

Святлана Ганчар / Sviatlana Hanchar

Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы, Беларусь /

Yanka Kupala State University of Hrodna, Belarus

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8427-6025>

e-mail: gonchar_sv@grsu.by

***Філасофска-эстэтычныя суадносіны гуку і колеру
(на прыкладзе санета Арцюра Рэмбо Галосныя)***

The Philosophical-aesthetic relationship between sound and color (in Arthur Rimbaud's sonnet The Vowels)

Filozoficzno-estetyczny związek między dźwiękiem a kolorem (na przykładzie sonetu Arthura Rimbauda Samogłoski)

ABSTRACT: The article is an attempt at decoding and artistic interpretation of Arthur Rimbaud's sonnet *The Vowels*, which due to its hermetic nature still remains the subject of serious scientific research and endless interpretations. Some most likely interpretive keys are suggested. It is proven that Rimbaud's sonnet is much more than an illustration of a particular case of audiovisual counterparts. It illustrates Rimbaud's poetic credo, his poetic method – "clairvoyance" which formed the basis of symbolism.

KEYWORDS: Symbolism, Rimbaud, translation, interpretation, decoding.

У гісторыі французскай паэзіі Арцюр Рэмбо займае выключнае месца. Ён тварыў у часе, калі задача разбурыць стары свет дашчэнту ў гонар цалкам новага грамадства станавілася найактуальнейшай. У сваёй сферы, у паэзіі, А. Рэмбо шчыра аддаўся разбурэнню:

Але калі прыпадабніць сувязь паэзіі двух стагоддзяў, стагоддзя XIX і стагоддзя XX, да няўстойліва ўзнятай ўвышыню аркі, – піша ў прадмове да зборніка *Апошнія вершы. Азарэнні. Сезон у пекле* Мікалай Балашоў, – менавіта разбуральнік Рэмбо, менавіта яго паэзія, сталася тым пасярэднім, тым замковым каменем, які злучыў дзве паловы зводу і без якога ўся арка павалілася бы: вось ён, Рэмбо, – разбуральнік, які ўтрымлівае на сабе сувязь часоў паэзіі [Балашов 1982: 5].

А. Рэмбо – у сапраўдным жыцці – нёс у сабе такую супярэчнасць паміж невымоўным паэтычным імпульсам і гатовай прарвацца ў любы момант абыякавасцю да лёсу і каштоўнасцяў паэзіі, якой Моцарта ілжыва надзяляла хворае злачыннае ўяўленне пушкінскага Сальеры, які абураўся, што “бесмяротны геній” несправядліва “азарае галаву вар’ята, гулякі бяздзейнага”. У процівагу геніяльнаму музыку, які жыві роўна на сто гадоў раней, А. Рэмбо быццам імкнуўся даказаць і быццам даказаў, што ён “не варты сам сябе”.

З’явіўшыся першы раз у Парыжы са стосам вершаваных рукапісаў, якія былі распісаныя па кішэнях панашанага паліто, гэты велікарукі, падобны да дзяўчынкі, хваравіта сарамлівы і нясцерпна зухаваты сямнаццацігадовы юнак зрабіў на ўсіх сустрэтых ім братоў па яру ўражанне безумоўнай геніяльнасці і амаль безумоўнага вар’яцтва. Яму хацелі дапамагчы, ладзілі складчыну, збіраючы апошнія франкі, каб забяспечыць бедняку кавалак хлеба і чыстую кашулю, але з асцярогай касіліся на новага знаёмца ў чаканні рэзкага адпору або незразумелага свавольства. Усё ў ім было дзіўна, нечакана, усё інтрыгавала, то адштурхоўвала ад яго, то прыцягвала да яго.

Пры гэтым ён быў толькі падлеткам, толькі школьнікам, які з вялікімі цяжкасцямі вырваўся з правінцыі, з роднага дому і з яшчэ больш вялікімі цяжкасцямі дабраўся да Парыжа ў пошуках спачування і сяброўства. Аднак асноўная частка яго вершаў, якія пасля склалі яму пасмяротную славу, ужо была напісаная. І вершы гэтыя, дзіўныя, то пранізаныя пяшчотай, то поўныя горычы, то рэалістычныя, то з налётам змрочнай патэтыкі, да глыбіні душы ўзрушылі паэтычны свет Парыжа мяжы XIX–XX стагоддзяў. Сямідзесяцігадовы Віктар Гюго, далёка не захоплены і не шчодры на пахвалу каму бы там ні было, праслухаўшы яго вершы, усклікнуў: “Гэта Шэкспір-дзіцё!” [Антокольский 1964: 143]. “Сапраўдны Гойя ў вершах!” – такая была рэакцыя ўжо прызнанага Поля Верлена на ліст А. Рэмбо з просьбай фінансавай дапамогі для пераезду з Шарлевіля, дзе ён гінуў пад гнётам дэспатычнай маці, у Парыж. “Гэта новы Бадлер, толькі яшчэ больш нястрымны. Ён павінен быць тут, з намі”, – вырашылі Леон Валад, Шарль Кро, Філіп Бюрці, Альбер Мера і Эрнэст д’Эрвіль, так і не здолеўшы вырашыць, захапленне або агіду выклікаюць у іх вершы А. Рэмбо. “Ён мяне палохав”, – прызнаваўся А. Мера, і многія з ім згаджаліся: неспасцігальнае награвашчванне прыгожага і агіднага прыводзіла ў збянтэжанасць усіх тых, хто захапіўся творчасцю маладога паэта.

