта на декоративния образ е развитието му между движението и застиването, постигнати посредством динамичното отношение между предметната и абстрактната му стилизация. Декоративната образност е едновременно раздвижена и застиваща; контурът ту се вплътнява и конкретизира, ту се разлива абстрактно във форми и цветове. Наблюдаваме освен това известна зависимост между процесите на вплътняване и одухотворяване, и стилистичното трансформиране на образите между парадигмите на експресионистичното и импресионистичното изобразяване. Декоративният образ развива отношението предметно-абстрактно и в още една плоскост, освен в размяната на форми – в размяната на съдържания: традиционно одухотворени, хората замират в декоративен орнамент, стават част от пространно вещно платно („Отдалеч се виждат бързи ръце, които се сливат в петна зад стъклата – и после кръглото златно дъно на някоя чашка дълго свети на слънцето, когато слугините пият.“), а вещите на свой ред се съживяват: „Върху пухкавите клони на дърветата се катерят стълпове“. Абстрактно-пластичната деформация на образа развива значението на гротеската: „Героят поставя последна ръка върху тоалета си и се мъчи да стегне лицето си в малкия квадрат на стенното огледало“. Проблемната идентичност е заменена с вторична, пластично създадена, която иронизира: „усмивката ѝ обещава розови захарни пити и синя радост“. Одухотворяването на вещта и опредметяването на живата материя стават израз на една действителност, която е образ на това, което вече няма смисъл“ (Ч. Мутафов).

Декоративният текст живее в непрестанно движение без да носи фабула; единственото, което се случва е декоративната игра между изобразителните средства, редуциращи разказването в украсение.<sup>9</sup> „Зимна утрин“ и „Празник“ ли-

шават фабулата от фактическо случване, пародират фактическото случване, наратива, превръщат фабулата в украшение. Действието е разложено до преливане на цветове и линии, до геометрични компоненти; редуцирано е до фрагменти, за да отведе към един по-късен етап на развитие на декоративния образ: персонажът с декоративно-пластична, вторично подменена марионетна идентичност („Приказка в рококо“).

Развитието на концепцията за декоративно стилизиран персонаж е сред основните тенденции в разработването на декоративното изображение. Декоративният герой се появява още в приказния образ на снежната царица („Зимна утрин“) и замества героя-цвят и линия от декоративните етюди в две основни посоки: пластично-марионетната стилизация („Приказка в рококо“ и „Любовта на една кукла“) и притчово-философската стилизация („Звероукротител“ и „Зимна любов“). Пародираната, гротескна идентичност е в основата на смисъла на този похват. И в двете посоки на стилизиране персонажите остават именно стилизирани, все още тенденциозно лишени от живата, психологически разработена идентичност, която ще узрее като похват в разказите от 30-те години. Изобщо гротеската е превърната в основен образотворчески и смислотворчески похват както в декоративния, така и в експресионистичния образ. В ранните декоративни етюди тя е търсена в целенасочената естетизация и марионетната пластичност, сетне узрява в експресионистичните похвати на колажа и огрубения, загрозен контур, за да се развие в елегантната сатира на разказите от 30-те години („История на един автомобил“, „Къща“, „Първото сражение“ и др.).

Декоративно стилизираният марионетен персонаж от „Приказка в рококо“ получава по-сетнешно развитие в разказите „Звероукротителят“ и „Зимна любов“, в които започва да се заражда и сюжет. Сюжетът не е изграден вече единствено от декоративната трансформация на образа, от загатнатата, щрихирана фабула във визуално деперсонализираните и сякаш периферно докосващи се до „същинското действие“ персонажи („Зимна утрин“, „Празник“), но изгражда повествование, действие посредством притчовата деперсонализация, философската стилизация на персонажите, които биват

вече вторично „обслужени“ от декоративната орнаментална трансформация. Ако в центъра на художественото пространство в „Празник“ и „Зимна утрин“ застава подвижната, постоянно трансформираща се (абстрактно-геометрично) декоративна образност, то в „Звероукротителят“ и „Зимна любов“ наблюдаваме нейната вторична, обслужваща образа функция, в която тя стилизира образа, без самата да става център на фабулата. Персонажът, с други думи, вече е декориран, не стилизиран: „При тия думи Непознатият стана съвсем спокоен и върху лицето му се простряха бели крила“ или „Главата му така потъваше в греещи лазури, отлитаща в самота“. Декоративно изградената украса започва вече да орнаментира един характерен авангарден персонаж, лишен от психологическа идентичност, без самата да остава като централен персонаж, и започва да се реализира все повече в сравнението: „Непознатият обаче чувстваше сърцето си бяло и дръзко, ...там нежността се разстиляше като снежен мрак над начупени пропасти: но той сега ги прекриваше без усилие“; „В сърцето на Непознатия пееха искри, сърцето му звучеше като кристал: там желанията застиваха в сънища, преобраздени от ледени цветя“.

Декоративната – геометрична и цветова – стилизация е в гледката, която се открива от прозореца, описва мислите, лицата, пародира образите. Отношенията между мъжа и жената, създадени в тяхната модерна, търсеца онтологичното безличност, са поставени в центъра на тези две декоративно стилизирани философски притчи, които отвеждат към мотива на един по-късен разказ, вече търсец конкретиката на предметното изображение – „Радостта от живота“. Образите стават все по-осезателно конкретни, интонирани, поетизирани, но не деформирани, разпадащи се на предмети, абстрактни визии и геометрични плоскости. В движението към „Радостта от живота“ от „Празникът“ и „Зимна утрин“ през „Звероукротителят“ и „Зимна любов“ персонажът узрява заедно с конкретно-реалистичния детайл, за да постигне психологическа плътност в разказите от 30-те години: „Къща“, „Историята на един автомобил“ и особено „Първото сражение“.

Ритмичното аранжиране на декоративния текст („Празник”, „Зимна утрин”) узрява във фабула („Звероукротител”, „Зимна любов”). Ако в ранните декоративни етюди *ритмичната вариация* на формата и цвета е самата фабула, то в „Звероукротителят” и „Зимна любов” фабулата започва да се създава не само във визуалното обработване на персонажите, но и да съпътства това обработване с някакво случващо се действие, макар и все още доминирано от декоративното третиране на образа като сюжетотворческо: „Непознатият се спря, дързък и неподвижен. В ръцете му тялото на Дамата почиваше, просто и малко, туптящо като сърце... Непознатият стоеше, разкрячен и висок, върху гърдите му се огъваше тялото на Дамата като тъмна броня. И на мястото на сърцето му тлееше в бледност нейното лице: неподвижно, прозрачно и чисто, сякаш цвете”. „Декоративният” сюжет („Зимна утрин”, „Празник”) живее отвъд традиционното действие в пародирано (застиващо) движение и време; той се създава от декоративната вариация, от преобразяването на самите цветове и форми. Постепенно обаче, той започва да се развива към реален сюжет, който обуславя декоративната вариация, а не се създава от нея („Звероукротител”, „Зимна любов”).

