

В ТЪРСЕНЕ НА „ДРУГ“ ПОЕТИЧЕН ЕЗИК

МИРОСЛАВ ДАЧЕВ

Независимо от различията, събътствували развитието на европейския символизъм, днес не можем да не се съгласим, че той разчупи рамките на нашите представи за художествено творчество. Дали защото бе разбран като „индивидуализъм в литературата, свобода в изкуството, отказ от готовите формули, стремеж към новото, странното, дори чудатото“ (Реми дьо Гурмон), или защото се бе опитал „да освети с цветните лъчи на различните култури извънредно дълбоките противоречия на съвременната култура“ (А. Бели), символизмът се характеризира не само с ярко присъствие в последните десетилетия на XIX и началото на XX в., но и с това, че остави (като специфичен код в културното многообразие) трайна следа в контекста на европейската култура. Това обяснява, от една страна, неизменното връщане на част от изследвачите към жизнения и творческия път на поетите символисти, а, от друга — все по-нарастващата нужда от преосмисляне, от нови гледни точки към техните текстове.

Логично бе в търсенето на такава да се включи и литературната семиотика, след като тя (по думите на Юлия Кръстева) се превърна заедно със структурализма в един от най-оригиналните начини за анализиране на литературни текстове. В. В. Иванов например твърди, че новите подходи към изучаване на културата като знакова система позволяват такава тълкуване на символизма, което ясно да разкрие неговите особености. Според него символизмът до голяма степен е насочен да разкрие именно знаковите възможности на поезията. За семиотизация на действителността при символизма говори и И. П. Смирнов; за пророчество на почерка — Барт; за търсене на „друг“ език — Станкевич, Женет, Кръстева, Лотман. И като че ли най-кратко една от търсените изходни позиции формулира именно Лотман, според който чисто езиковата тъкан на стиха се изгражда на базата на „изместените“ значения. Като счита, че в качеството на първичен материал за поетичния текст, определящ типа семантична конструкция, встъпва не само естественният език, а съчетаването му с някакъв допълнителен компонент (регулатор), Лотман определя като такъв за футуризма — езика на вещите, за акмеизма — езика на културата, а за символизма — езика на отношенията¹. С други думи, символизмът е такъв тип поетичен текст, чиято семантична основа е естественният език, а системата, под влияние на която се „изместват“ значенията, е *езикът на отношенията*. Фактът, че като пример за такъв език Лотман сочи музикалния, вече препраща към самата теория на съответствията и идеята за синтеза, за взаимното проникване между изкуствата; към проблема за музикализация на стиха и за замяна на цвета с нюанса, но разгледани на едно друго ниво с оглед на знаковия им характер, където тезата за замяна на един език с друг (музика вместо литература) изглежда неправомерна и се свежда до това, как върху

¹ Ю. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — In: Readings In Soviet Semiotics. Michigan Slavic Materials, No 15, 1977, 230—240.

основата на един език (естественния) в структурата на поетичното съобщение могат да действуват механизми, уподобяващи в плана на израза друг език (музикалния).² Вещност *съответствията* при символизма не за пръв път са обект от страна на семиотиката. Дори в чисто теоретичен аспект в „Семиология на езика“³ Бенвенист характеризира чрез тях отношението на хомология между различните семиотични системи. Отбелязвайки, че характерът на хомологията може да варира — да бъде интуитивен или осъзнат, субстанционален или структурен, логически или поетически, като пример за последния Бенвенист разглежда съответствията при Бодлер, които организират неговия поетичен свят и системата от образи, отразяваща този свят. В една от най-приемливите и изчерпателни програми за история на семиотиката, каквато е предложената от Еко⁴ *Correspondances in Symbolism*, също са обект на внимание — този път включени като семиотична практика. И ако тук отново се спираме на познати проблеми⁵ — какво е мястото на цвета в теорията на съответствията и идеята за синтеза, доколкото призивът за замяна на цвета с нюанса е свързан с този за музикализация на стиха и как се отразява това върху структурата на поетичното съобщение, „използува“ ли поетичният език езичите на музиката и живописата — то е, не за да дадем изчерпателен отговор, а за да насочим към тяхното решаване с оглед на знаковия им характер!

