

Олена Горенко

доктор філологічних наук, доцент кафедри філології
Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II
Берегово, Україна
ORCID ID 0000-0002-3406-7559
gorenkoolena@ukr.net

МУЗИКА ІМЕНІ У ТВОРАХ ЕДГАРА АЛАНА ПО

У статті розглядається унікальна номінативна стратегія Едгара Алана По. Висвітлено естетичний потенціал літературних антропонімів. Метою дослідження є аналіз функціонування поетонімів у творах американського романтика та визначення специфіки їхнього фонетико-семантичного наповнення. Літературний досвід митця став індивідуальним модерним продовженням давньої традиції художнього пошуку безпосереднього психо-емоційного контакту з аудиторією. Цікавим здобутком письменника можна вважати використання класичних підходів у рамках власної концепції «єдності ефекту». Вдале оперування звуками як знаками нотного стану перетворилося на суттєвий принцип авторської номінації, надаючи особливого емоційного змісту як самому імені, так і творові в цілому, мобілізуючи емоційний інтелект читача в процесі поетичної рецепції. У результаті дослідження було виокремлено й систематизовано музикальний інструментарій, використаний митцем. Найбільш вживаними елементами музикального потрактування літературних антропонімів є сонорика (фонематичний музикальний рівень); символічна значущість звуків або психологічний паралелізм (семематичний музикальний рівень); ритм (звукові повтори сегментів номінації, створення акустичної симетрії); мелодійність (налаштованість на протяжність, елегійність, мінорність, приглушену красу); пов'язаність із візуальними мистецтвами. Означені характеристики стали маркерами його ідіостилу в галузі номінації, оприявили єдність «звуку й думки» як передумову народження нових смислів. Окреслена сукупність художніх засобів дозволяє глибше зрозуміти механізм творчого пошуку американського романтика та виокремити особливості його естетичного й філософського бачення. Водночас, це стимулює подальше дослідження поетонімів як лінгвопсихологічних кодів міжкультурної комунікації та сприяє осмисленню фундаментальних принципів синтезу мистецтв у постмодерній парадигмі.

Ключові слова: Едгар Алан По; номінативна стратегія; антропоніми; єдність ефекту; мелодійність; музикальні принципи.

1. ВСТУП

Вивчення художніх творів під кутом зору власних імен персонажів є достатньо подуктивним напрямом усвітової науковій практиці. Літературний антропонім став точкою перетину реального мовлення і віртуального простору художнього тексту. Одним із малодосліджених аспектів ономастики залишається фонетико-музикальний аналіз поетонімів. Саме тому привертає увагу творчий доробок класика світової літератури Едгара Алана По, який розробив власну стратегію вибору імен для літературних героїв. Ця стратегія видається унікальною, втім вона повністю вписується у світову традицію номінації. У цьому перекоонує навіть побіжне знайомство зі спадщиною античних філософів. Деякі моменти розуміння митцем структури власного імені допомагають краще збагнути механізм творчого пошуку письменника, особливості його естетичного та філософського бачення, вплив на сучасний ономастичний простір.

Літературний антропонімічний експеримент Едгара По став специфічним модерним продовженням традиції створення особливого психоемоційного контакту з читачем. Ця обставина актуалізує звернення до евристичного потенціалу класичної дискусії щодо питання власного імені в контексті визначення музикальних принципів його функціонування.

Виникає можливість не лише осягнути багатоманіття художньо-естетичних підходів та ідейно-філософських категорій у творчості талановитого американського романтика, а й позначити подальші перспективи осмислення фундаментальних принципів синтезу мистецтв у ситуації постмодерна (Ліотар).

2. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Специфіка об'єкту дослідження передбачає залучення широкого філологічного інструментарію, зокрема методів літературознавства, мовознавства та прикладної лінгвістики. Водночас художньо-естетичний та суто логічний потенціал літературного антропоніма обумовлює потребу збагачення мовознавчого підходу у царині вивчення слова й власного імені (Потебня, Сміт) за рахунок використання методологічного досвіду філософії мови й філософії імені (Платон, Аристотель, Гегель, Вітгенштайн).

