

СЕМИОТИКА НА ЦВЕТА. ЦВЯТ И СМИСЪЛ В ПОЕЗИЯТА НА БЪЛГАРСКИТЕ СИМВОЛИСТИ*

МИРОСЛАВ ДАЧЕВ

На Радосвет Коларов

В едно свое изследване за това, как културата обуславя цветовете, Умберто Еко изказва твърдението, че цветът не е никак лесен проблем (Еко, 1985: 157—158) — твърдение, което придобива статут на пресупозиция спрямо всеки следващ опит, целящ не просто да проникне в „света“ на цветовете, но и да обясни тяхната „природа“, функциониране и значимост. Тук следва да се признаят най-малко две неща: всяко по-сериозно изследване подчертава (независимо от гледната точка и начина, по който прави това) СЛОЖНОСТТА на разглежданата материя и едновременно с това посочва НЕДОСТАТЪЧНОСТТА от цялостно разработена теория за цвета, която да обхваща всички аспекти на неговото функциониране — и като природен феномен (phenomenon), и като културна единица (cultural unit).

Недостатъчност, на пръв поглед парадоксална, като се има предвид огромната библиография по въпроса (вж. например: Skard, 1946; Berlin & Kay, 1969; Doak, 1974), и сложност — лесно обяснима, ако под „природа на цвета“ разбираме и знаковостта му, и — следователно, ако разглеждаме функционирането на цвета като семиозис. И най-малко „лесно“ може да бъде наречено онова, което предстои на една — нека условно я наречем — семиотика на цвета, опитваща се да обясни тази знакова природа не другаде, а в системата на поетичния дискурс, където освен че са различни границите на знака, е по-различно и самото понятие за знак¹.

Независимо от трудностите, с които тази семиотика на цвета неизбежно ще се сблъсква, тя би трябвало да отговори на немалко въпроси. А след едно допускащо разнопосочни импликации и следователно подвеждащо в известна степен заглавие, логично е първият от тях да бъде: КАКВО КАЗВАМЕ, КОГАТО ГОВОРИМ ЗА ЦВЕТОВЕ В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ? Какво включваме като пресупозиция при твърдения от типа на: „черният цвят‘ в поезията на Дебелянов оказва въздействие при рецепцията на неговите стихове“, или: „белият цвят‘ е често срещан в поезията на Попдимитров“? Кои са класификаторите на

* Текстът е част от по-голямо изследване.

¹ Тук се имат предвид най-вече някои текстове на Лотман (Л о т м а н, Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, глава 6, 7; Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972, ч. първа), М. Хард (Х а р д, М. Поетика и семиотика. Знакова система на поезията. — В: Семиотика. Материята на мисълта. С., 1991, 121—171) и М. Рифатер (R i f f a t e r g e, M. Semiotics of Poetry. Indiana University Press, Bloomington & London, 1978, Chap. „The Poem's Significance“, „Sign Production“), и по-точно онзи техен патос, който предлага оригинално-специфично разглеждане на знаковостта в поетичния текст.

нашия опит, извънречевите условия и екстралингвистичните знания, които да ни предпазят от неволни „сигнификативни грешки“, скрити зад подобни речеви актове? Защото, разбира се, не става дума за цветове. . .

Не цветът-като-такъв е потенциалният генератор на значения в поетичния текст, а онова (негово) Друго, което нито един език не е пропуснал да обособи в акта на назоваване, което всяка култура е ситуирала и осмислила като част от многомерното си пространство: думите. Думите, означаващи цвят. Думите-носител на послания, репрезентиращи утвърдени вече културни кодове и в същото време — пораждащи нови смислови полета, осцилиращи в нови контексти. Онези думи, които философи, лингвисти, етнологзи, а понякога, макар и рядко — и литературоведи — старателно подреждат в системи, класифицирайки цветовите термини, следейки еволюционните им степени, подлагайки на непрекъсваема екзегеза валидността на тяхната символика. В крайна сметка — същите онези думи, които в определен момент поставят пред своя изследвач диагнозата на „методологична недостатъчност“, просто защото невинаги се вместват в присъщото за системата.

По всичко изглежда, че когато се говори за цветове в поетичния текст, акцентът се поставя най-напред върху СПЕЦИФИКАТА НА ТЯХНОТО ПРИСЪСТВИЕ, т. е. поставеният в началото въпрос се самопрецизира приблизително така: АКО ГОВОРИМ ЗА ЦВЕТОВЕ, ТО ПО КАКЪВ НАЧИН ПРИСЪСТВАТ ТЕ В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ, КАК ФУНКЦИОНИРАТ И КАКВО ПРЕДОПРЕДЕЛЯ ТЯХНАТА ЗНАЧИМОСТ?

Обикновено казваме, че в естествения език, както и във всяка надграждаща се върху него система (в нашия случай — поезията), цветовете са лишени от своето биологическо, физиологическо, психофизиологическо въздействие за разлика от цветовете в природата и / или в един изобразителен текст. Това обаче е не съвсем точно — такава въздействие наистина отсъства, но само защото отсъстват и самите цветове-като-такива. В същия смисъл не съвсем точно е и едно друго твърдение. Известно е, че в живописата цветовете присъстват, след като (и защото) ги има вече в природата като естествена окраска на предметите, където (както твърди и Клод Леви-Строс) 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 когато, базирайки се на това, казваме, че в неизобразителните текстове цветовете встъпват не със своята непосредствено-изобразителна функция (като отражение на природното явление цвят), а с много по-сложна — изразителна, асоциативна, символическа (като възплъщение на специфично-човешка, социокултурна същност на цвета), грешим, и то поради същата тази причина — с такива функции в неизобразителните текстове встъпват не цветовете, а ДУМИТЕ, които ги означават. Следователно, когато казваме, че цветовете могат да „присъстват“ в различни знакови системи — изобразителни, словесни, писмени, мито-ритуални, поведенчески и др., и след като знаем, че това се характеризира с протичането на интензивна обмяна на символика и изразни средства, на взаимопроникване, при което всяка значима структура запазва и връзката с естествения си контекст (Лотман, 1979; Иванов, Лотман, Пятигорский, Топоров, Успенский, 1973), то би трябвало най-напред да обясним ХАРАКТЕРА на това „присъствие“.

Цветът-като-такъв присъства в заобикалящата ни действителност и както пише Зигмунд Скард (Skard, 1946: 3—4), е до такава степен забележим елемент на физическия свят, че отсъствието му би било необичайно, странно. Но докато природата, битът, изкуството ни представят цвета като „непосредствено наблюдаемо явление“ („optical appearance“), езикът го представя, ако използваме определението на Анна Вежицка (Wierzbicka, 1980; Wierzbicka,

1991), като „умопостигаемо явление“ („epistemic appearance“). Наблюдавайки произволно избран къс от действителността или някакво живописно платно, ние можем да кажем за цвета: „ТОВА-ТУК“ (в смисъла на Хусерл). Изправени обаче пред поетичния текст, не можем да кажем това — цветът вече не е „СЕГА-ДАДЕНОСТ“, той е опосредстван от езика. Ако в първия случай изхождаме от самодадеността на феномена цвят като „това-тук“, който перцептираме, за да достигнем до смисъла на идеята за цвета въобще, във втория, зад отсъствието на цвета-като-такъв стои едно друго присъствие — това на определената дума, онази, която всяка култура дефинира и различава като същност на цвета с помощта на езика. Синтезирана, констатацията ни би изглеждала по следния начин: **ДУМИТЕ ПРАВЯТ ВИДИМ НЕ ЦВЕТА, А НЕГОВОТО ОТСЪСТВИЕ. НЕ ВИЗУАЛНО-ПЕРЦЕПТИВНИ, А ЛОГИЧЕСКИ, УМОПОСТИГАЕМИ ЦВЕТОВИ КОНСТРУКТИ ПРИСЪСТВАТ В ПРОЦЕСА НА ЧЕТЕНЕ; В КРАЙНА СМЕТКА — НЕ ЦВЕТОВЕ ФУНКЦИОНИРАТ ЧРЕЗ ДУМИТЕ, А СЪВКУПНОСТ ОТ КОНЦЕПТИ**, чиято знакова натовареност варира, потопена в множество взаимопресичащи се контексти, чиято значимост се съизмерва с цялото релационно многообразие, както вътре в собственото им текстово пространство, така и със заобикалящия ги (текстови и екстекстови) свят.

