

ЕКСПРЕСИОНИСТЪТ НИКОЛАЙ МАРАНГОЗОВ

ВЛАДИМИР ЯНЕВ

Антисимволистичният бунт в нашата литература на 20-те години беше осъществен от различни творци и естетически групировки и доведе до различни решения за новите пътища пред художествената ни словесност. Свое решение предложи и българският експресионизъм — най-вече чрез пропагандаторската, литературно-критическата и постическата дейност на Гео Милев. Но да се слага изцяло знак за равенство между краткотрайно просъществувалото у нас литературно направление и неговия неоспорим лидер е неправдоподобно. Липсата на съмишленици и последователи би означавала поне две взаимно свързани обстоятелства — или че съответните художествени търсения не са наситени със социално-духовната проблематика на своето време, или че не са естетически продуктивни и функционални. Очевидна е невалидността на горните предположения в светлината на съвременните изследвания върху литературно-историческата ситуация през 20-те години. Това се доказва от трудовете на Георги Цанев, Пантелей Зарев, Розалия Ликова, Симеон Хаджикосев, личи и в приносните статии на Димитър Аврамов¹, Едвин Сугарев², Войцех Галонзка³, където са дадени редица характеристики на експресионизма и спецификата на българските му проявления. Така днес са „карто-текирани“ представителите на нашия експресионизъм — наред с Гео Милев за такива се посочват и Чавдар Мутафов, Ламар, Николай Марангозов, в известен смисъл и Николай Райнов; разглеждани са и елементите на експресионистичната постика при Антон Страшимиров, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев, при диаболитите.

Сред всички тези автори най-малко внимание е привличал Николай Марангозов. Дори някои от изследователите (Р. Ликова, В. Галонзка) направо го изключват от иначе доста широко очерчатия кръг от представители на българския експресионизъм. Впрочем, в това няма нищо чудно — още съвременниците на дебюта на Н. Марангозов го оценяват изключително негативно. Така в „Нов път“ Н. Фурнаджиев отбелязва по повод стиховете от „Нула. Хулигански елегии“: „Независимо от това, че те са написани с непознати и чужди средства, това гримасничене и плезене срещу днешната култура и буржоазна установеност са твърде стари и банални — още от времето на Пшибишевски. Повече гнилост отколкото духовен бунт има в стихове като тези:

От възторг героя се кръстоса
с една крава —
Когато езика ми
глезливо преживя
Милка шоколад!

¹ Д. Аврамов. Бунтът на експресионистите. Мирогледни и стилистични паралели. — Септември, 1978, кн. 8, 9.

² Е. Сугарев. Между възните на колебанията и пламъка на революцията. — Литературна мисъл, 1982, кн. 7, 52—71.

³ В. Галонзка. Чуждо и родно в българския експресионизъм. — Сб. Съвременна България. Т. 5. С., 1984, 224—229.

Все такива безсилни кривения на една търсеца, дезорганизирана, уморена и болна психика⁴.

След време и другият „новопътец“, Г. Цанев, ще нарече „Нула“ „пример за лъжено-ваторство“⁵. Като твърди, че книгата на Н. Марангозов е „един дебют шумен, но несериозен“, Атанас Мочуров пък категорично заявява, че, „преминал през лабиринтите на модните модернистични течения, гонил на всяка цена своеобразието на изразните средства и творческа оригиналност“⁶, поетът е намерил себе си едва през 40-те години. Серафим Северняк също заклемява „фалшивите дръкулки на един доморасъл модернизъм в първите години след войната“⁷, които напрасно отклонявали младия поет от истинското творчество.

Срещу всички тези категорични отрицания — оценката на Гео Милев в многоизвестната програмна статия „Поезията на младите“⁸: „Едно поне достойнство има гая малка книжка от 8 стихотворения: смелостта да се излезе навън от пътя, от пътя на казионния шаблон, из който вървят всички. Смело и необмислено. Дръзко. Като вик“. И след като цитира откъси от отделни творби, Г. Милев коментира: „Лошо. Но много по-хубаво от ония гладки, сладки строфи, които се връсват от сладост. Грубо. Сурово, Варварско. Но ново. Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да ѝ дадат живот. Да влеят живот на „мъртвата поезия“. В „Нула“ има такъв варваризъм. Макар и имитиран по чужди образци; макар и безформен още.“

Както се вижда, редакторът на „Пламяк“ очевидно адмираира в „Нула“ това, което дава възможност за утвърждаване на собствената му естетическа линия. Нещо повече — самият Г. Милев прави подборката, подредбата на творбите в книгата. Той я озаглавява, поставя псевдоним на автора и я издава в триста екземпляра като номер първи от „Хвърчаща библиотека“ през 1923 г. Нищо чудно — „Нула. Хулигански елегии“ от Н. Янтар е стихосбирка изненадваща, но и закономерна с оглед на литературната ситуация през 20-те години. Чрез подобни творби въздействието на Гео Милевото духовно предприятие върху естетическите възгледи и художественото творчество на младите се онагледява. Затова и жестът на поета, разчитащ на последователи, но и сам полагащ грижи за откриването и утвърждаването им, не е плод на човешка симпатия, на обикновено литературно благоразположение, а на осъзната и целенасочено прокаравана естество-художествена позиция.

Отбелязаното в статията на Г. Милев все пак се нуждае от известни корекции. Вярно е, че той получава стиховете на Н. Марангозов от Германия посредством Светослав Минков, но очевидно изводите му за прякото въздействие на немския експресионистичен печат не са съвсем точни. Ето какво споделя по този повод самият Н. Марангозов: „Не познавах немските експресионисти. Това, което писах в Садово, Гео сметна, че е писано в Германия под немско влияние. . . Това бяха стихове, писани вече под влиянието на Маяковски, на новата поезия без строфика, която аз бях виждал във „Везни“⁹. И още едно напомняне: „Стиховете от Нула са писани още през пролетта на 1922, когато бях народен учител в Садово; това не е било известно на Гео Милев, защото, когато е излязла сбирката, не бях в България, за да му обясня. В Садово не бях чел никой поет експресионист.“¹⁰ А ето и нещо по-подробно около творческия процес: „През 1922 ме назначиха за директор на прогимназията в Садово. Тръгнах, но няха пари за билет до самата гара. Купих си билет до Поповица. Беше зима. От Поповица вървя пеша до Садово с лачени обувки с кръпка, купени на битпазар. Вървах и мръзех

⁴ К. Йорданов. Пламяк. — Нов път, 1924, кн. 8, с. 250.

⁵ Г. Цанев. Страници от историята на българската литература. Т. 3. По нови пътища. С., 1973, с. 264.

⁶ Ат. Мочуров. Николай Марангозов. С., 1973, с. 8.

⁷ С. Северняк. За Николай Марангозов. — Лит. фронт, бр. 1, 1 януари 1970, с. 2.

⁸ Г. Милев. Поезията на младите. — Пламяк, 1924, кн. 2.

⁹ В. Свинтила. При Николай Марангозов. — Нар. култура, бр. 2, 9 януари 1960, с. 6.

¹⁰ Н. Марангозов. Годишни кръгове. Стихове и поеми. 1919—1943. С., 1948, с. 201.

