

Колісниченко А. В. Модерністська модифікація індіанського міфу в художньому просторі творів Гарта Крейна / А. В. Колісниченко // Zbiór raportów naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo. Realizacja badań i projektów” (30.07.2015 – 31.07.2015) – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o “Diamond trading tour”, 2015. – S. 25 – 35.

Підсекція 1. Літературознавство

УДК 821.111 – 14(73)(045)Крейн

Колісниченко А.В.,

Київський національний авіаційний університет, викладач

**МОДЕРНІСТСЬКА МОДИФІКАЦІЯ ІНДІАНСЬКОГО МІФУ В
ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ТВОРІВ ГАРТА КРЕЙНА**

У статті проаналізовано ключові варіанти модифікації індіанських міфів у поезії Гарта Крейна, визначено різні підходи до трактування міфологічних сюжетів та символів.

Ключові слова: *американоцентризм, фізичне тіло континенту, духовне тіло континенту, міф для Бога.*

Літературне життя Америки в «буремні» 1919-ті роки суттєво вимагало нового міфу, нового хвалебного епосу своїм традиціям, своєї самості, та й власне формування цих самих традицій. Тому в цю епоху значимою стає тенденція «американоцентризму». Як стверджує Гарт Крейн (Hart Crane) у «Тунелі» (The Tunnel) (частина поеми «Міст» (The Bridge)), лише Едгару Алану По вдалося трансформувати європейську культуру в американську. Власне, сам Крейн теж фігура дуже важлива для американської літератури епохи модернізму. Аллен Тейт (Allen Tate) маркував митця як «архетип

сучасного американського поета» [23; 225-237]. Гарт Крейн писав саме в той час, коли Америка після I Світової війни стала однією з найбагатших країн, під час тотальних індустріалізації та урбанізації. Саме в ці часи люди починають сповідувати релігію споживання, духовне відступає на задній план, поступаючись місцем матеріальному. У розмаїтті всіх життєвих благ людина все ж самотня, їй не вдається побути наодинці з природою. Тому однією з визначних рис модернізму стає пошук духовного начала в людині.

В романі «Регтайм» (Regtime) Едгар Доктороу дає свою характеристику Америки початку XX ст.: «Це нація парових екскаваторів, локомотивів, повітряних кораблів, двигунів внутрішнього згорання, телефонів та 25-поверхових будівель» [4; 108]. А вже в 1920-х роках картина розширюється – це вже нація літаків, авт, електричних двигунів, електричних побутових приладів та 100-поверхових хмарочосів. Саме такий дух комерції й техногенного буму відображений в романі Джона Дос Пасоса «Великі гроші» (The Big Money), що є останньою частиною «Американської трилогії» (U.S.A.): «Люди роблять куди більше грошей, ніж будь-коли раніше в своєму житті, купують акції, пральні машини, шовкові панчохи своїм дружинам та ще й надсилають гроші підстаркуватим батькам» [5; 18].

На фоні маркетингового гасла 1920-х років «Купи зараз!» митці намагалися створити новий міф. Модернізму притаманне трансцендентне сприйняття буття, що не може бути пізнаним, бо знаходиться за межами свідомості. Д.Затонський зазначав, що «процес модерністської творчості є процесом перетворення реальних явищ, подій, проблем на ідіоми, символи, знаки – тобто абстрактні форми, що не відображають дійсності, а лише її символічно моделюють, створюють дещо подібне до адекватного їй душевного настрою» [7].

Образ середньостатистичної людини, який замінив традиційного «героя» стає лейтмотивом творчості письменників - модерністів. Автори намагаються через призму своїх власних переживань віднайти духовне

начало в людині, створити новий шлях до Абсолюту через міф. «За допомогою міфів людина «маркувала» навколишнє середовище, робила його хоча й не дружнім, але менш ворожим» [8; 116]. Сучасна людина не сприймає вже старі міфи, мають бути знайдені нові через воскресіння міфологічної уяви. Крейн, головним чином через поему «Міст», творячи сакральну історію Америки, продукує «міф для Бога», що й є абсолютом цієї міфологічної уяви. Певним чином це обумовлюється бажанням зобразити нову дійсність (реалії сучасного життя) на тлі традиційності. «Сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу – це не спроба формальної реконструкції минулого, знання і досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змодельовати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу» [11; 25].

На нашу думку, власне цей суспільний прогрес і спонукав авторів творити за межами очевидної реальності. Потреба виразити все трансцендентне призвела до розуміння того, що це стало можливо тільки в міфологічній формі. «На відміну від давньої людини, сучасник сприймає міф як апогей ... символу, міф стає нині другою, альтернативною реальністю, в якій чіткіше проявляються досягнення і втрати (в першу чергу, моральні) нашої епохи. Саме для їх осмислення письменник працює з міфоматеріалом, стає міфотворцем, [...] (що – А.К.) дозволяє митцю наблизитись до першоджерел людськості, зазирнути в підсвідоме (пригадаємо теорію архетипів К.-Г. Юнга), подолати час (адже міф — "убивця часу") і простір та вийти на універсальний рівень осмислення буття, світу, людини в ньому.» [3]. У поезії Крейна індіанські алюзії слугують визначниками автентичності американського народу.