Узорам гэтай новай неспасцігальнай эстэтыкі, спараджэннем “гульні розуму” паэта з’яўляецца санет А. Рэмбо *Галосныя*, апублікаваны ў 1883 г. П. Верленам у штотыднёвіку “Лютэс”, а затым у кнізе

П. Верлена *Праклятыя паэты* (1884). Менавіта *Галосныя* небеспадстаўна лічацца адным з самых прыгожых і герметычна закрытых твораў французскага сімвалізму. Але як ўжо неаднаразова здаралася ў гісторыі літаратуры, чым складаней загадка, тым больш знаходзіцца ахвотнікаў яе разгадаць. Чатырнаццаць радкоў санета выклікалі сотні каментароў і даследаванняў, аўтары якіх з большай ці меншай ступенню навуковасці спрабавалі разгадаць загадку генія містыфікацыі А. Рэмбо.

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d' ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d' ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;
O, suprêmes Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
– O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Нягледзячы на тое, што існуе па меншай меры адзін пераклад санета на беларускую мову, выкананы Андрэем Хадановічам, падаецца больш натуральным тлумачыць тэкст А. Рэмбо, зыходзячы з літаральнага яго перакладу, прапанаванага аўтарам дадзенага артыкула.

A – чорны, E – белы, U – зялёны, O – сіні: галосныя,
Калі-небудзь я раскрыю таямніцу вашага нараджэння:
A – чорны аксамітны гарсэт з мухаў ззяючых,
Якія гудзяць вакол страшэннага смуроду, залівы цемры;

E – наўнасьць аблокаў,
Пікі гордых ледавікоў, белыя каралі, трымценне парасонікаў
суквеццяў;
I – пурпуровы, крывавы плявок, смех прыгожых губ
У парыве гневу ці ап'яненні раскаяння;

U – цыклы, боскае дрыжанне мораў зялёных,
Цішыня зялёных пашаў, спакой маршчынаў,
Што алхімія выводзіць на лбе мудрацоў;

O – вярхоўны Горн, поўны дзіўнай пранізлівасці,
Маўчанне Светаў і Анёлаў,
O – Амега, фіялетава прамеж Яго (Яе) Вачэй!

Сам А. Рэмбо, калі стаў больш сталым, прызнаваўся ў сваім нарысе з характэрнай назвай *Алхімія слова*: “Гісторыя аднаго з маіх вар’яцтваў... Я прыдумаў колер галосных... Я вызначыў рух і форму кожнай зычнай і цешыў сябе надзеяй, што з дапамогай інстынктыўных рытмаў я вынайшаў такую паэзію, якая калі-небудзь стане даступнай для ўсіх пяці пачуццяў. Разгадку пакінуў я за сабой”.

Аднак гэтая заява генія не задаволіла прагі сотняў перакладчыкаў і даследчыкаў спасцігнуць неспасцігальнае, “пранікнуць у невядомае”, “пачуць нечуванае”, “убачыць нябачнае”. Найбольш праўдападобнай ў святле прызнання самога паэта здаецца “алфавітная версія”, прапанаваная ў 1904 г. на старонках “*Mercure de France*”. Нехта Эміль Габэр прапанаваў спрошчанае тлумачэнне санета, спаслаўшыся на буквар, па якім, магчыма, А. Рэмбо навучаўся, дзе “А” была надрукавана чорнай фарбай, “Е” – жоўтай (магло выцвісці да белай на паперы ці ў памяці), “І” – чырвонай, “О” – блакітнай, “У” – зялёнай, а “Ігрэк” – аранжавай. Гэтае меркаванне пераканаўчае ў тым сэнсе, што трактоўка ў буквары была чыста адвольнай і не змяшчала якой-небудзь значнай асацыяцыі паміж пэўным гукам і колерам. Уплыў успамінаў пра буквар на санет здаецца верагодным і з прычыны супадзення каляровых афарбовак літар, і асабліва праз неўпарадкаваную бессістэмнасць асацыяцый.

