

Чавдар Мутафов в парадокса на спиралата: експресионизъм и банално изкуство

В есетата и изкуствоведските си отзиви от 20-те години на XX в. Чавдар Мутафов развива философската идея за космическия „аз“, в която вярват експресионистите. Азът на експресионизма търси Непостижимото, Невидимото, Вечното, като излиза от себе си. Стилът е мислен като съвкупност от правила и закономерности на изразяване. Азът търси да преодолее личното именно чрез изявата на личното – стилът, израз на субекта, търси да изрази надсубектна реалност. През личното стилът цели едно безлично, но и свръхлично единство. И тук е парадоксът, върху който се развива експресионизмът. Но в този парадокс е заложено и развитието – защото няма импулсът към обективирание, към заличаване на личното не отвежда именно към унификацията и естетиката на масовото, подпомогната и от възможността за възпроизвеждане, за репликиране на къс изкуство безброй много пъти? Неореалистичното банално произлиза от експресионистичната изразност, наследява я, оттласквайки се от нея. След средата на 20-те години модата ще се огледа в естетиката на надличния аз, видима в неореалистичния рисунък, в естетизирането на баналното, делничното, масовото, в изкуството на улицата и града, на рекламата, плаката.

ПЪТЯТ

Творческият път на Чавдар Мутафов отразява – и концептуално, и белетристично – сложните отношения на усвояване и отблъскване, които се развиват през 20-те години между естетиката на експресионизма и неореалистичния стил на „баналното“ изкуство. Мутафовите теоретични текстове едновременно противопоставят, но и свързват двете естетически тенденции, пулсират в органичната връзка между двете художествени противоположности, които са свързани в едно и също светоотношение.

В есето „Пейзажът и нашите художници“ (1920) Мутафов обяснява философията и естетиката на експресионизма така: „Експресионизмът, прочее, е освобождението на съдържанието на външния свят от съдържанието на душата. Последната, запазвайки своите собствени форми на израз, е принудена вече да търси същността на нещата вън от себе си – и тепърва да я постига. Вместо да знае, тя се мъчи да познава, вместо да се занимава със себе си, тя

очаква в тръпки Чудото – и престава да мечтае, тя почва покорно да съзерцава, за да превъзмогне така собственото си съдържание и постигне в битието на всемира сама себе си. Художникът става наивен, стареейки се по този начин да се приближи до елементарното: отказвайки се от всички финеси на своя стил, той само съзерцава като дете, с първичността на най-простите си средства за израз почти без израз, отдаден само на тайната на постижението... Експресионизмът в своята консеквенция би трябвало да бъде прочее пълното освобождение на душата от нейното съдържание, или превръщането на субекта в обект... Крайната цел е – познанието и постигането на Непостижимото и Вечното. И понеже, все пак, съдържанието в експресионизма трябва да бъде някак изразено, първите форми на израз са негативни, т.е. разединени и противоречиви на всички норми за красота, придобити от стила и възпитавани грижливо в субекта... Експресионизмът в своя тържествен ход през изкуството разгръща широко своето съдържание на свръхчовешка и космическа воля и се възвисява недостъпен, лапидарен и масивен през тежката материя на своето битие“ (Мутафов 1993а: 303).

ПОНЯТИЕТО „СТИЛ“

Концептуализирането на естетическите деформации обезателно минава през определянето на явлението „стил“. Стилът носи естетическата деформация, стилът е самата естетическа деформация, той търси да изрази Невидимото в закономерности. Стилът е личното („аза, т.е. стила“, както пише Мутафов в „Пейзажът и нашите художници“), но той е и закономерното в изразяването, в смисъла си на норма той търси общото през личното, разгражда личното. Така естетиката на експресионизма, която търси абсолюта на самото Нищо, познанието и постигането на Непостижимото и Вечното през погледа на Аза, се гради върху парадокс, който Мутафов определя като „парадокса на свръхличната безусловност“. Изразно, свръхличната безусловност създава и „знака на елементарното“ (Мутафов 1993а: 315).