Системне урахування всіх рівнів музикального творення поетонимів: фонематичного, семематичного, ритмічного та візуального з метою визначення особливостей їхнього фонетико-семантичного наповнення потребує мультидисциплінарного аналізу з використанням підходів рецептивної естетики (Інгарден), культурології та філософії культури (Гейзінга, Кассирер).

3. РЕЗУЛЬТАТИ

У поезії визнання ролі певних звуків, а тим більше звукових сполук, було надзвичайно актуальним протягом усієї історії людства. Завдання вловити душу, яка живе в окремих звуках і класах звуків, знову і знову приваблювало до себе філософів мови і мовознавців. У відомому діалозі Платона «Кратил» Сократ обстоює думку стосовно тотожності між сприйняттям літер і смислом слів. Зокрема він наголошує, що літера *p* відповідає пориву, руху, й у той же час твердості", натомість літера *l* – чомусь гладенькому й поступливому. Слушність такого висновку Сократ доводить, оперуючи словами, до складу яких входять згадані літери (Plato, 1982, p.143). Мовознавці XVIII -XIX століть (Гердер, Шлегель, Грім, Гумбольдт) уважали, що їм вдалось ясно показати символічну значущість певних звуків не лише у матеріальному втіленні окремих понять, а й у формальному представленні деяких граматичних відношень. Усі ці науковці намагались проаналізувати складний механізм сприйняття мови та мовлення як системи подразників, оскільки саме такий механізм якраз і зумовлює процес людського взаєморозуміння. Кассирер (Cassirer, 1980) у роботі «Філософія символічних форм» погоджується з думкою Гумбольдта, який вважав, «що люди розуміють не тому, що передають знаки речей, а тому, що зачіпають один в одному спільний ланцюг чуттєвих уявлень, торкаються одних і тих самих клавіш інструменту свого духа. І в результаті – усе ціле вібрує» (p. 160).

Ім'я можна розглядати на початковому рівні його фонетико-семантичного наповнення, тобто як фонему, тілесну оболонку імені. Для Едгара По звуковий рівень відіграє надзвичайно важливу роль. Він пов'язує звук з музикою, і тому фонематичний музикальний рівень сприйняття імені домінує майже в усіх його як прозових, так і поетичних творах. З одного боку, це пояснюється тим, що романтизм набагато більшою мірою, ніж попередні періоди, сприяв визнанню високого художнього змісту і глибокої життєвої цінності музики. А з другого тим, що музика і поезія були тісно пов'язані з давніх давен. «Важлива літургічна і соціальна функція поетичного слова в архаїчних культурах була невіддільною від музикальної декламації» (Гейзінга, 1994, с. 180–181). Усякий дійсний культ танцювався і співався, музикально переживався. Саме тому акцентуються ще два ключових поняття – ритму і гармонії, які були невід'ємними характеристиками як поетичного слова, так і музичного фрагменту.

На думку Аристотеля, «ритмом, словом і мелодією – нарізно або разом» користуються всі види поетичного мистецтва (Аристотель, 1967, с. 39). Для усвідомлення комплексного характеру поетичного слова доцільно звернути увагу і на його взаємодію з візуальним мистецтвом. Свого часу Гегель наголошував, що поезія є «цілісністю, яка поєднує на вищому

рівні у сфері духовного внутрішнього життя візуальні мистецтва та музику» (Hegel, 1984, p. 234). Причому так само як музика, поезія використовує звуки як зовнішній матеріал (Hegel, 1984, p. 235).

Не посилаючись на Гегеля, американська дослідниця другої половини ХХ ст. Сміт (Smith, 1983) розглядає тезу про спорідненість музики і візуальних мистецтв з поезією у площині їхнього сприйняття. Аналізуючи акт мовчазного читання поезії, вона виокремлює в ньому моменти, спільні з актами слухання музики або споглядання картини. У процесі читання читач, який є одночасно виконавцем і слухачем (аудиторією), повинен «вимовляти зафіксований на папері масив просторових знаків, який, по суті, є спонтанно організованою і окресленою системою звуків або псевдозвуків» (Smith, 1983, p. 6). Таким чином читач, як справжній музикант, перетворює знаки на музику, і це є цілком природним, оскільки поезія є справжньою застиглою музикою. У такому разі соковите мелодійне ім'я дозволяє цій музиці звучати більш зворушливо.