Ми не можемо віднести творчість Крейна до певного модерністського

напрямку, бо в своїй творчості він взяв від кожного якісь характерні риси, наприклад, від поетів-традиціоналістів – точність описів, схильність до парадоксів, риторичну архаїку, вживання рідкісних слів, перекручування синтаксису англійської мови до невпізнанності та від поетів-експериментаторів – оригінальність, спонтанність форм, що витікала з теми, звернення до архаїчного світу міфів, легенд і традиційних доктрин, зокрема до спадщини американських індіанців. Гарольд Блум наголошував саме на американському корінні поезії Гарта Крейна [15].

З початку 1930-х письменники США та інші митці все частіше зверталися до робіт Крейна за натхненням. Наприклад, Теннессі Вільямс (Tennessee Williams), який не лише написав п'єсу «Кроки мають бути плавними» (Steps Must Be Gentle) (1980) про життя поета, а й просив «у його останньому бажанні та випробуванні... поховати тіло якомога ближче до тієї точки, де загинув Гарт» [20; 4]. До творів, присвячених Гарту Крейну, входять елегії Роберта Крілі (Robert Creeley) «Гарт Крейн» (Hart Crane) (1962), Роберта Ловелла (Robert Lowell) «Слова для Гарта Крейна» (Words for Hart Crane) (1959), Марка Доті (Mark Doty) «Коні після бурі» (Horses After a Hurricane) (1987); оповідання Фреда Чепела (Fred Chappell) «Дивні історії» (Weird tales) (1984); новела Самюела Ділені (Samuel Delany) «Атлантида: Модель 1924» (Atlantis: Model 1924) (1995); балет Марти Грехем (Martha Graham) «Весна у Аппалачах» (Appalachian spring) (1944); ряд картин Джаспера Джона (Jasper John) «Перископ (Гарт Крейн)» (Periscope (Hart Crane)) (1963).

Поетика Гарта Крейна знаходиться на некласифікованому роздоріжжі між традиціями та інноваціями. Через цю двоякість автор і отримував неоднозначні відгуки від критиків того часу. Брайан Рід (Brian Reed) у своїй книзі «Гарт Крейн: опісля вогнів» (Hart Crane: after his lights) (2006), відзначив те, що Крейн – типовий модерніст завдяки його відчуженості, концентрації на грі словами, наднасиченій поетиці, пишній

риториці та ін. Ленгдон Хаммер (Lengdon Hammer) у роботі «Гарт Крейн та Аллен Тейт: дволикий модернізм» (Hart Crane and Allen Tate: Janus-Faced Modernism) (1993) трактує поезію Крейна як бравуру, спробу відродити високий стиль колишніх років, а Джерард Тайтус-Кармел (Gerard Titus-Carmel) у науковій праці «Прагнення: хвала Гарту Крейну» (L'elancement: Eloge de Hart Crane) (1998) зображає його як предтечу постструктуральної штучності.

Поетика митця, дуже амбіційна в своєму масштабі та стилі, була сприйнята частково як відповідь на роботи найбільш впливового англомовного поета того часу – Томаса Стірнза Еліота. Спираючись на еліотівські ерудицію та поетичну технічність, Крейн вирішив писати проти песимістичного сприйняття модернізму Еліотом. Вальдо Френк вірив, що роботи поета – обдумане продовження грандіозних традицій у сучасному індустріалізованому світі [20]. Крейн поєднав традиції з новим. Він взяв у Еліота багатий словник, величний вірш, стиснення, неоднозначність, розуміння того, що поет має використовувати культурні патерни, включаючи літературну спадщину, релігійні та міфологічні традиції. Релігія Крейна цілком різниться від еліотівської: Еліот надавав перевагу християнському аскетизму, а Гарт Крейн відчував, що християнська міфологія уже непереконлива. Тому поет звернувся до такого національного культурного пласта як індіанська міфологія, поставивши собі за мету створити національний епос Америки.

Крейнівська інтерпретація міфів зумовлена, в першу чергу, особистими поглядами митця. Він був певним, що будувати нове, власне американське життя, новий міф варто невідривно від традицій, від національного коріння. По-друге, сучасні автору митці орієнтувалися на інтелектуальних, вишуканих, освічених читачів, тому видозміненого матеріалу вистачало для досягнення поставлених цілей; по-третє, хоча авторський домисел і був викликаний недостатнім рівнем власної освіти, але

в майстерній інтерпретації слугував базисом для подальшого міфотворення нових поколінь поетів.