Обхвана ме гняв, че сто — аз съм интелигентен човек и преподавател, а нямам пари и за билет. И там, по пътя, съчиних и първата си „хулиганска елегия“, една от тия, които после Гео Милев издаде.¹¹

В протогодушните обяснения на Н. Марангозов за независимостта на тогавашните му поетически търсения от девизите и художествените постижения на немския експресионизъм е трудно да не се повярва. Явно е, че за автора на „Нула“ експресионистичните наеви се възприемат от целенасочената пропаганда на сп. „Везни“. В съзнанието на младия поет се извършва сложното наслагване на символистични, експресионистични и футуристични въздействия, за чието възприемане отвореното към съвременната действителност светоусещане е благодатна почва. Тук до голяма степен се разкрива истината за относително самостоятелната ориентация към една поетика, възприемана не само като модна, но и като необходима, за да изрази адекватно отношението индивид — общество: първата задача на всеки търсещ себе си поет. Именно тази ориентация, а и резултатите от нея в стихосбирката „Нула“ и последвалите я стихотворения, публикувани през 30-те години преди поемата „На повратки в село“, дават основание да се заинтересуваме по-отблизо от същността на идейно-съдържателните и художествените постижения на ранния Н. Марангозов, които се вписват в търсенията на българския експресионизъм.

Още самото наименование на стихосбирката (много точно намерено от Г. Милев) насочва към центъра на поетическите търсения. Нулата е край, пълното отрицание на номерираната и стабилна йерархия, на реда. Н. Марангозов фиксира едно спряло, застинало в непонятна вечност време. Срещу неговото „безименно иго“ се възправя „хулиганът“. Той не притежава никакви конструктивни аргументи, неговите основания са единствено смътното несъгласие, емоционалното бунтарство, странното пристрастие към декласираните елементи, изразявано в провокативно-екстремни формули:

О как понякога
ни става близък
духа на вси низвергнати
из рая на радостта
на вси зачеркнати
от поменика на благонадеждните
на вси анатемосани
от своите религии. . .

Близостта до духа на обществените аутсайдери инспирира анархистично-експериментаторската страст. Не се признава установеното съотношение: радостта (липсата на драматични състояния), благонадеждността (липсата на интелектуални търсения), религиозността (липсата на съмнения) са опорните точки на съгласието. Ето защо те се отричат, ето защо ценности — Бог, Авел, „Осанна Вишних“ — не съществуват. Една всеоразрушителна страст — „сладострастие на грешника“ — открива противоположните начала: Дявол, Каин, хула. . . Общественият ред е зла фикция, форма на безредието, изразител на антихуманната тоталитарност. Редът не е безкрайност, а неизменност; не е движение, а застиналост, не е святост, а безчестие — той е крайт, абсолютната нула, затворила в безизходния си кръг многообразното човешко битие.

За това и поетът следва линията на смислово-художественото противопоставяне. Отказът от традиционната стихово-строфична организация, от узаконената поетическа музикалност, от задължителните синтактико-логически връзки, дори от нормите на пунктуацията подчертава експресивно-асоциативната природа на лирическите търсения. Идейната лабилност и неустановеност се пренася върху равнището на образно-емоционалното; пародиянето на библейско-възвишения стил чрез противопоставянето на арогантната жестикулационно-езикова независимост води до определена двусмисленост, до трудно разгадаеми каданси на мисълта. Доминиращо е внушението за кризата

¹¹ В. Свинтила. При Н. Марангозов. Нар. култура, бр. 2, 9 януари 1960, с. 6.

на духа. Светът не се вижда и изобразява в хармонични пропорции, защото тези пропорции в действителност не съществуват, защото представянето им е израз на лъжата за света.

Липсата на усет за вътрешна стабилност в „Нула“ често избива в клоунада и шутовщина, в произволно отношение към реалност и логико-художествено отражение. Оттук и подчертаната склонност към извънмерното, шокиращото, която не държи сметка за нарушението на смислово-художествените ограничения. Една асоциация или образ автоматично, безсъзнателно (художествено безотговорно?) поражда други асоциации и образи, които стремително се връзват в цялото на логическото, обезсмисляйки или силно деформирайки го. По този начин експресионистичната освободеност и крайност на чувствата довеждат до установяване на алогични връзки между реално и нереално, видимо и невидимо, действително и илюзорно. Култът към хипертрофирания образ би следвало опосредствено да изразява култа към освобождаване от социално-естетическите диктати. Естествено подобно освобождаване е условно, илюзорно; то сигнализира за себе си чрез абстрактния шифър на неназовани предполагаеми представи.

Така опозицията спрямо действителността — опозиция модернистична, социално аморфна — често води до наслаждаването на мимолетни, информативно изовани наблюдения върху основата на отделни пластично разгърнати образи. Осъществява се лирическият колаж между значително и свръхзначително. Изобразявайки например един доста внушителен образ на слънцето като слон: „сега той крачи — /огъва ламарината/ на синьото небе/ пие със пълен хобот /от виемето/ на дъждовните облаци“, Н. Марангозов „превключва“ на скоростта на пародийната илюстративност на сантиментално-сладникавите пощенски картички: „раини увеселителни влакове /возят в предместията/ разквартирувана скука на лагер“. Ежедневно-безконфликтното се превръща в повод за жлъчно спатиране на вкуса към радостното битие:

Във фаталната минута
един самоубиец
вижда своя револвер . . . от шоколад —
и го изяжда —
от възторг
героя се кръстосва
с една крава . . .

Пародирането на сензационните клишета на жълтата преса, снижаването му до кочично-битовото изяждане на шоколада-револвер достигат до „апологията“ на разюздаността, в която призрачният герой извършва акта на скотоложството с провокативна афишираност. Произволите на лирическите епатаж в стихотворението вятат нито конкретен социален адресат, нито логическа обусловеност. Единствената цел е да се предизвика и шокира здравият вкус, да се извади от равновесие естетическата мярка. Безсмислието на действителността поражда безсмислието на изкуството; лекомисленото ѝ, „слънчево“ възприемане — злобна ирония; оветхялото неоромантично изображение — литературна гавра. Стилно-образната организация на цитираното стихотворение конфронтира на символистичното духовно отреагиране, на сложните медитации на вътрешното, изразяващо се в неподвижността и инкрустацията на външните форми. Природата на Атанас-Далчевото сравнение на залеза с домат и на Николай-Марангозовското „содомитство“ е принципно идентична — и двамата се стремят към провокацията, към оспорването на приоритетните поетически клишета. На „аристократизираната“ пейзажност на символистите първият противопоставя пределно „натурализирания“ и снижен образ сравнение; на серафичността на еротичните им копнения — вторият шокиращо противопоставя отвращаващото „кръстосване“, следващо „фаталния миг“ (отново гавра с така често срещащия се у символистите мотив за безсмислието на човешкото съществуване).

Включването на елементите на пародийно-гротесковото, на разговорно-вулгарното в разхлабените от техните „бомбардировки“ езикови структури е обичайно явление в

„Нула“. Така странните и внезапни асоциативни скокове се изпълняват с акробатична смелост от раздвиженото въображение, което не признава преградите на суверения характер на смисъла. Абсолютизацията на Аза, на сетивните възприятия, чиято интензивност води до силна деформация на видимото, се осъществява върху основата на раздвижената поетическа конструкция — плод на анархистичния произвол на неспокойното и непримиримо съзнание. Отричайки моралните норми, Н. Марангозов изобразява действителността и участието в нея на човека като бъдещ недоумение и смях марионетен спектакъл, като последователност от абсурдни действия. Поетичната клоунада разкрива вътрешната нестабилност на личността, нейната категорична неспособност да приеме времето на ежедневието.

Затова и лирическата творба започва да губи своята пластическа и психологическа релефност и нюансираност, поетическите внушения се отказват от своя втори план, от оптичката си перспектива, за да се превърне творбата в плоскостно подобие на афиша, на гротесковата заостреност на карикатурата, изразяваща вика на злободневното. Оттук идват и характерните площадно-ораторски интонации, които при Н. Марангозов са „неутрализиращи“ и обезмислени както от липсата на шо-годе очертана социална позиция, така и от постоянното дегероизиране, от артистичната „глезливост“ и нарцистична непостоянност на един герой клоун.