Не меншую папулярнасць набылі і іншыя версіі “разгадкі” санета А. Рэмбо. Так, многія інтэрпрэтатары ўбачылі ў *Галосных* развіццё ідэі адпаведнасцяў Шарля Бадлера, выказанай ім у знакамітым санеце *Адпаведнасці (Кветкі Зла)*, аб аналогіі, якая злучае колеры, гукі і пахі. Гэтая версія грунтуецца на феномене сінестэзіі, які апісаны ў працы французскага неўрапатолога Альфрэда Бінэ *Пытанне пра каляровы слых* (1894). Сінестэзія ў мастацтве найчасцей звязваецца з пераносам значэння ў іншую пачуццёвую мадальнасць: гук – у колер, колер – у пах і г. д. У розных праявах і ў рознай ступені сінестэзія існавала ў паэзіі заўсёды, але наўмысна і інтэнсіўна яна пачала культывавацца ў эпоху рамантызму і, асабліва, – сімвалізму. Сімвалісты не толькі ператварылі сінестэзію ў адну з самых значных стылёвых прыкмет сваёй паэзіі, у своеасаблівы таемны код, даступны толькі пасечаным. Яны зрабілі яе чымсьці накшталт эксклюзіўнай хваробы геніяў, падобна да таго, напрыклад, як мігрэнь лічылася некалі хваробай арыстакратыі.

Афарбоўваючы ў санетах асобныя галосныя (што і выклікала да жыцця тэрмін “каляровы слых”), А. Рэмбо прапануе чытачу шэраг “асобных” сінестэзій, абумоўленых выпадковай “сумежнасцю ў часе” гукаў і колераў, якія замацаваліся ў свядомасці і значных толькі для яго (падобны феномен толькі ў дачыненні да гуку і паху апісаны Германам Гесэ ў рамане *Гульня ў бісер*). Аднак сутнасць меркаванай колера-гукавой

гармоніі санета застаецца пры такім спосабе трактоўкі неспасцігальнай і дае падставу для адзінае высновы, якая нічога не растлумачвае: асацыяцыі абсалютна індывідуальныя, ён так бачыў галосныя, і нічога больш. Нешта падобнае, відавочна, меў на ўвазе П. Верлен, сцвярджаючы: “Я якраз ведаў Рэмбо і разумею, што яму было ў вышэйшай ступені напляваць, чырвонага ці зялёнага колеру А. Ён яе бачыў такой, і толькі ў гэтым уся справа”.

Не меншую папулярнасць у другой палове ХХ стагоддзя набывае літарна-вобразнае тлумачэнне санета на аснове формы літары. З 1960-х гг. перыядычна ўзнікаюць варыяцыі сексуальна-анатамічнага прачытання *Галосных*, у святле якога санет паўстае як выраз эратычных фантазій паэта, як “эратычная містыфікацыя”, як апісанне жаночага цела. Аўтары падобных “тлумачэнняў” прапаноўваюць, забыўшыся на тэкст, раскрыць сэнс санета на аснове формы літар: перавярнуць А (“пол”), пакласці Е на бок і напісаць круглява як грэчаскае “эпсілон” (“грудзі”), пакласці на бок І (“губы”), U перавярнуць (“прычоска”, чамусьці зялёная), і да т. п. Графічныя знакі – літары – асацыююцца з некаторымі анатамічнымі формамі або з дапамогай больш ці менш адмысловых уяўных трансфармацый, ператвараюцца ў вобразы частак цела. Аднак падобнага роду пабудовы, часам віртуозныя, выглядаюць, як правіла, маладакладнымі, бо грунтуюцца выключна на дапушчэннях вельмі суб'ектыўнага характару.

Леанід Андрэеў у кнізе *Феномен Рэмбо* сцвярджае, што значэнне *Галосных* – хацеў таго ці не сам паэт – вызначаецца ў святле праграмы “яснабачання”, якая была сфармуляваная А. Рэмбо ў лісце да Поля Дзэмені, маладога паэта, ад 15 мая: “Паэт дасягае невядомага, і калі нават, звар'яцелы, ён скончыць тым, што страціць разуменне сваіх уяўленняў, – ён іх бачыў!” Ці гэта не праграма: бачыць, не разумеючы, страціўшы сэнс, звар'яцеўшы, дасягнуўшы невядомага?

