

Проблеми на изкуството в декоративната критика и есеистика на Чавдар Мутафов

Надежда Цочева

Теорията на изкуството на Чавдар Мутафов

Естетиката на Мутафовата модерност може да се разчете чрез есета и статиите, пръснати по страниците на периодичния печат – „Листопад“, „Слънце“, „Везни“, „Златорог“, „Демократичен преглед“, „Изток“, „Стрелец“, „Слово“ и др. Писани в периода 1919–1940 г., есеистичните студии и критическите рецензии на Ч. Мутафов свидетелстват за разностранните и универсални интереси на *дилетанта* към различни проблеми на изкуството и културата – литература, живопис, архитектура, кино, танц, мода. Естетическата теория, експлицирана в неговото творчество, отразява динамиката на понятието модерност¹.

Още в началото на 20-те г. два есеистични текста на Ч. Мутафов стават знак за появата на едно ново културно явление, влизащо в разрыв с традицията – „Животът като изкуство“ и „Зеленият кон“. „Животът като изкуство“ (1919) представя в обобщен вид възгледите на твореца за отношението *живот-изкуство*. Според него в изкуството животът се познава и постига естетически:

*Това, което наричаме „лик на живота“ е само желанието да се отъждестви вътрешната симетрия на аза с външната безформеност на не аза.*²

Откроявайки ключовото понятие *стил*, творецът смята, че *стилът* обяснява *живота*, чрез него се постига *единството на аза в многообразието на външния свят... отношението на стила... към оживената материя и самия живот е чисто символическо*.³

Своите разсъждения върху стила Ч. Мутафов продължава в „Зеленият кон“ (1920), който провокира още със самото си заглавие: „*стилът*

¹ В основата на понятието модерност се полагат понятия като разрыв, новост, субективност, другост, в духа на теорията на Фр. Джеймисън. Вж. Джеймисън, Фр. Единствена модерност. С. 2005 г.

² Вж. Мутафов, Ч. Животът като изкуство. В: Слънце. 1919. кн. 9–10. с. 279.

³ Вж. Мутафов, Ч. Животът като изкуство. В: Слънце. 1919. кн. 9–10. с. 280.

поставя началото на една възможност, която в кръга на изкуството се превръща в естественост“. В това есе творецът защитава правото на коня да бъде зелен, т.е. правото на всяка необичайност да живее с дадения ѝ смисъл. В условията на една обичайна знаковост зеленият кон би бил невъзможен, но вкаран в друга – с други компоненти и закономерности (жълто небе, червена трева), той губи своя първичен знаков характер и става нещо обичайно за условията на втория тип знакова система:

Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която веднъж включен е длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с и през всичко останало: той става необходимост – за нас и за изкуството – и под знака на една по-висша категоричност, той престава да бъде чудо, защото се разбира сам по себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултат на едно зрение, той постига закономерността на едно въззрение. А това последното носи име: стил.⁴

Става ясно, че изкуството за Ч. Мутафов започва с думата „другояче“⁵ – представлява друга система, различна от живота в традиционния смисъл на думата, с други изисквания и действащи принципи. Другостта на изкуството се мисли чрез проблема за стила. Авангардният творец идва с ясното съзнание за своя разрыв спрямо традиционните представи, провокативно поднасяйки и обяснявайки своите възгледи за изкуството на съвременниците. За разрыва с традицията свидетелства бинарният начин на говорене, който през 20-те г. се конкретизира в категориите *живописно-декоративно, идеализъм-натурализъм, изток-запад* (Н. Райнов), *експресионизъм-импресионизъм* (Г. Милев). Разрывът с реализма и с концепта *действителност* е заявен в есето на Ч. Мутафов „Експресионизъм или реализъм?“, в което се извежда антинатуралистичният и ирационален характер на новото изкуство: „нашето *вчувстване* в нещата“, „устрем към нещата“, „не само като вечноменяваща се привидност, а като *същина*“.⁶ Открит е антимиетизмът като водещ принцип, а проблемът за познанието се обвързва с проникването в скритата зад видимостта същност на нещата, с изразяването на ирационалните светове. Същността на експресионизма е изведена и в „Пейзажът и нашите художници“, но като етап по пътя на обективирането на Душата в една история на изкуството, включваща стиловите движения: импресионизъм, естетизъм, експресионизъм, примитивизъм, футуризм, кубизъм:

⁴ Вж. Мутафов, Ч. Зеленият кон. Везни. II. 1920. кн. 3. с. 218.

