

ПОЕЗИЯ НА НОЩТА (Наблюдения върху циклите „Децата на града“ и „Зимни вечери“ на Христо Смирненски)

Калина Лукова

Бургаски свободен университет

Резюме. В полето на засилена междутекстовост и в аспектите на трансформативната поетика е направен съпоставителен анализ на конструкти на символистичната нощна поезия (нощ, град, музика на нощния град в творби на Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Константин Константинов), които присъстват в поезията на Христо Смирненски. Изследователската цел е да се установи: дали тези елементи функционират като матрица, кои пластове се активизират или трансформират и кои са особеностите на постсимволистичните трансформиращи механизми при Смирненски. Статията представя още една изследователска гледна точка към развойните процеси през третото десетилетие на XX век в българската поезия – онаследяването на символизма и неговите употреби.

Keywords: poetry of the night; intertextuality; transformative poetics

През 20-те години на XX век се извършва „естетическият прелом в поезията“⁽¹⁾, в чийто контекст са поезията на Христо Смирненски и трансформациите на символистичната поетика.

Ще откροим само някои тези сред множеството критически интерпретации⁽²⁾ на този проблем. Никола Георгиев отхвърля „статичното преосмисляне на символистичните елементи“ и откроява „активно напрежение и борба между две идейни и художествени системи... Ако вземем... словесния материал, бързо ще открием, че неговите „разцъфнали вишни“, „сияния“, „пурпур“, „рубин“, „траурен креп“ и т.н. показателно се покриват с характерната лексика на символистите. У Смирненски обаче те не претърпяват никакво гладко преосмисляне, преакцентуване на смисъла си. Не, всяка от тях носи смисъла на предишния си и смисъла на новия си, пролетарско-революционен контекст; и всяка от тях е също тъй едно малко полесражение, в което отрицанието на старото стимулира новото, земното, борческото“ (Georgiev, 1992: 258 – 259)

В реплика към тази теза Розалия Ликова пише: „Може да се спори дали в стиховете на Смирненски се води скрита борба между елементите

на символизма и реализма, с тенденции към увеличаващ се превес на реализма, или най-хубавата част от поетиката на символизма се онаследява от Смирненски, за да се видоизмени функционално в една нова структура... И ако символите раждаха действително напрежение в художествената тъкан на стиховете на Смирненски, то в творби като „Жълтата гостенка“ или „Зимни вечери“, където конкретно-реалистичното и символно-обобщителното сменят непрекъснато вътрешната перспектива на образите, това напрежение се яви най-дълбокото звено в спойката между отделните части на творбата и обуслови динамиката и развитието на тези творби“ (Likova, 1978: 267 – 268).

Милена Цанева има друга теза за раздвоената поетика на Смирненски, защото „той не може да бъде разбран и обяснен нито без символизма, то нито само със символизма... при Смирненски трябва да говорим по-скоро за символистична стилистика, отколкото за символистична поетика, защото символистичните навеи са преди всичко на равнището на лексика, тропи, стилистични фигури, оркестрация на стиха“ (Tsaneva, 1990: 274 – 275).

В интерпретацията си „Зимните вечери на призраците“ Валери Стефанов доказва тезата, че „в паметливостта на езика продължават да се открояват контурите на многобройни, уж загърбени и надмогнати миналости“. Той описва призраците така, „както ги помни езикът, а не както ги предпочита, привижда и разпределя идеологията“ (Stefanov, 2000: 273 – 297).

В така очертаното критическо пространство използвам съпоставителен анализ на конструкти на символистичната нощна поезия (**нощ, град, музика** на нощния град в творби на Д. Дебелянов, Николай Лилив, Константин Константинов), които присъстват в поезията на Хр. Смирненски, като изследователската цел е да се установи: дали тези елементи функционират като матрица, кои пластове се активизират или трансформират и кои са особеностите на постсимволистичните трансформиращи механизми.

