

Център за семиотични и културни изследвания



eБИБЛИОТЕКА

СИМВОЛИЗЪМ / СИМВОЛИСТИ:

УСТРЕМИ КЪМ ЕЗИКА



МИРОСЛАВ ДАЧЕВ

2012

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2013
www.csse-bg.com

СИМВОЛИЗЪМ / СИМВОЛИСТИ: УСТРЕМИ КЪМ ЕЗИКА

Цветовостта несъмнено е проблем, но преди да бъде приписана като такъв на символистичната поетика, следва да се признае, че проблем е и самият символизъм – в противен случай въпросът “*Що е символизъм*”, при това поставян с подобаваща сериозност не само от Рене Уелек, не би стоял изобщо на дневен ред вече повече от столетие. Наистина “какво значи символизъм?” е въпрос, който в реториката на Реми дьо Гурмон получава един, а в реториката на Андрей Бели - друг отговор, но всички подобни отговори (а такива след манифеста на Жан Мореас дават почти всички изкушени от символистичното европейски представители на течението) бягат от тясната етимология, разширявайки неимоверно визията за символизма в посока на “новото, странното, дори чудатото”, в отказа от готовите формули, в посока на свободата в изкуството.

Същевременно да се твърди, че проблемът се съизмерва единствено с природата на феномена “символизъм”, е доста ограничено, особено ако под “природа” схващаме предимно номинативния и институционалния патос на символизма. Какво всъщност се крие зад названието символизъм и дали то е школа, течение, направление; каква е спецификата му във всяко едно негово проявление; какви са отношенията му с импресионизма, неоромантизма; как символизмът и постсимволизмът се вписват в разбирането за модернистичното; кое е типичното за символистичната поетика и каква идеологема е положена като негова същност в онази текстовост, която сме свикнали да означаваме като естетическа платформа – това са само част от задаваните въпроси, които конструират една по-цялостна, глобална парадигма: светът на *символистичното*.

Тази парадигма познава и друг, не по-малко значим и не по-рядко задаван въпрос - какво означава да бъдеш символист, да се мислиш символист: до феномена *символизъм*, мислен в неговата двойка епистемологична и художествена същност – като начин на виждане на света, но и като начин на случване на света, е и не по-малко феноменалното *символисти* – като Субектите, правещи възможен *този* начин на виждане/случване на света. Субекти, за които много добре знаем, че трудно се вмести в само и единствено в

емблематичното *символисти*, но които въпреки това, с пълното съзнание за това, привличаме като такива и инерционно-настъпателно назоваваме символисти. Фактът, че изключително често подобно назоваване е съпътствано с уговорките за периодизация и оразличеност (вторият период в творчеството на Яворов, стиховете на Дебелянов от фронта, на Ясенов, Попдимитров и Стоянов след войните, ранният Гео Милев, късният Лилиев), не отменя названието символист; не го отменя дори и смущаващата понякога замяна на символист с романтик, неоромантик, импресионист, индивидуалист и дори с надредното модернист. Явлението символизъм винаги влече след себе си една – невинаги точно определена, често колебаеща се, податлива на редукции, епентези, размествания и преподреждания, но винаги характерна – парадигма от имена, както и тази парадигма от имена – тогава, когато е назована *en bloc* – винаги влече след себе си надредно-обединителното символизъм. Независимо от това кое от двете названия – символизъм или символисти – даден текст обективизира като своя прицелна точка и респективно като свое метадискурсивно предпочитание, не е възможно да игнорира другото: всяко от тях е в буквалния смисъл на думата *conditio sine qua non* за другото и двете заедно обуславят привидно имплицирания същностен прицел – символистичното.

Наистина, българският символизъм не познава тази парадигма в онази изстраданост, която крие например още заглавието на текста на Бели *“Защо станах символист и защо не престанах да бъда такъв във всички фази на моето идейно и художествено развитие”* – дори когато се опитваме да го припишем в най-голяма степен на Траянов, пак остава усещането, че българското разбиране за природата на символистичното е доста по-различно. До твърденията на Траянов, че българският символизъм е утвърден и окончателно оформен като литературно течение, стои това на Лилиев, че българският символизъм не успява да се издигне до самостоятелна школа със свое лице и свои представители; визираните от единия поети-символисти за другия са поети-декаденти. Вл. Василев е категоричен, че символизмът няма своя школа у нас, че поетите, визирани като символисти го отхвърлят и “отричат”, и то в същия момент, в който Ив. Радославов провъзгласява символизма като галерия от различни литературно-художествени осъществявания. Различията, коментирани многократно в литературата върху символизма, са повече от очевидни. Въпросът по-скоро е в това, че символизъм и символисти, макар и не напълно припокриващи се, са неразривно свързани, че ако цветът е

проблем, то той не е проблем нито само на символизма като явление (светоусещане, школа, направление), нито само на поетите-символисти. Проблемът за цветовостта е част именно от цялостта на този свят, наречен *символистично* – един полифункционален конституент едновременно в полето на символистичната естетика и символистичната поетика. Всеки избор, следователно, очевидно е по-скоро акцент върху едното от двете названия, отколкото изключващо другото, но дори и в този смисъл следва да бъде мотивиран: защо именно “български символисти”, а не “български символизъм”? В своята *“История на българската литература. 1878-1944”*, опитвайки се да види символизма не само в неговата консолидация, но и в неговите “припламвания и угасвания”, Св.Игов пише следните редове: “...в историята на българския символизъм най-интересни са символистите, а не самия символизъм. Да се отказваме от символизма, а да приемаме символистите, като редуцираме “символизма” им, е само една от формите на онези критически “алибита”, които си въобразяват, че възстановяват нашата литература”. Най-доброто, струва ми се, което един текст може да направи след като включи подобни думи в собствената си тъкан, е да заяви – още преди те да са отзвучали – че подобна мисъл никога не е минавала през главата на неговия автор. Тук става дума за нещо различно. Българският символизъм, както и изобщо символизмът сам по себе си, предполага собствено задълбочено изследване, което да се опита както екстензивно да обгърне неговите повърхности-проблеми, така и интензивно да навлезе в дълбинните пластове на тези проблеми. Недотам ясно очертаното поле на понятието символизъм би превърнало всяко едно негово обговаряне в отделен текст, а като се има предвид натрупаният през изтеклите години огромен корпус от мнения по въпроса, този текст би могъл да се превърне и в отделна монография. При това тук не става дума нито само за явлението, наречено български символизъм, нито само за българските метадискурсивни практики върху същото това явление – под недотам ясно очертано поле на понятието имам предвид полето на символизма изобщо – такова, каквото е очертано с помощта на обединените усилия на поети, писатели, литературоведи и изкуствоведи от края на миналия век до ден днешен.

Ако желанието е да се улови динамиката в промените, за да разбере дали цветовостта е присъща по-скоро на символистичното, или на натюрела на самите автори – мислими и като представители на символизма, но не само и не единствено като такива –

значително по-подходящо е *символисти*, отколкото *символизъм*. Ако прицелът е *символизъм*, то би следвало да се направи едно решително отграничаване, при което да отпаднат редица автори и текстове: да отпадне първият период от творчеството на Яворов, военната лирика на Дебелянов, късният Гео Милев, голяма част от стиховете на Попдимитров, би следвало да се правят непрекъснати доуточнявания дали дадено стихотворение на Траянов, Ясенов или Стоянов е по-скоро романтично, неоромантично или символистично. Когато прицелът е *символисти*, динамиката между онова, което е символистично, и онова, което не е, остава вътре в обхвата на изследваното: Яворов е *символист*, доколкото има стихове в даден период от своето творчество, попадащи в обхвата на символистичното - и като поетика, и като светоусещане, фактът, че той не е само такъв, не отменя названието в условността на неговите референции и дори предполага съпоставките с другия му период. Същото казано и за останалите поети, изкушени в една или друга степен от символизма. Изборът, следователно, е до голяма степен условно-посесивен: *символисти* отдава предпочитание на цялостта на творчеството, защото засяга субектите, които правят възможно говоренето за символизъм; *символизъм* е над-субектна категория, защото подчинява субектите, които я овъзможняват и акцентира върху самото себе си. Текст, който се интересува по-скоро от субектите и от цялостта на тяхното творчество, едновременно докосва онова, което е символистично, но и онова, което не е, надявайки се, че ще може да установи в крайна сметка дали проблемът за цвета е собствено-символистичен, или е проблем изобщо на отделната творческа личност. Единственото, което би трябвало да се помни, е, че под *символисти* следва да се разбира не творчески личности, които изцяло се вметват в каноните на символистичното, а които могат да бъдат обединени, разгледани, обяснени *и чрез* символистичното, спрямо което по един или друг начин са заявили своите творчески пристрастия и художествени особености. Немаловажен факт е, че интересуваният се от символизма текст се интересува и от онова, което го следва като развоен процес в българската литература и което най-често се определя като пост-символизъм. Значими са и самите пресечни точки с експресионистичното и авангардното през 20-те години, доколкото там протичат изключително динамични в областта на поетиката процеси. Изборът на *символизъм* е вече една граница спрямо тези взаимодействия, докато *символисти* минава безнаказано през всички тях, сякаш за да покаже различните