⁵ Чрез тези свои разсъждения Ч. Мутафов се вписва в контекста на 20-те г., когато се появяват различни дискурси върху стила, оказал се една от най-обсъжданите категории – напр. статиите на Н. Райнов „Източно и западно изкуство“, в която също се появява думата *другояче* при възприемането на изкуството (Везни. 1919. кн. 8), „Симбол и стил“ (Везни. II. 1920–21. кн. 1).

⁶ Вж. Мутафов, Ч. Експресионизъм или реализъм. В: Слово. VI. 1926. бр. 1104. с. 1.

Крайната граница на обективирането на аза в експресионизма е религиозно-метафизическото отношение към външния свят. Крайната цел е – познанието и постигането на Непостижимото и Вечното⁷.

В есето „Експресионизмът в Германия“ се откроява антицивилизаторският патос на новото изкуство чрез метафората за „вътрешното око“:

Експресионизмът беше и едно познание. Той ни научи да гледаме нещата извън техните привидности; научи ни да пречупваме формата, да намерим в нея идеята; откри пътищата на душата през материята; слъ света с нашите бедни сетива, за да го направи елементарен и неук, върна ни при Адама. Ала заедно с това, той трябваше да живее при нас с бързините на големия град, спътник на тълпите и електричеството, брат на машината, цар на катастрофите, проституцията и града – и в тази двойна роля той ни остави само тежкото наследство на своята грозота⁸.

В приведените за пример есеистични текстове на Ч. Мутафов се наблюдава размиване на границите между аналитично-критичния и литературно-метафоричен език в жанра есе, характеризиращ студиите на българските модернисти през 20-те г., основан на принципите: импровизация, асоциация, реторика. Този стил на писане е съзвучен с жанра *декоративна критика*, характерен за немския критически дискурс⁹. В тези есета същността на експресионизма е изказана чрез термини, репрезентативни за модерната европейска естетика – възгледите на В. Кандински, В. Ворингер, Х. Бар за изкуството. Пребиваването през 1908–1912 г. и 1923–25 г. в Мюнхен способства за културната отвореност на твореца – съпреживял късното развитие на Мюнхенския *сецесион*¹⁰ и появата на авангарда, в частност – *експресионизма*¹¹. От една страна, той се интересува от сецесиона, за което свидетелстват есеистичните студии: „Сецесионен танц“, „Мюнхенско изкуство“, „Карикатурата“, „Архитектур-

⁷ Вж. Мутафов, Ч. Пейзажът и нашите художници. В: Мутафов, Ч. Избрано. 1993. с. 304.

⁸ Вж. Мутафов, Ч. Експресионизмът в Германия. В: Мутафов, Ч. Избрано. 1993. с. 350.

⁹ Вж. Daieva-Schneider. Cavdar Mutafov und der deutsche Expressionismus. Frankfurt am Main. 2001. 42.

¹⁰ За влиянията върху Мутафов говори самият той във в. Светоглас: „Влияние ми е оказал експресионистът К. Айнщайн. Техниката на езика съм започнал от Бодлер, Доде, Лавдан, научил съм много неща от О. Уайлд и К. Едшмид. Накрая трябва да помена всички известни и неизвестни автори от Мюнхенското хумористично сп. „Симплисисимус“ и „Югенд“ – майсторите на подигравките и стилистичните фокуси“. Вж. Мутафов, Ч. В: Светоглас. I. 1931. бр. 2940. с. 5.

¹¹ Според някои изследователи немският авангард не само непосредствено се отчленява от сецесиона, но и развива някои от неговите принципи – вж. Маринска 1996: 128. Тази тенденция се открива и в сп. „Везни“, в което отзвучават символистично-сецесионни идеи, успоредно с новите експресионични идеи за изкуството – напр. редополагането на О. Уайлд и П. Фехтер, Х. Валден.

ни проблеми в Германия“, словесните ескизи за художници на страниците на в. „Изток“ и „Стрелец“, статията за Франц фон Щук, централна фигура в Мюнхенския сецесион. От друга страна, тук се осъществява неговата среща с музиката на Вагнер, с изкуството на В. Кандински¹² – с експресионистичната група около „Синият конник“. За интереса на Ч. Мутафов към Кандински свидетелства есето „Проблеми в изобразителното изкуство“, връзката с Фр. Марк се открива в „Линията в изобразителното изкуство“ и „Експресионизмът в Германия“, за П. Клее говори в „Карикатурата“. Интересът към Делоне, експресионист и кубист, е засвидетелстван в „Айфеловата кула“¹³.

