

Tsvetana Georgieva

(Bulgaria, Sofia, University of Library Studies and Information Technologies, Books and Society Department;

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Institute of Philology, Department of Slavic Philologies)

The Secessio / Decorativism of Chavdar Mutafov. Two paradigmatic texts: „The Holiday“ and „Winter Morning“

Abstract: The two texts „The Holiday (Decorative Etude)“ and „Winter Morning“ can be analyzed as paradigmatic for the secession texts of Chavdar Mutafov from the collection "Technical Stories". The article highlights the influence of Jugendstil, Frank Vedekind and Vasily Kandinsky on the themes and the decorative geometric-chromatic stylistics of the Bulgarian writer. Additional proof of this subject has been added from Mutafov's articles on painting and theater.

Key words: Secessio, Jugendstil, Vedekind, Chromatic Code, Synesthesia, Kandinsky

Цветана Георгиева

(България, София, Университет по библиотекознание и информационни технологии, Катедра "Книга и общество";

Киевски национален университет "Тарас Шевченко", Институт по филология, Катедра „Славянски филологии")

Сецессион / декоративизм Чавдара Мутафова. Два парадигматических текста: „Праздник“ и „Зимнее утро“

Резюме: Короткие тексты „Праздник (декоративный этюд)“ и „Зимнее утро“ могут быть проанализированы как парадигматические для, в принципе, небольшого числа сецессионных текстов Чавдара Мутафова из сборника „Технические рассказы“. В статье подчеркивается влияние Jugendstil, Фрэнка Ведекинда и Василия Кандинского на темы и декоративную геометрическо-хроматическую стилистику болгарского писателя. Добавлен дополнительный материал из статей Мутафова о живописи и театре.

Ключевые слова: сецессия, Югендстиль, Ведекинд, хроматический код, синестезия, Кандинский

Сецесионът/декоративизмът на Чавдар Мутафов. Два парадигматични текста: „Празникът“ и „Зимна утрин“

Сецесионът/декоративизмът, като стил, е представен в българската литература с творби на неколцина автори, сред които Чавдар Мутафов. Начинът, по който пише Мутафов е повлиян от немския национален вариант на литературния модерн, югендстил (нем. Jugendstil).

След Първата световна война младата българска интелигенция търси възможност да се учи или да специализира в различни европейски центрове – Париж, Фрибург, Рим, Виена и Мюнхен. През 1922-1924 г. в Мюнхен вече съществува цяла колония български творци, които се събират във виенската сладкарница „Стефани“: бъдещите писатели Фани Попова-Мутафова, която учи пиано в Мюнхенската консерватория (1922-1925 г.), и Чавдар Мутафов, който между 1923-1925 г. завършва второто си висше образование – архитектура; Елисавета Багряна и Николай Лилив, които търсят вдъхновение и творческо обновление; тук са художниците Кирил Цонев и Маша Живкова Узунова, които учат в Мюнхенската художествена академия при проф. Хуго фон Хаберман и проф. Карл Каспар; Дечко Узунов учи при Ханс фон Маар, а Иван Пенков се обучава при проф. Маерсхофер и проф. Хенгелер.

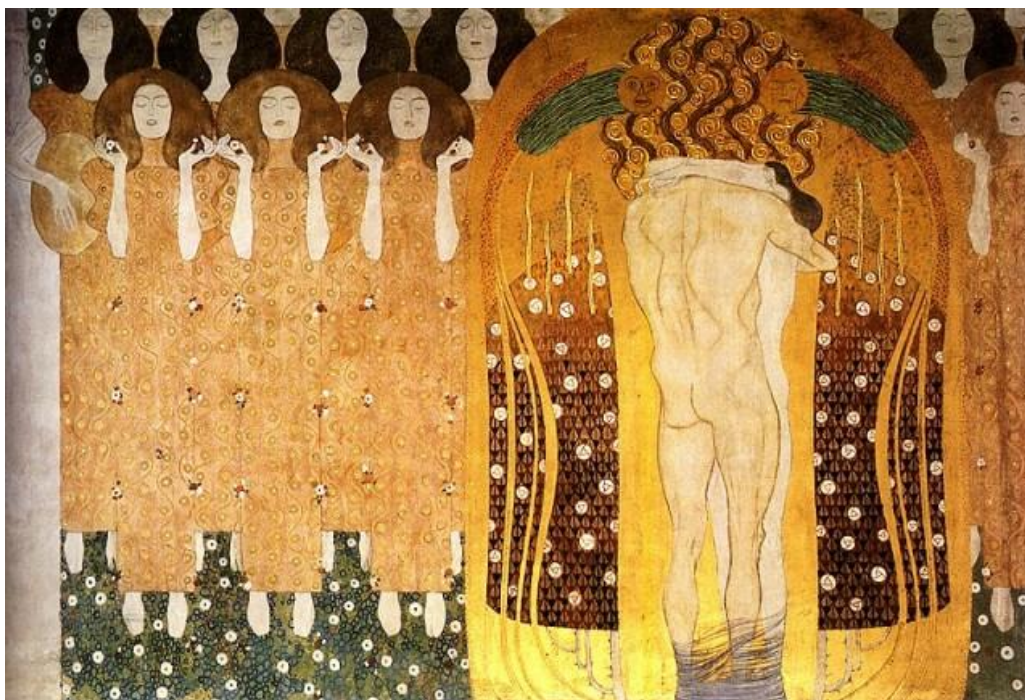
В Германия обединенията на сецесионистите се създават по-рано от австрийските.¹ Началните публикации са в берлинското списание „Пан“ (Pan 1894-1900), а след това в продължаващите линията на „Пан“ в Мюнхен – седмичното издание „Югенд“ (Die Jugend: Münchener Wochenschrift für Kunst und Leben“, 1896-1940) и списание „Инзел“ (Insel, 1899-1901). Названието „югендстил“ е свързано с модната в края на 1890-те години пиеса на Макс Халбе (Max Halbe, 1865-1944) „Младост“ („Jugend“, 1893) и с рецензията на Рудолф Александър Шрьодер (R. A. Schröder, 1878-1962) за сборника със стихотворения „Ново пътуване“ („Neue Fahrt“, 1897) на Густав Фалке (Gustav Falke, 1853-1916), отпечатана през 1899 г. в „Инзел“ (Schröder 1899/1900-2011).