В студията „Проблеми на изобразителното изкуство“, част от която излиза със заглавие „Линията в изобразителното изкуство“ (1920), Мутафов прецизира концепцията си за стила като закономерност в изразяването, обусловена като такава от търсенето на надличното: „стил = отношение на космичното към личното“ (Зografova 2001: 373). Стилът е „една закономерност сама за себе си, изключваща опита и личното и влизаща в отношения с аза през безусловността на своята измеряемост“ (Зografova 2001: 373). „Стилът, определен по този начин, е прочее едно априорно начало на равенство или необходимост, независимо от личното творчество и само крайна граница на последното“ (Зografova 2001: 373). Стилът е необходимо начало на всяко изкуство, той носи безусловността и елементарната априорност на абсолюта, съществувайки във от личния израз, твърди писателят. В този текст обаче Мутафов дефинира и опита на личното в закономерността на стила – закономерността на личното той нарича „символ“: „символ = отношение на личното към космичното“ (Зografova 2001: 373).

Стилът е именно тази надлична съвкупност от закономерности в изобразяването: в есето „Зеленият кон“ (1920) Мутафов пише: „Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която веднаж включен, е вече длъжен да се подчинява... вместо да бъде погрешен резултат на едно зрение, той постига закономерността на едно въззрение. А това последното носи име: стил“ (Мутафов 1920: 129). Зеленият кон е естествен за боята си, „защото тази естественост е наложена не от нашето око, а от спектъра на стила“ (Мутафов 1920: 129). Стилът се превръща в естественост, защото всичко, което е в кръга на известна закономерност, е естествено, пише Мутафов. В дръзките новаторски търсения на Сирак Скитник в книгата „Поеми“ на Едгар По Мутафов вижда нова естетическа закономерност: „възможността на едно ново изкуство, което борави с изобразителните елементи във от това, което те изобразяват – в тяхното отвлечено сродство на равнозначещи обективни ценности и в тяхната иреална закономерност. Защото, все пак, това е една възможност, а всяко ново изкуство започва с думата „ДРУГОЯЧЕ“ (Мутафов 1993б: 417).

В „Плакатът“ (1921) стилът е определен като „онова координиращо начало, което сглобява, съчетава, пречиства“ (Мутафов 1993в: 268), той е положителното във формата, което отмахва всичко излишно – „формата получава така едно трайно единство, завършеност и безусловност“ (Мутафов 1993в: 268). Естетиката на елементарното превръща обикновеното в изключително.

В есето „Двойственост в изкуството“ (1926) Мутафов продължава да отстоява схващането си за изкуството („вечната възможност на човека срещу света“) и стила като съвкупност от закономерности: „Във всяко изкуство има вечни закони, без които е немислима неговата същност и неговото възприятие, еднакво важещи за твореца, еднакво човешки и космични“ (Мутафов 1926а: 1). Търсенето на закономерна обективност в изразяването е продиктувано от импулса на Аза към изразяване на Неизразимото, общочовешкото, свръхличното: „Може би така изкуството става свръхпознание, както всяка религия...“ (Мутафов 1926а: 1). Така се ражда естетиката на експресионизма. В схващането на експресионистката философия и естетика личното не носи възвишеното, напротив, личното преодолява себе си в търсене на надличното, възвишеното. Естетиката на експресионизма търси надличното и така задава перспективата на възвишеност в изкуството. В друга перспектива (а може би, закономерно сдвоена с първата) е съществуването на изкуството в сферата на баналното, делничното, ежедневно, това е изкуството, което обслужва живота.

Изясняването на понятието „стил“ минава през феномена на съвременното, индустриално изкуство по дилематичните оси „лично – колективно“, „уникално – масово“, „възвишено – банално“. В „Плакатът“ Мутафов разсъждава върху похватите в изобразяването на баналното, което го определя като изключително. В есето „Мода“ отново се спира върху феномена на колективния стил, на освобождаването на „аз“-а от себе си и сливането в „общата хармония на „интеграла „аз“ (Мутафов 1993г: 274). В обективизацията

и масовизацията на личното изживяване се създават формите на делничното, баналното се постига в обезличаването на изключителното.