превъплъщения на творческата личност в епохата на модерността. Какъв в крайна сметка е всъщност Гео Милев? Една феноменална личност в нашата култура (още тук собствено-литературното вече има свой интертекст в посока на изкуството), която тръгвайки от модерното-като-контрареалистично го уподобява и отъждествява ту със мисленото като синоним символизъм, ту с (немисленото като надредна категория) модернизъм, за да премине през прокараните по-късно детайлизации импресионизъм-експресионизъм, преди да достигне авангардното след 1923 година. Феноменалното е и още в това, че през всичкото това време съзнанието на Гео Милев съхранява една сякаш изконно заложена, иманентна интенционалност: бунтът, непримиримостта, всепоглъщането от идеята, забелязани от Верхарн и индексално-катопритично отразени в думите “Вие цял сте пламък!” Тук сякаш няма нищо по-логично от това да се заговори за модернизъм (модернисти, модернистично) изобщо, но това би означавало – ставайки все всепоглъщащо – изследването да отложи своя край в далечините на безкрайното: започвайки от кръг Мисъл и пронизвайки 30-те години, то все повече ще се отдалечава от избраната посока, удавяйки знаковостта на цвета в една необозрима контекстуалност.

От съществено значение е и фактът, че в българското литературознание проблемът *символизъм* (както и модернизъм), подложен на редица прецизни уточнявания в последните двадесет години, едновременно включва, но и извежда от смисловите си обятия проблема *символисти*, при това с единодушие, което почти не е подлагано на съмнения и редукиции. Това позволява с известни уговорки да се премине към творчеството на мислените като символисти автори в българската литература, чиито имена неведнъж са били дискутирани като такива – Яворов, Траянов, Лилиев, Попдимитров, Кунев, Стоянов, Ясенов (неслучайно ги подреждам така – това е редът, по който те присъстват в антологията на С. Хаджикосев “*Поети-символисти*”) както и често отбелязваните като символисти, макар и невключвани в отделните монографични изследвания и изследвания-портрети (каквито имат и Ст. Илиев – изключение при него прави сборникът “*Блуждаеща естетика*”, и Р. Ликова, и С. Хаджикосев, и Св. Игов – изключение при него прави “*История на българската литература. 1878-1944*”) Иван Грозев, Иван Мирчев, Иван Хаджихристов, Гео Милев, Николай Райнов, Сирак Скитник. Изборът на *символисти* не означава бягство от *символизма*, а дори точно обратното - пронизване на неговата епистемологична същност, оглеждането ѝ като динамика, като част от развойните процеси

на литературата - но просто кондезирани в творчеството на отделни автори и техните поетични светове. Кондензираност, която извежда на повърхността на поетичните текстове както примамливите блясъци на символистичната образност, така и *умората* от нея; която прави възможна не само апологията, но и *отричането*:

*Не, не искам подеми безплодни
и скиталчество в мъртви страни;
аз съм морен от вас, преизподни,
с лилав здрач и жълти луни*

А там, в умората и отричането, в новия неуютен лик на символистичното, отново са знаците за цветовостта, колоремите, сякаш за да подсказат, че и слепотата, и прозренията на символизма, се нуждаят от техните смислови потенци. За да подсказат още, че и българската символика – както сполучливо назовава Хаджикосев обединените усилия на изследователите в тази посока – също има причини да погледне към тях.

•

*Тия хора трябва да са луди, но какво съвършенство на формата!
(по Вазов)*

В какво упрекуват новата школа? В премного стилово великолепие, в необичайни метафори, в нов речник, в който съзвучията се комбинират с цветовете и линиите. С тези думи в своя *“Манифест на символизма”* Жан Мореас извежда тенденция, която не можем да не запомним: цветовете са част от новия речник, част от поетичния дискурс, част от стилового великолепие на символизма. Символистичното слово е длъжно да извиква, да предвещава цвета – дори не просто цвета, а хиляди цветове. Цветът, звукът, образът и сюжетът, пише Бели, трябва да се проникват един друг до пълна иманентност, така че звукът и цветът да крещат смисъла, така че тенденцията да е звучна и цветна. Осмислянето на проблема за цвета в символистичното светоусещане, очевидно, предполага поне две, при това съвсем не еднозначни посоки. Цветът веднъж е мислен като феномен, който сякаш аксиоматично *е* (не се е превърнал, а винаги е бил) неделима, иманентна част от теорията за съответствията. След като последната – независимо от очевидната ѝ връзка с романтизма (Хофман, Новалис) и мистицизма (Бьоме, Сведенборг) – така или иначе единодушно е мислена от поколенията след Бодлер като същностна проява и дори основа

на символистичното, няма пречки за цвета да се превърне в едно от измеренията на новото поетично съзнание: то толкова възторжено говори за синтеза на цветове и звуци, цветове и ухания, сякаш едва сега се пише първата от Мойсеевите книги и сякаш съществуващият до момента хаос в литературното съзнание може да бъде прекроен и чрез идеята за цвета (има нещо симптоматично в подобни нагласи, доколкото не само символизмът изпада в подобна ситуация на “безсъзнателна” ризоматична погълнатост – приблизително по същото време и Ницше ще се вживее дотам в идеята за вечното възвръщане, че ще започне да я мисли като изконно своя и неделима черта, а преди това немският романтизъм ще открие в мистицизма също толкова “свои” черти, отвъд които трудно може да бъде мислен). Символистичните тези за цвета, мислени в различните им измерения - от Бодлер до Маларме, Верлен, Рембо и Р. Гил, от Соловьов и Брюсов до Бели, Балмонт и Вяч. Иванов, от Скрябин до Кандински - неусетно се превръщат в своеобразна Кабала на цветовостта: цветът е свещен, в него е кодирано мистично тайнство, той излъчва вплотената в него красота на природата и нейната хармония, превръща се в алхимична смес за езикови и музикални звуци, в него отекват дори самите музикални инструменти, всяка дума вещае хиляди цветове – но Ленорман показва, че така е било още в описвания от Херодот Ектабан, Уодъл – че това е същността на зикурата в Борсип, Хол - че това е квинтесенцията в питагорейската доктрина, Блаватска - че това е един от древните аспекти в езотерическата философия... Стига се дотам, че символизмът, мислен в категориите и измеренията на естетическото (като по-цялостни или не толкова цялостни платформи, манифести, програмни документи, статии и бележки) се сраства с идеята за цвета, но това за него е срастване-откриване. Сякаш видян с ново зрение, придобил нова природа, цветът заживява естетически прероден свой нов живот, има ново – символистично Битие. Превръща се в един от семиостилистичните белези на символистичния метадискурс, ритуализира го. Съществуват безчислени цветове, които не можем да видим, звуци, които не можем да чуем, мириси, които не можем да доловим и аромати, които сигурно никога няма да можем да изпробваме, субстанции, които не можем да схванем – пише Хол в тълкуването си на питагорейския патос, търсещ връзките между цветовете и музикалните тонове. Попадайки в парадигма на многовековни търсения, също познали изкушението да откриват непрекъснато знаковите прелести на цвета, символизмът очевидно е етап от спиралата на развитието на човешкия дух – етап, който в нови условия, с още по-голяма

сила, използвайки опита, културния опит на предшествениците (от античността до романтизма и мистицизма), е обладан да каже нещо ново за тази знаковост и е с пълното съзнание, че го казва.

