**ЗМІСТ**

[**ВСТУП 4**](#_Toc460882430)

**РОЗДІЛ І.** [**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ 9**](#_Toc460882432)

[1.1. Творчість Гарта Крейна в літературно-критичній рецепції 9](#_Toc460882433)

[1.2. Міфопоетика: сучасний стан осмислення 32](#_Toc460882434)

[1.3. Міф у літературі американського модернізму 47](#_Toc460882435)

[Висновки до розділу І 59](#_Toc460882436)

[**РОЗДІЛ ІІ**](#_Toc460882437)**.** [**МІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РАННЬОЇ ПОЕЗІЇ ГАРТА КРЕЙНА 62**](#_Toc460882438)

[2.1. Естетичні засади міфотворчості Гарта Крейна 62](#_Toc460882439)

[2.2. Своєрідність міфопоетики ранньої лірики Гарта Крейна 74](#_Toc460882440)

[2.2.1. Світова міфологія як головна складова міфотворення ранньої лірики Г. Крейна 74](#_Toc460882441)

[2.2.2. Християнська компонента ранньої поезії Гарта Крейна. 86](#_Toc460882442)

[2.2.3. Структурна парадигма першостихій у ранній ліриці Гарта Крейна. 94](#_Toc460882443)

[2.2.4. Поетика маскулінного і фемінного у ранній поезії Г. Крейна 108](#_Toc460882447)

[Висновки до розділу ІІ 113](#_Toc460882449)

[**РОЗДІЛ ІІІ**](#_Toc460882450)**.** [**МІФОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ АМЕРИКИ В ПОЕМІ ГАРТА КРЕЙНА «МІСТ» 116**](#_Toc460882451)

[3.1. Міфічний синкретизм художнього простору поеми «Міст» 117](#_Toc460882452)

[3. 2. Індіанські міфи як базис міфотворення Г. Крейна 121](#_Toc460882453)

[3.3. Християнські мотиви поеми Гарта Крейна 127](#_Toc460882454)

[3.4. Першостихії як засіб гармонізації художнього простору поеми 130](#_Toc460882455)

[3.5. Гендерні категорії фемінності та маскулінності в поемі 138](#_Toc460882458)

[3.6. Крейнівська варіаця часопростору в поемі 143](#_Toc460882459)

[Висновки до розділу ІІІ 146](#_Toc460882460)

[**ВИСНОВКИ 148**](#_Toc460882461)

[**ЛІТЕРАТУРА 155**](#_Toc460882462)

#

# ВСТУП

Творчість Гарта Крейна (Hart Crane,1899 – 1932) посідає особливе місце в літературному процесі XX століття. Сьогодні цей поет визнаний творцем найбільш довершеного літературного епосу США (поема «Міст» /The Bridge), що є канонічно-репрезентативною як у сенсі утілення засадничих для нації ідей, так і художніх констант доби модернізму. Відчутний вагомий вплив особистості й творчості Крейна і на його сучасників, і на митців наступних поколінь зумовив стійку увагу до нього істориків літератури та літературознавців США. Вітчизняна американістика його творчу спадщину практично не досліджувала. Наразі наявні кілька розвідок Т. Михед, котрі присвячені поемі Гарта Крейна «Міст».

 Спектр досліджень, здійснених літературознавцями США, доволі розмаїтий і показово відображає актуалізацію того чи іншого вектору літературознавчих методик і практик: поезія Крейна досліджується крізь призму гендерних преференцій / гомосексуальності (Т. Їнглінг), апропріації національних художніх традицій (романтизм) і новаторства (Б. Рід, Р. Комбз), орфізму як філософсько-художнього первня поетичної образності (Г. Блум), різнорівневих експлікацій платонізму (Дж. Арпед), діалогу з художніми викликами модернізму (Г. Теппер) і т. д. Міфологічний дискурс творчості Крейна, зауважений майже всіма дослідниками, здебільшого розглядається дотично, у межах обраного аналітичного ракурсу. Водночас (нео)міфологічна парадигма, що функціонує на всіх рівнях поетичного універсуму Крейна і забезпечує його гармонійну цілісність, не була предметом цілеспрямованого комплексного дослідження. Тож здійснений у дисертації аналіз міфопоетики митця покликаний сприяти як формуванню релевантних методологічних підстав для вивчення творчості Гарта Крейна і його ролі у становленні модерністської літератури ХХ століття, так і з’ясуванню й окресленню естетичних параметрів його творчості.

**Актуальність** проведеного дослідженнязумовлена необхідністю комплексного вивчення процесу розвитку і становленнялітератури американського модернізму, однією з визначальних складових якої визнана творчість Гарта Крейна як творця новітнього міфу, осердя якого – «міф Америки», що ліг в основу модерністського трактування американської ідентичності. Аналіз міфопоетики творчості Крейна уможливив цілісне осмислення його художнього універсуму, з’ясування характерних для національної (США) та світової літератури ідейно-естетичних кластерів і концептів, що, притаманні складній і неоднорідній художній системі модернізму, визначили певні тенденції постмодерністської культури США.

**Зв’язок роботи із науковими програмами.** Дисертація виконана на кафедрі англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету в межах науково-дослідної теми «Шекспір і його сучасники: поетологічний, аксіологічний і рецептивний аспекти вивчення», затвердженої вченою радою Класичного приватного університету (номер державної реєстрації 0110U006236). Тема дисертаційної роботи затверджена Вченою радою Класичного приватного університету (протокол № 4 від 23 грудня 2015 року) та на засіданні бюро координаційної ради при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 12 листопада 2015 року).

**Мета дисертаційної роботи** – розкрити особливості міфопоетики творчості Гарта Крейна, проаналізувати основні архетипні образи, універсальні та індивідуальні символічно-міфологічні комплекси у контексті світової та національної художньої традиції.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання наступних **завдань**:

* проаналізувати основні поняття міфопоетики, конкретизувати термінологію і з’ясувати її доцільність принагідно проблематики роботи;
* окреслити основні напрямки теоретично-критичної рецепції творчості Г. Крейна;
* конкретизувати історико-культурний контекст, взаємодію традиції і поетикальних експериментів модерністів як дієвий фактор формування світогляду митця;
* з’ясувати основні джерела запозичення класичних міфів та проаналізувати їхню художню трансформацію митцем;
* проаналізувати своєрідність міфологізації і семантизації артефактів і об’єктів сучасності в неоміфологічному художньому просторі Крейна;
* дослідити вербальний дискурс як фактор міфологізації;
* на основі здійсненого аналізу визначити особливості міфопоетики Крейна, що стали результатом цілеспрямованого формування поетом «нового міфу Америки».

 **Об’єктом** дослідження є поетична спадщина Гарта Крейна, його епістолярій та есеїстика, і, зокрема, поема «Міст» як модерністський національний літературний епос.

**Предметом** цієї роботи стало з’ясування особливостей міфологічного дискурсу творчості Гарта Крейна, визначення ключових міфологем його художнього універсуму та їхньої функціональності.

**Теоретико-методологічне підґрунтя** дисертаціїуклали наукові праці вітчизняних і зарубіжних дослідників і критиків, присвячені осмисленню різних аспектів життя і творчості Гарта Крейна (В. Френк, А. Тейт, Б. Рід, Р. Мартін, Г. Лейбовіц, П. Шерман, В. Стрендберг, Л. Шапіро, П. Джилз, Л. Едельман, М. Бакінгем, Т. Михед та ін.); теоретичним проблемам міфопоетики та міфокритики (М. Еліаде, К. Леві-Строс, Дж. Р. Толкін, К.-Г. Юнг, А. Нямцу, О. Кобзар, О. Киченко, С. Шубович, Г. Драненко, В. Мусій та ін.); культурологічним та літературознавчим дослідженням доби і літератури модернізму в США (Р. Грей, Л. Геммер, Г. Мур, Г. Теппер, О. Бандровська, Н. Висоцька, Т. Денисова, Д. Затонський, Т. Морозова та ін.), також психоаналітичні засади вчення З. Фройда й теорії першостихій Г. Башляра.

**Методи дослідження**, визначені його проблематикою і завданнями, зумовили комплексне застосування елементів біографічного методу – для з’ясування факторів упливу особистого життя на становлення творчої особистості Гарта Крейна, що поєднується з порівняльно-історичним – для виявлення важливих віх національної художньої традиції та окреслення сучасного митцеві контексту появи його творів; архетипокритики, що дозволило з’ясувати первинні джерела поетичної образності митця; а також інструментарію міфокритики для вияву тих символів і міфологічних комплексів, що сформували авторський неоміф.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що в дисертації вперше:

1. Здійснений комплексний аналіз міфопоетики Гарта Крейна в контексті літератури американського модернізму.
2. Проаналізовані особливості складної взаємодії архаїчного міфу, національної художньої традиції і феноменів модерної дійсності у створенні авторського неоміфу.
3. Окреслені різнорідні міфологічні дискурси – індіанський, античний, християнський і т. д., їхня трансформація і синтез.
4. Вперше твори Гарта Крейна перекладені українською мовою.

**Практичне значення** дисертації визначається можливістю використання її положень і результатів у наукових дослідженнях з проблем міфопоетики; при викладанні загальних курсів з літератури США ХХ століття; для роботи над українськими перекладами творів Гарта Крейна.

**Особистий внесок здобувача.** Робота виконана самостійно, без співавторів.

**Апробація положень дисертації** здійснювалась у доповідях і виступах на наукових конференціях та семінарах: ІІ Міжнародна науково-практична конференція «Шляхи подолання мовних та комунікативних бар’єрів: методика викладання гуманітарних дисциплін студентам немовних спеціальностей», Київ, 2014; VІІІ Міжнародна науково-практична конференція, присвячена пам’яті д. філол. наук, проф. А. К. Корсакова «Лінгвістична теорія та практика: історичне надбання, актуальні проблеми та перспективи розвитку», Одеса, 2014; ІІ Міжнародний симпозіум «Сучасне літературознавство та прикладна лінгвістика: американські та британські студії», Київ, 2014; Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ столітті», Одеса, 2015; Міжнародна науково-практична конференція «Філологія, соціологія і культурознавство», Варшава, 2015; Всеукраїнська наукова конференція «Література в контексті культури», Дніпропетровськ, 2015; Міжнародна науково-практична конференція «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури», Львів, 2015; Міжнародна науково-практична конференція «Американські та британські студії: мовознавство, літературознавство, міжкультурна комунікація», Київ, 2016; V міжнародна наукова шекспірознавча конференція «Вільям Шекспір і дискурс вигнання», Запоріжжя, 2016.

**Публікації.** Результати та висновки дослідження відображені у 15 публікаціях, 4 з яких опубліковані у фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному фаховому виданні.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 174 сторінки, у тому числі 154 основного тексту та 20 списку використаної літератури – 206 позицій.

# РОЗДІЛ І

# ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ

## 1.1. Творчість Гарта Крейна в літературно-критичній рецепції

Гарольд Гарт Крейн (Harold Hart Crane) (1899 – 1932) – американський поет епохи модернізму. Скандаліст, розбишака, який так і не отримав системної освіти, схильний до суїциду (до 16 років він двічі намагався скоїти самогубство), з юного віку виявив схильність до гомосексуалізму, алкоголю та наркотиків, що, тим не менш, не вплинуло на вагомість зробленого ним у царині літератури. Значимість його здобутків розуміли вже сучасники, що ємкісно сформулював Ален Тейт (Allen Tate), визнавши, що для нього Крейн – «архетип сучасного американського поета» [195, р. 225-237].

З 18 років Крейн почав друкуватися в періодичних виданнях США та Великої Британії. На нього звернули увагу такі авторитетні часописи, як «Criterion» Т. С. Еліота, «Broom», «Poetry», «Little Rewiev» та ін. За прожитих 32 роки Крейн написав не так і багато: це поетична збірка «Білі будівлі» (White Buildings, 1926), епічна поема «Міст» (The Bridge, 1930), низка розрізнених поезій, листи та кілька есеїв. Проминуло майже століття, і сьогодні збірка «Білі будівлі» входить до поетичного канону американської літератури, не вщухають літературознавчі дебати щодо її композиції та циклічності, і лише нещодавня розвідка Ернеста Сміта (Ernest Smith) стала переконливим свідченням поетової усвідомленої структурованості та послідовного вилаштування віршів, а не їхнього довільного, ледь не хаотичного розташування, що дозволило виразніше закцентувати стратегію поетичного задуму та повноту її художньої реалізації.

Крейн, як оригінальний поет з притаманним йому певним колом неповторних проблем і тем, що віртуозно володіє самобутньою поетичною технікою, остаточно сформувався на початку 1920-х років, коли розрив напружених стосунків з батьком, що спричинив емоційно-психологічну травму, спонукав його до з’ясування як власної суто людської ідентичності, так і художньо-естетичної позиції.

Сьогодні на позначення цих обох його статусів найчастіше вживається термін амбівалентність. Ми, по можливості, залишимо поза обговоренням складні аспекти приватного життя Крейна, а щодо поетики його творів зауважимо, що вона перебуває і формується на межі між традицією та новаторським експериментом, що навряд чи підлягає чіткій класифікації. Через цю неоднозначність поет і отримував суперечливі відгуки від критиків того часу.

Так, 11 травня 1927 р. в New Republic з'явилася оглядова стаття Едмунда Вілсонса (Edmund Wilsons) «Безробітні музи» (The Muses Out of Work), в якій, з-поміж інших, була розкритикована й збірка Крейна «Білі будівлі»: «Чудовий <…> навіть щось на зразок вишуканого, стиль, якби існувала така річ, як вишуканий стиль, <…> але, наскільки можна помітити, він не застосовується для втілення хоч би якоїсь теми» [204]. Крейн відгукнувся на цю статтю в листі до одного з друзів, зауваживши, що критик намагається пояснити «неясність» і складність однозначної інтерпретації його лірики невпорядкованістю особистого життя, перш за все, його гомосексуальністю: «Стаття Вілсона – досить поверхова, аби почуватися незручно. Все, до біса, просто для когось такого як він, народженого в родині багатих батьків, хто потрапив після престижного університету до крісла критика і т.д., щоб зручно влаштуватися та випікати дошкульні поради поетам – не бути такими «професійними», якими, на його думку, вони є; наче всіх тих, кого він щойно згадав, виховували так само вишукано, як і його, неначе четверо з п’яти з них, чорт забирай, не змушені були більшу частину свого життя хапатися за БУДЬ-ЯКУ роботу, за яку тільки могли вхопитися!» [180].

Восени 1931 р. Макс Істмен (Max Forrester Eastman) опублікував у часописі «Harper’s Bazаar» статтю «Поети, що розмовляють самі з собою» (Poets Talking to Themselves) – відверто різкий випад проти «так званих занадто розумних», до яких відніс Джойса і Крейна, у такий спосіб протестуючи проти «елітарної» літератури «високочолих». Істмен згадав про зустріч із Гартом Крейном, який дав йому прочитати свого вірша, що починався з цитати латинською мовою. Намагаючись її зрозуміти, Істмен запитав про переклад, та Крейн недбало зізнався, що й сам не знає латини. У підсумку критик іронічно виснував: «Після кількагодинної боротьби з англомовною частиною вірша, я повернувся до латинської цитати – як більш інформативної» [140, р. 94]. Як виявилось, це була не особиста позиція одного рецензента, але видання в цілому, оскільки редакція відмовилася друкувати статтю-відповідь на захист Крейна, яку написала письменниця Аніта Бреннер (Anita Brenner).

Адріано Мораес Мігліавацца (Adriano Moraes Migliavacca) негативні відгуки та рецензії сучасників Крейна пояснює тим, що намагання поета знайти певний баланс між традиціями та новаціями були занадто радикальними для його часу, а причину невдач варто шукати у невідповідності амбіцій рівню його знань, власне освіти, того, «що він собі уявляв, тому, що був здатний висловити» [169, р. 15]. Тож ключ до розуміння поезії Крейна варто шукати не в сфері раціонального, але в емоційному досвіді читача, до якого апелює поет, переконаний, що навіть «механізоване суспільство» тією чи іншою мірою зберігає духовність, а отже, й гуманістичні цінності [169]. Навряд чи буде помилкою визнати достовірність такого трактування творчості Г. Крейна з позиції емотивності читача.

У перших десятиліттях ХХ ст. багато визначних поетів США, серед них Томас Стірнз Еліот, Роберт Фрост, Маріанна Мур, Езра Паунд, Гертруда Стайн, Волес Стівенс і Вільям Карлос Вільямс, активно протистояли традиціям, що були закладені національною поезією ХІХ ст. Вони закликали орієнтуватися на максимально достовірне, «натуралістичне» зображення життя, створити поезію, яка б передавала живу емоцію і «живі картини» сучасного світу, тому експериментували з сучасною химерною мовою та мовними патернами, всіляко уникаючи, як вони зазначали, театральності та штучності.

Для Гарта Крейна ця позиція виявилася не надто привабливою. Знавець класичної поезії, шанувальник світових і національних культурно-літературних традицій, він не бачить естетичних привілеїв верлібру, віддаючи перевагу вигадливій риториці перед простим словом, гіперболізації – перед достовірністю зображення. Якщо поети його часу прагнуть скоротити дистанцію між розмовною і поетичною мовою, то Крейн, натомість, намагається їх максимально розвести: простір, що розмежовує повсякдення та його поетичний універсум, відчутно широкий. Тим маркером, що провів цю необхідну поетові межу, стала метафора, у принципово новому, за Крейном, сенсі – складна для розуміння, алогічна, багатопланова, сконструйована за принципом барокового кончетто, яка, попри і завдяки своїй «алогічності», стає потужним імпульсом, власне ядром, з якого починається творення цілісного образу: «З дірок метро, із мороку льохів // Летить безумець до поручнів твоїх // У сорочці, наче вітрило, жартома // Кидає злегка безсловесний караван» (Out of some subway scuttle, cell or loft // A bedlamite speeds to thy parapets // Tilting there momently, shrill shirt ballooning, // A jest falls from the speechless caravan) («Міст» / The Bridge) (тут і далі переклад наш. – А.К.) [135, р. 3]. Саме на цій підставі Брайан Рід (Brian Reed) справедливо характеризує Крейна як маньєриста, що втратив зв’язок між тілесним і духовним, природою й людиною, котрий, до всього, насичує свою поезію відчуттям стриманого вікторіанства. Закид у вікторіанстві зумовлений тим, що Крейн використовує чотиристопний ямб з частими хореїчними заміщеннями, архаїчну мову, застарілі конструкції (“nor . . .nor”), деталізацію, яка особливо виразно проявляється в описових картинах: «Мерехтить метелик, закручує петлі в повітрі бджола // Всі відраховані їм дні // Вони вільні – громіздкість імен над крилатими тілами / Не тяжіє» (Moonmoth and grasshopper that flee our page // And still wing on, untarnished of the name / We pinion to your bodies to assuage // Our envy of your freedom) («Ім'я для всіх» / A Name for All) [135, р. 120], культурно-історичні ремінісценції, найяскравішим прикладом яких є його «Міст», де викладена майже вся історія США. Це художнє полотно, так би мовити, «єлизаветинське» за насиченістю інформацією та виразністю промальованих деталей, майорить вкрапленнями-відсилками до реалій ХХ ст., зненацька уповільнюючи ритм нарації і зупиняючи увагу використанням «чужорідної» наукової лексеми чи вуличного, низького арго, або різкою невідповідністю епічного, ледь не Гомерового стилю «Моста» мізерності сучасних проблем.

Не випадково Монро Спірс (Monroe Spears) вважає, що поезія Гарта Крейна змушує згадати пафос і версифікаційну техніку таких різних і віддалених у часі й просторі поетів як Піндар і Волт Biтмен, що, на наш погляд, має сенс. Для оптимістично налаштованого, в суто американському потрактуванні, Крейна Америка – аж ніяк не «безплідна земля», але тріумфальний Міст, що єднає континенти, часи, народи, культури, власне США для нього – новий культурний материк [191].

Сучасник Крейна, відомий мислитель, письменник Волдо Френк (Waldo Frank) особливу увагу звернув на поетів цикл «Подорожі» (Voyages). У ньому він побачив ознаки нового етапу Крейнової поетичної зрілості: на відміну від ранньої, дещо хаотичної й абстрактної лірики, цей цикл поезій структурований за певним тематичним принципом, якому підпорядковано вокабуляр, що дає цікаву поживу для синтаксичного аналізу лірики і дозволяє крізь слово побачити способи формування образу [144]. Зауважимо, що така висока оцінка «зрілості» цього циклу зумовлюється й тим, що він демонструє довершений зразок гармонійного поєднання здобутків попередників: є в його поезії й відгомін граціозної образності символізму, й барвистої складної «єлизаветинської» риторики, й традиційного для романтизму злиття людини з природою.

Як зізнавався сам Крейн, той його «амбітний» стиль, що так дратував американських оглядачів, був почасти інспірований реакцією на роботи найбільш впливового англомовного поета часу – Томаса Стірнза Еліота. Захоплений обширом Еліотової ерудиції, що, уформовуючи міфологію нового часу, щедро оприявнювала себе в рясних алюзіях та ремінісценціях, водночас спонукаючи до створення нової поетичної техніки, Крейн не приймав притаманне Еліоту песимістичне сприйняття модерністської сучасності і, зосібна, його апокаліптичну прогностику майбуття людства, цивілізації, культури. Це була головна теза його дистанційованої у просторі полеміки з Еліотом. Волдо Френк був переконаний, що роботи поета – обдумане продовження грандіозних традицій у сучасному індустріалізованому світі [144], і на це його надихнула саме поетична практика Еліота. Як говорив Т. С. Еліот, «поет повинен ставати більш всеохоплюючим, більш алюзивним, більш непрямим, щоб насильно примусити мову…виразити те, що хоче поет» [142, с. 88]. Орієнтуючись на нього, Крейн прагнув максимально інтенсивного включення культурної спадщини людства в свій художній універсум, різноманітних релігійних та міфологічних традицій, що мало за наслідок не лише багатозначність закладених у тропі смислів, але їхню семантичну варіативність, розмитість, принципову неможливість однозначного прочитання, чому мала слугувати не лише мова, як це вже робив Волт Вітмен, ще один з попередників Крейна, на якого він постійно покликався, але саме слово – слово стало тим простором, на якому і з яким експериментував поет. Дещо випереджаючи подальший аналіз, можна навести приклад з потрактування релігійних мотивів Еліотом і Крейном. Еліот, як відомо, називав себе католиком і був підкреслено традиційним, навіть ортодоксальним у ставленні до християнських цінностей. Для Крейна християнство було лише однією з багатьох популярних міфологій, що на початку ХХ століття, для нього принаймні, вже не мала сакрального смислу, тому її «неповноту», виходячи з контексту національної історії і культури, він намагався компенсувати включенням індіанської міфології. Саме такий синтез і симбіоз християнської та індіанської міфології, на думку Крейна, репрезентативний для розуміння своєрідності культури й ментальності нації, що він намагався реалізувати при написанні поеми «Міст», яка від початку задумувалась ним як національний епос Америки.

На переконання Т. С. Еліота, неможливо оцінити внесок поета в літературний процес, не порівнявши його з попередниками – лише контекстуальний вимір, зіставлення з традиціями національної та світової літератури може забезпечити неупередженість об’єктивної оцінки. Еліот ідентифікував добу модерну як період абсолютного духовного декадансу. Саме в цьому Крейн відрізнявся від нього. Підставою для неприйняття Крейном Еліотового песимізму слугувало й те, що останній нібито пропустив деякі важливі духовні події, які були характерними для модерну. Сучасний світ, у тому числі й сучасне американське суспільство (яке для Еліота було безнадійно деградованим, і стан занепаду якого ставав все більш катастрофічним), на думку Крейна, все ж мали свою, хай і не таку відчутну, але неповторну духовність, яку й слід було художньо осмислити. Гуманістичні цінності доби модерну, переконував Крейн, не надто відрізняються від традиційних цінностей людства, але вони постають інакшими в кожен час, і цю різницю поети не повинні прогледіти, а навпаки – підкреслити. По-різному поети ставилися й до кінцевих цілей літератури. Так, Еліот критикував ліберальні погляди на літературу – велич літератури не можна визначити виключно літературними стандартами. А Крейн вірив, що це і є той вид літературної свободи, що дозволяє створювати поезію, здатну вести читачів новими ділянками свідомості до нового емоційного й чуттєвого досвіду. Для такої поезії повинні віднаходитися нові методи, тому слід вдаватися до нового вокабуляру і нової поетичної техніки. Г. Крейн пояснював важливість теоретичної / технічної побудови поезії тим, що ціль такого виду поезії полягає не в логіці, а в читацькому емоційному й чуттєвому досвідах. Вірші міститимуть цілу низку незвичних асоціацій між словами та символами, що може зрозуміти лише читач, який приділяє увагу попередньому досвіду.