ЕСТЕТИКАТА НА СЪВРЕМИЕТО: ЕСТЕТИЧЕСКАТА ДЕФОРМАЦИЯ НА БАНАЛНОТО, ОБИКНОВЕНОТО, ДЕЛНИЧНОТО

Чавдар Мутафов е особено заинтригуван от приложното лице на изкуството, изкуството в градската среда, изложено на масовото възприятие. Важна за него е противоречивата естетическа стойност, която добива изкуството като израз на делничното и масовото, както и изкуството през възпроизвеждането. В есето „Мода“ Мутафов определя модата като есенция на общото „аз“. Модата е безличният и общ характер на личното преживяване. Модата е обективиран стил, вътрешното преживяване се превръща във външна условност. Проектирането на личните преживявания върху модата, от друга страна, я субективират. Затова модата е една възможност да преживеем нашето „аз“ в нея, затова и „модата трае до тая граница, когато всички възможни лични тълкувания са изчерпани“ (Мутафов 1993г: 275). Модата е общодостъпна и затова, популярна: „когато *изкуството* изгуби значението си на лично творчество и се обективизира навън, то се превръща в мода“ (Мутафов 1993г: 277).

В есето си „Плакатът“ (1921) Мутафов определя плаката като „не само насилие над нас – той е насилие и над самите неща“ (Мутафов 1993в: 265). В естетиката на плаката нещата получават едно ново очертание: „те стават достъпни, прости, еднакви“ (Мутафов 1993в: 265). Образът в плаката става знак, плакатът „маркира формата в измеримост, съкращава тялото в плоскост“ (Мутафов 1993в: 266). Плакатът е дете на своето индустриално време: той хармонира с „четвъртитите рамки на витрините, с грамадните плоскости на стените, с дълбочината на перспективата, дори с бързината на движението“ (Мутафов 1993в: 270). Плакатът изобразява в две измерения, без подробности, лесна композиция и ярки багри, „светнал с коравите си дразнещи бои“ (Мутафов 1993в: 265). Тези изобразителни особености определят плаката като декоративен, приближават го до книжната украса, до стенописа и до тапета. Предпочитани са правата линия и овалът, цветовете изразяват определена естетическа деформация: „През боите баналното устройва същински изящества: дисонанси, безвкусия, бруталности“ (Мутафов 1993в: 271). От реалността, пише изкуствоведът, остава „нейната елементарна даденост“. Плакатът открива художествената възможност на Баналното. Естетически, плакатът премахва тайната на творчеството, премахва самото творчество и самия автор. В плаката образът става знак, плакатът изключва всяко по-сложно отношение между съдържанието и формата, даже изобщо всяко отношение, пише Мутафов. Основна концепция на естетическата деформация на плаката гласи: „през стила плакатът търси тепърва художествената значимост на елементарното: обикновеното се превръща в изключително“ (Мутафов 1993в: 268). Плакатът е симбиотичната, органичната връзка между художественото и баналното, между високото и ниското. Тук е оповестена една типична деформация –

изкуството на баналното. В естетиката на плаката обикновено делничното се възвисява отведнъж до „необикновените размери на единственото, изключителното, невъобразимото“ (Мутафов 1993в: 269).

Самият рожба на художествена индустрия, плакатът разчита изключително на художествената индустрия на шрифта. Целта на плаката е надписът, рекламата, а истинското си значение надписът добива чрез стилизирания шрифт, „през своя шрифт плакатът се явява най-сетне напълно завършен“ (Мутафов 1993в: 272). Шрифтът носи в себе си целия стилъв характер на плаката, „една цяла наука за пропорционираност, съотношения и размери на буквите, която накрая следва точно законите на орнамента“ (Мутафов 1993в: 272).