За емпиричното изследване се конструират три корпуса от цитати (за нощта, града и музиката на нощния град) от творби на Д. Дебелянов, Н. Лилиев, К. Константинов и от стихотворения на Хр. Смирненски („Цветарка“, „Жълтата гостенка“, „Старият музикант“, „Братчетата на Гаврош“, „Уличната жена“ (от цикъла „Децата на града“), „Вечер“, „Зимни вечери“.³⁾

В изследователската оптика на междутекстовостта се откроява сравнителният анализ на „Зимни вечери“ с „типологично сходното му „Спи градът“ на Д. Дебелянов“, направен от В. Стефанов. Той се доближава до интересуващата ни проблематика: „И в двата случая героят броди из пространството на тъмния град. Единият е „бездомен и самин“, а дру-

гийт е сам, но не потънал в бляновете си, а непрекъснато оглеждащ се и възприемащ случващото се наоколо. Героят на Дебелянов разговаря единствено с призрака на „милото дете“, останало далече в миналото, докато героят на Смирненски разговаря, макар и само нощем, с братята си по участ, чиито нещастия среща на всяка крачка... В стихотворението на Дебелянов освен самотния скиталец няма никого. Нощта на Смирненски е изпълнена със силиуети... И в двете стихотворения вали. Но при Дебелянов това е дъждът, който прилича на сълзите, капещи от сърцето на лирическият герой, а при Смирненски – снежинките, символ на чистота и непорочност, която, попаднала в локвите на градската улица, се смесва „с уличната кал“ (Stefanov, 2003: 54).

В. Стефанов разчита „Зимни вечери“ като реминисцентен цикъл чрез знаците на Смъртта (Dans Macabre), на Призрака, на Зимната вечер и го полага в устойчива дискурсивна традиция в българската литература (Stefanov, 2000: 293).

Важно е да се проследи как по-ранните с около 10 години текстове на символистичната нощна поезия „се враждат“ в творбите на Хр. Смирненски – смислово, стилистично, функционално. Т.нар. близко, съседно четене (много продуктивно в обучението по литература), позволява да се установяват общите идентификационни белези и задвижването на трансформиращи механизми.

Символистичната нощ присъства в текстовете на Хр. Смирненски, извеждайки междутекстови връзки с моделите от второто десетилетие на века. В тях, и най-вече при Дебелянов, нощта е многозначен символ (сноп от значения), с изчистена стилистична образност. Дебелянов предпочита тайнствените, неясни значения на нощта, затова не я определя („Когато **нощ** се спусне над земята“) или използва едно определение: „ледена“, „неверна“, „пустинна“. Към тях се прибавя „бездомна нощ“, „безутешна вечер“ на Лилиев.

В стихотворенията на Смирненски се активизират различни смислови пластове на матрицата (символа **нощ**) според реторическата нагласа на текста и това води до пространна, разгърната стилистика. Приглушената индивидуална драма на среднощния самотник – модерният герой от второто десетилетие на XX век в творбите на Дебелянов, Лилиев, К. Константинов, се заменя със социални драми на конкретни герои – стария музикант, братчетата на Гаврош, уличната жена, цветарката, умиращото от туберкулоза момиче – всички „деца на града“ в „зимните му вечери“.

Новият контекст при Смирненски активизира и преосмисля значението на матрицата. „Морната“ Дебелянова нощ се възприема в наслада сцените се значения на умора, печал, обезвереност, предчувствия за смърт, носталгични спомени. Многозначността на *морното* се заменя с едно-

значността на *траурното* в осмислянето на *нощта смърт* при Смирненски, в повтарящите се образи „*траурен крен*“, „*траурен здрач*“, „*траурен плащ*“, „*завеси от черен мрак*“.

В същото трансформационно поле попада и символът **мъгла**. Стихът на Дебелянов „*нощ ледена властно се стеле над мене*“ създава усещането за изчезване, за изгубване в собствената неяснота, в субективните мъгливи пространства. Смесовото поле на „*мъглите вечерни*“ при Дебелянов е дълбоко асоциативно.

При Смирненски мъглата е единствено синоним на смъртта и разгръща по идентичен начин символиката си: „*влачи своя плащ*“, в „*безплътните ѝ мрежи*“ гасне „*младата луна*“. Към смъртоносното черно тя прибавя своите цветове: жълтопепеляво, злокобносиво.