От споменатите имена и заглавия се вижда, че в югендстил се оформя следната топка: *младост, ново пътуване, Пан* – древногръцкият бог-покровител на природата. Добавям и „Пробуждането на пролетта“ („Frühlingserwachen“, 1891), заглавие на пиесата („детска трагедия“) на Франк Ведекинд (Frank Wedekind, 1864-1918), която, по мнението на В. Ерохин (2011), също е повлияла върху югендстила (вж. Стоилова 2019).

За виенския сецесион пролетта, като метафора на разцъфването на човешкия живот, също има важен смисъл. *Ver Sakrum* – „Свещена пролет“, се нарича, както е известно, списанието на дружеството на виенския Secession (ян. 1898-окт. 1903). Там са публикувани материали по теория на изкуството и са представяни виенските художници Густав Климт, Коломан Мозер, Йозаф Хофман, Алфред Ролер. Като цитира Ж. Дю-

¹ В живописата отделните немски центрове на сецесиона се ситуират по следния начин: през 1892 г. в Берлин възниква „Групата на единадесетте“ (Клингер, Либрман, Лейстиков, Хофман и др.). През 1893 г. се създава „Свободно общество“, в което влизат Коринт, Слевогт, Трюбнер, Хайне, Беренс, Екман, а през 1898 г. се ражда Берлинският сецесион, с основна фигура Макс Либрман. В Мюнхен след 1892 г. се създава Мюнхенският сецесион, начело с Франц Шук. Също там през 1901 г. Кандински основава клуб „Phalanx“, чиято цел е да подпомага показването на работи на млади художници. В плаката на първата им изложба, правен от Кандински, откриваме следи и от руското фолклорно изкуство, и от сецесиона. През 1904 г. в Мюнхен се организират изложби на Сезан, Ван Гог и Гоген, на рисунки от Матис. В Дрезден през 1905 г. Ернст Кирхнер основава „Мостът“, сдружение на художници, които чрез средствата на експресионизма се противопоставят на югендстила, въпреки че последният вече е оставил видими следи в творчеството им (Вж. подробно Василева 2005).

мезил (вкл. Момиглиано, Корнел и др.), Л. Стоилова приема, че етимологията на Свещена пролет може да бъде изведена от „инициацията на младите“ – примитивен ритуал на посвещаване при индоевропейските племена от Централна Италия от времената на желязната епоха (Стоилова 2019). По такъв начин емблемата „Вер сакрум“ обединява алегии и метафори (характерни за образността на символизма) вече с нови идеи – за отвъдното, езическите култове и езотериката. Сред най-характерните символи на „Вер сакрум“ са *светлината, женските образи с фатален чар, пронизващ, но неуловим поглед и разветви коси*. Неизменна част от Свещената пролет също е *вегетативната символика*. Йозеф Олбрих построява павилиона „Сецесион“, на входа на който е поставен надписът Ver Sakrum, и украсява тази сграда с *листа, стъбла и венци* от лавър, увенчава я с позлатен ажурен купол; използвайки растителни орнаменти и вълнообразни линии, декориращи темата за любовното преживяване на мъжа и жената, Густав Климт изработва знаменития си „Фриз Бетовен“ като част от интериора на павилиона на виенския „Secession“. По-нататък идеята на „Вер сакрум“ се въплъщава в *букети и гирлянди*, олицетворяващи природата, срещу догмата и канона.



Фрагмент от Бетовеновия фриз.