Същевременно, обаче, цветът вече е достояние не само на Битието в многобройните му проявления (както и съответствията не са само в природния свят), но и на творческите интенции, на новото поетично самосъзнание. В много по-голяма степен, отколкото в метадискурсивните практики, цветът заема мястото си и в поетичните текстове – превръща се в проблем и на поетичния език като цяло, и на отделните поетични дискурси. “Заема” и “превръща” тук биха били доста безпомощни глаголи, ако тяхната енергия се четеше повърхностно: цветът няма запазено, точно определено, нормативно установено място а ла Боало в поетичните текстове - той сякаш има резервация за цялостта на поетичното пространство, може да се настанява и мести когато и където пожелае, защото е мислен като част от магията на словото - в състояние е и да внесе и (импресионистична) екзотика, и (модернистична) експресия, и (символна) завоалираност; да направи стиха едновременно неясен, труден, но и сякаш прозрачен, по-лесен; може да отчая читателя, изисквайки от него прекалено много участие-в-творбата, но и може да изясни всичко с един замах – всичко зависи от знаковостта на цвета, от модуса му на използване и функциониране, от контекстуалната положеност. Точно тази полифункционалност, този своеобразен полиефект на цветовостта, очевидно е бил примамливото Друго за символистичното светоусещане. Не е нужно да има толкова много цветове в света около нас – вече ги има, защото така ги *виждат* очите на символистичната текстост. И не е нужно всеки път, в който цветът подхвърли своите вербални означаващи, да се търсят “цветови светове”: много често това е alter ego-то в лирическия изказ на онази интенционална нагласа, която лирическият глас просто произнася *така* – сякаш е глас, роден в причудлива вентроцветологична процедура. Изпълването на текстовото пространство тук е много различно от метадискурсите за цвета – докато там се говори *за* него и неговите прелести, тук се говори *чрез* тях; докато там цветът е посока, тук той е модус; докато там значим в посоката на отношения е референциално-постижимия синтез, тук най-много изпитваме острата нужда от интерпретант. Не можем да продължим, без да тълкуваме; не можем да добием ново познание, без да преведем – тези неизменни условия на семиозиса, върху които толкова много и с право настоява Пърс, сега изведнъж стават “зависими” и от

цветовостта. Защото цветовете не само из-пълват символистичните текстове с нова, немислена досега честотност на появите, но и активират всички свои смислови потенциали, много от които до този момент – като своеобразни спящи метафори - сякаш са били в състояние на покой. Защото не само се набиват в очи с нескончаемите си повтори, но и отекват като глас, като тембър, който произнася нещо едновременно важно и хубаво, който е не само звук, но и смисъл.

Метадискурсите за цвета са дискурси за синтез на изкуството. В тях обитават не толкова колореме, колкото надредното цвят (цветове). Цветът в тези метадискурси е един от конституентите на усещанията, които в алхимична смес дават флогистона на символизма. Метадискурсите са империя на семемата, а не на семите-конституенти, учленяващи и именуващи полето на цветовете. Трудно ще открием в тях светът на отделните цветове – последните са винаги или *pluralia tantum*, или в своята референциална събирателност – цветът. Поетичните дискурси за цвета в точния смисъл на думата не са дискурси *за* цвета, а дискурси осланящи се *на* цвета, ползващи неговата знаковост, възможни *чрез* нейните проявления. В тях надредното *цвет* се среща значително рядко, мястото на семемата заемат конституентите-семи. Това е империята на колоремите. В тях откриваме отделните цветови светове, в тях са възможни семантичните цветови редове. В света на метадискурсите бихме могли да открием пресупозици за колоремната пренаселеност на поетичните текстове, докато в света на поетичните дискурси бихме могли да видим и своеобразно “потвърждение” на метадискурсивната цветова апологетика. Цветът като образност несъмнено провокира сетивата и постига асоциативност, сугестия. Но в тези случаи това се дължи не толкова на семемата “цвет”, колкото на въвличените в света на текста колореме. Тук формулата на въздействието не е в безкрайното умножаване на знаменителите, производни на един числител във вида $a/v+v'+v''+v'''$ (ако мислим колоремното функциониране чрез известния семиотичен триъгълник), а единствено в триадичния вид, където неизбежно присъства и добавеното вече $c+c'+c''+c'''$. Означаващото *a* не е престанало да извиква в съзнанието ни безкрайността на парадигмата *v*, но това вече е парадигма, която препраща и към *c*, и към *c'*... Значими се оказват и референтите в тяхната интра- и интертекстуална положеност, следата изпъстря вътрешността на същия текст, но изплита и своите нишки към други символистични текстове: **лазур** естествено би могло да отведе и навън към небесната вис,

но като изключително концептуализирана колорема в символистичното усещане, **лазур** отвежда и към всички други свои появи в текста, в този текст, но и в близките по дух, мозаично съдържани като отгласи текстове (“*звучит для отзвука*” казва Вячеслав Иванов в “*Кормчие звезды*”): **лазур** пише своите текстуализации. Очевидно е как в единия случай цветът е по-скоро знак за търсена манифестна условност, знак-индекс за принадлежност към направлението, докато в другия - знак за търсени значения в една собствено-поетична условност, знак, саморазпънал се в една непрекъснато пулсираща смес от символна иконичност и иконична символност. Да говориш за **лазура**, да вплиташ подобни съждения в своя символистичен метадискурс е един, да случваш *чрез лазура*, да изграждаш светове *с помощта на лазура*, е друг, при това много различен тип семиозис. В първия случай семиотиката е наистина на цвета, докато във втория истински семиотичното би трябвало да се визира като семиотика на цветовостта. Първото поражда идеята за естетически значима същност на цвета, докато второто мисли тази същност като собствено-поетична. По-скоро епистемологично е цветовото битие в символистичните манифести и статии – език, искащ да улови и представи както идеята чрез цвета, така и идеята за цвета: концепт, който се нуждае от цвят и език, който с охота предлага неговото поле, поле известно със силата на своята знаковост. По-скоро дискурсивна стратегия е второто му битие в поетичните текстове – дискурс, мислещ и търсещ, преобразуващ езика: език, който се нуждае от цветовост и дискурси, които неуморимо прекрояват предложеното вече поле, известното и неизвестното, забравеното и неоткритото в знаковостта на тази цветовост. Манифестната условност на първото увлича всички – и художници, и поети, дори композитори; всички търсят, оповестяват че търсят, онзи немислим отвъд участието на цвета синтез: като субстанция на естетическото, мислен като естетически значима величина, цветът се заявява като един от обединяващите знаци за началото на едно по-общо, по-обхватно и по-късно като хронология модернистично търсене. Независимо каква ще бъде коренната основа пред станалия нарицателен суфикс “изъм”, коренно-основен остава да бъде и проблемът за цвета.