ПРОБЛЕМЪТ СЛЕДОВАТЕЛНО Е НЕ ДАЛИ И КАК ПРИСЪСТВА ЦВЕТЪТ В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ, А КАКВО ПРИСЪСТВА ЧРЕЗ НЕГОВОТО ОЗНАЧАВАНЕ — проблем, който неудържимо се разпада в няколко посоки:

(1) **КЪДЕ** най-вече се използва това означаване, за кои текстове (автори, направления. . .) то е най-характерно. Следвайки тази посока, откриваме (с всички произтичащи от това следствия-въпроси), че цветовото означаване притежава най-висока фреквенция в дифузия тип поетика (по определението на Никола Георгиев), или още — в онези поетични структури, които Станкевич (Stankiewicz, 1982: 220—236) нарича „центробежни“, като най-високата точка у нас достига символизъмът.

(2) **КАКВО** го предпоставя, кои са причините авторските интенции да търсят опори и в цветовото означаване. Изходното начало на тази посока е заложено в тезите, че цветът винаги е бил опора на символното мислене (Chevalier, Gheerbrant, 1973: 105—113; Sahlins, 1976: 2—22; Bornstein, 1973: 257—283); че цветовите термини са културни артефакти (Wierzbicka, 1991: 100—150). То обаче несъмнено трябва да бъде ситуирано в развойните процеси на литературата — всеки тип поетика „гледа“ по различен начин на проблема за цвета. В това отношение символизъмът предпоставя значителни усложнения, произтичащи от спецификата на отношенията между паратекстовостта и текстовостта, които по различен начин „четат“ цветовите функции и които представят **ДВА РАЗЛИЧНИ МОДЕЛА ЗА ЦВЕТОВИ СЕМИОЗИС**².

(3) **КОИ** са техниките на цветово означаване, симптоматични ли са те за разпознаване на съответния идиолект. Тази посока не скрива претенцията си да изведе нов класификационен признак, например за символистичната поетика — от една страна, чрез проследяването на „общите места“ и различията

² Двата различни „модела“ за цветови семиозис могат да бъдат открити при съпоставяне на естетическите платформи на символистите и техните художествени текстове. За първите е характерна насочеността към самия феномен „цвет“: „би било странно, ако звукът не може да внуши цвят. . .“ (Бодлер); „звукът може да се превърне в цвят“ (Рене Гил); „живото слово предвещава хиляди цветове. . . взаимопроникване до пълна иманентност на звук, цвят и образ, така че звукът и цветът да крещат смисъла“ (Бели) и т. н. Вторите, естествено, минават ОТВЪД феномена „цвет“, за да привлекат в структурата на поетичното съобщение, ЧРЕЗ цветовото означаване, наслоени в пространството на културата кодове. Първият модел пресупозира проблема за референта (интересен проблем! — Еко например смята, че проблемът за референта не е актуален в областта на цветовото означаване), а вторият — проблемът за конотативните значения.

в цветовото означаване вътре в рамките на българския символизъм, а, от друга — чрез разпростиране на интертекстуалността извън неговите граници, където особено плодотворни са сравненията с руския, френския и немския символизъм.

(4) КАКВИ са ефектите от този процес на означаване — мултиплицират ли художественото въздействие върху реципиентите на творбата. При тази посока интересен се оказва сблъсъкът между търсения и получения ефект. Съотнесена към символизма, тя отново имплицира отношението „текст — паратекст“, следвайки динамиката между художествената реализация и теоретичната насоченост на поетите-символисти.

Изследването, което ще се опита да реши подобен проблем, освен че трябва да избере подходяща интерпретативна стратегия, базираща се върху конюнктивни логико-синтактични конструкции (цветът и като природен феномен, и като културен знак; културният знак като носител и на денотативни, и на конотативни значения. . .), ще трябва да потърси и пригоден ориентир (от типа на думичката „отвъд“), тъй като му предстои да се движи из една непрекъсната разслояваща се мрежа от проблеми. Без да се опитваме да ги обхванем, бихме могли да посочим ония от тях, които експлицират ЗА КАКВО ВСЪЩНОСТ ГОВОРИМ, КОГАТО ГОВОРИМ ЗА ЦВЕТОВЕ В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ:

(1) ЗА ДУМИТЕ, които даден поет избира като цветови еквивалент сред установените в езика, т. е. за предпочитанията му към точно определени знаци, а не към други. Тук еднакво значими са както структурите на присъствие, така и тези на отсъствие³, а така също и какво предопределя направения избор. Последното от своя страна може да представи не само един „модел на виждане“ на света с присъщата му символика, но и наличието на определен тип връзки между направения избор и доминиращото в дадена творческа ситуация емоционално-психологическо състояние. Класификацията на избраните думи представя характерното за всеки автор компонентно дърво на цветовото означаване, спрямо което се изграждат всички по-нататъшни схеми на интензитет, фреквентност, присъствие / отсъствие и т. н.

(2) ЗА НАЧИНИТЕ, по които поетът използва избраните вече думи за означаване на цветове в своите текстове, т. е. за това, дали те функционират самостоятелно, или обединени в определени синтагми (респективно: какви са механизмите на образуване и функциониране на тези синтагми); за това, каква е тяхната „степен на мобилност“ на ниво семантика и т. н. (Разгледано в аспекта на българския символизъм, това насочва към проблема за „нулевата степен на мобилност“ на „ЧЕРЕН“ и към високата такава на „БЯЛ“; към проблема за префункционализирането на някои от основните цветови термини като „ЖЪЛТ“, „ЧЕРВЕН“, „СИВ“, „КАФЯВ“, към които символистичната поетика има свой строго специфичен подход, както и за принципната насоченост на последната „отвъд“ основните цветови термини.)

³ Тук се има предвид застъпеното от Еко схващане за значимостта на отсъстващите структури (вж.: Е с о, U. Proposals for a History of Semiotics.—In: Semiotics Unfolding. Berlin, New York, Amsterdam, 1983, Vol. 1, p. 87). Оказва се, че (според изследвания, които по една или друга причина не могат да бъдат анализирани в този текст) структурите на отсъствие в областта на цветовото означаване в символистичната поетика са значими в няколко отношения: а) когато визират отсъствието на основни цветови термини (т. нар. „Basic Color Terms“), характерни за съответната култура; б) когато визират отсъствието на цветови културни единици, характерни за определения тип поетика; в) когато визират отсъствието на определени цветови културни единици в текстовете на даден поет, характерни за други негови текстове. Във всеки от посочените случаи тези отсъствия се явяват МАРКЕР както за цветовото означаване, така и за самия поетичен текст.