Отже, Крейна, перш за все, захоплювала поетика Еліота, як потужний і ефективний засіб ретрансляції інтелектуальних та духовних смислів його поезії. Але Крейн відчував у роботах Еліота, особливо в «Безплідній землі», цілковитий песимізм, який вважав помилковим. Опонентом Крейна виступив авторитетний критик Ален Тейт, який підставно пояснював Еліотів песимізм як результат глибоких рефлексій, філософських розмислів про світ, людину та поступ цивілізації, вияв притаманного поетові бачення життя, заснований на ґрунтовному знанні культури людства. Більше того, на погляд А. Тейта, приватне життя Гарта Крейна, а надто проблематика і поетика його творів – доказ думки Еліота про крах індивідуальної свідомості. Разом з тим, Крейн, що належав до числа поціновувачів інтелектуальної поезії Еліота, поділяв його переконання в необхідності фондування літератури на каноні, включенні максимально широкого літературно-культурного контексту в будь-який, навіть незначний за обсягом твір. Цим А. Тейт пояснює очевидну розбіжність між завжди амбітним задумом Крейнових творів, що претендують на епічний розмах, та еклектикою його стилю – від визивного експериментування до архаїки. А. Тейт ретельно відслідкував ймовірні поетичні впливи на поетику Крейнових творів, зазначивши відчутну залежність поета від традицій національної романтичної поезії, а також певну його подібність, як творчу, так і особистісну, з А. Рембо, при цьому зауваживши, що Крейн, на противагу Рембо, контролював власну чуттєвість, продукуючи «філософію чуттєвості без точки зору» [196, р. 27]. Так, дійсно, можна виокремити багато спільних рис у житті й творчості цих двох поетів. Перше, що кидається в око, – це бунтівна асоціальна поведінка, декларована гомосексуальність, вживання алкоголю та наркотиків, нехтування будь-якими правилами (як соціальними, так і мистецькими), наприклад, відверте недотримання пунктуації: «Бо, дорогий, Мистецтва Дар // Не в тому – вір мені, їй-право! – // Щоб Евкаліпт прийняв тягар // Гекзаметричного удава» [91]. Як відгомін поетичних візій Рембо про поета-викрадача вогню, можемо згадати прагнення крейнівського ліричного героя поеми «Міст» розбудити «Руку Вогню», що для обох митців символізувало творчі сили. Але на цих аспектах схожість, власне, й закінчується. Рембо намагався впровадити в життя ідею «поезії яснобачення», пізнати всі таємниці світу, щоб донести їх читачеві, бунтував проти буденності митців, а Крейн саме цією конкретикою буденного життя й надихався, й обрав собі роль міфотворця, розробляючи інші тематичні пласти.

Вочевидь, має рацію В. Муравйов, стверджуючи, що Гарт Крейн – «відчайдушний … шукач віршованого слова, того, що не підмінює і не «відображає», що віднаходить дійсність. Поезія Гарта Крейна складна для розуміння, бо вона примушує заглибитися в неї повною мірою, щоб осягнути логіку й манеру письма, інакших щодо звичних нам. У його поезії слова напружені так, що вони переповнюють свій зміст і логіку. Еліот звертався до християнських цінностей як реакції на сучасний духовний занепад, намагаючись у своїх літературних та критичних працях знайти дорогу назад, до вже апробованого релігійного досвіду. Натомість Крейн, звертаючись до сучасного досвіду, яким би хаотичним він не був, саме його бачить джерелом нової духовності. Саме ці пошуки й призвели до такої складності його поезій» [56, с. 27]. На думку В. Муравйова, прагнення Гарта Крейна творити елітарну літературу було близьким до засад російських акмеїстів, а творчість письменника нагадувала йому поезії О. Мандельштама, який вигадливо й довершено поєднував культурний контекст, міф та сучасність. Нам така подібність видається вірогідною в аспекті трактування слова акмеїстами як «Логосу» та Крейнової концепції «логіки метафори». «Крейн постійно відтворював слова зсередини, напружуючи їхнє значення до межі ідіоматичної; ця постійність – …безсумнівна ознака таланту. Значення слів, по суті, завжди ідіоми: у них є свій зсув, у них – своє життя. Ми зможемо оволодіти ними й приєднатися до їхнього життя, лише вдумуючись в цю ідіоматику змісту, лише відтворюючи його» [56, с. 26].

Зазначене дає підстави говорити про оригінальність місця Крейна в художній системі американського модернізму, хоч він і не нехтує використанням звичних для модерністської поетики засобів: фрагментарності викладу, деталізації, навмисної ускладненості мови та синтаксису, культурно-історичних ремінісценцій, інтуїтивності, естетизму та гри з багатим асоціативним рядом слів, їхньою багатозначністю.

Дискусії щодо стилю Крейна точаться донині, й здебільшого дослідники починають з тези про «особливий» або «аномальний стиль» Крейна [183]. Сукупність його художніх прийомів називають бароковою [183], сюрреалістичною [183], мозаїчною [183]. Брайан Рід (Brian Reed) у книзі «Гарт Крейн: дорогою світла» (Hart Crane: after his lights, 2006), доводить, що Крейн – типовий модерніст, про що свідчить його відчуженість, зосередженість на грі словом, надпотужна концентрація тропів, пишна риторика та ін. [183]. Ленгдон Геммер (Lengdon Hammer) у роботі «Гарт Крейн та Ален Тейт: дволикий модернізм» (Hart Crane and Allen Tate: Janus-Faced Modernism, 1993) трактує поезію Крейна як спробу відродити високий стиль попередніх століть [151], а Джерард Тітус-Кармел (Gerard Titus-Carmel) у розвідці «Прагнення: хвала Гарту Крейну» (L`elancement: Eloge de Hart Crane, 1998) зображає його як предтечу постструктуралістської концепції тексту, що «актуалізує значущість позаструктурних, маргінальних, асоціальних елементів, здатних підірвати загальноприйняті коди та структури» [201, р. 37].

У 1920-ті роки, завдяки поширенню психоаналітичних теорій З. Фройда, що, на загал, пояснюють вчинки людей та їхні внутрішні протиріччя крізь призму підсвідомого та розділення особистості на три складові, між якими точиться суперечка, в американській культурі й суспільстві відкрито заговорили про інтимне життя, і багато митців зізналися у своїй гомосексуальності. Згідно з твердженнями З. Фройда, одним із чинників гомосексуального потягу є неподоланий «Едипів комплекс» – притаманна хлопчакам певного віку любов до матері та нелюбов до батька [106]. Ця теза має безпосередній стосунок до Г. Крейна, ставлення якого до батька було вельми складним і обопільно обтяжливим. Більше того, визивно підкреслюючи особливе почуття і любов до матері, Крейн узяв собі за творчий псевдонім дівоче прізвище матері Гарт. А з роками, протиставляючи себе брутальній маскулінності батька, ніжність і любов Крейн переніс на товаришів-однолітків чоловічої статі. Відомі сьогодні факти біографії Крейна говорять про те, що він зростав у сім’ї, де батьки часто з’ясовували свої стосунки сварками, в яких Крейн завжди ставав на бік матері. Його батько був заможним фабрикантом, тому від сина, на зразок Діккенсового містера Домбі, очікував і вимагав різноманітних успіхів, що мали свідчити про його діловитість. Неспроможність гідно суперничати з батьком, ненависть і в той же час страх перед ним і підштовхнули Крейна до гомосексуалізму. Акцентуючи увагу на цій грані приватного життя і особистості поета, Роберт Мартін (Robert Martin) вдався до гомосексуального прочитання (gay readings) його поезій, що посутньо звузило проблемне поле творів Крейна, не кажучи вже про упереджену одновимірність потрактування його символіки [166]. Ален Тейт теж не уникає розмови про гомоеротизм Крейна, який для нього є гомосексуальним наче не з власної волі. Так, каже А. Тейт, Крейн мав виразні сексуальні преференції, але не прагнув декларувати їх публічно, тим більше на сторінках своїх творів.

Епатажною популярністю скористалися представники сексуальних меншин, які й нарекли Крейна своїм поетичним речником. Ця репутація Крейна, з присмаком скандалу, спонукала критиків перших десятиліть ХХ ст. відшукувати приховані, потаєні знаки його сексуальності в його поетичних рядках, але всі спроби «гомосексуалізувати» його поезію привели до одного остаточного висновку: гомосексуальністю, скільки б про це не говорили і не писали, не вичерпується і не визначається зміст творів Крейна, як і взагалі значення зробленого ним. Попри це, Джеймс Франко, американський актор та режисер-початківець, який у 2011 р. зняв фільм про життя Гарта Крейна «Зруйнований храм» (The Broken Tower) (за назвою останнього вірша поета), вилаштував сюжет саме на гомосексуальності митця, що, втім, не принесло його творінню успіху. Це тим більш показово, що Крейн цікавився кіно, алюзіями на яке виразно маркований його поетичний простір.

Зауважимо, що поет ефективно використовував і прийом монтажу, реалізований не лише у фрагментарності оповіді, а й у чергуванні / міксі різнопланових смислових блоків чи уповільненні перебігу ліричного сюжету, що створює кінематографічний ефект «крупного плану». Про орієнтованість на техніку кіно дозволяє говорити наче б недомовленість як поеми «Міст», так і інших поезій Крейна, що здаються вирваними з контексту якогось більшого твору. Використовуючи паралельний виклад різних у часі й просторі подій, Крейн вигадливо поєднував різні теми, різні образи. Так, «Ван Вінкль» (Van Winkle) (частина поеми «Міст») органічно поєднує минуле і майбутнє, переконливо демонструючи вічність міфочасу. Інша значима ознака сучасного життя у поезіях Крейна – імітування фонічною образністю джазових ритмів, що характеризувалися поліритмією та синкопою – не співпадінням ритмічного акценту з метричним: «Джаз – хвиля модернізму» [194, р. 4]. Зауважимо, що навіть жанрово Гарт Крейн визначав свої твори за власним музичним баченням: «Міст» – це симфонія на епічну тему, «Гавань на світанку» (The Harbor Dawn) – легато, «Катті Сарк» (Cutty Sark) – фуга. Для поета музика й поетична творчість – нерозривні, бо майже всі свої твори він написав протягом так званих «музичних марафонів», коли слухав музику навіть не годинами, а декілька діб поспіль, витворюючи поетичні образи під впливом музичної стихії [183].

У 1960-х-1970-х роках почалася нова хвиля зацікавленості постаттю Гарта Крейна, що демонструє спроби дослідників чітко визначити приналежність творчого спадку поета до певного літературного напрямку або має тенденцію до пошуку нових «родзинок» у його творах. Для Герберта Лейбовіца (Herbert Leibowitz), наприклад, вся лірика Крейна постає суперечливим і нестримним агоном любові й смерті [160]. Зіткненням цих двох начал, як колись для древніх греків, для Крейна починалося нове творіння – поява нового мистецького твору, з’ява нового природного явища чи від(на)родження поета в новій іпостасі. Апелюючи до конструктивної життєдайної сили (Ерос), Крейн формує відчуття підвищеної сексуальності, якою наснажені його метафори, символи, весь художній світ. Деструктивна сила (Танатос), у свою чергу, загрожує втратою творчого потенціалу, що для Гарта Крейна було страшніше за втрату кохання (коханого, коханої). Але над Танатосом та Еросом домінує вища сила – Слово (Поезія), котре митець підносить до рангу божества, служіння якому вважає своїм вищим покликанням [160]. Цикл «Подорожі» бачиться нам найяскравішим прикладом вірогідності такої концепції, адже в ньому тісно переплелися і любов, і смерть, і переродження – можливе завдяки поетичному потенціалу людини. Кевін Кін (Kevin Keane) теж розглядає творчість Крейна в міфопоетичному ключі, виділяючи дві головні засади – Ерос і Танатос, у свій спосіб розвиваючи тези роботи Герберта Лейбовіца [156].

Пол Шерман (Paul Sherman) називає Крейна поетом близьким до кубістів, акцентуючи увагу на авангардному спрямуванні його лірики. Навряд чи зазначеної Шерманом метафоричної плинності, за допомогою якої поет демонструє мінливість своїх почуттів і різноманітного життєвого й митецького досвіду, достатньо для вагомості таких тверджень, що наразі виглядають радше декларативними [188]. На нашу думку, варто зазначити більш вагомі естетичні засади кубізму, притаманні творам Гарта Крейна. Перш за все, приваблює поета ідея кубістів творити інтелектуальне мистецтво, в якому нівелюються категорії часу та простору. Пабло Пікассо маніфестував принцип кубістів зображувати не те, що вони бачать, а те, що вони знають (Волдо Френк зазначав, що Крейн – це містик, який знає завдяки миттєвому досвіду [144]), наголошуючи на важливості кожної окремої деталі та всього витвору в цілому. Використання поетом техніки «пуантіль» і колажу давали змогу не лише розширити інформативність твору, а й надати нових значень образам, оскільки текст для колажу мав зачіпати актуальні суспільні теми. У механізованому сучасному світі Крейн активно культивував прагнення кубіста Фернана Леже поєднати елементи натури з промисловими механізмами, але не переходячи безпосередньо в «трубізм».

Доречно говорити про близькість Гарта Крейна до кубізму, спираючись на термін Г. Аполлінера, так званий «орфізм», яким він назвав особливий стиль художника-кубіста Р. Делоне. За твердженням Г. Аполлінера, мистецтво, подібно до Орфея, повинно зачаровувати. Докладніше естетику орфізму ми будемо розглядати далі.

Маргарет Урофф (Margaret Uroff), виходячи з теорії Е. Кассірера про походження міфів, стверджує, що символічна форма слова об’єднує в собі і предмет, і смисл, і символ, формуючи цілісний, символічно наснажений образ. Дослідниця ідентифікує два імпульси, що бачаться їй визначальними у поетиці Крейна – імпульс до жорстокості та імпульс до влади, котрі виражаються в трьох символах – вогонь, вітер та процес нищення / руйнування. Наприклад, у «Легенді» (Legend) вогонь, що є як деструктивною, так і очисною силою, – це центральний образ [202]. Докладніше про роль першостихій у поезії Гарта Крейна будемо говорити в подальших розділах.

Елементи містицизму в поезіях Гарта Крейна докладно проаналізував Віктор Стрендберг (Victor Strandberg), який, до всього, суїцид поета потрактував як ілюстрацію ідеї Вільяма Джеймса про те, що коли життя втрачає сенс, хвороблива душа (Sick Soul Condition) повинна переродитися. Відомо, що на Крейна мали певний уплив положення Джеймса про містичну свідомість та її фази. В. Стрендберг виділяє наступні фактори, які дозволяли Крейну ввійти в стан містичної свідомості: газ («…я відчував надзвичайну силу в собі – вона здавалась майже надприродною, …а голос продовжував говорити мені: «Ти маєш вищу свідомість, ти маєш вищу свідомість...». Я пізнав моменти вічності.» [136, р. 262]); алкоголь («Якби я мав змогу пити вино щовечора, я міг би зробити більше…» [136, с. 57]); музика («Сучасна музика майже зводить мене з розуму!» [136, 79]); кохання («Я бачив, як Слово сотворило Плоть… Я відчув екстаз, ідучи за руку по найпрекраснішому в світі мосту, троси якого обіймали нас та підіймали вгору в танці» [136, с. 90]); море («Я думав, море оповило мене, і я став трішки іншим, а очі мої були обціловані розмовою без слів» [136, с. 117]). Містицизм слугував Крейну інструментом «завоювання свідомості»; і тільки свідомість першоначала (для Крейна – море) ширша за індивідуальну свідомість [192]. Сукупність вищезазначених факторів, безперечно, впливала на особливе поетичне бачення митця, але ми не вважаємо можливим зводити творчість поета лише до впливу цих зовнішніх чинників, що збагатили його талант.

Одним із оригінальних досліджень творчості Гарта Крейна 1980-х років є розвідка Ліндсей Стемм Шапіро (Lindsay Stamm Shapiro), яка трактує поезію митця, проводячи паралелі з діяльністю Вільяма Лесказе – архітектора-модерніста, творця проекту і будівничого першого хмарочосу. Саме Лесказе відкрив для Крейна поезію Рембо, який справив на поета неймовірне емоційне та інтелектуальне враження, впливу якого на власну лірику він не заперечував, що ми зазначали вище. Як і Крейн, Лесказе був захоплений, навіть перейнятий ідеєю «міфу Америки», але при цьому обидва намагалися віднайти баланс між європейськими та національними традиціями. Вільям Лесказе став для Крейна своєрідним «мостом» між архітектурою та поезією, яка втілила технологічну мрію модернізму в так званій «поезії хмарочосів» (skyscraper poetry) [187]. Це дослідження є цінним з точки зору позиціонування Крейна як модерніста, тим паче як модерніста-міфотворця. Більш докладно розвинув цю тему Пол Джилз (Paul Giles), британський дослідник американської літератури, котрий позиціонує Крейна як такого, що «бачив себе міфопоетичним героєм, який може перетворювати метал американського промислового світу в золото» [147, р. 208]. Крейнівська інтерпретація міфів зумовлена, в першу чергу, суб’єктивними поглядами митця. Він був певним: щоб будувати нове американське життя, новий міф варто конструювати 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, задовольняючи потребу соціуму в новому міфі, крейнівський авторський міф слугував базисом для подальшого міфотворення нових поколінь поетів.

Лі Едельман (Lee Edelman), базуючись на ідеях деконструктивізму, наново переоцінив важливість творчості Крейна. За Едельманом, оригінальність поета ґрунтується на вишуканій риториці та оригінальному синтаксисі, тому й лінгвістична структура його поезії має аналізуватися й досліджуватися з урахуванням значущості цих факторів. Надзвичайно уважний до теоретичних рефлексій Крейна, Лі Едельман ґрунтував свій підхід на лінгвістичному аналізі його поетики в різних вимірах: від звучання слів до їхніх комбінацій у риторичні фігури, на жаль, не звернувши особливої уваги на тематичне наповнення. Едельман відкрив у поезії Крейна переважання трьох поетичних процесів відповідно до трьох класичних риторичних фігур: процес розбивання, зв’язування та поєднання – анаколуф (неправильне граматичне узгодження слів у реченні), хіазм (інверсія в другій половині фрази) та катахреза (незвичне або помилкове поєднання слів попри несумісність їхніх значень). Едельман говорить, що головний образ поезії Крейна не метафора, коли явища з зафіксованою, усталеною дефініцією отримують інше номінування, але катахреза, тобто називання безіменного. У такий спосіб витворюється наново маркований художній універсум, в якому традиційні поняття обертаються новими семантичними гранями, актуалізованими завдяки функціонуванню в полі взаємодії з до того невідомим. Цілісна конструкція поезії виростає з органічного принципу «логічної метафори», що передує, так званій, чистій логіці й є генетичною основою всього мовлення, продукуючи думки й розширюючи свідомість [141].

1990-ті роки позначені двома діаметрально протилежними за інтенціями та висновками компаративними дослідженнями творчості Крейна. Вільям Мак’Мен (William McMahon), розглядаючи спадщину митця крізь призму естетичних новацій Еліота, дійшов висновку, що крейнівське слідування за Еліотом – вельми наївне та неуспішне. Для критика, Гарт Крейн – це звичайна людина, яка «надягла маску Еліота» [167]. Дійсно, Крейн, як зізнавався він сам, не міг не спиратися на поетичні здобутки Еліота, проте поетова концепція позитивного світогляду (як і багато інших відмінностей між поетами, які ми зазначали вище), на жаль, не отримала належної оцінки науковця. Інакше бачить Крейна вже згаданий Ленгдон Геммер, який аналізує творчість митця в контексті та у зіставленні з творчістю А. Тейта і, в результаті, позиціонує їх наступним чином: перший – це поет-новатор, другий – поет-критик [151]. Ця ж думка проводиться у передмові до видання листів Гарта Крейна під назвою «О моя земле, мої друзі: вибрані листи Гарта Крейна» (O My Land, My Friends: The Selected Letters of Hart Crane, 1997) за редакцією професора Геммера.

ХХІ століття породило цілу низку оригінальних, самобутніх розвідок, де творчість поета інтерпретується по-новому, вже з позицій засвоєної постмодерністської методології. Мері Бакінгем (Mary Buckingam) трактує творчість поета як «поезію-квест»: Гарт Крейн шукає такий собі Грааль, подорожуючи в минуле та майбутнє крізь простір і час, щоразу повертаючись у початкову точку, що свідчить про циклічність квесту. Пошуки Граалю для поета – це пошуки себе, віри, творчих сил, музи. Концепт поетової Музи для М. Бакінгем постає багатогранним, що вона й намагається цілісно проаналізувати. Оскільки Крейн досягав душевного спокою балансом символів, бо він розумів, що чоловіче й жіноче начала необхідні для творення, то поезію Гарта Крейна варто читати, як вважає дослідниця, поза гендерним принципом. Тому проблема статевої приналежності музи Крейна вирішується декількома способами. По-перше, для продуктивності процесу написання віршів автор і муза повинні бути різностатевими, але, по-друге, муза – це ще й материнське начало. У процесі проходження квесту митець намагається оволодіти свободою, шукаючи в ній спокуту. Цей мотив М. Бакінгем пояснює романтичними традиціями крейнівської поезії. Вона називає Крейна романтиком, який створив романтичний «міф себе» як поета, що страждає заради мистецтва, порівнюючи себе з Фаустом – поетичним чи уявним чоловіком у пошуку знань [84]. Такої ж думки тримається й Пол Джилз: «Крейн обговорює відносини між романтизмом і машинерією, між серцем і краном. – (в оригіналі словесна гра «heart and crane») [147, р. 31]. У такому потрактуванні творів Крейна є раціональне зерно, зважаючи на вищезгадане твердження А. Тейта про превалювання традицій романтичної поезії в творчості митця.

Квест-подорож – це подорож із реального, матеріального міста до уяви, яку поет позначає, нагромаджуючи знаки-символи минулого, демонструючи читачеві їхню позачасовість, їхнє буття у вічності (timeless). Реконструюючи досвід минулого, митець прагне наново віднайти той ідеал, що перебуває поза межами щоденної рутини, тому-то він і використовує можливості уяви для осмислення реального світу.

 Найяскравішим прикладом квесту крізь минуле та теперішнє Америки є, безперечно, поема «Міст», яка для М. Бакінгем символізує пошук знання (quest for knowledge). Поет показує, що час і простір – вічні, а людина – лише мала частка всесвіту. Для увічнення людини митець вдається до образу потоку, тобто плинної стихії, як, наприклад, ріка, де рух стрімкої і вічно невпинної, постійно оновлюваної води, в якій оновлюється і людина, усвідомлюючи свою кінечність, сукупно творять «міф для Бога» [128, с. 17]. Утім, Сідні Річмен (Sidney Richman) зазначає, що «Міст» формує не стільки «міф для Бога», скільки «міф до нашого безбожжя» [185, р. 56], а Ричард Грей (Richard Gray) говорить про трансформацію реального мосту в міст ідеальний як символ єднання: «Єднання ріки й моря, землі й неба в один розвінчаний «міф», одну не осквернену кривизну, яка спрямовується вперед і вгору, до абсолюту» [148, р. 88].

Подорож героя – це ще й своєрідна імітація так званого «ритуалу переходу». У Гарта Крейна процес ініціації можна тлумачити в двох площинах: ініціація персонажів його творів (в тому числі й Америки) та ініціація самого поета. Незважаючи на те, що ініціація – процес індивідуальної трансформації, все ж усі герої проходять вісім рівнів квесту-подорожі. Уже починаючи з Поклику (The Call), який спонукає до пошуку пригод, герой відчуває розбалансованість свого власного чи / і суспільного життя, що поступово підводить його до Межі (The Threshold), своєрідної точки відліку пригод, звідки розпочинається безпосередньо процес ініціації, коли герой проходить низку випробувань (The Challenges), позбуваючись своїх слабостей, набуваючи необхідних корисних якостей та досягаючи зрілості, чи то фізичної, чи, здебільшого, духовної. Найбільш важливим етапом випробувань є спуск до Безодні (The Abyss), де герой залишається наодинці з найпотаємнішими своїми страхами, щоб побороти їх, тобто «вбити дракона» (Slay the Dragon) [128], який і втілює ці страхи. М. Бакінгем зазначає, що «Тунель» Крейна – це і є картина Безодні (Пекло) сучасного світу, де докорінно переосмислюється сенс життя, а кульмінаційною точкою стає «прозріння» (The Revelation), усвідомлення потреби померти та переродитися, тобто перевтілитися (The Transformation) і досягти примирення (The Atonement) з новим собою чи / та соціумом. Етап повернення (The Return) до повсякденного життя – найважчий, оскільки герой тепер зобов’язаний нести свої нові знання в сучасний світ, де «наше страждання виціловує Твою (моста – А.К.) єдність» (Kiss of our agony Thou gatherest) («Тунель» / The Tunnel). Окремі положення М. Бакінгем прислужились у нашій роботі.