Мета даної роботи – визначити оригінальність поетичного втілення індіанських міфів Гартом Крейном, на основі яких митець продукує свій власний національний міф (міф для Бога).

Крейнівський варіант індіанських міфів – це симбіоз не тільки міфів власне індіанців США, але індіанців Америки взагалі, як Північної, так і Південної, включаючи ацтеків. Деякою мірою ми можемо пояснити це різноманітністю індіанських міфів, які виникли протягом численних племінних міграцій. Особливо відчувається полікультурність у міфах про нову й стару батьківщину. Крейн по-своєму переосмислює спадщину корінних народів, витворюючи свою власну всезагальну міфологію. Важливо також відмітити, що для поета невіддільною частиною цієї міфології є християнська складова, що також притаманна міфам індіанців, але більш пізнього, «резерваційного» періоду. Для Гарта Крейна християнське та язичницьке існувало невіддільно одне від одного. У Мексиці Гарт Крейн разом з молодим американським археологом Мілтоном Рурке (Milton Rourke) взяв участь у фестивалі, що прославляв давнього бога ацтеків пульке (алкогольний напій із соку агави), і був вражений поєднанням звуків древнього індіанського барабана й дзвонів християнської церкви, ідолів і хрестів. Конфлікт між язичницьким і християнським повинен був стати темою віршованої драми, котру планував написати Крейн, але так і не написав. Крейн хотів говорити про взаємопроникнення древньої та сучасної культур і трагедії цього взаємопроникнення. Поет вважав, що замість того, щоб оновити й трансформувати духовний спадок язичницького світу, іспанське завоювання призвело до руйнації цього спадку, наслідком чого стала деградація місцевого населення. Драму Крейн так і не написав, але цей фестиваль став основою його останнього великого вірша «Зруйнований храм» (The Broken Tower). Язики дзвонів повільно розгойдують ці дзвони,

руйнуючи їх, а далі й увесь храм. Звуки цього заупокійного дзвону, що нагадують холодні звуки пекла, спонукають зародження думки про самогубство («А чи не солодко відкрити вени?») [16; 136] (переклад наш – А.К.), щоб випустити всі свої сокровенні творчі сили назовні. Поет усвідомлює, що храм, який руйнується, – це його власний храм, створений із Слова. Розуміючи, що Слово – вічне, митець бачить «воскресіння» храму, попри знищення його фізичної оболонки: «Небесним сяйвом сходить благодать» [16; 136]. Таким чином Крейн не лише стверджує домінацію Слова над руйнацією, а й увіковічує свій власний творчий спадок.

Синтез язичницького (міфологічного) та християнського прослідковуємо в вірші «Абстрактний сад» (Garden Abstract). Спершу автор створює картину з християнських історій, звернувшись до витоків усього християнського віровчення – до райського саду. Автор змальовує яблуню, біля якої знаходиться жінка, що алюзивно відсилає до Єви, бо «У цьому яблуці її бажання» [16; 70] (переклад наш – А.К.). Далі відбувається дивна метаморфоза – жінка трансформується, зливається з деревом, сама стає першодеревом, яке не відчуває страху, не має пам'яті. У міфології південноамериканських племен Чако є міф про виникнення людей зі стовбура дерева, в більш давньому варіанті вказано, що в дерева виростають груди для годування людей молоком. У вірші «рабиня дерева» (жіноче начало) завдяки своїм «внутрішнім сокам», які в ній пробуджує вітер (чоловіче начало), виростає до неба. Сили («соки») дерево-жінка бере з землі, з першоствореної тверді. У індіанських міфах Небо бачилося Батьком, що єднається з Матір'ю- землею, і тому з'являється все живе в світі, в даному випадку – через дерево. Крейн навіть цей відомий міфологічний мотив переносить у площину інтимних почуттів. Зображаючи ріст дерева до неба, митець розуміє лет творчої думки, піднесення творчої фантазії. Таким чином він асоціює себе з жіночим началом (деревом), адже він так само «народжує» людську свідомість через свої творіння («соки») – поезії, натхнення для яких

дає кохана людина, ймовірно, чоловік (вітер). Але всі сили для творчості митець також черпає з землі, тобто її традицій, менталітету народу.