Менавіта з гэтага пункту гледжання можна – і пажадана – прачытаць *Галосныя*, – лічыць Л. Андрэеў. – Тут важным з'яўляецца здзейснены санетам прынцып прыпадабнення галоснага гуку да колеру, а што меў на ўвазе Рэмбо, што выклікала само прыпадабненне – не гэтак важна, урэшце. Аб'ектыўна ў святле задач “яснабачання” такое прыпадабненне сапраўды адкрывае шлях да нейкага “невядомага”. Па-першае, галосны гук перастае быць складковаю часткай слова, мовы – гэта значыць, перастае выконваць функцыю паэтычнай мовы, якая і складаецца, перш за ўсё, у перадачы сэнсу, у значнай камунікацыі. Па-другое, ізаляваны ад сэнсавага кантэксту гук, быўшы прыпадобненым да колеру, становіцца носьбітам зусім іншай функцыі – функцыі непасрэднага выклікання, прамога ўздзеяння на пачуцці, функцыі “сугестыўнасці”. Са сферы разумення мы пераходзім у сферу адчування – у сферу імпрэсіянізму і сімвалізму [Андреев 1988: 7].

Але што калі ідэя міжпачуццёвых сувязяў наогул не з'яўляецца сутнасцю верша, а галоўнае ў ім – зусім не адпаведнасць гукавога адлюстравальнага раду і каляровага? Падобная ідэя нідзе не сфармуляваная з пэўнасцю абгрунтаванага вываду, хоць уяўляецца даволі важнай і магла б стаць зыходным тэзісам для яшчэ аднаго магчымага тлумачэння *Галосных*.

Звернем увагу, перш за ўсё, на тое, што ў А. Рэмбо маюцца на ўвазе не галосныя *гукі*, а *літары*, і іх пяць, у той час як ў французскай мове пятнаццаць галосных гукаў, а правілы вымаўлення такія, што кожная з літар у розных пазіцыях чытаецца па-рознаму. Па-другое, паслядоўнасць галосных літар у французскім алфавіце: а-е-і-о-у-у, а ў вершы А. Рэмбо: а-е-і-у-о (“у” адсутнічае, “о” і “и” мяняюцца месцамі). Увесь шэраг галосных завяршаецца літарай “о”, якая ў апошнім радку санета названая амегай – гэта адсылае нас да галосных грэцкага алфавіту: альфа, эпісilon, йота, іпісilon (“і” – адно з ператварэнняў гэтай літары ў лацінскім пісьме), амега. Такім чынам, увесь шэраг галосных выстройваецца ад альфы да амегі – “пачатак і канец”. Выкажам таксама меркаванне, што шырока вядомы выраз “альфа і амега” з’яўляецца ў санеце знакам ідэі цэласнай з’явы, што знаходзіцца ў больш ці менш выяўленых межах (пачатак і канец), або сітуацыі, якая развіваецца праз паслядоўныя этапы, або працэсу, які імкнецца да пэўнага выніку. Тады можна сцвярджаць, што А. Рэмбо выкарыстоўвае літары для нумарацыі, але, у адрозненне ад традыцыйнага выкарыстання ў такой функцыі першых літар алфавіту а, b, с, А. Рэмбо звяртаецца да галосных. Пры гэтым ад гукаў, выяўленнем якіх могуць служыць літары, паэт абстрагуецца, уся яго ўвага пераклучана на каляровыя і пластычныя вобразы, якія ўзнікаюць на аснове зрокавага ўспрымання і акцэнтуюцца на асацыятыўных сувязях колеру з пэўнымі ідэямі.

У чым жа сутнасць узаемасувязяў А – чорнага, Е – беллага, І – чырвонага, U – зялёнага і O – сіняга? Выбар колеру для кожнай з галосных сапраўды выглядаў бы мудрагелістай гульнёй, да якой сучаснікі А. Рэмбо настойліва зводзілі санет, калі б кожны колер для кожнага вобраза не быў пашыраны парадыгмай асацыяцый, якія адносяцца, аднак, не да гуку, а да колеру. Так, гучанне (слых) атрымлівае афарбоўку (зрок), а яна, у сваю чаргу, афармляецца парадыгмай вобразаў, што апелююць да ўсіх астатніх органаў пачуццяў (нюху, дотыку, густу).