Този клоун непрекъснато играе и измисля себе си, заличавайки границите между естетическите и житейските факти. Живот и изкуство не се възприемат сериозно, отношението към тях е производно игрово. Фактите се откъсват от съответния им контекст, за да се демонстрира шутовско пренебрежение към приетия етикет. Социалният подтекст на подобно отношение е в разкриването на пълното отчаяние от действителността, а естетическият — в непрестанната и карнавализирана опозиция спрямо символизма. Н. Марангозов започва като последовател и епигон на символизма и то точно, когато кризата му е все по-очевидна — това е и причината за бързия отход на поета от него, и за веселата и опиваща страст към дискредитацията чрез непрекъснатото съпоставяне на символистични (разбирани като банални и клиширани) образни решения и експресионистично-футуристични словесни експерименти. Ето един типичен пример за сблъсъка на двете стилово-образни системи:

А луната
не е ни — например —
око —
оперирано
или щърбав монокл
или череп
(на страдаш от косопас) —
а е просто
„вълшебна луна“,
пред която са двойки
(пеющи сантиментални дуети)
влюбени!

Романтико-символистичната стилизираност на луната във втората лирическа версия за нея с явно пародираният ѝ естетизация е определено отречена от доминиращия стремеж на Н. Марангозов — непрестанно да се „очудяват“ явления и вещи съобразно принципите на експресионистично-футуристичната поезика. Ексцентричността на прведените с луната сравнения („око“, „монокл“, „череп“), търсенето на очовечаваща антиестетичност чрез аналогите между природно и вешно, заличаването на границите между естетическите и битовите факти насочват към практиката на руските футуристи, очевидно възприета посредством сп. „Везни“. Футуристичните езиково-асоциативни принципи са очевидни при изграждането на такива „заумни“ стихове:

моите мебели
се усмихват в рококо
рококо — кококо, кококо —
така аз съм
галски танцуващ петел
кококо — кококо — кококо
и нощта е навън
в тънко лунно трико

Тук словесно-асоциативната верига все пак е проследима: наименованието на стила на мебелите води до словесното му пародиране чрез близък фонетичен вариант, който пък от своя страна предизвиква асоциация с петела (емблематичен за Франция и затова „галски“), за да се достигне до римната асоциация („кококо“—„трико“). Разбира се, тук и дума не може да става за свързване на произволните асоциации с установения и ненарушим характер на смисъла. Именно дискредитацията на смисъла се преследва от поета, за когото наивитетата на духовното, „скучността“ на търсенето на идеала са съвършено чужди. На „хулигана“ не са познати горчивите романтични „съжаления (за времената) на геройствата“. Байроническите комплекси са само повод за насмешка и пародиране. Той се отнася с арогантна надменност към всичко, което е свързано с изкуството. То е игра, чиито правила не са задължителни, то, както и действителността, подлежи на иронично преподреждане.

Основанията за това се откриват в самата действителност и в самото изкуство. Светът не е цялостен и хармоничен, единственият начин да се достигне до осъществяването му е в търсените възможности за прекомбинирането на неговите отделни части чрез случайно съвпадение на отделни техни елементи. Оттук и случайността на словесния набор, разрушаването на стиховете структури, премахването на разграничителните жалони между сериозното и несериозното, между изповедта и пародирането ѝ, между красивото и пошлото. Безсмислицата, нонсенсът придобиват естетическа функция: трябва да се дискредитира всеки опит за признаване разумността и прекрасността на действителност и изкуство. Така се достига до алогичното и абстрактното, които според Вилхелм Вордингер „се проявяват в ония епохи, в които човекът е в антагонизъм с външния свят. Изводът от развитието на културата е във възвръщането към изходната стихия на слепия инстинкт, но вече омрачено от рефлексията, от съзнанието за собственото безсилие пред лицето на жестоката и безпощадна действителност.“¹²

В света на безпорядъка и хаоса е невъзможно да се намери центърът на логическата тежест в личността. В нейното объркано и разцентровано съзнание, възбудено от външни дразнителни и от самото себе си, ферментират неясни социални кроежи, кипят объркани страсти, опитват се да се съединят идеи с различни валенции. Релативизмът достига до пълен агностицизъм, до апология на безцелното словотворчество, до нечестно пародиране на действителност, изкуство, човешки отношения. Затова и в „Нула“ липсва доминиращ мотив. Настойчиво прокараната тема за умората от трагично-абсурдното възприемане на действителността се пресича с виталистичната концепция за радостта от активността на Аза. Упоителното усещане за живот, неограничаван и неуправляем, независим от диктата на разум и логика, често елиминира усещането за страдания и достоен единствено за провокативно-пародишно отношение свят. Внезапно избухналите протуберанси на страстта намират израз в императивните форми на екстаза:

Но целувай,
но пей,
но опивай!

Разбира се, екстатичните състояния са само мигновени проявления на хаотичния емоционален живот на героя. Заплетен в невидимите, но здрави нишки на своите ком-

¹² Цит. по: Р. Л и к о в а. Естетически прелом в поезията на двадесетте години. С., 1978, с. 203.

плекси, на клоунско-драматичните си изживявания, той не може да достигне до свободата на трайното прозрение или състояние. Всеки опит логически да осмисли действителността завършва с неуспех, довежда до ново недоумение пред живота и пред себе си. Остава глухата ненавист към света, нечовешкото „ръмжене“:

И моето сърце
недресирано кученце
което ръмжи в своята клетка
към мрака навън.

Но и тези стихове не фиксират крайното, определено веднъж завинаги, състояние на героя. Те представят само един от вариантите на твърде жизнения и лишен от символистичния мирогледен песимизъм „нагон“ на експресионизма. Там където символизъмът поставя точка, експресионизъмът предполага многоточие — причината е в многообразието на превъплъщенията му, в практическата неизчерпаемост на ироничната му природа. А и „варята в закономерния произвол“¹³ е слабостта, но и силата на експресионистите. Тя се превръща в своего рода неизчерпаемо грядиво за нови и нови построения. Възбудената халюцинативна и истерична страст към множественост на обясненията за собственото неопределено състояние познава множество превъплъщения — още повече, че нито едно от тях не се присма за централно, пълноценно, задоволително. Странната, много често непонятна арлекинадна на духа се проектира върху обективното, придава му собствения си образ. Така дори образът на гнетящия и потискащ град се снижава до „картонената пирамида на града“, а тайнствената, мистична и така естетизирана от символистите нощ се оприличава на „бъбрив и скучен сфинкс“, на „палячо“, чито тайни са отдавна и безусловно разгадани.

Ако манията на символистите е тайнствено-съкровено и музикалното, манията на експресионистите е явно ироничното и образотворческото. Мисълта на експресиониста не е дисциплинирана и обуздавана от духовно-философското доктринерство, тя не е мисъл в себе си, а мисъл за себе си. Оттук е и неизтощимостта на образните инвенции, които не следват друга цел освен да се провокира и ужаси (все едно е какви средства) „традиционният“ вкус, да се демонстрира „наплевателско“ безразличие към всяка йерархичност, към каквато и да е структура. Така се появява иронията — повече като слабост на интелекта да обеме причинно-следствените зависимости в света. От форма на отношение иронията се превръща в светоглед. Но това не е светогледът на убедената докрай в себе си личност, не е светогледът, носещ щастието от прозренията в света и човека. Ужасът от последователно ироничното отношение не може да не се прояви:

Но най-сетне
господин докторе —
определете ми диоптъра
и аз искам да видя утрото и слънцето
най-сетне.