Хиперболизираното „*море непрогледна мъгла*“ е всъщност непрогледната тъмнина на нощта, която дезориентира човека и го потапя в слепота – пространството на **мъглата нощ** се обезчовечавя, в него бродят „*задгробни същества*“. Интуициите за Дебеляновата „*страшна*“ нощ се заменят с „*нейното зловещо празненство*“ в „*Зимни вечери*“ на Смирненски. Оксиморонът е само един от стилистичните знаци на засилената демонична образност, директно насочена към „*покрайнините на социалния свят*“, където „*се играе от векове страшният danse macabre*“.⁴⁾

В трансформационните процеси, които наблюдаваме, великолепно се вписват „*нощта неверна*“, чийто **верен** син е героят на Дебелянов, и „*нощта мащеха*“ в стихотворението „*Уличната жена*“ на Смирненски. Инверсията „*нощта неверна*“ се поддържа единствено от близката антитеза „*верен син*“. Изчистената стилистика на образа позволява полагането му в по-широко смислово поле на символистичното разгадаване: „*нощта неверна*“ може да бъде отхвърляща, неприютяваща, необичаща, недаваща дом, покой, ласка, надежда и т.н.

Образът на **нощта мащеха** в стихотворението на Смирненски „*Уличната жена*“ е подробно разгърнат в многоликостта на смъртта чрез усложнен, метафорично-демоничен стил: „*неумолима, безмилостна и зла*“. Агресивното присъствие на **нощта-мащеха-Смърт** е заложено в реториката на метафорите: „*последний нарцис на душата ти отнима/ и свлича те по черни стъпала*“.

Текстът на Смирненски разказва за мъртви цветя: „*увяхнали циклами*“, „*сама посърнал цвят*“, „*последний нарцис*“. Присъствието на нарциса в тази парадигма отвежда към етимологията на думата (нарке, откъдето произлиза думата наркоза) и връзката с култовете към сатаната и инициационните обреди от култа към Деметра в Елевсинския храм. Върху гробовете се засаждали нарциси. На Ериниите, които трябвало да умъртвят престъпниците, поднасяли гирлянди от нарциси. Уханието

на нарциса омаяло Персефона, когато заплненият от красотата ѝ Хадес поискал да я отведе със себе си в Подземния свят.⁵⁾

Различните стилистични езици демонстрират различните употреби на символистичното в смислопораждащите му ефекти. С. Хаджикосев отбелязва „странната и нехарактерна за символизма мултипликация на лирическият субект от „аз“ в „ние“ при Смирненски. (Всъщност „аз“ се мултиплицира и в „ти“, „тя“, „вие“.)

Излизането на лирическият аз от неговата единичност, умножествяването му, се демонстрира в префункционализирането на символните конструкции. В нощната поезия на Дебелянов азът се затваря в елегично-импресивното пространство на спомена, в интимния дневник на чувствата. Дебеляновата нощ активизира миналото, тя често се осмисля чрез съня или кошмара, чрез интуитивното бродене на самотника.

В нощните импресии на Смирненски изчезват камерните вътрешни пространства, предчувствията на нощта сън, приглушената интимност на самотата. Натезжалите от импресивно-декоративни образи вечерни и привечерни картини са в повтарящо се сегашно време: „**тази** вечер“, „**всяка** вечер теменужена“, „**тази** нощ, **тази** нощ сребролунна“, „като мрачна гробница и **тая** вечер“, „зимни вечери“. Композиционно те са фиксирани най-често в началото на творбите (редувайки се с изображения на града) и функционират като прелюдия към поредния социален сюжет. Това обяснява по-подробното, екстериорно разгръщане, в сравнение с интимното, интериорно сливане **нощ-сън** и синкретичните му внушения в ноктюорните на Дебелянов.

Пищният ноктюорнален стил на Смирненски се доближава до гъвкавия, изкусен, декоративен стил на поемата в проза „В града“ на К. Константинов и асоциира контекста на Бодлер. Този стил предпочита повтарящи се романтични цветове (теменужено, лунносребърно или сребролунно, тъмносиньо, „злато и рубин“) и образи: „*бледи звезди*“, „*печална луна*“.

Според изследването импресивно-нощната стилистика на Смирненски е най-близко до стила на К. Константинов. Освен лексикалните съвпадения: „*под дълбокия траур на нощта*“ (К. Константинов) – „*траурен плащ*“, „*траурен креп*“, „*траурен здрач*“ (Хр. Смирненски) и синестезийните сходства: „*стоустни дихания, димяци от сладострастна отрова*“ (К. Константинов) – „*пилей теменужната привечер своите дихания*“ (Хр. Смирненски), в нощните картини и на двамата се осъществява превключването към другото лице на нощта: болно, демонично, смъртоносно. То се оглежда в „*бледни лица и големи странни очи*“ (К. Константинов) и в разтапящи се „*бледи звезди*“ и „*фосфорно бледа, печална луна*“ (Смирненски). „Бледността е социален печат – тя е немощ, болезненост, размитост на чертите и повлеченост от смъртта“.⁶⁾

Социалното при К. Константинов е символно-обобщено: „и ние всички сме болнави деца на нощта“. По подобен начин Н. Лилиев финално насочва поемата си „Градът“ към екзистенциалната трагедийност на нощта: „О, призраци в нощта – бездомни мои братя!“.