След закриването на изложбата, творбата е откупена (1903 г.) от Карл Райнингхаус – един от покровителите на сецесиона
<https://popova-artclass.livejournal.com/69087.html> (10.03.2019)

Символиката на „Вер сакрум“ се използва като универсална стилистика и от българските представители на изкуството и архитектурата, които са получили образованието си в Брюксел, Виена, Прага, Мюнхен, Карлсруе, Париж. В програмата на дружеството „Съвременно изкуство“, сродно на виенското „Secession“ и учредено 5 години по-късно (през 1903 г.), е представена не само неговата основна цел – въвеждане и популяризиране на ар нуво в България, но е декларирана и неговата антиакадемична същност. През 1904 г. арх. Киро Маричков предлага проект за изграждане на павилион на дружеството, в който проект са видими стилистичните особености, характерни

за символиката на Ver Sakrum. Павилионът не е реализиран, но той загатва за модела на творческо поведение и остава като емблема на българската архитектурна стилистична практика от този период (срв. Стойбова 2019).

Текстът на Чавдар Мутафов *Празникът (декоративен етюд)* – кратка форма, написана в сецесионен стил, сугестивно внушава семантиката на Свещената пролет (Ver Sakrum) и се доближава до знаковата за времето си пиеса на Ведекинд „Пробуждане на пролетта“. Тук говорим, разбира се, не за заимстване от страна на Ч. Мутафов, а за т.нар. по онова време „навеи“ – внушения, получени от културата, с която съжителства българският писател.

„Пробуждането на пролетта“ (1891) на Франк Ведекинд е определена в жанра „детска трагедия“, с мото: „На човека в маска“ (Ведекинд 2019).

Тук ще обърна внимание само на I действие от пиесата на Ведекинд. В началото на пиесата е посочена възрастта на главната героиня, Вендла – 14 годишна. Героите на трагедията (между тях основните носители на идеите в текста – Мелхиор и Мориц) са деца в училищна възраст, говорят за собствените си сексуални „влечения“, за „фантома“ на пола, за реалните си сънища и за пробудения в тялото им полов инстинкт.

Цитирам кратък откъс от диалога на момичета (съученички и приятелки на Вендла), разхождащи се в парка; те имат характерните за тази възраст дълги коси и са облечени в два цвята – розово и синьо:

(...) Марта: А ти не можа ли да пристегнеш блузата си със синя лента?

Теа: Не, с розов атлас! Мама ме уверява, че на моите черни очи най-много подхожда розовото.

Марта: На мен страшно много ми отива синият цвят.

Теа: Когато имам деца, ще ги обличам само в розово. Розови шапки, розови рокли, розови обувки. Само чорапите им ще бъдат черни, като нощ! Когато тръгна на разходка, ще ги пускам да маршируват пред мен. А ти, Вендла? (Ведекинд 2019)

Розовият цвят у Ведекинд символизира прехода детство-юношество и невинността. Персонажите на Мутафов (Героят, Жената, слугините) от декоративния етюд „Празникът“ са почти на същата или на малко по-голяма възраст. Розовото в етюда на Мутафов е съчетано с будоарното и тайнственото, създава впечатлението за сладко очакване:

розов мрак и огън, розови завеси, дълги розови петна, дълги розови сенки, розови захарни питуи и синя радост, големи розови сенки, синя сянка сред розови миражи, розова сянка пронизана от сребърен лъч, розово слънце и под.

Самото мото на „Празникът“: „Кръг: червено и синьо“, подготвя читателя за обстоятелството, че в декоративния текст ще бъде интерпретирана темата за женския и мъжкия пол. В текста действително периодично се повтарят двата цвята и техните варианти:

(празникът) като голяма червена роза между сини гирлянди, сини колелца на косата му, сини парчета емайл, алена роза върху синята дреха на слугинята, червените квадрати, сини колелца, големи алени рози по бузите на слугините ... сините им дрехи, яркочервен център, червена течност, алени рози върху ус-

тата на слугините, кървавочервени блясъци, тя праща по синьо ангелче червена захарна питка, синя измама, ясносиньо колело, големите алени рози на улицата под ясносините покриви на къщите, кърваво небе, сини гирлянди ... големи алени рози, синя радост, синия кръг на радостта, големи алени рози, голямо синьо колело, което се върти около яркочервена сладост, сини цветя ... остри червени копия, синя сянка, алени рози сред душата на влюбения, които греят през ясносиния блян, зад синия му блясък, върху кървавото небе, големите алени цветя от кръв върху сините гирлянди на нашата притома ...

Също както у Ведекинд, където юношите разказват своите предизвикани от еротични пориви сънища, в „Празникът“ protagonistът (Героят) се събужда в спокойното утро, откъсвайки се от „тъмните сънища, които са го мъчили цяла нощ“. Следват подащите на деня, който прилича на празник по градските улици, защото Героят е млад и го вълнуват единствено усещанията на събудения любовен зов: „гирляндите на нашата притома“.

Женският код в творбата е шрихиран чрез устни, които примамват, и зъби, които са израз на хищност. Уста/устни са едни от най-ярките детайли на женственост при сесията (емблематичната „целувка“ на Густав Климт). Мъжът (Героят) на Чавдар Мутафов е представен като неизкушена все още жертва на желанията на собственото си сърце. Кръгът е свързващият шрих между двата пола, спояван от сладостно преживяване: *подвижната продавница на шербетчиата, сладост, захарна питка, жажда, устата на слугините, когато те пият шербет, окоето на влюбения жадно търси сладост* и др.