(3) ЗА ТЕКСТОВИТЕ ПРОСТРАНСТВА, в които тези думи имат най-висока фреквенция на употреба и / или в които те функционират като своеобразни „семантични различители“ (в смисъла на Болинджър), т. е. за обвързаността между параметрите на стиха и допълнителната семантична натовареност на думите, с които се означава цвят.

(4) ЗА СЪВКУПНОСТТА ОТ ЗНАЧЕНИЯТА ИМ В КОНТЕКСТА, т. е. за това, думите, означаващи цвят, да се разглеждат не просто като игра на означаващи, а преди всичко като смислогенериращи единици.

Очевидно е, че докато (1) имплицира С КАКВО, (2) — КАК, С КАКВИ ТЕХНИКИ даден поет означава цвета, а (3) — КЪДЕ И ЗАЩО, в кои позиции на стиха (респективно: в кои стихове, строфи, стихотворения, цикли, стихосбирки) това означаване е най-характерно, (4) подсказва, че ОЗНАЧАВАНЕТО НА ЦВЕТА ДЕЙСТВИТЕЛНО Е СМСЛОПОРАЖДАЩ И СМСЛОНА-РАСТВАЩ ПРОЦЕС, РАЗГЛЕЖДАН ОБАЧЕ НЕ САМ-ПО-СЕБЕ-СИ, А КАТО НЕДЕЛИМА ЧАСТ ОТ ЦЯЛОСТНИЯ ПРОЦЕС НА СМСЛОИО-ГРАЖДАНЕ В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ. В такъв случай, ако все още ни интересува КАКВО ПРИСЪСТВА В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ ЧРЕЗ ЦВЕТОВОТО ОЗНАЧАВАНЕ, вниманието ни би трябвало да се насочи към следните две значими за интерпретационната процедура неща:

ПЪРВО: към онова, което всяка култура (в случая българската, а при един компаративистичен подход — и културата, с която се съпоставя) дефинира и различава като същност на цвета с помощта на езика, т. е. КЪМ „ИНТЕНСИОНАЛНО ТЪЛКУЕМОТО МНОЖЕСТВО ОТ КУЛТУРНИ СВОЙСТВА“ („Intensionally analyzable set of cultural properties“⁴, по изразу на Еко — вж.: Еко, 1979: 62—66), което съответства на съдържанието на всяка една дума, с която се означава цвят. Вписвайки се в установени в семиотиката традиции (след Schneider, 1968; Еко, 1976; Sebeok, 1986), можем, от една страна, да наречем всяка такава дума КУЛТУРНА ЕДИНИЦА (Cultural Unit)⁴, а, от друга — да следваме, макар и с известна доза критичност, различните класификационни таблици, представящи генеалогията и взаимодействието на цветовете термини в пространството на културата. По този начин интерпретационната процедура се насочва ОТВЪД ФЕНОМЕНА ЦВЯТ: приемайки за свой обект на изследване културната единица, тя изоставя (на този етап) проблема за референта.

ВТОРО: КЪМ ФУНКЦИОНИРАНЕТО НА ЦВЕТОВИТЕ КУЛТУРНИ ЕДИНИЦИ В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ, или какво произтича от сблъсъка на множеството културни свойства, закодирани в съдържателния план на културните единици с динамичния и непрекъснато генериращ нови смисли поетичен дискурс. По този начин интерпретационната процедура се насочва ОТВЪД КУЛТУРНАТА ЕДИНИЦА-КАТО-ТАКАВА И НЕЙНИЯ ЕСТЕСТВЕН КОНТЕКСТ — ЕЗИКА: приемайки за свое поле на изследване поетичния текст, тя изоставя (на този етап) и проблема за денотата.

⁴ Енциклопедичният речник по семиотика (Sebeok, 1986, Tome 1: 162) поставя два акцента в раздела под наслов „Културна единица“. Първият е класическото определение на Шнайдер, което гласи: „In every culture a unit is simply anything which is culturally defined and distinguished as an entity. It may be a person, place, thing, feeling, state of affairs, sense of foreboding, fantasy, hallucination, hope or idea“ („Във всяка култура единица е просто всичко, което културата е ДЕФИНИРАЛА И РАЗЛИЧИЛА КАТО СЪЩНОСТ. То може да бъде лице, място, предмет, чувство, състояние на нещата, лошо предчувствие, фантазия, халюцинация, надежда или идея“ — прев. и курс. мои — М. Д.). Вторият акцент е имплициран в доуточняването, което някои учени правят, а именно — че културната единица може да бъде идентифицирана както с цяла семема, така и с нейните компоненти. „ЦВЯТ“ — като опозиция на „форма“ и/или „линия“ е културна единица, но „ЦВЯТ“ е и семантично поле, което е конституирано от различни културни единици — „БЯЛ“, „ЧЕРЕН“, „ЧЕРВЕН“, „СИН“, „ЖЪЛТ“, „ЗЕЛЕН“ и т. н.

Културната единица вече е изгубила своята „статичност“: като пълноправен участник в един нов семиозис, репрезентиран от поетичния дискурс, нейният смисъл следва да бъде разбран само и единствено КАТО ПРОЦЕС. Между формално-семантичното единство на поетичния текст и потапящата се в неговата структура цветова културна единица протича двупосочен процес на смислово взаимопроникване: както културната единица разпръсква своята семантика върху стиха, така и стихът извежда на преден план (= актуализира, идентифицира. . .) едно от наслоените в нея значения (по-подробно за този модел на взаимодействие между дума и контекст вж.: Есо, У., Р. Violi, 1987: 2—13; или: Есо, У. 1990: 231—235). **ПРОБЛЕМЪТ СЛЕДОВАТЕЛНО Е В СЪЛЪСЪКА МЕЖДУ ЦВЕТОВАТА КУЛТУРНА ЕДИНИЦА И ТИПА ПОЕТИЧЕН ТЕКСТ, В КОЙТО ТЯ ФУНКЦИОНИРА:** в зависимост от „необходимостта“ и насочеността на текста не само се променят „условията на избор“ на цветовете културни единици, но варирант и механизмите на тяхното абсорбиране и сцепление. Следвайки интересните наблюдения на Лотман (Лотман, 1977: 230—240), а именно — че при футуризма такъв своеобразен регулатор е езикът на вещите, при акмеизма — езикът на културата, а при символизма — езикът на отношенията, можем определено да твърдим, че темата „**ЦВЯТ И СМИСЪЛ В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ**“ притежава многопосочни измерения още в момента на своето формулиране и че до голяма степен те се съизмерват с особеностите на съответния тип дискурс.