Защо и какво пречи на „нормалното“ виждане на света? Тук всякакви предписания за избавление са ненужни — причината е във вътрешната деформация на зрението, в изостреното внимание към един форми на действителността и в пълната слепота за други — може би най-важните и същностните. Така се достига до диспропорционалността, до невъзможността да се осъществи докрай адаптацията на зрението към безспорно интригуващата го действителност. Защо? Защото експресионизъмът „взема от света разпръснатите парчета от живота и ги преработва наново, без да търси тяхната реална кореспондентност и съответствие“¹⁴. Именно липсата на „кореспондентност“

¹³ Карл Айзенщайн. Цит. по: Е. Сугарев. Самогният бунт на дилетанта. Лит. мисъл, 1986, кн. 9, с. 47.

¹⁴ Р. Ликова. Проблеми на европейския символизъм. С., 1984, с. 547.

води до понижени комуникативен статус на експресионистичната поезия, която при целия си стремеж към действителността, въпреки претенциите си за истинско навлизане в нея боледува от недъга на житейско-естетическия астigmatизъм. Подобен упрек в никакъв случай не следва да се генерализира, да се правят пресилени изводи за цялостната художествена непълноценност на експресионизма, още повече, че неговата антиреалистична основа не означава винаги и непременно реакционност и антихудожественост. У Н. Марангозов можем да открием множество поводи за идейно-художествено несъгласие, но и определени моменти на новаторски критически патос, обогатяващ поезията. Това се отнася за творбите, които организират идейно-стиловия гръбнак на „Нула“ — „О как понаякога. . .“, „Когато езика ми. . .“, „Бдя. . .“, „О сърце. . .“. Последното стихотворение разкрива характерно свръхсъстояние:

О сърце експлодиращо в бял
центробежно
навън
в болестни горестни пориви
навън
през прозореца
(От любовност на чизъма —
в това моя гръб е добре компетентен!)

Типично експресионистично състояние! Експлозиите на духовния бял при експресионистите никога не са вътрешни, не се прикриват зад одеянията на символа, на тънките психологически състояния. За разлика от центрогрезителността на символизма, експресионизмът е центробежен — неговите внушения са насочени към външния свят, предполагат аудитория, защото са родени от вътрешната потребност за изразяване, макар и да са самоцелно индивидуализирани. Експресионизмът често е действително плод на „болестни горестни пориви“, но това са пориви на съзнанието, което търси начин да се свърже със света и хората. Кризата на това съзнание възниква винаги или почти винаги като резултат от разбиране на неспособността за контакт и единство. Силен и пронизителен, викът на експресиониста е вик на нечужия самотник, за когото самотата не е проклетие-гордост, а нежелано и непоносимо състояние. При цялата си противоречивост и нееднозначност, експресионизмът не е само патетичен протест, стихнен бунт, анархистичен произвол, а и „стремеж за възстановяване на нарушената хармония, за премахване на изолацията на личността и търгване по нов път. . .“¹³. Трагедията на експресионистичния художник е в невъзможността да се надвика кръсъмът на живота; неговият вик е прегазен от „сляпата конница на шума“, както отбелязва в стихотворението си Н. Марангозов.

Седмото стихотворение от „Нула“ разкрива едно от най-трагичните преображения на „хулигана“. Той се е отказал сякаш от демонстративността на шутовското пренебрежение към реалността и човека, от пародирането на непостижимото единство. Провокативните нотки на ексцентричното самооблащение са заменени от нескривания порив към истинско общуване, към сливане с другите. Затвореното пространство е непоносимо, неговата гнетяща неподвижност терзае жадуващия човешкото пространство дух:

Тъй звъни
и бий
плачевното ехо
по тъмни и стръмни стени —
стени, стени, стени. . .

Стената като жестока метафора на човешката самотност и обреченост е познат и многократно интерпретиран образ в литературата. Мотивът за стената е познат и

¹³ Н. Андреева-Попова Поезията на немския експресионизъм. С., 1983, с. 10.

на българските символисти, но при тях той е интерпретиран и в страдалчески, и в духовно-героичен и стоически аспект. Не е така при Н. Марангозов, при когото този мотив е органически свързан с мотива за пълния крах на човека, за неговия жесток край. Обречеността на индивида е в неспособността за осъществяване на контакт, за достигане на общност въпреки непобедимия копнеж към другите:

Ида братствен —
приветствувам вси —
посред тях
лицето ми
внеса скандал —
линчуват ме;
сетен поглед
отправлям
към небето забравено:
то ме убива
със слънчеви камъни. . .

Както се вижда, тук и дума не може да става за търсено и прието като орис и жребий самотничество, за месианско издигане над тълпата. Самообожествяването е чуждо на Н. Марангозов. Зад шутовското поведение на героя му, зад ироничните издевателства с установено нравственото и „идеалното“ прозират стремежите към разбирателство и духовно партньорство. Светът е страшен и затова не може да не бъде изобразен като такъв, самата действителност предопределя скъсването с хармоничното и изображение. И все пак очевидно у героя съществуват представи за щастието от братството и единството, които го тласкат към установяването на някакъв ред в хаоса. Това е и причината клоунско-шутовското да се пресича с трагичното, иронико-пародийното — с героическото, сатиричното — с апологията на отвлечения макар, но хуманистичен идеал. В напрегнатия хиперболизъм на чувствата се изразява копнежът за близост — неясен, невъзприемаем, но съществуващ. Затова и трагичният финал за пълната изоставеност и самотност на героя сред обществото и природата не звучи като утвърждение на правата на индивидуалното, съхранило своя вътрешен оптимизъм, а като пълен крах, като край на една нежелана самотност. Не е постигнато нищо: нито мечтата за красота, нито разбиването на зданията с категоричната забрана: „Вход забранен“, нито единството с хората, с природата, със себе си. Безутешната трагедийност на подобна равностметка води до напълно затворен финал — убийството на телесното е логично следствие от убийството на духовните пориви.

И така, от една страна, в „Нула“ се отхвърля диктатът на обществото над личността, отхвърля се традицията на нрави, исторически установената йерархичност, бит и психология, естетика. Дискредитацията на общоприетото се осъществява чрез цялостното поведение на артистичния индивид. Неговият основен стил на поведение е провокацията, стико-естетическият шантаж; пародийното и ироничното са реакция срещу ужасяващия свят. Но бунтът срещу хаоса е не по-малко хаотичен — като идея, като художествена организация. Свърхвъзбуденото и динамизирано съзнание търси адекватни форми за изразяване, отказва се от привичната поетическа логика, от съредоточения психологизъм на неподвижното гледна точка. Грубостта и дързостта на поведенческо-езиковите конвенции надвишават всякаква представа за коректност спрямо законите на реалността и на „нормалните“ човешки взаимоотношения. Така и словесният поток от средство се превръща в цел на експресивно задъханата мисъл, заявяваща за себе си преди всичко чрез ексцентриката и радикалната диктатура на чувствата.

От друга страна, разрушителното начало се съприкосновява с определено хуманистичното, представено от един „неясен, колеблив. . . идеал“¹⁶. Хулиганът, шутът,

¹⁶ Д. Аврамов. Цит. съж., с. 213.

нервният и загадъчен клоун не е и само позорско възплъщение на негативизма на поета, не е и само израз на хипертрофията на субективистичната болезненост. Духовно-поведенческият ирационализъм, породен от усета на човека, че е „изгонен от собствената си територия, че е стеснен от разнородни социални идеологии, институции и системи, които рационализират, регулират, функционализират . . . съществуването му чак до най-интимните сфери“¹⁷, показва и тенденция на приближаване към действителността. В „Нула“ се съдържат елементите на един загатнат, неразтворен сред хаоса идеал, показващ стремежа да се открие позитивното.