Ако в „Звероукротителят” и „Зимна любов” декоративното изобразяване развива философско-притчовата стилизация на персонажите, „Приказка в рококо” бележи друга тенденция на прилагане на декоративните изобразителни похвати: пародиране на персонажите посредством вторично изградената пластична идентичност, която ги създава в иронична парадигма, пародира ги като персонажи на действие; пародира персонажа и действието като опори на художественото пространство. Пародийно-приказни герои, те са загубили в театралната си поза дори приказното тайнство. Художественият декор е иронизиран, сведен до театрално двуизмерен, ексцесиращ във форми и цветове, той пародира релефността на изображението. Малката маркиза, пажовете, Дон Педро, херцог дьо Сент Обри, Ибрахим Хасан са гиздави кукли с жълти перуки, зелени обувки, бледорозови чорапи, дантелени ръкави. Фрагментът и тук се запазва като похват на декоративното изображение като засилва и подчертава



пластиката на детайла, за да я развие в естетиката на конкретно-предметното в късните разкази („Къща“, „Историята на един автомобил“). Той създава поетиката на характерно декоративната динамично застиваща и оживяваща картина, монтирана като колаж. Изобщо, гротескното значение на декоративното изобразяване става смислозадаващата линия в „Приказка в рококо“.

В „Любовта на една кукла“ декоративното изображение постепенно отдава гротескотворческата си функция на по-пряко изразения хумор на карикатурата. Образите запазват следи от известна пластическа декоративна стилизация (бледното кукленско лице на героинята), но не декоративната стилизация е тази, която ги създава като гротескни образи, за разлика от куклите в „Приказка в рококо“. Те отвеждат към късната сатира на Мутафов от „Натюрморт“, в която пластичната стилизация е останала само като украшение на образите, без да създава текстове-украшения, какъвто е „Приказка в рококо“. „Любовта на една кукла“ носи елементи от един поранен стадий на сатирично изображение – експресионистично-карикатурната стилизация на образите и фабулата в „Смъртен сън“: „Най-сетне се случи чудото: телефонният номератор размести цифрите си, няколко реклами се превърнаха, в оперетата избухна стачка. Изглеждаше, че настъпва краят на света, но старите моми бяха на друго мнение“. В „Смъртен сън“ целенасочената естетизация на декоративния образ отстъпва на характерно експресионистично огрубяване и загрозяване, развито и в „Грубости“, „Невъзможности“ и по-зряло – в конкретно-предметен детайл в „Радостта от живота“, като запазва фрагментността и геометризацията, характерни за декоративния образ и монтиращи експресионистичния колаж.

В разказа „Грубости“ художественото пространство вече е белязано все по-уверено от експресионистичните изобразителни похвати, които се преплитат с декоративните и ги трансформират своеобразно: образът (персонажът) остава в плен на подчертания пластичен контур, но напуска естетическата парадигма на изобразяване и се загрозява, интонира се експресионистично. Декоративният похват остава, както и в модерните приказки „Звероукротителят“ и „Зимна любов“, за

да декорира, украси персонажите, без да бъде самостоятелен сюжетотворчески център. Експресионистичният израз доминира в антиестетически и шокиращи изображения, които напомнят „Невъзможности“: в черепа, оголения мозък и зелените бръчки на Влюбения. Жената спи неподвижно възнак, а един златен зъб зловещо се откроява в бледнината на устните, тя има жълти рамене, вехнещи ръце, безсмислено розови около лактите. Нощното кафене, овалите на огледалата, червената кръв на виното и отровнажълтите сърпове на лимоните ни отвеждат на свой ред към експресионистично-фрагментния колаж на нощния локал в „Невъзможности“. Фрагментният щрих и огрубените форми на Влюбения пък загатват контура на бъдещия Шлосер от „Радостта от живота“: „Една корава ръка отчупи стегнат ъгъл между белия овал на гърдата, няколко пъти се събориха напрегнатите мускули на коленете, натрупани без опора“. Острите звуци, ярките цветове – поразително съчетани: зелено и ярък оранж – са характерно експресионистични. Геометричните плоскости остават от декоративното изображение-украса, за да подчертаят на свой ред експресионистичното развитие на персонажа. Интересно явление при фрагментната стилизация тук е, че тя развива по-скоро експресионистично излъчване, отколкото декоративно, независимо от смесването на чертите на двата изобразителни подхода: „Отведнъж пред лицето му се начупи в пъстри блясъци седефната гримаса на една жена“. Експресионистичните тенденции в „Грубости“ се изразяват и в характерния концептуален образ на Нищото, който обединява разказа със „Звероукротител“ и „Зимна любов“, за да се запази и в по-късни творби като „Майка“ (Пладнето).

Разказът „Смъртен сън“ доразвива тенденциите на взаимодействие и трансформиране на декоративното изображение в експресионистично. Той стои завършено-самостоятелен, своеобразна зряла кулминация в развитието на експресионистичния почерк на Мутафов. Издържан в мрачна, експресионистична стилистика, разказът впечатлява с художественото внушение, потърсено в механизма на съня, похватите на киното и излъчването на индустриалната пластична култура. Корелацията между изобразителните похвати на съня и кинематографа, тяхната фрагментна поетика, е основата на

художествения подход, реализиран в текста. Мутафов разработва експресионистичния творчески потенциал на неочакваните обрати на съня, шокиращите връзки отделят силно излъчване. Умело е вплетена в контекста декоративно-фрагментарната поетика на рекламата. Теоретик на художественото, Мутафов търси във връзката между съновната поетика, поетиката на кинематографа и поетиката на рекламата сякаш самия механизъм за създаване на художественото изображение. Текстът прилича на художествена матрица, обърната наопаки, която, от една страна, залага дискусиата върху начина на създаване на художествени изображения, от друга, показва опакото на художественото изображение. Образите са сякаш разглобени, разхвърляни и слепени напосоки; сглобени в колаж, те сякаш отразяват различни етапи на работа, представляват различни експерименти с механизмите на създаване на художественост. Мутафов успява да постигне въздействие като въвежда читателя в етапите на работа върху художественото изображение.

Сънят създава части от художествени образи, фрагменти, които монтират разказа, налепен произволно в опита да се „реставрира“ работата на несъзнаваното.<sup>10</sup> Реалността на съня е основната работа на разказа, портиерът „в дълбинните пластове на несъзнаваното изживява един киносюжет като реалност“.<sup>11</sup> Киното е двойствено тълкувано в есетата на Мутафов: от една страна, то е външното око, което отразява физическата същина, от друга, то внася възможността за „ново разрешение в изкуството: играта“.<sup>12</sup> Киното пресреща изкуството с анти-изкуството в нов смисъл на понятието „изкуство“; пародира идеята за достоверност и единственост на гледната точка към случващото се, като самото то е пародирано.

Декоративното изобразяване се запазва в рефренната поява на образи, ритмизацията като „характерна за орнаменталността като литературно явление“ е типичен похват на създаване на художественото пространство в декоративните творби от 20-те години (романът „Дилетант“, декоративният етюд „Празник“). Тя се изразява в поява на едни и същи елементи в различни конфигурации, отношения и контекст, в

рефреново оживяване на мотиви, в трансформацията на образи. Рекламите, тълпата, старата мома, полицаите, болницата, лекарят, сестрите и отровената дама се появяват в различни версии на себе си, а през всички тях се трансформира образът на портиера. Ритмичната поява на трансформирани образи се развива като явление и в един вече по-уверено неореалистичен разказ като „Радостта от живота”, където образите на проститутката, сифилитика, мръсните деца се завръщат във фабулата, но вече не за да я задвижват напред, а за да я орнаментират. Идентичността на персонажа е отново пародирана: посредством създаването на образа му като слепен от фрагменти в колаж (портиера) и посредством свеждането му до фрагмент от колаж, постигнато с помощта на рефренното завръщане на образите в текста. Пародираната, „колажна” идентичност на персонажите в експресионистичния разказ замества пародираната, пластично изградена идентичност на героите–кукли.