Проблемът за цвета при символизма има няколко аспекта. От една страна, като елемент на живописната насоченост в поезията (*picturesque*) цветът е израз на тенденцията за синтез на различните форми на изкуството в рамките на поетичния език. В поезията на символизма думите със значение цвят постигат най-високата си фреквентност на употреба, но тук тя е много повече конотативна, отколкото денотативна; подчинена е на основните естетически схващания — за аналозите, за двете страни на символа, част е от усилията в търсене на нов, езотеричен език, насочен към тайните онтологични дълбини на смисъла. От друга страна, проблемът за цвета е неделим от този за музикализацията на стиха, а до известна степен и обусловен от него — нещо, което потвърждават и естетическите програми на символистите.

В предложената от Бодлер теория на съответствията схващането за всемирната аналогия — всичко в духовното, както и в материалното е многозначно, обратимо, съответно — води до смесване на естетически пластове и взаимопроникване на явленията. След Тик и Вакенродер, които сочат връзката между цвят и звук, и след Хофман, който, намирайки известно съответствие между цветове, звуци и аромати, иска да ги обедини в „чудна хармония“, Бодлер също говори за връзките между цвят, звук, мелодия и мисъл. За него те са част от сложно и неделимо цяло, в което всичко си взаимодейства: „би било сранно, ако звукът *не може* да внуши цвят, ако цветовете *не могат* да създадат представа за мелодия, ако звукът и цветът не са в състояние да предадат мисли; тъй като нещата винаги се изразяват със съответна аналогия от деня, в който бог е създал света като сложно и неделимо цяло“⁶. Идеята за синтеза всъщност вече е налице, след като според Бодлер съвременната поезия има нещо общо и с живописата, и с музиката, и със скулптурата; след като тя се представя с „видимите признаци на изтънченост, заимствана от различни изкуства“.

Съв скока, който прави в асоциативното мислене, Рембо извежда на нов етап теорията за съответствията. „Откривайки“ цвета на гласните в „Алхимия на словото“,

² Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974, с. 79—85.

³ U. Eco. Proposals for a History of Semiotics. — In: Semiotics Unfolding. Berlin, New York, Amsterdam, 1983, Vol. 1, p. 87.

⁴ Макар да са разгледани в друг аспект, тези проблеми присъствуват в книгите: Р. Ликова. Проблеми на европейския символизъм. С., 1984; Ст. Илиев. Естетическите програми на френските и руските символисти. С., 1979.

⁵ Ш. Бодлер. Естетически и критически съчинения. С., 1976, с. 450.

той се стреми да пренастрои сетивата за новите превъплъщения на цветовете и звуци, да подготви за смел естетически експеримент, в който подвижните асоциативни връзки изискват свръхестествени сетивни възможности; в който, „за да стигнеш до Непознатото, трябва да станеш *ясновидец* чрез продължителна, безгранична и преднамерена *разюзданост на всички сетива*“⁶.

— В основата на предложения от Верден нов символистичен модел заедно с призива за музикализация на стиха стои и този за замяна на цвета с нюанс. Новият структуриращ принцип се гради върху „преливането на Неясното и Точността“. Това означава превес на сугестивното над дискурсивното начало, в резултат на което отношенията между нещата стават по-неуловими; играта на нюансите поражда неяснота, а това предпоставя нов тип художествена структура.

Своето предпочитание на сугестията отдава и Маларме, който отстоява концепцията, че аналогите трябва да се разкриват чрез внушение и отгатване, за да може литературата да реши единствената си цел — „*да извика представата за предметите*“. С изместването на акцента главно върху езика той изтъква аналогите и взаимноотносителността преди всичко вътре в самия текст, където „ръководно начало имат *думите*, запалени от взаимни отблясъци“⁷. По такъв начин с нова художествена патовареност изпъква например понятието „*лазур*“ — едно от ключовите в неговата поезия. Като средство, с което може да бъде постигната Музиката (а Музиката и Литературата за него са редуващите се страни на Идеята), Маларме вижда единствено „духовното слово, доведено до своя връх“. Барт определя по-късно това като „пророчество на почерка“ и твърди, че никаква история на литературата (ако трябва изобщо да се пише такава) не би била точна, ако не отбележи разрива, разкриващ това пророчество, а се задоволи само с посочване на съответните школи.