Следователно, ако се върнем за илюстрация към приведените вече примери, когато казваме, че изследваме „белия цвят“ в творчеството на Попдимитров, ние всъщност изследваме **ДИНАМИКАТА НА ПРОМЕНЕНИТЕ В ИНТЕНСИОНАЛНО ТЪЛКУЕМОТО МНОЖЕСТВО ОТ КУЛТУРНИ СВОЙСТВА, СТОЯЩО ЗАД КУЛТУРНАТА ЕДИНИЦА „БЯЛ“** (която българската в случая култура е обособила при разчленяването на семантичното поле на цветовете) — **ДИНАМИКА, ПРИЗТИЧАЩА ОТ СЪПРИКОСНОВЕНИЕТО НА „БЯЛ“ С ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ.** Тази динамика не е резултат от еднозначен процес: културната единица „БЯЛ“ се разглежда в случая във:

- (а) един от възможните ѝ контексти — поетичния текст;
- (б) една от възможните му репрезентации — символистичната;
- (в) един от конституиращите я идиолекти — този на Попдимитров;
- (г) точно определен(и) текст(ове) от неговото творчество;
- (д) един от техните варианти (когато има такива) и т. н.

С други думи, всяка замяна дори на един от изброените аспекти води до нов тип динамика. В аналогична интерпретативна плоскост се ситуира и примерът за рецепцията на „черния цвят“ при Дебелянов, както и всеки друг произволно избран пример. Във всички случаи, тъй като цветовете културна единица е конституент на нова структура, тя предпоставя аспекта на конотацията: всеки породен смисъл вече е **НЕОТДЕЛИМ** от смисъла на конкретния поетичен текст.

В същото време обаче културната единица нито заличава връзката с естествения си контекст, нито изтрива наслоената в себе си памет — независимо от промените в съдържателния ѝ план, вследствие на взаимопроникването с контекста, тя индикира в хоризонта на читателското очакване и определени „**УНИВЕРСАЛИИ НА ЧОВЕШКИЯ ОПИТ**“ („Universals of Human Experience“ по думите на Вежбицка — вж.: Wierzbicka, 1991: 99—150), и **ПЛАСТОВЕ КУЛТУРНА СИМВОЛИКА** (всеки един от които може да бъде идентифициран, активизиран, актуализиран, но също така и модифициран, преподреден и дори оспорен!), както и **ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИ МОДЕЛИ НА РЕАГИРАНЕ** (в смисъла на Макс Люшер, вж.: Lüscher, 1983: 15—27; 61—82).

Следователно В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ ДУМИТЕ, ОЗНАЧАВАЩИ ЦВЯТ, УЧАСТВАТ КАКТО СЪС СМИСЪЛА, КОЙТО НОСЯТ В СЕБЕ СИ КАТО СМИСЪЛ НА КУЛТУРНАТА ЕДИНИЦА В ЕЗИКА И НА ЦВЕТА КАТО КУЛТУРЕН АРТЕФАКТ, ТАКА И СЪС СМИСЪЛА, КОЙТО ПОЛУЧАВАТ-ПОРАЖДАТ В КОНКРЕТНИЯ КОНТЕКСТ КАТО ЕДИН ОТ КОНСТИТУЕНТИТЕ НА ПОЕТИЧНИЯ ДИСКУРС. НОСЕЙКИ СЪС СЕБЕ СИ СВОЯТА СЕМАНТИКА, ТЕ НЕИЗБЕЖНО „ИЗЛЪЧВАТ“ И НОВА, А ОСВЕН ТОВА (И ПОРАДИ ТОВА!) — ТЕ СЕ ВКЛЮЧВАТ И В ЕДНА СИНТАКТИКА, И В ЕДНА ПРАГМАТИКА. Това предпоставя не просто нови и нови семантични наслоявания: зад тази своеобразна конотационна манифестация се крие същността на самия семиозис.

* * *

Любопитството ни да „проверим“ как работи този конотационен механизъм би могло да бъде задоволено с помощта на следните стихове на Ясенов от цикъла „Небе“:

„о, има СВЕТЛИ дни, когато аз ликувам —
и мойта радост е във тебе отразена;
о, има СИВИ дни, когато аз тъгувам —
и мойт скръбен блян
във теб е въплотен;
о, има МРАЧНИ дни без сън и без надежда
когато всеки звук е пълен със печал —
тогава мойт стих, изваян от метал
през твоя МРАЧЕН лик тревожно се оглежда.“

Нека оставим настрана (с уговорката, че правим това условно) плана на изразяване, в който културните единици „СВЕТЛИ“, „СИВИ“ и „МРАЧНИ“ се включват като конституенти на стиховата структура и който, освен специфичното за дифузния тип поетичен дискурс, експлицира и еднаквост на синтактичните конструкции, означена чрез трикратното повтаряне на определен тип повърхностна структура („о, има — знак за цвета — дни, когато. . .) и се съредоточим най-вече върху съдържателния план. Откриваме, че „СВЕТЛИ“, „СИВИ“ и „МРАЧНИ“, които дори репрезентират една класическа триада в класификацията на цветовете термини по линията на яркостта (вж.: Berlin & Kay, 1969: 7—10), въздействат не толкова с денотативните си значения, които притежават извън стиха, колкото с конотативните, които получават във-и-чрез-стиха (макар че ако трябва да сме максимално точни, рискувайки да изпаднем в труизъм, те не биха получили последните, ако не притежават първите). Откриваме обаче и друго — конотациите в стиха произтичат не само на базата на денотативните значения: културните единици „СВЕТЛИ“, „СИВИ“ и „МРАЧНИ“ наистина носят със себе си и утвърдени в пространството на културата кодове, външни спрямо поетичния текст, и универсалии на човешкия опит. „СВЕТЛИ“, „СИВИ“ и „МРАЧНИ“ следователно внасят снопове от значения в поетичния текст, които последният може да актуализира, идентифицира, активизира, а така също и да модифицира, преподреди и дори оспори. С други думи, уповането единствено върху една, макар и класическа схема за конотация — тази на Йелмслев, се оказва недостатъчно, тъй като онова, което тя „премълчава“, трябва да бъде добавяно спрямо всеки различен тип поетичен дискурс, а именно — как цветовото означаване участва в „изместването“ (Лотман) на значенията.

В крайна сметка значенията на „СВЕТЛИ“, „СИВИ“ и „МРАЧНИ“ попадат в една специфична семантична мрежа от връзки, породена от отношенията между отделни синтагми в поетичния дискурс. От една страна, срещу всяко от тези значения „стой“ точно определено интенционално състояние (в смисъла на Сърл) на лирическият герой, означено чрез съответната схема на субектно-предикатните връзки; от друга страна, тези състояния на лирическият Аз са представени като конгруентни на своите отражения. Семиотиката на „огледалността“ (скрита зад думи като „отразена“, „въплотен“, „оглежда“) подказва, че докато функцията на отразявано изпълняват различните интенционални състояния на Аза, функцията на отразяващо се поема от нещо друго, което, макар и пресупозирано, стои извън цитираните стихове — образът на НЕБЕТО. Скрито зад ти-формата на изказа, то представя Другата, привидно-пасивната, но действено-примамлива страна, към която е адресиран речевиет акт на лирическият Аз.