Самият кратък текст на „Празникът“ е написан по принципа на картина без сюжет, с фрази, които системно наслагват различни кодове. Основен е хроматичният код (освен варианти на синьото, като шлейф на желанията, и червеното – като роза, жена, пол, кръв, в етюда има още розово, сребърно и златно, светлина, и по-рядко оранжево, жълто, бяло и черно). Метафоричните епитети „златно“ и „сребърно“ са не само носители на светлинен ефект, но създават и впечатлението за част от приказката, илюзията, в която тази възраст (на юношите) все още отчасти живее: *тънкия сребърен лъч, сребърни пари, сребърни пръчки, сребърни дръжки на бастуни, сребърните цветя, сребърни стени от чудеса, сплитат се в сребърно хоро, пречупват се сребърни плочки, вие се сребърно хоро, сребърни печати върху тайната на сърцето, пронизана от сребърен лъч*, т.е. среброто се свързва в текста на Мутафов с вертикала, овала и квадрата. А златото – с кръга, елипсата, течността, шума и вълнообразната линия: *златни къдри, шумящо злато, бледосиня елипса ... поръбена със злато, кръглото златно дъно на чаши, златен облак, златни мъгли, слънцето слиза ... и разлива злато*. Писателят фиксира вниманието си специално на светлината и сянката (*яркост, лъч, слънце, блести, петна*), тъй като това са специфични похвати на живописиста (срв. Вилке 2006: 218), но и похвати в театъра (например в театъра на сенките).

Изобразителният код в този текст (който не бихме определили нито като разказ, нито като лирическа проза) е представен под формата на геометрични фигури: линии, елипса, кръг, кълбо, вълнообразни линии, аморфност.

В своето есе „Линията на изобразителното изкуство“ Чавдар Мутафов отбелязва какво значение носят редица геометрични фигури в изкуството: кръгът и елипсата означават вечното възвръщане към себе си, ритъма на живота: „живота, който се повтаря, обръщайки го в покой и величие“; със своята инертност, линията на кръга „придава на предметите, които обвива, една величава царственост и съсредоточена сила на свръхп-

природно битие“ (Мутафов 1993: 343-344). Правата линия, когато е вертикална, „изразява покой и носи в себе си известно свръхопитно възплъщение на чистия дух, почти отрицавайки земната воля“, но тя е безвременна и отрича волята на творещото се. Образът на Цветето, като елемент от поетиката на сецесиона, у Чавдар Мутафов е споменат с общото „цветя“, но и като рози, и гирлянди – макар че те са по-скоро в метафоричния контекст на разцъфването на чувството, аромата на живота, декоративния шлейф от чувствата на Героя.

Вещественият код в декоративния етюд на Мутафов е представен чрез фактурата на стъклото, кристала и емайла (материали, които, ако трябва да конкретизирам, излизат на преден план в сецесионната архитектура и интериор – витражи и зимни градини, срв. Беджев 1984). Стъклото (*стъклената чаша, стъкла на прозорците, голямата стъклена чаша с червена течност*), емайльт (*светят емайлови плочки, емайлови звезди, сребърни плочки стегнати в емайл, сини парчета емайл*), кристалът (*зеленикаво море от кристал*), създавайки усещане за игра на светлината и фактурата на изделието, придават разкош и естетизъм на описаната съвременна (от началото на XX век) градска среда.

Звуците и шумовете на града от краевековието оформят звуковия код в разглеждания текст на Мутафов: *звуките от хармоника, тихият зов на улицата, часовникът който бие..., млад женски глас пее, звънят подкови, в далечината гръмва музика, душите звъни*. Един от белезите на сецесиона, като стил въобще, е ясно изразеното градско пространство. Емил Орлик (1870-1932), един от най-видните представители на сецесионната естетика и фигура с определящо място сред прогресивните дружества на художниците от началото на XX век, става известен като „художник на града“. Орлик създава множество рисунки и гравюри, чиито главни действащи лица са хора на фона на пазарите, кафенетата и улиците на града². Чавдар Мутафов предава в типичен сецесионен театрален стил следния детайл: улица на града, застинал жест и пантомимична сцена:

А един трамвай спира пред него и дълго чака унесен. Ето, и самият живот спира, за да му стори път: хората стоят неподвижно на слънцето, като стройни стълбове в преддверие...

В този абзац и по-нататък в краткия етюд на Мутафов има картина, но няма действие, има промяна на гледните точки на автора-повествовател: стаята, улицата, сградите, небето. Липсва събитие, съществува единствено мисълта на разказвача за предполагаемо такова. Статична картина, в която има много цветове и геометрични фигури, светлина и очертания на урбанизираната среда.