Критическият дискурс се придържа най-вече към тезата за принадлежността на Ч. Мутафов към експресионизма (Сугарев, Даиева-Шнайдер). Други изследователи откриват връзка с дадаизма (Ив. Сарандев), говори се за творчеството като „иронично средоточие на барокови, сецесионни, футуристични, експресионистични, сюрреалистични орнаменталности (К. Кузмова-Зографова)“. Самите авангардни творци се самоопределят чрез принадлежността си към новото, назовавайки го най-вече експресионизъм. Г. Милев например говори за „безбройните школи в днешната поезия и живопис, събрани под общото име експресионизъм“ (Милев 1920: 43). Новото се свързва с многообразието на „-измите“: експресионизъм, футуризм, примитивизъм, но и символизъм, срещу еднообразието на старото – реализъм и натурализъм. Ч. Мутафов държи през 20-те г. на дилемата: *експресионизъм или реализъм*. Ако в есето си „Експресионизъм или реализъм“ той се придържа към авангардното говорене за изкуството в бинарни опозиции, то в „Пейзажът и нашите художници“ и „Проблеми в изобразителното изкуство“ полага експресионизма в една история на модерното изкуство, а в „Експресионизмът в Германия“ извежда същността му чрез тезата за смъртта на експресионизма. Между теоретичните постановки на немския експресионизъм и тези на Мутафов могат да се открият съответствия. При немския експресионизъм може да се открие едно вътрешно противоречие, което също присъства и при Ч. Мутафов¹⁴. От една страна, се обръща внимание на вечността: „Експресионизъм е имало по всяко време“ (К. Едшмид и Х. Валден), „може би само името е ново и експресионистично изкуство е винаги имало“ (Ч. Мутафов). От друга страна, се наблюдава разграничаване на експресионизма от предхождащите го натурализъм и естетизъм като стилови епохи. В „Пейзажът и нашите художници“ той разглежда теорията за развитието на изкуството. В миросгледен план експресионизмът се

¹² През 1911 г. в Мюнхен излиза „За духовното в изкуството“ на Кандински.

¹³ „Айфеловата кула“ излиза в „Изток“, г. II, 1927, бр. 54.

¹⁴ За това важно вътрешно противоречие при немския експресионизъм и при Ч. Мутафов вж. Best, Otto F. Theorie des Expressionismus. Stuttgart. 1982.

противопоставя на предходните художествени явления в отношението си към действителността – характерни за него са изрази като „визия“, „вечност“, „същност“, „Чудо“. Теоретизирайки върху отношенията между художествения субект и представената от него реалност, Ч. Мутафов откроява четиристепенно отношение между съдържание и форма в субекта и съдържание и форма в обекта, като от тази гледна точка определя характерологичното за дадената стилова епоха: импресионизъм, естетизъм, експресионизъм, футуризм, примитивизъм, кубизъм. Импресионизмът според него е „проекцията на душата в природата“, докато естетизмът е „крайното тържество на субекта, познал, постигнал, преодолел и заместил действителността“. Художественият експеримент разчита на естетическата обработка на действителността чрез декоративната, т. е. „формалната“ стилизация. Именно в единството на стила, на естетическия комплекс *„пейзажът става елемент на душата в нейния естетически израз от линия, плоскост и пространство и получава една нова хармония, закономерност и форма“*¹⁵. Стилът е ключова категория, чрез която се мисли модерното изкуство. Динамиката на стиловете процеси е открояна в една история на изкуството, видяна като движение към тотално обективизиране на художественото творчество. Наблюдава се дуалистично схващане за реалността: търсене скритата зад повърхността същност на нещата – чудото, елементарното, тайната, и обективизирането на художествения процес. Основна теза, която защитава Мутафов, е тезата за *смъртта на стила* при експресионизма: „стилът загива при експресионизма“. Експресионизмът е видян като освобождението на съдържанието на външния свят от съдържанието на душата, превръщането на субекта в обект; като свръхчовешка и космическа воля. В правилото за обективизирания аз се крие стремежът на българския авангард към „деперсонализиране на изкуството“. С. Скитник също възприема ролята на изкуството като „освобождаване на човешката душа“, повече човечно, отколкото естетично, но целта е „да накарат всички да почувстват своето време“¹⁶. Деперсонализираният, трансцендентален аз, заместител на емпиричния аз, съответства на Г. Милевия „Бог-Аз“. Обективизираният аз в модела на Ч. Мутафов се представя като издигащ се в религиозната метафизика, със стремеж към „елементарното“, същността и вечността. Напр. в есето „Пейзажът и нашите художници“ е очертан експресионистичен модел, в чийто център се намира „религиозно-метафизичното отношение на аза към външния свят“ – *познаващият субект (провалилият се в познанието субект)*. Това е едно активно, осъзнато отваряне на субекта към обективната реалност, превръщането на субекта в обект. Кръговратът в изкуството завършва с „гротесковите и неизследвани пътища на примитивизма, футуризма и