Това взаимодействие между „СВЕТЛИ“, „СИВИ“ и „МРАЧНИ“, от една страна, и контекста — от друга, поражда своеобразни семантични редове, в които думата, означаваща цвят, наистина се явява СЕМАТИЧЕН РАЗЛИЧИТЕЛ: след нея следва точно определено интенционално състояние на лирическият Аз (РАДОСТ — СКРЪБ — ПЕЧАЛ), последвано от своя страна от огледалната си проекция (НЕБЕТО като тип огледална повърхност, чиито семиотични потенции произтичат от това, че е знак за пораждаване на симетрия; вж. напр.: Левин, 1986: 6—18 и срв. с Есо, 1988, 180—210). Нарастването на смисъла сочи, че значима е не толкова и не само разглежданата сама-по-себе-си алюзия за конгруентност между състоянието на Аза и полученото отражение (ДЕЙСТВИТЕЛНА РАДОСТ — ОТРАЗЕНА В НЕБЕСНИЯ ЛИК РАДОСТ), колкото дълбинната структура, имплицирана по този начин от повърхностната, а именно — копнежът на лирическият Аз по друг тип хармония, стремежът към друг тип екзистирание, релевантна на които е символиката на ураничното, а не на хтоничното начало⁵:

Т а б л и ц а 1

Семантичен различител	Отразявано	Отразяващо	Отразено
Дума, означаваща цвят	интенционално състояние на лирическият Аз	НЕБЕТО като тип огледална повърхност	интенцион. състояние на лир. Аз
СВЕТЛИ дни	РАДОСТ (ликувам)		ОТРАЗЕНА РАДОСТ
СИВИ дни	СКРЪБЕН БЛЯН (тъгувам)		ВЪПЛЪТЕН СКРЪБЕН БЛЯН
МРАЧНИ дни	ПЕЧАЛ (без сън и без надежда) СТИХ, изваян от МЕТАЛ	МРАЧЕН лик	ТРЕВОЖНО ОГЛЕДАЛ СЕ СТИХ

⁵ Тук до голяма степен действа именно онзи принцип на метафората, който Сърл определя като „пети“ (вж.: Seale, J. R. Expression and Meaning. Cambridge University Press, London, New York, Melbourne, 1979, p. 109, 115) и според който Р не е R, не прилича на R и не се счита за R. Въпреки това поради въздействието на конотационния механизъм ние виждаме връзка между Р и R, така че в съзнанието ни Р се асоциира с R. В конкретния случай този принцип е допълнен и от ефекта на „огледалността“, при което състоянието на Аза е двойно обвързано — веднъж със символиката на цветовете културни единици и втори път със семиотичните потенции на огледалното отражение. Интересни аналогични наблюдения представя R. Cronin (Cronin: 1988).

От този момент нататък всяко състояние на РАДОСТ в стихосбирката вече имплицира връзка и със семантиката на СВЕТЛИНАТА, на СКРЪБТА — със семантиката на СИВОТАТА, на състоянието на ПЕЧАЛ (намерило отражение-реакция и чрез същността на творческия процес) — с тази на МРАКА и ТЪМНИНАТА. Но не по-малко вярно е и обратното — че от този момент нататък всяка поява на културните единици „СВЕТЪЛ“, „СИВ“ и „МРАЧЕН“ предпоставя в хоризонта на читателското очакване интенционалните състояния РАДОСТ, СКРЪБ и ПЕЧАЛ.

В конкретния случай — цикъла „Небе“, думите, означаващи цвят, са не само семантични различители, но и носители до голяма степен на „предсказуемостта“ (в смисъла на Рифатер) на дискурса: когато чрез същата повърхностна структура след „СВЕТЛИ“ се въвежда и „СИВИ“, рецепиентът, владеещ денотативните значения на двете думи, пластове културна символика и универсалиите на човешкия опит, скрити зад тях, вече ситуира и ПОСОКАТА НА КОНОТАЦИИТЕ в новия контекст. Той „усеща“, че ще бъде представено ново интенционално състояние на Аза, което ще се съотнася към предишното по такъв начин („СКРЪБЕН БЛЯН“ към „РАДОСТ“, „тъгувам“ към „ликувам“), както значенията на „СИВ“ към тези на „СВЕТЪЛ“. В още по-голяма степен това важи за „МРАЧНИ“: в постъпателността на дискурса, третият член на триадата вече има пред себе си МОДЕЛА на предишното съотнасяне („СИВИ“ — „СВЕТЛИ“ = „СКРЪБЕН БЛЯН“ — „РАДОСТ“), с което още повече усилява степента на предсказуемост. С други думи, интерпретацията на думите, означаващи цвят в поетичния текст, е ЧАСТ ОТ ЦЯЛОСТНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ; обособяването ѝ в отделна интерпретативна стратегия би било не само немотивирано, но и подвеждащо-неточно.

* * *

Приемем ли обаче за вярно, че проблемът е в сблъсъка между цветовете културни единици и типа поетичен текст, в който те функционират, би трябвало в такъв случай да се отбележи и друго: различните взаимодействия между тях водят и до различни механизми на смислообразуване в поетичния текст. Един начален опит за таксономия би ги представил по следния начин:

(1) една и съща културна единица, например „СВЕТЪЛ“, може да получи сходни актуализации в различни контексти и да породи близки (синонимни) значения, както показват следващите стихове на Лилив:

„СВЕТЛО утро — ти прокуди
всяка пара и мъгла —
пеперуди, пеперуди —
тънки, сребърни крила.“

„НА СВЕТЛОТО утро РАЗСВЕТНИЯ звън
и първите звуци на сребърно пение
събуждат у мене заветния сън
по страннобезумни томнения.“

„Вървя смирен, вървя самин —
в душата лъха утрин свежа —
и там просторът — странносин —
разстила своята СВЕТЛА мрежа.“

(2) една и съща културна единица — нека този път бъде „БЯЛ“ — може да получи различни актуализации в различни контексти и да породи дори противоположни значения, както е в следващите две групи стихове на Ясенов:

1. „ах, пейте ми за БЕЛИТЕ чертози“;
„и мълком да копнея по БЕЛИТЕ брези“;
„обичам тишината на утрините БЕЛИ“;
„целуна БЯЛО утро небесата“;

сравни със:

2. „не живот, а гибел е за мене
прохладата на БЕЛИЯ покой“;
„и в снежните пустини на ледената зима
под стъкления поглед на БЕЛИЯ саван“.

(3) различните културни единици, които в различни контексти обикновено получават разнородни актуализации, могат също така и

(4) в определени контексти, групирани в специфични за всеки поетичен дискурс синтагми, да получат сходни актуализации и да породят близки (синонимни) значения. Докато вторият и третият от изброените възможни случаи водят до една експлицирана центробежност по отношение на интенционално тълкуемото множество от културни свойства, което съответства на съдържанието на думата, означаваща цвят, то първият и четвъртият се стремят да извият една центростремителност на равнището на семантиката. Нещо повече — именно първият и четвъртият тип функциониране на културните единици в контекста стоят в основата на изграждането на специфични синтагми от значения — синтагми, без които интерпретационната процедура не би могла да обхване цветовото функциониране в неговата цялост и които можем да назовем **СЕМАНТИЧНИ ЦВЕТОВИ РЕДОВЕ**. В лавинообразно разрастващия се смисъл, който непрекъснато и от всички страни из-пълва пространството на поетичния текст, цветовете културни единици се вписват не чрез отделните си значения (фиксираны в точно определена точка от това пространство), а чрез тяхната съвкупност (изпъстряща цялото текстово пространство). За разлика от отделната културна единица, която нерядко може да подведе поради ограничения си семантичен ареал, разпростиращ се предимно на микрониво, семантичният цветови ред има много повече право да претендира, че е **ИНСТИГАТОР НА СМИСЪЛА**: той не само обединява по определени семантични маркери значенията на културните единици в контекста, но и обхваща цялото текстово пространство. **НЕ КУЛТУРНАТА ЕДИНИЦА САМА-ПО-СЕБЕ-СИ, А СЕМАНТИЧНИЯТ ЦВЕТОВИ РЕД Е РЕПРЕЗЕНТАТИВНАТА ЕДИНИЦА ПО ОТНОШЕНИЕ НА СМИСЪЛА В ПРОЦЕСА НА ЦВЕТОВОТО ОЗНАЧАВАНЕ**.