Ганс Ульріх Гумбрехт (Hans Ulrich Gumbrecht) розглядає творчість Крейна, базуючись на засадах герменевтичної традиції: у поета матеріальна річ, яку позначає слово, має метафізичне значення, тобто його твори – це артикуляція символів, яка спирається на їхній смисл, а завдання читача – розкрити значення цих слів [149]. Таке трактування творчості Гарта Крейна, на нашу думку, є цілком доказовим, хоча й не може претендувати на оригінальність, зважаючи на те, що Г. Гумбрехт здебільшого перефразує самого Крейна в його поясненні чуттєвого досвіду читача.

Брайан Рід у розвідці «Гарт Крейн: дорогою світла», написаній на основі дисертаційної роботи, ґрунтуючись винятково на ортодоксальних моральних критеріях, доводить, що Крейн – типовий модерніст. Він говорить про зневагу Крейна загальноприйнятою мораллю і нехтування суспільною думкою, його лукавство, лицемірство, відчуженість, зосередженість на грі словами без уваги до їхніх смислових відтінків, адже пишна риторика Крейна лише приховує духовну порожнечу і т.п. [183]. Навряд чи можна прийняти такий «аналітичний» підхід до творчості Крейна, тим більше таке потрактування модерністської естетики.

Розвиваючи виказані Маргарет Урофф тези, Крістофер Тайдвел (Christopher Tidewell) називає Гарта Крейна неосимволістом, прослідковуючи вплив на нього французьких символістів (Рембо, Бодлер, Малларме), з поезією яких Крейн був знайомий у перекладах. Критик виділяє в поезії Крейна ряд ознак, які вважає маркерами символістського письма: 1 – алюзії, а не прямі твердження; 2 – порушення синтаксису; 3 – сприйняття слів як полівалентних символів; 3 – повторення певної низки символів; 4 – інтенсивне використання конотативних значень слів замість денотативних. К. Тайдвел доречно називає Крейна «ізольованим ліриком», якого відрізняє від модерністів небажання іронізувати і який своє ставлення до сучасності зумів утілити у манері, котру він означив як «символічний маньєризм» [200, с. 46]. Про це говорять вигадлива та асоціативно примхлива карнавалізація, до якої вдається Крейн, необхідність відшукувати прихований за маскою блазня смисл: «Він бачить фатум та значимість у клоуні, у Чарлі Чапліні, у людині, що ховається в темряві урбанізованого чистилища… Його визначна поезія (а він – все ж великий поет), хай несвідомо й мимохідь, але бере витоки з символізму» [200], чого, до слова, не заперечував сам Крейн.

Ми тримаємося думки, що творчість Крейна не можна віднести до якоїсь певної модерністської течії, бо в своїй поезії він синтезував характерні риси багатьох різнорідних художніх течій, тенденцій, традицій. Саме з довільно-примхливого (на погляд реципієнта, а по суті – виважено-продуманого) поєднання чи зіткнення, інколи навіть еклектичного нанизування образів, мотивів, міфологем чи концептів народжується його неповторний світ. Для прикладу, згадаємо «вікторіанство», з яким у його поезії пов’язана неймовірна точність описів, увага до найдрібніших деталей, а також і схильність до парадоксів, риторична архаїка, вживання рідкісних слів, нехтування правилами англійського синтаксису, що, на свій кшталт, стає таким собі містком до поезії експериментальної – від неї спонтанність форми, що буцімто довільно увиразнюється з розвитком теми, звернення до неосяжного і багатовимірного світу міфів, перш за все, індіанців, топоси і міфологеми яких стали конструктами неоміфологічного світу його поезій.

За всього цього для такого авторитетного дослідника, яким є Гарольд Блум, беззаперечним є американське коріння поезії Гарта Крейна [125]. Блум бачить його безпосередній зв’язок з такими класиками національної культури і літератури, як В. Стівенс, а також Р. В. Емерсон і В. Вітмен, які стояли, за Блумом, біля витоків тієї течії американської філософської думки, яку він назвав американським орфізмом. Для Блума Гарт Крейн – американський Орфей, адепт і пророк американського орфізму, як своєрідної нової релігії нової нації. Один із постулатів орфізму, початки якого пов’язували з міфічним співцем Орфеєм, базувався на переконанні, що душа – це частина божества, тому після смерті, зазнавши ряду перевтілень і очистившись від осквернення тілом, вона зливається з божеством, тобто, як ми бачимо, використовується ідея метемпсихозу, базова для віровчень Давньої Індії чи античності. Зовсім інше тлумачення пропонує англійський дослідник Дж. Томсон (George Thomson), висуваючи гіпотезу про рабську свідомість, що визначила засади орфізму. Науковець окреслює психологічне підґрунтя своєї теорії: тіло раба належить господарю, тому, не маючи змоги звільнитися фізично, невільник мріє про вивільнення хоча б душі [199]. Ми наразі не деталізуємо всі аспекти цієї теорії, вважаючи її дещо віддаленою від першооснов орфічної думки.

Орфізм став початком монотеїзму, знаменуючи собою перехід до визнання єдиного божества. «І Зевс, і Аїд, і Сонце, і Діоніс – одне ціле» [79]. Міф про Орфея, як і все вчення орфіків, тісно пов'язані з культом Діоніса, Деметри та з давньосхідними, особливо єгипетськими, уявленнями. Парадоксальним видається зв’язок із Діонісом, оскільки Орфей, будучи прихильником Аполлона (мистецтва), антипода Діоніса (за Ф. Ніцше), став жертвою вакханок. Але, за переконанням орфіків, діонісійське начало перебуває під впливом аполлонівського. Такі протиріччя у трактуванні вчення орфіків можна пояснити тим, що орфічна література не збереглася, й відсутність першоджерел породила варіативність інтерпретацій.

 Орфея «називали «богословом», але його вчення потребує більш доцільної назви «теософія», оскільки основою орфізму є еклектичне поєднання різних міфів та повір’їв, окультизму та містики» [79]. Орфіки розвинули цілу низку теогоній та космогоній: спочатку був час, потім небо, з якого з'явився Ерос (кохання); спочатку існували вода й гюле (болото), від них пішла земля. Вода й земля вважаються першоелементами, які сотворили Хроноса, що не старіє. Впадає в око, що Гарт Крейн завжди вдавався до зображення першостихій у своїх творах, які дозволяють краще передати внутрішній стан поета, його підсвідомі бажання. Але найпомітнішим, на нашу думку, виявом орфізму в Гарта Крейна є синкретизм різноманітних міфів, культів та вірувань, що переростає в оригінальний міф самого Крейна, який і до цього часу розбурхує свідомість критиків і митців.

Показово, що з початку 1930-х років, тобто одразу по смерті поета, письменники США зверталися до життя і творчого спадку Крейна, надихаючись створеними ним образами чи намагаючись проникнути в таємниці його творчості. Так, знаний драматург Теннессі Вільямс написав п’єсу про життя поета «Кроки мають бути плавними» (Steps Must Be Gentle, 1980), в авторських ремарках до якої висловив «своє останнє бажання… поховати тіло якомога ближче до того місця, де загинув Гарт» [197, р. 4]. Джо Стокдейл (Joe Stockdale) прослідкував крейнівські алюзії в творчості Т. Вільямса, зокрема, всесвітньо відомій п’єсі «Трамвай «Бажання»» (A Streetcar Named Desire) передує епіграф зі «Зруйнованого храму» Крейна, а ім’я поета згадується у багатьох творах драматурга. За часів навчання у Вашингтонському університеті Т. Вільямс навіть викрав із бібліотеки збірку поезій Крейна «Білі будівлі» та поему «Міст» [197].

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); серія картин Джаспера Джона (Jasper John) «Перископ (Гарт Крейн)» (Periscope (Hart Crane)), 1963) та ін.

Серед митців, які захоплювалися творчістю Гарта Крейна та зазнали його впливу, варто згадати Мюріел Рукайзер (Muriel Rukeyser), Кенета Фірінга (Kenneth Fearing) та Едвіна Рольфа (Edwin Rolfe). Поети California Quarterly, який виходив у 1950-х роках, відверто декларували свою орієнтованість на поетичну манеру Крейна, якого вважали ідеальним поетом [183]. Саме в цьому журналі в 1955 році була надрукована «Веселка опівночі» (Rainbow at Midnight) Лоуренса Ліптона (Lawrence Lipton), який проголосив, що відсутність Крейна трагічно позначилася на житті літературного світу.

Смерть Гарта Крейна стала ще однією загадкою, над якою досі розмислюють прихильники його поезії та історики літератури. Крейн сам вибрав час своєї смерті, коли поплив геть від корабля «Орізаба» у водах Мексиканської затоки, відмовившись від рятівного човна і будь-якої допомоги. Такий собі життєвий варіант долі лондонівського Мартіна Ідена. Чарльз Пур (Charles Poore), завзятий прижиттєвий критик Крейна, був переконаний, що цим останнім жестом поет привернув до себе більше уваги, ніж уся його поезія [181]. Альберт Перрі (Albert Parry) в праці з історії Америки так писав про самогубство Крейна: «Це падіння митця, оточеного чужим світом, … народженого занадто рано чи занадто пізно для свого часу, … хто занадто чутливий до нестачі краси… у щоденних болісних стражданнях і потворності; це дивний всеохоплюючий «протест» проти хвороб модерну, його «юродства та болю» [179, р. 58].

Тож епатажна смерть, як і все насичене атмосферою ейфорії життя Крейна, дали ґрунтовну підставу для легендаризації постаті митця, міфологізування його творчості. І, дійсно, художній універсум митця уникає однозначності потрактувань, проте будь-які новації Крейнової поетики знаменували собою зародження його власної міфології. У творах поета тісно сплелися його власне життя, реалії навколишнього світу та архаїчні й сучасні маркери Америки, міф якої й виписував поет. Усі зазначені складові й стали основною підвалиною для вибудови неповторної міфопоетики творів Гарта Крейна. Ця тема й досі не вичерпала свого потенціалу, адже за всієї множинності аналітичних підходів найчастіше увага науковців звертається до міфологічної складової, що стосується як життя і особистості, так і творчості поета (частково завдяки Крейновій самоідентифікації як міфотворця). Зважаючи на вищесказане, саме з позиції міфопоетики його творів найдоцільніше трактувати лірику митця.

## 1.2. Міфопоетика: сучасний стан осмислення

Існуючі різнопланові дослідження проблеми і постійна увага культурологів і літературознавців спонукають до аналітичної рефлексії самого поняття міфопоетики. Термін «міфопоетика» займає особливе місце у літературознавчій теорії, оскільки думки науковців щодо цього поняття діаметрально протилежні. Л. Скупейко, наприклад, пише, що цей термін «по суті, не знайшов застосування в зарубіжному літературознавстві та міфології, принаймні якщо судити за титульними назвами монографічних досліджень чи статей, наприклад, англійською, німецькою чи польською мовами, або за працями таких відомих міфологів, як К. Леві-Строс чи М. Еліаде», припускаючи, що поняття прийшло з міфології як такої та фольклористики [95, с. 11]. «Термін «mythopoeia» (або «mythopoesis**»)**, з давньогрецької μυθοποιία, μυθοποίησις – міфотворення – використовується для позначення оповідного жанру сучасної літератури чи кіномистецтва, в яких письменником чи сценаристом створюється нова міфологія» [48, c. 131]. Слово «міфопоетика» було запропоноване Дж. Р. Толкіном у 1931 році на позначення міфотворення. «Зрозуміло, що міфопоетика відрізняється від міфології і поетики, являючи собою щось інше, особливе, хоча і міф, і поетика присутні у цьому понятті» [50]. Толкінові ідеї отримали подальший розвиток серед провідних митців його часу, вони жваво обговорювалися у 1930–60-х роках неформальною літературною дискусійною групою, організованою на базі Оксфордського університету, куди входив і його найближчий друг К. С. Льюїс.

Учасники цієї групи у своїх творах інтенсивно інкорпорують традиційні міфологічні теми й архетипи у фантастичні сюжети, часто вводять міфологічні мотиви, лише зовні наближаючись до глибинної сутності та цілей міфопоетики. Репрезентована ними міфологія переважно не бере витоки з глибини століть чи місцевих традицій, а виникає у короткий період часу у творах окремих авторів. Міфопоетичні твори часто відносять до категорії фентезі чи наукової фантастики, насправді вони займають, за визначенням відомого дослідника світової міфології Джозефа Кемпбелла, міфологічну нішу в сучасному суспільстві. Науковець, посилаючись на ніцшеанську теорію розвитку людства, яке на сьогодні пережило вже багато міфів минулого, стверджує, що повинні створюватися нові міфи, незважаючи на те, що сучасна культура розвивається занадто швидко для того, щоб суспільство було описане якоюсь міфологічною структурою. Та без відповідної міфології, на думку Д. Кемпбелла, розвинене суспільство дійсно не зможе функціонувати.

За визначенням Генрі та Генріети Франкфортів, міфопоетичне мислення (науковці вживали цей термін як синонім архаїчної думки взагалі) було конкретним і персоніфікованим, тоді як сучасне є абстрактним і безособовим, до того ж, і це основне, міфопоетичне мислення було дофілософським, а сучасне – філософське. Причиною такого протиставлення, за Франкфортами, був той факт, щo «примітивне мислення не могло відійти від перцептивної дійсності: архаїчні народи мислили конкретно, сприймаючи індивідуальну подію як акт буття, розглядаючи світ як особистість, а не за категоріями універсальних законів. Сучасне мислення, навпаки, абстрактне, воно намагається відшукати універсальні принципи посеред існуючого розмаїття» [143, р. 39].

Згідно з Франкфортами, первісні люди жили у міфопоетичному світі, коли кожна природна сила, кожне поняття були особистим буттям; божественне сприймалося іманентно. Зазначена внутрішня властивість та багаточисельність божеств, за твердженням науковців, – прямий результат міфологічної думки, тоді як їх заперечення – перший крок до втрати міфопоетичного мислення, який, наприклад, був зроблений євреями, що ввели доктрину єдиного трансцендентного Бога.

Відсутність визначення поняття при його використанні в якості об’єкту аналізу свідчить не лише про недостатність термінології, а й про необхідність уведення у науковий простір дефініції узагальненого характеру, оскільки міфопоетика може бути предметом дослідження як літературознавства, так і лінгвістики, культурології, фольклористики, історіографії, філософії чи психології. Попри таку неповноту термін «міфопоетика» залишається одним із найбільш уживаних, тому Н. Осипова пропонує своє визначення: «Міфопоетика – творча та особистісна система художника, заснована на художньо мотивованому зверненні до традиційних міфологічних схем, моделей, сюжетно-образних систем та поетики міфу й обряду, в тому числі й до створення «неоміфологічних» текстів. Одночасно міфопоетика є методом дослідження таких літературних явищ, які орієнтовані на міфопоетичні моделі, з метою прослідкувати їхню ґенезу, розвиток і функції в створенні цілісної картини світу, трансформацію традиційних образів, що дозволяє досліджувати широкі інтертекстуальні зв’язки» [81, с. 51 – 52].

В українському літературознавстві міфопоетичний дискурс не залишився поза увагою науковців, навпаки, в останнє десятиліття активно досліджується і знаними науковцями, і молодими ученими. В Україні дослідженням цієї проблеми займалися М. Моклиця, А. Гурдуз, О. Забужко, І. Зварич, А. Нямцу, Д. Наливайко, Я. Поліщук та ін.

Не ставлячи за мету цілісний аналіз проблеми, зупинимось на тих потрактуваннях міфопоетики, що є, з одного боку, найбільш характерними для сучасного розуміння міфопоетичного дискурсу, а з іншого – на ті його складові, що слугують інструментарієм нашого дослідження.

Так, О. Кобзар стверджує, що складність визначення терміну «міфопоетика» «викликана тим фактом, що це поняття поєднує у собі два різні творчі процеси: міфорецепцію та міфотворення. Під міфорецепцією ми розуміємо процес художнього прочитання та сприйняття міфу, його подальшого переосмислення та освоєння. Міфотворення – процес продукування нових міфів» [48, с. 136]. Сутність міфотворчості, на думку дослідниці, полягає в тому, «що певний об’єкт або явище свідомо або  несвідомо наділяється властивостями міфу» [4, с. 3]. Маючи схожий погляд на трактування терміну «міфопоетика», К. Лазарєва пропонує розділяти його на міфопоетику як найменування об’єкту вивчення (архетипного й символічного в творах та його складових: композиції, сюжеті, образах) та як назву методу літературознавчого аналізу, що направлений на вивчення цих явищ [59].

О. Кобзар виділяє три основні шляхи міфопоетики: 1) використання традиційних міфологічних сюжетів та образів, яке передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору); 2) творення авторського міфу, коли організація художнього тексту підпорядковується законам поетики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф); 3) міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль лише декоративного елемента). Отже, «міфопоетика – це частина поетики, яка досліджує не окремі засвоєні митцем міфологеми, а відображену ним цілісну міфопоетичну модель світу і, відповідно, його міфосвідомість, реалізована в системі символів та інших поетичних категорій» [50].

Вивченню міфопоетичної функції та визначенню міфопоетики як «функціональної підсистеми в системі фольклорно-літературних зв’язків» присвячена дисертаційна робота О. С. Киченка «Міфопоетична інтерпретація літературного й фольклорного тексту: тенденції в історії російської літератури 19 століття» (2004). Проаналізувавши широкий діапазон наукових смислів й значень, які сьогодні розуміються ученими під поняттям «міфопоетика», автор теж акцентує на суперечливості запропонованих дефініцій [47, с. 8]. Головну культурну функцію міфопоетики науковець вбачає у тому, що вона виступає сполучною ланкою в системі складних взаємовідносин міфології, фольклору та літератури. Відсилаючи фольклорно-літературні жанри до міфу, О. С. Киченко інтерпретує фольклорний текст як «умовно однорідний» міфологічному середовищу, а літературний текст, навпаки, як «неоднорідний» за його риторичним та поетичним статусом.

Специфіка міфологічної орієнтації культури, на думку науковця, полягає в тому, що в її структурі з’являються проміжні тексти-коди, які реалізуються у вигляді подальших варіантів у текстах наступних рівнів. Причому у процесі текстотворення кожний знак тексту-коду може розгортатися в самостійну парадигму, складаючи свій рівень. За висновком дослідника, міфопоетичний прийом і спрямований саме на створення такого тексту-коду.

О. Киченко визначає 4 підходи до визначення міфопоетики: «1) відображення міфів у творчому авторському світогляді; 2) «міфологічна традиція», тобто використання попередніх світоглядних шаблонів в пізніший історичний час; 3) відображає індивідуальний світогляд; 4) «методологічний принцип дослідження семантики літературної творчості»» [47, с. 115]. Попри всю складність дефініції, таке визначення терміну вбачається нам найбільш повним (хоча О. Кобзар пропонує подібне формулювання), тому саме його ми будемо використовувати як дієвий інструмент у нашому дослідженні.

С. Шубович, розглядаючи міфопоетику як відгалуження «міфологічної науки», виділяє два напрямки міфопоетики – семантичний та синтаксичний. Перший позначає «міфопоетичну модель світу», що є сукупністю всіх міфів певної традиції та існує як зв'язок природи й людини; другий розкриває знакову наповненість міфу [111]. Д. Козолупенко теж визначає міфопоетику як сукупність культурного спадку, слушно наголошуючи, що міфопоетика й міф – це не синонімічні явища, хоча й взаємопов’язані [54].

Тобто, міфопоетику варто розглядати як цілісну систему. «Під міфопоетичною парадигмою розуміємо не тільки цілий комплекс понять («міфологема», «архетип», «поетичний космос») або систему міфів, використаних автором у своїй творчості, а й особливий тип мислення (міфомислення), що ґрунтується на фаталістичному відчутті світу героїв» [80, с. 119]. О. Коляда зауважує, що базис міфопоетики поділяється на смислові знаки (метазнаки) та групи смислових знаків (метакластери). До смислових знаків відносяться “семантема”, “міфема”**,** “міфологема”; до груп смислових знаків відносяться міфопоетичне мислення, міфопоетична свідомість та міфопоетична уява. Семантему науковець визначає як первинною почуттєвою характеристикою міфу; міфему – як соціально-психологічний та структурно-семантичний фундамент міфу; міфологему – як конкретно-образний, символічний спосіб зображення реальності. Елементи груп смислових знаків пояснюються як наступні: міфопоетичне мислення – реконструкція міфу за допомогою архетипів; міфопоетична свідомість – «серія ключових мотивів, їхніх семантичних полів, реалізованих у сюжетних зчепленнях і парадигмах на базі міфологічних уявлень, які лежать в основі соціально-побутових відносин будь-якої національної групи й які оформлені у ритуальній практиці»; міфопоетична уява (трансцендентальна уява) – суть усієї міфопоетики, процес сполучення та роз’єднування символічних образів у творі [55]. Міфологічні ситуації й образи можуть виявлятися в творі явно (експліцитно) або опосередковано (латентно), при цьому, якщо не згадане ім’я міфологічного героя, то це ще не свідчить про відсутність пов’язаного з ним комплексу міфопоетичних смислів. «Міфомислення зберігає найдавніші форми сприйняття світу в їх синкретизмі, вирівнює мікро- й макрокосм, несе в собі ідею циклічного відродження. Провідною якістю цієї моделі світу є все-сакральність. Міфологеми в системі міфопоетики виконують функцію знаків-замісників цілісних ситуацій та сюжетів, уже за допомогою деяких із них можливо реконструювати поетичний космос автора, оскільки вони органічно взаємопов’язані та взаємодоповнювані» [51, с. 44]. Зазначене пояснення міфомислення дозволяє виявити наявні його елементи та їх функції в текстах, наприклад, експліцитні й латентні міфологічні знаки-замінники в поезіях Гарта Крейна, які дають сучасному реципієнтові ключ до розуміння авторського міфу митця, аналізу поетових алюзії й т. ін.

Отже, окрім визначення самого поняття «міфопоетика», важливою ланкою літературознавчої науки є й міфопоетичний аналіз тексту. О. Кобзар виділяє три основних етапи аналізу міфопоетичного твору: 1) виділення міфологічних мотивів і сюжетів, які використовує автор у своєму творі на всіх текстових рівнях, дослідження їхнього перетворення щодо первинного міфу; 2) аналіз дій, розгляд розвитку характеру персонажів у площині їхнього «міфологічного походження та мислення»; 3) встановлення значення нового міфу для «розуміння дійсності як явища, що розвивається з точки зору автора та його персонажів, тобто в історичній перспективі та у взаєминах зі значеннями інших міфів зазначеного історично-культурного простору» [48, с. 136]. Дослідниця пропонує аналізувати твір крізь призму аналізу міфем на гіпотекстовому, текстовому та гіпертекстовому рівнях. На першому рівні елементами аналізу є структурні елементи міфологічного твору (заголовок, підзаголовок, експозиція, зав’язка, розвиток дії і кульмінація, розв’язка, епілог) та жанрово-семантичні компоненти тексту (простір, час, система персонажів, мовні коди). Основним об’єктом аналізу на текстовому рівні є система компонентів: тематичний, композиційний, хронотопний, характерологічний, сюжетний, у полі яких досліджуються різні типи та форми міфологічних елементів, їхнє семантичне наповнення, динаміка змін їхніх значень. «На гіпертекстовому рівні, унаслідок семантичних трансформацій (поляризації чи інверсії) значення міфологізму розвивається, що надає йому статусу історичного мегасимволу, котрий виконує еволютивну функцію – відтворює ментальні цінності суспільства в цілому і розуміння якого адекватне в межах мегатексту. Подальший розвиток приводить до переходу такого мегасимволу до розряду міфологічних концептів ˂…˃, які відтворюються у значній кількості текстів у межах циклу творів національної літератури чи у межах усієї культури» [49, с. 20].

М. Зуєнко так окреслює основні етапи міфопоетичного аналізу: «1) визначити запозичені письменником із міфології міфи, ряд образів, мотивів, використаних окремих композиційних та сюжетних ходів міфу для організації художнього світу власного твору; 2) дати аналіз творчо переосмисленому письменником міфологічного матеріалу відповідно до ідейно-естетичного спрямування літературного контексту; 3) визначити функцію міфу в тексті; 4) установити місце і значення запозиченого міфологічного матеріалу для створення художньої картини світу митця, його художньої манери [44, с. 22]. Аналізуючи твори Крейна в подальших розділах нам видається доречним користуватися такою методою, оскільки саме «міфопоетичний метод аналізу художнього твору сприяє глибокому дослідженню його змісту, поясненню мотивації вчинків та поведінки персонажів, відкриває міжкультурні та інтертекстуальні зв’язки» [49].