Фабулата е декоративно несъществуваща, пародирана, редуцира се до постоянната подмяна на възможности за себе си. Техниката на колажа от образи като създаваща фабулата ще отстъпи по-нататък на все по-уверено причинно-следствена фабула в по-късните, неореалистични разкази. От цветовата ритмизация на декоративните етюди като основа на фабулата е останала ритмичната поява на черното и бялото, които влизат във вариращи съотношения. Действието се развива като на филмова лента, задвижвано от „скачането” на фрагменти от действия и от образи, пренесено върху филмовата лента; действието е сценично стилизирано, създадено като „версии” на действителността. Техниката на кинематографа се превръща в експресионистичен похват за гротескно деформиране на видимото, който пародира традиционната хронологическа последователност в едно вторично преработено усещане за време. Колажът от образи замества колажа от форми и цветове като характерен декоративен похват на изграждане (пародиране) на фабулата.

Между размисъла и съня, между реалността на съзнанието и реалността на несъзнаваното, разказът е взривен от експресионистичния усет към *откровението* на апокалипсиса във финала си. Библейски повей долавяме в преплитан-

щите се между редовете на екзистенциалния размисъл молитвени интонации. Отвореното око на Космоса е в откритието на Съня.<sup>13</sup> Декоративната деформация, сякаш достигнала своя апогей, започва да отстъпва все повече на експресионистичната, която постепенно ще се развие към новата поетика на конкретно-предметните реалии.

Декоративният, абстрактно-геометрично стилизиран образ възхожда все по-определено към предметно-конкретния детайл във втората част на разказа „Резигнации“. Плътният предметен контур на есенната стая е характерно експресионистичен, но напомня и естетиката на „предметния“ художествен стил: „Аз седя на един прозорец, на който са наредени големи жълти дюли“. Сякаш върху живописно платно, образът е пределно зрим, осезаем, опростено вещен. Усетът към плътния контур дава основания на изследователи да сравняват експресионистичния почерк на Мутафов с „предметния“ стил на Атанас Далчев.<sup>14</sup>

Развитието на декоративния пластичен контур към предметно-конкретен детайл е основна естетическа тенденция, която наблюдаваме в разказите от сборника „Технически разкази“. Усетът към предметния детайл забелязваме още в ранните творби на Мутафов – „Моторът“ и „Пианото“, които, въпреки че предхождат декоративните етюди, носят тенденции на късното авторско развитие, разгърнати в разказите от началото и средата на 30-те и началото на 40-те години. Машината е подчертана в нейното зримо-предметно присъствие, в частите ѝ от желязо, мед и месинг, нейната конкретна материя не е деформирана, а лирически одухотворена; моторът носи чугунена каска и гривни от никел, той е „жестоко и красиво същество, с желязна глава и лаком търбух, препълнен с масло“. Моторът е геометрически визуализиран, без да е геометрически деформиран, „бързите му стави се напъргат в „безкрайно правилен ритъм, описвайки чисти линии“, и в синусовата линия на своя хармоничен живот той насича времето в правилен ритъм“. Геометричната визия доразвива своето художествено излъчване с помощта на експресионистично наситени цветове, образът не е редуциран във фрагмент, а е подчертан посредством детайл, което го прави да остане хомогенен.

Пианото от едноименния разказ отново остава отвъд драстичната стилистична деформация, то се характеризира с хипертрофирания детайл – одухотворен, но не абстрактно-геометрично деформиран. Известна естетическа деформация откриваме в нарушената физическа пропорция в „голямата позлатена реклама с името на фирмата” и хипертрофираните клавиши, видени като „покорна голяма уста, засмяна с всичките си зъби”. Пластическата стилизация развива декоративния образ като обслужващ гротескното изображение. Пианото е съжалено като доброто послушно животно, сгущено безполезно в своя ъгъл, подобно безпомощната карикатура на Дилетанта, блъскан и мачкан от случайно преминаващи коли и хора, които гасят с театрален жест цигарата си в него. Одушевяването на предметния контур развива гротескното изображение като предпоставя метаморфозата на образа: пианото се търкаля по корем, „обезумяло, глупаво от радост и възгордяно до пукване”.

Декоративният контур развива автентично гротескно излъчване в образа на Госпожицата, която се оглежда двуизмерна и деперсонализирана в лака на пианото. Госпожицата донякъде загатва героинята от „Приказка в рококо”, която е създадена с декоративно подменена идентичност: тя е изобразена посредством колаж от впечатления, който създава света в произволно свързани фрагменти, форми и цветове, слепва отрязъци действителност в „бели акации, сини въздишки, панорамическа музика от Швейцария, тераси от аспержи, глетчери от галисанди”. Нейната идентичност е редуцирана в розови сънища. Характерно за ранния декоративен период на Мутафов, фабулата все още липсва, тя е фрагментарно нахвърляна в жестове и впечатления, изсушени двуизмерно в стилизирани размисли и чувства, все още далеч от психологическата плътност, в едно пародирано в откъси „живот” време, застинало отвъд движението. Емоционалното фрагментиране е характерно за ранното декоративно изобразяване, което по този начин иронизира психологическата плътност на персонажа. Създаването на психологически релеф е сякаш усещано все още като част от фаталната, погубваща литературност на словото.

Разказът „Радостта от живота“ бележи преломни тенденции в използването на пластическата стилизация. Ако „Зимна утрин“, „Празник“, „Приказка в рококо“ търсят художествено излъчване в пластическата деформация на образа и превръщат, характерно за декоративното изобразяване, текста в „орнамент“<sup>15</sup>, то „Радостта от живота“ доразвива едни ранни наченки на предметно третиране, забелязани още в „Моторът“, за да започне да оформя вече по-осезателно прехода от орнаменталната декоративна художественост към неореалистичната художественост на конкретния предмет, на конкретния детайл. Пластическият контур вече не деформира художественото пространство, а се стреми към реалистичното предметно изображение. Мутафов търси естетиката на техническия детайл, на красивата линия на буталата, цилиндрите, болтовете и капаците, на колелата, щангите, кулисата и вала. Той предава красотата на самия технологичен работен процес, без да поетизира; не създава, а предава реалността с характерен за развитието на авангарда неореалистичен почерк – почеркът на баналното изображение. Образите стават все по-конкретни, все по-изчистени от декоративна деформация, все по-живи. Шлосерът и момичето са стилизирани в аурата на присъствието си, „спасени“ от пряка орнаментална стилизация в цветове, линии, форми. Шлосерът е обграден с естетиката на техническия век, на индустриалния пейзаж – груб и едновременно естетически завладяващ; стилизиран в геометрията на експресионистичния рисунък, сякаш превит стълб, закован при четвъртитата маса, с лъжица между зъбите.

Момичето, от своя страна, диша в импресионистично стилизираното си отражение, в светлината на стаята, в контура на тънките пердета, в ясножълтото дърво на масата, в ефирността на венчалната рокля. Образите са отново деперсонализирани, но живият им човешки дъх се усеща все по-осезаемо, конкретиката на присъствието им излиза от пластическата деформация на линиите и цветовете, от пластично стилизираната „идентичност“. Орнаментите остават във функцията на детайли, които допълват, без да обсебват и подменят идентичността на персонажите. Шлосерът е подчертан в своите кожени ръкавици и лъсната коса, изпод кас-

кета му изпадат златни къдри, очите му се откриват внезапно сини. Пластичната и цветова стилизация е дозирана прецизно, търси естетиката на видимото отвъд ексцесията на стилския експеримент.