Едновременно със стесняването на Бодлеровата представа за аналогите и с поставянето на акцента върху някои от трансценденталните положения от естетиката на Маларме в програмите и манифестите след 1885 г. се канонизират и редица от завоюваните естетически позиции на символизма: сред тях е не само разбирането за двете страни на символа, но и призивът за музикализация на стиха и за замяна на цвета с нюанс. Неслучайно сред обвиненията, които се отправят към новата школа, Жан Морес отбелязва в „Манифест на символизма“ и новия речник, в който „сзвучицията се комбинират с цветовете и линиите“. В търсене на връзката между идеята и думите Рене Гил също се спира на съответствието между цветовете и звуците. Той твърди, че ако може да се види звука, ако звукът може да се превърне в цвят, цветът в звук и веднага след това в инструментален тембър, то в изкуството трябва да има стремеж към хармоничното им сливане в „*тотална общност*“. При това според Гил думите трябва да звънят като ноти и да се реализира тясно и тъкно сближаване на цветовете, тембъра и гласните, чийто съотношения изграждат словесната инструменталност⁸.

Руските символисти също взимат отношение по този важен за естетическата платформа на символизма въпрос. Според Вл. Соловьев една от главните задачи на изкуството е одухотворяване на природната красота и чрез това увековечаване на нейните индивидуални проявления. Като начало на тази природна красота той определя Светлината — първичната реалност на идеята.

Че символизмът задълбочава или светлината, или мрака, смята и А. Бели. Това превръщане на възможните неща в действителни става с помощта на символа, който в разбирането на Бели съчетава образа, взет от природата, въплътен в звука, цвета, думата, с преживяването, което свободно ги комбинира. Като изхожда от тези преживявания, поетът-символист се стреми да ги предаде във форми, а формата е именно материалът от звуци, цветовете, думи. С това Бели обяснява и защо симво-

⁶ А. Рембо. Парижка бойна песен. — В: Слово и символ. С., 1979, с. 161; вж. също и с. 154, 169.

⁷ С. Маларме. Поезията. — В: Слово и символ. С., 1979, с. 123.

⁸ Вж.: С. Т. Илиев. Цит. съч., с. 139—141.

листите поставят на преден план въпросите на формата. „Живото слово предвещава хиляди цветове“, пише той. „Когато го слуша, всеки човек до известна степен става художник. . . отново възкръсва музикалната сила на звука в словото, отново ни заслепява не смисълът, а звукът.“ Неслучайно като главно изискване при писането Бели поставя „взаимопроникването до пълна иманентност на цвят, звук, образ и сюжет“, и то така, че звукът и цветът „да крещят“ смисъла, така, че тенденцията да е „звучна и цветна“⁹.

Като счита, че Бодлер достига само до паралелизма на сетивните възприятия, и неприемайки първенството на музиката над другите изкуства в теорията на Вагнер за музикалната драма, Вяч. Иванов е за такъв тип синтез между поезия, музика и живопис, в който една форма няма да бъде измествана от другата. След като отбелязва, че по своята природа лириката не е изобразително изкуство като живописата, а движещо като музиката (не иконотворчество, а животворчество), т. е. че по изразните си средства музиката и живописата си противостоят, Вяч. Иванов вижда пътя за синтез единствено в „намаляването на „материалността“ — така живописата ще се доближи до музиката, а последната от своя страна до поезията.