Темата „**ЦВЯТ И СМИСЪЛ**“ следователно предполага **ПРЕНАСОЧВАНЕ** от самостоятелното функциониране на думите, означаващи цвят към синтагмите от значения, образувани при наслагването на техните съприкосновения с контекста. Най-прекият път до отговора на въпроса „**КАКВО ПРИСЪСТВА В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ ЧРЕЗ ЦВЕТОВОТО ОЗНАЧАВАНЕ**“ неизбежно минава през семантичния цветови ред — през спецификата на неговото структуриране и функциониране, през неговата значимост.

Логично е в такъв случай, след като семантичните цветови редове се оказват най-надеждният интерпретационен ключ към проблема за цветовото означаване в поетичния текст, вниманието до голяма степен да се насочи към тях. Първата възможна констатация (на този етап) е тази, че планът на изразяване на всеки семантичен цветови ред винаги е синтагма от думи в контекста, означаващи цвят, а планът на съдържание — винаги синтагма от съвкупността на техните значения в същия този контекст. Особеното тук е това, че планът на

изразяване може да съдържа една или повече културни единици, което от своя страна подсказва, че в едни случаи съвкупността от значенията в контекста е резултат от функционирането на едно означаващо, докато в други — резултат от функционирането на различни означаващи. Можем да говорим както за цветови семантичен ред на културната единица „СИН“ в определен поетичен дискурс (например в този на Лилиев или на Ясенев), така и за цветови семантичен ред от друг порядък, който освен „СИН“ включва и други културни единици. Последното предполага нова диференциация — тези ДРУГИ културни единици могат да бъдат от различно естество. Веднъж те могат да бъдат от едно семантично гнездо в компонентното дърво на цветовото означаване, друг път — от различни семантични гнезда, т. е. да обединяват в контекста някои от значенията на такива културни единици, които имат далечно местоположение в компонентното дърво (характерно отново за поетичния дискурс на Лилиев и Ясенев).

Очевидно е, че може да се говори за различни типове семантични цветови редове, или по-точно — за РАЗЛИЧНИ НИВА НА СТРУКТУРИРАНЕ НА СЕМАНТИЧНИТЕ ЦВЕТОВИ РЕДОВЕ. При това първият от посочените по-горе типове функциониране на културните единици в контекста определя колко от употребите на дадена културна единица ще се включат в семантичния цветови ред, а четвъртият — кои от културните единици ще бъдат негови конституенти.

Не по-малко очевидно е също, че когато имаме семантичен цветови ред, чийто план на изразяване се състои от повече културни единици, които сами-по-себе-си образуват семантични цветови редове (респективно: чийто съдържателен план включва съвкупността от значенията им в контекста, които, взети отделно, обособяват съдържателния план на отделните семантични цветови редове), то първият от посочените семантични цветови редове е надреден спрямо останалите. Като следствие от това, че той включва знаците на останалите като свои означаващи, смисълът на глобалния семантичен цветови ред може да бъде постигнат едва когато са налице смислите на неговите конституенти.

* * *

Опитът ни да проследим тази взаимозависимост при определен тип поетичен дискурс може да бъде върху стихосбирката на Ясенев „Рицарски замък“, където отношенията биха могли да се схематизират (с всички произтичащи отгук уговорки за непълнота и „огрубяване“) по следния начин:

Ако означим културната единица „СИН“ с „I“, денотативното ѝ значение, установено в съвременния български език с „а“, а съвкупността от значенията на „СИН“ в контекста на „Рицарски замък“ с „a#“, то за функционирането на „СИН“ в поетичния дискурс бихме получили следната схема:

Схема № 1

План на изразяване Iа		План на съдържание а #
план на изразяване	план на съдържание	
I	а	

Ако към тази схема решим да добавим онова, което тя „премълчава“, а именно — как точно става „изместването“ на значенията в „Рицарски замък“, откриваме, че „премълчаването“ пропуска една важна особеност за символистич-

ната поетика: значенията на „СИН“ в контекста на стихосбирката до голяма степен са предопределени от един добавъчен компонент-регулатор — езика на отношенията. Този факт ни припомня, че трябва да обърнем внимание на две неща: 1) „СИН“ има не само денотативно значение, което носи извън стиха — „СИН“ репрезентира множество утвърдени в пространството на културата кодове, както и универсалии на човешкия опит. Със „СИН“ се означава например един от елементите — въздухът; едно от пространствените измерения — вертикалното; „СИН“ в много култури е знак за социално различие; участва в биологичния и етичния символизъм, в християнската символика, в геосимволиката и т. н. В контекста на символизма „СИН“ включва в семантичното си гнездо и друга ключова дума — „ЛАЗУР(ЕН)“, което допълнително моделира функционирането на тази културна единица в контекста.

2) ОТ ВСИЧКО ТОВА „РИЦАРСКИ ЗАМЪК“ ИЗБИРА СВОИ ПОСОКИ НА СМИСЪЛА, които следват както (а) изискванията на символистичния тип поетика, така и (б) личните предпочитания на автора. С други думи, „а#“ от схема № 1 се разлага на следните синтагми, които образуват семантичните цветове редове на „СИН“ в стихосбирката:

Схема № 2

а#	→ копнеж (I) — мечтание (II)
	→ спокойствие (III) — смирение (IV)
	→ безгрижие (V) — радост (VI)

Ако по същия начин процедираме и с други културни единици и означим „БЯЛ“ с „2“, „СВЕТЪЛ“ с „3“, „СРЕБЪРЕН“ с „4“, „ЗЛАТЕН“ с „5“, „ПРОЗРАЧЕН“ с „6“ и „ЛАЗУРЕН“ със „7“, то планът на изразяване на техния общ, или още метасемантичен цветове ред, включващ синтагми на всички посочени културни единици, би изглеждал по следния начин:

Схема № 3

План на изразяване

$$1a' \wedge + 2b' \wedge + 3c' \wedge + 4d' \wedge + 5e' \wedge + 6f' \wedge + 7g' \wedge$$

където знакът „‘“ е знак за характера на онези употреби на съответната културна единица в контекста, които позволяват на определени синтагми от значения да се впишат в общия семантичен цветове ред (за разлика от други, оставащи извън него). Знакът „^“ от своя страна е знак за това, колко от употребите на дадената културна единица в текста на стихосбирката са се вписали в общия семантичен цветове ред. Буквените знаци от „а“ до „g“ съответно са знак за денотативните значения на посочените културни единици (вж.: СХЕМА № 1).

Ако за миг се върнем няколко страници назад и сравним с приведените от нас групи примери за „БЯЛ“ от поезията на Ясенов, не ще бъде трудно да установим, че първата от тях се вписва в предложението общ семантичен цветове ред (респективно: получава знак „‘“), докато втората остава извън него поради семантичната си „несъвместимост“ (съответно не получава знак „^“).