Разбира се, поетическото творчество на Н. Марангозов през 20-те години не притежава характерната за най-прогресивните представители на литературата ни идейна целеустременост, социална острота и осъзнатост на ангажиментите на изкуството спрямо действителността и нейното революционно изменение. Това е повече от очевидно, както е очевидна и „ограничеността на модернизма“, комуто липсва „собствено интегриращо ядро (жизнено мотивирана идея, концепция, перспектива)“¹⁸. Но не бива да недооценяваме както ценността на изразяваната от модернистите хуманистична концепция, така и обективно-естетическите завоевания на неговите представители, които при цялата си противоречивост и незавършеност предлагат на изкуството и на реалистичните направления възможностите на нови интерпретационно-художествени решения. Така при Н. Марангозов повишената функция на ритъма като средство за експресия, разширеното и неконвенционално функциониране на метафората, психологически обусловената хаотичност на стилно-образните решения и откровената деформация на виждането на света, водещи до „оварваряването“ на поезията, до откъсването от застиналите форми на „чисто“ духовното съзерцание, са свидетелство за търсенията на поезията ни през 20-те години.

В тези търсения се отричат традиционните пътища за установяване на контакт с читателя. Експресионистите се противопоставят на интимно-шепнешите интонации на своите предшественици, не понасят формите на сантиментално-романтичното в поезията. Техните мащаби са други; стремежът им е да изкрещят своите болки, да установят връзка не с отделния човек, а с масата, с тълпата, с човечеството. Невъзможността от реализирането на подобна връзка при Н. Марангозов довежда до пародирането ѝ. Зад това пародиране обаче прозира узвезната човешка гордост, болката от обективните и личните несъвършенства. Тогава идва и желанието да учудиш, да предизвикаш у самия себе си конфликт между действително и въображаемо, да възбудиш всички възможни форми на противоречие. Психологическата нестабилност се превръща в художествен релативизъм и ирационализъм, неспособността за концептуална осмисленост на света и човека — във фрагментарно и откъслечно маркиране на значителни и незначителни техни същности. В това отношение особена функция има естетизацията на мига. Обособяването на мига като доминанта над равномерното протичане на времето характеризира анархистичната стихия на чувствата, тяхната неординерност и крайност. В мига е истината и оправданието за емоции и представи, чужди на каузалното, премисленото, системното.

Мигът е пресечната точка на реализираното и неподлежащо на рационални корективи желание. В неговата съблмност се разбират всички логични и духовно-търсещи доводи: той се представя като единствено значим и валиден, като безусловност. На реалното време на мига се противопоставя нереалното време на въображението, което често се пародира като недеп спомен за миналото:

Небето — златния плод на слънцето.
Мигът стопява сладостта му
в моите уста.
Желал бих да сънувам
млечния път

¹⁷ Д. Затонский. Что такое модернизм. — Сб. „Контекст“, М., 1975, с. 151.

¹⁸ Ив. Славов. Иронията в структурата на модернизма. С., 1979, с. 99.

да плувам по реките и заката —
те носят моята кръв пролята
някога по бойните полета на небето —
о кой припомни?
Тоз който ми диктува епитафия?
Счувам своето перо —

Това е финалният пасаж на „Нула“. Тук фигурират всички космогонично-абстрактни представи, характерни за символистичното чувство и образност. На предметното и веществено снижаване на типичен символически обект като слънцето в духа на експресионистичното виждане се противопоставя символическото духовно съзерцание. Изказва се желанието за сънуване (романтично-символистичната версия на съня като действителност и на действителността като сън е добре позната на българската поезия), за скитничество сред небесата (още един познат ни от символизма мотив). Но образното организиране на тези стихове е определено в духа на експресионистичните интерпретации с тяхната предметност, острота и езикова мобилност.

Затова и смисловият ключ към този пасаж ни дава думата „някога“. „Някога“ всичко е било сън — мечтите, поривите, реалността; било е постижимо духовното общаване към природата и загадките ѝ. Днес, сега, в мига — това е без особено значение. Миналото не съществува, припомнянето на неговата духовност, идеалност, максималистична претенциозност, на неясния му, но съществуващ смисъл може да бъде само форма на укор и упрек срещу настоящето. След като житейско-естетическата същност на настоящето е „епитафия“ на миналото, естествено е и да бъде обратното. Но при Н. Марангозов не става въпрос за титанично противоборство между две различни начала, между две равноправни художествено-естетически системи. В „Нула“ противопоставянето на символизъм и експресионизъм е винаги разрешавано като победа над първото, като превес на мига над отминалото време. Но тази победа има и обратна страна, тъй като е и отказ от „чисто“ духовното, тъй като води до съзнанието за безсмислието на един нов поведенчески и художествен бунт. Финалният стих — „Счувам своето перо —“ е достатъчно категоричен: изкуството е безсмислено, то е неспособно да изрази личността.

„Художници, отричащи изкуството и изкуство, отричащо художниците“¹⁹ — това са явления, характерни за развитието на модернизма. Отказът от възможностите, които предоставя словото за себеизразяване, е доста последователно прокаран и в цялата стихосбирка „Нула“, за да се достигне до директното излагане на подобно схващане. Проверката на възможността, от подредени думи и изречения да се създаде изкуство, в края на краищата довежда до извода, че подобно изкуство е непостижимо, че по този начин се достига до идеята за безсмислието на духовните стремежи. Това обаче не е край, защото едно признание още не е ликвидирало както на типа герой, така и на типа поетика. Затова е и необходимо да се разшифрова тяхната същност.

Нескритата жажда по нов художествен изказ, по антитрадиционно изкуство, носещо белезите на неизкуственото, немодулираното словотворчество (и точно затова изглеждащо толкова истерично изкуствено) се съчетава с аутсайдерско-антисоциалните възгледи и изразявания, с „наплевателско“-шутовското и нецивилизованото, което не познава и не признава прегради. Разрушителното начало е художествено конкретизирано в образа на Н. Марангозовия герой, който е не толкова хулиган, хун, варварин, колкото шут и клоун, дързък експериментатор и бунтар, чиято енергия се черпи от съзнанието за „всичкопозволеността“ в условията на мига, на бързопротичащото време, на хаотичното днес. Шутовщината и провокативната дързост на спатиращата пародийно-иронична позиция са родени от отказа от памет за всичко, което е било, от липсата на усет за социално-психологически връзки с обществото.

¹⁹ Ив. Славов. Цит. същ., с. 99.

„Времето и Пространството умряха вчера“²⁰, казва Маринети, я сякаш с това иска да освободи изкуството от неговите ангажименти спрямо установеното, спрямо духовно-интелектуалното общешитие. За героя на Н. Марангозов не само не съществуват устойчиви измерения за време и пространство, които се преодоляват с лекота и безгрижие, но нямат значение нито йерархията, нито обикновените и естествени човешки чувства. Той сякаш е верен на изискването „да се разбунтуваме срещу тиранията на думите „хармония“ и „добър вкус“²¹. Подобен бунт има обаче и обратна страна, защото действителността и изкуството си откъсват тогава, когато стремят да се променят и революционизират не са плод на осъзната и целенасочена дейност, а на интелигентско-модернистична реактивност, чиято крайна субективност преняства обективизацията ѝ в читателското съзнание. Усетът за самотност и крах на възделенията е естествен резултат от стихийния анархизъм на интелегента, напразно опитващ се да се выпълти в духа на варварина, комуто са съвършено чужди съществуващите ценности. „Варварството“ е липса на познание за света, който се унищожава, а художествено-естетическото „варварство“ боледува от прекомерността на познанието, от собствената си безпомощност, непрестанно осъзнана в сблъсъците с действителността, с устойчивите реалиности на непрекъснатото отричаната, охулваната, но неотстраняема традиция.