¹⁵ Вж. Мутафов, Ч. Пейзажът и нашите художници. В: Мутафов, Ч. Избрано. 1993. с. 303.

¹⁶ Вж. Скитник, С. Тайната на примитива. В: Златорог. 1923. кн. 1. с. 88.

кубизма“, като едно възвръщане на *обективната действителност* като причина за творчеството *отново в себе си*. Тази история на изкуството, открояваща динамиката в понятието *модерност*, е залегнала в основата на Мутафовия художествен експеримент, разчитащ на принципа на синтеза.

Интересни наблюдения върху „естетическото приживяване в изкуството“, явяващо се основа на познанието на чистия дух и имащо две конкретни изяви: *стил и символ*, се откриват и в есеистичната студия „Проблеми в изобразителното изкуство“¹⁷. Тук Ч. Мутафов отново разсъждава върху историята на изкуството, но вече видяна като вечна борба и антиномия на крайните начала – стилът и символът, статичното и динамичното. Боравейки с позната от естетиката на Ницше дихотомия: Аполоново – Дионисиево начало, авангардният творец смята, че новото модерно изкуство е Дионисиево, отчитащо конфликта, несъответствието на стила и символа. Стилът, като отношение на космичното към личното, е проява на чистия дух, който може да получи зримост като орнамент и декоративност. Символът е отношение на личното към космичното. Дефинирайки понятията на базата на отношението: субект-обект, човек-космос, Мутафов търси същността на различните „-изми“ в обективацията на изкуството. Примитивизмът търси не стил, а освобождаване на стила чрез символа: „*познанието при него се свежда до най-първите извори на живота и освобождава всички баласт от знания и култура, които като чисто рационални пречат едно интуитивно преживяване*“. Експресионизмът като чисто символно изкуство отрицава всеки стил – познанието на космичното се свежда до отрицание на всички естетически ценности, придобити чрез стила, той е антистилно изкуство. За Ч. Мутафов футуризмът и кубизмът са чисто стилови изкуства: „*стилът празнува чистата си абсолютност*“ (обективация) *във време при футуризма, в пространство – при кубизма и в багра – при колоризма на Кандински*.

Чавдар-Мутафовият дискурс върху модерното изкуство се основава на постановки, свързани с категориите *субективност, стил, духовност, синтез*. В него могат да се разпознаят термини, с които боравят В. Кандински – *духовното в изкуството, синтетичното изкуство*; В. Винегер – *абстракция и вчувстване*, Лудвиг Курциус и Херман Бар. В „Д-р Калигари“ (1923) в направения опит за изясняване същността на експресионистичното изкуство Мутафов се позовава на терминологията на Х. Бар – сугестивната метафора за „вътрешното око“¹⁸. В духа на концепцията си за обективизирането на изкуството в експресионизма Ч. Мутафов използва понятието за свои цели и го свързва с разкриващата се зад повърхността вътрешна същност. Изхождайки от познатия за модерността постулат за изконното битие, той изказва тезата: „Експресионизъм

¹⁷ Вж. Мутафов, Ч. Проблеми в изобразителното изкуство. В: Език и литература. 2000. кн. 2.

¹⁸ За връзката на Мутафов с идеята на Х. Бар за история на художественото изкуство като „история на виждането“ в „Експресионизмът“ (1916) – Мюнхен вж. Шнайдер 2001: 54.