Години след като е анализирал изкуството на плаката във феномена на неговия произход, Мутафов се връща и съсредоточава върху сърцевината му – шрифта. В есето „Шрифт“ (1927) той обяснява интереса си: „Шрифт – буква, ала нейната мярка; писмо, но заедно с него и видът, формата и структурата му: едно наистина широко понятие, което включва калиграфията, графиката, декоративното изкуство и неговата последна рожба – плакатът“ (Мутафов 1927: 2). Естетиката на шрифта, определена от властното му присъствие в съвремението, Мутафов обяснява с бързината на съобщенията, точността на машината, еднаквостта на разписанията – „в онзи сложен комплекс от форми, движения и темпо, тъй присъщ на големия град...“ (Мутафов 1927: 2). В своя автоматизиран живот модерният човек, твърди Мутафов, не съзерцава, той чете, „той трябва да прецени с едни поглед, да се ориентира с една дума, да съобрази с един жест“ (Мутафов 1927: 2). Шрифтът е пряк и ярък израз на модерната градска естетика: той е „илюстрираният журнал, магазинът, светското списание, което трябва да бъде по-скоро прегледано, отколкото прочетено: в чакалнята, във вагона, в кабинета“ (Мутафов 1927: 2). Шрифтът трябва да бъде като мисълта на модерния човек: „лаконичен, ала отчетлив, оригинален, ала достатъчно къс, за да бъде прочетен с един поглед. И най-сетне той трябва да бъде съставна част от улицата, без да пречи на погледа: да се съчетава с правилността на фасадите, с геометриката на релсите или жиците на пътуващите влакове, омнибуси или трамваи...“ (Мутафов 1927: 2). Автоматизираният живот съчетава буквата с надписа по най-късия път, буквата е „геометризирана, икономична, безпогрешна, хипнотизираща.“ „Ала доведен до своята крайност, опростен и безличен, този шрифт става накрая банален“ (Мутафов 1927: 2). Оттук започва и предизвикателството пред шрифта – той търси сензацийта, „той избухва с хиляди отражения в плаката“ (Мутафов 1927: 2). Плакатният шрифт едновременно се приспособява към вкусовете на деня и търси формите си във високото изкуство – от гравюрите, иконописите, литографиите, съчетава живописното с печатното. Шрифтът използва всички техники, „взема на помощ химията, оптиката, фината механика“, участва и в създаването на съвременната художествена книга, буквата отразява душата ѝ, идеята ѝ, шрифтът влиза в хармония с материала, от който е създадена. Възвисен в цел сам за себе си, той се завръща отново в кръга на живота, за да стане израз на своето време, остава безстрастен, но винаги буден свидетел.

Превърнатата в илюстрация карикатура е друго дете на естетиката на съвремението, „тя е графична, пригодена към текста, книгата или вестника, а после и към онези графични средства, които служат за най-бързо и евтино печатане“ (Мутафов 1993д: 397). Тя е с проста и геометрична композиция, с икономична и стегната форма, с избягване на подробностите и полутоновете, с търсене на ясната и определена линия. „В това отношение установените карикатурни схеми на немските хумористични списания „Югенд“ и „Симплицисимус“ ще останат“, пише Мутафов в отзива „Изложбата на Александър Добринов“ (1934).

ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ И/ИЛИ БАНАЛНО ИЗКУСТВО – КОЛЕБАНИЯТА НА ТВОРЕЦА

Каква е връзката между философията и естетиката на експресионизма и философията и естетиката на изкуството на баналното? Как се противопоставят и как си принадлежат, как се унаследяват? В есето „Двойственост в изкуството“ (1926) писателят ги определя като граници: „естетиката на отвъдвидимата идея, на мировата душа и обикновената, делничната, нагледната естетика са двете философии, двата стандарта на преработка: „Между тия широки граници на възвишено и насъщно се колебае изкуството на всички времена...“ (Мутафов 1926а: 1).