Зыходзячы з выказанага вышэй меркавання пра тое, што галосныя ў А. Рэмбо выступаюць падабенствам верставых слупоў, скразны вобраз галоснага А – Пачатак. Зыходны, пачатковы момант працэсу – этап А афарбаваны ў чорны колер, і яго сутнасная характарыстыка ўвасабляецца ў вобразе, уражвае натуралістычнай канкрэтнасцю: у рою

чорных мухаў, якія гудзяць над чымсьці няцерпна смуродным, а значыць, агідным, нізкім, над брудам. Так у першым катрэне ўзнікаюць вобразы-пахі. А метафарычны “чорны аксамітны гарсэт”, у які ўяўленне паэта апранае мух, надае карціне рэалістычнасці, апелюючы да датыкальных рэцэптараў чытача. Крыху пазней і таксама ў сувязі з чорным колерам у першым катрэне ўзнікаюць “залівы цемры”. Вобраз куды менш канкрэтны і куды больш рамантычны, чым рой мух, які гудзе. І гэты вобраз раскрывае нам новыя адценні чорнага не толькі ў каларыстычным аспекце: цемра ёсць максімальная згушчанасць усіх фарбаў, але і ў метафізічным – цемра заўсёды хавае незразумелае, няпэўнае, “зашыфраванае”. Але тое, што хавае цемра, пластычнае, схільнае да змены, руху і ператварэння ў нешта іншае, новае. Такім чынам, чорнае ў А. Рэмбо можа быць вытлумачана як пачатак, зыходны момант нейкага руху, працэсу, трансфармацыі. Так, думаецца, калісьці ў цемры космасу ўпершыню зарадзілася жыццё.

Свайго роду штуршком да нараджэння з цемры небыцця новага свету становіцца рэзкі кантраст: “А чорны” ў першым катрэне і “Е белы” – у другім. Белы колер, які традыцыйна суадносіцца з ідэяй надсусветнасці, чысціні і крохкасці разгортваецца ў санеце парадыгмай адпаведных вобразаў: некранутая чысціня, бель, натуральнасць аблокаў або пара, бель непафарбаванага палатна паруса, заснежаныя пікі леднікоў. З іншага боку, белы колер у опыцы ёсць змяшэнне ўсіх колераў. Белым афарбаваны свет, у якім пачынаецца падзел зямлі ад купалу неба, дзе ўсё атрымлівае сваё імя і месца, дзе, па Марысу Метэрлінку, знаходзіцца царства ненароджаных душаў. Вобраз Е ў санеце А. Рэмбо вырастае праз ператварэнне заліва ў імгле ў чысціню снягоў і таямнічых шатроў, і гэты кантраст ўзмацняе адчуванне руху ўверх ад чарнаты неведомасці, пачатковага А да зіхатлівых снежных вяршыняў. Так разам з А. Рэмбо мы назіраем нараджэнне новага свету. Свет гэты яшчэ прывідна хісткі – у вобразах “белага” ў той ці іншай ступені прысутнічае ідэя зменлівасці і няўстойлівасці. Так, аблогі, збор пары лёгка змяняюць форму ці нават расейваюцца; парусы караблёў напінаюцца парывам ветру, нават вечныя ледавікі растуць; але асабліва гэты матыў – з акцэнтам на эфемернасці, недаўгавечнасці – адчувальны ў вобразе крохкіх суквеццяў, якія “трымцяць”.

Такім чынам, сэнсавыя адценні пачатку, руху і трансфармацыі ідуць адначасова разам і з “чорным”, і з “белым”. Гэта робіць зразумелым далейшы ход паэтычнай думкі, наступны этап сітуацыі, якая развіваецца – “чырвоны”, які пазначаны літарай І і які складае змест апошніх радкоў другога катрэна. Сімволіка чырвонага колеру бяспрэчная. Чырвоны – колер Жыцця, Энергіі, Страсці. Нябыт вечнасці, афарбаваны

хоць у чорнае, хоць у белае – раўнадушны, тады як чырвоны колер нараджаецца ў санеце з кантакту супрацьлегласцяў (чорнага і белага). Выбух, які ўзнікае ў выніку гэтага кантакту, уяўляе сабой кульмінацыю, ключавы момант санета – нараджэнне чалавека. Свет чалавечых жарсцяў увасабляецца вобразамі крыві на губах, гнеўнага смеху і п'янлівага раскаяння. Усе яны асацыююцца з нястрымнымі пачуццямі, з надзвычайнымі праявамі эмоцый, гарачых і неўтаймаваных, “пафарбаваных” у колер пурпуру і крыві, у колер агню.

Сімволіка Жыцця развіваецца ў наступным фрагменце верша. Галосны Е – зялёны. У арыгінале гэта колер кругавароту ў прыродзе і чалавечага жыцця, колер спакою і цішыні. З хаосу эмоцый і нястрымнасці гарэння з'яўляюцца прыкметы ўпарадкаванасці і заспакаяльных рытмы – “боскія вібрацы” зялёных марскіх хваляў, лугу, на якіх мірна пасвяцца жывёлы. Гэтыя два вобразы суаднесены і па колеры, і па алегарычнай функцыі – абодва навяваюць адчуванне спакою і гармоніі, свабоды і прастору.

