

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

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

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

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

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

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

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

Ритмизирането на текста⁶ посредством рефренната поява на трансформиращ се образ е характерен похват и на експресионистичното, но и на декоративното изобразяване („Празникът”). Фабулата на текста е създадена от вариацията на цвета, преминаването на два основни цвята, противоположни и ваимодействащи си, през „тялото” на текста. В началото на декоративния етюд виждаме цвета опростен: „Празникът дохожда отведнъж като голяма червена роза между сини гирлянди”. Образът в червено-синьо се развива, става по-сложен, привлича повече компоненти: „Празникът дохожда: това е голямата алена роза върху синята дреха на слугинята”. Рефренът на празника в червено-синьо се насища с допълнително въведени цветове (сребърно, розово), върху червените и сините контури Мутафов полага сребърни: „...слугините се въртят вече в синия кръг на радостта и снагите им цъфтят като големи алени рози, стегнати в сребърен лъч”. Малко по-нататък отново срещаме вече експресиони-

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

Геометричната стилизация е особено характерен похват на изграждане както на експресионистичното, така и на декоративното изображение у Мутафов. Още Гео Милев говори за линейната пластичност като характерна особеност на Мутафовия стил⁷; според Н. Цочева „декоративността на Чавдар Мутафов е абстрактно-геометрична”.⁸ Визията се изгражда или разпада на геометрични елементи, геометричната форма създава смисловия център на образа: „покрай ъгъла насреща се чертае бледосиня елипса, поръбена със злато и завъртяна около ярко червен център” или разпада образа на фрагменти, обслужва фрагментното изображение: „там долу се разхождат кръгове от шапки”. Особено характерен е абстрактно-геометричният характер на декоративния образ, който го разлага едновременно на геометрични форми и цветове. Геометричната форма понякога се появява като сравнение, без да деформира пряко образа: „Навън е ден – той се чертае като препълнен от светлина квадрат през черните рамки на вратата”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бележки. Библиография

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

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

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

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