Ако този подход се приложи спрямо всички употреби на културната единица „БЯЛ“ в „Рицарски замък“, лесно ще установим, че на знак „^“ отговарят петнадесет от общо деветнадесет употреби. Най-достъпният от всички изводи, които могат да бъдат направени тук, е, че когато говорим за функционирането и значимостта на „БЯЛ“ в поезията на Ясенов, думата „БЯЛ“ НЕ МОЖЕ И

НЕ БИВА ДА СЕ СХВАЩА ЕДНОЗНАЧНО. Без да изпадаме във формализъм и без да фетишизираме количествените показатели в поезията, които, разглеждани сами-по-себе-си, нерядко подвеждат, вместо да помагат, не можем да не обръщаме внимание на следния факт: СЪЩЕСТВУВАТ ЦВЕТОВИ КУЛТУРНИ ЕДИНИЦИ, ЧИЕТО ФУНКЦИОНИРАНЕ В КОНТЕКСТА ГРУПИРА ПОРОДЕНИТЕ СИНТАГМИ ОТ ЗНАЧЕНИЯ В БЛИЗКИ ПО СМИСЪЛ СЕМАНТИЧНИ ЦВЕТОВИ РЕДОВЕ; В СЪЩОТО ВРЕМЕ ОБАЧЕ СЪЩЕСТВУВАТ И ДРУГИ, ЧИЕТО ФУНКЦИОНИРАНЕ „РАЗСЕЙВА“ СИНТАГМИТЕ ОТ ЗНАЧЕНИЯ И ДОРИ ПРОТИВОПОСТАВЯ СМИСЛОВО НЯКОИ ОТ СЕМАНТИЧНИТЕ ЦВЕТОВИ РЕДОВЕ. Налице е следователно явлението „СЕМАНТИЧНА МОБИЛНОСТ“, което позволява на една и съща цветова културна единица да участва не просто в различни, но понякога и в противостоящи си семантични цветови редове. Доколкото степента на „семантична мобилност“ може да бъде изследвана единствено на нивото на цялостното функциониране в текста (при това като част от всички смислоизграждащи процеси), това подсказва, че трябва да се премине не само ОТВЪД функционирането на отделната дума, но и ОТВЪД функционирането на отделния семантичен цветови ред — „БЯЛ“, „СИН“ и /или „ЧЕРЕН“ наистина изграждат свои собствени синтагми от значения, но ТЕ НЕ СА НЕЗАВИСИМИ ПОМЕЖДУ СИ — всичко е взаимнообулавящо се в текстовото пространство на Цялото. Литературното произведение не е конструкция от механично скрепени части, а — по думите на Радосвет Коларов (Коларов, 1983: 18) — „извънредно сложна динамична система, чиито съдържателни и формални равнища се намират в непрекъснато и едновременно взаимодействие“.

Ето защо, когато става дума за съдържателния план на общия цветови семантичен ред, въпросът като че ли значително се усложнява: тук просто не е възможен механичният сбор от отделните значения на културните единици, тъй като става дума за смислови наслагвания в структурата на поетичния дискурс, за непрекъснато НАРАСТВАНЕ НА СМИСЪЛА. Затова и когато се опитаме да изразим тези смислови наслагвания схематично — по аналогия с усложняването, се получава и допълнително огрубяване. Доколкото обаче целта ни е да покажем модела на този механизъм с всички направени (и не-направени) уговорки, можем да използваме същия подход:

Т а б л и ц а № 2

№	Конотативни значения	a#	b#	c#	d#	e#	f#	g#
I	копнеж, блян	×	×	×	×			×
II	мечтание	×	×	×	×	×		×
III	спокойствие	×	×	×		×		×
IV	смирение	×				×		
V	безгрижие	×	×	×	×		×	×
VI	радост	×	×	×	×	×	×	×
VII	тържество			×				
VIII	надежда		×	×				
IX	чистота, нежност		×	×		×		×
X	красота		×	×		×	×	
XI	волност			×				×
XII	креативност			×				
XIII	многоликост			×				×
XIV	непостоянство							×
XV	стремеж към абсолютното							×
XVI	самотност		×					
XVII	сковаващо еднообразиe		×					
XVIII	не-радост		×	×		×		×

ако и тук, както при семантичните цветови редове на „СИН“, означим съвкупността от конотативните значения на всички конституенти на общия семантичен цветови ред със съответните знаци („b#“ за „БЯЛ“, „c#“ за „СВЕТЪЛ“, „d#“ за „СРЕБЪРЕН“, „e#“ за „ЗЛАТЕН“, „f#“ за „ПРОЗРАЧЕН“, „g#“ за „ЛАЗУРЕН“), бихме получили картина, която най-добре представя табл. № 2.

Един бегъл поглед по вертикалата на таблицата подсказва, че всяка цветова културна единица аналогично на „СИН“ в схема № 2 изгражда свои собствени семантични цветови редове, които обикновено не съвпадат (не се припокриват смислово) с тези на останалите културни единици. Проследяването на хоризонталните редове обаче показва точно кои синтагми от значения смислово се припокриват, т. е. кои са „общите места“ на отделните семантични цветови редове. Защото общ семантичен цветови ред може да има едва след като (и само тогава!) са налице „обща места“ за неговите конституенти.

Ето защо, ако се опитаме да представим плана на съдържание на общия семантичен цветови ред на избраните седем културни единици за цвят в стихосбирката „Рицарски замък“, той в никакъв случай не би изглеждал така:

С х е м а № 4

П л а н на съдържание

a# + b# + c# + d# + e# + f# + g#

Дори ако използваме въведените в СХЕМА № 3 знаци („‘“, „^“), за да отделим „несъвместимите“ със смисъла на общия цветови семантичен ред конотативни значения, каквито са например № XVI, № XVII, № XVIII от табл. № 2, виждаме, че продължава да съществува една неравностойност между останалите синтагми от значения. Очевидно е, че докато всички културни единици конотират „радост“, с малки изключения — „мечтание“, „копнеж блян“, „безгрижие“, то срещу останалите конотации стоят само по една или две културни единици. Следователно „общите места“ сами-по-себе-си също не са достатъчно условие за обособяване на общ семантичен цветови ред в поетичния дискурс. Вътре в тях се наблюдава един вид йерархизация, според която едни синтагми от значения се разполагат в основата на общия семантичен цветови ред, докато други в същото време се изместват в неговата периферия. Структурирането на общия семантичен цветови ред следователно би приело по-скоро вида от СХЕМА № 5, където „нулевото ниво“ е ниво на елиминиране на несъвместимите значения, а нивата от № 1 до № 6 означават разрастването на общия семантичен цветови ред в посока от неговата основа към периферните му части, което става успоредно с намаляването на общите места. Втората графа (№) показва кое конотативно значение стои в основата на съответното ниво, като номерата на значенията отправят към табл. № 2. По този начин можем да установим, че конотациите, които отправят към състоянието „радост“ на лирически аз са в основата на общия семантичен цветови ред, докато тези, които конотират „тържество“ или „креативно начало“ са в неговата периферия; те са присъщи по-скоро на отделен семантичен цветови ред, отколкото на общия. Следователно, ако търсим значимостта на думите, означаващи цвят, в текста на „Рицарски замък“ от гледна точка на това, дали имат общи принципи на функциониране и как се съотнасят към различните интенционални състояния на лирически герой, би трябвало да се насочим най-вече към началните, а не към крайните нива на представяната схема. И обратно: насочвайки се към началните нива на схемата, ние вече конструираме

План на съдържание								
ниво	№	a#	+ b#	+ c#	+ d#	+ e#	+ f#	+ g#
0			∅	∅		∅		∅
1	VI	x—	x—	x—	x—	x—	x—	x—
2	II, V	xx—	xx—	xx—	xx—	x—	x—	xx—
3	I, III	xx—	xx—	xx—	x—	x—		xx—
4	IX, X		xx—	xx—		xx—	x—	x—
5	IV, XI, VII, XIII	x—	x—	xxx—		x—		xx—
6	VII, XV, XII, XIV			xx—				xx—

съдържателния план на общия семантичен цветови ред — (радост) — (мечтание — безгрижие) — (копнеж — блян — спокойствие) — (чистота — нежност — красота) — (смирение — волност — надежда) — . . .