Така хулиганско-шутовското не може да достигне нито до победа над обективното нито до пълното си самозразяване. Оттук идва не усещането за тържество и победа за вътрешно удовлетворение от жеста на съпротивата, от демонстративното експериментаторство, а за неуспеха на бунта, за неговата обреченост. Въпреки жанрово неточното определение на стихотворенията от „Нула“ като елегии (това са по-скоро печално-драматични оди за кризисните сблъсъци със света) по същността на идейно-естетическия си резултат те действително са пропити от отчаяние и безнадеждност, от свръхболезнен песимизъм за шансовете на човека и твореца. Трудно е да се признае поражението — ето защо демонстративното незначително на действителността, обществото, узаконената етика и естетика идват да прикрият вътрешната неувереност, съмнението, драмата на едно съзнание, нереализирано социално-художествено и опитващо се от това да направи генерални изводи за абсурдността на битието и изкуството.

Подобни изводи са неприемливи, защото не са подкрепени от действителната революционност, защото опират до зачеркването само на отделни пунктове от изглеждащата неправомерен и античужден обществен и естетически ред. Пък и самият Н. Марангозов от „Нула“ не притежава онези качества на мислител и художник, които да обективизират търсещите и в известно отношение новаторските социално-естетически пориви в докрай оригинално и значимо творчество. Друг е въпросът, че наличието на подобни пориви не само илюстрира общия за литературата на 20-те години естетически прелом, но и намира специфична интерпретация в творчеството на младия поет. При това „Нула“ далеч не представя постиженията на своя автор през този период. Очевидно е, че само една част от неговите тогавашни стихотворения са поместени в издадената от Гео Милев книга. Очевидно е също така, че убежденията на младостта и нейните търсения далеч не са така мимолетни, колкото изглежда това на малцината, занимавали се с Н. Марангозов. За последното от значение е пребиваването на поета в Дрезден и Берлин за дълго време. В Германия той има „дружба с поетите-новатори от списание „Ди Акцион“, включително Бехер и Толер“²². Неговото следване, архитектурната му дейност, както и очевидната му „нелитературност“ водят до „стихийни и епизодични през един много дълъг период“²³ художествени изяви, но все пак участието в литературната периодика и най-вече включването на редица нови експре-

²⁰ Ф. Маринети. Манифест на футуризма. — СБП. Служебен бюлетин за литературна информация. Г. 10, бр. 1, с. 87.

²¹ Манифест на художниците футуристи. Пак там, с. 94.

²² Ат. Годоров. Николай Марангозов. — Септември, 1967, кн. 12, с. 244.

²³ Ат. Мочуров. Цит. съч., с. 8.

сионистични творби в антологичната стихосбирка „Годишни кръгове“²⁴ (1948) показва, че изповядващият след „На повратки в село“ други идейно-естетически убеждения творец не се е отказал от произведенията на своята младост.

Тези стихотворения съществено допълват представата за „ранния“ Н. Марангозов, показват и постепенното модулиране на типично и специфично експресионистичното в реалистично-експресивна поетика. При тях е налице съществено социално обогатяване на поетическите рефлексии, отгласкване от проявленията на крайно субективистичното, разграничаване от шуговско-неангажираната реакция спрямо света и дори определени опити за социална конкретизация на разрушително-стихийното начало. Не това ли е в основата на Вапцаровата реакция спрямо възторжената оценка на поемата „На повратки в село“ от редица критици: „Не сега Марангозов трябваше да нашуми.“²⁵

Така между „Нула“ и поемата стоят стихотворения и поеми като „Песен за дъжда“, „Безименни“, „Хроника апно 1923“, „Завръщане“, „Заклинател“ измежду написаните в началото на 20-те години; „Влакове“, „Самолети“, „Полярна поема“ измежду публикациите през 30-те години. Други стихотворения като „Есен“, „Горяни“, „Езда на иманяри“ изненадващо демонстрират ранните влечения на поета към реалистично-битовия рисунък. Тези творби са странно предусещане за поетическия прелом от края на 30-те години, те свидетелствуват за неунищожимите традиции на реализма дори в съзнанието на поет, изповядващ по принцип други естетически възгледи. В обособения в „Годишни кръгове“ поемен цикъл „Хулигански елегии“ фигурират както отделни стихотворения от „Нула“, така и нови четири стихотворения. Вероятно Н. Марангозов по този начин възстановява първоначално предоставения вариант, който Г. Милев е редактирал. Всички тези творби дават естествено представа за характера на Марангозовите експресионистични търсения и по времето на „Нула“, и непосредствено след излизането на книгата.

Например в „Пролетта“ и „Кварталната градина“ откриваме характеризиращите „Нула“ романтико-пародийни акценти. Безсилието на поета да обоснове тотално-нигилистичното отношение към действителността при сблъсъка му с красотата тук намира израз и в позьорските опити да се обезсмисли и дискредитира нейното ежедневие. Сарказмът се насочва към външното като символ на пошлостта:

Парковете се изпълват
със дойки:
те возят на копринени колички
поетите на бъдещето
или просто
разхождат
своите розови кордели.
Майки —
които се гордеят
със своята бременност.
Минувачи.
На петлиците им
светят
свежи
рози.
Те не са трезви.
Мириси, които ни удавят:
Осанна!

После следват изброявания на „очите на мечтателите“, „с „сантименталните романи“, времето и т. н. Подобно натрупване на мигновени впечатления от действител-

²⁴ За тази стихосбирка вж. М. Неделчев. Бягството и повратките на Николай Марангозов. 204—213.

²⁵ Н. Вапцаров. Същията. С., 1979, с. 217.

ността, пресичани от ироничните коментари за алогичността и баналната ѝ пошлост, доста очевидно илюстрират началата на експресионистичната поезика, охотно ползваща се от възможността за комично въздействие чрез стилизирането на сензационно-вестникарските клишета. Елиптично-фрагментарната фразировка подчертава негативизма спрямо ежедневието, ироничната дистанцираност спрямо него, демаскирането му като кичова пошлост. Монтирането на отделните детайли от действителността върху бързо въртящата се лента на изображението води до пародийното кадансиране на естественото, до снижаването му като пошъл празничен образ на бездуховното. Победата на безсмисленото и уродливото е факт. Силата на този факт е подложена на иронико-пародийна филтрация, сякаш за да се обезсмисли значимостта и общовалидността му, но от това той не губи своята зловееща реалност. Светът е страшен със своята пошлост, с урбанизираната мощ на диктата над личността, която все повече се изгубва в нищожните измерения на монотонния делник.

В аспекта на опоезирането „жестоката монотонност на дните“ без истинска красота, без откриване в тях на правдата на съществуването са разработени заключителните „сегменти“ от поемния цикъл „Хулигански елегии“. Неговата четвърта част има определен експресивно-диабололистичен характер. Тук сред „сините люляци на нощта“ се разгръща мистерията на „събеседничеството“ с „двойници нощни“ — покойници, мъртвородени отроци, обесени. Жаждата за общуване се абсолютизира до тайственото и страшно общуване с мъртвото, представено като еквивалент на живота. Призрачната реалност е идентична на реалната призрачност. Границата между тях не съществува, защото всичко е построено върху пространствата на скуката и безсмислеността на поривите. Последните са абсурдизирани посредством неясната им импулсивност и многопосочност. Търсещото съзнание не намира опорната си точка, неговата хаотичност чертае кривите на емоционалното изразяване без център, без определена цел. Осъществява се десакрализация на обществените ценности, водеща до десакрализация на изкуството. Обезсмислянето на битието и снижаването му до простия и плащещ бит подсказва за загубването на автономната сила на изкуството и извисяващата му духовна функция. Изгубената битийна общност е и изгубена поетическа комуникативност:

Зад всяка крайпътна акация
ме чака един непознат
който ме тупа по рамото:
колко груб и невестен
е Вашият стих —
о клети приятелю!