Танальнасць гучання гэтага фрагмента і яго сімволіка рыхтуюць чытача да ўспрымання наступнага вобразу – сіняга О. У А. Рэмбо гэты вобраз з'яўляецца як “вышэйшы Горн, поўны незвычайнай пранізіласці”. Паэт старанна падкрэслівае, што чытач падышоў да Амегі, нагадваючы тым самым пра пачатак шляху – “альфу”. Па сцезцы зямнога жыцця з яе бурнымі жарсцямі паэт прыводзіць чытача ў свет цішыні і анёлаў. І калі пачатак шляху – чорнае, зямное А, то фіналам становіцца нябеснае О. Гук неба, блакіту ўтвараецца сімвалічным “Вярхоўным Горнам”, які непазбежна асацыіруецца з трубой Страшнага суда – з чымсьці вышэйшым, канчатковым, бяспрэчным. Разам з тым, гэты цудоўны гук, адначасова рэзкі, пранізлівы і дзіўны, успрымаецца як свайго роду выклік ці рэпліка першапачатковаму гукаваму вобразу – гудзенню чорных мух. Сіняе О адначасова ўвасабляецца і ў “маўкліваасці прастораў, праз якія рухаюцца Светы і Анёлы”. Маўкліваасць і пранізлівы “вярхоўны Горн”: у гэтай амбівалентнасці Амегі ўлоўнай з'яўляецца ідэя сусвету як засяроджання бясконцых прастораў, сіл і сутнасцяў, з якіх толькі некаторыя паказаны праз прадметны фізічны свет, толькі іх гучанне зразумелае для чалавечага сыху, бачны толькі іх колер. Амбівалентнасць Амегі атрымлівае ў санетах і каляровае ўвасабленне: у апошнім радку санета з'яўляецца новае каларыстычнае адценне, не заяўленае спачатку, – ліловы або фіялетаваы. Гэта колер прастораў, бясконца аддаленых ад чалавека, іншых светаў, колер космасу. Чым далей ад зямлі, чым вышэй, тым больш бачны і звыклы для чалавека колер неба – блакітны, губляе сваю празрыстасць, згушчаецца, становіцца цёмным і непраглядным – і ў прамым, фізічным сэнсе, і ў пераносным,

метафізічным. Цёмны каларыт высокага неба – гэта знак таямнічага, невядомага, загадкавага.

Не меншай загадкай становяцца вялікія літары двух апошніх слоў апошняга тэрцэта: О – Амега, фіялетава прамень Яго/Яе Вачэй. Складанасць інтэрпрэтацыі апошняга радка заключаецца якраз у тым, што французскае de Ses Yeux не мае катэгорыі роду па ўладальніку. З іншага боку, і сярод французскіх каментатараў санета дагэтуль вядзецца сур’ёзная спрэчка з нагоды таго, пра чые вочы ўспамінае А. Рэмбо: пра вочы каханай дзяўчыны ці П. Верлена? Аднак у святле прапанаванага вышэй інтэрпрэтацыйнага ключа – стварэнне свету ў мініяцюры – было б лагічна аднесці Ses Yeux разам з вобразамі анёлаў і трубой Страшнага суду да сферы боскага, што дазволіла бы лічыць гэты радок санета ключавым – з нябыту цемры, скрозь буры жарсцяў, цярыстым зямным шляхам чалавек прыходзіць у царства нябеснае, каб з’явіцца перад Усявышнім.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што ў санеце *Галосныя* аўтару ўдалося “праз каляровыя вобразы стварыць цэласную мадэль свету, захаваўшы пры гэтым структурныя дамінанты санетнага канону” [Буранбаева, Буранбаев 2015]. Але што, калі гэтым аўтарская задума не вычэрпваецца?