Философският размисъл се освобождава от прекия си изказ, за да се въплъти в контура на картината, в релефа и интонирането на образите; отстъпва на разказа все по-голямо художествено пространство и го освобождава от деформиращата си функция. Персонажът диша все по-естествено в драмата си, емоционалният контур става все по-жив, рефлексията обобщава образите в алегии, деперсонализирани и значещи. Животът е завъртян в образи – проститутката, сифилитика, нечистите деца от задния двор; художественото пространство се изгражда в смисловите бинуми – животът на Шлосера пулсира достоверно двойствено: между красивото и грозното, между прозаично ежедневното и поетично любовното, между грубото и ефирното на материята, в мъртвата-жива материя на машината, която съживява и убива. Вакханалното пиршество пред прага на новия живот е пресечено от екстатично погиване. Осъдени на смърт, сифилитикът и проститутката са живи с надеждата за безсмъртие. Децата едновременно милват и убиват, в корема на проститутката расте смъртта, която тя молитвено усеща като нов живот. Радостта от живота изпълва тези, които го предизвикват ежечасно: акробатите, цирковите артисти, убийците, тези, които не го осмислят – пианиците, идиотите. Човекът носи паралелни, двойствени вселени, за да се противопостави и едновременно слее с другия човек, който „минава всеки ден край нас, в нас”. Движението вдъхновява радостта от живота, то е самият живот – без въпроси, без отговори, оголен и първичен. Очите на детето оглеждат небето, в тях растат цветя, както в погледа на всеки друг, животът цъфти със своята мимолетност, крехък, вибриращ редом със смъртта, без да търси отговори. Диалогът между световите, между човешките вселени, се развива постепенно до пълно взаимно проникване в края на разказа. Всичко става понятно, откровението е отпразнувано с мълчание.

Тенденцията на освобождаване от декоративната пластична стилизация продължава да се развива и в разказа



„Майка“; оттенък от присъствието ѝ остава в импресионистичното тониране на реалната видимост, в живия контур на пейзажа, в отблясъците на пленителната утрин, в милионите бисери, монети, искри на морската вода. В хода на разказа картината се трансформира, без да се деформира. Пейзажът се развива в застрашаващи експресионистични тонове, светът се начупва динамично, тревожно в надвисналото безучастие на Пладнето.

Майката е фокусът, около който се върти камерата, тя се създава като смислов център в първичността на мъката си. Животът и смъртта се срещат в нейния образ, в зенита на Пладнето, откъдето наднича безучастно екзистенциалният Смисъл – в единството на метафизичния трепет и отвъдната твърд. Човекът и космосът се пресрещат трагично, човекът живее, жаден и обречен, създава – в радост от живота.

Декоративният почерк се видоизменя в експресионистично контурирания фрагмент, в пластическото редуциране на хората до „черни черти“, до „пламъците на дрехите“. През окото на Пладнето плажът е сведен до кръгли чадъри и набраздени тела, майката е изразена в нагънатия корем и окървавените колене. Фрагментарно, но вече не декоративно, изображението акцентира върху конкретиката на реалистичния фрагмент, който не подменя идентичността на образа и на свой ред е освободен от деформацията на геометричната стилизация и е сведен до детайл. Пластичното третиране остава в лака на морето, жените са яки и бронзови, но живата им човешка идентичност остава осезаема в потта, която се смесва със солта на морето. Експресионистичният почерк се усеща в детайла на „черепите“, в екстатичната мъка на майката, във внезапния преход (сякаш киномонтажен ефект) към надвисналото Страшно. В неореалистичната тенденция, както ще проследим и по-нататък, постепенно отпада функционалността и на експресионистичния рисунък, той остава, за да подсили реалистичното изображение, но не и да го замести.

Както в „Радостта от живота“, така и особено в „Майка“ фабулата открива все по-уверено своята същинска структурна функция – явление, пряко свързано с психологическото вплътняване на образите. Действието застава в основата на

разказа, развива се стремително и насища художественото пространство с напрежението на случването.

С разказите „Концерт” и „Натюрморт” Чавдар Мутафов се завръща сякаш отново към акцентиранията пластическа стилизация, но вече единствено в утаяването в предметния детайл и пластиката на фрагмента, като я запазва все по-далеч от естетическия експеримент. Разказът ни въвежда в предметно наситено пространство, естетизирано в зримото присъствие на детайлите от концертната зала, спокойна в колоните си от полиран камък, който се стопява в сенките, „само мраморът на капителите блести по-силно, обвит в голямата дъга на корнизата, гдето венци и гирлянди се гонят околоръст по етажите на ранговете и галериите”. Художественото въздействие на геометричния контур дооформя пространството в характерни изобразителни акценти. Декоративната стилизация е запазена донякъде в зримо-физическото присъствие на музиката посредством пластическото стилизиране на музикалните инструменти, както и във фрагментното въвеждане на хората, които влизат в залата като различни парфюми и мъжки глави, в колажно изграденото пространство на публиката, в сливането на музикантите с оживелите инструменти и умъртвяването им в детайли от ръце, пръсти, нокти. Ръцете, устата, телата преобразяват пространството в колаж от движения, философският размисъл скулптира образите, утаява се лирично във фрагменти живот, в сълзата на кокетката, тръпнещите челюсти на студента, двамата влюбени, пръскащото се от мъка сърце на стареца. Страшната тайна на Бога завърта и монтира живота в чуден колаж на разпаднатия, търсещ смисъл.

В „Натюрморт” пластическата стилизация продължава да развива иронизиращото си значение.<sup>16</sup> Начената в „Приказка в рококо”, тази тенденция се разгръща по-късно вече не посредством декоративно подменената идентичност на персонажите, а посредством пластичната хипертрофия на детайла на декора, който обслужва новата, саркастична интонация на неореалистичния, социално-критически размисъл. Декоративната стилизация отстъпва на подчертаната зримост на детайла, при все че на места Мутафов се връща към обикнатата орнаментална стилизация, все по-конкретно умъдрена и

освободена от драстична деформация. Детайлът не е така конкретно-реалистичен, вътрешно естетизиран, както в „Радостта от живота“, „Къща“ и „Историята на един автомобил“; той остава естетически преувеличен, без обаче да деформира идентичността на изображението: „А дългата маса блестяше в синкави и снежни отражения, заледени от кехлибара на желетата и хайверите, разрязани с огнено-розовите мечове на лаксовете“. Следи от експресионистично-ужасяващ почерк остават във вплътненото, сетивно-интензивно стилизиране на някои детайли от масата: „яйцата, безстрастно отворили жълтите си очи към устремените срещу им металически тела на сарделите“. Следи от декоративния експеримент на ранните Чавдар-Мутафови етюди остават и в художествения избор на фрагментното изображение, което функционира вече в полза на експресионистичното изображение като монтира в колаж от пластически детайли натюрмортното платно на официалната вечеря.

Новаторска неореалистична тенденция забелязваме в сатиричната стилизация на празника, който тръпне в интриги и клюки, в слухове и поверителни разговори, в недомлъвки и намеци. Зад светската политура тлее нечистото любопитство относно реалното благосъстояние на домакина; наблюдателните фокусират чуждите инициали върху сервизите, върху порцелана, взет под наем. Зад греещата усмивка на домакинята тегнат съпротивите и грижите, униженията и подлостите. Светският дух цари в усмивките, надвили киселините и задуха; добре изиграната бодрост преодолява разстроените стомаси, вдървените кръстове и повредени стави. С чисто пригладени, бляскави нагръдници, огърлици и скъпи фризури гостите се превръщат в експресионистично контурирани гротески около красиво подредената маса, наливат устата си, загребват смело с ръце, приличието рухва под напора на апетита, отстъпва пред първичната нетърпеливост, обносните изчезват пред платата и подносите, за да оставят при оттеглянето си тъжната равностметка на хилядите остатъци от крушение, разсипани по килима, на смачканите салфетки и обърнатите чаши.