Як зазначає Г. Драненко: «Проблема витоків художньої творчості віддавна пов’язувалася з міфом, адже будь-який мистець послуговується, свідомо чи ні, міфами, які його твори запозичують, трансформують чи передають. Одні письменники позначають зв’язок свого твору з міфом за допомогою залучення до його назви імен міфологічних героїв, другі покликаються на міфологічний контекст, інші ж із більшою чи меншою наполегливістю вводять у твір міфологічну деталь або ім’я, які містять ключ для його розуміння» [36, с. 101]. Виявлення міфу в творі дослідниця розглядає і як форму палімпсестного письма, в якому міф є інтертекстом, і як тлумачення міфологічного сюжетно-образного матеріалу, і як чинник прояву явищ міфопоетики та міфотворчості. «Дедалі частіше міф стає не ціллю дослідницького прочитання художнього твору, а знаряддям його тлумачення, коли пошуки прихованих міфологічних структур здійснюються шляхом інтуїтивного осягнення тексту. При цьому застосування тлумачних підходів сприяє поглибленню сенсу художнього твору за допомогою інших сенсів, а телеологічне пояснення, себто розкриття внутрішніх причин досліджуваного явища, доповнює каузальні експлікації або взагалі приходить їм на заміну» [36, с. 101].

На позначення цілої низки напрямів дослідження міфу Г. Драненко вживає узагальнений термін «міфокритика», а «міфокритиками нарікаються вчені, які в різний спосіб розглядали у своїх дослідженнях поняття «міф»» [37, с. 8]. Тобто, міфокритичний метод базується на пошуку в кожному художньому творі міфологічної основи, а «в міфі бачить вираз невпинного процесу символізації» [37, с. 26].

Суперечки щодо визначення терміну «міфопоетика» точаться до цього часу, попри нині існуючі його визначення. Але в його основі лежить ключове поняття «міф», з якого виникли всі похідні терміни. За авторитетним твердженням О. Лосєва: "Весь світ і всі його складові моменти, і все живе, і все неживе, однаково суть міф..." [64, с. 181]. Міф має багато потрактувань, але всі дослідники єдині в тому, що метафоричність та символічність міфологічної логіки виражається в образах, які є фундаментом міфотворчості й міфопоетики. У той же час варто відмітити, що міфотворчість поета має свідомий характер, на відміну від народної міфотворчості. У цьому – основне зіставлення міфопоетики й стихійної міфотворчості.

Саме створення міфів дозволяло людині «маркувати» «середовище, роблячи його нехай не дружнім, так хоча б менш ворожим» [38, с. 116], а пізніша поява нових авторських міфів дозволила митцю відчути себе творцем (за твердженням М. Еліаде про відношення міфу до «створення») [112, с. 38]. Історик літератури Дж. Е. Каддон (J. A. Cuddon) визначає міф так: «Міф – це історія, що є неправдою та залучає надприродні істоти. Міф завжди пов’язаний із створенням, він пояснює, як певне явище виникло. У міфі зовнішній шар оповіді не важливий, лише ядро оповіді пояснює певні архетипи, почуття та емоції, роблячи їх універсальними та позачасовими» [137, с. 525 – 526].

Оскільки, «незважаючи на сталу матрицю, міф має нестабільну поведінку, тобто демонструє поєднання ладу та безладу як на синхронному, так і на діахронному рівнях» [37, с. 10], Г. Драненко виокремлює два рівні впорядкування міфів – план незмінності (інваріантності) та план можливостей (пробабілізму), «всередині яких формуються потенції індивідуальної творчості» [37, с. 10]. Тобто, міф – це не зразок для письменника, а лише універсальна структура, із якої митці можуть утворювати безліч нових творів. «Творча уява мистця бере з міфу генеративну граматику історій, яку вона має «оформити» за допомогою певної мови» [37, с. 10].

К. Лозовик акцентує на розрізненні міфу як розповідної структури (оповідь) та міфу як особливої форми мислення, що формує уяву давніх людей про світ; тому при розгляді твору вона пропонує звертатися не до архаїчного міфу, художність якого несвідома й не виокремлюється як категорія літературознавства, а до міфу, що органічно вплетений в структуру літературного твору [63]. При аналізі тексту, на нашу думку, особливу увагу слід приділити функції міфу в тексті, оскільки автор свідомо чи підсвідомо відправляє код читачеві, сподіваючись на його розшифрування.

Розглядаючи міфологічну свідомість, яка характеризується тим, що саме міф продукує певний спосіб сприйняття світу, Г. Денисенко виділяє наступні функції міфу: 1) інтегруючу, яка є бінарною, допомагаючи одночасно й єднанню суспільства, й психологічному захисту кожного його представника; 2) творчу, до складу якої входить і поклик до творчості; 3) комунікативну: міф допомагає індивіду встановити зв’язок «із рештою людства завдяки суспільній свідомості – неперервний потік обміну інформацією» та 4) координаційну: «як архетип соціального досвіду міф передає в стислій формі сприйняття «місця й ролі» різноманітних феноменів цього світу та можливі види моделі поведінки, відношення до них» [32, с. 15].

Д. Козолупенко виділяє лише дві основні функції міфу – адаптивну та творчу, всі ж інші функції – вторинні, похідні від перших двох. Адаптивна функція забезпечує стійкість культури, суспільства й особистості; творча функція «лежить в основі зміни як такої і постійного поширення інтересу людини за рамки існуючого світосприйняття, чим забезпечує гнучкість суспільства й світосприйняття» [54, с. 189].

 Г. Драненко теж виокремлює лише дві функції міфу – онтологічну й аксіологічну. Перша пояснює самобутність міфу тим, що він одночасно є і «вмістищем» об’єкта пізнання і формою пізнання, тобто «міф розпитує світ та постає відповіддю на запитання». Друга полягає у властивості міфу відкривати істину, тобто міф «стає для людини дороговказом життєвих цінностей» [37, с. 26].

Кожен письменник, використовуючи міф, пристосовує його до своїх власних цілей, відтак, ми тримаємося думки, що «…у світовій літературі функції міфу є сталими: 1) культурологічна, що полягає у виникненні в тексті символу, який надає твору загально філософського звучання; 2) гносеологічна пояснюється одвічним намаганням людства висловити розуміння світу; 3) соціально-регулювальна розкривається у формуванні певного ставлення до навколишнього світу; 4) імагінативна пояснює орієнтацію людства на диво, оскільки література за допомогою натхнення наближає людину до прихованого сенсу буття, до пізнання Абсолюту» [44, с. 22].

Оскільки міф постає як система різноманітних кодів, символів, то «образи міфів перетворилися в архетипи, що укорінені в глибоких підсвідомих шарах психіки й утворюють основу всієї наступної поетичної творчості, тому вони перманентно репродукуються в літературі у вигляді константних образів й мотивів» [49, с. 136]. А. Нямцу пояснює, що саме міфологія є формою обробки архетипу, саме вона перетворює їх в універсальні коди [78], архетипи, в свою чергу, «складаючи першооснову («ядро») людського буття, зреалізовуються в інваріантах, які, зберігаючи зв'язок з першоосновою, можуть мати на різних стадіях розвитку словесного мистецтва конкретне сюжетне оформлення» [49, с. 21]. Аналіз саме таких основних архетипних образів і є одним із векторів нашого дослідження міфопоетики Гарта Крейна.

У літературі міф трансформується в міфологізм – «спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури» [62, с. 452]. У кожний історичний період ця реалізація відбувалася на свій власний лад, слугуючи задачам тодішньої історичної епохи, тогочасного суспільства. Саме тому ми маємо різні варіанти декодування міфів у літературі в різні роки. «Світ «розмовляє» з людиною, і щоб зрозуміти цю мову, досить знати міфи й уміти розгадувати символи» [112, с. 110]. Щоб прослідкувати шляхи проникнення міфу в літературу, С. Тєлєгін пропонує оперувати терміном «міфореставрація», описуючи три шляхи такого проникнення: запозичення міфологічних сюжетів та образів, створення власної системи міфів, реконструкція міфологічної свідомості [100].

Отже, «міфопоетика базується на міфологізмі, який є властивістю художнього мислення і реалізується під час творення художнього світу, а значить притаманна кожному талановитому майстру слова» [31, с. 104].

Особливого значення набуває міфічний час – «замкнутий (внутрішній), циклічний» [112, с. 11]. Окрім того, міфічний час – це період, коли все було не так, як нині, тобто міфічний час – це ще й час першопредметів та першодій. «Ми відчуваємо особисту присутність персонажів міфу й стаємо їх сучасниками. Через це відчувається існування не в хронологічному часі… Саме тому можна говорити про часовий простір міфу» [112, с. 38], на що ми теж звертаємо увагу.

Величезний внесок у дослідження міфів зробив М. Еліаде, сконцентрувавши свою увагу на вивченні проблеми міфічного часу. Він поділяє його на сакральний та профанний, тому міф «уявляється як абсолютно істинна оповідь (оскільки вона відноситься до реального часу) та як сакральна (оскільки є результатом творчої діяльності надприродних істот)» [112, с. 38]. Отже, сакральний час пов'язаний з космічними ритмами, а профанний – з історією. Такий поділ учений розглядав крізь призму первісних та сучасних суспільств. Відчуття часу первісного суспільства невіддільне від Космосу, а сучасного – від історії. Для спілкування з космічними божествами, на що не здатна звичайна людина, потрібна була надістота. Для таких цілей залучався обряд ініціації. Спираючись на цей аспект дослідження науковця та теорію М. Бакінгем про творчість Гарта Крейна як квест та ініціацію як його частину, ми в третьому розділі розглянемо особливості цього явища та виявимо сакрально-профанні часові зв’язки в поемі «Міст», що стала художнім утіленням міфічного світобачення поета.

 М. Еліаде виділяє п’ять основних положень кожного міфу: міф завжди має відношення до створення чого-небудь; міф розповідає про подвиги надприродних істот; міф пояснює походження речей; міф сприймається як абсолютна істина й є сакральним; міф «проживається» реципієнтом. Але зі зміною соціального устрою, як стверджує вчений, міф втратив своє початкове значення й перетворився лише на літературний твір. Важливо звернути увагу на такі визначені М. Еліаде характеристики міфу, як його первинність та вторинність. «Первинним є той міф, який несе в собі релігійний, сакральний зміст, на відміну від десакралізованого вторинного міфу що вже не стосується поняття релігійного, однак ще впливає на функцію онтологічної самоідентифікації» [112, с. 9]. Саме десакралізоване бачення «американського міфу» як засобу особистої / індивідуальної та колективної / національної ідентифікації, як ми вважаємо, визначило онтологічний дискурс поезії Гарта Крейна.

В. Б. Мусій в монографії «Міф в художньому засвоєнні світосприйняття людини літературної епохи передромантизму та романтизму» (2006) розглядає проблеми пізнання та осмислення буття з точки зору особистості, яка мислить міфологічно, акцентує роль міфу у розкритті особливостей людського світовідчуття у літературному творі. «Потрібно підкреслити, що саме завдяки зусиллям романтиків було з’ясовано, що міфологія є закономірною несвідомою формою людського духу, яка породжена на первинній стадії історії, яку обов’язково проходять усі народи в своєму історико-культурному розвитку» [76, с. 13-14]. Зосередивши увагу на концептуальному плані художніх творів указаного періоду, які включають міфологічний аспект, автор стверджує, що письменники відтворили в них міфологічний тип світобачення, традиційні моделі осмислення дійсності людьми з народу, що найдовше зберегли зв’язок з міфологічним. Говорячи про міф, В. Б. Мусій має на увазі ті творіння колективної фантазії, що виникли на ранньому ступені формування людства і дійшли до нового часу у вигляді архетипів [76]. Представивши полеміку відносно правомірності співвідношення понять «міф» і «мислення» у сучасній науці, автор доходить висновку про можливість аналізу міфологічного світовідчуття (саме це поняття є на її погляд найбільш адекватним) стосовно людини нового часу. Розвідка дослідниці прислужилася нам у нашій роботі, оскільки, як згадувалося в попередньому підрозділові, Гарт Крейн спирався-таки на традиції романтизму, тому важливо прослідкувати динаміку осмислення міфу в ту епоху, щоб виявити особливості міфу на ґрунті нових історичних перетворень доби модернізму, з’ясувавши шлях, яким міф задовольняв мистецький запит сучасників.

Продуктивною для нашого дослідження вважаємо думку А. Гурдуза, котрий виділяє три способи архітектури міфопоетичної системи художніх творів: фрагментарну (мозаїчну), лінійну та комбіновану. Мозаїчна структура твору характеризується насиченістю міфопоетичними елементами, але вони не вибудовують його сюжет; лінійна міфосистема безпосередньо створює подієвість твору, тому міфологічні сюжети стають головними компонентами в такій структурі; поєднання двох вищезазначених підходів продукує комбінований тип будови твору. «…ключовим поняттям у визначенні міфопоетики є цілісність та взаємодія формальних і змістових компонентів художнього твору, в яких утілюються окремі міфологічні елементи, що у своїй сукупності становлять міфопоетичну структуру твору» [28, с. 5].

Незалежно від структури твору, А. Слухай акцентує на його сугестивній інтенції. «Прагматичний феномен сугестії міститься у будь-якому художньому тексті. Ступінь його реалізованості залежить передусім від наявності чи відсутності сугестивної установки» [96, с. 42]. Найвищим рівнем стійкості характеризується саме сугестивне спрямування міфу. «Міф – це метамова, то його репрезентативна система являє собою первинну, універсальну модель світу, за допомогою якої соціум кодифікує глибинні установки» [96, с. 43]. Дослідниця докладно розглядає сугестивну інтенцію на фонологічному, лексичному, граматичному, син тактико-стилістичному рівнях та на рівнях просодики та організації тексту, роблячи висновок про незаперечний підсвідомий вплив міфу на реципієнта, формуючи світогляд останнього.

Таким чином, міф є історично першою формою світобачення, яка моделює індивідуальну та соціальну реальність буття людини у взаємозв’язку із священним, трансцендентним, міфопоетичним – тобто реалізує сакральну картину світу на противагу профанній. Свого часу Ф. Шеллінг зазначав, що «міфотворчість продовжується у мистецтві і може набути вигляду індивідуальної творчої міфології» [110, с. 11], «в ході якої бог, чи абсолют, історично проявляється через людську свідомість» [110, с. 18]. Підтвердженням цих слів став процес активного створення неоміфів у епоху модернізму, коли митці ХХ століття репрезентували свою власну міфологію.

## 1.3. Міф у літературі американського модернізму

Потужна хвиля модернізму задекларувала почуття нового у мистецтві рішучим відходом від минулого і, разом з ним, від класичних традицій. Тогочасне життя видавалося далеким від розважливості середини ХІХ століття: воно було більш науковим, технологічним, динамічним та механізованим. Модернізм увібрав у себе ці зміни. Технологічне оновлення у світі підприємств та механізмів спонукало до пошуків нової техніки й у сфері мистецтва. В епоху модернізму в Америці на фоні механізованого життя гостро відчувалася самотність людини, її бажання повернути знівельовану духовність. Як зазначає М. Мхітарян, феномен авторського міфопоетичного простору належить ХХ століттю, виникнувши відносно одночасно в різних літературах, тому міфопоетичний простір як явище наднаціональне належить до історії розвитку літератури, а не до історії народів [77]. Суспільно-культурний контекст ХХ століття слугував базисом і джерелом для появи нового уявлення про простір, у тому числі й у літературному творі, відтак митець тепер мав бути не лише очевидцем потоку життя, його хроністом, а й зуміти віднаходити цінності й сенс буття в його хаотичній плинності.

Американська література постійно зберігала генетичний зв’язок із національною міфологією, яку Т. Шебуренкова визначає як комплекс міфів, міфологем, міфем та концептів про походження, історичну місію, базові цінності, ідентифікаційні маркери та орієнтири національної спільноти. «Єдність американського соціуму визначають основні сталі міфологічні комплекси, які формувалися у процесі творення американської держави і визначали її історичну місію та морально-етичні цінності. Таким чином, ключова роль національної міфології полягає у визначенні спільної долі національної спільноти від її витоків до сьогодення, вона акумулює в собі базові елементи нації, її цінності та орієнтири. Національні міфи містять у собі всі основні духовні складники національної спільноти, визначають самоідентифікацію особистості» [109, с. 25-26].

Американський міф, як відомо, містить три основні складові – пуританська міфологія, міфологія фронтиру та концепт американської мрії. Світогляд колоністів породив іманентну особливість американської літератури, яка збереглась у модернізмі – розуміння нації як обраного народу: Боже Провидіння обрало Америку для першопоселенців-англійців саме як для обраної нації. «Ми – американці – особливі, обрані люди, ми – Ізраїль нашого часу, ми несемо ковчег свободи світу… Бог визначив, що людство очікує, що ми зробимо щось велике, і це велике ми відчуваємо в своїх душах» [186 р. 112]. Така позиція пуритан знаменувала собою появу міфу про пошук Едему, раю на землі, який, очевидно, територіально реалізується в Америці. «Ототожнення власної долі й діяльності з долею й історією обраного єврейського народу за Старим Заповітом докорінно змінювало координати буття, відчуття часопростору, характер самоідентифкації» [33, с. 14]. І, як зазначає Т. Денисова, біблійна концепція from here to eternity стає нормою, а сама Біблія сприймається як історія Америки. «Оскільки американський народ від початків формувався як текстоцентрична спільнота, це обумовило ще одну іпостась пуританської форманти – залежність і успішну експлуатацію засвоєного громадою культурного коду Біблії» [73, с. 66]. Отже, релігійно-християнська компонента американської мрії стала одним зі складників національної неоміфології, які література американського модернізму успадкувала від романтизму і творчо переосмислила.

«Рання американська національна міфологія у її пуританському варіанті мала на меті утвердити ідею причетності Америки до всесвітньої історії, довести можливість реалізації мрії про рай на землі, побудови гармонійного суспільства на засадах свободи, демократії і справедливості» [109, с. 33]. Так як перші колонії ставали базисом для формування нової країни, Америки, так і пуританські міфи стали основою для творення національних образів. У пуританській міфології зустрічаємо ряд повторюваних образів: герой-першопоселенець, який є уособленням християнських чеснот, жертовності; він намагається збудувати собі дім на новій землі, утілюючи свою мрію – віднайдення раю на землі; пастир, який указує колоністам правильний духовний шлях; учень, який так чи інакше змінює свою точку зору під впливом певних історичних подій.

Міфологія фронтиру «бере свої витоки у пуританській літературі, яка подавала історію освоєння нових земель у релігійно-місіонерському аспекті. Завдяки месіанським ідеям перших поселенців обґрунтовувалась необхідність просування на Захід та поширення християнської культури на диких землях» [109, с. 47-48]. У міфології фронтиру теж знаходимо цілу низку характерних образів: ковбой, який втілює в собі всі людські чесноти; фермер, який демонструє праведне життя, працелюбність у освоєнні землі; вільний афроамериканець, який теж шукає можливості реалізувати себе на землі великих можливостей; індіанець, якого мають «окультурити» першопоселенні, залучивши його до «слова Божого», викорінити його дикунство. До слова, образ індіанця зазнавав низки варіацій – від жорстокого дикуна до шляхетного воїна, який живе в гармонії з природою, завдяки останньому «індіанська культура міфологізується як самобутнє джерело мудрості, сили. Своєю чергою, американська національна міфологія поповнюється міфологічними сюжетами, образами індіанської культури» [109, с. 51].

Поняття «американська мрія» розвивалось разом із поступом американського суспільства – від його розуміння пуританами як духовної концепції і до, зрештою, його потрактування сучасними американцями як утілення матеріального успіху. Відповідно до зміни історичних епох змінювалися й основні елементи міфу про американську мрію. Найтиповішою складовою концепту є кар’єра, яка базується на особистісних якостях людини, її таланті, але не соціальному статусові чи походженню. Тобто, завдяки працелюбності й наполегливості кожна людина на рівних правах може здобути визнання й посісти належне місце в суспільстві. Ми згодні з думкою Б. А. Гіленсона, що американська мрія відігравала і відіграє значну роль в духовному житті американців. Це поняття, на загал кажучи, включає в себе ідеали рівності, свободи, реалізації поставлених індивідом цілей: «Американська мрія» базується на переконанні американця в тому, що він зможе здобути в цій країні бажане щастя, успіх, особисту гармонію» [23, c. 8]. Саме увиразненим концептом американської мрії література США різниться від інших літератур. Це ідея, що об’єднує всі культурно-історичні особливості формування нації, ідеали, соціальні засади американського суспільства, в тому числі й міфи. Це своєрідне налаштування на успіх, яке корінням сягає світогляду колоністів, що розуміли Америку як країну великих можливостей та безмежних ресурсів. Похідним звідси поняттям є self-made man, тобто, людина, що досягла успіху завдяки своїй наполегливій праці, незважаючи на соціальний статус (за відомий яскравий приклад можемо навести лондонівського Мартіна Ідена чи героїв Т. Драйзера).

Оскільки ці три традиції взаємопов’язані й не існують ізольовано одна від одної, вони, перетинаючись, створюють міфологічні образи, які відображають особливості американського суспільства та його національних героїв.

Як зазначає К. Оселедько, митці ХХ століття знаходили різноманітні шляхи інкорпорування міфів у своїх творах: «Це запозичення мотивів і цілісних сюжетів традиційних міфологій. Повний та цікавий варіант «неоміфологічних» творів – творче продовження, домислення добре відомих міфологічних сюжетів. Цей варіант можна розглядати як перехідний від використання традиційних міфологічних сюжетів до так званих авторських міфів, у яких символічна модель світу створюється за аналогією до міфопоетичних уявлень або структурних рис міфу. При виборі сюжету автор не зв’язаний ніякими обмеженнями. ˂…˃ міф виконує не тільки сюжетоутворюючі функції: характерними її рисами є вжиті автором ритуальні міфологеми, циклічність уявлень про час, повторюваність персонажів, що надає розповіді філософського звучання» [80, с. 116]. Саме ці якісні особливості міфологізму ХХ століття можемо назвати неоміфологізмом, і якщо «в літературі ХІХ століття чітко усвідомлювалася дистанція між архаїчним міфом та його сучасною інтерпретацією», то неоміфи базуються на сучасній історії та побуті, «слідуючи за загальними схемами міфологічного мислення» [64, с. 18].

 Оскільки «міф виражає світовідчуття й світорозуміння епохи його створення» [14, с. 615], то попри те, що міф епохи модернізму зберіг свої основні риси первинного міфу, такі як архетипізація, відчуття міфічного часу, символізм, містицизм, бінарність опозицій, він все ж набув особливих, власних рис. Митці-модерністи, звертаючись до міфологічних образів і сюжетів, радикально змінюють семантику поняття «ліричний герой» – це вже не персонаж із пра-міфів чи умовного пра-світу, але людина, над якою панує «не природна стихія, а створена нею самою цивілізація; домінантну роль фатуму перебирає на себе нездоланна таємнича роль повсякденності, через що в модерністському творі можливе поєднання міфологізму із натуралістично-побутовою манерою письма». Для художньої свідомості цієї епохи міф передає сприйняття світу в цілому, в єднанні природи й людини, тому міф ХХ століття має «глибоко рефлексивний характер, що забезпечує його докорінний зв'язок з філософською творчістю, а також інтелектуалістичний підхід до міфу самих митців» [14, 113], а Є. Мелетинський зазначає, що «в модерністській літературі ХХ століття міф, перетворюючись на антиміф, стає вираженням соціального відчуження та самотності індивіда» [67, с. 5].

Я. Погребна виділяє 6 ознак, за якими ідентифікує неоміфологізм ХХ століття: 1) принципово нова, порівняно з міфологізмом ХІХ століття, ситуація створення міфів; 2) свідома настанова на міфотворчість; 3) «семантизація чи ресемантизація традиційного фетишу чи випадкового об’єкта як місця стику світів дійсного й ментального», введення в сучасний твір міфологічного персонажу чи ситуації; 4) реставрація схем архаїчного мислення, що набувають статусу первинних у формуванні типу поведінки й ставлення до дійсності; 5) пародіювання центральних ситуацій та персонажів міфу; 6) єдність дійсного й вигаданого світів [86, с. 22]. Як бачимо, культурна спадщина попередніх поколінь, зокрема міфи, міфологічні сюжети й окремі ключові міфологеми, інспірують митців до їх активного переосмислення, трансформації та, як результат, утворення нової міфологічної парадигми.