Животът е непрекъснато разминаване между хората, изкуството се превръща в една от много форми на това разминаване, което дори не е драма, а повод за зла насмешка, за иронично издевателство. Усещането за личността и естетическа непълноценност пронизва поведение и художествена реализация. То открива своите проекции и в символно-експресионистичното пресъздаване на вътрешното състояние на опустошеност („Като яростен орляк от стършели / моите мисли / гъмжат / уязвени / в прогнилата хралупа / на мойта вековна глава“), и в реалистично експресивното изображение на типичния урбанистичен конфликт („Аз се сливам със буйния бързей / от сенки / бои / и лица — о напразно аз търся / някой сърдечен побратим / между вас“).

Р. Ликова много точно отбелязва, че експресионизмът често достига до декадентството със своята концепция за човека, представян обикновено като „възел от трагични, непримирими противоречия, от безсилни напрежения, от зигзагообразни проблясъци в много насоки, които раждат безсилното, всепоглъщащо отчаяние“²⁶. Така е и при Н. Марангозов, в чиято поезия отчаянието многократно се проявява под различните маски на отрицанието, клоунската игра, провокацията, пълното безразличие към об-

²⁶ Р. Ликова. Цит. съч., с. 547.

шестествено-естетическия вкус, мнимото откривателство на нови ценности. От отчаянието се търси изход и този изход стихийно и интуитивно се налучква в социалната съдържателност на творчеството. За Н. Марангозов социалното е своего рода шокова терапия, на която се самоподлага личността, за да избяга от кошмарите на времето. Това време е сатирично пресъздадено чрез подобни инвективи:

Радостта е обложена с данък за лукс —
истини казани с повишен тон —
Бастилия!
Днес е патронният празник на касапите:
някой държи тост,
в главата му ликуват юнашки събори,
боксови игри,
рекордмани,
джасбанд.

Експресивната музика на саркастично фиксираната ситуация сякаш е в унисон с признанието на героя: „Пулсът ми бие кресчендо“. Действително, тук всичко е видно през очите на разбунтувания срещу диктатора човек, изразено е чрез екзалтираното чувство-протест, което не може да намери изява в спокойствието на вътрешното изживяване. Достигането на поета до началата на бунтарско-революционното е свързано със съзнанието за промяната на времето, за необходимостта от друг тип естетическа реакция спрямо него, за друга, активистична позиция на социално участващия в реалното индивид:

Старинният валс на Европа
агонизира в разкордираното сърце
на инвалидната шарманка.
Със пасивна гимнастика
не се реагира, прочее.
Къде е червената карта?

Това революционно позорство е едно от поредните пребъплъщения на „хулигана“, но то е и белег за интуитивното достигане на експресионистите до социалните измерения на тяхното време. От стремежа към противопоставяне на всяка цена, от играта с обществените и естетическите норми и шутовското пренебрежение към тях, от старателното изпълнение на ролята на варварин до действително революционното като поведение, етика и художественост има огромна разлика, но понякога тя се преодолява или чрез съзнателното ангажиране на представителите на модернизма с определено новаторска идейно-естетическа линия (както това става при такива мащабни поети като Маяковски, Толер, Бехер, Г. Милев), или посредством отделни „акции“ с обективно прогресивен характер от страна на честно мислещи и търсещи художници (както е при Ламар и Н. Марангозов). При последния е очевиден отходът от тотално-нигилистичното отрицание и достигането до известен социален критицизъм с твърде ясен адрес. Така е в „Безименни“ и „Заклинател“ — най-съдържателните в социално-естетически аспект ранни творби на Н. Марангозов.

Но когато поетът се насочва към социалната интерпретация на недоволството си от света, когато търси революционните проекции на свойствения му критицизъм, той достига до естетически изживените решения на представителите на пролетарската ни поезия от нейния начален етап. Ограничеността на модернистичното бунтарство тук се изразява по най-ярък начин в сферата на художественото и това още веднъж подчертава правилото, че модернизмът търси крушение тогава, когато постави пред себе си задачи от социално-проблемно естество, без да се е отказал от специфичния си индивидуализъм и от деформиращо-гротескното си виждане. „Райска змия“, „Жъртвен овен“, „уличен пес“, „опасен звяр“ — ето как се самохарактеризирва „заклинателят“ (довчерашният „хулиган“) и безсилено да се намери точна формулировка на социал-

ната ситуация и перспективността на бунта е очевидно адекватно на неспособността за самоидентификация. Затова и оптимистичните пророчества не напускат сферата на общата риторика, отглас от вече познати на българската поезия след Г. Милев образци:

И ще дойде часа
и великия миг —
и от нашите зли небеса
ослепително ще засият:
с цветуща
разголена
пролет
на май!

Определената „заявка“ за нов художествен идеал в „Заклинател“ отговаря на характерните за българската поезия търсения, които са най-ярко проявени в художествената и литературно-критическата практика на септемврийските поети. Когато Н. Фурнаджиев пише „очите ни търсят конкретното, яркото, ръцете ни искат да пипнат, краката ни търсят да стъпят на земята“²⁷, когато Г. Милев вече е създал своето новаторско дело и е завършил трагично късия си жизнен път, когато А. Разцветников преодолява съзерцателно-импресионистичното, за да изрази кошмарната динамика на времето, Н. Марангозов по свой път достига до идеята за необходимост от приобщаване с конкретното, със суровия живот, с бунтовната тъпца. По този начин се преодоляват тоталният негативизъм и мирогледният песимизъм от ранните експресионистико-футуристични изяви, правят се първите крачки по пътя към поетиката на осмисления социално-нравствен патос, към реалистично-образната систематизация на видяно и осъзнато. В този смисъл индивидуалната еволюция на Н. Марангозов изразява общите стремежи на българските новаторско-авангардистични търсения от 20-те години към специфично преосмисляне възможностите на реализма.

В резултат на това в поезията на Н. Марангозов все по-отчетливо зазвучава мотивът за завръщането към родното, към общността, към сърдечно-романтичният усет за любовта („Завръщане“, „Заклинател“, „Ода на моята многолика любовница“, „Интеръори“). Този мотив за завръщането пронизва и творби, в които на преден план е „космополитизмът“ на чувствата за единство със света на странстванията и динамизираната цивилизация („Хвърчащият пътник“, „Самолети“, „Полярна посма“)²⁸. Любопитен е и един друг факт. Още младият Н. Марангозов наред с най-крайните експресионистико-футуристични експерименти създава и творби като „Есен“, „Горяни“, по-късно и „Езда на иманяри“, които са рано предусещане за народностно-психологическото в „На повратки в село“. Стоящи извън кръга на характерното за Н. Марангозов през 20-годишния, тези стихотворения сякаш фиксират колебливостта на естетическите търсения на поета в експресионизма. Но това е вече друга тема, излизаща извън кръга на интересувашите ни експресионистични проявления на Н. Марангозов, които е необходимо да видим в обобщаващо-синтетичен аспект.

В основата на експресионистичната поезия на Н. Марангозов е залегнал характерният за модернизма принцип на тоталната субективистична интерпретация на действителността, изразена чрез крайната екстремност на емоциите. Стремещът на автора към „съзнателно огрубена, провокираща поезия, в която е кондензиран както крайният ужас на човека, така и неговият стихнен бунт“²⁹ е плод на индивидуалистичното усещане за обществено-социалната диктатура над личността. Неприемането на тази диктатура води до компенсаторно хипертрофиране на правата на индивидуалността, в чистото съзнание социално-историческият, пространствено-времевият и художествено-

²⁷ Н. Фурнаджиев. За новата поезия. — Днес, г. 1, 1925, бр. 25.

²⁸ Вж. по тези проблеми: М. Неделчев. Социални стилове, критически сюжети. С., 1987, с. 204—216.