Мутафов противопоставя експресионизъм и реализъм и в статията си „Експресионизъм или реализъм?“ (1926), където обяснява механизма на създаване на експресионистичния образ: „... обективната действителност, макар и като възприятие, тя още не носи в себе си онзи естетичен момент, който да я направи художествена реалност... Ако ли пък тази действителност е нашето вчувстване в нещата, т.е. личния оттенък, с който обагряме предметното, за да го превърнем в естетичен елемент, явно е, че тук обект и субект се сливат в една действителност без образ (Bildlos), която тепърва реализира художествената значимост на нещата, без да бъде още сама по себе си някакъв реализъм“ (Мутафов 1926б: 4). В същата статия Мутафов продължава: „... това познаване, което реализмът едва смогва да догони в непосредственото преживяване, експресионизмът въздига тепърва в изкуство. Защото това течение възникна тъкмо като устрем към нещата: не само като вечноменяща се привидност, а като същина“ (Мутафов 1926б: 4).

Но какъв вид реализъм е неореализмът и дали той не е онзи реализъм, обогатен от предизвикателното естетическо преобръщане на експресионизма?

Възвишеното и баналното изкуство са засрещнати в статията „Васил Стоилов“. Тук двете светоотношения са противопоставени на ниво изразни средства: „Докато задачата на една картина е да ни даде възвишения образ на една действителност или събитие, гдето нещата се съчетават в една ясна цялостност на преживяването във форма, материя и багра, дадени в човешки, общочовешки и вечен смисъл, илюстрацията е повече или по-малко актуално изкуство, което следва само най-непосредствените наблюдения, най-ежеднев-

ните случки и ги предава със средствата на рисунката и графиката“ (Мутафов 1993е: 383). Мутафов вижда обаче органичната връзка между естетиката на авангардното изкуство и баналното изкуство на ниво изразни средства. В есето „Фердинанд Ходлер“ (1926) той пише: „Неговите последователи изтръгнаха бързо от изкуството му стилизираната линия, за да я използват в илюстрацията и плаката“ (Мутафов 1993ж: 373). В есето „Карикатурата“ пък Мутафов вижда пътя на карикатурата през експресионизма към баналното изкуство: „гротеската на вечния абсурд завършва своето експресионистично значение на абсолютност и слиза в действителността“ (Мутафов 1920б: 11). В тези редове са конотирани две виждания на Мутафов: за разликата, но и за взаимовръзката между експресионистичното изкуство и изкуството на баналното.

Възвишено и банално изкуство са не само противопоставени, но и видени в отношение в статията „Изложбата на Дечко Узунов“, където Мутафов мисли баналното изкуство като рожба на своето време, проследява и обяснява контекстуално създаването на изразните му средства, които превръщат жизненото в своя цел: „Защото жизненото само по себе си има друго темпо, друга динамика – и когато се превърне в художествена цел, то превръща със себе си и художествените средства. И тъкмо тези нови художествени средства превръщат по обратен път и самото изкуство: свалили отвлечения идеал на Съвършенството сред улицата, те го правят достъпен, ала евтин, ясен, ала банален, бърз, ала повърхностен – и тогава картината става скица, рисунка или илюстрация, без да може да завърши в образ беглите впечатления от нещата: от този момент художественото произведение започва своя път през публика-та...“ (Мутафов 1993з: 401).

В органична връзка е видяно отношението между експресионистичната и баналната естетика и в творчеството на Георг Грос, бележит немски художник-график, социалнокритичен експресионист от групата на „Веристите“ („Истинници“), социалноангажирани художници. Него Мутафов нарича „майстора на гениалната баналност: – художникът на всекидневие в буквалния смисъл на думата, нито карикатурист, нито илюстратор – злобен като дете, наивен като мъдрец, ала жестоко безразличен; едновременно безцелен, безмилостен и случаен...“ (Мутафов 1926в: 1). Той според Мутафов може да бъде разбран само когато бъде разбрана тайната на изкуството, което унифицира, което само се превръща в живот. Естествено свързани, експресионизмът и изкуството на баналното създават изкуството на новото време, „една нова действителност, гдето нещата, оголени в тяхната очевидност, добиват жестоката необходимост да бъдат изкуство“ (Мутафов 1926в: 1).