Спираючись на систематизацію основних форм трансформації жанрів Т. Бовсунівської, окреслимо основні шляхи трансформації неоміфу: 1. За рахунок тематичного розвитку – «оновлене життя, поява нових об’єктів та нового мислення спричиняють й появу нової тематики» [12, с. 67], наприклад, міфологізування «монструозних створінь» – машин, техніки взагалі; 2. За рахунок зміни функції – неоміф відтворює «не примітивізовано-наївний, а глибоко рефлекторний характер людського світобачення, що зумовлює його зв’язок із філософською творчістю, а також інтелектуальний підхід до міфу самих творців, який передбачає наукову ерудицію. Якщо давній міф вивищується над конкретно-історичною сферою і пов’язується з космічним, універсальним, заснованим на космогонічних та антропологічних узагальненнях, то новий художній міф орієнтований на створення об’єктів, що є реаліями історичної й побутової дійсності» [12, с. 230]; 3. За рахунок «родової суміші» – поєднання в неоміфі елементи різноманітних, навіть несуміжних, міфологій; 4. За рахунок включення позалітературних текстів – модерністи залучали до своїх творів безліч таких елементів, наприклад, в «Уліссі» знаходимо цитати з наукових трактатів, політичних промов, історичних документів, а Гарт Крейн інкорпорував навіть фрагменти радіо- та телепередач у тіло своїх віршів; 5. За рахунок темпоралізації сюжетних схем – «членування часопросторової єдності на засадах неоміфу, де окремі сюжетні гілки випадають із загального часопросторового континууму твору» [12, с. 69]; 6. За рахунок міжвидової синкретизації – сполучення в одному літературному творі різних видів мистецтва, наприклад, прийом монтажу в Крейна, його маркування своїх творів музичними жанрами й т. ін. Оскільки «трансформація є першою вказівкою на функціональність жанру» [12, с. 70], то відродження міфу в ХХ столітті «як найдавнішого засобу концентрації смислу навколишньої дійсності й людської сутності», як зазначає К. Оселедько, є наслідком глибокої кризи епістемології та онтології, оскільки наукові знання не пояснювали таких метафізичних категорій, як смерть, сенс буття і т. д., і лише міфологія мала необхідний потенціал для розв’язання зазначених проблем [80]. Німецький філософ Петер Козловськи акцентував, що «розвиток думки у ХХ столітті відкидає тезу про спроможність науки вичерпати релігію та філософію. Мислення знову поновлює у своїх правах релігійну форму знання й метафізику, тому сучасне мислення, залишаючи позаду позитивістську послідовність епох, повертається до міфу» [53, с. 249]. Актуальність міфології для мистецтва зумовлена ще й тим, що «міф, будучи феноменом людського мислення, підносить твір на якісно новий рівень розуміння, перетворюючи його на метатекст. Та й у послідовності повернення митців до правічних образів та схем, міфологічних фігур, вкорінених у пра-свідомості, віддзеркалюється перманентний циклічний процес розвитку культури» [102, с. 189].

Міфологізм модернізму має головну особливість – він вийшов за історичні та соціальні межі, оголивши вічні цінності на тлі повсякденності. Я. Поліщук пропонує розглядати міфологізм модернізму на трьох рівнях: архетипно-ініціаційному, анагогічному та дискретному. Перший рівень дає змогу відслідкувати зміну постаті героя, який в зазначену епоху стає «персонажем індивідуалістичного бунту проти соціуму із активним чи пасивним волевиявленням. Анагогічний рівень дозволяє відстежити те загальне коло образів, яке з бігом часу складає конвенцію раннього модернізму. Це символіка в широкому сенсі слова, бо розуміємо під нею не лише примноження паралельних смислів певних речей та явищ у літературному образі, але й певну гомогенізацію художнього світу через культивування етіологічних зв’язків між окремими образами. Так виникає культурно-естетичний код, притаманний епосу; він проявляється в загальній пов’язаності окремих символів у цілісний, не розщеплюваний феномен» [89, с. 6]. І останній, дискретний, рівень поєднує в собі й тематично-ініціаційний, і символічний, і ритуальний вплив міфу, але не в їхній механічній сумі, а у вигляді трансформованої структури, що переходить в авторське міфотворення. «Міф, використаний автором у творі, набуває нових рис та нового значення. Авторське мислення накладається на міфопоетичне мислення, продукуючи новий міф, дещо відмінний від прототипу. Саме в різниці між первинним і вторинним (авторським) міфами приховується вкладений письменником зміст, підтекст, заради якого автор скористався формою міфу» [97, с. 42]. Тобто, палігенезис міфу (у тому числі й авторського) потребує тексту-простору для свого розвитку.

«У художній системі модернізму міф стає структурною основою художнього твору та метамовою літератури, за допомогою якої письменник намагається пояснити сучасність. Міф організовує літературний простір на семантичному й формальному рівнях. Особливостями міфопоетичного письма модерністів є спроба реконструкції певних універсальних світоглядних позицій, що укорінені в позачасовому побутуванні міфу, циклічний принцип організації сюжету, забезпечення категорій початку і кінця, структурування тексту за допомогою бінарних опозицій, інтерпретація і трансформація традиційного сюжету в авторському тексті (реміфологізація), реактуалізація семантики міфологеми дороги, творення авторської системи міфологем, геометрична символізація, принцип двійництва персонажів, притчевість, інтертекстуальність та паратекстуальність» [109, с. 7].

Зацікавленість у міфах та міфотворчості масштабно проявляється в працях митців початку ХХ століття. Роль творчих особистостей була більш значною, ніж це можна уявити. Хоча нові міфи й виникають в епоху модернізму, яка просякнута антитрадиціоналізмом, але письменники не відмовляються повністю від традицій. У цей час, як уже зазначалося, відбувається не тільки відтворення, а й творче переосмислення традицій минулого. Хоча модерністські міфи здебільшого й утримують виразний зв’язок із сучасністю, але вони, і це одна з найпомітніших їхніх генологічних рис, синтезують міфи різнопланові, дистанційовані у часі й у просторі. «Причиною виникнення неоміфологізму … стала цивілізаційна криза і певний занепад культурної та народної традиції, деградація людської особистості, яка перетворилась на споживача матеріальних благ, цінностей» [27]. Міфологізм модернізму – це не стільки художній прийом, скільки світосприйняття, формоване і свідомим зверненням митців до традиційних міфологій. Основними ланками цього процесу є, по-перше, визнання міфу вічно живою основою, по-друге, виділення в міфі його зв’язків із ритуалом та концепцією вічного повторення і, по-третє, впливу міфу на ідеологію, психологію, а також мистецтво» [99, с. 67].

 У критичному есеї «Улісс, порядок і міф» Т. С. Еліот зазначив: «Використовуючи міф, постійно дотримуючись паралелі між сучасністю й античністю, містер Джойс користується методом, яким варто скористатися й всім іншим» [113, с. 228]. Саме такий метод використання міфу з метою моделювання поетичного всесвіту Т. С. Еліот назвав міфологічним методом: «Тепер, замість методу розповідного, ми можемо користуватися методом міфологічним» [113, с. 227]. Поет акцентував на актуальності використання міфів як основи художнього твору, коли старі орієнтири вже не діють, а нові ще не створені суспільством, і людина опиняється в ситуації, коли не може на них покластися. Міфопоетика «стає не тільки ліками від «потенційного божевілля» в ситуації соціальної нестабільності, а й своєрідним «творчим стимулом», який дозволяє будувати нові соціальні системи» [68, с. 318].

Міфотворчість Гарта Крейна є органічною складовою неоміфологічного дискурсу літератури американського модернізму. Не претендуючи на вичерпність викладу, вважаємо за необхідне навести кілька прикладів із сучасного Крейну історико-культурного контексту, що свідчить про інтенсивність міфотворчих інтенцій тогочасних американських митців.

На початку ХХ століття література Америки замайоріла міфами в найрізноманітніших їхніх варіантах. Т. С. Еліот створив величний міф Безплідної землі, втрати людиною божественного начала, котре витіснилося особистим егоїзмом окремого індивіда, що претендує на роль самодостатнього божества. Саме такими поет бачив своїх сучасників, але при цьому Еліот поціновує міф як єдину можливість організувати в певний порядок хаос і безладдя навколишньої реальності [41]. Щоб приборкати амбіції людини та створити нову культуру, сучасник Еліота, Езра Паунд, пропонує взяти за основу стародавні культури Сходу. Зупинити занепад сучасності, на думку митця, може лише звернення до традицій, які хаос трансформують у гармонію. Основною ознакою міфу Паунда є естетизм, тому він звертається до традицій виключно художніх, особливих для кожного окремого виду мистецтва, які дають змогу з’ясувати призначення митця, сутність та смисл мистецтва як такого. Цю ідею він намагався реалізувати в поемі «Cantos», котра написана за принципом давньої епічної поеми, але вона так і залишилася незавершеною, здобувши славу занадто заплутаної поеми, що її поет наситив історичними алюзіями, географічними маркерами та поєднанням різноманітних культурних патернів. Ф. О. Маттіссен виділив у поемі Паунда такі основні теми, як подорож в Аїд, історія імператорів Китаю, екскурси в добу Ренесансу, Овідієві метаморфози та період американської революції [21]. «І все ж таки головне в «Cantos» – спроба «створити» культуру з уламків старих культур, із тих великих, на думку Паунда, культурних традицій минулого, які в сучасному світі існують як дискретні фрагменти й утратили смисл для більшості людей» [21, с. 53].

Надзвичайно плідним «міфмейкером» можемо назвати Віллу Катер (Willa Cather). Уже перший її роман «О піонери!» (O Pioneers!, 1913), що возвеличив переселенців-фермерів до рангу героїв, яскраво засвідчив намір письменниці міфологізувати своїх персонажів. У романі «Пісня жайворонка» (The Song of the Lark, 1915) міфологізм Катер, що виражається в символіці подій та імен персонажів, допомагає розвинути духовний світ головної героїні Теї (алюзія на божественність). У 1918 році Вілла Катер створила свій найвеличніший «міф-пастораль» (міф-елегію чи навіть міф-ідилію) «Моя Антонія» (My Ántonia). Головна тема твору – пошук втраченого раю на землі, а фінальна сцена, коли головний герой Джим бачить дітей, які вилазять із льоху, символізує міфічне народження людей із мороку, що, як видається, символізує сучасне суспільство. Визначивши наскрізну тему творчості письменниці як відчуття вигнання та самотності безбатченка (зумовлені власними почуттями Катер-жительки фронтиру), Джозеф Урго (Joseph Urgo) називає творчий доробок Катер міфом американських переселенців [165].

Досить оригінальним чином міф культивує у своїх новелах О’Генрі. Міф О’Генрі дозволяє поєднати повсякденне й сакральне, письменник навіть саме повсякдення перетворює на міф. Його новела – особлива: поєднує побут і казку, іронію та ліризм. Роман «Королі й капуста» (Cabbages and Kings, 1904) показав особливий міфологічний світ із власним відчуттям часу й простору, оскільки автор взяв мотиви й образи з різних світових культур. Міфічна країна Анчурія – це, на перший погляд, рай (синтез Ельдорадо, Авалону та Едему) із особливим відчуттям часу, але в ній представлена звичайна проза життя. Ще одна збірка новел – «Серце Заходу» (Heart of the West, 1907) – презентує гротескний міф людини Далекого Заходу – неосвіченого простака, але щирого, здатного на великий вчинок. Використання письменником міфічних сюжетів та імен несе чітке пояснення того, що вічні конфлікти повторюються в будь-який час. На нашу думку, такий прийом дуже близький до Джойса – поєднання мізерної сучасності з вічним міфічним.

Ще одна письменниця, Едіт Вортон (Edith Wharton), творчий доробок якої тривалий час залишався поза увагою (лише в 50-х роках підвищився інтерес до її робіт), вперше спродукувала грандіозний міф жінки – жінки-Персефони, яка змушена спуститися в підземне царство, яка існує в іншому вимірі й незримо присутня лише в щоденниках, листах і т. д. Новела «Гранатове зерня» (Pomegranate Seed, 1931) – алюзія на міф про Деметру й Персефону, яка через гранатове зерня прирекла себе на підземний світ. Цей же міф актуалізується в новелі «Копія» (Сору, 1901) та повісті «Пробний камінь» (The Touchstone, 1900). Один із найкращих романів письменниці – «Час невинності» (The Age of Innocence, 1920) промовисто нагадує про власне американський міф Нового Адама, що дає змогу детально опрацювати тему національної самосвідомості. Категорія «невинності» розкривається в романі не лише в релігійному вимірі, а й в різноманітних її варіаціях у витворах мистецтва. Принагідно зауважимо, що Вортон продовжила традиції Генрі Джеймса, використовуючи наскрізні образи-метафори, міф, символи, алегорії та елементи надприродного.

Навіть ці доволі випадкові приклади свідчать про те, що Ера модернізму «є Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості і соціуму. Одночасно сучасна епоха є Великим Творцем принципово нових моделей і трактувань культурної спадщини, які не відкидають загальновідоме, а творчо його перестворюють, долаючи одномірність попередніх інтерпретацій. Це досягається шляхом якісного переосмислення канонічних лейтмотивів, включенням в їхню змістову структуру сучасних філологічних, етичних і психологічних теорій і концепцій, орієнтуванням на найновіші наукові уявлення про духовну природу людини і багатоманіття форм її вияву і реалізації в інтимно-особистому і громадському житті» [58, с. 11]. На переконання відомого фольклориста Алана Дандеса (Alan Dundes), що жоден твір не може відповідати культурним критеріям міфу, а «твір мистецтва чи вигадка не може називатися оповіддю священної традиції культури. Він є, щонайбільше, штучним міфом» [139, с. 29], і міфопоетика – це «штучна міфологія», що не еволюціонувала природним шляхом, а була створена на зразок штучної мови, тому не може сприйматися серйозно як давня міфологія. Разом із тим, біфуркація міфів у ХХ столітті досягла своєї вершини, породжуючи численні неоміфи, які гармонійно ввійшли в культурно-естетичний контекст модернізму, тим самим заперечуючи будь-які закиди про їх «штучність». Зокрема, міф американського модернізму має низку особливостей: масштабна героїзація, мультикультурність, використання ідеї обраності американського народу, концепту «американська мрія», тому ми розглядаємо міфопоетику американського модернізму як унікальний феномен, що подарував не лише американській, а й світовій культурі самобутні твори талановитих митців.

# Висновки до розділу І

Оригінальність стилю і поетики творів Гарта Крейна дає підстави стверджувати, що він посідає особливе місце в літературі американського модернізму. Спроби дослідників віднести творчість поета до певної стильової течії, починаючи з маньєризму й закінчуючи кубізмом, мають певне теоретичне підґрунтя, але не охоплюють усі аспекти мистецької парадигми поета. До цього часу проблема стильової приналежності Крейна не з’ясована. Ми дотримуємося думки, що в своїй поезії поет-модерніст майстерно поєднав прикметні риси багатьох літературних течій та художніх традицій.

Переконаний в елітарності літератури, поет орієнтувався на ерудовану аудиторію, тому численні алюзії, видозміни історичних подій, руйнування однозначності слова часто заводили в глухий кут як пересічних читачів, так і критиків, провокували звинувачення в переобтяженні символами і образністю, а відтак сам митець був переконаний у потребі індустріалізованого суспільства мати нові, сучасні міфи. Починаючи з полеміки з Еліотом, конструюючи свої твори на базі невичерпного оптимізму, Гарт Крейн поставив собі за мету створити епічний «міф для Бога», що реалізував у поемі «Міст». Поетова сакралізація Бруклінського мосту мала глибшу ідею: сакралізацію цілої країни, де міст – її невід’ємна частина, що маркує Америку, тобто Крейн мав на меті вибудувати новий міф самої Америки. Саме тому ми виділяємо міфопоетику творчості Крейна як визначальний вектор його мистецького доробку.

Попри суперечки навколо терміну «міфопоетика» та безліч його визначень, ми схильні базуватися на розгляді її як цілісної системи, головною складовою якої є процес міфотворення. Для розуміння багатогранності цього процесу розглядається ключове поняття «міф», від якого й виникли всі похідні терміни, як історичної першої форми світобачення, що моделює індивідуальну та соціальну реальність буття людини у взаємозв’язку із священним, трансцендентним, міфопоетичним – тобто реалізує сакральну картину світу на противагу профанній. Дослідженням міфу, міфотворчості та міфопоетики займалися у різні часи багато дослідників: Е. Дюркгейм, М. Мюллер, Е. Кассірер, К. Леві-Стросс, Є. Мелетинський, М. Еліаде, О. Лосєв, Дж. Фрезер, А. Нямцу, О. Киченко, О. Кобзар, М. Моклиця, О. Забужко, І. Зварич, Д. Наливайко та ін.

Мистецтво доби модернізму має свій погляд на трактування функції міфу: він виходить за соціальні та історичні межі, маскуючи вічні цінності зображенням повсякденності, що дає підстави стверджувати, що міф перетворився в антиміф, акцентуючи соціальне відчуження й самотність людини.

Національний міф Америки спирається на «трьох китів» – пуританський міф, міф фронтиру та концепт американської мрії. Усвідомлюючи себе обраним народом, який Божим помислом був відправлений на освоєння нової землі, пуритани культивували ідею американоцентризму, своєї винятковості. Керуючись біблійними приписами, першопоселенці бачили себе сіячами віри, залучаючи до неї якомога більше нових душ, здебільшого корінного населення континенту – індіанців. Таке духовне освоєння Нового світу поступово перейшло в матеріальну площину, в безпосереднє освоєння «диких» земель, фронтиру. Культовим героєм стає ковбой, який, безстрашно рухаючись на Захід, водночас рухає і фронтир, здобуваючи нові території і нові можливості. Переконання американця в тому, що він може саме в цій країні реалізувати себе, здобути щастя, фінансовий успіх, суспільне визнання й т. ін. (незалежно від походження), стало фундаментом американської мрії, дозволивши позиціонувати Америку як країну великих можливостей.

Літературний міф американського модернізму представлений у творчому доробку багатьох письменників, наприклад, міф Безплідної землі Т. С. Еліота, міф нової культури на основі синтезу старих культур Е. Паунда, міф-пастораль фронтиру В. Катер, міф людини Далекого Заходу чи міф Нью-Йорку як «нового Багдаду» О’Генрі, міф жінки-Персефони Е. Вортон і т. д. «Міф для Бога» Гарта Крейна займає важливе місце в системі загального міфу Америки, сакралізуючи її історію, землю, традиції, людину, утверджуючи обраність та унікальність країни.

# РОЗДІЛ ІІ

# МІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РАННЬОЇ ПОЕЗІЇ ГАРТА КРЕЙНА

## 2.1. Естетичні засади міфотворчості Гарта Крейна

Літературне життя Америки в «буремні» 1920-ті роки потребувало нового міфу, нового хвалебного епосу її традиціям, її самості, та й власне утвердження цих самих традицій. Тому в цю епоху значимою стає тенденція «американоцентризму». Гарт Крейн писав у той час, коли Америка після І Світової війни стала однією з найбагатших країн, зазнавши індустріалізації та урбанізації. Саме в ці часи люди починають сповідувати релігію споживання, духовне начало відступає на задній план, поступаючись місцем матеріальному. Тому однією з визначальних рис американського модернізму стає пошук духовного начала в людині.

У романі «Регтайм» (Rаgtime, 1975) Е. Л. Доктороу, ретроспективно осмислюючи начала національної історії, дає прикметну характеристику Америки початку ХХ ст.: «Це нація парових екскаваторів, локомотивів, повітряних кораблів, двигунів внутрішнього згоряння, телефонів та 25-поверхових будівель» [35, с. 8]. А вже в 1920-х роках перелік посутньо доповнюється – 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, 1936), що є останньою частиною його «американської трилогії», «США» (U.S.A., 1930-1936): «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» [83, с. 18]. Президент Калвін Кулідж у 1925 році в одній з промов визнав, що для американського народу головною турботою є бізнес. Активне ділове життя дало змогу багатьом людям реалізувати «американську мрію», а отримана великою кількістю американців вища освіта зумовила процвітання середнього класу. Автомобіль став символом високого соціального статусу, у широкому вжитку були телефон, фотоапарат, радіоприймач, друкарська машинка й т. д. Як зауважив С. Льюїс у романі «Беббітт» (Babbitt, 1922), середньостатистичний американець захоплювався цими приладами, бо вони були не лише сучасними, а й винайденими у більшості випадків у його країні [93].

Особливе місце в тогочасному суспільстві посів кінематограф: ледь не кожен американець ходив у кіно хоча б раз на тиждень. Надзвичайно популярними стали бари та нічні клуби (попри офіційну заборону виробництва, транспортування та реалізації алкогольних напоїв), які й були осередком розвитку джазової музики. «Танці, кінематограф, автомобілі та радіо стали всенародним запамороченням» [98, с. 69].

На фоні бурхливого економічного розвитку країни, інтенсивного формування філософії консьюмеризму, втіленої у маркетинговому гаслі 1920-х років «Купуй зараз!», митці творили новий міф Америки, що мав прояснити внутрішню сутність буття американського соціуму. Саме тому матеріальне повсякдення, що втілювало динаміку постійно змінюваного життя, потребувало універсальних знаків – складових міфічного коду, котрий вписав би одиничне і плинне у вічну константність загального. Як точно зазначив Д. Затонський, 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 [39]. Ця інтенція надихала і американських модерністів як міфотворців.

Про Америку Гарта Крейна його сучасник Волдо Френк говорив: «Американець ХХ століття – це найсамотніша людина в світі: світ його батьків вже зник, а нова Америка ще не створена» [145, р. 68]. Але саме в індустріалізованому світі, у тому, як людина працює над створенням хмарочосів, мостів та літаків, Г. Крейн бачив нове джерело поетичного натхнення. Головним інструментом поета Крейн називав уяву, а функцію поезії у «Добу Машин – ідентичною до її функції у будь-яку іншу добу, хоча поезія й може абсорбувати машинність» [135, р. 177]. Дійсно, в багатьох творах поета поряд співіснують глибокі душевні переживання й різноманітна машинерія, тобто митець постійно намагався показати єдність духовного й матеріального, їхнє співіснування у фізичному й духовному просторі. Часто поет змальовує образ урбанізованого міста, а себе як людину, народжену ним, як його невід’ємну частину і носія його свідомості, тобто «урбанізованим поетом». Про це Крейн писав у листах: «Місто – це місце «зламаності», місце драми; але коли інтенсивність розвитку досягає певного рівня, то мимовільно виникає й новий етап досвіду» [136, р. 138]. Тобто, «драма урбанізації», входження «маленької людини» у простір мегаполісу та її неминучий духовний злам у процесі адаптації для Крейна є свідченням і показником набуття «нового досвіду» як можливості гармонійного співіснування двох світів – урбанізованого міста і міста духовного, містичного, про що мріяли «батьки-пілігріми». Свого часу ще Волт Вітмен називав індустріалізацію Музою і захоплювався людиною, у котрої «зухвала нога і на суші і на морі, всюди вона колонізує // Тихий океан і архіпелаги, // Своїм пароходом, телеграфом, газетою, всілякими машинами війни, // Своїми фабриками, всюди розкиданими, вона зв’язує // воєдино всі країни, всю географію світу» [104, с. 55]. Гарт Крейн цю ж ідею людської спільноти влучно зобразив у вірші «Вулик» (The Hive), де образом-символом єднання стає поетове серце-вулик: «Стіною-безоднею серця мого, що кров’ю спливає, // Людство здіймається – дзьобами розриваючи, кігтями дряпаючи, схлипуючи» (Up the chasm-walls of my bleeding heart // Humanity pecks, claws, sobs and climbs) [135, р. 163]. «Серце-вулик» – дивний монструозний симбіоз людини і споруди, що у всіх міфологіях розуміється як утілення працелюбності і єднання. А з іншого боку, тут маємо оригінальне перефразування Вітменового розуміння себе як органічного представника американської спільноти, що, наснажений нею, має право бути її Поетом. Нагадаємо його відомі слова з канонічної «Пісні про себе»: «I всi вони вливаються в мене, i я вливаюсь в них, // I сутнiсть моя десь така, як у всiх них. // Iз них усiх та з кожного з них я тчу пiсню про себе» [104, с. 131]. Щоправда, в нових умовах посутньо змінились засади творчої праці, і це спонукає Крейна до дистанційованого діалогу-полеміки з улюбленим поетом. Якщо Вітмен приходить до висновку, що будь-яка праця, «ткання» // творення «пісні» // поезії засновані на любові, котра єднає всіх (Вітмен: «основа творіння – любов»), то в сучасному суспільстві саме любов і відсутня. Тому у другому катрені свого вірша Крейн говорить про те, що всі оті муки й сльози, якими людство скривавлює Поетове серце, «виштовхують любов». Тож спільним «ужинком» суспільства і Поета-страдника, який спостерігає за борсанням людності, стануть «милість Божа, біле молоко й мед, золота любов». І «ці муки того варті» (Mercy, white milk, and honey, gold love – // And I watch and say “These the anguish are worth”) [135, р. 163]. Вісім рядків цього невеличкого вірша, який був надрукований через багато років після смерті Крейна, відкривають іншу іпостась поета, якого досі звично називають циніком. Але важливо навіть не це, а те, як Крейн, використовуючи його термінологію, створив «абсолютний вірш», у художньому просторі якого органічно співіснують відомі міфеми і образи, ледь вловима алюзія на канонічний для національної літератури твір і той вражаючий ліричний образ скривавленого серця-вулика, що в контексті його поезії варто розуміти як наскрізний символ.