При Смирненски символите в текстовете си предпоставеност са предчувствие знак на конкретните, индивидуални драми, които ще бъдат разказани. Поетът не търси езотеричния символистичен език и екстремната привлекателност на оксимороните, а директно вгражда демоничните символизации в реалността, която е същностно демонична: „Върху стройното ѝ тяло, върху младостта ѝ цветна,/ като черни пипала се плъзгат погледи отвред“ („Цветарка“).

Нощта смърт е лишена от символната си езотеричност. Тя не е „сладострастна отрова“ или „безбрежия неми“ и лесно се идентифицира дори когато е „жълтият призрак“ или „призрак властен и злокобен“. В призрачните нощи на Смирненски Смъртта е директно назована, изписано е нейното собствено име с голяма буква: „присъпя Смъртта, кървава и многогоръка“ („Старият музикант“): „ще спре Смъртта, настръхнала и безпощадна“ („Уличната жена“), „черната смърт е надвесена/ над стария дървен креват“ („Вечер“).

Екстремното присъствие на Смъртта далеч надхвърля приглушените ѝ внушения при Дебелянов („и дебне в мрака, дебне – Тя!“ („Под сурдинка“), изчистената символика на Лилиев („призраци застинали“ – „Градът“), екстравагантните оксиморони на К. Константинов. В едновременността на символно-реалистичните си елементи изображението на смъртта при Смирненски доказва тезата на Р. Ликова, че най-хубавата част от поетиката на символизма се онаследява от Смирненски, за да се видоизмени функционално в една нова структура.

В разгледаните символистични творби смъртта се осмисля чрез изконните си значения, които проектират модерните, индивидуални, „тъмни“ преживявания на човека. Този тип изображение се онаследява в постсимволистичната поезия на Смирненски, като едновременно с това се трансформира при взаимодействието си с нов, социален контекст. Трансформиращите механизми се наблюдават най-вече в цикъла „Децата на града“, „Жълтата гостенка“, „Вечер“, „Цветарка“, в цикъла „Зимни вечери“.

Интересен модел на движенията в поетическия език е цикълът „Зимни вечери“. Според В. Стефанов той е „енциклопедия на жертвените образи... и безукорно следва най-устойчивите представи за отвъдното. Инферналната драма се превежда на езика на социалната, като изказът пулсира между една „непрозрачна“, смислово разсредоточена и богата на културни референции метафоричност и социално идентифицираща алегоричност“.⁷⁾

В междутекстовото поле на нощния град конструктите **нощ** и **град** са съизмерими и проявяват сходни преструктуриращи процеси. В корпуса от цитати – образи на града – се идентифицират матричните модели и функционирането им в нови структури.

Съвпадение или не, заглавията на двата цикъла – „Зимни вечери“ и „Децата на града“, насочват към двата образни конструкта – нощта и града.

В конструирувания сравнителен корпус от цитати за града се наблюдават точни или перифрастични текстуални съвпадения. В образните си решения градът на Смирненски се раздвоява между представите за Дебеляновия спящ тъмен град и устойчивата, актуално-модерна представа за грешния и позорен град, за града чудовище. С тях са свързани и мотивите, които генерират матричните текстове: съотношението **поет – град**; безименният град като бягство в анонимността и свързаните с него значения на самота и пленничество; модерните теми за агонията, заразата, демоничните наслади на градската цивилизация; визуализации на душевния лабиринт на поета чрез градския лабиринт и диалогът между поета и града.

Показателен за междутекстовите отношения е статусът на градския поет. Смирненски не се себеидентифицира като **чужденец** в „шумния и разблуден град“ с „шумни тълпи“, както Д. Бояджиев, но той не е и „**верният син**“ на „пустия и мрачен“ град, като Д. Дебелянов.