Балмонт също говори за връзката на символистичната поезия с музиката и живописата; според него тя повече от който и да е друг род поезия трогва нашите зрителни и слухови впечатления, защото подобно на музиката и живописата възбужда в душата сложни настроения. Но независимо от това, дали мелодичността на стиха се комбинира с играта на полутонове и оттенъци, характерно за Балмонт, Блок и Бели, или се таи пиетет повече към чистия цвят, отколкото към нюанса, присъщо за Брюсов, руският символизъм също поставя заедно с другите важни проблеми и този за отношението на поетичния език към езиците на музиката и живописата, довел до значителни промени в структурата на поетичното съобщение.

Въпреки че в постановките на отделните представители на символизма има и немалко противоречия, тенденцията към преобразуване, а след това и към търсене на нов поетичен език е ясно изразена. В този стремеж към създаване на нов език се долавя, че това съвсем не е онзи на комуникацията. Както твърди Ю. Кръстева¹⁰ като преминава през структурата на естествения език, той я преобразува и създава допълнителен смисъл — песен; стреми се към безсъзнателната памет на човечеството (за символизма като първо и смъртно възпоменание за свещения език на жреците, усвоили някога особеното, тайнственото значение на думите, говори и Вяч. Иванов в „Заветите на символизма“). Барт, който ясно долавя тази тенденция във френския символизъм, твърди, че девизът на Маларме „да променим езика“ е съвременен на Марковския „да променим света“. Че се търсят не нови значения на старите думи и даже не нови думи, а направо друг език, отбелязва и Лотман¹¹. Думата престава да бъде единственият носител на езиково значение (а за символистите всичко, което е извън думата, езика, е музика); думата трябва да носи в себе си тайнопис на неизреченото, да събира в свой звук ехото на много, неизвестно откъде долетели, отгласи, да се превърне в символ. По този начин областта на значенията безмерно се усложнява. От една страна, семантиката излиза извън пределите на думата и се разлива по целия текст (например думата „лазур“ при Маларме и А. Бели, „слънце“ при Балмонт, „ведрина“ при Ясенев). Текстът става като огромна дума, в която отделните думи са просто елементи, които си взаимодействуват в интегрираното многомерно семантично пространство на текста. От друга страна, думата се разпада на елементи, при което лексикалните значения се предават на единици от по-ниските нива на организация — морфемите и фонемите. Така едновременно с процеса на инте-

⁹ А. Белий. Как мы пишем. О себе как писателе. — В: Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988, с. 17—19.

¹⁰ Ю. Кръстева. Le langage, cet inconnu. Paris, 1981, p. 287.

¹¹ Вж.: Ю. Лотман. Поэтическое коноязычие Андрея Белого. — В: Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988, с. 439—440.

гриране на смисъла протича и противоположният — на дезинтегриране, при който значими могат да станат и най-малките единици на текстовото членение.

Това, което в случая обединява всички символисти, е, че в създаването на новия език виждат градивната функция на други два езика — музикалният и живописният. Според Пол Валери това се превръща в система, която се уточнява понякога дори до крайност: „Някои пишат с намерение да заимстват от музиката всичко използваемо по пътя на аналогията; те често се стремят да придадат на творбите си вида на оркестрови партитури. Други пък, изтънчени изкуствоведи, искат да вложат в своя стил нещо подобно на цветовете съчетания и на контрастите, присъщи на системата от багри. Трети не се колебаят да създават думи, да нарушават леко синтаксиса, като един значително го подмладяват, а други, напротив, внасят обрати от славното му минало. . . , но никога не е имало литературно движение, чиито представители да си били по-изкусни.“¹² Тази „изкусност“ се дължи и на функционалното използване на музикалният и живописният език в рамките на поетичното съобщение, което трябва едновременно да доведе до разкриване на онтологичните дълбини на смисъла и да ангажира изцяло читателя, да провокира всички рецептивни органи, да извика и прекомбинира различни представи, чрез което да постигне внушение. За тази цел би трябвало да си изясним какво точно значат призивите за музикализация на стиха и за замяна на цвета с нюанса; доколко музиката и живописът като езици могат да помогнат за осъществяването им в поетичния текст и в търсенето на „друг“ език.