Адже, відомо, що «без стабільної, традиційної системи цінностей людина втрачає почуття власної ідентичності. Безхмарне та затишне життя у родинному колі, звичні та усталені суспільні відносини, одвічні ритми природи, що керували сівбою та збиранням урожаю на фермах, наснажуючі патріотичні почуття, моральні цінності, що їх проповідує релігія та віра, – все, здавалося, було підірване Першою світовою війною та її наслідками» [98, с. 70]. І на перший план у мистецтві виходить образ звичайної середньостатистичної людини, що заступив традиційного «героя», він стає «героєм» письменників-модерністів. Вони намагаються, хаотично реконструюючи художній світ з уламків «втрачених ілюзій», віднайти духовне начало в людині, окреслити новий шлях до Абсолюту через міф. «За допомогою міфів людина «маркувала» навколишнє середовище, робила його хоча й не дружнім, але менш ворожим» [112, с. 116]. Старі міфи вже не відповідають реаліям нового часу, тому мають бути створені нові через віталізацію міфологічної уяви. Крейн, головним чином у поемі «Міст», творячи сакральну історію Америки, продукує «міф для Бога», що й є абсолютом цього міфологічного квесту. Певним чином це зумовлюється бажанням зобразити нову дійсність (реалії сучасного життя) на історико-культурному тлі традиційності. Доречно звучить думка Крейна, що «сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу – це не спроба формальної реконструкції минулого, знання і досвід якого зафіксовані в культурних пам’ятках. Це радше 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, змоделювати відмінність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу» [78, с. 25].

На нашу думку, власне розвій суспільного прогресу і спонукав модерністів творити за межами очевидної реальності. Потреба передати і якось утілити трансцендентне призвела до розуміння того, що це 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 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» [29].

Тому для утілення цієї міфічної інтенції, що потребувала певного раціонального осмислення, парадоксаліст Гарт Крейн розробив свою теорію поетичної творчості, яка має три основні складові частини: 1 – процес творення поезії; 2 – вид поезії, що виникає як результат 1; 3 – функція поезії у площині свідомості читача. Процес творення поезії для Крейна – це акумуляція всього чуттєвого досвіду й втілення його в поезії. Як результат такого поєднання митця й досвіду виникає твір, що є артефактом, несе в собі сакральність, і кінець кінцем код цього сакрального послання має розшифрувати інтелектуально готовий до цього читач, тобто поезія повинна пробудити уяву читача, його власний чуттєвий досвід. Гарт Крейн ігнорував загальноприйняті правила синтаксису, граматики, морфології, творячи свої вірші на основі того, що він називав «логікою метафори», базованої на переконанні, що читач підсвідомо відчуває слова, а не сприймає їх розумом. Саме тому навіть історичні події поет інтерпретував доволі суб’єктивно, тобто так, як відчував їх сам.

Попри, нагадаємо, спроби сучасників зарахувати Крейна до когорти письменників, приналежних до того чи іншого напрямку, сам поет називав себе абсолютистом, маючи на увазі, що початковою точкою відліку для нього є реальний світ, а твір в ідеалі має бути вільним від присутності автора й читача, хоча й визнавав неможливість цього. Основною рисою поета, як наголошував Крейн, повинна бути самодисципліна [135, с. 175], а головним вектором поезії – класичний напрямок, реалізований у сучасному контексті.

Митець у своїх листах і есеях визначав поезію як лінгвістичну будівлю (храм), структура якої зумовлена відчуттям слова, мови поета, тому саме «мова будує вежі й мости» [134], що й ілюструють назви творів Крейна «Білі будівлі», «Міст» і т. д.

Велике натхнення до роботи Крейн знаходив у музиці. Він влаштовував так звані «музичні марафони», коли декілька діб поспіль дуже голосно з його квартири лунала музика. Зазвичай його фонограф програвав 78 улюблених композицій, чільне місце серед яких було відведене для «Болеро» Моріса Равеля. Малколм Каулі (Malcolm Cowley) яскраво описує Крейна в такі моменти: «Він з’являвся в кухні чи на крикетній площадці з цегляно-червоним обличчям, палаючими очима, наїжаченим на щелепах вже посивілим волоссям… У його руках завше були два чи три аркуші паперу з безліччю перекреслених слів, на місці яких були нашкрябані нові. «Прочитайте це! – вигукував він. – Чи це ж не найвеличніша поезія з будь-коли написаних?» [157]. Недарма, пишучи вірші під впливом музики, поет подекуди називав їх за аналогією до музичних жанрів фугами, симфоніями та ін. Згадуючи джерела наснаги Гарта Крейна, зазначимо, що він надихався не лише поезією визнаних майстрів, музикою, а й полотнами художників, таких як Ель Греко, Джозеф Стелла (Joseph Stella), Вільям Соммер, Ернест Нельсон (двом останнім він присвятив свої поезії).

Одним із провідних і постійних мотивів лірики Гарта Крейна є мотив швидкоплинності життя, що суголосить з темою туги за минулим. Він, власне, спирається на традиції минулого, але поряд з цим незмінно вводить такі поняття, як-от: творча спадщина, велич країни, людські чесноти й ін. У поезії «Недільні вранішні яблука» (Sunday Morning Apples), яку Гарт Крейн присвятив художнику Вільяму Соммеру (William Sommer), поет говорить про плинність життя й вічність творчості. Крейн описує сільську місцевість у долині Брендівайн (Brandywine Valley), де художник творив свої картини, і кожна з яких є згадкою про нього. Гарт Крейн майстерно змальовує зміну пір року, використовуючи образи різних плодів, які достигають у певну пору і споживати які можна обмежений термін, а тому вони гарні й корисні тільки протягом короткого часу. Метафорою долі митця для Крейна на картинах В. Соммера стали яблука – привабливі, поживні й недовговічні. Літографія з картини Вільяма Соммера із зображеними на ній яблуками та віршем Крейна, розміщеним під нею, була продана на аукціоні в Клівленді в 2007 році.

Продовженням розмислів про долю художника є поезія «Чорний бубон» (Black Tambourine), де символом творчого безсмертя постає образ Езопа. У поезії два центральних образи – Езоп і чорношкірий чоловік, між якими Крейн проводить паралель. Чорношкірий чоловік зображується в оточенні комах – мух, тарганів, мошок. Езоп теж змальований з тваринами – це черепаха та заєць, розлад між якими став темою однієї з його байок. Недаремно Крейн згадав цей відомий сюжет, адже саме ця історія возвеличує труд і старання, що беруть верх над природними даними, які не розвиваються людиною. Свою позицію і згоду з Езопом Крейн підтверджує, змальовуючи поряд бубон чорношкірого, що є втіленням його експресивних, творчих сил, та палицю, яка німа й покірна. Як Езоп застиг у вічності, так і чорношкірий застиг у часі між автентичністю (бубоном) та сучасністю (палицею).

 Таку ж саму ідею увічнення та пам’яті утримує поезія «Пасаж» (Passage), у якій хранителем часу є Птолемей, котрий має досвід вищої свідомості, що для Гарта Крейна синонімічне до процесу писання. На початку вірша поет показує дитинство, невинність, єднання з природою, але видіння щезає від подиху вітру. Намагаючись повернути спогад про минуле, ліричний герой іде до місця, де він сховав пам'ять, але там знаходить злодія, що тримає в руці його книгу, тобто вкрав пам’ять. Насправді ж злодій і є пам’ять. Ліричний герой намагається відмовитись від такої пам’яті, ідентифікуючи себе з вільним вітром, який все розкидає і розпорошує. Кульмінаційним моментом поезії стає смерть вітру від руки демона, котрий кепкує з ліричного героя, тобто, поет зобов’язаний вдовольнити демона своєю творчістю.

У поезії «Каменярні на острові» (Island Quarry) поет описує місце, де видобувають мармур. Мармур повинен застигнути й зберегти на віки закарбовані на ньому образи, наприклад, пальми, захід сонця над морем, а, може, й історію всього людства. Коли це здійсниться, час зупиниться в мармурі на острові. Така алюзія на загадкову Атлантиду – це одна з перших спроб Крейна підняти тему землі обіцяної, яку відкрив Колумб, тобто Америки. Ця ідея надалі розвинеться в поему «Міст», яку ми розглянемо в наступному розділі. Отже, Крейн висловлює думку, що Америка – це той острів із мармуром, котрий увічнює себе, свою історію, свій народ, «пливучи в Індійському басейні» (адже саме Індію шукав Колумб), хоча для Крейна «Indian bath» – це й спадщина індіанців, на базі якої твориться американська нація.

 Ще одна поезія, що встановлює пріоритети вічності, незнищенності, – це «Ім’я для всіх» (A Name for All). Гарт Крейн переконаний, що статус імені тяжіє над людиною, позбавляє її лету, крил. Єдина річ, яка повинна ідентифікувати людину, – це її внутрішня сутність, що має величезну перевагу над ім’ям, яке є лише пустим звуком. Отже, поет хоче возвести єдиний абсолют – ім’я для всіх, щоб люди різнилися внутрішніми якостями, а не лише зовнішніми, які рано чи пізно підуть у небуття. Саме про це ще одна поезія Крейна – «Забуття» (Forgetfulness), у якій поет говорить про неймовірну швидкість, з якою забуття захоплює людей: «Я пам’ятаю стільки забуття» (I can remember much forgetfulness) [135, р. 172].

 Поезія «Безсмертя» (Eternity) описує страшну природну катастрофу – ураган, після якого загинуло ціле місто, котре, здавалося, стогне, але то стогнуть люди в ньому. Така жахлива картина руйнації міста нагадує Крейнові Апокаліпсис, на що вказують образи коней, які поет вводить у поезію, наділивши їх рисами коней Апокаліпсису. Переживши цю трагедію, наступного дня жителі бачать вранішню зорю, котра освітила землю, й показалися могили, в яких тіла загиблих, похованих без будь-яких почестей; а здалеку вчувається стук молотків, що ними люди намагаються відновити втрачене. Гарт Крейн утверджує думку, що саме такі моменти, такі безіменні могили загиблих, такі намагання людей відбудувати наново й залишаються безсмертними, вічними в пам’яті нації, а не псевдо керівники, які «п’ють баккарді й проголошують Америку» (Drinking Bacardi and talking U. S. A.) [135, р. 158]. Символічно, що з натовпу людей поет виділяє одну жінку: «І Сара побачила їх (вранішні вогні – А. К.) також // Ридаючи» (And Sarah saw them, too – // Sobbed) [135, р. 157]. Як біблійна Сара, разом з Ривкою, Ракель і Леєю, вважається праматір’ю єврейського народу, так і крейнова Сара на тлі світанку – символ початку нової нації.

Отже, ми бачимо, що Крейн намагався утвердити вічність мистецтва, возвеличити набутки не лише видатних людей, а й кожного, хто доклав сили до формування нової нації на теренах Америки.

Однією зі значущих засад творчості Крейна стали ідеї Платона про мистецтво й красу. Поет поділяв думку філософа про те, що мистецтво вічне, воно виховує людину, пробуджує її уяву, що дозволяє наблизитися до світу ідей. Багато поезій Гарта Крейна піднімають саме цю тему, він сподівався увічнити себе в своїх творах, пробудити силу творчої уяви, натхнення, що в поемі «Міст» знайшло відображення в спробі прикликати Руку Вогню, яка й символізує ці творчі сили.

Як і Платон, митець перебував у вічному пошуку абсолютної краси, яку мав передати іншим людям через мистецтво, вважаючи себе, таким чином, посередником між богом, який дарує цю красу, і читачем, котрий сприймає її. Рушійною силою, яка здатна піднести людину до світу богів, є любов, Ерос. Основні ідеї вчення про природу Ероса Платон виклав у діалозі «Бенкет», де пояснив, що для нього Ерос – це провідник від світу фізичного до світу духовного. Ерос апріорі прагне до краси як до вищого блага, тобто намагається ним оволодіти, але благо – це категорія метафізична, тому оволодіти ним можливо лише поза часом, отже, людина, що кохає, прагне безсмертя. Здобуття його відбувається через процес народження, тому філософ вводить поняття «вагітних духовно», які народжують чесноти, твори мистецтва і т. ін., що є вічним. Описуючи чотири етапи освоєння Еросу, Платон проводить людину від любові до фізичного тіла до любові до абстрактного царства душі, споглядання вічної ідеї краси. Погоджуючись із таким тлумаченням кохання, у третій частині циклу «Подорожі» Гарт Крейн зображує море, яке для нього бачиться богинею, втіленням Еросу, що є провідником до небесного раю, де «зірка цілує зірку, як хвиля за хвилею здригається твоє тіло» (Star kissing star through wave on wave unto // Your body rocking!) [135, р. 104].

Естетичні погляди Гарта Крейна сформувалися під впливом багатьох аспектів сучасного життя, під впливом талановитих людей сучасності й минулого, під впливом особистих переживань. Найбільший відбиток у творчості Крейна залишив Томас Стірнз Еліот, про дискусію з яким ми докладно писали в першому розділі нашого дослідження.

Ще Волт Вітмен закликав: «Нехай у пісні відчувається не згорблена спина, а гордість, повага людини до себе, і ця пісня буде насолодою для слуху Америки» [104, с. 192], тож митці хотіли заповнити відсутність універсального міфу, без якого світ приречений на самотність та духовне зубожіння, стаючи такими собі рапсодами у творенні великого епосу. Найвідоміші епічні поеми модернізму – «Безплідна земля» Еліота, «Cantos» Паунда й «Міст» Крейна, тому в них неважко помітити низку схожих тем і художніх прийомів, символів і т. ін. Кожен із поетів активно залучає до свого художнього полотна різні міфи (Еліот – античні, єгипетські, індійські; Паунд – східні міфи, китайські, античні; Крейн – індіанські, античні, ацтекські), включаючи і християнську міфологію. Кожна поема базується на системі образів, що акумулює весь людський досвід, реалізуючись у алюзіях, цитатах, асоціаціях, перифразах, а інколи і пародіюванні стилів різних епох і їх літературних представників. У кожній поемі зустрічається мотив Дантового «Пекла», у Паунда й Крейна – це спуск у Аїд у процесі ініціації героя, а в Еліота картини пекла символізують сучасне життя Америки. Різняться ці твори своїм настроєвим спрямуванням – Еліот показує, що сучасна цивілізація не уникне знищення, бо безплідна земля не може породити надії на порятунок; Паунд шукає порятунок для сучасного суспільства у зверненні до цивілізацій минулого, їхнього досвіду, зокрема Сходу; а Крейн на теренах власної країни віднаходить надію на майбутнє, спираючись на традиції своєї землі, що проростають у сучасності, живлячи техногенний бум.

Отож, поети наснажувались традиціями попередніх поколінь, активно спираючись на їхню історично-культурну спадщину. Крейн, задумавши створити американський національний епос, звернувся до «Енеїди» Вергілія, поеми, що «свого часу стала переконливим свідченням зрілості римської культури, її інтелектуально-естетичної самодостатності у змагальності з еллінським класичним підтекстом, з античної доби утримує статус канонічного у багатьох сенсах твору, запит на реактуалізацію якого в кожній окремій історико-культурній ситуації має свою унікально-національну мотивацію» [70, с. 256]. Для Гарта Крейна цією мотивацією було аналогічне Вергілієвому прагнення довести самобутність американської літератури, всупереч твердженням про її дочірність, вторинність у порівнянні з англійською. Поема «Міст» написана за канонами епосу. Наведемо декілька з них: 1. Джерелом твору є міфологія та народні сказання; 2. Предметом є міфологізоване національне минуле, відображені події, які важливі для всіх поколінь: відкриття континенту, винахід електрики, телеграфу і т. ін.; 3. Паралелізм сюжетних і часових площин – категорія everpresence,яка поєднує різні у часі історичні події в темпоральності теперішності; 5. Особлива роль автора, який бере на себе роль рапсода і «промовляє, ховаючись за різними масками, на різні голоси» [70, с. 269]; 6. Елементи квесту, у результаті якого «пробуджується» герой і досягається головна мета подорожі; 7. «Увага до конкретики буття, повсякдення, фізичного і предметного світу як безпомильних маркерів минулого та сучасності» [70, с. 269]. Як Вергілій намагався відродити старі традиції для звеличення Римської імперії, так і Гарт Крейн тяжів до споконвічної спадщини американського народу, щоб вибудувати нову Америку. Розуміючи прагнення Крейна, Ален Тейт маркував митця як «архетип сучасного американського поета» [195, р. 225-237].

Будучи продуктом своєї епохи, представником індустріалізованого суспільства, Гарт Крейн намагався віднайти шляхи розбудови духовно багатого соціуму, поєднуючи пласт національних традицій із сучасними джерелами натхнення, своєрідною красою технічних об’єктів. «Крейн мав високі поетичні ідеали. Він вірив, що поезія може абсорбувати машину; мало того, «акліматизувати» її природно. Він був не самотній у такому переконанні, але лише Крейн здається найщирішим» [168, р. 88]. Митець керувався власним концептом «логіки метафори», вважаючи, що вона зрозуміла всім, адже кожна людина мислить асоціативно. Естетичні критерії світосприйняття поета сформувалися під впливом багатьох чинників, починаючи з музичного мистецтва і закінчуючи захопленням красою індустріального міста. Вагомий вплив на творчість Крейна мали культові мислителі й митці минулого й сучасного – від Платона й Вергілія і до Еліота й Паунда. Тобто, роботи Гарта Крейна – це продовження культурно-літературних традицій людства у просторі техногенного середовища.

## 2.2. Своєрідність міфопоетики ранньої лірики Гарта Крейна

2.2.1. Світова міфологія як головна складова міфотворення ранньої лірики Г. Крейна***.***

Проголошуючи себе міфотворцем нової епохи, нової Америки, Гарт Крейн спрямував вектор своєї уваги на розробку величезного пласта міфів різних народів, по-своєму видозмінюючи їх та інкорпоруючи в їхнє полотно свою ідею, яка б дала імпульс американському читачеві звернутися до свого національного коріння у розбудові нового суспільства, нової країни.

Вірш «Легенда» (Legend) побудований як діалог між поетом, людиною, що творить, та людиною, що живе звичним життям. Удивляючись у дзеркало, ліричний герой бачить себе з різних боків: по один бік дзеркала він бачить реальність, «занурену в мовчання» (plunge in silence) [135, p. 61], а з іншого – шал творчості, котрий постає в образі кривавого сувеніру. Але ліричний герой усвідомлює, що саме кров – це достатня плата за натхнення, і він «не готовий до каяття» (I am not ready for repentance) [135, p. 61]. На нашу думку, поет майстерно використав міфічний символ дзеркала в цьому вірші, апелюючи до грецьких міфів про Афіну та Медузу Горгону [57]. У першому Афіна, винайшовши флейту, побачила своє негарне відображення з надутими щоками під час гри на інструменті й викинула флейту; у другому Персей бачив відображення потвори, спостерігаючи за нею, щоб убити її. Виходячи з цього, розглядаємо дзеркальне відображення ліричного героя в двох аспектах. Перший варіант продукує відображення однієї й тієї ж людини в двох іпостасях – безпечну звичайну людину та людину, що перебуває в агонії творчості: «Двічі й двічі // І ще раз знову» (Twice and twice // And yet again) [135, p. 61]. Наступний варіант міфу пропонує відображення потвори, в образі якої постає життя поета, що «витрачає себе знову». Оскільки дзеркало здатне відображати негарне, то у Китаї – це оберіг, котрий допомагає виганяти зло, яке боїться свого відображення. Кульмінаційним моментом поезії стає «ідеальний крик» (perfect cry) [135, p. 62], який зітре межу між двома відображеннями й віднайде гармонію, що, на нашу думку, перегукується з тематикою картини Едварда Мунка «Крик», де людська фігура кричить на фоні кроваво-червоного неба, символізуючи самотність, відчай, відчуження. До слова, у буддизмі кругле дзеркало – це і є символ неба, а квадратне – землі. Загалом же дзеркало є символом чистої душі, тому, дивлячись у нього, людина проходить своєрідний ритуал очищення. Думається, що Крейнів «ідеальний крик» є для ліричного героя очисним, що дає можливість збалансувати творчі сили митця, самореалізуватися (у даосизмі дзеркало – символ самореалізації). Згадуючи про нестабільність інтимних вподобань Гарта Крейна, зауважимо, що дзеркало – шлях їх урівноважити. У хеттському мистецтві люстерко є уособленням жіночого божества, жіночого начала. У вірші ліричний герой вдивляється (чи занурюється) в дзеркало, тобто відбувається поєднання двох начал, кульмінацією чого і стає «ідеальний крик».

Зовсім інший настрій демонструє поезія «Lachrymae Christi», що має багате нашарування міфів, і навіть назва трактується двояко: це і прямий переклад як Christ’s Tears, це і назва вина. Отже, Гарт Крейн поєднав християнське й варварське начала, оскільки у вірші вшанування крові Христа переростає в діонісійське святкування вина, а образ пальмової гілки теж асоціюється як із Назаретом, так і з культом Діоніса. Обидвоє, Христос і Діоніс, демонструють воскресіння, переродження; саме цей процес супроводжується ритуалом поїдання божества: Діоніса – розривання на частини бика критянами й поїдання м’яса, Христа – уживання хліба й вина як плоті й крові його. Процес поїдання плоті божества для воскресіння притаманний культу Осіріса (поїдання його фалоса рибами, поїдання Осірісом ока Гора), тому Крейн вводить у вірш зображення на фоні єгипетських пірамід сфінксів, на яких він поклав місію очистити «мій язик ще раз». Ми вважаємо, що саме тому сфінкси модифіковані в поезії – вони створені з дозрілого огірочника лікарського, який в Давньому Римі застосовували як домішку до вина, щоб додати воїнам хоробрості в бою, або як засіб позбавлення від печалі. Наприкінці поезії поет славить Діоніса, бо саме йому як уособленню мистецтва, а не Христу, нині належить святий Грааль.

У поезії «Речитатив» (Recitative) Гарт Крейн створює симбіоз нового й старого, традиційного, і завдяки такому синтезу поет називає свою країну дволиким Янусом, який символізує для нього водночас дуальність і єдність. Саме у цій поезії Крейн зобразив хмарочоси (White Buildings), які й стали центральним символом окремої збірки поезій (White Buildings, 1926). Поет захоплювався величчю будівель, які для нього, демонструючи свою велич та недосяжність, були втіленням ідеалу. Хмарочоси маркують сучасну Америку і так, як будувалися вони, американці поверх за поверхом повинні вибудувати свою ідеальну націю, нову країну, де найвища вежа допоможе знайти порятунок від суєти нинішнього суспільства: «Вибач мені за відлуння тих речей // І дозволь нам пройти крізь час із гордістю» (Forgive me for an echo of these things, // And let us walk through time with equal pride) [135, р. 92]. Таким чином, Крейн зобразив Америку як дволику країну, дволике божество: з одного боку – нові реалії сучасного життя, з іншого – традиції; поєднання саме цих двох начал поет вважав ідеальним для країни. Образ Януса Гарт Крейн, на нашу думку, використав не лише через символічну двоспрямованість погляду давньоримського бога – в минуле й майбутнє, а ще й завдяки первинному значенню імені божества (бог входів і виходів, бог дверей, бог початку й кінця), говорячи цим, що Америка стоїть на порозі нового початку, нового суспільства.

Надзвичайно потужним міфологічним змістом наповнений твір «На честь одруження Фауста й Єлени» (For the Marriage of Faustus and Helen), сама назва якого сигналізує про змішання різноманітних образів, притаманних різним культурам різних часів. Гарт Крейн взяв образ головного героя поезії із відомої легенди про доктора Фауста та літературних творів про нього. Монро Спірс зазначає, що «Гарт Крейн не був обізнаний із «Фаустом» Гете, а лише із твором Крістофера Марло» [191, p. 33], в якого «могутній маг подібний до Бога», тому й хоче досягти божественної влади, стати повелителем стихій. Образ головної героїні поет запозичив із давньогрецької міфології, і Єлена для нього – це муза поета. Фауст і є поетом, власне двійником самого Крейна: «Єлена – символ абстрактного «чуття краси», Фауст – символ мене, поетичної та обдарованої людини усіх часів» [133, р. 115].

Поезія складається з трьох частин, кожна з яких по-своєму трактує вищезазначені образи. Перша частина описує повсякденність, одноманітність – асфальт, переповнені міста, бордюри, аптекарі, бродяги, продавці тютюну, – у якій не залишилося нічого невинного, а всі думки відлетіли «на крилах горобців», люди відрізані від свого минулого, забагато мас-медіа, знецінені стосунки. Середньостатистична людина сучасності захоплена бейсбольними історіями, подіями буденності, і лише інколи ця рутина переривається «митями уяви». У такій безвиході ліричний герой звертається до Єлени, шукає просвітлення в її веселих очах, які він вважає символом надії. Разом із тим поет хоче, щоб звільнилося «тіло світу» від умовностей, які нависли над ним, і запанувала веселка – символічний міст у майбутнє. Ліричний герой насолоджується містом, ніби місто – це жінка, Єлена, її тіло. Гарт Крейн перераховує частини тіла Єлени, щоб показати її привабливість для нього (Єлена – символ уяви, без якої загине цілий світ), а процес спілкування з нею стає актом натхнення.