Керуючись законами музичної гармонії та законами ритму, По створив довершену галерею жіночих імен, які стали окрасою світової галереї літературної ономації. Вдале оперування звуками як знаками нотного стану перетворилось на суттєвий принцип авторської номінації, надаючи особливого емоційного змісту як самому імені, так і творові в цілому. Звукові повтори сегментів номінації дозволили запам'ятати імена художніх персонажів американського романтика, створити акустичну симетрію і ритмічність його текстів. Annabel Lee, Morella, Ligeia, Lenore, Ulalume, Eulalie – ці мелодійні імена стали самодостатніми образами, втіленням вишуканих естетичних уподобань автора. Краса імені, сонорність, музикальність, протяжність сповна передають його фізичну довершеність. Імена стають тими звуковими оболонками, фонемами та семемами, що повністю замінюють тілесну, матеріальну оболонку, дійсно перетворюються на розгорнуті образи, що дозволяють досягти евфонії та сформувати загальний емоційний колорит художніх і поетичних творів. Але не у площині фабульній, сюжетній, а у площині ідеї, художнього втілення, естетичного трактування. Музикальність імені завжди співзвучна музикальності, мелодійності голосу, внутрішній гармонії, внутрішньому ритму, налаштованості на протяжність, елегійність, мінорність, приглушену красу. Для романтика прекрасні звуки стали інструментами творчості, носіями таємного, містичного смислу.

По вважав, що «сама у музиці душа майже досягає великої мети, якої вона прагне – створення довершеної краси» (Poe, 1984, p. 894). На його думку, саме «в єднанні Поезії з Музикою можна знайти неабиякі можливості для поетичного розвитку», і заздрив бардам та менестрелям, які виконували свої поетичні твори під музичний акомпанімент, і в «цьому була їх перевага» (Poe, 1984, p. 894). На переконання письменника, «для справжнього митця мелодії, які виникають при натисканні клавіш піаніно, можуть стати основою для чудової оповіді. Нехай поет, торкаючись кожної клавіші, уявляє собі історії веселі або сумні, які розповідаються добрим або злим духом, ув'язненим у цьому інструменті. Деякі ноти розповідають майже правдиві та логічні оповідання» (Poe, 1977, p. 652). Через століття відомий австрійський філософ Людвіг Вітгенштайн (Wittgenstein, 1995) майже продублював цю думку: «проказування слова – це ніби удар по клавіші нашої уяви» (p. 94).

Едгар По використовував цей багатий досвід при створенні своїх творів. Одним із найбільш характерних авторських прийомів є музикальність імен, яка реалізується через протяжність, мелодійність голосних, їхню внутрішню гармонійну поєднаність із приголосними. Всі поетоніми побудовані за принципом гармонії, є поєднанням звуків у співзвуччя, котрі, як відомо, й означають одночасне злиття звуків у щось нове, неповторне. Більшість жіночих імен у творах американського романтика – тризвучні: *Ligeia*, *Morella*, *Ulalume*, *Eulalie*, *Berenice*, *Madeline*, *Annabel*, *Rowena*. А тризвуччя і є найбільш розповсюдженим акордом усіх музичних епох та стилів. Ще одним моментом, котрий заслуговує на увагу, є особлива форма єдності звуків в іменах, які створював По. Один звук ніби всотує другий і вже разом із ним переходить у третій. Ім'я побудовано за принципом музичного твору, коли безліч звуків сприймається як щось цілісне й просте і, в той самий час,

як щось швидкоплинне та позбавлене форми, втім поєднане динамічною єдністю. Саме таку динамічну єдність і спромігся відбити По в іменах своїх літературних героїнь. Таке «явище динаміки», яке «виникає передовсім у музиці і творах літератури» (Інгарден, 2002, с. 193), стає однією з найяскравіших прикмет поетикону творів письменника. Всі вищезгадані імена можна розглядати як фонетично вмотивовані, оскільки їхнє звукове оформлення побудоване на грі відтінків. Це дозволяє яскраво й емоційно викликати у читачів певні враження, переживання та роздуми.