Както е известно, семиотичните системи от различен тип са взаимнообратими. Възможно е единствено пренасяне на структурни принципи от една семиотична сфера в друга, при което всяка значима структура запазва и връзката си с естествения контекст. Тук голяма роля може да играе както поредицата от семиотични процеси на границата *дума—изображение*, така и „словесната инструменталност“, уподобяваща поетичния език на музикално произведение.

На въпроса „защо точно музиката“, може да се отговори двояко. От една страна, тук несъмнено стои култът към Вагнер, под чието влияние са не само по-голямата част от поетите символисти, но и художниците със сродни естетически търсения. И ако едините в стремежа си към постигане на абсолютното виждат в музиката път към символа, възможност за обновяване на езика, средство за по-силно внушение, то и другите търсят в живописът „не литературно описание, а музикално внушение“.

От друга страна, въпросът се свежда до знаковия характер на двете системи. Очевидна е приликата между вербалния език и музиката, що се отнася до това, че и двете системи се реализират във времето, използват един и същи материал (звук), въздействуват на един и същи рецептивни органи. Но не по-малко очевидни са и различията — фонематичните бинарни опозиции в езика не са подходящи за музиката (Ланглебен твърди, че принципът на опозициите е съвършено различен); музикалният код се организира върху произволна и културна разлика. Според Ю. Кръстева музиката е система от различия, но не от знаци; нейните конструктивни елементи нямаат означено и тя напомня по-скоро алгебрична система, отколкото дискурс. Бенвенист също смята, че музиката е език, в който има синтаксис, но няма семиотика; че в нея няма единици, непосредствено съпоставими със знаците в езика, тъй като музикалният език е комбинация от елементарни единици, които не са знаци; че всеки звук определя само положението си на нотната стълбца, но нито един не означава. И макар че музиката също е система, която се разгръща по две оси — тези на едновременността и на последователността, това става по начин, различен от този при парадигматичната и синтагматичната ос в езика, поради което музикалната

¹² П. Валери. Човекът и раковината. С., 1988, с. 135.

комбинаторика, определяща се от хармонията и контрапункта (и с основна единица нотата, придобиваща значимост само в гамата, която фиксира парадигмата на нотите), няма еквивалент в езика.

Леви-Строс от своя страна счита за неправомерно да искаме от поезията да поставя същите проблеми като музиката, защото, докато поезията ползува като средство за изразяване езика и е доволна от това, че сама си приписва ограничения, музиката ползува средство за изразяване, което ѝ е органически присъщо и не се поддава на никакво друго използване. Или, ако обобщим казаното дотук, музиката не се стреми към комуникативната функция на езика, не предава определен смисъл, а просто едно съобщение без точно определено значение и насочено към самото себе си. Неслучайно Рюве я определя като език, който означава самия себе си. При това в този език различите единици се намират в отношение на многостранна еквивалентност, поради което музиката се схваща не само като език с дискретно-непрекъсната структура (Гарони), но и като синтаксис на еквивалентността (Рюве).

Ако сега си припомним постановката на Якобсон за поетичната функция в езика (доминираща в поезията), не можем да не отбележим единственото сходство: именно поетичната функция проектира принципа на еквивалентността от оста на селекция върху оста на комбинация. По този начин еквивалентността става средство за конструиране на последователността в поетичния текст. Поетичната функция единствена има някакво сходство с музикалния език, тъй като само тя е насочена към съобщението като такова. Докато другите функции на езика съотнасят съобщението към външния свят, поетичната единствена се стреми да създаде свой вътрешномотивиран свят на съобщението. Тя поражда така характерната за поезията нееднозначност (ambiguity) най-вече чрез превъзходството си над референтивната функция. По този начин, правейки двусмислени значите, поетичният език се старее да накара получателю да възстановява изгубеното посредством „насилственото“ (според Еко) въвеждане на няколко означени в един и същи контекст. Но след като интровертният семюзис доминира не само в музиката, а и в поезията — в лицето на поетичната функция, повече от очевидно е, че призивът за музикализация на стиха при символизма акцентува най-вече върху поетичната функция на езика. А това означава все по-засилена интровертност, намалена референция; такова комбинирание на метафонични структури с рима, размер и ритъм, чрез което езикът на поезията все повече да означава самия себе си. Така, изпълнявайки една от главните си цели — търсенето на език, който да съответствува на музиката — пише Е. Станкевич¹³, символизъмът стига дотам, че извежда на преден план „магията на звука“ за сметка на смисъла, макар че нередко акцентът върху звуковата инструментовка е и генератор на значения, в резултат на търсеня паралелизъм между звуковия пласт и значението на думата.