И така, в теоретичните си текстове и критически отзиви, писани в десетилетието на 20-те години, Мутафов се колебае: кое е истинското изкуство? През 1926 г. в „Банално изкуство“ той пише като привърженик на търсенията на изкуството в естетиката на баналното: „Да долови присъщото: жестът на работника, който борави със сечивата, както с ръцете си, опитният и безличен поглед на вехтошаря, който оценява автоматично, позата на гладния, който яде, бруталният израз в лицата на спящите. Има минути, когато жи-

вотът сякаш се оголва, ставайки безличен, безразличен, страшно празен – и все пак съвсем обикновен... 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“ (Мутафов 1926в: 1). Баналното изкуство е изкуство, което „изравнява всички, за да ги направи само хора, развенчавайки всяка изключителност, като и своята собствена, за да направи действителността само еднаква, ежедневна, нормална – нормално изкуство, защо не? – което всеки би намерил в себе си“ (Мутафов 1926в: 1).

От друга страна, година по-късно, в рецензията си „Никола Маринов“ (1927) Мутафов заявява, че „изкуството все пак се заключава в превъзможването на баналната видимост на нещата, за да постигне техния вечен образ...“ (Мутафов 1993и: 387). В отзива „Гръцкото виждане на пространството“ той е ироничен спрямо масовото изкуство: „За нашето време може би те (художествените идеали – б.м.) са излишни, както е излишно и всяко изкуство, което не служи за активизиране на масите“ (Мутафов 1993й: 356).

А през 1929 г. във „Внушения в изкуството“ Мутафов е отново привърженик на баналното изкуство – тук той пише: „И тъй като, напуснало своята тържествена и твърде скучна отвлеченост, то слиза при човеците, за да бъде консумирано, то става неочаквано потребно; сигурно така то става изкуство изобщо, в непосредствената близост на публиката...“ (Мутафов 1993к: 330).

Хуманната ангажираност на неореализма е естествено усвоена от социалната ангажираност на експресионизма. Експресионистът се интересува от видимото, вглежда се в нещата, търси душата им, но и в хората – потресен от колебливите им ценности. В есето „Експресионизмът в Германия“ (1924) Мутафов пише: „Никога едно изкуство не е бивало тъй тясно свързано с живота, както е експресионизмът в Германия“. Мутафов дава оригинално обяснение на разцвета на експресионистката естетика: „Годишите 1920/23 бележат шеметното темпо на инфлацията, сякаш нарочно съчетана с експресионизма под знака на безконечното обезценяване... резултатът бе един: разрушаване из основа на всички ценности, придобивки, предразсъдъци. Така експресионизмът мина бясно през границите на всекидневието и отекна далеч в абсурда... Може би експресионизмът бе рекламата на новото време... животът минаваше стремглаво през всички възможности, противоречия, отрицания... Защото експресионизмът не бе само едно течение или школа: той беше и едно познание. Той ни научи да гледаме нещата извън техните привидности; научи ни да пречупваме формата, да намерим в нея идеята... 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 грозота“ (Мутафов 1993л: 350).

Индустрията, градът, войната и новото поколение социални катастрофи предизвикват общата, дълбоко хуманна, чувствителност на експресионизма и неореализма. Експресионизмът влияе на новия реализъм: неговото въздействие е навсякъде, пише Мутафов. „Може би експресионизмът от 1914 или от