Смирненски, подобно на Лилиев в осемстишието „Париж, Париж“, търси диалог с големия град, със столицата, макар и неназована, но той не създава двойствения парадоксален образ „убиец и баща“. Градът на Смирненски не ражда живот, а носи единствено смърт, и затова образът му е еднозначно демоничен, злокобен, призрачно-смъртоносен: „*скован от злоба*“, „*черна гробница*“, „*грамаден и задъхан, скрил в гранитната си пазва / хиляди души разбити*“.

Различна е позицията на поета към града. Лилиев е едновременно вътре в Париж и вън от него. Той условно се отстранява от града, за да го наблюдава и стилизира според индивидуалните си нагласи, чрез изкуствената, естетска игра на оксимороните. Езотеричният, парадоксален Париж „*вижда сам коварните бодли на мъката*“, поетът очаква от него съпричастие, споделеност и интимно го приближава до себе си.

Отвъд тези визионерски възможности е гледната точка на лирическият субект при Смирненски. Той е подвластен на зловещия поглед на сградите „*с жълти очи*“, а „*вечната бедност и грижа*“ го „*гледат през мътни стъкла*“. „Стъкленото око и мътното стъкло носят семантиката на слепотата“, както пише В. Стефанов. Градът е непрозрачен, отчужден, демоничен, той „скрива в гранитната си пазва“ хиляди човешки драми.

Подобно на Маларме („Бъдещият феномен“) Смирненски се опитва да види „вътрешния спектакъл на живота в града – грохнал, с мрачни сенки, разяждан от болести“. Градът на Смирненски обаче не е декадентски грохнал, а агресивен, заплашително силен. Той не привлича със „сладострастна отрова“, макар че е „*упит от вечерни дихания*“.

Засилените демонизации на града демонстрират трансформациите в междутекстовите връзки. Градът е негативно хиперболизиран, той е разрастващо се във всички посоки зло: „*издига се блудният град*“, „*все по-дълги сенки протягат студентите здания*“; „*грамаден и задъхан*“; със зловещи „*жълти стъклени очи*“.

Градът на Смирненски поема матричните образи и многократно ги преекспонира в перспективата на демоничното. Той наподобява митичното „стоусто“ чудовище от поемата „В града“ на К. Константинов.

По същия механизъм на вътрешното контекстуално разширяване индивидуалната скръб на лиричния субект, която при Дебелянов „добива трагически образ, изхранена и затворена сред четирите високи и огромни стени на града“ (Ив. Радославов), при Смирненски се умножава до „хиляди души разбити“.

Поетическият език на Смирненски подема както символно-обобщителните образи, така и микросюжетите на съпричастието и споделяната болка („*О, призраци в нощта – бездомни мои братя*“, „*наши страдащи братя*“), за да ги разгърне в макросюжетите за „децата на града“ – малките Гаврошовци, уличната жена, стария музикант, цветарката, умиращото от туберкулоза момиче, слепия старик и натоварените деца, и всички „*незнайни силуети*“ на нощния град.

По тази логика може да се изведе междутекстовата верига: „*бездомни мои братя*“ (Н. Лиливев) – „*наши страдащи братя*“ (К. Константинов) – „*Братя мои, бедни мои братя*“ (Хр. Смирненски).

Изследваният междутекстов механизъм на **онаследяване – преобразуване** се проявява на стилистично ниво в съседството на символни и конкретно-реалистични елементи. Ефектът на постсимволистичната поезия на Смирненски е в едновременното им възприемане, в срастването на явната и потенциалната смисловост. Това внушение се поддържа и от постоянната композиционна рамка на творбите. Тя обикновено се отваря от нощноградски картини със символна образност и се затваря чрез пълното или частичното им повторение. Между началната и финалната символика се поместват разказите за конкретни човешки драми.

Смислово-стилистичните и композиционните модуляции изпълняват и музикални функции. Корпусът от цитати видимо показва колко по-озвучени са изследваните творби на Смирненски, което позволява да се идентифицират в жанра градско ноктурно. В почти всяко от тях звучат

музикални инструменти – цигулката, градските оркестри, а заглавието „Старият музикант“ директно насочва към музикалната тема.

В статията „Градът“ Ив. Радославов свързва жанра градско ноктюрно с представата за „страшната и тайнствена музика“ на големите нощни градове, а поетите са „сомнамбулните певци на радостите и тъгите на големия град“. Символистичният текст се приспособява към бленуването, към ненадейните пориви на съзнанието. Той фиксира „лъкатушните и подвижни вариации на идеята“, както отбелязва Маларме.