* * *

А как езикът на поезията „използува“ цвета и как се отнася това към езика на живописата? До какво се свежда принципът за замяна на цвета с нюанса в структурата на поетичното съобщение?

¹³ E. Stankiewicz. Centripetal and Centrifugal Structures In Poetry. — Semiotica 1982, Vol. 38—3/4, 220-236. Като определя два доминиращи типа структури в поезията — центростремителни и центробежни, Станкевич счита, че в символистичната поезия превес има вторият тип. За разлика от първия, в който като една хомогенна структура частите са основно подчинени на цялото, композицията по същество е компактна и затворена, а формалните структури служат за обединяване на различните (и дори несъизмеримите) части, вторият тип е хетерогенен и в него доминира акцентът върху отделните части; текстът като цяло не е компактен, а се нуждае от вътрешно движение и мотивираност; ефектът на цялото е в това, че е по-скоро съвкупност, отколкото интегрирана структура, а акцентът върху отделния детайл е заради самия него и често се усилва от привилегията на звука и различните формални модели.

Известно е, че живописца използва особения език на цветовете, формите и линиите, който във всяка картина се организира в система, основана върху живописния знак; че ако тя е език, то е защото има свой собствен код. Той се изгражда според Леви-Строс¹⁴ върху смислоразличителните позиции между цветовете и форми, включени едновременно в системата на интелектуалните значения и на изобразителните ценности, при което втората система може да бъде сигнификативна само при наличието на първата, която от своя страна моделира и в която се включва. От друга страна, зрителният знак за разлика от слуховия включва ред едновременно съставлящи в системата на зрителните знаци няма и последователен йерархичен строеж, който да се разлага на дискретни елементарни компоненти, конструирани за тази цел в строго съответствие с определен модел. Това означава, че пътят, по който въздейства цветът в изобразителния текст, е съвсем различен от този, по който думата със значение цвят въздейства в поетичния текст. Общото се свежда до това, че и ху джониците, и поетите символисти виждат в цвета стремеж към вечното, абсолютното; търсят „моралните сходства“ в цветовото въздействие. В. Кандински дори „открива“ сходство във въздействието на цветовете и музикалните тонове и определя душата като място, където то се постига.

Очевидно, тъй като по същността си е поливалентен, цветът има различни начини на въздействие, обуславяни от контекста. Както всеки знак се определя относително (а не абсолютно) и само по своето място в контекста, така и цветът придобива значение и смисъл в контекста на художественото произведение, в контекста на възприятието, в културно-историческия контекст. Леви-Строс например твърди, че в живописца цветовете съществуват само защото ги има вече в природата като естествена окраска на предметите, и че единствено с помощта на абстракцията те могат да бъдат отделени от естествените им субстрати, за да бъдат разглеждани по-нататък като членове на самостоятелна система. Но за разлика от художника поетът „работи“ с цвета чрез езика, т. е. попада в ози „аморфен континуум“ (по определението на Йелмслев), където всеки език установява свои граници при назоваването на цветовете¹⁵. В състава на естествения език и в производните от него системи биологичното (физиологичното, психофизиологичното) въздействие на цвета отстъпва на заден план за разлика от изобразителния текст. В поетичния текст цветовете имат не толкова непосредствено-изобразителна функция (като отражение на природното явление цвят; като денотация), колкото изразителна, асоциативна, символическа (като въплъщение на специфичночовешка, социкултурна същност на цвета; като конотация); естетическото им въздействие се постига чрез думите, с които са назовани (означени). В този именно смисъл езикът прави видим не цвета, а неговото отсъствие, което запълва с думата-еквивалент (а тя, освен че референцира общокултурните кодове от средата, т. е. външния контекст, участва и в създаването на вътрешен — този на готовата творба; или колкото повече думи за един цвят, толкова по-богати възможности за реструктуриране отвътре).