Тему матеріального й духовного автор піднімає в своїй містифікації «Роял Палм» (Royal Palm). Крейн витворює свій авторський міф за всіма законами міфотворчості. На перший план виступає образ безплідної землі, що має колір сірого слона, який кожного вечора ніби пожирає сонце, але потім воно знову сходить: «І сірий тулуб, ця / слоноподібна вайя, що зітхає в безтілесних обіймах / Навіки безплідна, не збере врожаю / солодких джунглів, затиснута гарячою любов'ю» [16; 121] (переклад наш – А.К.). Ми бачимо на перший погляд безрадісну картину, вінцем якої стає Смерть, що ширяє понад цією землею та навіть понад раєм. Авторіві смерть здається короною, яка оповиває сушу і врешті-решт салютує фонтаном. Але попри смертельний фонтан та слона-монстра життєстверджувальною силою постає сонце, що все ж сходить, незважаючи ні на які перешкоди. Ця поезія присвячена матері поета, тому ми можемо вивести ще один варіант прочитання, більш особистісний. У такій міфічній формі Крейн змальовує всі перипетії власного сімейного життя. Безплідна земля – це виснажена мати, яка все ж таки щоразу сходить сонцем; батько – це втілення самої смерті, що нависає над земною твердю та фонтанує (акцент на сексуальному за Фройдом; а як стверджує Ленгдон Хаммер (Langdon Hammer) , у Крейна сексуальне й несексуальне неможливо відокремити [20; 72]); це й слон, який з'їдає сонце.

Вірш «Обставина» (The Circumstance) – це безпосередня алюзія на міф ацтеків про бога квітів і поезії Ксочипілі (Хочипілі, Шочипілі) (Xochipilli), життя якого підтримувалося кров'ю людей. Можливо, це зумовлено й тим, що бог сонця виконував ще й роль бога війни. Досить символічно митець риси цього кривавого бога переносить на бога мистецтва, тим самим вказуючи читачеві на тяжкість поетичного ремесла. Для вираження такого двоякого розуміння творчості автор використовує різкий контраст – бог

поезії омитий кров'ю, але увіковічений у камені «любові», уквітчаний. У цьому завітчаному камені автор убачає посмішку смерті, яка проступає на обличчі клоуна. Містичні метаморфози відбуваються в свідомості оповідача: величне божество знецінюється, перетворюючись на недолугого клоуна, що купається в крові. На цьому етапі міфічних перетворень клоун-божество пожирає сонце, що знову стверджує тлінність матеріального, яке поки що домінує над духовним. Ключовим у поезії є час, вічність: «Ти можеш зупинити час», але «для часу ти – ніщо» [16; 146] (переклад наш – А.К.). Саме в такий спосіб, на площині вічності, автор відтворює повторюваність одних і тих же суспільних проблем, з якими рано чи пізно зустрічається кожна мисляча людина.

Повертаючись до проблем індіанської історії, то всю духовну насиченість та кінцеву вираженість індіанського світобачення та історії індіанців Крейн змальовує через образ індіанця на тлі осіннього пейзажу в поезії «Жовтень-листопад» (October-November). Навіть через «золоті й фіолетові (багряні) іскри // На деревах, що, здається танцюють // у божевіллі» [16; 168] (переклад наш – А.К.), через місяць «у шаленому оранжевому лиску» старий бачить «індіанське літнє сонце // З малиновим пір'ям». У цьому образі сонця знайшли відгук і традиція індіанців носити особливі відзнаки (у даному випадку – пір'я), і безперечна алюзія на криваву історію завоювання американських індіанців «блідолицими» (на що вказує малиновий, подібний до кривавого, колір). Як фінальний символ умировотворення автор зображає стиглий, дозрілий виноград, на який із сумом дивиться індіанець.

Значна частина поезій Крейна звертається до минулого індіанців, саме до періоду завоювання американськими поселенцями аж до повної асиміляції з ними. Одним із таких віршів є «Імператор Віктус» (Imperator Victus), що розповідає про імператора Манко Інка Юпанки (Manqu Inka Yupanki, Manco Inca Yupanqui), очільника індіанських повстань проти європейців у

Південній Америці. Гарт Крейн акцентує на найдраматичнішому моменті життя героя – смерті від руки європейця саме в той час, коли було можливо мирно вирішити питання. Але головна дійова особа поезії – зброя, що несе мир, що «говорить» просто, хоча й недобре. Як своєрідне продовження цієї теми є вірш «Сумний індіанець» (The Sad Indian), де ліричний герой, індіанець, знаходиться ніби поза часом, «не рахує // Години, дні – та навряд чи сонце й місяць» [16; 145] (переклад наш – А.К.). М. Еліаде запевняє, що найбільшого зближення літератури й міфології надає вихід за межі Часу. Час у міфі теж є сакральним, коли відбуваються нові явища, значимі для існування суспільства [6]. Л. Харченко акцентує, що в міфі час – віковичний, він є джерелом духовних сил; «міф виражає світовідчуття й світорозуміння епохи його створення» [14; 201]. У такому міфічному часі старий медитує, споглядаючи весь спадок свого народу, що залишився тільки в слабкому видінні тіней (зокрема тіней власних батьків), яких не можна описати мовою. Індіанець страждає через те, що все зникло через завоювання – як людиною, так і машиною. Знову ж автор зачіпає тему матеріального та духовного. Риторичне запитання в кінці поезії про політ літака в небі – «хіба це політ орлів?» – втілило в собі розчарування наслідками розвитку цивілізації. Взагалі в індіанців орел – це один із найулюбленіших міфологічних символів, він є втіленням сонячної, небесної та вогняної сил. Навіть перо орла є досить почесною відзнакою для індіанця. Відомі випадки, коли за таке перо віддавали коня. Американські індіанці одним із ключових міфів вважали міф про розорителя гнізд, який отримав вогонь від орла на обіцянку залишити пташенят у спокої. Як бачимо, саме в цьому міфі орел уособлює вогняну силу, є благодійником людини. Орел і зараз зображений на гербі Мексики. Інший міф розповідає про боротьбу орла зі змієм, де орел – це сонячне божество, а змій – смерть, що асоціюється з місяцем; тобто розповідається про змагання життя й смерті.