В одній з перших поетичних збірок “El Aaraaf, Tamerlane & Minor Poems” він вводить ім’я *Ligeia*. Цей поетонім побудований за правилами ритміко-мелодійної (музичної) системи кодів, що складається з двох основних компонентів: «звуквисотних та ритмічних (або прозодичних) відносин» (Горенко, 2008, с. 232). *Ligeia* включає три склади, причому два з них – перший і третій – відкриті, а другий – закритий. Таке розташування складів створює особливу звукову динамічну рівновагу, що балансує на вісі складу, закритого коротким «й». Ритміка імені одночасно продукує ефекти довготи й уривчастості, протяжності й обмеженості, руху по горизонталі і вертикалі, динаміки і статичності, створює напругу між цими полюсами і, разом з тим, знімає її. Це певною мірою нагадує «інтенсивну алітерацію», котра стає яскравою особливістю техніки письма Вагнера у музичній драмі «Тристан та Ізольда». Це ім’я акордом своєї графо-фонетичної формули задає постійно мінливий лейтмотив, котрий миттєво пізнається попри свою поліфонічну сутність.

Ligeia, яка персоніфікує гармонію всесвіту, для поета нерозривно пов’язана з музикою. У цьому можна прослідкувати зв’язок Едгара По з античною музичною естетикою і, зокрема, з вченням про «гармонію сфер» піфагорійців та вченням Геракліта про гармонію. Музика розглядалась як міметичне мистецтво, і результатом такого мімезису було збудження етичних емоцій позитивного або негативного характеру (Гейзінга, 1994, с. 184). Такий підхід до сприйняття мистецтва, розглянутий у системі мови, відповідає загальному механізму розуміння, описаному Потебнею (1985). Згідно з твердженням ученого, процес розуміння полягає не у перенесенні змісту з однієї голови в іншу, а тільки у тому, що завдяки однакової структурі людської думки будь-який знак, слово, зображення, музичний звук слугують засобом трансформації іншого самостійного змісту, який існує у думці того, хто його сприймає (Потебня, 1985, с. 33–34). Відтак у сприйнятті читача, який вимовляє про себе це ім’я, звукове оформлення моделює певні асоціації, створює певний цілісний образ.

Іншим прикладом може стати ім’я *Morella*, яке також характеризується відкритістю, протяжністю, музикальністю. Але тут на перший план виступає не фонема, а семема, тобто прослідковується зв’язок із семантикою мотивуючої лексеми, яка включає в себе склад “mor”. Цей склад реферує до спільного індоєвропейського коріння, пов’язаного із семантикою смерті – *mer/mor*. Тобто він є однокорінним із грецьким словом «морма», що означає „чудовисько”, або французьким словом “mort” – смерть, мертвий. Цей склад «мор», попри свою звучність та музикальність, несе негативний заряд, має негативну музикальність. Разом з тим, похмура конотація складу “mor” свідчить про те, що це ім’я створювалося не лише за принципами музичної гармонії, а й психологічного паралелізму. Згадаємо Мор-гану, Мор-дреду, де Мер-трей, Мор-ру, тобто персонажів (або істот), котрі мають деструктивний заряд. У версії По таке ім’я повністю виправдане, оскільки воно відтворює чуттєву метаморфозу – перетворення коханої Діви у набридлу дружину, а згодом знову в улюблену доньку, яка врешті-решт помирає.