В поетичния текст един и същи цвят може да бъде назован по различни начини, т. е. от различни думи-еквиваленти на този цвят (etimологично обосновани, контекстуални синоними и пр., напр. Блок използва за означаване на червения цвят *красный, багряный, пламенный, ознистый, пламезарный, алый, пунцовый, винокрасный, белокрасный*, за жълтия — *жолтый, золотой, золотой, златистый, золотистый, златокудрый, золотокудрый*; Ясенов използва за синия син, *ведросин, знойноевросин, безоблачносин, бистросин, небесен, лазур, лазурен, лазурносин* и т. н.). От друга страна, цветът може да бъде назоваван неизменно с една и съща дума (без промяна в означаването), но в зависимост от контекста да получава различни

¹⁴ Вж.: К. Л. Леви-Строс. Из книги „Мифологичные. Сырое и вареное“. — В: Семптика и искусствометрия. М., 1972, 33—38.

¹⁵ Вж. интересните разсъждения във връзка с различното назоваване на цветовете, както и за мястото им в системата на културата: U. E. Co. How Culture Conditions the Colours We See. — In: On Signs. Basil Blackwell, Oxford, 1985, 157-166.

конотации (тук символистите използват и амбивалентността на цветовете, предимно на белия и жълтия). В първия случай новото назоваване, съответно промяната във външната, видимата страна на знака за цвета води и до ново значение, докато във втория промяната на смисловото съдържание не произтича от промяна на означаващото и може да бъде обяснена единствено чрез детерминираността на думата от контекста. Така се очертават две тенденции в цветовото означаване: едната е свързана предимно с представата, която поражда думата, означаваща цвят, обуславя се от контекста и се решава преимуществено на нивото на плана на съдържание; другата е свързана повече с акта на назоваване и независимо че поражда нови значения, действа с по-голяма сила в плана на израза. Докато първата обединява значението на цветовете и образува различни семантични редове в структурата на поетичния текст (които от своя страна могат да представят обща „цветова“ картина на дадена творба или на цялостно творчество, както и да подскажат емоционално-психологическо състояние в определена творческа ситуация), втората е обусловена от „магията на звука“, от търсенето на паралелизъм между звуковия пласт и значението на думата, от стремежа към музикализация на стиха. Тъй като двете тенденции протичат едновременно и взаимно се обуславят (практически те не могат да бъдат отделени), игровият момент във втората оказва влияние върху плана на съдържание на първата и, обратно — семантичните редове на първата тенденция включват и плана на израза от втората. Тогава, докато музикализацията на стиха е всъщност времеви процес на уподобяване на музика чрез различни комбинации на звуците в езика (в стиха това се свежда не само до различните типове метафонични структури, но и до ритъма, размера, римата), то „живописността“, постигана чрез цвета, е извикване на представата за пространствени образи също чрез движението на звуците във времето. Тъй като символистичната поезия използва предимно конотативните значения на цветовете, призивът за замяна на цвета с нюанс следователно може да се тълкува не само като стремеж за намаляване на колорита на пространствения образ и разливане на формите му във времето, с което става по-смътен и неясен, но и като стремеж за сливане, разтваряне на лирическия герой в универсума, при което пространственият образ се превръща в отразено вътрешно състояние или, обратно — вътрешното състояние се проектира върху пространствения образ (по такъв начин например Ясенев представя дезилизирането на лирическия „Аз“ в „Рицарски замък“ чрез процеса на вертикална деструкция на пространството). Призивът за замяна на цвета с нюанс означава още, от една страна, отказ от точното назоваване, загуба на конкретна определеност, усилен сугестивност, стремеж да се извика представата за предмета чрез различни конотации, а от друга — стремеж към нов тип образност, която, отразявайки съответствията в духовния и материалния свят, аналогите в символа, се стреми да ангажира максимално всички сетива, да насочи към богатите изразни възможности на думата. По този начин отново се акцентува преди всичко върху поетичната функция на езика и, макар и разнопосочни на пръв поглед, двата призива взаимно се обуславят и допълват. Изискването за нюанса поддържа на нивото на плана на израза музикализирането на стиха, допринася за усиляне ролята на поетичната функция, като допълнително обогатява метафоничните структури, разнообразява римните позиции, участва в метричната и ритмичната организация. А доколкото главната особеност на всеки поетичен текст е неговото формално и семантично единство (Рифатер), замяната на цвета с нюанс оказва въздействие и върху съдържателния план, като предполага различни семантични отклонения най-вече чрез разместване, т. е. като пренасочва един смисъл към друг. Не на последно място, това е част от общия проблем за синтеза на изкуствата, тъй като засяга проблема за живописността. Много от поетите символисти решават въпроса за синтеза не избирайки между „De la musique avant toute chose“ и „Ut pictura poesis“, а в търсене на най-подходящия начин да ги съчетаят в творчеството си.