Своите наблюдения във връзка със статичността на сцените Мутафов споделя в есето си „Преображения на театъра“. Когато декоративността завладее сцената:

(...) тя заключава всичко в рамките на жестоката си съразмерност. Тя (...) стилизира позата, разхубавява движението, дори го спира; тя съчетава, съчетава – гласове, багри, светлини – и най-сетне прави от всички действащи лица само свои роби (...) и Героят, ужасен, се превръща накрая в Марионетка и спира репликата

² Орлик е роден в Прага, учи в Мюнхенската академия, през 1900-1901 г. е в Япония, където изучава източното изкуство. Той публикува в престижното списание „Пан“, става приятел на Райнер Мария Рилке, работи като илюстратор и дизайнер на сценични костюми в Берлин. Емил Орлик е откривател на модерната цветна гравюра на дърво и негова любима тема е Виена, с кипящия по улиците ѝ живот.

си с отворена уста. Така Театърът се напълва отведнъж с красиви, чужди, бездушни кукли...(Мутафов 1993: 292).

Идеята за марионетния театър, за театър на куклите Ч. Мутафов разработва, както е известно, в цикъла разкази „Марионетки“, както и в разказа си „Любовта на една кукла“ (от „Технически разкази“).

Освен „Празникът“, в сборника си „Технически разкази“ Мутафов помества още текстовете „Три писма за малкото момиченце“, „Любовта на една кукла“, „Приказка в рококо“³. Всички те са в подобен на „Празникът“ стил: цветове, геометрични фигури, любов в приказен сън, музика, стъкло, целувки, злато, яркочервени устни, рози, сребро, сладки кукли, сенки, звезди, брокат, овали, злато, дипли, квадрати, розови и бледосини, застинали пози, оранжево и зелено, огледала, огън, седеф, бяло и черно (в „Зимна любов“), сън (в „Смъртен сън“).

Ето защо двата текста – *Празникът*. *Декоративен етюд* и *Зимна утрин* – представят парадигматиката на всички декоративни-сецесионни текстове на Чавдар Мутафов. Те са пределно различни като стил сред творчеството на другите автори от този период, публикували също в списанията „Везни“, „Златорог“, „Стрелец“, „Листопад“ и др. В тези текстове се променя единствено колористиката; така например „Зимна утрин“ е пейзаж в бяло, „Празникът“ е в червено и синьо и под.

Тук е мястото да се обърне внимание върху факта, че, подобно на Ем. Попдимитров, който в началото помества своите сецесионни творби в списание „Художник“, Мутафов също се интегрира от средите на художниците и художествените критици. Заниманията му с изкуство, инженерство, архитектура са го подготвили за сполучливи анализи в сферата на живописата, графиката, шрифта, плаката, на които той посвещава редица свои есета и критически статии.⁴ Един от най-добрите познавачи на сецесионната архитектура и живопис у нас – Валентин Ангелов (2016) – цитира като стойностни и основополагащи статиите на Чавдар Мутафов върху декоративната живопис в България от началото на XX век.

Разказът *Зимна утрин* (Мутафов 1993: 74) е първи в сборника „Технически разкази“ V. Представя словесен живописен пейзаж в стил сецесион. Целта на лирическия аз е да предаде с думи едно живописно платно, като едновременно възпроизведе сугестията на тази картина. Текстът разкрива няколко топоса: утро, сняг, парк с дървета; зимното слънце и неговата игра на цветове със студения въздух; зимната царица в миражите на далечината, нейните пажове – и нашите копнежи, любовта и смиреното очакване. „Зимна утрин“ показва на изследователя как се реди тъканта на сецесионния разказ, на текста на българския декоративизъм. Това е, на първо място, текст без сюжет – единствено картина от цветове и асоциации. Още първият абзац на разказа разкрива кодовете, в които ще се разтвори и съчлени повествованието:

³ Стилът *рококо*, както е известно възниква във Франция през XVIII век, но се завръща там отново в края на XIX в. под формата на пищната дисциплинирана орнаментика на ар нуво.–URL: https://howlingpixel.com/i-bg/%D0%90%D1%80_%D0%BD%D1%83%D0%B2%D0%BE (27.02.2019).

⁴ Вж. десетките статии на Ч. Мутафов за живописни изложби на негови съвременници. Например: Декоративна изложба на Иван Милев. - Зора, 30 авг. 1920; Иван Милев. - Изток, бр. 55, 1927; Стенописите на Иван Милев. - Стрелец, бр. 12, 1927; Визионерството на Иван Милев (Мутафов 1993: 360-365); Изложбата на Кирил Цонев. - Демокр. сговор, бр. 3016, 1933; Декоративни очертания в нашата живопис (Мутафов 1993: 339-342) и др.

Сутрин слънцето изгрява съвсем розово сред ледената пяна на хоризонтите, сякаш захарен диск, натопен в злато. Две тъмновиолетови клончета се пресичат върху замръзналата му прозрачност и отведнъж се разгарят в наниз от бледозелени бисери. 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 (Мутафов 1993: 74).