Ім’я виконує функцію скрипичного ключа на нотному стані, допомагає знайти потрібну тональність для всього твору. Музичні принципи побудови імені та їх співвіднесеність з авторською концепцією найбільш чітко проступають у оповіданні “*Eleonora*”, вірші “*Lenor*” і у поемі “*The Raven*”. У вірші та поемі ім’я *Lenor* є образом втраченої краси і любові. Це трагічно-естетизований образ, і його трагічність передається через довгий звук «о», який, на думку багатьох дослідників і самого По, є ключовим моментом акустичного виразу болю, журби та лякаючої порожнечі. Цікаво, що це ім’я – двоскладове і не дотягує до тризвуччя, тобто акорду. Натомість цей звук «о» наділяється у даному випадку «особливою протяжністю» (Рое, 1977, р. 562), що й дозволяє авторові не лише досягти звучання акорду, а ще й посилити

сталий емоційний ефект, передати гостре відчуття втрати. В оповіданні “Eleonora” – подається трансформований образ іменної формули, і зміни в його трактовці відчуються рівно настільки, наскільки відмінні імена **Lenor** та **E – le(o)por-a**. Перше «о» в Елеонорі – коротке, таке ж коротке, як і страждання ліричного героя в цьому оповіданні, а друге довге «о» інтенсивного страждання перекривається довгою голосною «а», яка є знаком міці та сталості. Якщо у поезіях рефреном довгого «о» звучить мотив страждання і туги, втрати і журби, то в оповіданні провідною вже стає думка про те, що все минає, і на зміну одному коханням приходять інші.

4. ВИСНОВКИ І НАПРЯМИ ПОДАЛЬШИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Наведені приклади ілюструють ідею музичної своєрідності поетичного таланту Едгара По. Музикальність імені у його творчості нерозривно пов’язана з категорією естетичного. Естетична довершеність художніх образів є основною ознакою його творів. Літературний дар митця став специфічним модерним продовженням давньої традиції художнього пошуку особливого гармонійного контакту з аудиторією – навичкою глибокого нейролінгвістичного занурення у людську психіку. Яскравим прикладом давньої форми такого особливого творчого методу «у чистому вигляді» можуть слугувати поеми «Іліада» та «Одіссея», створені на основі героїчних легенд аєдів, що являють собою дійсно могутні симфонії грецького духу творчості. Однак, якщо у таких творах ми маємо музикальність як живий фон навколишнього світу, як цілісне і гармонійне дихання життя у розмові героя з богами, як нестримний поступ безсмертного союзу космічної та земної гармоній, то музикальність По – то вже глибоко індивідуальний пошук гармонії у самому собі. Це, перш за все, безцінне знаряддя майстра, наділеного таємним знанням і таємним слухом. Ім’я стає потужним засобом занурення читача у відповідний емоційний стан, впливу на його свідомість. Музика дозволяє реалізувати езотеричний характер імені, а відтак – і особистості його власника. Едгар По намагається створити гармонію своїми власними силами, вилучити її зі слова і тим самим емпірично продемонструвати універсальність законів природи.

Підсумовуючи різноманітні теоретичні підходи до проблем спорідненості музики та поезії, поезії та інших видів мистецтв, можна стверджувати, що у поетичній творчості По відчувається не лише багатий досвід попередників, а й міститься глибоке передбачення універсальних можливостей поетичного слова, що знайшло своє втілення значно пізніше. Огляд музикальних підходів Едгара По уможливило подальше дослідження специфіки використання поетонімів у творчості сучасних авторів

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Арістотель. Поетика. Київ: «Мистецтво», 1967. 142 с.
- Вітгенштайн Л. Філософські дослідження / Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. Київ: Основи, 1995. 311 с.
- Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. О. Макровольського. Київ: «Основи», 1994. 258 с.
- Горенко О. П. Антропомічний вимір американського романтизму. Монографія. Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка. Київ: ТОВ «ПанТот», 2008. 312 с.
- Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору (фрагменти). *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 2002. С. 176–206.
- Потебня О. О. Думка й мова. Уявлення, судження, поняття. *Естетика і поетика слова: збірник.* Київ. «Мистецтво». 1985. С. 32–44.
- Cassirer, E. The philosophy of symbolic forms, vol. I. Language. London: Yale University Press, 1980. 340p.
- Hegel G.W.F. Poetry / Aesthetics: Lectures on Fine Art. *German Aesthetic and Literary Criticism.* N.Y. :Cambridge University Press, 1984. P. 233–241.
- Plato. Cratylus / Transl. by C. Reeve. URL: <https://brianravern.net/Plato-Cratylus.pdf>
- Poe E.A. The Philosophy of Composition. N.Y. : Penguin books, 1977. 672 p.
- Poe E. A. The Poetic Principle. *The Complete Tales & Poems.* N.Y.: New American Library, 1984. P. 889–907.
- Smith B. On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. 215 p.