Ако приемем, както твърди Женет, че поетичната функция се състои в усилието да се мотивира езикът (едновременно да се поправя, компенсира, удовлетворява), това обяснява защо спекулирането със сетивните свойства на езика, неразривността на връзката между формата и смисъла, илюзията за съществуване на прилика между „думата“ и „нещото“ в символистичните представи се схващат като самата същност на поетичния език. Или защо се съжالياва, че „речта не успява да изрази предметите със шрихи, които да им съответствуват по цвят и по изглед“. Но тъй като изследването на поетичния език на символизма (като част от проблема за поетичния език изобщо) наистина трябва да се предшества от една *поетика на езика* (а необходимостта от такава за българския символизъм е повече от наложителна), то може би си струва да припомним някои от насоките, които предлага Женет¹⁶, още повече, че те се свеждат именно до знаковата мотивираност в поетичния израз. И тъй, една от „хитрините“, до които прибегва поетичният израз, за да мотивира значите, е „намаляване на недостатъците на езика“ чрез подражателни хармонии, звукови и графични експресивни ефекти, извикването на смисъл чрез синестезия, лексикални асоциации. Много по-изтънена според Женет е другата „хитрина“, която преодолява недостатъците в езика чрез доближаване на означаващото и означеното едно към друго, а това става по два начина. Първият се състои в приближаването на означеното към означаващото, т.е. в пречупването на смисъла, или по-точно в избирането измежду семантичните възможности на тези, които се съгласуват най-добре със сетивната форма на израза. Вторият, обратно, се състои в приближаването на означаващото към означеното, което може да се осъществи морфологично (поетът видоизменя съществуващите форми или изковава нови) или семантично (осъществява се преместване, замяна се дума с пряк смисъл с друга, която се отклонява от нейната пряка употреба и от нейния смисъл, за да ѝ се възложат нови). И накрая поетичният език разкрива своята истинска структура, когато независимо от всички прозодични и семантични свойства признава на дискурса *поетичната очевидност*, т.е. това *състояние*, степен на присъствие и напрежение, до което може да бъде доведено всяко изказване при единственото условие, че около него се създаде едно „поле на мълчание“, което да го изолира вътре (а не встрани) в ежедневиия говор.

Опитът на поетите символисти в тези насоки е показателен. Владеейки до съвършенство много по-често „хитрините“, в стремежа си да се изолира не „вътре“ в ежедневиия говор, а чрез „друг“ език — може би „езика в състояние на мечтане“, символизмът сякаш иска да ни подсказже нескриваната всъщност претенция — да бъде своеобразно *presto* към „свръхизкуството“.

¹⁶ Вж.: Ж. Женет. Поетически език и поетика на езика. — Бюлетин на СБП, 1984, № 10, 104—106, 112—116.