Да се смесват двете посоки на цветово въздействие – нещо което самите символисти с охота и без замисляне правят – е да се “претопят и сплавят” незаконно два различни семиозиса. За символистите това е може би част от играта на съответствия, едно от нейните алхимични проявления, но за една семиотика на цвета тези две посоки следва

да бъдат едновременно мислими заедно и оразличавани. В следата по мокрия пясък остават едновременно субстанциите на двете повърхности – на пясъка и на стъпалото – но те вече са променени повърхности: нито това е предишното състояние на необезпокоената до мига на следата пясъчна повърхност, нито пък е самата повърхност на стъпалото, което просто е оставило тук спомен за една иконичност, за да превърне като цяло знаковостта в преимуществено индексална. Така е и с двата символистични дискурса за цвета: в две различни повърхности - на пясъка и стъпалото - цветовата знаковост обитава по различен начин, но в мига на тяхното съприкосновение в творчеството на един и същи автор или в символистичното като цяло, всяка една от повърхностите, едновременно помни че е различна, и в същия миг се нуждае от другата. И там, в спомена за нея, цветовото функциониране преплита посоките на своите изразни и съдържателни планове в един общ, неразтворен докрай букет, все още пазещ - като мистичната роза на розенкройцерското общество - истинския цвят на своята същност: **златното-което-е-вътре**. Зад **червеното**, което всички вече сме видели и разпознали. Червенозлатното изисква отлагане, настоява върху отделното мислене на двата аспекта: защо всъщност е толкова силна връзката между поезията и цвета в епохата на символизма и постсимволизма – има ли тук някаква връзка с надредните от семиотична гледна точка отншения между поезия и живопис? И какво означава цветът да бъде проблем на поетичния език – дали това е някакво концептуално търсене-в-езика и съответно предизвестена символна пренаселеност на поезията с цветова знаковост, или е някаква вторична, семиостилистична особеност на творбата, която колоремите – търсеци, докосващи с референциите си цветовостта, но и бягащи от феномена цвят – в крайна сметка постигат резултативно в сблъсъка си с поетичния текст? Да се говори за цвета в естетиката на символизма е все едно да се извлича из едно нескончаемо наслагване – на символизма в поезията върху постимпресионизма и символизма в живописа; на символизма в поезията върху цвета в културата; на символизма в поезията върху символните пластове на цвета изобщо, на символизма в поезията и живописа върху музиката и т.н. и т.н. Независимо че всички наслагвания предлагат интересни гледни точки към проблема за цвета, едно от тях, първото, е особено значимо – то представя проблема за синтеза между изкуствата в епохата на символизма именно от гледната точка на цвета. При това тук са както концептуалната, така и дискурсивната необходимост – едновременно и цветът, и цветовостта.

•

Ако става дума за цветове – пише Бенвенист в “*Семиология на езика*” – знаем, че те също съставляват един вид скала, чиито основни деления се означават със съответни названия. Те се обозначават, но не обозначават; те не препращат към нищо, не внушават нищо по еднозначен начин. Художникът ги избира, смесва, нанася ги според желанието си на платното и в края на краищата от гледна точка на изпълнението те се съчетават и придобиват значение чрез подбор на съответното разположение единствено в дадената композиция. Така художникът създава своя семиотика: той въвежда собствени опозиции от различителни белези, на които пак той придава определени значения. Той не си служи с набор от предварително установени знаци, нито пък създава такива.

Дали е така? Ако времето можеше да протича така, както постулира един от героите от “*Махалото на Фуко*”, символизмът сигурно би възразил на подобно твърдение. Съмнително е дали не съществува моделност на символистично съзнание, което да съзира и някаква предварителна установеност в цветовата знаковост, което да мисли и създаването на такава. И което е по-важно: в каноните на символистичната естетика цветът е означаван, но и означава. Цветовете наистина не правят това по еднозначен начин, но винаги препращат, означават: символизират. И също създават *своя* семиотика. Любопитни са начините, по които те правят това във време на напрегнат диалог между различните знакови системи; във време, в което всяка една от тях хвърля поглед в двора на другата - поглед, изпълнен с добри намерения, струящ от благоразположена интертекстуалност. Във време, в което художникът и поетът, критикът и естетът, избират, смесват и нанасят водени от едно общо желание, утвърждаващо новото разбиране за изкуството, но същевременно - избират, смесват и нанасят по различни начини, различни материи, различни цветови знаковости.

В самата епоха на конституиране на символистичното водещи са дискурсите на художествената литература. Символизмът в живописата, ако се доверим на неговите изследователи, е вторично явление, а фактът, че това не е така във всичките аспекти на модернистичното, е достатъчен, за да породи размишления и в тази посока (футуризмът, например, представя различна моделност и за да се убедим в това, достатъчно е само да прочетем успоредно манифестите на Маринети, Карло Кара и Джино Северини). Същевременно, независимо от тази вторичност, поетичните дискурси са богати на

метафори, разчитащи на изобразителното начало. Това не само подсказва една по-глобална особеност на връзката, която препраща и към постимпресионизма в живописата, но и към онова, което Вячеслав Иванов нарича пред-символистичен етап. И нещо не съвсем маловажно: връзката между поезията и живописата в епохата на символистичното светоусещане съвсем не е връзка *чрез цвета*, а в търсенето на нови изразни възможности. Фактът, че подобни търсения се пресичат в областта на цвета може да се окаже дори подвеждащ: онова, което цветът е за живописата, съвсем не е търсенето Друго за поезията. Поезията вижда в цветовостта една друга знаковост, която живописата – дори когато я разбира и приема като такава – никога не би могла да овъзможности. Ето защо ако приложим не чак толкова игривият, колкото изглежда на пръв поглед, аспект на наслагванията, ще открием еднакво-различните начини на мислене на цветовата знаковост. Еднакви: доколкото и художници, и поети, са убедени в това, че огромната изразна сила, която потенциално крие цветът, все още никой преди тях не е разкрил с онази сила, която символизмът предлага-съдържа като иманентност на новото художествено съзнание. Еднакви, защото и художници, и поети, са проникнати от патоса *да говорят* за ефекта на тази нова постигнатост, да изтъкват по сходни начини нейната революционност. Различни: доколкото и едните, и другите, *отвъд говоренето* за тази знаковост на цвета, я търсят-постигат всеки в своите си знакови пространства, по свои си начини. Различни, защото във всяка от двете оразличаващи се знакови системи, цветът и неговите смисли неизбежно обитават по други, различни, неприсъщи за другата система начини. Онова, което естетическото като послание се опитва да уеднакви и сближи в един съдържателен план, да представи като обща, пронизващо-отекваща следа, в изразния план на двете изкуства преди да бъде следа, е вече различие.

Както би могло да се очаква, спорен е дори самият контекстуален момент за следата. Докато за съществуването и дори за доминирането на символизма в поезията през осемдесетте и деветдесетте години на XIX в. в родината на символизма никой не се наема да спори (а когато такива се намират, почти предсказуемо е доколко техният глас е валиден), то не е съвсем така за символизма в живописата. В гледната точка на Р. Голдуотър символизмът в живописата е нещо очевидно, докато според Хирш да се твърди подобно нещо е не само невъзможно, но и нереално. За А. Шастел живописата на Едуар Вюйар е чиста проба символистично изкуство, докато според Дж. Ръсел това изобщо не е

така. Според Джеймс Кърнс алтернативните етикети, които групата “Наби” получава като символистична – идеализъм, нео-традиционализъм, училище за деформации – сякаш успоредяват поетичните символистични етикети в един по-цялостен европейски мащаб. В интересната си монография по проблема “Символизъм в изобразителном изкустве” В. Крючкова тълкува като нормални подобни разминаващи се дискурси, макар че те, и множество подобни на тях, изглеждат парадоксални на фона на твърденията за сближението на живописата и литературата като експлицитна реалност в символистичното направление. Все пак, от гледната точка на семиотиката на цвета, по-значими в случая за нас са съответните експликации, докосващи онези пресечни точки, които вече визирахме като търсения-в-езика, в езика като изразен план на всяка отделна семиотична вселена. Именно в този междутекстов диалог, понякога *мълчалив* не защото е лишен от своята гласовост, а по-скоро защото е обвит в гласа на изследователската замъгленост, може да се открие и следата, и различието, в начините на мислене на цвета.