За М.Еліаде, міф означає якусь сакральну подію, сакральну історію, яка є «началом усіх начал», подією піднесеного характеру. Прямо чи опосередковано, але міф сприяє возвеличенню людини, а твори літератури трансформують «міфічну матерію» в сюжет [6].

Одним із найвизначніших творів Гарта Крейна є поема «Міст», присвячена Бруклінському мосту. «Міст» – це священна історія Америки, де Бруклінський міст і є втіленням самої Америки. Станіслав Джембінов підсумовує: «Міст одночасно і хвала (harp – арфа як інструмент хвалебних співів), і віттар, що вимагає жертви» [1; 620]. Символічна молитва до мосту наприкінці Прологу – прохання допомоги у віднайденні абсолюту, створенні нового міфу. «Сакральна міфологізація Мосту досягається зіставленням його вічної, божественної сутності зі смертною тварністю людини, яку він має надихати і підтримувати, імплікуючи закладені в його візуальному образі смисли: «До нас, мізерних, інколи торкнися, зійди \ І з кривизни (curveship) сотвори міф для Господа» [10; 104].

Починаючи з «Прологу» (Proem), автор робить своєрідні налаштування на подальше сприйняття поеми. На нашу думку, провідним лейтмотивом цієї частини є тема свободи, нею наскрізь просякнутий «Пролог» (Proem). Одним із символів, що підпорядковується меті поета, є чайка. Крила чайки, наколоті на чорні шпилі – це вираження свободи, але дещо обмеженої сучасним прогресом. У південноамериканських міфах чайка уособлювала дух свободи та нескореність. Згідно з міфом, морська чайка відмовилася віддатися братам-бакланам і за це заплатила власним життям [8]. Чайка – перша вказівка на проамериканську орієнтацію твору, що надалі підтверджується безперечним американським маркером – Статуєю Свободи.

Уже після «Прологу» (Proem) Крейн починає активно розгортати своє бачення історії Америки, розглядає фізичне тіло континенту (за виразом самого автора [17; 241]). Розділ називається «Дочка Поухатана» (Powhatan's Daughter) й ділиться 5 на підрозділів («Гавань на світанку» (The Harbor

Dawn), «Ван Вінкль» (Van Winkle), «Ріка» (The River), «Танець» (The Dance), «Індіана» (Indiana)). Розділ «Ван Вінкль» (Van Winkle), насичений алюзіями індіанської історії. Вже перші згадки про Клаудіо Пізарро (Claudio Pizarro), іспанського конкістадора, що завоював імперію інків, та Фернандо Кортеза (Fernando Cortez), що знищив цивілізацію ацтеків у Мексиці, дають алюзію на процес завоювання території в індіанців. Саме такій цілі слугує згадка про капітана Сміта. Вище ми вже згадували, що такою ідеєю руйнування насичений вірш «Зруйнований храм» (The Broken Tower).

У частині «Ріка» (The River) Гарт Крейн зображує зграю придорожніх бандитів, які згадують своє дитинство. Один із них говорить, що йому вчувається у звуках сніжної бурі зойки та квиління Покахонтас (Pocahontas). Тут же перебирає на себе роль «американця» - «О Ночі, що несли мене до її оголеного тіла!» [16; 15] (переклад наш – А.К.). У завиванні «довгої гриви вітру» чує плач індіанських дітей: «Мертве ехо! Але я знаю, що її тіло там, // Час, наче змія, оповив її плечі, темінь, // І простір, крило орла, лежать на її волоссі» [16; 16] (переклад наш – А.К.). Саме в цій частині вперше Крейн вводить зображення тотемних тварин, змію та орла. Наступна частина – «Танець» (The Dance) – починається з опису зміни погоди за порами року, зображаючи це перетворення як жіночу трансформацію, на кінцевому етапі якої жінка помирає. Тобто, Покахонтас – земля, з якої власне й виростає міст, що набирає рис дитини, яка втілює генофонд попередніх поколінь Америки, всотаний із земними соками. «Покахонтас, наречена – // О Принцесо чий коричневий поділ (одягу – А.К.) був цнотливим травнем» [16; 19] (переклад наш – А.К.). Ліричний герой на лоні природи (Покахонтас-землі) «досліджує» тіло на каное весною: «О Весно в Апалачах!» [16; 20] (переклад наш – А.К.). Серед гір видніються тіні, з яких клубиться дим, хмара затягує небо, як покривало. На фоні такого пейзажу шалено виконує танець-молитву дощу святий шаман Маквокіта (Maquoqueeta), який навіть вождю племені (народу) наказує докорінно вклонитися землі (Покахонтас, силам природи).