Музикалността на изследваните модели на българското символистично градско ноктюрно се вписват в концепциите на символизма за музиката, като звучене, като звукова организация на стиха. Музикалните ефекти се раждат от постоянния ритъм на нощното и градското, в който са положени: минорната рефренна звуковост на спомена, на плача; кънтенето на самотните стъпки в нощната тишина и отброяващите удари на градския часовник; интуитивната акустика на мълчанието; синестезийните нюанси, които се колебаят между звук и колорит („безшумните тъми“ на Дебелянов); декоративните музикални фрази на К. Константинов.

В сложната музикалност на символистичното градско ноктюрно хармониите се редуват с дисхармониите на „музиката шумна на града“, на тътнещите бездомни нощи и градската буря, която „прегради ломи“; на провокативната оксиморонна звуковост и натрапчивата асоциативност на повтарящите се нощни сплинове.

В елегичното градско ноктюрно на Дебелянов се наблюдават странни музикални метаморфози на звучащи, пеещи обекти: фонтанът („Когато нощ се спусне над земята“) се възприема не като пеещ, а като плачещ или замлъкнал; митичните пеещи сирени са „неми“; „безбрежията“ също са „неми“, изгубили естествения шум на вълните. Става дума за друг тип музикалност – на смълчаването, която внушава надредното, свръхестественото, трансцендентното („Миг“).

В творбите на Смирненски се усеща отзвучаването на естествената в свръхестествена музика, наблюдават се деструктивни механизми на звучащите и музикални предмети. Това става възможно при засилената персонификация на същностите: вещи, природни явления, фигури на отвъдното.

Когато цигулката на стария музикант спира горестния си плач, на нея започва да свири Смъртта, „кървава и многоръка“. Музиката на злоещия цигулар е демонична и заради хиперболизираната ѝ огласеност от многото смъртоносни ръце.

Всеприсъствието на музиката на Смъртта е подкрепено от образа на „фалшивата цигулка“ на живота, от „плачущите акорди“ на градските оркестри, от „цигулката разплакана“ на зимните вечери. Тя не може да

бъде заглушена от „вълшебната музика“ – мечта на умиращия юноша („Вечер“).

Във фантастичното пространство на нощния град на Смирненски стават демонични метаморфози: изопнатите жици приличат на „странни струни“, защото не издават никакъв звук; „ритмично будилника съска,/ в гласа му злорадство звучи“; „снегът – хрупка с вопъл зъл и глух“, „незнайни беди напяват злорадствени песни“, шумните тълпи са „зли и далечни“, зимните вихри „шепнат зли слова“.

„Злорадствената“ музика звучи навсякъде, в множество лексикални реализации. Познатите матрични образи на звукоустоят: ромон, шепот, стъпки, часовник, са също зловещо трансформирани. Степенуването на демоничното е видимо в сравнението: „Зад нас, край стената, с нечути стъпки дебне на пръсти Страхът“ (К. Константинов) – „А зад гърба му пристъпя Смъртта,/ кървава и многоръка“ (Смирненски).

Музиката е тотален знак на Смъртта. Същата функция изпълнява и новата „социална“ звуковост на града при Смирненски: „въздишките плахи“ на Гаврошовците; изпълненият с болка смях на уличната жена; предсмъртният вик на болното момиче, „пияните хрипливи слова“, които „грубо гърмят в тишината“, детските писъци и молитви, „укорният шепот“ на юношата; проточеното ридание на старицата; гърменето на чуковете и съскането на стоманата.

В жестокия си реализъм този тип звучене е еднородно със зловещите музикални символизации, като наслагващи се аналози в единно смислопорождащо цяло. В този контекст ще цитираме наблюденията на А. Далчев. В статията си „Стихът на Смирненски“ той подробно се занимава със стихотворната техника на поета по отношение на ритъма, размера, римата, ефекта на алитерациите и асонансите, свързвайки ги със символизма: „Символизмът разкри нови неподозирани богатства в нашия език, отключи вратата на един нов свят от съзвучия. С музикалното чувство, което имаше, Смирненски не можеше да отмине всички тия придобивки. Много естествено бе, дето той взе стиха на символистите и го направи свой“ (Dalchev, 1980: 53).