Твърдението, до което много от изследователите на символизма в живописата достигат почти единодушно, е че символистичната критика опитва различни интерпретативни варианти, за да обхване в единна концепция явленията на литературата и живописата. Естествено не липсват и предпоставки за това. Ако поезията на символизма познава онзи тип образност, която разчита на изобразителното начало, живописата на символистите пък е изпълнена с литературни алюзии, с препратки към древни и съвременни автори. И в изразните си търсения, и в метадискурсите си, двете поглеждат през рамо. Концепцията на Албел Орие за живописата повтаря схемите на вече известни литературни концепции - изкуството трябва да бъде идеалистично, символистично, синтетично, субективно, декоративно, казва се с патоса и по начина, който предлага метадискурсът на символистичната поезия. Символизмът в живописата стига до там, пише Крючкова, че подлага на готови схеми и самите художници - Орие спрямо Ван Гог, но и Орие спрямо Гоген. Самият Гоген пък, от своя страна, ще нарече Орие единственият критик, който разбира художниците, с което сякаш узаконява подобна метадискурсивна нагласа. В своето изключително интересно изследване “*Мястото на живописата в поезията и критиката на Маларме и неговия кръг*” Джеймс Кърнс, който също разглежда и тълкува тясната взаимовръзка между символистична поезия и постимпресионистична и символистична живопис, разширява тези контексти на сближение и дори онасловава

отделни глави от монографията си чрез отношенията Орие-Гоген, Маларме-Мане, Кан-Съора, Жари-Гоген. Участниците в поетичния кръг на Маларме виждат в лицето на Гоген не друго, а “своя” художник. Зигзагите на следата отвеждат и към групата “Наби” (Морис Дени, Пол Серюзие, Едуар Вюйар, Пол Рансон, Пиер Бонар, Анри-Гаспар Ибел), чийто водещ теоретик живописецът Морис Дени по аналогия със съответствията на Бодлер ще изгради своята теория за еквивалентите, а Пол Серюзие в своята “*Азбука на живописиста*”, търсейки по аналогия със символистичната поезия универсалния праязик на живописиста, ще открие последния не само в музиката, но и в математиката. Следата отеква и в прочитите: творчеството на Пюви де Шаван се чете като живописен аналог на парнаската и символистична поетика; в живописиста на Гюстав Моро, изпълнена с митологични образи, се чете митологичната референтност на поетичните символистични текстове, като Р.Б.Гордън дори сравнява декоративните мотиви в живописиста на Моро с тези в поезията на Маларме. Настолна книга на Е.Вюйар е “Отстъпления” на Маларме, самата живопис на Вюйар често е сравнявана от критиците с камерна музика, с което се търсят аналогии с мислите за музиката на самия Маларме. Нерядко се твърди, че методът на Одилон Редон е близък до този на Маларме, както и че Маларме – ценил доста високо творчеството на Редон – е съзнавал много добре тази дискурсивна близост. В прочитите на следите символистичната критика обича да изважда на показ и експлицитната междутекстовост – в своя “*Пейзаж със зелени дървета*” Дени интертекстуализира бодлеровата метафора за природата-храм. Понякога прочитите надхвърлят и задълбочават още повече знаковите аспекти на междутекстовостта – според Дени музиката на Дебюси е новото измерение (нова посока на следи и различия), което със своята гениалност открехва света на символистичната естетика и за поети, и за художници. В този многопосочен диалог символистичната критика не пропуска и мястото на цвета. Но търси изолирано неговата знаковост: нито един от известните ми текстове по въпроса не проблематизира различните лица, които цветът заема в отделните доктрини, не се опитва да пресече допирните им точки в художествените реализации, да открие знаковия обмен между отделните системи, възможностите за *преводимост* на цветовостта. А това самото начало на конституирането на новото светоусещане, едно от неговите лица – символистичното. Оттук нататък през цялата първа половина на XX век модернистичното светоусещане всъщност ще експлоатира безмилостно знаковите възможности на изразните планове (а в етапи като

футуризма и дадаизма ще стигне до пренапрежение на знаковостта) и това е доловено в множество текстове на Лотман, Смирнов, В. В. Иванов. То би могло да разшири познанието изобщо за символизма като мултидисциплинарно движение - прочетено с патоса на Д. Андерсън – или още като международно движение, простиращо се на различни континенти и обхващащо различни литератури в периода от 1880 до 1920 година – ако патосът, който следваме, съвпада с финала на цитираната статия на Р. Уелек. Би могло естествено да добави нещо ново и за българския модернизъм, ако тази знаковост бъде прочетена в контекста на цялостното културно развитие в началото на века, смело напусайки тесния в тази си недостатъчност поетичен контекст.

Колкото до опита на френския символизъм като своеобразно начало на модерната епоха, цветовата знаковост още тук подсказва нещо наистина интересно. Символизмът на Пюви де Шаван разчита не толкова на цвета, колкото на линията – цветовете се свеждат до разсеяната светлина на сумрачния ден, с нейните едва забележими сенки. Гюстав Моро, за разлика от Пюви де Шаван, е убеден, че всичко се корени в организирането на цветовете. Пристъпвайки към картината, Моро прави два типа ескизи – до композиционните нахвърляния с молив или туш, задължително застават и цветовете проби с акварел, за да бъде определено разположението на цветовете. Енергията на формосъздаването за Моро е в цвета, цветовият замисъл е първичната сила, усвояването на цвета означава изключително много. Цветово доста различна от другите символистични търсения е живописата на Йожен Карер – независимо че метафоричният заряд се носи изключително от участието на светлината, предпочитани от него цветове са земните **сиво, черно, кафяво**. Изключително своеобразен по отношение на цвета е и Одилон Редон, който през седемдесетте и осемдесетте години създава множество рисунки и литографии, които неслучайно нарича *Le noirs* (*Черните*, или още *Черноти*). Именно **черният цвят** за Редон е жизнената сила на човешкото същество, енергията на ума и душата. Трябва с уважение да се отнасяме към **черното** - пише Редон в своя дневник “За себе си”, него нищо не може да опощи - **черното** не доставя удоволствие, не възбужда, но е агент на духа в много по-голяма степен отколкото красивите цветове. **Чернотите** на Редон, в тълкуването на Крючкова, са устремени към думата, към поетичната метафора, крият вторичен вербален заряд. Когато в края на творческия си път, бягайки от черното Редон се обръща към многоцветовостта, доста критици са склонни да видят в това отказ от предишното

визионерство и субективна фантастика. **Черното** очевидно е мислено като семиостилистична особеност за Редон, по начина по който земните цветове са такава за Карер, превеса на линията над цвета – за Пюви де Шаван, а енергията на цвета – за Моро. В тази парадигма заемат своите места и участниците в групата “Наби”. Изключително характерно за Дени е **бялото** – не един от неговите изследователи вижда белите дрехи в картините му като знаци-символи. Вюйар пък има своята “*Дама в синьо*”, както и различните проявления на **златистата светлина**. В живописата на Джеймз Енсор **светлината** придобива ново, почти сакрално измерение – наистина всеки от живописците-символисти я чете светлината по свой начин, но Енсор просто я боготвори и това напуска, излиза отвъд света на картините, за да обхване всяка една текстовост, излязла изпод ръката му, обсебва дори кореспонденцията му. Дискурсът му, по думите на Крючкова, е почти молитвен, когато човек се зачете в размислите за светлината в писмата на Енсор и особено ако този прочит е успореден на прочита на неговите картини. **Черното**, но и **бялото**; **синьото**, но и **светлината**, при това различно мислената и различно представяната светлина. А до тях - **сивото**, **кафявото**... Може ли да се твърди, че като естетическа значима категория, символизъмът в живописата има предпочитания към точно определен цвят? Да се посочи такъв цвят? Подобни прочити и подобни въпроси оставят едно познато чувство и тази познатост вече не идва от символистичната живопис, а от творчеството на поетите-символисти. И при тях единството на търсенето-в-езика, на стиловите белези, на особеностите на поетиката, са също толкова трудно мислими. И при тях знаковостта на цвета е феномен с различни лица и да се твърди, че символизъмът - независимо дали това е символизъмът в поезията, или символизъмът в живописата - има *своя* цвят, или дори *своите* цветове, е изкушение, което със сигурност не би отвело към обективно познание. Символистичното въображение е оцветено – пише Форестие в “*Символистичната образност*” – цветът понякога съществува дори заради самия себе си... може би в най-голяма степен **синьото** – то се появява навсякъде. Но точно това символистично “навсякъде”, както при живописата, се чете по различни начини: виждат го оцветено ту в **златно** и **сребърно**, ту обяно в слънчева **светлина**, ту в метафоричния блясък на скъпоценните камъни... Един съпоставящ и таксономизарщ дискурс при всички положения обаче би опровергал Форестие – изследователите на символизма, в това число и българските, най-често виждат не символистичното **синьо**, а символистичното **бяло**. Но