Предават се ефектите на белотата, светлината и сенките: *лъчисти отражения, искри, светлина и леден прах, синева; бледнини, сняг; радост, ... стегната в кристал, пречистена в светлина и осветена в ореола на розови сияния*. Дори оптически – в живописата, а още по-проблематично в словесното изкуство (със средствата на вербалното описание), светлината и нейните ефекти не се пресъздават лесно. Мутафов избира цяла палитра от блясъци и отразяващи светлина обекти, предадени през метафорични епитети, глаголи и съществителни: *лъчезария, звезди, бледи пламъци, светло чудо, блясъци на ледени искри, слънцето изгрява розово и чисто; върховете светят в златни капки*. Стреми се да предаде и отблясъка на благородните метали, среброто и златото (*позлатяват се в леден огън; злато; златна кротост; янтар, сребро; тежък лъч, препълнен със злато; златна кротост*), доста добре импрегнирани в картините на един Густав Климт, например, и на скъпоценните камъни, предимно в блестящата и в бялата гама (*бисери; остри цветя от скъпи камъни, капризни, деликатни и горди като мечтите ни; бисери; в седефената мъглявина*). В палитрата на лирическия Аз, през белотата и синия лазур, се достига до цветовете на снега и леда. Тази палитра подсказва на четящия, че дори в бялото, в белия цвят на картината, може да бъдат открити нюанси, макар и бледи, но различни оптически: *розово, тъмновиолетово, бледозелено, бледочервено, сребърно, ореол от розови сияния; синя прозрачност; лъч, димящ във виолетови сенки*.

Едновременно с това в семантиката на текста се наслаждава и синестезията на студенината: на зимното утро, на зимното слънце (което в този текст носи надежда за сърцата на хората: *върху замръзналата прозрачност отведнъж се разгаря наниз от бледозелени бисери, леден прах*).

Слънцето ... голямо мистично кълбо от розови сънища, сред синя прозрачност от хармонии ... голямо кристално сърце на живота, заскрежено в златните нишки на нашата самотност ... В душата ни изгрява слънцето съвсем розово сред ледената пяна на илюзии, сякаш захарен диск, натопен в злато.

Дърветата и клоните им са представени като контрастни линии – геометрични проекции върху палитрата на снежното утро: *стоманени сенки; тънка и остра мрежа от клони*. Геометрията в тази картина е представена от пресичане и преплитане (*клончета се пресичат; отраженията са пресечени от бледночервени жици и сребърни ленти, които се вплитат*). Както и от точки (*хаос от остри цветни точки*) и имагинерни пространства (*дълги сънни пространства от бледнини*). В своето есе „Преображения на театъра“ Ч. Мутафов отбелязва по повод на подобен тип изображение: „В своите крайни предели декоративността замръзва в орнамент“ Мутафов 1993: 292).

Техническата подготовка на писателя Мутафов го изкушава да включи в словесната картина, която рисува, и материали като стомана (*широки стоманени сенки, тънка и остра мрежа от клони*). Геометричните изображения от линии и райета (*клончета се*

пресичат; отражения, пресечени от бледочервени жици) преминават в плетеница: сребърни ленти, които се впитат. Геометричните вариации са изключително разнообразни: хаос от остри цветни точки; върховете се начупват в триъгълници; дълбочината на алеята прилича на тънка решетка, направена от стомана и янтар; клоните, извити ...; клоните... преплетени; острите сенки на дърветата чертаят (глагол от техническата семантика!) строги успоредни линии върху белия янтар на снега. По повод на орнамента, изключително често употребяван в ар нуво, белгийският художник и дизайнер Анри ван де Велде отбелязва в своята книга „Ренесансът в съвременното приложно изкуство“ (1901): „Орнаментът трябва да се ръководи от същите закони, на които се подчинява инженерът в своята работа; аз съм се стремил да уподобявам орнамента на техниката“ (Кузнецов 2016).

Не само в „Зимна утрин“, но и в други свои творби на декоративизма, като „Концерт“, „Пианото“ и „Радиото“, Ч. Мутафов е изкушен да предаде звуковия код на града и на природата през музиката (*звънене, флейти*). Музиката е изкуство, което не подлежи нито на хроматизиране, нито на вербализиране. Подобен опит на писателя да съчетае в стила си усещания, синтезиращи различни кодове, подсказва, че Мутафов е познавал теорията за синестезията на руския художник, живеещ в Мюнхен, Василий Кандински (1910), издал по това време посветените на феномена `синестезия` книги „За духовното в изкуството“ (1910) и „Степени“ (1913).

Смята се, че Кандински е постигал по природа синестезия, но вероятно се е увеличил и от експериментаторство с цветове и звуци, в съчетание с идеите на Гьоте, Шопенхауер и Рудолф Щайнер. Корелацията звуци/цветове е характерна за творческата палитра на художника. Той си спомня, че е чувал странен шептящ звук, когато в детството си смесвал багрите на палитрата, а вече 30-годишен предава своето впечатление от слушането на „Лоенгрин“ на Вагнер по следния начин: „Цигулки, дълбоки басы и преди всичко духовите инструменти в моето възприятие възпламяват цялата сила на часа на здрача, мислено аз видях всичко това в цветове, които стояха пред очите ми. Бесни, почти безумни линии се очертаваха пред мен“⁵ („Степени“, 1913). През 1911 г., след концерт на Шьонберг, Кандински само за два дни създава своята картина „Импресия III (Концерт)“.