винаги е имало“, за да определи експресионизма не само като литературно направление, а като *възможност за ново познание*. Понятието се появява и в есеистичния текст „Експресионизмът в Германия“ (1924), когато говори за края на експресионизма – „вътрешното око на новото изкуство ослепя“¹⁹. Тук авангардният творец определя същността на експресионизма като мироглед: *„борбата на душата със света: срещу реалните форми на нещата той противопостави техните отражения в нас, техните символи, тогава животът се превръща в някаква закономерност от образи, в едно основно съчетание на образи, на знакове: той се стилизира“*. Изследванията на модерната естетика (Ворингер, Курциус) откриват стиловата форма като първична в изкуството: примитивният човек започва да узнава нещата не в тяхната видима форма, а чрез техния абстрактен белег – той ги е стилизирал; първото изкуство е идеопластично²⁰ – т.е. „изкуство на духовната форма“²¹. Теорията на Кандински за *духовността на изкуството*, учението за *синтезията* и *монументалния синтез*-проект между изкуствата се явяват особено представителни за Мутафов при осмислянето на проблема за стила.

Ч. Мутафов е свързан и с изследването на В. Ворингер „Абстракция и вчувстване“ при извеждане на същността на ключовото понятие *стил*. Откроена е връзката на модерните форми на абстрактното изкуство с примитивното изкуство. Ворингер обяснява закономерната деформация на обективния свят. Според него изразяващата художествена абстракция не само гарантира красота, но и достигане до същността на нещата в едно „изкуство на духовната форма“. Мутафов разглежда обръщането към културата на примитивните народи като гарант за чистотата и смисъла на експресионистичното желание на изкуството и преследва по-малко антицивилизаторски настроения. В „Зеленият кон“ той използва една метафора, която най-точно изразява същността на художествения феномен – тя сочи автономността на художествения текст и индиректно връзката със „Синият конник“ (Кандински и Фр. Марк)²². Кандински говори за „вътрешната необходимост“, по която се изгражда една картина, Фр. Марк – за „мистично-вътрешната ѝ конструкция“, а Мутафов – за „закономерността на едно въззрение, наречено стил“. Целта и при тримата е – да се трансцендентира външната проява, да се изрази вътрешната същност. Чрез стила се постига художествено овладяване на

¹⁹ Вж. Мутафов, Ч. Експресионизмът в Германия. В: Мутафов, Ч. Избрано. 1993. с. 351.

²⁰ Използваният термин „идеопластичен“ принадлежи на Курциус от „Античното изкуство“.

²¹ Вж. Кузмова-Зографова, К. Възкресението на Дилетанта. 2001. с. 428.

²² Транспониране на образа на сините коне на Франц Марк в образа на зеления кон на Мутафов.

емпиричната действителност, поставя се акцент върху вътрешното изказване – чрез съзнателна деформация по определени закони. Така се откроява близостта не до природата, а до духовната същност на нещата. Чрез цитирания термин на Карл Айнщайн – „всеки път другояче“, Ч. Мутафов насочва вниманието върху художествената свобода на творца, но видяна не като самоцел.

Категорията *стил* характеризира промяната в българския литературен развой през 20-те г. и се явява художествен израз на разрива спрямо възпроизвеждането на действителността в натурализма и реализма. Стилът е ключово понятие в сецесиона, но продължава да се обсъжда и в контекста на авангарда. Именно сецесионната естетика извежда на преден план категорията *стил* като естетическа обработка на словото в търсене на красотата, органиката, свързва се с понятията *синтез*, *орнамент*, *линия*, *ритъм*. Мюнхенският Югенд-стил е „стилът на свободната линия, декоративната стилизация, контурата с настроение“, както пише Ч. Мутафов в „Архитектурни проблеми в Германия“.²³ Сецесионът донася смесването на стиловете, което продължава да съществува и при авангарда. Според немски теоретици²⁴ експресионизмът не е стил, а нещо повече – „норма на изживяване, на действие, обхващаща мирогледа“ (Фр. Хюбнер), „експресионистичен начин на изразяване, изискване на духа. Той не е програма на стила. Той е въпрос на душата“ (Казимир Едшмид), „израз на идеи“ (Теодор Дьоблер). Според някои стилът имплицира формалното разглеждане на емпиричната реалност в рамките на художественото произведение, а въпросът за душата, мирогледът остава скрит – например представители на „Синият конник“ възприемат вторичността на формалното спрямо съдържателното (Кандински). Ворингер говори за двата полюса на човешкото усещане за изкуство: за натурализма – вживяването, за стила – стремежът към абстракция, която придава на нещата стойност на необходимост и вечност; сменяща се игра на явленията от външния свят. Той възприема стила като предпоставка за съдържанието. Подобна гледна точка осигурява автономия на художественото произведение спрямо емпиричната реалност. При Мутафов се наблюдава отграничаване не само от натурализма, но и дистанциране и от естетизма. Програмните характеристики се концентрират върху принципа на *абстракцията* с цел разграничаване от репродуктивната същност на натурализма и върху принципа на *грозотата*, гарантиращ дистанцираност от култа към формата и красотата на естетизма.