дали това е обективно познание? Не е ли по-скоро на фона на отсъстващите честотни колоремни анализи при символизма една субективна нагласа, която наслагва впечатленията си от дадени текстове върху цялата символистична текстовост? Едно изкушение? Примерът с живописца е показателен и аналогията с поетичните текстове в това отношение е абсолютно “проходима”: и тук, както може би навсякъде, където творческият процес е явление, обгръщащо много и различни индивидуалности, независимо от обединяващите признаци, следите, винаги пулсира своето, различното. То е спирачният механизъм пред императивността на подобни твърдения, превръща ги просто в работни хипотези с ограничено-пространствен доминантен аспект и на свой ред поставя въпроси от структурно-типологично естество: ако наистина в дадени текстове доминира **бялото**, или **синьото**, какви са причините в други текстове те да отсъстват и дали онзи колоремнен ред, който е на *тяхното* място, наистина трябва да се чете като субститутивно-посесивен?, дали наистина е на *тяхното* място, дали това място не е изконно *негово*, мислено отвъд всяка междутекстова колоремна нагласа? Дали **бялото** в картините на Дени, **белите** дрехи, минаващи от картина в картина, са на мястото на **синьото** в картините на Вюйар, наметнати върху дамата в **синьо**? Дали **пурпурът** в залезите на Ясенов е **рубинът** в залезите на Попдимитров и **златото** в залезите на Бели, или всяко едно от тях *замества* празните, незаетите от другото места? Поредици от изкушения, които отвъд един цялостен, обгръщащ, а в поезията и неизбежно честотен анализ, никога не биха се превърнали в доказателства.

А такива изкушения не само че не липсват, но дори изпъстрят дискурсите за символизма. Вместо да префункционализират самия въпрос за цветовостта в символистичната поезия, те продължават да пазят следата от връзката с живописца; да мислят цвета в едната знакова система с естетическите пресупозиции на другата. Централен, според Завадская, за поезията на Бели е проблемът за живописността в неговите стихове. Бели живописва със словото и това според нея се дължи на увлечението му по живописца. Хмелницкая само мултиплицира изкушението, когато приписва на Бели и дарбата *да вижда света в линии и цветове*. Твърдението ѝ, че това прави неговата словесна палитра изключително богата и зрително представима, само привидно обяснява факта, че поезията му е колоремно богата. Само по себе си изключително интересен проблем, подобно отношение към живописца (и цвета в живописца) поставя пред

изследователя на българския символизъм въпроса за динамиката между поезия и живопис в творческия свят на Ясенев, Гео Милев, Райнов. Но наистина ли, както твърди Завадская, това е достатъчно, за да наричаме цветовата знаковост в поезията на подобни автори “живописност”, че дори и “цветово начало”? Метадискурсът на Завадская включва в своя аксесоар и други знаци на изкушението: “живописна ориентация” и “живописна нагледност”, “цветови епитети” и “иконически стихове”. Целият иначе интересен текст заживява под маската на подменената знаковост – поезията на Бели е *ut pictura poesis*, тъй както за Радославов (а по-късно и за Попиванов) поезията на Ясенев, а за Игов – поезията на Сирак Скитник – е *ut pictura poesis*. “Поет-рисувач” се оказва едновременно прозрението, но и слепотата на метадискурса - то е неговата знакова клопка. **Золото** и **лазур** в поезията на Бели, както и **светлината** в поезията на Ясенев, не са иконични, т.е. не са преимуществено иконични знаци. Иконичното в тях е подвластно на символното - тази очевидност при Бели отвежда пряко към неговите размишления върху сакралността на цветовете (където **златно** и **лазурно** отвеждат и към теософията на Соловьев), а при Ясенев е разтворена в неговата пантеистична виталност, която макар и играва в много аспекти, винаги противодейства на по-скоро външните, модните, неприсъщите знаци на болното и деструктивното, самотата и алиенацията. Да изграждаш своя поетичен свят, използвайки колореме, не означава да рисуваш; да населяваш своя поетичен свят с природни образи, не означава да рисуваш пейзажни картини. Никой не нарича Фурнаджиев поет-рисувач, а в същото време честотността на колоремите в *“Пролетен вятър”* е много по-висока от немалко символистични стихосбирки. Никой не нарича и Смирненски поет-пейзажист, макар че, както правилно отбелязват и М. Николов, и Н. Георгиев, и З. Чолаков в своите наблюдения над поетиката му, природните “картини”, особено в *“Зимни вечери”*, *“Жълтата гостенка”*, *“Цветарка”*, правят невъзможна всяка една интерпретация отвъд своята контрастираща функция в структурата на творбата. Българската символика през последните години предлага чудесни страници за онзи специфичен “вътрешен пейзаж” в символистичната поезия, но вътре в този пейзаж нито цветът, нито колоремите, са намерили своето истинско място.

Съществува трудно обозрим ред от знакови успоредици между поезията и живописата, който би дал плодотворни идеи за естетическата положеност на цвета в символистичната епоха. Когато през 1911 година Тугенхолд пише *“Новата френска*

животис”, възгледът за цвета е темата, която доминира на всичките страници. Същевременно победата на цвета и красотата на цветните петна, впечатлението за цвят, възгледът за оптичното смесване и разлагане на багрите, магията на недоизказаното чрез цвета, провъзгласената революция на багрите, стенографските етюди по цветовете, конкретният символизъм на багрите, преводите на езика на багрите и багрениите викове, идеята не да се моделира с багрите, а да се модулират багрите, да се създават свои багри, се оказват дискурси, мислими в тяхното непрекъснато съотнасяне към съвременната символистична поезия. Когато четем редовете на Гомбрих за символистичната синестезия, за споменния цвят и цветовото очакване, ние вече конструираме възможностите пред поетичния текст, по същия начин, по който четейки размислите на Шапиро за връзката между Рембо и Съора, ние проектираме успоредно алхимията на словото и алхимията на точката и откриваме как първата в своето теургично опиянение напуска стиховата повърхност, сякаш никога не би могла да се закрепил успешно върху нея, докато другата изцяло е устремена към повърхността, дори се спуска под нея. Съора, който вижда живописиста като изкуство “да се дълбае повърхността”, рисува – по сполучливия израз на Делюз и Гатари – не *върху*, а *под* нея. Ако приемем и се впишем в предложената вече игра на думи, алхимията на Рембо (а в още по-голяма степен това важи за алхимичната лаборатория на Р. Гил) е бягство от повърхността, но в обратна посока - излаз *над* езика, *отвъд* възможностите, които до този момент е заявил. Различието обаче и тук съпътства следата: бягството на Рембо е много повече техника-в-играта, фриволност, отколкото творческа мъка, дори когато (а може би точно тогава) се превръща в метаезикова емблема за идващото поколение млади символисти, докато бягството на Съора е по-скоро игра-в-техниката, усърдие, напомнящо че овладяването на всяка една техника е не само прозрение, но и занаят. Читателят на Шпенглер сигурно е забелязал особената подредба на цветовете като евклидови, аполонични, политеистични и фаустовски, монотеистични и може би вече си е задал въпроса като какви ли биха могли да се определят цветовете в символистичната образност, съгласно тяхната естетическа положеност. Забелязал е може би и че **кафявото** е мислено като историчен цвят (а вероятно вече го е съпоставил и с фройдистката визия на **кафявото** като телесно и с аналния комплекс, който то напомня) и сигурно вече има отговор на въпроса защо поезията на символизма – едновременно несподеляща патоса на историчното и телесното – категорично отбягва подобно

колоремно гнездо. Но той може би все още не е забравил, че някои от художниците-символисти открито предпочитаха света на **кафявото**... Светът на думата и светът на цвета, внушенията на думата и внушенията на цвета, мислени с категориите на естетическото, очевидно невинаги се вмести в една парадигма, дори когато споделят и защитават една и съща платформа. Същото биха ни подсказали и множеството други текстове, които добросъвестният читател вече вероятно разгръща и препрочита самичък: независимо по какъв начин ще мислим явлениято символизъм в един по-широк културен контекст, няма предложена символистична естетика на цвета, която да обясни и подреди скалата на цветовете и техните значими смислови стойности. Има огромен вторичен принос, който символизмът съзнателно или не, постига в областта на цвета и смисъла, но той е достояние на друга негова сфера на проявление - символистичната поезика. Символистичната естетика (термин, който просто се разширява от деконструкции, но който тук очевидно е по-краткото название на корпуса метатекстове, обхващащ различните манифести, програми, статии и възгледи за символизма, изказани под една или друга форма) поставя ореола върху семемата цвят, но не разлиства световите на всяка една от съставните ѝ части, не мисли полето на отделните цветови названия, техните семантични възможности. Това е проблем на поетичния език и на едно друго търсене, резултатите от което – по всеобщо сякаш съгласие – все още чакат да бъдат извлечени.