Автор спонукає шамана танцювати (танець дощу), бо Покахонтас сумує через посуху, щоб вона дала росток, пагін. Земля має оновитися, як змія, що скидає стару шкіру. «Я теж був васалом» – рабом цієї землі-Покахонтас. Танцюрист звивається як ящірка, говорить, що «наречена вічна серед маїсу!» (образ притаманний ацтекам). Вона – незаймана для останнього з чоловіків, тому чарівник закликає всіх танцювати на честь Покахонтас. Зрештою шаман поступається місцем священику, що в руках держить змію та орла. Тотемні зображення орла й змії в «Танці» (The Dance) символізують індіанські символи часу й простору, які використовувалися ацтеками.

У «Річці» (The River) ліричний герой слухає локомотив і згадує «мертве ехо» американської культури. Символ змія зустрічається в кожній світовій міфології, у деяких він пов'язаний із створенням Всесвіту. У індіанців Південної Америки здебільшого змії символізує чоловіче начало, бо він виник із чоловічого пеніса. Згідно з легендою, у лісоруба, що не зміг задовольнити жабу, яка перекинулася дівчиною, від її удару в пах статевий орган виріс до неймовірних розмірів. Лише шаман допоміг, порізавши зайву частину на шматки, які кинув у озеро. З цих рештків і виникли змії. У космогонічних міфах Америки змія роз'єднує землю й небо. Бачимо, що образ надзвичайно суперечливий. Деякі народи вважали цю істоту магичною, символом мудрості, родючості, цілительства. Наприклад, північноамериканські індіанці поклонялися гримучій змії (вважали її королевою й праматір'ю всіх змії), благаючи попутного вітру (інколи - дощу) перед мандрями. Навіть Великий Маніту зображався в іпостасі рогатого змія, який своїми рогами проколює зло. У ацтеків культ змії посідає особливе місце: бог війни (і сонця) тримає змія в руках на знак магичної влади над смертю й життям. У інших народів змії постає символом смерті, хаосу. В Америці існував навіть цілий альянс племен, що походять з Юти, Айдахо та Невади, що називали себе шошони, або «змії». Вирізнялися серед інших тим, що схожі були більше на тварин, аніж на людей, говорили на своєму

особливому діалекті. Саме ці племена були нащадками ацтеків. Найбільш використаний Крейном ацтекський міф про пошук нової обіцяної Богом землі, що буде знаходитися там, де вони побачать орла, який поїдає змію. Виходячи з вищезгаданого трактування образу орла, можемо також розуміти цей міф як перемогу красномовства, поетичного дарування (орел) над ошуканством, роздвоєнням, брехливістю (змія). Із словом у індіанців пов'язано багато обрядів, зокрема шаманські священні заклинання, в процесі яких шаман перебирає на себе роль творця. Таким чином, творення нового міфу бачиться поету на кшталт творення нового світу через слово, де митець постає у ролі творця.

Про те, що Гарт Крейн інтерпретував індіанську міфологію та історію в цілому на свій лад свідчить безліч варіацій в «Мості» (The Bridge). Наприклад, сама назва «Дочка Поу(в)хатана» (Powhatan`s Daughter). Митець не знав про те, що Поу(в)хатан – це племінний титул для верховного Сновидця - провісника (Dream - Visioner), а не ім'я; тим більше, що вождь і не був справжнім батьком індіанської принцеси, але «батьком» усього племінного альянсу. Хоча найбільш поширена інформація, що «її батьком був відомий вождь індіанців Похатан, що зумів об'єднати під своєю владою більше тридцяти племен (близько двадцяти тисяч чоловік), що жили на узбережжі Атлантики» [12]. Одним із найпоширеніших варіантів перекладу прізвиська Покахонтас – «неслухняна, шкідниця» [13]. Гарт Крейн у епіграфі (взятому з книги Джона Сміта, яку продали у Великобританії з аукціону в 2002 році) використав спочатку саме таку характеристику персонажа – Покахонтас зображена з дітьми колоністів під час не дуже пристойних для дівчинки рухливих розваг. Інші варіанти перекладу імені принцеси ми проаналізуємо далі.

Ще одним прикладом Крейнівської метаморфози індіанських реалій можемо назвати Макуокіту (Maquokeeta), шамана в «Танці» (The Dance), що є аватаром власне автора, тобто є і діячем, і спостерігачем, і єднає землю з

космосом через Покахонтас. Ім'я «танцівника» Крейн почув від водія таксі, й воно йому здалося цілком «індіанським» [22; 58].