Друга частина починається з оспівування безтурботності: «Знайте, олімпійці, ми бездиханні // Тоді як негри-купідони рахують зірки» (Know, Olimpians, we are breathless // While nigger cupids scour the stars) [135, p. 96]. Зображення нічного клубу підкреслює штучність світу: сад на даху – це не Олімп, а клабери – не боги. Поет іронізує з негрів-купідонів, які в світлі вогнів нічного клубу танцюють під джаз, виконуючи своєрідний ритуал пробудження натхнення, бо вже «знає металічні раї» (metallic paradises), де лунають «стогони смерті» (groans of death) [135, p. 97]. Тобто Крейн зображає молодь доби джазу, що живе лише відчуттям, хоч пам’ятає про пережите на війні, а опис сучасного бойового літака в небі нагадує про минулі події. Тобто, митець поєднує минуле й сучасне в одному образі, й саме в такому поєднанні минулого й сучасного вбачає вище завдання поета.

У другій частині образ Єлени ледь вловимий, саме цим підкреслюється недосяжність її для поета. Якщо у першій частині Єлена – зріла й досвідчена, то в другій – молода, в образі сирени, Америки, що «ще й досі молода», в яку треба поринути, освоїти, а небезпека шторму навіює думку, що муза (Єлена, Америка) проходить випробування на шляху до істини.

Третя частина описує механічність, яка заполонила все, і митець жалкує за живою природою. Саме в цій частині стає можливим катарсис: щоб сприйняти й зрозуміти традицію, поет проводить паралель із Троянською війною. Образ Анхіза, якого Еней на плечах виносить із палаючої Трої, – це символ величі грецької цивілізації, що була успадкована Римом. Згадка про «Еразмуса», голландського митця пізнього Ренесансу, слугує тій же меті. Пропагуючи ідеї гуманізму, Еразм Роттердамський писав: «Не знаю, чого зможуть домогтися мій талант і мої твори, проте я наміряюсь і прагну бути корисним не лише німцям, а й французам, іспанцям, англійцям, чехам, рутенцям і, якщо тільки зумію, навіть туркам і сарацинам» [92, c. 4]. Тобто, Анхіз та Еразмус – символ переходу традиційних канонів від однієї культури до іншої, спадковості, на якій тільки й можна створити нове.

Прослідковуючи схожість між Троєю та Нью-Йорком, Гарт Крейн доходить висновку, що і в античному, і в сучасному світах лише єдина краса можлива – Єлена, уява, муза, стверджуючи велич творчої уяви та слова, що зможуть побороти відчай. Мав підстави Ричард Льюїс (Richard Lewis) назвати поему Крейна «піснею примирення й шлюбу між двома вимірами буття» [161, р. 83].

Як вважає Дороті Мак’Налті (Dorothy McNulty), Крейнів Фауст – символ сучасного науковця, скептика, а Єлена – символ міста-мегаполіса, прихильності якого намагаються домогтись фаусти-скептики [168, р. 31]. На нашу думку, таке тлумачення доволі переконливе, але не зачіпає крейнівський концепт краси, що зумовив ідею вірша. Ален Тейт, навпаки, вбачає в цій поезії «відповідь культурному песимізму школи Еліота, а поема «Міст» (наступний розділ нашого дослідження – А. К.) стала ще більш категоричною відповіддю» [196, р. 31].

Для Гарта Крейна, який творив модерністський міф Америки, головним елементом міфотворення стали міфи корінних народів Америки, індіанців. Крейнівський варіант індіанських міфів – це симбіоз не тільки міфів власне індіанців США, але індіанців Америки взагалі, як Північної, так і Південної, включаючи ацтеків. Цей симбіоз, як нам видається, можна пояснити варіативним розмаїттям 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 універсальну 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 Мільтоном 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 мав стати темою віршованої драми, котру планував написати Крейн, але так і не написав. Крейн хотів говорити про взаємопроникнення древньої та сучасної культур і трагедію 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. Хоч драму Крейн так і не написав, але враження від цього фестивалю лягли в основу його останнього великого вірша «Зруйнований храм». Леслі Сімпсон (Lesley Simpson), який на той час був у Мексиці, згадує ще один випадок, що, на його думку, вплинув на створення цієї поезії. Уночі Крейн, страждаючи від безсоння, вийшов на вулицю. Блукаючи в парку, він зустрів старого індіанця-дзвонаря, який запропонував поету приєднатися до нього. Коли митець почав калатати в дзвони, «він став напівп’яним від могутності музики, що лунала на тлі швидко розквітаючого світанку понад горами. Велич пейзажу і грім дзвонів викликали у Гарта вибух радості, на яку був здатен лише він. Потім йшов, підіймаючись пагорбами, ніби в шаленстві, відмовився від сніданку, крокуючи вверх-вниз східцями на веранді, нетерпляче чекаючи, коли я доп’ю свою каву. Опісля ж ухопив мене за руку й потягнув на площу, де ми сиділи у затінку церкви, а Гарт вихлюпував цілі потоки слів. Це був Гарт Крейн, якого я ніколи до того не знав, і це був досвід, який я ніколи не забуду» [155, р. 292]. У вірші «Зруйнований храм» язики дзвонів повільно розгойдують ці дзвони, руйнуючи їх, а далі й увесь храм. Звуки цього заупокійного дзвону, що нагадують холодні звуки пекла, ініціюють зародження думки про самогубство («Крізь чий пульс я чую, рахуючи удари // Мої вени кличуть і доповнюють, воскресаючи й запевняючи» // And through whose pulse I hear, counting the strokes // My veins recall and add, revived and sure) [135, p. 136], щоб випустити сокровенні творчі сили назовні. Поет усвідомлює, що храм, який руйнується, – це його власний храм, створений зі Слова. Розуміючи, що Слово – вічне, митець бачить «воскресіння» храму, попри знищення його фізичної оболонки: «Небесним сяйвом сходить любов» (and lifts love in its shower) [135, p. 136]. Таким чином Крейн не лише стверджує домінацію Слова над руйнацією, а й увічнює свій творчий спадок.

Синтез язичницького (міфологічного) та християнського прослідковуємо в вірші «Garden Abstract». Як завжди у Крейна, розуміння закладеного в назві змісту варіюється від «Абстрактний сад», бо йдеться про концепт універсального саду, що функціонує в різних міфологіях і, відповідно, продукує різні конотації, до «Сад: анотація», і аргументація щодо вірності такого трактування та сама, що й у першому випадку. Спершу поет компонує картину з християнських міфем, звернувшись до витоків християнського віровчення – до райського саду, і «перепрочитує» біблійну Книгу Буття. Крейн змальовує яблуню, біля якої знаходиться жінка, що алюзивно відсилає до Єви, бо «Це яблуко на гілці – її жадання» (The apple on its bough is her desire) [135, p. 70]. Далі відбувається дивна метаморфоза – жінка трансформується, зливається з деревом, сама стає першодеревом, яке не знає страху, не має пам'яті чи надій, власне нічого, «окрім трави і тіней під ногами». У міфології південноамериканських племен чако є свій міф про виникнення людей зі стовбура дерева, в більш давньому варіанті вказано, що в дерева виростають груди для годування людей молоком. У вірші Крейна «бранка дерева» (жіноче начало, або можлива алюзія на Мірру, що теж стала деревом), завдяки тим «внутрішнім сокам», які в ній пробуджує вітер (чоловіче начало), виростає до неба. Сили («соки») дерево-жінка бере з землі, з першоствореної тверді. В індіанських міфах, подібно до давньогрецьких – сюжет про Урана-Гею, Небо бачилося Батьком, що єднається з Матір’ю-землею, і тому народжується все живе в світі, в даному випадку – через дерево. Крейн цей відомий міфологічний мотив переносить у площину інтимних почуттів. Зображаючи ріст дерева до неба, митець говорить про 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 сили для творчості митець також черпає з землі, тобто традицій народу, який її населяє. Метаморфозу перетворення в дерево зустрічаємо й у Паунда. Його вірш «Дерево» демонструє поєднання двох міфів – про Дафну, яка врятувалася від Аполлона, та Філемона й Бавкиду, що врятувалися від потопу. Тобто, у Езри Паунда дерево – це символ порятунку, тому й сам ліричний герой трансформується в нього: «Так я стояв; я був деревом у лісі / І знав усю правду про неймовірне» [84, c. 135]. У вірші Крейна теж можливе прозирання Дафни / Мірри крізь Єву, яка «снить себе деревом», тобто він створює узагальнений, універсальний образ праматері, якій замало того, що пропонує простір Саду, котру вабить яблуко як символ забороненого знання (порушення табу Євою / Міррою), тому й тягнеться вона все вище – за визначені Садом межі. І в цьому нестримному жаданні, за Крейном, ймовірна причина гріхопадіння.

Тему матеріального й духовного поет піднімає у вірші «Королівська пальма» (Royal Palm). Крейн витворює свій авторський міф за всіма законами міфотворчості. На перший план виступає образ безплідної землі, що нагадує обрисами й кольором сірого слона, який кожного вечора ніби пожирає сонце, та 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» (And the grey trunk, yhat`s elephantine, rear // Its frondings singhing in aetherial folds. // Forever fruitless, and beyond that yield // Of sweet the jungle presses with hot love) [135, р. 121]. Ми бачимо безрадісну картину, вінцем якої стає Смерть, що ширяє понад цією землею й навіть понад раєм. Авторові смерть здається короною, яка оповиває сушу і врешті-решт салютує фонтаном. Але, попри смертельний фонтан та слона-монстра, життєствердною силою постає сонце, що все ж сходить, всупереч всім перешкодам. Ця поезія присвячена матері поета, тому ми вважаємо, що можемо навести ще один варіант прочитання, більш особистісний. У такій міфічній формі Крейн алюзивно говорить про перипетії життя своєї родини. Безплідна земля – це виснажена мати, яка все ж таки щоразу сходить сонцем; батько – це втілення самої смерті, що нависає над земною твердю та фонтанує (a fountain at salute) (акцент на сексуальному за Фройдом; а як стверджує Ленгдон Геммер, у Крейна сексуальне й не сексуальне неможливо відокремити [151, р. 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 (нагадаємо, давньогрецький Аполлон – не лише покровитель мистецтв, а й вправний стріловержець, постійно готовий до борні), тим самим вказуючи читачеві на тяжкість поетичного ремесла. Для вираження такого подвійного розуміння творчості автор використовує різкий контраст – бог поезії омитий кров’ю, але увічнений у камені «любові», уквітчаний. У цьому заквітчаному камені поет 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 говорить про тлінність матеріального, яке поки що домінує над духовним. Ключовим у поезії є час, вічність: «Ти можеш зупинити час» (You could stop time), але «для часу ти – ніщо» (Sus // Taining nothing in time) [135, р. 146]. Саме в такий спосіб, у площині вічності, автор відтворює повторюваність одних і тих же суспільних процесів, з якими рано чи пізно зустрічається кожна людина.

Звертаючись до минулого індіанської цивілізації, духовну насиченість і кінцеву виваженість індіанського світобачення та історії індіанців Крейн демонструє через образ індіанця на тлі осіннього пейзажу в поезії «Жовтень-листопад» (October-November). Навіть крізь «золоті й фіолетові (багряні) іскри // На деревах, що, здається, танцюють // у божевіллі» (gold and purple scintillate // On trees that seem dancing // In delirium) [135, р. 168], крізь місяць «у шаленому оранжевому лиску» (mad orange flare) старий бачить «індіанське літнє сонце // З малиновим пір’ям» (Indian summer-sun / With crimson feathers) [135, р. 168]. 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 умиротворення автор зображає стиглий, дозрілий виноград, на котрий із сумом дивиться індіанець. Символіка виноградної лози має багато тлумачень, але, на нашу думку, Гарт Крейн звернувся до християнського. Перш за все, це – символ плодючості, багатства і, що найголовніше, істини: «Я є істинна виноградна лоза, і Отець Мій – виноградар» (Ін 15:1). Тобто, старий індіанець узрів істину, тому він спокійно розмислює на тлі осіннього пейзажу, що сигналізує про згасання природи (у Крейна – індіанських традицій). У Старому Заповіті виноградна лоза, яку принесли посланці Мойсея з землі Ханаанської, – це емблема Землі Обіцяної. Таким чином, поет пророкує американцям роль обраного народу, а Америці – обраної землі. Ще один цікавий символ винограду зустрічаємо в зображеннях хреста, оповитого (уквітчаного) лозою, на саркофагах у місцях християнських поховань. Із таким хрестом пов’язана легенда про Животворне Дерево, з деревини якого був виготовлений перший хрест. Це дерево виросло з вінка Адама, котрий він сплів перед смертю. Парадоксально, що лозу для вінка приніс син Адама – Сіф, відірвавши її від райського дерева, через яке той і був вигнаний із Едемського саду. Після поховання Адама вінок проріс із землі, перетворившись у дерево (виноград), символізуючи спасіння й відродження. Отже, Гарт Крейн передбачає воскресіння індіанських традицій у новому суспільстві, у новій обраній країні.

Значна частина поезій Крейна звернена до минулого індіанців, саме до періоду завоювання американськими першопоселенцями та асиміляції з ними. Один із таких віршів «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 можливе мирне вирішення конфлікту. Але головна дійова особа поезії – зброя, яка «говорить» просто, хоча й недобре. Своєрідним продовженням цієї теми є вірш «Сумний індіанець» (The Sad Indian), ліричний герой якої, індіанець, перебуває ніби поза часом, «не рахує // Години, дні – та навряд чи сонце й місяць» (does not count // Hours, days – and scarcely sun and moon) [135, р. 145]. За твердженням М. Еліаде, найбільше сприяє зближенню літератури й міфології вихід за межі Часу. Час у міфі завжди є сакральним, особливо це помітно, коли відбуваються нові явища, значимі для існування суспільства [112].

Л. Харченко акцентує, що в міфі час – віковічний, він є джерелом духовних сил; «міф виражає світовідчуття й світорозуміння епохи його створення» [107, с. 201]. У такому міфічному часопросторі старий індіанець замислено споглядає культурно-історичний спадок свого народу, що залишився тільки в слабкому видінні тіней (у тому числі тіней батьків), які не можна описати словом – немає у мові таких слів. Індіанець страждає через те, що все зникло через завоювання – як людиною, так і машиною. Знову ж таки автор зачіпає тему матеріального та духовного. Риторичне запитання в кінці поезії про політ літака в небі – «хіба це політ орлів?» (is it thus the eagles fly?) – несе в собі розчарування наслідками розвитку цивілізації. Зауважимо, що для індіанців орел – один із найулюбленіших міфологічних символів, він є втіленням сонячної, небесної та вогняної сил. Навіть перо орла слугувало як почесна відзнака для індіанця. Відомі випадки, коли за таке перо віддавали коня. Американські індіанці одним із ключових вважали міф про руйнача 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 йдеться про символічне змагання життя й смерті.

За М. Еліаде, міф означає якусь сакральну подію, сакральну історію, яка є «началом усіх начал», явищем піднесеного характеру. Прямо чи опосередковано, але міф сприяє возвеличенню людини, а твори літератури трансформують «міфічну матерію» в сюжет [112, с. 111]. У Гарта Крейна нашарування різних міфологій зумовлене, з одного боку, спадщиною пуританських першопоселенців, які заснували США, а з іншого – спадщиною індіанців-тубільців, до яких він відносить корінне населення як Північної, так і Південної Америки.

2.2.2. Християнська компонента ранньої поезії Гарта Крейна

 Християнські персоналії, символи, сюжети постійно присутні у творах Гарта Крейна, адже християнська компонента для нього – один із потужних проявів міфологізму, тому часто поет поєднує релігійні сюжети з міфічними. У вірші «Емблеми поведінки» (Emblems of Conduct) Крейн використовує в якості одного з центральних образ апостола, покладаючи на нього місію вісника. Уперше апостол попереджає подорожнього про вибух вулкану (вочевидь, вибух – символ геєни вогненної), який дозволить усьому живому сягнути вищої духовності (spiritual gates), або ж воріт до раю. Удруге апостол уже попереджає людство про неминучу покуту, бо люди живуть нині за законами не божими, а тими, які їм виголошують мовці по радіо. Крейн зображує церковні чаші, які наразі слугують не для релігійних ритуалів, а як культурні пам’ятки і тому наповнюють благоговінням лише істориків: «Тьмяні краї чаші святкують духовні ворота» (Bowls and cups fill historians with adorations, – // Dull lips commemorating spiritual gates) [135, р. 64]. Фінальна сцена вірша зображує мандрівника-апостола у місці, де «мармурові хмари підтримують море // І де нарешті був народжений герой-обранець» (Where marble clouds support the sea // And where was finally borne a chosen hero) [135, р. 64]. Ми схильні вважати, що у такий спосіб поет утверджує можливість людства досягти найвищої духовності, тобто втраченого колись раю. Подібну ідею поет висловлює в поезії «Чаплінеска» (Chaplinesque), де в образі клоуна (Чарлі Чапліна) втілене сучасне суспільство, яке не має впевненості в своїй вартісності. І лише бродяга-поет із порожніми кишенями ще залишається хранителем людяності у «шаленстві вулиць» (the fury of the street) [135, р. 73]. Апофеозом розвитку ліричного сюжету стає поява місячного світла, яке містично перетворює сміттєвий бак на святий Грааль, даючи надію на праведність, але таку трансформацію здатні бачити тільки праведники й творчі люди, тобто поети, що віддалено сугестує Платоновими ейдосами та спроможністю обраних філософів відчути їх.

Поезія «Оранжерея папороті» (The Fernery) передає інтенсивне відчуття болю та розчарування. Літня жінка охоплена відчаєм, який «інколи оселяється й володарює // У короні менш сірій – О нещадне охайне волосся!» (That sometimes take up residence and reign // In crowns less grey – O merciless tidy hair!) [135, р. 77]. Утім часом в очах жінки помітні відблиски колишніх вогників, хоча вони й віддзеркалені в окулярах. Увиразнюючи візуально страждання за втраченою молодістю, за минулим, Гарт Крейн описує зморшки навколо сухих старечих губ, які нагадують йому «вінок різкого болю», імпліцитно натякаючи на терновий вінок Ісуса останніх хвилин його життя.

 Схожа за тематикою болю й спустошення поезія «О, Карибський острів!» (O Carib Isle!) описує острів, який, на перший погляд, видається прекрасним, але насправді він мертвий: квіти, що їх уподобав ліричний герой, виявилися могильними квітами, які оплакують померлих у білих пісках. У цих спустошених краях пілігрим може побачити лише привидів, тому верховним володарем острову є Сатана, до якого й звертається ліричний герой, дякуючи за подарований амулет. Описуючи амулет-мушлю, Крейн зазначає, що його виловили з моря, потім сушили на сонці. Так, банальна мушля, звична згадка про перебування біля моря, у вірші Крейна постає потужним символом: колись обійстя життя, а нині вона – втілення смерті. Як бачимо, у митця тут превалює радше християнське наповнення, ніж язичницьке. Бо саме в християн мушля є образом могили, смерті, а в китайській міфології – це уособлення жіночого начала, жіночих статевих органів, плодючості, життя. Антична міфологія теж наділяє мушлю подібним значенням, роблячи її атрибутом Афродіти. Зваживши на Крейнове досконале знання світової міфології, можемо говорити про синтез різних міфем та їхніх конотацій у створеному ним образі.

Поезія «Винний звіринець» (The Wine Menagerie) – звіринець, що виникає у свідомості під впливом алкоголю – утримує досить серйозний смисл. Menagerie – це назва спеціальних насадок у вигляді тварин на пляшки з вином. Але, як ведеться у Крейна, цей конкретний матеріальний образ набуває міфопоетичного виміру. Центральним образом вірша є уява, що постає перед читачем у подобі жінки, яку поет називає ключовим образом світу. Особливу увагу Крейн приділяє зображенню очей, зморшкувата шкіра яких – це «точна копія часу», який і створив ці зморшки. Оскільки жінка (уява) зістарена часом, минулим, то вона потребує нових сил, нових обріїв. Однією з ключових фраз не лише цієї поезії, а й крейнівської творчості взагалі стає гасло «Нові межі, нові структури!» (New thresholds, new anatomies!), що сигналізує про початок пошуку нового, пошуку творчості, що відповідає ідеям нового, спираючись на минуле, а не на «заморожені хвилі твоїх умінь // Винаходять нове доміно з любові та жовчі» (frozen billows of your skill // Invent new dominoes of love and bile) [135, р. 89]. Таке кредо апелює до модерністської естетики, зокрема до ідеї Е. Паунда (Make it new!) про необхідність оновлювати мову й образну систему твору. Завдячуючи символічності вина, цей вірш перегукується з поезією «Lachrymae Christi». Вино в давніх греків бачилося кров’ю Діоніса, котра здатна звільнити людину від повсякденних турбот, а сам Діоніс мав епітет «Той, що звільняє». У християнстві вино – кров Христа: «І взяв чашу, дякуючи подав їм; і пили з неї всі. І сказав їм: це є Кров Моя» (Марк 14: 23-25). На відміну від фіналу «Lachrymae Christi», де Крейн віддає перевагу Діонісу-творчому началу, у даній поезії митець вже прагне до іншої мети – спокути. Отже, наприкінці поезії Гарт Крейн згадує Іоанна Хрестителя, який символічно благословляє на нові починання, очищуючи від тягаря попередніх діянь.

Образ спустошеної Америки без традицій Крейн змальовує в поезії «Речитатив», яку ми згадували в попередньому підрозділі, зазначаючи, що Америка стоїть на порозі нового початку, нового суспільства. Гарт Крейн порівнює свою країну з «тяжким, як у Авессалома, серцем» (the plummet heart, like Absalom, no stream) [135, р. 91]. Недаремно митець обирає постать Авессалома, оскільки саме він повстав проти традицій, проти батька, і його трагічна загибель слугує попередженням на майбутнє для «безтрадиційної» Америки; а пам’ятник, який Авессалом збудував собі з мармуру, трансформується у вірші в пам’ятник «на валах зі сталі» (on shafts of steel) [135, р. 91]. У подібному ж контексті поет порівнює країну з Ніневією, «безіменною безоднею» (У Е. Паунда – це місто мертвих поетів: «І тут, в Ніневії, скільки разів я бачив, // Як відходили співці, як займали місця // У цих сумних будинках, де ніхто не заважає // Їхньому суму чи пісні» [84, с. 285]), столицею давньої Ассирії, загибель якої через низку причин передвіщали пророки Софонія та Наум [10]. Пророк Наум попередив про пограбування міста (та й усієї країни, яка поступово перетворювалась «на другий Содом» [10]): «Грабуйте срібло, грабуйте золото! Нема кінця запасам всілякого дорогоцінного начиння» (Наум 2:9). Гарт Крейн по-своєму інтерпретує це пророцтво, закликаючи «вичавлювати» золото з Ніневії для будування мосту, що «нависне, як спасіння, над верфями» (swings over salvage, beyond wharves) [135, p. 92]. Ідея мосту надалі переросте в самостійну величну поему «Міст», про яку йтиметься в наступному розділі нашого дослідження.

Згадаємо ще одну поезію, аналізовану вище, – «На честь одруження Фауста й Єлени», яка торкається теми перейнятої збагаченням сучасності й пошуку краси в ній. Крейн описує сучасних «передвісників раю» – дурня, тютюн і одеколон (A goose, tobacco and cologne), що, безперечно, є алюзією на дари волхвів Ісусу: золото, ладан і смирну (gold, frankincense and myrrh): «І вони впали ницьма, і вклонились Йому. І, відчинивши скарбниці свої, піднесли Йому свої дари: золото, ладан та смирну» (Матвій 2: 9-11). «І мудрість світу в особі волхвів, принісши Ісусові золото як символ найвищої вартості, тим самим визнає Божу премудрість єдиною абсолютною цінністю» (Матвій 2: 9-11). Як бачимо, золото в творі Крейна заміщується на дурня, що нині стає втіленням сучасної мудрості й найвищою цінністю. Ладан, який використовується служителями церкви для кадіння в храмі й символізує «щиру молитву серця», був піднесений Ісусу як верховному Священику. Тютюн, який став замінником ладану, надає право кожному, хто його споживає, бути священиком і відпускати самому свої гріхи, і, можливо, навіть повчати інших, проповідуючи істини матеріалізму. І останній дар – смирна, якою намащували покійників, була піднесена Ісусові як нагадування про те, що він має померти, спокутуючи гріхи всього людства. Гарт Крейн замінює смирну на предмет щоденного вжитку – одеколон, маючи на увазі, що людина без духовності – вже мертва. Проте поет, залишаючись прибічником філософії оптимізму, наприкінці твору все ж говорить про можливість щасливого фіналу, адже «уява випростає крила понад відчаєм» (the imagination spans beyond despair) [135, р. 99].