Категорията *стил* в България през 20-те г. става ключова при извеждане на същността на новото изкуство – за нея говорят Г. Милев, Ч. Мутафов, С. Скитник, Н. Райнов. *Стил* се нарича тайният знак на

²³ Вж. Мутафов, Ч. Архитектурни проблеми в Германия. В: Слово. VI. 1925. бр. 967. с. 4.

²⁴ В Германия не се поставя акцент върху говоренето за стила, не съществува експресионистичен канон за стила, а различни гледища, които диалогизират помежду си. Вж. Даева-Шнайдер 2001: 58.

модерното изкуство, който гарантира еманципацията на художествения текст спрямо реалността. Ч. Мутафов, като последовател на Ворингер, е вдъхновен от разбирането за абстракцията, „отнемаща самовластията на предметите от външния свят... и даваща им стойност на необходимост и закономерност“²⁵. „Понятието „закономерност“ играе ключова роля в дефинициите на стила („Зеленият кон“). Стилът, дефиниран като „поставена по-високо естественост“ гарантира автономия на художествения текст спрямо емпиричната действителност, като същевременно имплицира художествената свобода. Няма нищо с анархията, тъй като художественият субект целенасочено въдворява ред, избира изразните средства, подходящи за вникване в действителната същност на нещата. Ч. Мутафов използва постановката на К. Айнщайн за „творческа произвол“, който винаги е отнесен към духовно значимото и не се превръща никога в самоцел. Води до преодоляване на случайното, хаотичното в действителността и чрез закономерната и съзнателна художествена трансформация достига до същностното. Стилът е видян като формиране на „духовно събитие“, създаване на обекти, художествено пресътворяване; естетична деформация на действителността в рамките на художествения текст, търсене на същностното, за сметка на повърхностното. Чрез естетическата обработка – стилизацията, природните форми се подчиняват на художествената условност. Чавдар-Мутафовите стилизации са „динамично-фрагментарни“²⁶, характеризиращи се с декоративност и линеарна пластичност. Езикът на формите и цветовете (Кандински)²⁷ е призован да послужи като превод на незримото в своя декоративен или гротесков вариант – фрагментарната психика на човека от цивилизацията. От гледна точка на естетиката на експресионизма – *естетиката на вика*, те се подчиняват на принципа на интензитет, динамизъм. Ч. Мутафов теоретизира върху линията като стилев елемент: „Линията е израз на движение. Тя води окото през своята символична същност през трепета на живота“. Разкривайки символичния характер на линията, той определя господството на правата линия в модерното изкуство:

*Правата съществува, макар обезобразена от борбата – вълнообразната линия минава в остри и чупеци се ъгли; кръгът става триъгълник, квадрат; спиралата се начупва в хаос от ъгловати невъзможности*²⁸.

²⁵ Вж. Ворингер, В. Абстракция и вчувстване. 1978. с. 21.

²⁶ Аврамов, Д. Незаслужено забравен принос. В: Проблеми на изкуството. 1977. кн. 4. с. 22–31.

²⁷ За монументалния синтез на изкуствата и езика на формите и цветовете като абсолютен език, инструментализиран посредник между човека и вселената вж. Кандински. За духовното в изкуството. С., 1998.

²⁸ Вж. Мутафов, Ч. Линията в изобразителното изкуство. В: Златорог. I. 1920. кн. 4. с. 319.