•

*Аз обичам своя стих **лъчезарен и прозрачен**
в него има много младост, слънце, музика и ласки,
много горести и радост, много трепети и **краски**.*

Не защото са *такива*, каквито настоява лирическият глас на Ясенов, символистичните стихове ни карат да мислим цветовостта като проблем на тяхната поезика. Зад очевидното в метафоричната игра с цвета, обаче, един въпрос продължава да се отлага, утаява – винаги, когато се запитаме защо именно цветът и защо именно в тази поезия, толкова много се настоява върху неговата сугестивна сила. Сила, която игнорира цвета като такъв, за да изведе на преден план потенциите на неговата знаковост, на цветовостта. Проблемите на българската символика и на символистичната естетика и поезика са взаимно обусловени, пише Хаджикосев в *“Българският символизъм”*. Това безспорно е така и точно тук, в пресечната точка на тяхната взаимна обусловеност, се

явява отграничението: цветът е проблем на естетиката на символизма, цветовостта - на поетичния символистичен език. Цветовост, надскочила измеренията на феномена цвят, потърсила и намерила уют в света на думите. Нейното търсене не е самоцелно, а подчинено на една по-обща и изключително значима за символистичното самосъзнание цел: търсенето на Друг поетичен език. Посока, която е катоптрична на другите търсения – отгласване от ежедневната езикова употреба, отдалечаване от общоприетия до момента език, себедоказване пред уроците на традицията.

Може би никак не е случайно, че повечето изследователи, при това в повечето случаи независимо един от друг – от Пундев и Радославов до Ги Мишо, Кръстева, Барт и Женет, Лотман и В.В.Иванов – пишещи по един или друг повод за художествените търсения на тази епоха, визират търсенето на нова езикова изразност, на *друг* език, като *революционно*. Търсене, което е толкова силно, че довежда до нетърпимост спрямо другите поетични образци. Търсене, което се опитва да чете всяка поезия през призмата на новото, символистичното разбиране за поезия. Всеки, който е чел рецензията на Дебелянов за Вазовата стихосбирка *“Под гърма на победите”* (Звено, 1914, N.2-3), не може да не го е забелязал, да не е усетил полъха на тази нетърпимост: стихът на утвърдения народен поет, за младото и изкушено от други творчески светове съзнание, е остарял и слаб като въздействие (*“не носи нищо ново”*), работата върху неговия синтаксис и образност недостатъчни, неписващи се, неотговарящи на изискванията на днешния ден (*“за сизелировка на фразата и за елементарна дори музикалност и дума не може да става”*). Оптичната нагласа на Дебелянов не може да не стигне до предизвестения извод: *“езикът, на който е написана книгата, е стар и слаб за наше време ... лъха старомодност и наивност”*. Съзнание, което изцяло е устремено към *новото*, към *сизелировката*, към *музикалното*, сякаш не би могло да чете по друг начин. Единствено ситуиран в подобна устременост, проблемът за цветовостта в поетичния език на символизма би могъл да бъде разбран и като нагласа, и като реализация. Четен сам по себе си, отвъд тази устременост-в-езика, в-новия-език, проблемът за цветовата знаковост би се разпаднал неудържимо, подложен на множество и значими изследователски деконструкции, би бил лишен от *своето основание*. В провъзгласяването на сугестивната сила на словото (Маларме, Аненски, Гео Милев), на неговата йератичност (Вяч.Иванов, Бели) и иносказателност (Брюсов, Стоянов), във визията на поета като теург (Блок) – т.е. във всичко онова, което по

израза на Смирнов “семиотизира” действителността, а по израза на В.В. Иванов “пронизва”-изпъстря знаковите възможности на символистичната поезия - би следвало да се търсят различните аспекти на цветовата знаковост.

Езикът на символизма е езотеричен, устремен е към тайната, пише Лотман в свое изследване върху езика на Андрей Бели. Но интересът на символистите не е в пълна степен интерес-към-езика: тяхното внимание е към тайните глъбини на смисъла, към семантиката на словото. Езикът ги интересува дотолкова, доколкото е способен, или по-скоро неспособен да изрази търсената онтологична глъбина (изолиране, отдръпване *отвътре* в езика ще го нарече Женет в “*Поетически език и поетика на езика*”) и оттук – в центъра на символистичната концепция за езика застава думата, в областта на семантиката на думата е тяхното езиково новаторство. Много от поетите-символисти, пише Лотман, се заемат със създаването на такъв поетичен език, а някои от тях си отреждат и ролята не само на пророци, но и на тълкуватели на този език. Какво би могъл да предложи българският символизъм в това отношение, е изключително интересен, нерядко дискутиран, но и не получаващ еднозначни отговори въпрос. Настина срещу капиталните трудове на Бели и Маларме в тази посока българският опит изглежда беден и незначителен, но много от разсъжденията на Гео Милев, Попдимитров, Райнов, Мутафов и дори някои от възгледите на Грозев за “новото изкуство”, са дискурси от същата парадигма. В тези откъслечни и понякога еkleктични, повърхностни разсъждения на малкото теоретично изкушени български модернисти са и едни от първите опити да се види проблема за цвета като част от едно цялостно изразно-смислово търсене в езика.

Ако търсенето на този друг език в светоусещането на символизма бъде видяно в неговата пресечна точка с проблема за цвета, могат да бъдат усетени няколко посоки на поетични търсения. Една от тях, ако я определим чрез референцията, е *отчуждеността*. Такава е тя спрямо обективната социална действителност и нейните проблеми и неслучайно един от натрапчивите алиенационни мотиви при символизма е бягството от земната суета. Отчуждеността може да бъде видяна и като ахтоничност спрямо нормалната субектна положеност на земята, което води до друг натрапчив символистичен мотив – ураничната устременост – водещ след себе си една устойчива парадигма с образи-доминанти като Лазура, Слънцето, Луната, Звездите. Като колоремно съответствие подобна посока привлича за ключови колоремните гнезда на обективизираното **лазурно** и

мечтателното **синьо** срещу злободневно-отегчаващото **сиво**, приказно **златното** вместо земното **жълто** и типично земното **кафяво**, иреалното **пурпурно** и близкото като асоциация **виолетово** вместо реалното **зелено**. Като херметизъм и изолация спрямо нежеланото Друго (“*ти затвори душата си за другите*”) с не по-малко основание може да бъде мислено другото лице на отчуждеността в символистичните текстове. То се превръща в *conditio sine qua non* за нова, не по-малко известна символистична парадигма, тази на архитектурните символи - осмисля образите на заключения замък, на затворените пространства, на тъмницата, на вратите със захвърлени ключове, въвежда всевластните колоремните светове на **мрака и тъмнината**, срещу които застават недопусканите, игнорираните, неосъщестените: **блясъците на светлината; здрача** и нощта срещу **лъчите** на отиващия си ден. А ако си припомним едни проникателно написани редове в началото на 60-те години от Лотман, отчуждеността може да бъде мислена и спрямо извънлитературните пространства – тема, на която навеждат и множеството спомени на съвременници, но която въвежда цветовете светове като предимно субективни и обвеяни от споменното категории.