Чавдар-Мутафовият вкус към социалната сатира, към ироничното третиране на персонажите създава и гротеската „Ючбунар”. Малък град в града, Ючбунар тук е образ на човешкия порок в многото му лица, на всички онези недостатъци, които създават човека в гротескни щрихи, обобщават неуспеха във всичките му, свързани взаимно, аспекти. Мутафов нюансира богато тоналността, в която описва ючбунареца: отвращението се сменя с ирония, антипатията отстъпва на незлобливия хумор. Мутафов насища изображението с детайли, работи с богатство от форми и цветове без експериментална пластическа деформация. Подчертаната конкретика на предметния детайл тук развива ново значение: благ, незлоблив хумор в освободен от философско напрежение размисъл върху неведомата тайна на битието. Обърнат образ на красотата, ючбунарецът излиза от декоративно маскиращото изображение – жив, по човешки несъвършен. В ючбунареца се оглежда гротескно деформираният образ на самото време, той е неподвластен на съвремението, на модата, на изкуството във всичките му лица; неговата наивна сантиментална душа живее, потопена в поезията, музиката, живописата, отвъд двойствеността на доброто и злото, красивото и грозното, в пародираното философско измерение на надвремието. Гротескното излъчване е постигнато вече отвъд декоративната абстрактно-орнаментална стилизация, пластичната подмяна на идентичността е заменена с богат визуален детайл, интониран, но не деформиран.

Тенденцията към трансформиране на пластическата декоративна деформация в конкретно-предметното присъствие на вещта, открито като нейно естетическо измерение, забелязваме особено устойчиво и продуктивно развита в двата разказа от началото на 30-те години – „Къща” и „Историята на един автомобил”. Те доразгръщат наченатите в „Радостта от живота” и „Майка” тенденции към развитие на реалистичния рисунък, който узрява в етапната творба „Първото сражение” (сп. „Изкуство и критика”, кн.2, 1941г.). Автомобилът, подобно локомотива на Шлосера, е развит естетически посредством обилието от предметно конкретни технически детайли: „Във витрината се отразяваше тънката хромирана ивица на радиатора, тази година, според

модата, от матирани вертикални тръби с двуостър разрез. Двата големи фара излъчваха успоредни кристали: двата по-малки светкаха прозрачно ясни, с по един опал на дъното". Художественото пространство на разказа е развито в характерно авангардното естетическо осмисляне на предмета. Абстрактната стилизация на конкретно-предметното и динамичният обмен на пластични и абстрактни изразни средства отстъпват на тенденцията към разгръщане на вътрешното естетическо измерение на зримия предмет, внушено посредством обстоятелственото вникване в неговия детайл и конструкция. Експресионистичният почерк на автора се е запазил в някои характерно епатаращи визии на катастрофиралия автомобил с разпран корем, с разкривени колела, едното от които, прегънато и увиснало във въздуха, изглежда като жалък венец.

Една от основните тенденции, начената още в „Радостта от живота” и „Майка”, развита в „Историята на един автомобил” и „Къща”, за да узрее в „Първото сражение”, е все по-зрялото реабилитиране на фабулата, на сюжета, на фактическото разгръщане на действието в увлекателен разказ. Декоративно изграденият в психологически рефлексии, пародиран сюжет на декоративните етюди отстъпва на занимателно, динамично развито действие, в което фабулата се изгражда вече не като колаж от (привидно) нелогично слепени откъси живот, не посредством експресионистичния кинематограф на съня („Смъртен сън”). Автомобилът минава през ръцете на няколко различни собственика, живее с живота им, създава ги като образи. Реалистичното изграждане на психологическите профили е другата все по-развиваща се неореалистична тенденция, която съпътства конструирането на фабулата като творчески похват и напомня на виждането на Кирил Кръстев за „кръстопътната” позиция на изкуство днес, с вече нов фокус: „етичната стойност на човека”, която има „задължителността на житейска философия” („Кръстопът”). Все по-осезаемият психологически релеф, който развива идентичността на героя, заменя декоративно скулптираната, подменена човешка идентичност на героите-кукли от 20-те години.

Пластическият фрагмент, от своя страна, се трансформира в психологическия шрих, примесен със сатирични интонации.

Сюжетът и естетически развитото присъствие на конкретния детайл се превръщат в основен похват на изграждане на художественото пространство в „Къща“. Увлечателен разказ, пълен с професионални детайли, „Къща“ привлича с новото осмисляне на фрагмента: превръщането му в конструктивен, не деструктивен подход към образа. „Къща“ развива художествени значения като богато, наситено с обстоятелства, реалистично платно, което заменя авангардната живопис на ранните етюди: в този ъгъл са застанали двама младежи земляци, които се опитват да спестят от работата; в центъра бъркат бетон група свадливи млади селянчета; там носачите на тухли се катерят неуморно по скелята, а надзирателят се е надвесил „като свекърва“ над опитните бетонджии. Мутафов управлява читателския интерес като поддържа динамиката на възприятието посредством редуването на общи планове с пластиката на единични фигури. Сякаш око на камера следи гъмжилото на строежа, сред който вниманието ни приковават отделни фигури – архитектът, надзирателят, предприемачът, майсторът. Психологическият релеф на образите, както и в „История на един автомобил“, е постигнат посредством шрихането, в специфичния жест, който наследява декоративно деформирания персонаж, редуциран във фрагмент: архитектът дълго чука с цигарата си върху кутията с цигари, инженерът изтрива с характерен жест ръждата в панталоните си, майсторът върви с метър в джоба, мери и отбелязва, а надзирателят размахва бастуна си навсякъде. Ново измерение на словесната живопис, словото добива живописно излъчване в предметната конкретика и множествеността на изображенията, която замества декоративно стилизираното слово, деформирано в естетически орнаменти. Орнаментът отстъпва на детайла, абстрактно-линейното, формално-деформативно третиране на предмета – на реално присъстващия предмет.

Предметният детайл, геометрически пластичен и текстурно плътен, е вече експресионистично интониран, не деформиран: „Отдалеч постройката расте неочаквано яка и

се забива в небето с недовършените си зъби, като огромна челюст”, „яките кубове на основните колони, с настръхнали снопове от желязо, извити на куки”. Декоративно-пластичната стилизация отстъпва на ярки, сетивно-плътни сравнения: лопатите блещят като мечове, бетонът искри като хайвер.

Декоративно стилизираният пластически детайл е почти изцяло асимилиран, претопен в реалистичния рисунък на „Първото сражение”. Увлекателната фабула е узряла пълноценно на мястото на застиналия орнаментален разказ; психологически-реалистично разработеното пространство на образите е заместило напълно орнаментално изградената, пародирана идентичност на героите-пластики от декоративните етюди. Развитието на психологическия формат на действието е основната новаторска тенденция в повестта, създадена както посредством характерното интониране (щрихиране), което съживява героите, така и чрез реалистичното развитие на действието сякаш в „реално време”. Фрагментарното пресъздаване отстъпва на фрагментното, което изгражда героите чрез характерния жест, чрез характерния детайл от тяхната външност. Читателят е въведен по един особено интимен начин сред тези земяци: посредством детайлите от техния бит, посредством земните им радости и човешките им стракове. Картината на електрическата буря насища уникално психологическото пространство на разказа, войниците се кръстят и плачат като деца, викат се по име. След бурята еднообразните редици на похода се съживяват от песни и шеги, земяците се викат един друг, разказват си.