1918 г. е преодолян, сигурно Шмид-Ротлуф или Нолуе са вече невъзможни, Франц Марк или Маке будят състрадание с трагичната си смърт, Кокошка или Хофман са прибрани в музеите, ала дали с това е изчерпан целият експресионизъм?“ (Мутафов 1993л: 353). Експресионизмът и неореализмът се разделят, но експресионизмът е оставил своето наследство: „той остава в безчисленото разнообразие на големия град, в навиците ни на космополити, в противоречието на нашите увлечения...“ (Мутафов 1993л: 353). В „Експресионизмът в Германия“ Мутафов посочва по-нататъшното раздалечаване на експресионизма от индустриалната естетика: „изхвъркнал от всекидневното, той загуби своето време, за да остане само някаква схема, формула, цифра, понятие от линии и равнини, спектър вместо багри, маса, вместо форма... И тъй като художниците не можаха да се отделят от големия град, за да се преселят в рая, експресионизмът отекна в празното пространство“ (Мутафов 1993л: 351). Приемствената, симбиотична връзка между експресионизма и баналното изкуство в градската култура са още едно стъпало от вечната спирала на изкуството: новите явления „само регулираните експлозии на безкрайния Мотор на времето: едно непрекъснато обръщане, превръщане, завръщане – какъвто е бил винаги кръговратът на всяко изкуство“ (Мутафов 1924: 8).

По вечния път на спиралата изкуството „слиза“ в естетиката на баналното – отново в търсене на изключителност. Това е парадоксът на спиралата – парадоксът на развитието. Високото изкуство се претопява в баналното изкуство, чиято задача е: „да се намери най-късата формула за хиляди пъти известното, така, че неговата абсурдност да добие тепърва значение просто с безкрайната си понятност – и това тъй обикновено делнично да се възвиси отведнаж до необикновените размери на единственото, изключителното, невъобразимото. Реалността така се разтяга сякаш в странните очертания на Космоса, простите неща стават отведнаж гигантски и свръхестествени...“ (Мутафов 1924: 8).

Само чрез изкуството „обикновеното се превръща в изключително“ – защото винаги в сърцето на спиралата ще пулсира колебанието между отражението и оценката. Между факта и неговия етичен ейдос.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Зографова 2001:** Кузмова-Зографова, Катя. Проблеми в изобразителното изкуство. // Кузмова-Зографова, К. Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта. С., 2001.
- Мутафов 1920а:** Мутафов, Чавдар. Зеленият кон. // *Везни*, 2, 1920–21, № 3.
- Мутафов 1920б:** Мутафов, Чавдар. Карикатурата. // *Везни*, 2, 1920–21, № 2.
- Мутафов 1924:** Мутафов, Чавдар. Мюнхенско изкуство. // *Слово*, 1924, № 668.
- Мутафов 1926а:** Мутафов, Чавдар. Двойственост в изкуството. // *Изток*, 2, № 40, 17 окт. 1926.

- Мутафов 1926б:** Мутафов, Чавдар. Експресионизъм или реализъм? // *Слово*, № 1104, 9 февр. 1926.
- Мутафов 1926в:** Мутафов, Чавдар. Банално изкуство. // *Изток*, 2, № 41, 24 окт. 1926.
- Мутафов 1927:** Мутафов, Чавдар. Шрифт. // *Изток*, 2, № 51, 2 ян. 1927.
- Мутафов 1993а:** Мутафов, Чавдар. Пейзажът и нашите художници. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993б:** Мутафов, Чавдар. Рисунките на Сирак Скитник в „Поemi“ на Едгар По. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993в:** Мутафов, Чавдар. Плакатът. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993г:** Мутафов, Чавдар. Мода. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993д:** Мутафов, Чавдар. Изложбата на Александър Добринов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993е:** Мутафов, Чавдар. Васил Стоилов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993ж:** Мутафов, Чавдар. Фердинанд Ходлер. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993з:** Мутафов, Чавдар. Изложбата на Дечко Узунов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993и:** Мутафов, Чавдар. Никола Маринов. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993й:** Мутафов, Чавдар. Гръцкото виждане на пространството. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993к:** Мутафов, Чавдар. Внушения в изкуството. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.
- Мутафов 1993л:** Мутафов, Чавдар. Експресионизмът в Германия. // Мутафов, Ч. Избрано. Съст. и предг. Кирил Кръстев. С., 1993.