У «Танці» (The Dance) автор настільки ідентифікує себе з ліричним героєм, індіанським воїном, спаленим на стовпі, що вони стають невіддільними. Вони, в свою чергу, зливаються з Покахонтас – міфічною персоніфікацією всієї американської землі. Крейн пояснює головну роль Покахонтас, він трактує її як міфічний природний символ, що представляє фізичне втілення цілого континенту. Чарльз Ларсон (Charles Larson) називає її «першою жінкою Америки», «дочкою Єви», «дитям лісу», «матір'ю всіх нас», «Величною Матінкою-Землею всіх американців» [19]. У листі до англійської королеви капітан Сміт називав Покахонтас першою жителькою Вірджинії, яка говорила англійською та народила дитину від англійця. Незважаючи на те, що в легенда про Покахонтас і Сміта як коханців зустрічається в багатьох фільмах та літературних творах, але історичного підтвердження цього факту не існує. Паула Гунн Аллен (Paula Gunn Allen) у розвідці «Покахонтас: чарівниця, шпигунка, перекладач, дипломат» (Pocahontas: Medicine Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat) зазначає, що ця індіанська принцеса має безліч імен: Матоака (Matoaka) – ім'я від народження; Амонут (Amonute) – духовне ім'я чарівниці й шаманки; леді Ребекка (Lady Rebecca) – ім'я, отримане при прийнятті християнства в Англії (натяк на біблейну Ребекку, що мала темну шкіру й стала матір'ю двох синів-близнюків, тобто двох націй; хоча індіанка насправді мала лише одного сина); та Покахонтас – підліткове прізвище. Про походження цього прізвища до цього часу немає точних даних, але перевагу віддають двом версіям. Перша трактує Покахонтас як похідну від «поу(в)а» (powa, rawa) – «вид енергії та паранормальних здібностей, які дають змогу передбачувати майбутні події, лікувати хворих людей, тварин, рослин; пов'язаний з магією» [18; 335] (переклад наш – А.К.). Навіть Джон Сміт у своїх спогадах пояснює власне спасіння принцесою як частину спеціального магічного ритуалу. Інша

версія трактування імені пов'язана з походженням від *rosohaak* (*rosohack*), що перекладається як «зло», «пеніс», «член» [18; 335]. Паула Гунн Аллен (Paula Gunn Allen) зазначає, що попри зречення свого імені Покахонтас на користь Ребекки, індіанка назавжди залишила собі духовне ім'я Амонут, що сигналізує про довічний зв'язок із американською землею та її традиціями. Крейн зображує Покахонтас як одвічну наречену, перетворюючи її на богиню-землю, на «незайману для останнього з чоловіків». Таким чином, ритуальний танець – це «креативний акт часу», що поєднує плоть й уяву, а міст простягається між минулим і теперішнім. У найвищому своєму прояві, в трансцендентній площині, для митця Покахонтас – це Муза, Ерос, що невпинно спонукає до творчості. А уже в частині «Індіана» (*Indiana*) цей образ набуває архетипного смислу, переростаючи в матір, яка зображена як бездомна скво, що несе дитину. Особливо Крейн виділяє її очі: виразні, навіть для індіанки дивні, в них забагато болю, жінка вдивляється в «усіх наших мовчазних чоловіків» [16; 25]. Ці зболені очі наповнилися любов'ю, коли побачили ліричного героя. Таким опосередкованим чином індіанська скво вже мислиться автором як власна мати, а надалі й як Все-мати. Тобто, в частині «Дочка Поухатана» (*Powhatan's Daughter*) Покахонтас проходить низку метаморфоз, починаючи з індіанської принцеси (реальної історичної постаті), а далі – одвічна наречена, природа, земля й мати. Оскільки Покахонтас, за легендами, намагалася примирити колоністів із індіанськими племенами, то таким опосередкованим чином Крейн також розуміє її постать як елемент поєднання традиційного й нового (американську націю, що лише народжувалася, та Старий Світ), можливо, навіть духовного й матеріального.

Кульмінаційний розділ «Атлантида» (*Atlantis*) (актуалізація ще одного давнього міфу) продукує міф Мосту, міф вічноприсутності (*everpresense*). «Руки вогню», що роблять Бруклінський міст мостом вогню, – це креативна уява, що перероджує поета, спонукаючи до дії, перетворює самого автора в міст: міст між минулим і теперішнім, між поетом і творчістю, між поемою й

читачем, між духовним і фізичним (технічним, механічним), між традиціями й новаторством. У фінальній частині поеми утверджується величність мосту – це пісня, Міст Вогню, Катай, що поєднує змію з орлом. «Таким чином алюзії на стародавні міфології насправді зроблені, щоб славити нинішній Міф Мосту» [21; 31] (переклад наш – А.К.).