Проучените постсимволистични конструкти на нощния град в поезията на Смирненски, в аспектите на трансформиращата поетика, демонстрират продуктивен аналитичен подход. Той представя още една изследователска гледна точка към развойните процеси през третото десетилетие на XX век в българската поезия – онаследяването на символизма и неговите употреби.

NOTES/БЕЛЕЖКИ

1. Ликова, Р. Естетически прелом в поезията на двадесетте години. С., 1978.
2. Критическият сюжет за Смирненски е подробно представен от Владимир Янев в книгата му „Христо Смирненски. Маскарадът и празникът“, Пл., 2000.
3. Цитатите са по: Дебелянов, Д. 1911. „Под тъмни небеса“ – Съвременна мисъл, №3, 1911, 147 – 148; Дебелянов, Д. 1909. „Когато нощ се спусне над земята“ – Българска сбирка, №9, 1909, 50; Дебелянов, Д. 1910. „С нечути стъпки“ – Българска сбирка, №3, 1910, 195; Дебелянов, Д. 1913. „Аз искам да те помня все така“ – Смях, №115, 1913, 4; Дебелянов, Д. 1915. „Миг“ – Съвременна илюстрация, №6, 1915, 5; Лилиев, Н. Париж, Париж. – Съвременник, г. III, 1910, кн. 7 – 8, с. 488 – 489; Константинов, К. В града – Съвременна мисъл, г. II, 1911, кн. 3.
4. Виж великолепия анализ на В. Стефанов *Danse macabre* – тоталният знак – Участиа Вавилон, С. 2000, 274 – 278.
5. Шевалие, Ж. Ален Геербрант. Речник на символите. Т. 2, С., 2000, 84 – 85.
6. Стефанов, В. Цит. съч., 276
7. Стефанов, В. Цит. съч., 296.

REFERENCES/ЛИТЕРАТУРА

- Georgiev, N. (1992). *Sto i dvadeset literaturni godini. Velikiyat preobrazovatel (Tradiciya i novatorstvo v lirikata na Smirnenski)*. Sofia: Vek 22 [Георгиев, Н. (1992). *Сто и двадесет литературни години. Великият преобразовател (Традиция и новаторство в лириката на Смирненски)*. София: Век 22].
- Dalchev, A. (1980). *Stranici*. Sofia: Bulgarski pisatel [Далчев, А. (1980). *Страници*. София: Български писател].
- Likova, R. (1978). *Esteticheski prelom v poeziyata na dvadesette godini*. Sofia: Bulgarski pisatel [Ликова, Р. (1978). *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*. София: Български писател].
- Stefanov, V. (2000). *Uchastta Vavilon*. Sofia: Anubis [Стефанов, В. (2000). *Участиа Вавилон*. София: Анубис].
- Tsaneva, M. (1990). *Avtori, tvorbi i problemi (Htisto Smirnenski i razvoiat na bulgarskata poeziya)*. Sofia: Bulgarski pisatel [Цанева, М. (1990). *Автори, творби и проблеми. (Христо Смирненски и развоят на българската поезия)*. София: Български писател].
- Hadzhikosev, S. (1987). *Vechoto v prehodnostta. Strannata odiseya na bulgarskiya modernizam*. Sofia: Bulgarski pisatel [Хаджикосев, С. (1987). *Вечното в преходността. Странната одисея на българския модернизъм*. София: Български писател].

POETRY OF THE NIGHT
(Observations on Hristo Smirnenski's cycles
“The Children of the Town” and “Winter Nights”)

Abstract. In the field of enhanced intertextuality and in the aspects of the transformative poetics, a comparative analysis is made of constructs of the symbolic night poetry (night, town, music of the night town in works of Dimcho Debelyanov, Nikolay Liliev, Konstantin Konstantinov), present in Hristo Smirnenski's poetry. The researcher's objective is to find out: whether these elements are functioning as a matrix, which layers are activated or transformed, and which are the peculiarities of the postsymbolic transforming mechanism with Smirnenski. The article presents another point of view of the researcher towards the development processes during the third decade of the 20th century in the Bulgarian poetry – the inheritance of the symbolism and its uses.

✉ **Prof. Kalina Lukova, DSc.**

Burgas Free University

62, San Stefano St.

Burgas, Bulgaria

E-mail: lukova@bfu.bg