Отчуждеността, ако се мисли като позиция на неприемане и несъгласие, има и друго лице. Най-нескривано то е спрямо онаследеното като традиция: бягството от завещаното като литературна традиция, като позиция на твореца, като “образ на художника”. Новият тип творец съперничи на Бога-демиург, сам сътворява и унищожава светове, не се вписва чрез своите текстове в никакви парадигми от обществени настроения и отношения, а застава над тях. Тези светове в своята иреалност имат и *своята* цветовост, сякаш нарочно несъвпадаща и дори противостояща на реалната, но едновременно с това тя е и такава, която не съвпада с изобразяваните до този момент поетични светове в българската литература. Тази отчужденост може да бъде усетена най-вече в самото отношение към езика като към материал (думите са едновременно и знаци, но и вещи). Тя може да бъде разбрана прекрасно ако си спомним начините, по които писател като Флобер гледа света през разноцветни стъкла, за да го види по начина, който в крайна сметка желае. Една примамлива кардиограма на произволно избран (но все пак устойчиво повтарящ се) образ в българската литература – например слънцето (изгревът, залезът, но и неговата фиксираност в небесната вис) – би била прекрасна илюстрация на онова, което наричам отчужденост. Стилните извивки (или езотеричните криви, по израза на Н.Георгиев) на

избраните дискурси всъщност пронизват именно това лице на отчуждеността: както Ботевата визия на сърдито-спрялото печашо слънце е немислима до статичната символистична слънцезлатодарност, така и Далчевият *ален* доматозалез е невъзможен до струящите *кърваворубинени пламезарни* лъчи и техните *перламутрови* отражения, които хвърля отиващата си слънчева колесница.

С подобна метадискурсивна нагласа другата посока може да бъде наречена *очудненост*, стига само очуднеността да бъде мислена като такава спрямо езика изобщо, като мислена лирическа неяснота, а не само и единствено спрямо предишните търсения, което би я направило алоним на отчуждеността. Сугестивната сила, музикалността, йератичността, нюансът, а не цветът, са различните маски-имена на подобна посока. Новият език като бягство от екзотеричното неизбежно предполага-съдържа и своя очуднена лексика (би ли могъл някой наистина да подреди в логически издържана парадигма всичките появи на ненюфари, радирунги, хелиотропи, туберози, без да заприлича на онази странна китайска класификация, така сладкодумно разказана от Борхес?), а място в новия речников фонд - в най-голяма степен може би езикът на скъпоценните камъни - намират и колоремите. Езикът вече съдържа разстроени в своята многолика представимост изрази като *“хризолитен ефир”*, *“горящ смарагд откъсната звезда”*, *“елмазната наша любов”*, *“в елмази, в огън, в янтар - утро”*, *“бисерни пера от среброкрила птица”*, *“дъжд от опали - ледни звездици/ бледни кристали”*, *“Луна - зелено бледен янтар с млечна светлина”*, *“лодки сапфирни кристали/ и златокорал брегове”*... Очуднеността внася като силна въздушна струя в символистичните творби странната, причудливата, нестандартната цветовост: на мястото на **червеното, зеленото, жълтото, сивото, кафявото**, идват **лилаво, пурпурно и виолетово; златисто и сребристо**; езикът на скъпоценните камъни - идва онова, което като референция съдържа самите отбягвани цветове, но ги укрива под маската на ново означаващо - истински ново, необичайно, небуквално, завоалирано. **Зеленото** се съдържа и в референциите на **изумруда, (смарагда)**, и в тези на **сапфира**, но същевременно - като обективно съществуващо, но семантично утаено в тях, назовано-по-този-начин, **зеленото** вече е и **незелено**. **Червеното** е и в **рубина**, и в **корала**, и в **ясписа**, но същевременно назовано-чрез-тях, **червеното** вече е и **нечервено**. **Жълтото** е и в **диаманта (елмаза, брилянта, адаманта)**, и в **янтаря**, и в деривациите на **златистото**, но същевременно в новите си изрази планове е вече и

нежълто... Колоремата се оказва тактическо оръжие в стратегията за неяснотата. Нюансирането едновременно отпраща и към бягството от названия на точни, основни цветове, и към бягството от точни, определени референции. По този начин, сякаш осъществявайки буквален прочит на силно метафоризирания Верленов призив, символистичният дискурс постулира един от колоремните парадокси на българския символизъм - *отсъства светът на колоремата, но присъства светът на цвета*. Светът на колоремата **червен(о)** отсъства като означаващо в българския символизъм и това е може би най-парадоксалното колоремно отсъствие, особено като се има предвид силното му присъствие в руския и френския символизъм. Но колоремното отсъствие не е равнозначно на отсъствието на цветовостта - светът на **червеното** присъства изключително силно в българския символизъм: този свят е и в образите на **огненото**, и в образите на **пламъка**, и в тези на **кръвта**, на **рубина**, **корала**, **ясписа**. Този свят просто се е лишил от най-типичното си като денотация означаващо, но пък е съхранил своите понякога лесно, понякога не съвсем доловими, конотации, стаени в други, чакащи своя ред, означаващи. Светът на **червеното** присъства като постижим референт във всеки един миг, в който читателят открие, че разполага с интерпретант за неговата знакова преводимост, без дори да търси най-специфичния му собствен изразен план, светът на **червеното** е тук като съдържание, скрито в парадигмата на семантичния цветови ред. Ако от тази гледна точка сега отново се проблематизират посоките на настоящия текст, те биха прибавили към патоса на търсенето на връзката между цвета и смисъла нови нюанси в предложените дотук аспекти:

Все по-очевидно става желанието да се отговори на една необходимост в изследванията на символистичната поетика и да се даде за първи път в българското литературознание “цветова картина” на българските модернистични търсения в лицето на символистичното и постсимволистичното. От гледна точка на семиотиката на цвета този аспект визира *цветовостта като проблем за означаващите* и свързва търсенията в областта на семантиката на думата с избора и функционирането на определени колоремни гнезда в стихосбирките на поетите-символисти. Едновременно с това желанието е не само да се даде такава картина, но и тя да бъде относително пълна - да включва не само всички по-сериозни представители на символистичното и постсимволистичното, но и премълчаваните автори като Грозев, Мирчев, Хаджихристов, Сирак Скитник, а също така

и поетичните опити на Райнов и Гео Милев, които – независимо че творят под маската на мислената като експресионизъм модерност – започват своя творчески път именно като символисти. Следващата крачка на заявिलото се желание, без която то просто би останало на етапа на дескриптивното, е да се мине отвъд цветовата картина, за да се постави проблемът за цветовостта като проблем не само на означаващите, а и на означените. Да се търси смисъла на нещата, а не магията на звука, да се изведе необходимостта от интерпретант, без което е немислимо всяко едно тълкуване на колоремите, да се следват не само вариациите на статистическите величини, но да се търсят контекстуалните причини – така по още един начин би могло да се нарече подобно усилие. Само по такъв начин не би изплъзнал от интерпретационната процедура фактът, че колоремата **лъчезарен**, която нито е сред най-често срещаните в символизма, нито пък в поезията на Дебелянов, може да се окаже значима *въпреки* статистическата си незначителност. Нейното минус-присъствие ни най-малко не смуцава Дебелянов, когато търси-в-езика, за да представи мечтания, приветливия за неговия лирически герой свят: срещу *тоя* свят на мрачни пропасти и бездни, падения и разгроми, се изправя *другия*, назования не с най-характерните за Дебелянов колорема, а с нетипичната, но пък колко силната в смисловите си потенции на контрастност колорема, за да превърне израза в “*оня лъчезарен край*”. Все по-разклоняващото се в претенциите си желание постепенно стига дотам, че предлага и синхронно съпоставяне на поетиките по време на войните и въстанията от гледната точка на колоремните функционираня. Осланяйки се на своите предварителни наблюдения, то предупреждава срещу прибързаността във възможните изводи: не само в стихосбирките на поетите-символисти в периода 1914-1925 световите на **кървавото, огненото, пламтящото** са натрапчиво-специфични – и в поезията на Вазов през тези години **кървав** е с най-висока фреквентност. Но същевременно пък подсказва, че преди Фурнаджиев и преди Смирненски **кръвта** и **огъня** вече имат своите парадигми, че в творческото развитие на един Гео Милев това е така много преди “*Септември*”.

За да успее да прочете всичко това семиотиката на цвета очевидно ще разчита най-вече на цветовата знаковост, както и на убедеността си, че търсенето на хиляди цветове в поезията е *опиянение-от-езика*, а не от цвета. Защото ако цветовостта е символистичен проблем, то това е проблем не на нещата, а на думите, не на референтите, а на дискурса.

Не самата мечта, а **езикът** в състояние на мечтание, по сполучливата метафора на Женет, се нуждае от тази цветовост.