⁵ URL:<http://www.wassilykandinsky.ru/news-1130.php> (25.02.2019). Преводът мой, ЦГ.



В. Кандински. Импресия III (Концерт). 1911. Ленбаххаузе⁶

В действителност невробиолозите вече са доказали, че синестетите „виждат” звукове. Серия от експерименти със сканиране на съответните мозъчни дялове показват, че при слушане на определени звуци, в мозъка се задейства определена „визуална дейност“.

Изглежда, че в разказа си „Концерт“ (и в „Радиото“) Ч. Мутафов се стреми да пресъздаде звученето на концерта в образи и цветове. Опити за пресъздаване на тази *синестезия* представляват също декоративните абзаци от текстовете му, в които се преплитат хроматични и звукови кодове. Например: *хармонии от звъняща прозрачност; леден блян, разтворен в сини съзвучия; разгръщат се хармонии от сребърни звънчета; клоните... под лъчистия зов на утрото, извити в ясения ритъм на музиката от флейти и звънчета; През сините простори на небето внезапно се понасят светли тържествени звуци от фанфари, ликуващи металически гласове от лъчи и пурпур: това е ясната песен на зимния ден...; тиха светлина се разгаря върху златни тъми и изведнъж се развихря в тържествен и звучен хаос от лъчезария.* От опита да се пресъздадат синестетични усещания се появяват и нови тропи и фигури (кодът на усещането вкус) в декоративните текстове на Мутафов: *захарен диск, натопен в злато, ласка... сякаш захар и др.*

С оглед на българския литературен декоративизъм в краткия текст от три страници „Зимна утрин“ е интересно да се обърне внимание и на фактурата на текста – сложни изречения, които се конструират с подчинени определителни, започващи с варианти на относителното местоимение „който“ (*ленти, които се влитат; бледнини, които внезапно се позлатяват; клони, които се гравират*). Темпото на съставните изречения в текста, като че ли специално рязко се спира и ограничава от кратки безглаголни изречения: *Сняг, сняг. (...) Сняг и сияние и радост.* Използвани са парадоксални и антиномични фигури (*леден огън, ледени искри, позлатяват се в леден огън; клоните,*

⁶ URL:<http://www.wassilykandinsky.ru/work-170.php> (23.02.2019).

преплетени в лъчисти тръпки от янтарна светлина и сребърен мрак). Вместо глаголи – декоративното състояние у Мутафов е предадено чрез страдателни причастия: *Ах, зимната утрин – леденият блян ..., разтворен; ясната радост, ...стегната ...*, които добавят още статичност на внушението. Подобно на повторенията на музикални фрагменти, Мутафов използва изречения, в които се наслаждава една и съща мисъл-образ, но в различни конструктивни форми или тропи: *И слънцето, зимното утринно слънце, голямото мистично кълбо от розови сънища, изгряващо ... то плува радостно и студено ... това голямо кристално сърце на живота, заскрежено в златните нишки на самостата*. Деепричастията придават допълнителна усложненост на изказа, както и книжност. Очевидно е, че писателят е търсил ефекта на сугестия, като е използвал многократно натрупвания от различен тип.

И ето, сред въздуха се разсипват хиляди широки лъчи, нахъдрени в огън, хиляди съзвездия от сини искри, които се разгъват върху небето в дълги святащи дипли; снегът избухва в ярка белота, а върху бисерите на тънките клони неочаквано се разгръщат в хармонии сребърни звънчета.

Сравнения със свързващите елементи *сякаш, като и прилича* образуват фигури, широко използвани в текста. Тъй като изречението е претрупано и статично, за да му придаде динамичност, лирическият Аз употребява наречията *отведнъж, внезапно, и ето, неочаквано* и под. Такова подреждане на сложни съставни изречения, сходни по вид, може да се уподоби на тъкане, на тъкан – характерен елемент в поетиката на сецесиона. Неслучайно в този текст има лексеми, които са от семантичното поле на платовете и тъкането: *нижат се бисери върху дълги слънчеви нишки; там се огъва и дупли пространството в чисти тъкани от безцветие; далечини, изтъкани от сияние, бледност и сребро*.

Що се отнася до героинята в сецесионния/декоративния текст на Мутафов „Зимна утрин“ – малката снежна царица на зимата и нейните пажове са по-скоро образи от приказка: *зимната каляска на сребърната принцеса, с розово лице, янтарни къдрици и наъбена корона от зари; роякът от сини пажове, обшити със сребро, които със звънливи и радостни песни посрещат своята принцеса*. Пажовете са в *нежни костюми в прозрачни сияния*; те поднасят на принцесата *големи букети от цветя и звезди*. В далечината на парка (образ, характерен за югендстил) малката зимна царица със сребърната каляска е уподобена на *кукла от фарфор със сини очи и златна коса*. Приказни са детайлите, които я описват: *яснозелен камък на прозрачния ѝ показалец, одежди от лъчи и снежни звезди, розовият край на ухото ѝ, златистата ивица на ръцете ѝ, нейните малки детски крачки от порцелан*, същевременно създават словесен образ на порцеланова кукла от времето на фен дьо сиекъл. В същото време *малката фарфорна фея в седефената дълбочина на миражите ни за щастие* се превръща в образ на мечтанието, идеал на красотата, на пречистването, надеждата и хармонията: *устата ѝ от корал, душата ѝ е светлина – когато я видим ставаме нежни и смирени от любов*. В текста на Мутафов се появява и характерната за сецесиона фигура „цвете“: *цветен скреж, ледени букети от цветя и звезди, раздайте цветята си, химерични остри ледени цветя на нашата гордост, замръзват нежно в цветен скреж*, напълно естествено съчетана с женското начало – с химеричния образ на снежната царкиня.