Новаторска тенденция в създаването на психологическия формат е разработена и посредством първоличната форма на разказа, посредством навлизането постепенно в света и мислите на автора, който разказва. Отначало в щрихи, образът на разказвача се развива и насища с подробности, за да запълни плътност психологическото пространство на финала. Художественото въздействие на лирическите отклонения реализира своеобразни емоционални кулминации в тока на разказа. Образът на разказвача се развива постепенно: от цялостното лирическо присъствие в разказа, през пластически изградените живописни стилизации и фрагментарните речеви изяви в хода на действието, за да завърши в монолога

на финала, интониран поетически-философски. Естетизирано, но вече не деформирано, словото рисува платно след платно, смяната на природните картини развива действието на похода. Визиите са оцветени от сетивно осезаемо човешко присъствие, далеч от пародиращата декоративна деформация. Психологическият релеф на образите е постигнат чрез динамичното интониране на видимото, заместило драстичната, подменяща стилизация. Бавният, далечен ход на редиците се приближава в кадъра, начупва се от експресионистично неспокойствие в усещане за близостта на страшното. Мутафов запазва експресионистичния изобразителен похват в наситения цвят, в плътния контур, в могъщо извитите форми на образите. Пред редиците блясват „ярки зарева“, хората изтръпват пред „яркочервения диск“ на оръдията. Особено експресивно са скулптирани човешките фигури, които се откъсват от общото платно в своята единственост: „И тогава чухме бай Иван да реве като звяр. Крачещ по склона, с развята мушама и напрегнати колене, той приличаше на оживяла бронзова фигура, изваяна в един единствен устрем, с високо вдигната дясна ръка и с жестокия профил на брадатото си лице“. Живописното излъчване е постигнато посредством единичния акцент, в реалистичния детайл на човешката фигура: „Земляк, окичен с манерки, цял заплакнат, се подаваше из дола, намерил веднага изворче“. Димко пребягва през сцените на боя с белите си навои, те са детайлът, чрез който авторът щрихира присъствието му. Ненчо е скициран с белия си кон, в линията на козирката, Иван – с косматите ръце, с брада, пусната от началото на мобилизацията, с черната си мушама, дълга до петите.

Мутафов развива физиономичното човешко присъствие и посредством пряката реч, заместила театрално стилизирания, несъстоящ се диалог от декоративните му разкази. Пряката реч се вплита в хода на действието, става един своеобразен, но естествен, а не декоративно стилизиран фрагмент от образа. Походът и сражението оживяват в развълнуваното човешко съпреживяване, интензивно осезаеми в широкото фрагментно платно от хора и природни картини. Сражението е пресъздадено психологически релефно, то е една своеобразна межда, преодолявана по пътя на себеот-



криването, в усещането за откритата идентичност. Пътят е средищният образ на случването в разказа, той съживява материята на текста, създава я като непрестанно движеща се, откриваща. Неореалистично реабилитираното психологическо пространство идва, за да замести експерименталните, пародиращи реалистичното образотворчество, експресионистични и декоративни художествени похвати. Мутафов интонира философските обобщения чрез психологическите акценти, успокоява и балансира своята търсеща художествена форма. Търсещите – експресионистични и декоративни изобразителни похвати остават единствено, за да нюансират, за да подпомогнат намерените, успокоени новореалистични форми.

### Бележки. Библиография

1. **Цочева**, Н. Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007, с. 127;
2. Цочева посочва превръщането на текста в орнамент като възглед на декоративното изкуство. – цит. съч., с.132;
3. Цочева посочва общата нагласа на Мутафов и Н. Райнов към декоративизма, „свързан и с украсата, естетизацията на действителността”. – цит. съч., с. 135; за красотата като стилова доминанта на декоративното изобразяване говори и Виолета Русева: „А какво друго е четенето на декоративния роман ако не разгадаване на механизмите, чрез които красотата се превръща в текстова стилизация?”, – В: **Русева**, В. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години. В. Търново, 1993, с. 32;
4. Цочева пише: „Декоративността не е просто стилос почерк, а превод на идеята в един универсален език”. – цит. съч., с. 140;
5. Пак там, с. 155;
6. Катя Кузмова-Зографова говори за „кръгови композиции” при развитието на декоративния текст. – В: **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 130, а Цочева – за ритмизация, която е характерна за орнаменталността като литературно явление”. – В: **Цочева**, Н. Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007, с. 147;
7. **Милев**, Г. Чавдар Мутафов: Марионетки. // *Везни*, II, 1920, № 3, с. 190-193;
8. Пак там, с. 137;
9. За естетическата стилизация на дискурса говори и Цочева, за „превръщането на самото разказване в украшение”. – цит. съч., с. 141;
10. Цочева тълкува съновиденията като подтиснатите желания на портиера – цит. съч., с. 200;
11. Пак там, с. 167;
12. Цитирано по текста върху филма „Кабинетът на д-р Калигари”, публикуван в книгата на Катя Кузмова-Зографова, „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта”. С., 2001, с. 429;
13. Мутафов вярва, че светът на космическото единство е в подсъзнанието: „това е светът на подсъзнанието, на тайната – може би един предопределен свят – светът на единството” (**Мутафов**. Ч. Милиоти. – В: **Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, с. 412);
14. В книгата си „Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта” Катя Кузмова-Зографова проследява приликите между есенната стая в Мутафовите „Резигнации” и „тъжовния интериор” на

Далчевата „Стая” (1925): „като се започне от специфичната „рамкираност” на пространството като в изобразителните ограничения на живописно платно-прозореца, мине се през детайлните съвпадения: „миризма на вехто”, есенно слънце, вехнесто „върху килимите на пода”, светещи „зимни дюли” и се стигне до финалния акорд – „и цялата печална стая / залязва бавно с вечерта”. – В: Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта, С., 2001, с. 129;

15. **Цочева**, Н. Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007, с. 133;

16. За ироническото значение на пластичната стилизация говори и Цочева в цитираната книга „Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни”, С., 2007;

## Библиография

- Аврамов, Д.** Урбанистичната естетика на Чавдар Мутафов. (Подранилият модернист) – В: Диалог между две изкуства, С., 1997;
- Ангелов, В.** Изкуство и естетика. С., 2005;
- Бодлер, Ш.** Художник на съвременния живот. – В: Естетически и критически есета, С., 1978;
- Бенямин, В.,** Художествената творба в епохата на техническата възпроизводимост. – В: Художествена мисъл и културно самосъзнание, С., 1989;
- Владимир Димитров-Майстора.** Новите течения в изкуството.// *Листопад*, II, 1919, № 7;
- Василев, Вл.** Между сектанството и демагогията.// *Златорог*, IV, 1923, № 2, с. 109-120; № 3;
- Видински, В.** Денди срещу Дилетант.// *Следва*, НБУ, № 7, декември 2003, с.10-18;
- Гечева, Т.** Теорията на Фройд за сънищата и „Смъртен сън“ на Чавдар Мутафов.// *Пламяк*, 1995, № 3-4, с. 118-120;
- Гълъбов, К.** „Вселена“.// *Развигор*, 8 ноември 1924, № 157;
- Гълъбов, К.** За експресионизма.// *Златорог*, II, 1921, № 3;
- Гълъбов, К.** Експресионизмът и чарът на луната.// *Стрелец*, № 9, 1 юни 1927;
- Гълъбов, К.** Към младежта.// (*Изток*, II, № 38, 1 октомври 1926) – В: Литературен кръг „Стрелец“, предговор и съставител Сава Василев, В. Търново, 2000, с. 53;
- Гълъбов, К.** Нашите културни задачи.// *Изток*, II, № 44, 14 ноември 1926, с. 1;
- Далчев, Ат.** Поезия и действителност.// *Изток*, II, № 55, 5 февруари 1927;
- Далчев, Ат.** Размишления върху българската лирика след войните.// (*Философски преглед*, V, 1933, № 4) – В: Страници, С., 1980;
- Данова, С.** Пладнето на майките.// *Литературен вестник*, № 26, 4-10 юли 2007, с.12-13;
- Даскалов, Д.** Бележки по изкуството.// *Съвременна мисъл*, I, 1910, №1 – В: Ликова, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995;
- Димитрова, Е.** Изгубената история, С., 2001;
- Златаров, Ас.** Културността в служба на Родината.// *Изток*, II, № 42, 31 октомври 1926, с. 1;
- Игов, С.** История на българската литература. С., 2002;
- Илиев, Ат.** Зовът на родината.// *Изток*, II, бр.40, 17 октомври 1926, с. 1;