У апошнім радку першага тэрцэта ёсць яшчэ адзін штрых, поўны сэнсу: у адзін асацыятыўны рад з вобразамі прыроды (мора, луг або паша) упісваюцца і маршчыны на лобе руплівага алхіміка. Гэтыя маршчыны – свайго роду адбітак працы і нястомных намаганняў даследчага духу, накіраванага да таемных, містычных ведаў. Згадка пра алхімію ў санеце А. Рэмбо – не проста даніна паэтычнай традыцыі XIX ст. Пры жаданні можна ўбачыць у гэтым вобразе нешта большае – чорны, белы, чырвоны ў той жа паслядоўнасці, што і ў А. Рэмбо, з’яўляліся ў алхіміі сімваламі этапаў “вялікага тварэння” – працэсу атрымання золата, з матэрыялаў невысакароднага паходжання. Чорнае – гэта і ёсць першаснае рэчыва, з якога пачынаецца “вялікае тварэнне” алхіміка. У больш шырокім сэнсе гэта сімвал першароднага хаосу, а таксама цемры і зямлі (бруды). У той жа час чорнае – гэта карань і першакрыніца ўсіх іншых колераў. Белае сімвалізуе шуканы алхімікамі містычны сродак ператварэння “нізкага” рэчыва ў золата (філасофскі камень). Крупінкі гэтага “белага” павінны быць дабаўлены ў Атанор – печ, у якой здзяйсняецца алхімічнае таемства. У больш шырокім сэнсе белае – сімвал ачышчэння, ператварэння, абнаўлення, а таксама далучэння да найвышэйшай мудрасці. Нарэшце, чырвоны колер – сімвал агню і ўлады духу над матэрыяй. Чацвёрты колер, які фігуруе ў *Галосных*, – зялёны – знак вады ў алхімічнай дактрыне (і ў А. Рэмбо мора зялёнае). Алюзіі на алхімічнае дзейства можна трактаваць як разгорнуты і ў той жа час

глыбока зашыфраваны паэтычны сімвал, які адлюстроўвае ўяўленні А. Рэмбо пра тое, якім павінна быць мастацтва, якое адпавядала б духу XIX стагоддзя.

Гэтая думка ў сукупнасці са згадкай пра алхімію зноў вяртае нас да цытаты з *Алхіміі слова* А. Рэмбо пра мову паэзіі, якая даступна для ўсіх пяці пачуццяў. А. Рэмбо выдумаў колер галосных, самавольна і зухавата асацыяваў літары з рознымі колерамі, якія сімвалізуюць пэўныя ідэі. Гэта прызнанне паэта выводзіць нас з каляіны міжпачуццёвых сувязяў (калярова-гукавых адпаведнікаў) у больш шырокую сферу аналогій, якія даюць бясконцыя, невычэрпныя асацыятыўныя і выразныя магчымасці. У А. Рэмбо, па сутнасці, ужо працуе закон “універсальных аналогій”, які пазней будзе абвешчаны сімвалістамі асноватворным прынцыпам паэтычнай выразнасці. У санеце *Галосныя* праз мноства асабістых асацыяцый выстройваецца агульная аналогія паміж містычным “вялікім тварэннем” алхіміка і творчасцю паэта. Мэта першага – пошукі філасофскага каменя, мэта другога – радыкальна абнавіць мову паэзіі, зрабіць яе даступнай для ўсіх пяці пачуццяў. І санет *Галосныя* напісаны гэтай новай мовай, дзе галоўнае – не прасадычныя правілы, а складаная, мнагазначная, часам вытанчаная вобразнасць, заснаваная на “ўніверсальных аналогіях” і падчас пераборлівых, задзірліва суб'ектыўных асацыяцый. А. Рэмбо перакананы, што толькі мастак, які за-своіў гэтыя сродкі, здольны стаць “выкрадальнікам агню”, г. зн. улавіць і перадаць сувязь трывіяльнага – і вышэйшага, асабістага – і ўніверсальнага, змянога і метафізічнага. І магчыма, галоснымі літарамі ад Альфы да Амегі ў А. Рэмбо пазначаныя этапы спасціжэння таямніцы таго, што праявілася ў прыродных феноменах і ўспрымаецца любым чалавекам перш за ўсё на ўзроўні пачуццёвым, і толькі нямногімі абранымі – на ўзроўні метафізічнага “яснабачання”.

Напісаны больш за сто сорок гадоў таму, санет *Галосныя* з прычыны сваёй герметычнасці ўсё яшчэ застаецца прадметам сур'ёзных навуковых даследаванняў і бясконцых інтэрпрэтацый. Аднак якога б з ужо прапанаваных інтэрпрэтацыйных ключоў мы не прытрымліваліся, даводзіцца прызнаць, што санет А. Рэмбо ўяўляе сабой нешта нашмат большае, чым ілюстрацыя асобнага выпадку аўдыёвізуальных адпаведнікаў. *Галосныя* ёсць паэтычнае крэда А. Рэмбо, што ўвасоблена сродкамі новай асацыятыўна-алегарычнай паэтычнай мовы, аснову якой складае па-філасофску насычаная, адкрытая любому з органаў пачуццяў або ўсім органам пачуццяў адразу, форма. Трапляючы пад эмацыйнае пераасэнсаванне, форма гэтая спараджае новы паэтычны метада, усвядомлены і распрацаваны А. Рэмбо ў паэтычных вобразах гэтага невялікага, але поўнага сэнсу верша і вызначаны самім паэтам

як “яснабачанне”; метад, які заклаў яшчэ ў пачатку 1870-х гг. асновы зусім асаблівага светаўспрымання, якое пасля 1886 г. замацуецца ў літаратуры пад маркай “сімвалізму”.