При някои експресионисти понятията *привидно*, *стил*, *украса* се поставят в един смислов ред. Култът към красотата и към стил се възприема като аспекти на повърхностното. Тогава съзнателната деформация на реалността става отрицание на традиционните естетични произведения и приемане на грозното в различните му лица – на аномалното, неестественото, болното – в литературата и изкуството. Немският експресионизъм тематизира грозните аспекти на модерната цивилизация – става художествен израз на кризата на хуманните ценности. Провокацията спрямо красивото се свързва с разрива с естетизма, с футуристичните прокламации за събаряне на нормите: пълно скъсване с миналото, с традиционния идеал за красотата („да въведем грозното в литературата“), опълчване срещу тиранията на думите: хармония, добър вкус. Мутафов е привърженик на *стилистичната закономерност*, но използва и експресионистичния постулат за *грозното*. В „Зеленият кон“ и „Д-р Калигари“²⁹ обяснява експресионизма във връзка с категорията стил, а в „Пейзажът и нашите художници“ говори за загиването на стила в експресионизма – обективизирането довежда до редуцирането на силата на субекта, за сметка на доминацията на субекта, въдворяващ хармония и ред в естетизма. Това довежда до разпадането в дисхармонични, разкъсани форми на обекта на художествено изображение. Естетическата пластичност се измества от гротесковостта на изображението („Покерът на темпераментите“, „Грубости“). Тематизирането на грозното при Ч. Мутафов може да се постави в един смислов ред с Г. Милевия принцип за оварваряване. Срещу претенциите за изключителност и свръхдуховност застава идеята за варварството при Милев, за баналното изкуство – при Мутафов. Открит е стремежът към едно първично, безизкусно изкуство, завръщане към първичната органика на речта – срещу вторичните словесни естетизации, замяна на абстрактната културно-ерудитска символика с предметна и материална образност.

В есето „Експресионизмът в България“ (1924) Мутафов коментира края на това движение, като се вписва в теорията на Шпенглер за възприемането на културата като жив организъм, който след съответния период на растеж достига до своя залез. Анализира заслугите и липсите му, търсейки влиянието му в другите страни и причините за кризата. Те са намерени във вътрешните противоречия на това художествено явление в опита му да съвмести: от една страна, стремежа към познанието на скритата същност на нещата (съзнателната стилизация на целите на познанието довежда до трансцендента), и от друга страна, образът на големия град на съвременната цивилизация (художествената

²⁹ В „Д-р Калигари“ Мутафов дефинира експресионизма като „идеопластично изкуство“, като заявява връзката между експресионистичния стремеж към същественото, скритото зад видимостта и стилистичната закономерност като принципи в изкуството.

употреба на грозното се свързва с негацията спрямо емпиричната реалност и указва ставащото в съзнанието). Експресионизмът става тъжен документ на несъответствието с живота; загива търсецът райското първосъстояние на нещата и непригоден за всекидневното експресионизъм.

Концепцията за баналното изкуство като ревизия на експресионизма

В годините след второто завръщане от Мюнхен (1925–26) се наблюдава обръщане към неореалистичните съдържания и художествено-теоретични концепции, съответни в немската култура³⁰. Основополагаща теза в естетическата теория на Мутафов е тази за „двойствеността в изкуството“, колебанието между възвишеното и насъщното, между художествената условност и баналността на ежедневието:

Между тия широки граници на възвишено и насъщното се колебае изкуството... Изкуството става един автономен свят... става свръхпознание, както всяка религия; мистично и непостижимо... И все пак изкуството е една непосредствена даденост..., то е популярно, ежедневно, свързано с живота ни и нашите навици: то е банално³¹.

Говорейки за вечния афинитет на две бития – реално и въображаемо, Ч. Мутафов в „Банално изкуство“ (1924) и „Внушение в изкуството“ (1929) откроява своето разбиране за съдбата на изкуството в света на техническата възпроизводимост. В света на репродукциите, киното, радиото художествената творба загубва своята „аура“, своята уникалност, свързана с персоналния субективен творчески акт. Въпреки това производението на изкуството не трябва да изгуби своето внушение.³² Приближавайки се към реалния, баналния живот, самото изкуство трябва да стане живот и да изравни автор и читател чрез премахване на изкуствените прегради между тях. Елитарността се подменя от желанието за достъпност на художественото произведение. Естетическите обработки на действителността се заменят от нахлуването на ежедневието. „Банално изкуство“ съответства на развойните процеси в немската култура и може да се обясни именно в този контекст – явлението *новата предмет-*

³⁰ По този въпрос пишат Д. Аврамов, С. Даиева-Шнайдер.

³¹ Вж. Мутафов, Ч. *Двойственост в изкуството*. В: Мутафов, Ч. *Избрано*. 1993. с. 335.