Через суперечки про самобутність американського суспільства поет поставив собі за мету створити твір «загальнонаціонального масштабу» [2]. Саме цим фактором обумовлене звернення письменника до епічного жанру, що дає йому змогу виступити в ролі творця, співця нового часу. «Епос і роман...продовжують... міфологічну розповідь.» [6; 140] (переклад наш – А.К.). Гарт Крейн інтерпретував міфологію індіанців таким чином, щоб створити новий міф, поєднавши традиції та новаторство. Такий синтез став базисом для побудови нового американського суспільства, яке свідоме своєї історії в русі до Американської мрії, що «базується на переконанні американця в тому, що він зуміє знайти в цій країні бажане щастя, успіх, особисте благополуччя» [2;8] (переклад наш – А.К.).

А.КОЛИСНИЧЕНКО

МОДЕРНИСТСКАЯ МОДИФИКАЦИЯ ИНДИАНСКОГО МИФА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХАРТА КРЕЙНА

В статье проанализированы ключевые варианты модификации индейских мифов в лирике Харта Крейна, определены разнообразные подходы к трактовке мифологических сюжетов и символов.

Ключевые слова: американоцентризм, физическое тело континента, духовное тело континента, миф для Бога

A.KOLISNYCHENKO

MODERNIST MODIFICATION OF INDIAN MYTH IN HART

CRANE'S WORKS

The article considers key variants of Indian myths modification in Hart Crane`s works, define different ways of myth and symbols analysis.

Key words: americanocentrism, physical (natural) body of the continent, spiritual body of the continent, myth to God.

Література

1. Американская поэзия в русских переводах. XIX – XX вв. Сост. С.Б. Джембинов. На англ. яз. с параллельным русск. текстом. М.: Радуга. – 1983 – 672 с.

2. Гиленсон Б.А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.

3. Гурдуз А. Навчально-методичні матеріали з курсів літературної компаративістики. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://tvs-games.com/gurduz/index.php/study/73-2013-204-navchalno-metodychni-materialy-z-kursiv-literaturnoi-komparatyvistyky>.

4. Доктороу Э. Регтайм. – «Иностранка», Б.С.Г. – ПРЕСС, 2000. – 284 с.

5. Дос Пассос Дж. Собрание починений в трех томах. Том 3. Серия «Современный зарубежный роман»: ТЕРРА – Книжный клуб; Москва; 2001. – 847 с.

6. Элиаде М. Аспекты мифа. Первые публикации в России / Перевод В.Большаков – «Инвест ППП», – 1995 – 236с.

7. Затонський Д.В. Модернізм. Літературні напрямки модернізму – Українська література. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ukrlit.vn.ua.

8. Затонський Д.В. Модернізм и постмодернізм: Мысли об

извечном коловращении изящных и не изящных искусств. / Художественный оформитель А.С.Юхтман. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с. – (Между прошлым и будущим: культура).

9. Мифы индейцев Южной Америки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.lib.ru

10. Михед Т. Поема Гарта Крейна «Міст» в контексті «Другого американського ренесансу». // Сучасне літературознавство та прикладна лінгвістика: американські та британські студії: Матеріали II Міжнародного симпозіуму, м. Київ, 9-11 квітня 2014 р.\ За ред. А. Г.Гудманяна, О.Г.Шостак. – К.: «Талком», 204. – с.102-107.

11. Нямцу А. «Літературні міфи» у європейському загальнокультурному контексті. // Сучасне літературознавство та прикладна лінгвістика: американські та британські студії: Матеріали II Міжнародного симпозіуму, м. Київ, 9-11 квітня 2014 р.\ За ред. А. Г.Гудманяна, О.Г.Шостак. – К.: «Талком», 204. – с.124-129.

12. Покахонтас. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: uk.wikipedia.org.

13. Покахонтас. Про США [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://prousa.ru/rocahontas>.

14. Харченко Л. Міфотворчість як дієвий чинник суспільно-політичного життя // Вісник Львівського університету. Серія «Філософські науки», 2003. Вип.5.

15. Bloom H. Hart Crane. Chelsea House Publishers, USA, 2003. – 153 p.

16. Crane H. The collected poems of Hart Crane. / Edited with an introduction by Waldo Frank. – Liveright publishing corporation, 1933. – New York.

17. Crane H. The letters of Hart Crane. 1916 – 1932. Edited

by Brom Weber. Hermitage House, New York, 1952.

18. Gunn Allen P. Pocahontas: Medicine Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat, – Harper San Francisco, 2003.

19. Larson C. American Indian Fiction. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1978.

20. Reed B. Hart Crane: After His Lights, The Univesity of Alabama Press, USA, 1971.

21. Sugg R. Hart Crane`s poetics and The Bridge. University of Florida, 1969.

22. Tapper G. The Machine that Sings: Modernism, Hart Crane, and the Culture of the Body. Edited by William E. Cain. Routledge New York and London, 2006.

23. Tate A. Collected Essays. Denver: Swallow, – 1959.