²⁹ Е. Сугарев. Цит. съч., с. 64.

естетическият ред изгубват своята ценност и валидност. На мястото на дискредитирания ред с неговата каузалност и систематичност се възцаряват безредното, хаосът, антисистематичността и то в най-крайните си — алогични, асиметрично-деформирани и абсурдни форми.

Всичко това при Н. Марангозов довежда до характерно разминаване на комуникативен и поетически език, до повишена и издигната до крайност функция на асоциациите и метафорите. Поетът-експресионист се стреми към пределно себеизразяване, но тъй като героят му твърде често не е тъждествен на самия себе си (нали е подвластен преди всичко на мига), това себеизразяване е противоречиво, кризисно, фрагментарно. Оттук е и споменатата вече множественост и неединност при възприемането на действителността. В основата на това възприемане е преди всичко липсата на интегралност на съзнанието. Неустановеността и нецентрираността на героя са резултат от отсъстващата жизнена концепция, на неспособността да се види светът в развитие. Реалността в нейната свръхдинамизирана изменчивост именно затова и престава да се възприема като реална. Поразеното от нея съзнание излъчва безпомощни и неदेशифруеми сигнали, изразяващи се в хаотичността на образната система, в деформираността на представите, в размиването на границите между различните стилови пластове.

Тази стилистична нехомогенност, благоприятстваща абсорбирането на „високия“ лирически стил и „уличната“, разговорна и сензационно-примитивна фразеология, се „прикрива“ от експресивния ритъм, от съзнателното придържане към антисимволистична музикализация на стиха. В това отношение именно свободният стих с неговата импулсивност, разгърнатата повторителност и изненадваща римна акцентност (защото в отделни случаи поетът прибегва към звукоподобия с определена семантична натовареност) е особено функционален. При Н. Марангозов е налице и последователното освобождаване от пунктуацията и традиционната стихова графика. Причината за това е преди всичко в несамостоятелността на думата и образа спрямо идейно-емоционалното цяло. Така образно-стилистичните решения са подчинени на диктатурата на ритъма като израз на смисъл и емоция. Именно на ритъма се възлагат функциите на изразител на психическата реалност и той мобилизира нейната противоречивост, разпокъсаност и алогичност в адекватни ритмико-интонационни структури. Експресивният характер на последните е скранът, на който се проектират разнопосочни, често взаимно отричащи се пароксични видения от обективната и вътрешната реалност. Така викът, крясъкът, площадно-ораторската екзалтация на свръхвъзбуденото съзнание се изразяват чрез бурните и хаотични импулси на неравноделната експресионистична ритмика, която не се стреми към изобразително-пластичното, а към мащабната съгестия.

Това е и причината за отсъствието на психологическа нюансировка при пресъздаване състоянието на героя в поезията на Н. Марангозов. Този герой, когото определихме като шутовски изменчив и неспокоен във вечния си стремеж да осмее, пародира и иронизира установеното чрез кряска и комбинативно-гротескната фантазийност на визионерството си, сякаш се стреми да „надвика“ човешкото у себе си, представяйки го винаги като нелепост, измислица, глупава сантименталност. Затова и той не се стреми към търсенето на истинското си лице и предпочита маските на хулиганското, варварското, примитивното, приемайки, че по този начин се освобождава от конформизма и архаичността на поведение и възгледи. Подобно конструиране чертите на героя освобождава напълно личността от ангажиментите към действителност и човешка общност, от самоотговорност. Така антисоциалността води до дехуманизация на изкуството. От лекомислената игра, от спатирането на обществения вкус се достига до загубване на социално-етичните и художествено-естетическите ориентири и това вешае пълен фалит на личността.

В действителност до подобен фалит не се достига именно поради хуманистичните съпротивителни сили у самия герой. Изразявайки с болезнена напрегнатост хаоса и противоречивостта си, твърде често инсценирайки и позирайки с възможни варианти на състоянието си, героят все пак достига до известни истини. Това е в явено съответ-

ствие с узряването на Н. Марангозов като човек и художник. Така писаните след „Нула“ стихотворения налагат представата за по-различен лирически персонаж — с определена нагласа към изповедното, което отхвърля превземката, егоцентричната фарсовост, глумливата вариативност на реакциите. Очертава се преходът от поезията на случайното, хаотичното и крайно субективизираното към поезията на динамичното осъзнаване на личността като възел от обществени противоречия. В експресионистичния период от развитието на Н. Марангозов този преход не се отразява върху формалните особености на поезията му. Той е по-скоро социално-психологически и стически, отколкото естетически. Най-сполучливите произведения на поета демонстрират и възможностите на направлението като израз на драматичната епоха. Достига се дори дотам, че лириката се схваща като форма на идеологически спор с времето („дуло на моето гърло“ — ето определеното за една поезия, предназначена да „отправя пистолетни слова / във дум-думни куплети“). Това не е случайно, защото експресионистът Марангозов никога не е бягал от проблемите на времето, ако и да не ги разрешава убедително.

Затова и еволюцията на поета дори през годините на експресионистичните му увлечения е закономерна. Тя е и еволюция на българската поезия — свидетелство за движението ѝ от объркаността и противоречивостта към революционната реалистичност, която прави невъзможно съществуването на модернизма у нас през 30-те и 40-те години. Впрочем причините за гибелта на българския експресионизъм са в зависимост от множество фактори: липсата на интегрираща усилията на отделните творци личност след убийството на Гео Милев, липсата на значителен брой художествено убедителни постижения; липсата на културно-обществена среда, готова да възприеме антиреалистични и антитрадиционни произведения (в това отношение вкусът към реализма, формиран от върховете постижения на класиците ни и непрекъснато „подхранван“ от нови постижения, не признава компромиси и е определено „тираничен“, въпреки че не са малко опитите за дискредитацията му). Всичко горепосочено не е резултат от фатални стечения на обстоятелствата. То е следствие на социално-историческото движение на обществения ни живот към по-зрели и концептуално завършени форми на борба за промяна на действителността.

С това обаче историческата мисия на българския експресионизъм не е завършена и не е изчерпана докрай. Възраждането на интереса към поезията на 20-те години днес има остро съвременен характер. Очевиден е стремежът на модерната българска лирика към усвояването на по-модерни, антитрадиционни и философско-експресивни форми на изказ и израз. В търсенето на националните корени на този стремеж се проткриват не само Гео Милев и септемврийските поети, но и автори от рода на Н. Марангозов — неравностойни по постижения на утвърдените, непризнати и непознавани с някои от интересните си проблемно-експериментални търсения.

Има, разбира се, и една по-съществена и по-важна причина за пораждање на интереса към творците от кръга на Гео Милев. Този интерес е плод на комплексно-научното отношение на съвременната ни литературна история към проблемите на националното развитие. Непризнаването на други, освен на реалистичните търсения в българската литература, подценяването на индивидуализма, символизма и експресионизма в художествената практика на класически и по-непознати творци е отдавна изживян етап от развитието на литературнонаучната ни мисъл. Навлизайки в сложността и противоречивостта на националния литературно-художествен процес, запазвайки критичното си отношение към направлението и търсения, недостигнали високото равнище на българската реалистична традиция, ние откриваме факти и явления, обогатяващи и допълващи представата ни за пълноценността на родната ни литература. Такъв е и случаят с Н. Марангозов. Оставил името си най-вече като автор на поемата „На похватки в село“, непознат с търсенията си като поет-експресионист от 20-те години, днес той не може да не интригува вниманието на всеки изследовател, работещ в областта на българската авангардистка лирика след Първата световна война, а и на всички, воюващи за добросъвестно-пълноценно отношение към идейно-естетическата динамика на художествените процеси в националната ни литература.