³² Внушението е с коренно различен смисъл от този, който има в символистичната естетика – внушението на оригиналната творба шедевър.

ност³³. Авангардните експериментални текстове се завръщат към живота, разбран като ежедневност, баналност, налага се изискването за близост към живота и разбираемост. Естетичните норми – *необикновеност, особеност, другояче*, се заменят със социологични категории като *близост до реалното и полза*. Този процес е наречен от критиката, която се позовава на употребата на терминологията на Фр. Марк като: „*епохално-исторически значим прелом от една естетично-автономна художествена литература към една обективно-критична литература на употребата*“. В края на войната писатели като Иван Гол правят опит да сменят експресионистичния аристократичен дух чрез концепцията за необходимото доближаване на изкуство и народ: „изкуството изисква публика“, „изкуството като социално любовно действие“. Подобни идеи могат да се открият и в „Свет во тме светит ся“ на Г. Милев. Движението от художествената изключителност към „простата“ общественост намира своето съответствие при Ч. Мутафов в трансформацията на експресионистичните видения за зеления кон (1920) до постулата за баналното изкуство (1924). Рецепиентът в „Зеленият кон“ е провъзгласен за „далтонист“, докато в „Банално изкуство“ се говори за изкуство за всички, обясняващо по разбираем начин на публиката простите всекидневни неща. Концепцията за простото, но все пак изтънчено банално изкуство за Ч. Мутафов е логичен отговор за края на експресионизма. Срещу натуралността на зеления кон в рамките на художествения текст се възправя натуралността на простото, всекидневното и баналното като легитимен сюжет на художественото изкуство. На мястото на *Тайната и Чудото* – криещата се истинска същност на нещата зад повърхностния свят на явленията, се появява претенцията за целенасочената дискусия с простата видима действителност, както и при бившите немски експресионисти. „Зеленият кон“, „Пейзажът и нашите художници“ и „Д-р Калигари“ са позакъснял отговор на немските експресионистични търсения, а „Банално изкуство“ свидетелства за синхронизиране на рецепцията и предаването на немските идеи в България.

Концепцията за баналното като синоним на обикновеното и противоположност на елитарното влиза в употреба при Мутафов още от началото на 20-те г. Есето „Плакати“ (1921) обговаря категорията на баналното – синоним на простото, обикновеното, неелитарното, във връзка със силата на изразността на плаката. По време на второто си пребиваване в Германия Ч. Мутафов се запознава с новата предметност, изказвайки се за Г. Грос като за „майстор на гениалната баналност“. Баналният сюжет – сиво ежедневие, работа, кино, мода, реклама, машини – трябва да се интегрира в изкуството, което довежда до „полемичния

³³ За „примамливостта на реалистичното предаване на всекидневието, същностното и земното като противоположен модел на идеалистично-патетичния късен експресионизъм“ вж. Шнайдер 2001: 71.

диалог“ между изкуство и всекидневност. Баналното изкуство на простите обикновени неща трябва да се установи като противоположност на елитарното изкуство. Неслучайно „Двойственост в изкуството“ свидетелства за едновременно напрегната паралелност на висшето изкуство с възвишени сюжети и баналното изкуство на ежедневните случки. Амбивалентната пейоративно-конотативна категория като *баналното* е заложена в основата на манифестацията на новото модерно изкуство. Има провокативен потенциал – оповестяването на баналното отново не се вмести в потенциите на обикновеното, а е подобна на визията за зеления кон, съзнателно основана на шокиращото си въздействие.

Експерименталната проза на Ч. Мутафов в своята отвореност към авангардното в контекста на динамиката на модерното свидетелства за нова естетическа визия за света, съвместяваща „ежедневното и сублимното“. В изкуството се осъществява синтез между стила като мярка за индивидуално своеобразие и единство на духа и масовата култура. Твърдението на критиката за „нарушаването“, „разрушаването“ или „смъртта“ на стила се свързва именно с разрива с индивидуалистичната естетика, с новото битие на текста в света на „техническата възпроизводимост“, загубил своята „аура“ (Бенямин), съответстващо на деперсонализацията на човека в света на цивилизацията и типизацията в света на масовата култура. Оповестена е смъртта на стила като индивидуален почерк и раждането му като декоративна мозайка от различни гласове, идващи от различни векове, изкуства, от съвременността, ежедневието, които влизат в полемичен диалог помежду си. Това определя вторичния характер на експерименталната литература.