REFERENCES

- Aristotel. (1967). *Poetyka [Poetics]*. Kyiv: «Mystetstvo». [in Ukrainian]
- Vittenshtain, L. (1995). *Filosofski doslidzhennia. Tractatus logico-philosophicus. Filosofski doslidzhennia [Philosophical investigations]*. Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian]
- Heizinha, Y. (1994). *Homo Ludens* / Transl. from English by Makrovolskyi. Kyiv: “Osnovy». [in Ukrainian]
- Gorenko, O. P. (2008). *Antroponimichnyi vymir amerykanskoho romantyzmu. [Anthropomical dimension of American Romanticism]* Monohrafiia. Kyiv: TOV “PanTot”. [in Ukrainian]
- Inharden, R. (2002). Pro piznavannia literaturnoho tvorcu (frahmenty) [The cognition of the literary work of Art]. *Litopys*, 176–206. [in Ukrainian]
- Potebnia, O.O. (1985). Dumka y mova. Uivlennia, sudzhennia, poniattia [Thought and Language]. *Estetyka i poetyka slova*, 32–44. [in Ukrainian]
- Cassirer, E. (1980). *The philosophy of symbolic forms*. London: Yale University Press.
- Hegel, G. W. F. (1984). Poetry. *Aesthetics: Lectures on Fine Art. German Aesthetic and Literary Criticism*, 233–241.
- Plato. (n.d.). *Cratylus*. [Transl. by C. Reeve]. <https://brianrabern.net/Plato-Cratylus.pdf>
- Poe, E. A. (1977). *The Philosophy of Composition*. N.Y.: Penguin books.
- Poe, E. A. (1984). The Poetic Principle. *The Complete Tales & Poems* (pp. 889–907). N.Y.: New American Library.
- Smith, B. (1983). *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago: The University of Chicago Press

Olena Gorenko. MUSIC OF NAMES IN EDGAR ALAN POE’S WORKS. This paper is an attempt to survey aesthetic potential of E. Poe’s anthroponomy and to analyse the author’s unique strategy in the process of creating the names of his characters. This study aims at explicating the functioning of literary names in the works of American romanticist and at defining the specific features of their semantic content. The writer worked out theory of musicality within the frames of his own concept of “unity of effect”. Masterly balancing the sounds as figure melodies of a musical staff became the basis of his nomination principle, adding special emotional content both to the name itself and the tale or the poem, mobilizing reader’s emotional intelligence in the process of poetic reception. As a result, several kinds of Poe’s musical devices have been sorted out. Among the most widely used components of writer’s musical approach to anthroponomy are sonority (phonetic musical level); symbolic content of sounds or psychological parallelism (sematic musical level); rhythm (repetition of sounds in the nominative segments, acoustic symmetry); melodiousness (as a tendency towards elegiac, muted beauty); connection with visual arts. The above characteristics became the markers of Poe’s idiosyncrasy, demonstrated the unity of “sound and thought” as a prerequisite for creating new meanings. These factors help to underline the specific features of E. Poe’s aesthetic and philosophical perception. Such an approach may be used for investigation of modern technique in the works of contemporary writers and poets as it helps to delve into some principles of synthesis of Arts in Post-modern paradigm.

Keywords: Edgar Alan Poe; nominative strategy; anthroponomy; unity of effect, melodiousness; musical principles

Received: May 18, 2023
Accepted: May 31, 2023