

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“.¹ 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“.² 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 художник³, 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 XX 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 рефлексивно 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 търсеция „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.⁴ 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 текстове⁵ „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“⁶, „Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ на Едгар По“⁷, „Преображения на театъра“⁸, „Танцът в миражи и преображения“⁹, така и по-късни като „Шрифт“¹⁰, „Експресионизмът в Германия“¹¹ и особено „Банално изкуство“¹², „Двойственост в изкуството“¹³ и „Внушения в изкуството“.¹⁴

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“¹⁵, 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*¹⁶). 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.¹⁷ „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”.¹⁸ 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“¹⁹ 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 светоусещане. 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 центроостремителна, 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”²⁰) „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”.²¹ 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“²², 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“²³, 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 модернизъм²⁴, а текстът му – „Моторът“ – „онагледяващ „Манифест на футуризма“ на Марнети от 1909 г.“²⁵ „Чавдар Мутафов постига и едно „очовечаване“ на машината, продължава тя и посочва Мотора като „поетическа формула за епохата на модерния човек“²⁶, 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“).²⁷

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. Срещаме 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-Мутафовска 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 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”²⁸ 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., където²⁹ 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“³⁰ 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”³¹ 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 хората... 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 хората, 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 противоположностите³², за широкия спектър на авангардните идеи³³, така и за тенденция на концептуален развой в разбиранята на самия автор³⁴, 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 Ангелов³⁵ 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“.³⁶ Веднага след това се появява изкуствоведската му рецензия „Изложбата на „Родно изкуство“³⁷, редом с есето „Моторът“ (иначе първата му публикация въобще се счита рецензията за Борис Денев в сп. „Слънце“ от същата година, както твърди Катя Зографова³⁸). 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“³⁹, а в следващия, бр. 2, Мутафов се появява с два ключово идейни изкуствоведско-философски текста: концептуалният текст „Карикатурата“⁴⁰ и „Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ на Едгар По“.⁴¹ 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.⁴² Публикациите в сп. „Везни“ свидетелстват за „експресионистичното приятелство“⁴³ 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“.⁴⁴ Още през 1919 г. там са се появили есето „Моторът“ и разказът „Пианото“⁴⁵, декоративните етюди „Зимна утрин“⁴⁶ и „Празник“⁴⁷, а през втората годишнина се появява глава от романа „Дилетант“⁴⁸, последвана от разказите „Три писма за малкото момиченце“⁴⁹ и „Зимна любов“⁵⁰ в третата годишнина. Във втората и третата годишнина на списанието се появяват и още изкуствоведски текстове: „Изложбата на Борис Георгиев“⁵¹, „Изложбата на Хр. Каварналиев“.⁵² 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”⁵³ и „Иван Пенков”.⁵⁴ 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”⁵⁵, „Изложбата на Никола Танев”⁵⁶ и „Никола Танев”.⁵⁷ 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”⁵⁸ – 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“. ⁵⁹ Очарован от „търсещата неудовлетвореност“ на художника, Мутафов посвещава на Борис Денев още статиите „Италианските картини на Борис Денев“, ⁶⁰ „Борис Денев“⁶¹ и „XV художествена изложба на Борис Денев“. ⁶²

Творбите на Майстора вдъхновяват Мутафов да създаде впечатляващи философски обобщения, одухотворени от несравним белетристичен изказ. Сам теоретик на авангардно антимиметично, избирателно отношение към действителността, ⁶³ Майсторът създава образци на експресионистичното изображение, изразени във волята за познание, застинали на прага на израза. ⁶⁴ Формите на Майстора „разрушават единството на предметното в огромно цветно сгромолясване, 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“. ⁶⁵ 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.⁶⁶ 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”.⁶⁷ през „Иван Милев”⁶⁸ до развитието на един монументален стил в „Стенописите на Иван Милев”⁶⁹, 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”⁷⁰ 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-Крискарец⁷¹, 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 Петров⁷² 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”⁷³, 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”⁷⁴ и „Родна архитектура”.⁷⁵ Полемиката за родното тече активно в следвоенния период и е закономерно положена в контекста на отношението „изкуство-действителност”.⁷⁶ 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)⁷⁷, в търсене на общочовешкия характер и значение (Л. Стоянов)⁷⁸, потърсено е едновременно във връзката с действителността на историята, но отхвърлило битоописателството (Ат. Далчев).⁷⁹ 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”⁸⁰, „Нашите културни задачи”⁸¹), Ас. Златаров („Културността в служба на родината”)⁸², Ат. Илиев („Зовът на родината”⁸³, „Конфликтът между родното и чуждото”⁸⁴). 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”.⁸⁵ Новото изкуство създава един нов свят в „Рисунките на Сирак Скитник в книгата „Поemi” на Едгар По” – „гротесков и ирационален”.⁸⁶ 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”.⁸⁷ На изяществото на женския похват той посвещава и интересни редове в непу-

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“⁹¹, 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“⁹², „Танцова школа Боденвизер“⁹³ и

особено впечатляващата философско-ерудитско-белетристична статия „Танцът в миражи и преображения“⁹⁴. 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“⁹⁵ – 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“.⁹⁶ 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“⁹⁷ 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”⁹⁸, „Архитектурни проблеми в Германия”⁹⁹ и, разбира се, концептуалните текстове „Родна архитектура” и „Родното в нашето жилище”.¹⁰⁰ 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”¹⁰¹, 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“¹⁰² (посветено на руския художник Василий Милиоти), чудесния изкуствоведски текст „Женските типове у германските рисувачи“¹⁰³ и рецензията върху 12-томната история на изкуството на Н. Райнов – „Вечното в изкуството“.¹⁰⁴ 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, търсещо 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“¹⁰⁵, 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.¹⁰⁶

През 1925 г. в „Златорог“ се появява новелата „Прокажената гора“ на Казимир Едшмид.¹⁰⁷ 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“.¹⁰⁸

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.