Декоративният текст „Зимна утрин“ на Чавдар Мутафов няма рамка – той наподобява поток на съзнанието, по-точно поток от вербализирано впечатление от картина. За декоративната картина Ч. Мутафов пише в своето есе „Пейзажът и нашите худож-

ници“, че това е: „крайно тържество на субекта, преодолял и заместил действителността“. Пейзажът тук става „елемент на душата в нейните естетически изрази от линия, плоскост и пространство, и получава една нова хармония, закономерност и форма“; пейзажът се стилизира и първото следствие от това стилизиране е декоративното – „сентиментализирано, опитомено и издребняло в капризите на твореца-художник“ (Мутафов 1993: 303).

По отношение на едва прозиращата в етюда „Зимна утрин“ проблематика на пола, Чавдар Мутафов умело съчетава в декоративната си стилистика природата и крайната условност. Леко меланхоличните образи, значението на линията като изобразителен елемент, геометризмът и обособяването на орнамента, концентрацията върху личностния драматизъм са похвати, които въобще характеризират темата за любовта в сецесионното изкуство.

ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов 2016: *Ангелов, Вал*. Сецесионът в България. София: Труд.
- Беджев 1984: *Беджев, Ив*. Интериорът през вековете. София: Техника.
- Василева 2005: *Василева, М*. Жул Паскин и общите художествени процеси от началото на 20-ти век. URL: http://julespascin.blogspot.com/2009/12/blog-post_1775.html (26.02.2019).
- Ведекин 2019: *Ведекин, Фр*. Пробуждение весны. Детская трагедия. Перевод Федера под ред. Федора Сологуба. – URL: [Origin: http://i-love.by.ru/sprg/vesna/vesnatxt.html](http://i-love.by.ru/sprg/vesna/vesnatxt.html) (15.02.2019).
- Вильке 2006: *Вильке, Ел*. Свет и тъма в пейзаже художников группы „Мост“. В: Европейский символизм. Сборник статей. Отв. ред. проф. И. Е. Светлов. СПб.: Алетейя, 218.
- Ерохин 2011: *Ерохин, А. В*. Литературный югендстиль в Германии: проблемы и перспективы исследования. Новые российские гуманитарные исследования, № 6, Литературоведение. – URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/284/>
- Кандинский 1910: *Кандинский, В*. О духовном в искусстве. Превод на български Н. Георгиев: За духовното в изкуството. София 2016.
- Кузнецов 2016: *Кузнецов, П*. Анри ван де Вельде: правила жизни основоположника бельгийского ар-нуво. В: Интернет-журнал о дизайне и архитектуре Berlogos, 27.04.2016. – URL: <http://www.berlogos.ru/article/anri-van-de-velde-pravila-zhizni-osnovopolozhnika-belgijskogo-ar-nuvo/> (26.02.2019).
- Мутафов 1993: *Мутафов, Ч*. Зимна утрин. В: *Мутафов, Ч*. Избрано. София: Гал-ико, 74-79.
- Мутафов 1993: *Мутафов, Ч*. Линията на изобразителното изкуство. В: *Мутафов, Ч*. Избрано. София: Гал-ико, 342-346.
- Мутафов 1993: *Мутафов, Ч*. Пейзажът и нашите художници. В: *Мутафов, Ч*. Избрано. София: Гал-ико, 299-313.
- Мутафов 1993: *Мутафов, Ч*. Празникът (декоративен етюд). В: *Мутафов, Ч*. Избрано. София: Гал-ико, 86- 90.

- Мутафов 1993: *Мутафов, Ч.* Преображения на театъра. В: *Мутафов, Ч.* Избрано. София: Гал-ико, 286-295.
- Стоилова 2019: *Стоилова, Л.* Символизъмът на декорациите в стила ‘ар нуво/сецесион’.
– URL:<https://www.academia.edu/10078635/> (08.03.2019)
- Schröder 1899/1900-2011: *Schröder, R.* . Mit dem Leben. Neue Gedichte von Gustav Falke. - Die Insel I (1899/1900). 3. Quart. (Dez. 1899), 360-363. Цитирано по: А. В. Ерохин. Литературный югендстиль в Германии: проблемы и перспективы исследования. Новыероссийские гуманитарные исследования, 2011, № 6, Литературоведение. – URL:<http://www.nrgumis.ru/articles/284/>

Електронни ресурси
<http://www.wassilykandinsky.ru/>