Останалата част на схемата показва единствено това — коя от културните единици за цвят на кои нива функционира. Очевидно е, че докато думи като „СВЕТЪЛ“ („c#“), „БЯЛ“ („b#“) или „ЛАЗУРЕН“ („g#“) се характеризират с висока степен на активност, други като „СРЕБЪРЕН“ („d#“) или „ПРОЗРАЧЕН“ („f#“) са значително по-пасивни от тях. Това, от една страна, подсказва ЗНАЧИМОСТТА на цветовете културни единици за съответния поетичен текст, а от друга — че „цветовата таксономия“ е нещо строго специфично. Дали друг поетичен модел (например моделът на Траянов, Лилиев, Дебелянов, Попдимитров и т. н.) ще бъде близък до този на Ясенев, или различен от него, не е аксиоматично заложено знание — каноните на символистичната поезика и индивидуалните особености на културното съзнание си дават „среща“ и в областта на онзи континуум, който заема цветовото означаване. Фактът, че всеки поет-символист „вижда“ зад цветовото функциониране и концепти, различаващи визията му от тази на Другите, подсказва не само, че тази „среща“ не е безинтересна, но и че се нуждае от по-сериозно проучване. То, разбира се, няма възможността да бъде демонстрирано тук: в този си непълен, тезисен и дори недостатъчно въвеждащ в проблема вариант текстът няма подобни претенции.

Но в този си вид той би могъл да свърши поне още две неща — да се съгласи (и допълни — в правото си на постпозиция) с една забележка на Робърт Доук (Doak, 1974: 208) и да посочи кратката и не толкова интересна пресупозиция на своето заглавие. Относно първото — докато литературното изследване самодоволно игнорира значимостта на цветовото означаване (Доук говори за „цветови образи“), то не само няма да реши проблема за цвета в поетичния текст, но ще решава в недостатъчна степен и проблема за цялостната интерпретация на самия поетичен текст. Ако все пак то се насочи към това означаване, функциите на отделната цветова културна единица следва да бъдат разглеждани не сами-по-себе-си, а единствено в тяхната съвкупност. Относно второто: В ПОЕТИЧНИЯ ТЕКСТ ЦВЕТЪТ Е ОСОБЕНА ОТСЪСТВАЩА СТРУКТУРА. КУЛТУРНАТА ЕДИНИЦА, КОЯТО ГО ОЗНАЧАВА, ПРЕНАСОЧВА СМИСЪЛА ОТВЪД ФЕНОМЕНА ЦВЯТ, КЪМ ЕДНО ИНТЕНСИОНАЛНО ТЪЛКУЕМО МНОЖЕСТВО ОТ КУЛТУРНИ СВОЙСТВА. ТО ПОСРЕДСТВОМ ФУНКЦИОНИРАНЕТО НА СПЕЦИФИЧНИ СИН-

ТАГМИ ОТ ЗНАЧЕНИЯ, АКТУАЛИЗИРА НАСЛОЕНИ В СЕБЕ СИ УНИВЕРСАЛИИ НА ЧОВЕШКИЯ ОПИТ И ПЛАСТОВЕ КУЛТУРНА СИМВОЛИКА ПРИ ВСЕКИ СВОЙ ДОСЕГ С КОНТЕКСТА, КАТО ЕДНОВРЕМЕННО С ТОВА СЪХРАНЯВА СВОЯТА ПАМЕТ... И ЦВЕТЪТ, МАКАР И МЕТАФОРА, ПРОДЪЛЖАВА ДА ВИТАЕ ИЗ НАШИТЕ ТЕКСТОВЕ.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Иванов, В. В., Ю. Лотман, А. Пятигорский, В. Топоров, Б. Успенский, 1973: Тезисы к семиотическому изучению культур. In: *Semiotika i struktura tekstu*. Wrocław, Warszawa, Krakow, Gdansk.
- Коларов, Р., 1983: Звук и смисъл. С., БАН.
- Левин, Ю. И., 1988: Зеркало как потенциальный семиотический объект. — Труды по знаковым системам, XXII, Тарту, вып. 831.
- Лотман, Ю. М., 1979: Театральный язык и живопись (К проблеме иконовицеской риторики). В: Театральное пространство. М., 238—252.
- 1977: Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. In: *Readings in Soviet Semiotics. Michigan Slavic Materials. No. 15*, pp. 230—240.
- Berlin, B. & P. Kay.: 1969. *Basic Color Terms*. Berkeley, Univ. of California Press.
- Bornstein, M., 1973: Color Vision and Color Naming. A Psychophysiological Hypothesis of Cultural Difference. — *Psychological Bulletin*, Vol. 80, No. 4, pp. 257—283.
- Chevalier, J., A. Gheerbrant., 1973: *Dictionnaire des Symboles*. (Coulter). Paris, Seghers, pp. 105—113.
- Cronin, R. *Colour and Experience in Nineteenth-Century Poetry*. Macmillan Press, 1988, pp. 39—42.
- Doak, R., 1974: *Color and Light Imagery: An Annotated Bibliography*. — *Style, Supplement*, Vol. 8 (Winter), No. 1, pp. 208—260.
- Есо, Е., 1979: *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- 1985: How Culture Conditions the Colors We See. — In: *On Signs*. Ed. M. Blonsky. Basil Blackwell, Oxford, pp. 157—175.
- 1988: *Semiotics and Philosophy of Language*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- 1990: *The Limits of Interpretation*. Bloomington, Indiana Univ. Press.
- Есо, U., P. Violi., 1987: Instructional Semantics for Presuppositions. — *Semiotica*, Vol. 64, No. 1—2.
- Lüscher, M., 1983: *The Lüscher Color Test*. Sydney, New York, Washington Square Press.
- Sahlins, M., 1976: Colors and Cultures. — *Semiotica*. Vol. 16, No. 1, pp. 1—22.
- Schneider, D., 1968: *American Kinship: A Cultural Account*. New York, Prentice Hall.
- Sebeok, T., 1986: *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Tome 1, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, Amsterdam.
- Skard, S., 1946: *The Use of Color in Literature*. — *Proceedings of The American Philosophical Association*, No. 90, pp. 163—246.
- Stankiewicz, E., 1982: Centripetal and Centrifugal Structures in Poetry. — *Semiotica*, Vol. 38, No 3/4, pp. 220—236.
- Wierzbicka, A., 1980: *Lingua Mentalis*. Academic Press, Sydney.
- 1991: The Meaning of Color Terms: Semantics, Culture, and Cognition. — *Cognitive Linguistics*, No. 1., pp. 99-150.