- Илиев**, Ат. Конфликтът между родното и чуждото.// *Изток*, II, бр. 49, 19 декември 1926, с. 1;
- Кандински**, В. За духовното в изкуството. С., 1995;
- Каролев**, С. Гео Милев и Ернст Толер.// *Везни*, 2007, № 6, с.91-98;
- Кацарска**, Б. Кандински и смисълът на изкуството. С., 2001;
- Кръстев**, К. Кръстопът.// *Изток*, II, № 48, 12 декември 1926;
- Кръстев**, К. Неблагодарност.// (*Лебед*, III, 1922, № 1) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с.40;
- Кръстев**, К., Началото на последното.// (*Кресчендо*, 1923, № 3-4) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с.43;
- Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988;
- Кузмова-Зографова**, К. Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта, С., 2001;
- Кузмова-Зографова**, К. Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на Дилетанта. В: Известия на националния литературен музей, т.3, С., 2005, стр.133-154;
- Кузмова-Зографова**, К. Гео Милев и Чавдар Мутафов – едно „експресионистично” приятелство. В: Гео Милев - неудържимата пламенност. Нови изследвания. С., 2001;
- Куюмджиев**, Кр. Димитър Димов, Монография. С., 1987;
- Ламар**. Впечатления от трета художествена изложба.// *Новис*, I, 1929, № 1;
- Ликова**, Р. Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995;
- Люцканов**, Й. Експресия, ритъм, синестезия в „Технически разкази” от Чавдар Мутафов. – В: Класика и литературна история, Сборник в памет на проф. Любомир Стаматов, съст. и ред. Цветан Ракъовски. Благоевград, 2005, с. 319-328;
- Маринска**, Р. Иван Бояджиев и българския модернизъм.// *Проблеми на изкуството* (Извънреден брой), 1991, с. 33;
- Милев**, Г. „Литературно-художествени писма от Германия.// *Листопад*, 1, 1913-1914. Те се появяват съответно: „Писма от Германия” (Хауптмановото „Тържествено представление” и неговия бойкот).// *Листопад*, I, 1913, № 15, с. 103-104; Литературно-художествени писма от Германия (Оперети и фарсове).// *Листопад*, I, 1913, № 20, с. 142-143; Литературно-художествени писма от Германия (Сатирите около стария Пан).// *Листопад*, II, 1914, № 24, с. 173-174; Литературно-художествени писма от Германия (Немските поетки).// *Листопад*, II, 1914, № 28, с. 206-208;

- Литературно-художествени писма от Германия („Ликът на Одисея”, новата пиеса на Хауптман).// *Листопад*, II, 1914, № 31, с. 230-232;
- Милев, Г.** Родно изкуство.// (*Везни*, II, 1920-21, № 1) – В: Милев, Г., Съчинения, Т.2. С., 1976, с. 183-194;
- Милев, Г.** Литературна анкета.// *Везни*, III, 1921, № 9, с. 171-175;
- Милев, Г.**, Модерната поезия.// (*Звено*, 1914, № 4-5) – В: Милев, Г., Съчинения, Т.2. С., 1976;
- Милев, Г.** Критичен преглед. Експресионистична изложба// *Везни*, I, 1919, № 2, с. 17-21;
- Милев, Г.** Фрагментът.// *Везни*, I, 1919, № 4, с. 95-98;
- Милев, Г.** Небето.// (*Везни*, I, 1920, № 10) – В: Милев, Г., Съчинения в три тома, Т.2, С., 1976;
- Милев, Г.** Възвание към българския писател.// *Везни*, III, 1921, № 4, с. 56-59;
- Милев, Г.** Музиката и другите изкуства. – В: Алманах „Везни”, лит. сб. под редакцията на Гео Милев, Ст. Загора-София, 1923;
- Милев, Г.** Поезия на младите.// *Пламяк*, I, 1924, № 2;
- Милев, Г.** Юбилейна изложба. Владимир Димитров-Майстора.// *Везни*, III, 1921, № 2, с. 17-27;
- Милев, Г.** Театрално изкуство.// (*Везни*, I, Ст. Загора, 1918) – В: Милев, Г. Съчинения в три тома. Т.2. С., 1976;
- Милев, Г.** Родно изкуство.// *Везни*, II, 1920, № 2;
- Милев, Г.** Чавдар Мутафов: Марионетки. // *Везни*, II, 1920, № 3, с. 190-193;
- Милчев, Л.** Двата орнамента (за декоративността в едно произведение на Чавдар Мутафов).// *Литературна история*, 1991, № 19, с.8-18;
- Митов, Д. Б.** Свърхреализъм.// *Развигор*, IV, № 162, 13 декември 1924, с. 1;
- Мутафов, Ч.** Зеленият кон.// *Везни*, II, 1920, № 3, с. 129-130;
- Мутафов, Ч.** Пейзажът и нашите художници.// *Златорог*, II, 1920, № 2, с. 153-166;
- Мутафов, Ч.** Линията в изобразителното изкуство.// *Златорог*, II, 1920, № 4, с. 337-340;
- Мутафов, Ч.** Плакатът.// (*Златорог*, II, 1921, № 3) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с.84;
- Мутафов, Ч.** Експресионизмът в Германия.// *Демократически преглед*, 1924, № 9-10 – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 350;
- Мутафов, Ч.** Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поemi” от Едгар По.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 88-90;