Спіс літаратуры

- Andreev Leonid. 1988. *Fenomen Rembo. V: Rembo Artûr. Poëtičeskie proizvedeniâ v stihah i proze*. Moskva: Raduga [Андреев Леонид. 1988. *Феномен Рембо*. В: Рембо Артю. *Поэтические произведения в стихах и прозе*. Москва: Радуга].
- Antokol'skij Pavel. 1964. *Artûr Rembo. V: Pisateli Francii*. Moskva: Prosveteŋenie [Антокольский Павел. 1964. *Артюр Рембо*. В: *Писатели Франции*. Москва: Просвещение].
- Balašov Nikolaj. 1982. *Rembo i svâz' dvuh vekov poëzii. V: Rembo Artûr. Poslednie stihî. Ozarenîâ. Odno leto v adu*. Moskva: Nauka [Балашов Николай. 1982. *Рембо и связь двух веков поэзии*. В: Рембо Артю. *Последние стихи. Озарения. Одно лето в аду*. Москва: Наука].
- Buranbaeva Liliâ, Buranbaev Ajdar. 2015. *Sonety konca XIX veka: k voprosu o ŋanrovom kanone*. “Gumanitarnye naučnye issledovaniâ” № 7. Ч. 2: 46–54 [Буранбаева Лилия, Буранбаев Айдар. 2015. *Сонеты конца XIX века: к вопросу о жанровом каноне*. “Гуманитарные научные исследования”. № 7. Ч. 2: 46–54].

STRESZCZENIE: Artykuł jest próbą odszyfrowania i artystycznej interpretacji sonetu Arthura Rimbauda *Samogłoski*, pozostającego do dziś – ze względu na swój hermetyczny charakter – przedmiotem poważnych badań naukowych i niekończących się interpretacyjnych. Zasugerowano kilka najbardziej prawdopodobnych wskazówek interpretacyjnych. Udowodniono, że sonet Rimbauda jest czymś więcej niż ilustracją konkretnego przypadku odpowiedników audiowizualnych. Ilustruje poetyckie credo Rimbauda, jego metodę poetycką – jasnowidzenie, będącą później fundamentem symbolizmu.

SŁOWA KLUCZE: symbolizm, Rimbaud, tłumaczenie, interpretacja, dekodowanie.

АНАТАЦЫЯ: Артыкул уяўляе сабой спробу дэкадавання і мастацкай інтэрпрэтацыі санета Арцюра Рэмбо *Галосныя*, які з прычыны сваёй герметычнасці ўсё яшчэ застаецца прадметам сур'ёзных навуковых даследаванняў і бясконцых інтэрпрэтацый. Прапанаваны некалькі найбольш верагодных інтэрпрэтацыйных ключоў. Даводзіцца, што санет А. Рэмбо ўяўляе сабой нешта нашмат большае, чым ілюстрацыя асобнага выпадку аўдыёвізуальных адпаведнікаў. Ён ілюструе паэтычнае крэда А. Рэмбо, яго паэтычны метад – “яснабачанне”, пакладзены пазней у аснову сімвалізму.

КЛЮЧАВЫЯ СЛОВЫ: Сімвалізм, Рэмбо, пераклад, інтэрпрэтацыя, дэкадаванне.

Data przesłania artykułu: 05.10.2022

Data akceptacji artykułu: 20.10.2022

ABOUT THE AUTHOR / O AUTORZE

Sviatlana Hanchar / Святлана Ганчар – Białoruś, Grodzieński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały, Wydział Filologiczny; dr, docent; specjalność naukowa: literaturoznawstwo; zainteresowania naukowe: literaturoznawstwo porównawcze, translatoryka.

Adres: Філалагічны факультэт Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы, вул. Леніна 32/4, 230023 Гродна, Беларусь.

Wybrane publikacje:

1. Ганчар Святлана. 2019. *“Жаночае пытанне” ў творчасці Элізы Ажэшкі: На прыкладзе апавесці* Хам. “Роднае слова” № 2: 8–12.
2. Ганчар Святлана. 2019. *Вобраз Напалеона ў гістарычных дакументах і мастацкай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзя (да праблемы міфатворчасці гістарычнай асобы)*. “Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І.П. Шамякіна” № 2: 125–131.
3. Ганчар Святлана. 2019. *Гістарычны раман як асяроддзе функцыянавання міфа (48–54)*. У: *Лінгвістыка і методика в высшей школе*. Вып. 11: сборник научных работ. Гродно: ЮрСаПринт.