- Мутафов**, Ч. Преображения на театъра.// *Театър и опера*, 1922, № 6-7, с. 8 и с. 13 и В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 286;
- Мутафов**, Ч. Банално изкуство.// *Изток*, II, № 41, 24 октомври 1926, с. 1;
- Мутафов**, Ч. Двойственост в изкуството.// *Изток*, II, № 40, 17 октомври 1926, с. 1;
- Мутафов**, Ч. Владимир Димитров-Майсторът.// *Стрелец*, № 7, 18 май 1927г., с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Карикатурата.// *Везни*, II, 1920, № 2, с. 53-69;
- Мутафов**, Ч. Танцът в миражи и преображения.// *(Листопад*, 1922, № IV-V) – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 279;
- Мутафов**, Ч. Шрифт.// *Изток*, № 51, 2 януари 1927, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Внушения в изкуството.// *Лъч*, I, № 34, 1929, с. 6-11;
- Мутафов**, Ч. Животът като изкуство.// *Слънце*, I, 1919, № 9-10, с. 279-287;
- Мутафов**, Ч. Моторът.// *Везни*, I, 1919, № 9, с. 269-272;
- Мутафов**, Ч. Радостта от живота.// *(Демократически преглед*, 1924, № 4) – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 149;
- Мутафов**, Ч. Борис Денев и пространствените проблеми на неговите картини.// *Стрелец*, 1927, № 11, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Четири имена.// *Везни*, I, 1919, № 8;
- Мутафов**, Ч. Изложбата на „Родно изкуство.// *Везни*, I, 1919, № 9, с. 278-283;
- Мутафов**, Ч. Изложбата на Борис Денев.// *Слънце*, I, № 4, 24 юни 1919, с. 109-112;
- Мутафов**, Ч. Картините на Иван Бояджиев.// *(Везни*, II, 1920, № 1) – В: Мутафов, Ч. Избрано, С., 1993, с. 410;
- Мутафов**, Ч. Андре Жид, „Теория на символа“.// *Везни*, II, 1920, № 3, с. 91-97;
- Мутафов**, Ч. Пианото.// *Везни*, I, 1919, № 12, с. 345-347;
- Мутафов**, Ч. Зимна утрин /декоративен етюд/.// *Везни*, I, 1919, № 7, с. 206-208;
- Мутафов**, Ч. Празник /декоративен етюд/.// *Везни*, I, 1919, № 10, с. 294-297;
- Мутафов**, Ч. О, Слънце... /глава от романа „Дилетант“// *Везни*, II, 1920, № 1;
- Мутафов**, Ч. Три писма за малкото момиченце.// *Везни*, III, 1921, № 9, с. 167-171;
- Мутафов**, Ч. Зимна любов.// *Везни*, III, 1922, № 17-18, с. 301-305;
- Мутафов**, Ч. Изложбата на Борис Георгиев.// *Везни*, III, 1922, № 19, с. 336-340;

- Мутафов**, Ч. Изложбата на Хр. Каварналиев.// *Везни*, III, 1921, № 13, с. 240-243;
- Мутафов**, Ч. Изложбата на Иван Пенков.// *Слово*, № 1006, 1925, с.4;
- Мутафов**, Ч. Иван Пенков.// *Стрелец*, № 2, 14 април 1927, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Изложбата на Никола Танев.// *Литературни новини*, № 11, 9 декември 1928, с. 3;
- Мутафов**, Ч. Никола Танев.// *Стрелец*, № 4, 28 април 1927, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Проблеми на скулптурата.// *Стрелец*, № 10, 8 юни 1927, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Италианските картини на Борис Денев.// *Изток*, II, № 49, 1926, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. XV художествена изложба на Борис Денев.// *Демократически сговор*, № 3021, 1933;
- Мутафов**, Ч. Иван Милев.// *Изток*, II, № 55, 5 февруари 1927, с. 1;
- Мутафов**, Ч. Стенописите на Иван Милев.// *Стрелец*, № 12, 25 юни 1927, с. 2;
- Мутафов**, Ч. Никола Маринов.// *Стрелец*, № 6, 12 май 1927, с. 1;
- Мутафов**, Ч. Хр.З. Йончев-Крискарец.// *Стрелец*, № 5, 5 май 1927, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Илия Петров.// *Стрелец*, № 1, 6 април 1927, с. 1;
- Мутафов**, Ч. Родна живопис.// *Изток*, II, № 57, 19 февруари 1927, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Родна архитектура.// *Изток*, II, № 58, 26 февруари 1927, с. 1-2;
- Мутафов**, Ч. Изложба на жените художнички.// *Мисъл*, I, № 20, 1930, с. 3-4;
- Мутафов**, Ч. Хронология на танца.// *Литературни новини*, II, № 26, 24 март 1929, с. 2;
- Мутафов**, Ч. Танцова школа „Боденвизер“.// *Лъч*, I, № 75, 10 март 1929, с. 3;
- Мутафов**, Ч. Тестяна архитектура.// *Архитект*, 1934, № 7;
- Мутафов**, Ч. Архитектурни проблеми в Германия.// *Слово*, № 967, 22 август 1925;
- Мутафов**, Ч. Родното в нашето жилище (очерк).// *Литературни новини*, II, № 32, 5 май 1929, с. 2-3;
- Мутафов**, Ч., Казимир Едшмид, „Прокажената гора“.// *Златорог*, 1925, № 7, с. 369-383;



- Мутафов**, Ч. Сецесионен танц.// *Литературни новини*, № 28, 7 април 1929, с. 1;
- Мутафов**, Ч. Линията в изобразителното изкуство.// *Златорог*, II, 1920, № 4, с. 337-340;
- Негенцев**, Х. Съвременният културно-естетически идеализъм.// *Съвременна мисъл*, II, 1911, №.2 – В: Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995;
- Ницше**, Ф. Раждането на трагедията, С., 1990;
- Пенчев**, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003;
- Попдимитров**, Ем. Съвременното изкуство.// *Наши дни*, I, 1921, № 5, с. 3-8;
- Радославов**, И. Идеи и критика. Към въпроса за експресионизма и около него.// *Хиперион*, I, 1922, № 6-7, с. 417-428;
- Радославов**, И. Делото на българския символизъм.// *Хиперион*, 1928, № 5-6;
- Райнов**, Н. Изкуство и стил.// (*Везни*, I, 1919, № 3) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с. 95;
- Райнов**, Н. Символ и стил.// (*Везни*, II, 1920, № 1) – В: Манифести на българския авангардизъм, съст. и предговор В. Русева, В. Търново, 1995, с. 97;
- Райнов**, Н. Художествени школи.// *Златорог*, II, 1920, № 10, с. 846-872;
- Русева**, В. Предговор. – В: Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995;
- Сарандев**, И. Първата. – В: Български литературен авангард, антология. С., 2001;
- Сирак Скитник**. Тайната на примитива.// *Златорог*, IV, 1923, №1, с. 3-7;
- Сирак Скитник**. Старо и ново изкуство.// *Везни*, II, 1920, № 7 – В: Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995, с. 40;
- Сирак Скитник**. Изкуството не е формула.// *Златорог*, XVII, 1936, № 2 – В: Литературен живот между двете войни. Т.1. С., 1995;
- Стефанова**, Н. Метафоричните възможности на Чавдар-Мутафовото слово.// *А*, 1993, № 7, с. 54-60;
- Стоянов**, Л. За новата поезия.// *Развигор*, IV, № 158, 15 ноември 1924;
- Стоянова**, Л. Преображенията на фантастичното. С., 1996;
- Стоянова**, Н. Отвъд марионетките.// *Литературен вестник*, № 28, 18-24 юли 2007, с. 4-5;
- Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., 1988;

- Сугарев**, Е. Николай Райнов – боготърсачът богоборец. С., 2007;
- Сугарев**, Е. Самотният бунт на Дилетанта.// *Литературна мисъл*, 1986, № 9, с.44-57;
- Тенев**, Д. Красота срещу истина.// *Следва*, НБУ, декември 2003, № 71 с.19-30;
- Хабермас**, Ю, *Философският дискурс на модерността*, Плевен, 1999; Фуко, М. *Генеалогия на модерността*, С., 1992;
- Хаджикосев**, С. Странната одисея на българския модернизъм.// (*Литературна мисъл*, 1984, № 4) – В: *Поети-символисти*. С, 1990;
- Янев**, Вл. Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм. С., 2001;
- Цочева**, Н. Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007;

Александра Антонова

**ЧАВДАР МУТАФОВ**

**В ТЪРСЕНЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ЛИК**

Първо издание

Редактор Мариана Тодорова

Рецензенти: Проф. дфн Светлозар Игов

Доц. д-р Владимир Янев

Печ. коли 16

Тираж 300

**ISBN 978-954-315-065-6**

Издателство

„Карина-Мариана Тодорова”

София, 2011