Поезія «Тритон» (The Mermen) містить цілий комплекс найрізноманітніших язичницьких та християнських символів. Уже назва дає читачам поклик на античну міфологію й указує на те, що основною локацією буде підводний світ. Попри очікуване зображення підводного правителя, Гарт Крейн описує будди (множина від Будда) й двигуни (Buddhas and engines), які прислуговують «нам» під водою; така картина нагадує ліричному героєві пекло, суміш «занепаду й винахідливості» (blight and ingenuity) [135, р. 118]. Далі дія переноситься з глибин до поверхні води, якою пливе Хрест, на котрому розіп’яли Христа. Тобто, поет протиставляє знеособлені поняття – будди, істоти, що пробудилися, та тритони, адже ім’я бога Тритона пізніше нівелювалося, і почало позначати родову ознаку морських божків – і образ єдиного Бога. У Гарта Крейна своя варіація біблійного сюжету: хрест тоне у воді, ймовірно, разом із Христом. Ми припускаємо такий висновок з крейнівської гри словами у творі, оскільки він об’єднує в один символ і Христа, і хрест, на якому його розіп’яли, зауваживши, що багато викривлень та неправди пов’язано саме з ім’ям Христа (Хреста – в Крейна). Хрести й гільйотини, розміщені понад водою, вітають сонце, просячи спокути за свої діяння: «Залиште нас, ви, ідоли Майбутнього, – самотніми» (Leave us, you idols of Futurity – alone) [135, р. 118], намагаючись монетою відкупитися від своїх гріхів. Наприкінці твору знову з’являється підводний світ, де Христос уже зображений на Троні (на хресті як на троні) в усій своїй величі. Але Гарт Крейн у фіналі робить суттєве зауваження, що Господь до цього часу зберіг людське обличчя, у такий спосіб натякаючи на можливість віднайдення божественного начала в людині. У вірші «Кі Вест» (Key West), що є титульним для однойменного циклу, Гарт Крейн намагається відчайдушно знайти рай на землі, а себе бачить новим Адамом, якого створили не з ребра, а з усього хребта біблійного Адама (підсвідомо асоціюючи себе з жінкою, Євою) й упевнено крокує до нового раю, де «золото не було продане і свідомість не законсервована» (gold has not been sold and conscience tinned) [135, р.113].

Продовжуючи зазначену тему, звернемо увагу на твір «Мангове дерево» (The Mango Tree). У час, коли зник рай, а його місце посіла жуйка, мангове дерево асоціюється з першодеревом, перший врожай якого був зібраний ще до потопу. Крейн звертається до першолюдей, поступово трансформуючи Єву в образ жінки з кошиком, яка збирає врожай, і дає їй, здавалось би, тривіальне ім’я Меггі. Це ім’я є зменшено-пестливою формою від Маргарет, що має безліч потрактувань. У перекладі з перської воно значить дочка світла, дівчина з аристократичної сім’ї, тобто Крейн робить акцент на високому становищі жінки, апелюючи до стародавнього звичаю азіатських країн, що дозволяв вирощувати мангові сади лише особам королівської крові. Саме звідси пішла традиція посилати в подарунок плід мангового дерева як вияв великої прихильності. Отже, вказуючи на соціальний статус ліричної героїні, поет дає алюзію на старогрецьке прочитання імені, що було епітетом (маргаритос) богині кохання Афродіти. На той час вона вважалася захисницею мореплавців, тому моряки в жертву (в дар) богині приносили перли (звідси від грецької Маргарита – перлина). В Індії мангове дерево теж асоціюється з коханням, адже його листя кидають до ніг молодим на весіллі, бажаючи таким чином молодятам бути плодовитими. Отже, Єва, що зірвала плід від дерева пізнання, трансформується в Афродіту, яка збирає плоди дерева кохання, тобто для Крейна кохання й пізнання – явища споріднені. Ще один варіант прочитання значення імені Маргарет пропонує християнська міфологія. До слова, деякі дослідники генерували теорію про адаптацію стародавнього міфу про Афродіту в християнських сказаннях про Маргариту Антіохійську [138]. Ця свята вважається захисницею від злих духів, у вірші – це товсті проповідники, які лякають людей сутінками. Відома легенда, що ця жінка поборола самого Сатану, який у подобі дракона проковтнув її, але палка молитва врятувала жінку. Подібна оповідка про чудесний порятунок пов’язана з виникненням магнолії, а Маргарет – це похідна від латинського magnolia. Китайське повір’я розповідає про напад на мирне селище бандитів, які винищили всіх чоловіків і дітей, залишивши собі для розваги 100 найкрасивіших дівчат. Щодня вони вбивали по одній красуні, а коли прийшла черга останньої, вона впала на землю й попросила захисту в неї. Наповнившись силою рідної землі, дівчина переродилася в квітуче дерево, магнолію, яке щороку зацвітає сотнею квіток, що символізують відроджені серця сотні загиблих полонянок. Як magnolia уосібнює національний міф Китаю, символізує силу рідної землі, що дала нове життя, так і Maggy сигналізує про американізацію першої жінки, сакралізацію американської землі в нових умовах, коли Єва стає Меггі.

 Ще одна алюзія на райське дерево є в поезії «Чистилище» (Purgatorio). Хоча поет і згадує чистилище Данте, але сам же зауважує, що його чистилище зовсім інше: тут землетруси руйнують будинки, тут церковний дзвін не задзвонив вчасно в призначену годину й т. ін. Водночас це місце видається Едемом, бо воно має запах раю, це земля спокути, де райське дерево трансформується в безліч однакових дерев – це сосни, які заполонили райський сад. У східних віруваннях сосна завдяки своїй вічнозеленій хвої – це символ довголіття, безсмертя. Фрігійські племена проводили обряд на честь бога рослинності Аттіса, коли стовбур сосни, оповитий саваном, заносили в храм, вдаючи смерть бога. По закінченні трьох днів плачу деревину виносили, сповіщаючи про воскресіння божества. У Біблії зазначено, що з соснових дерев робили ідолів, тобто подобу бога: «Із цього ж робить бога, і поклоняється йому, робить ідола, і стає на коліна перед ним» (Ісая 44:15). Науковці до цього часу сперечаються про достовірність перекладу назви цього дерева. У варіанті Біблії Пантелеймона Куліша алгул-дерево – це і є сосна, тоді ковчег Ноя був побудований саме з цієї деревини. Згадка про алгул-дерево зустрічається в історії, де з нього цар Офіру зробив сходи до храму Господнього, а із залишків – гусла для співців. Проте, існують версії, що назви гофер і орен теж перекладаються як сосна [11]. У грецького бога Діоніса на верхівці тирса була соснова шишка, як фалічний символ вона означала плодючість (римляни асоціювали сосну з цнотою богині Діани). Дивлячись на сосни, ліричний герой вірша відчуває бажання випити слабкого сидру, тобто, райське першодерево протиставляється дереву чистилища – сосні, яка є й ідолом, і фалічним символом, і поетовими гуслами. Географічно Гарт Крейн помістив своє чистилище в Мексику, рефлексуючи про час свого перебування в цій країні, сугестуючи тугу за рідним краєм: «Моя країно, о моя земле, мої друзі – // Чому я окремо від вас на землі, // Де у світлі газових ліхтарів – обличчя мокрим лиском здаються чимось кинутим, забутим» (My country, O my land, my friends – // Am I apart – here from you in a land // Where all your gas lights – faces – sputum gleam // Like something left, forsaken) [135, р. 151]. Ліричний герой (Крейн) мріє не про щось сакральне, піднесене, а хоча б про сидр та м’який сніг. Таким чином, митець бачить свій час перебування в Мексиці як час очищення, час перебування в чистилищі перед майбутнім раєм, який, вірогідно, він, шукаючи смерті, знайде у водах Мексиканської затоки.

Переосмислюючи християнську міфологію, Гарт Крейн пристосовує кожен символ до реалій сучасного життя, наснажуючи свої образи особливою виразністю. Часто поет профанізує релігійні атрибути й сакралізує буденні речі, вбачаючи в них потяг сучасного соціуму до духовного відродження.

### 2.2.3. Структурна парадигма першостихій у ранній ліриці Гарта Крейна

Першостихії землі, води, вогню й повітря в творах Гарта Крейна взаємопов’язані. У залежності від теми кожної поезії, першостихія в ній змінює свою форму та функціональність, тобто окрема стихія має свою систему образів: першостихія води втілена в образах моря, ріки, фонтану й ін.; першостихія вогню репрезентована образами сонця, ліхтарів, вогнища; першостихія повітря / вітру представлена образами бурі, вихору, туману і т. п.

Оскільки першостихія землі в Гарта Крейна представлена як земля американська, тому цей першоелемент здебільшого маркований географічними назвами, згадками про відомих діячів, що є представниками цієї землі й т. ін., то ми не вважаємо за доцільне виокремлювати першостихію землі в окремий підрозділ, а принагідно розглянемо її в контексті інших стихій.

У вірші «Любовні листи моєї бабусі» (Mу Grandmother’s Love Letters) стихія набуває форми дощу, який стукотить по даху, нагадуючи про минуле: «…І дощ на даху // Наче звуки ніжного жалісливого сміху» (And the rain continues on the roof // With such a sound of gently pitying laughter) [135, р. 66]. Домінуючим мотивом цієї поезії є ностальгія, тому вода повинна слугувати збудником спогадів минулого, а дощ є тією природною формою, а заразом і художнім образом, що традиційно асоціюється з тужливим настроєм, навіяним спогадами про втрачене назавжди. Дощ створює атмосферу блаженства й очищення. У Давньому Єгипті та Південно-Східній Європі ідеографія дощу зображувалась хвилястими лініями (дощем), які спадали від горизонтальної лінії (неба), тобто малюнок був схожий на гребінець. Тому символи дощу й волосся тісно пов’язані. Наприклад, у часи Середньовіччя жінка, яка розчісувала волосся перед дощем, вважалася відьмою й її спалювали на вогнищі. Окрім того, довге волосся було обов’язковим атрибутом богині, тому жінки перед смертю розпускали його, щоб бути схожими на богиню. У вірші Гарта Крейна волосся бабусі тремтить від дощу – сиве, легке, ніби невидиме. Ностальгія за минулим перетікає в тугу за близькою втратою старенької бабусі, але: «Я проведу мою бабусю // Через те, що вона навряд чи зрозуміє» (I would led my grandmother by the hand // Through much of what she would not understand) [135, р. 66].

 У поезії «Північний Лабрадор» (North Labrador) зображується мовчазний похмурий монумент, що, занурений у вічність, застиг у своїх спогадах. Крейн змальовує безбарвний, безликий пейзаж. Форма льоду втілює собою застиглість, безжиттєвість: «…ні весни // ні народження, ні смерті, ні часу, ні сонця // У відповідь» (no Spring // No birth, no death, no time nor sun // In answer) [135, р. 78]. Крига як символ холодності, відсутності кохання не дає змоги землі, полоненої під нею, бути освоєною, завойованою, тобто злиття чоловічого й жіночого начал у таких умовах неможливе: «Ще ж ніхто не приходив завоювати тебе, // Чи залишити легкий рум’янець // На твоїх лискучих грудях?» (Has no one come here to win you, // Or left you wiyh the faintest blush // Upon your glittering breasts?) [135, р. 78]. Проте китайці вважали, що крига – це андрогінна субстанція, бо все, що знаходиться над нею (гори, айсберги як фалічні символи) уособлює чоловіче начало, а все, що під нею (земля, вода як символи плодючості) – жіноче. Тобто, для пробудження описаної Крейном території необхідно, щоб крига скресла, й два начала поєдналися, але ця земля «обійнята гіпсово-сірими арками неба» (hugged by plaster-grey arches of sky) [135, р. 78].

Поезія «Пасаж» (Passage) показує першостихію води в русі. Спочатку це море, до якого прислухається ліричний герой. Чи не вперше у творі Крейна вода розмовляє, але герой не може зрозуміти чи почути її, бо зрештою йому замість моря вчуваються фонтани. І ліричний герой запитує: «Які ж фонтани я чув?» (What fountains did I hear?) [135, р. 87]. Згідно з Фройдом, фонтан – це фалічний символ, тобто Крейн імпліцитно вказує на свою сексуальну невизначеність. Поряд з тим, у християнстві фонтан (запечатаний) – це образне представлення Діви Марії, яку називають «фонтаном живої води», невинності, цноти. У більш широкому сенсі, фонтан є християнським символом спокути, очищення. Тож поет підсвідомо прагне до омовіння в святій воді, до духовного переродження. Але далі він акцентує на безликості води, говорячи про те, що дощ висихав на щоках без запаху, не залишаючи навіть слідів, тобто всі сподівання ліричного героя намарні.

Знаковим для розуміння першостихії води в художньому просторі Крейна є твір «На могилі Мелвілла» (At Melville’s Tomb). Вода виступає в ролі абстрактної стихії упокоєння, оскільки насправді Мелвілл похований на суші. У цьому й полягає парадокс долі: Герман Мелвілл – моряк, найвідоміші його твори (в першу чергу, «Мобі Дік») – на морську тематику, але він упокоєний в землі, від якої його герої тікали в морські пригоди. Головною особливістю мариністики митця є філософія мандрів душі, а морська стихія для нього – це символ божественного начала. Світ людини й світ природи в художньому просторі творів Мелвілла тісно пов’язані, море впливає на вчинки й думки персонажів. Домінантним є розуміння води як субстанції, яка пам’ятає про мертвих: «Часто у зелені хвиль він бачив, як борсаються // Подвійні шістки людських кісток» (Often beneath the wave, wide from this ledge // The dice of drowned men`s bones he saw) [135, р. 100]. А далі вода вже сама і є смертю, Крейн називає її «щедрою чашею смерті» (the calyx of death). Але загальною ідеєю вірша є ідея пам’яті: і сам твір присвячений пам’яті американського митця, який жив морем і писав про море, і зміст її робить акцент на увічненні історичного минулого: «Цю неймовірну тінь лиш море зберігає» (This fabulous shadow only the sea keeps) [135, р. 100]. Принагідно зауважимо, що якщо для Крейна «пам’ять води» – вражаючий поетичний образ (поєднання плинності, мінливості з константою історичного факту), то з кінця 1980-х років теоретизування щодо «пам’яті води», її здатності накопичувати інформацію мають як своїх прибічників («шнобеліат» Жак Бенвеніст), так і опонентів.

Своєрідним поклонінням воді можемо вважати цикл Крейна «Подорожі» (Voyages), що складається з шести окремих, але взаємопов’язаних поезій, які були написані в різні періоди поетового життя. Протягом усього циклу Крейн називає воду не інакше як Стихія, підкреслюючи благоговіння перед нею. Вода в цьому циклі є неприборканою, агресивною стихією, носієм зла: «Підступна й безжалісна морська пучина», яка поглинає й спогади, і пристрасть, і мрії, і страх. «Спокійне море охоплює раптова лють. І ось воно гарчить і реве. Воно вбирає всі метафори люті, всі символи звіриного сказу» [8, р. 106]. Починається цикл із опису безтурботних дітей, які дістають із моря мушлі. Продовжуючи розмову про семантику мушлі, додамо, що у деяких традиціях символіка мушлі невіддільна від образу перлини: мушля – це тілесна оболонка, а перлина – душа, яку вирощує мушля-тіло. Цілком ймовірно, що Крейн таким чином намагається знайти душу водяної стихії, але ж мушлі – порожні! Ліричний герой, спостерігаючи за ними, хоче попередити дітлахів про жорстокість стихії. У вірші поет зіставляє дві стихії – землю, що символізує життя взагалі і заразом буденність людського життя, що бачиться безпечним, і море – загадкове, вороже до людини, пов’язане з коханням та смертю, жахливо небезпечними, але фатально неуникними. Саме з любов’ю в наступних двох розділах циклу митець порівнює цю величну стихію, що постає такою ж бурхливою й інколи злою: «Провісниками зла є завивання Стихії // Над білопінними волютами, // Тривожачи слух, вселяють жах у душі; // Змішання добра й зла подібне до // Підступної ніжності любовних уз» [135, р. 102]. Ліричний герой зі смутком звертається до моря: «Дозволь мені пливти, любове, у твої руки» (Permit me voyage, love, into your hands) [135, р. 104]. Але вода байдужа до прохань героя, ундини кепкують з кохання, демонструючи напругу між пристойним / материнським (море – богиня, вагітна ундинами) та жахливим / тиранічним обличчями моря. В останній строфі другої частини море асоціюється зі смертю, тому ліричний герой гірко апелює до стихії: «О, Ваше Марнотратство!» (O my Prodigal) [135, р. 104], а в третій частині Крейн проникливо називає море стихією самотності.

Останні дві частини підказують висновкові розуміння того, що коханці фізично разом, але любові вже немає, навіть спогадами море не дає насолодитись уповні. Починаючи з безтурботності та невинності дитячої гри, що символізує безпеку наївного життя і небажання входити у загадкове море / любов, всі шість частин послідовно увиразнюють рух поетичної думки від сумніву до розуміння, від дитинства до зрілості.

Г. Башляр, проаналізувавши образи морських створінь, таких, як ундини, наяди, німфи і т.д., сформулював так званий комплекс Навсікаї, що являє собою візуальну штучну сексуалізацію. Зміст цього комплексу, принагідно творчості Крейна, можна проілюструвати на яскравому прикладі поезії «Купальниці» (The Bathers):

Молочне море… І тіла двох жінок кольору

Слонової кості…І перлинка світанку

Блимає, створюючи фон для силуету

Хребта. Видіння це чи диво?

Та немає відповіді. Тільки лілії ліниво

Перебирають брижі – їхнє намисто примхливо

Лягло на груди молочно-білої затоки.

Ми кажемо: з моря вийшла Афродіта –

Входження діви в лоно води забули люди,

І повернення ми сприймаємо як народження

Поєднаних красою божественності й мани.

Г. Башляр стверджує, що ось так ідеально, як це зображають митці, побачити жінку, котра купається у природній водоймі, неможливо, хоч би через пристосування місць для купання для загального вжитку. «До того ж сам першообраз, образ жінки, що купається, образ, який відображається в воді, фальшивий. Купальниця збаламучує воду й розбиває свій власний образ. Той, хто купається, не відображається у воді. Значить, уява повинна заповнити те, чого не вистачає в дійсності. У таких випадках вона виконує це бажання.

Отже, яка ж сексуальна функція ріки? Воскрешати в підсвідомості жіночу наготу. <…> Тобто, жінка, яка купається, буде білою та юною; вона буде оголеною. Окрім того, вода навіює згадки про природну наготу, яка, можливо, цнотлива. У сфері уявного голі істоти з чудовими лініями фігури… завжди виходять із океану» [8, c. 31].

Зовсім інший десексуалізований образ жінки, що являється з води, бачимо в поезії «До свободи» (To Liberty): «Із бризу й крику чайок // На берег явлена мною діва, // Її волосся – мертві брижі. // Смішно їм, що я заручаю // Її з мореплавцем із мертвих» (Out of seagull cries and wind // On this strange shore I build // The virgin. They laugh to hear // How I endow her, standing // Hair mocked by the sea, her lover // A dead sailor) [155, р. 102]. Саме цей образ сакральний, він символізує таке собі божество підводного простору, жителя підводного раю, про який мова йтиме пізніше. На нашу думку, ця поезія перегукується з «Прологом» поеми «Міст» завдяки подібності образності (чайка, статуя Свободи, що є своєрідним артефактом – охоронцем свободи). Недаремно в цьому ряду згадується Єлена Троянська, імпліцитно натякаючи, що через неї, як зазвичай в ім’я свободи, загинуло багато вояків; а описаний ритуал заручин із моряком із мертвих – це своєрідний ритуал увічнення.

З поезією «Купальниці» пов’язаний ще один образ води – води-матері. Вона актуалізує метафори молочного моря та грудей молочно-білої затоки. Вода, як і материнське молоко, живить, наснажує, спонукає до росту все живе, вона і є колискою всього живого. «Рідка стихія постає тоді як ультрамолоко, як молоко матері матерів» [8, c. 81].

Ще в «Подорожах» Крейн висунув припущення про підводний рай: «Морські тварі спостерігають рай», в «Зруйнованому храмі» говорив про усипальні озер. У вірші «…І райські бджоли» (And Bees of Paradise) автор детально змальовує райдужний рай під водою. У цьому вірші, на відміну від «Вулика», Крейн використовує інше смислове наповнення образу бджоли – як емблеми світу померлих. Ще у вавилонян був відомий звичай ховати людей, змащуючи їх медом, а у греків навіть використовувалася форма вулика для поховань, оскільки бджола символізувала безсмертя, а душа померлого могла переселитися в неї. У германській міфології є поняття «бджолиний шлях», що позначає повітря, заповнене душами померлих. На могильниках ранніх християнських катакомб можна зустріти зображення бджоли, яка була знаком воскресіння, другого пришестя Христа. В ісламі є повір’я, що тільки бджолиний рій може долітати до раю. В останній строфі вірша поет поряд із бджолами згадує голуба. В індуїзмі цього птаха вважали посланцем бога мертвих Ями. Тож у Гарта Крейна ці символи асоціюються з царством померлих, хоч воно й знаходиться під водою. «Європейській картині світобачення непритаманний образ потойбічного світу як підводного царства, що було прийнято в племен майя на Юкатані (Центральна Америка), судячи виключно з розпису на глиняних ємностях. У ацтеків рай бога дощу Тлалока називався Тлалокан і був значно приємнішим місцем, ніж підземний світ Міктлана, котрий був місцем перебування звичайних людей після смерті» [46, р. 88]. Гарт Крейн синтезував різні міфологічні образи та уявлення води в єдиний образ, який символізує і очищення в раю, і сам рай, і небезпеку, яку несе в собі стихія, і живильні сили, і творчий потенціал, і пам’ять минулого. Вода – це першостихія Крейна, вона якнайкраще відображає всі грані світобачення поета, саме в ній митець шукав порятунку й сили до переродження.

Поезія «Постскриптум» (A Postscript) є своєрідним підсумком теми води: «Фонтани вичерпались, і лише при щербатому місяцеві // Останні краплі на палях коли-не-коли заблищать» (fountains droop in waiting light, and pain // Glitters on the edges of wet ferns) [135, р. 170]. Перефразовуючи слова поета, ми можемо сказати, що Гарт Крейн мав на увазі в образі води істину, яка в такі «буремні» часи не була всезагальною чи прийнятною. Отже, ми можемо підсумувати цією поезією всі метаморфози води аж до її затихання у творчості Крейна. Починаючи з ностальгічних мотивів, які сугестує дощ, поет розширює розуміння елементу води до субстанції пам’яті, що є хранителькою історії. Поряд із віршами такої настроєвості, митець показує першостихію в іншій іпостасі – як грізну силу, здатну все знищити. У такому потрактуванні води Крейн вбачає її спорідненість із нищівною силою любові, сексуально наснажуючи сам образ води. Однією зі знакових філософських сентенцій поета є возвеличення очисної сили першостихії, що обіцяє можливість духовно переродитися.**Начало формы**

У творі «Легенда» Гарт Крейн використовує класичний образ вогню, на який жертовно летить метелик. Але поет по-своєму трактує ці образи, уявляючи саме себе тим метеликом, а вогонь – це творчість, поезія, слово, натхнення, уява, що спалює його повністю, знищуючи й водночас очищуючи. Зазначимо, що у віруваннях давніх греків метелик був утіленням душі, її безсмертного переродження. Християнство тлумачить цей символ подібним чином, проводячи паралель між метаморфозами метелика й смертю-воскресінням Ісуса, тому його іноді на іконах зображували з метеликом на руці. Примітно, що в міфології Давньої Мексики метелик пов’язувався з Сонцем і був символом палаючого вогню. У вірші ж Крейна «Чаплінеска» природний вогонь замінено на штучне світло, що метафорично вказує на сучасні різнопланові трансформації суспільства. Очисна сила вогню (світла) у змальованій Крейном картині майже зовсім зникла на фоні пустих вулиць, що нагадують пекло: «На виставу світла не купиш квитка. // Берете за душу й ведете, де світло // вимкнене, слухняну роздягнену душу» (Our obsequies are, in a way, no enterprise. // We can evade you, and all else but the heart: // What blame to us if the heart live on) [135, р. 73]. Але таку непривабливу реальність все ж таки пробиває промінчик надії, перетворюючи сміттєвий бак на Грааль, про що вже згадувалось. Таку ж очисну роль виконує вогонь і в поезії «Володіння» (Possessions). Крейн почав вірш із опису безнадії, зубожіння душі на фоні сонячного диску, але в кінці поезії тільки «яскраве каміння», що очевидно символізує уяву (творчість), залишається неушкодженим і протистоїть руйнівному вітру. Алюзивно покликаючись на грецький міф про Девкаліона і Пірру, завдяки діям яких після потопу з каміння постало нове покоління людей, поет прагне позиціонувати себе як творця, завдяки поезії якого створиться нова людина: «І я, ступаючи, підіймаю камінь // Так тихо, як ти можеш створити людину» (And I, entering, take up the stone // As quiet as you can make a man) [135, р. 82]. Символіка каменю тісно пов’язана з культом вогню у віруваннях Мексики й Перу. У храмі, який присвячений сонцю, була скеля, з-за якої, відповідно до перуанської оповідки, вперше вийшло сонце. Тому, як своєрідний амулет, «Я тримаю його на тлі сонячного диску» (I hold it up against a disk of light) [135, р. 82]. Отже, Гарт Крейн зображає динаміку руху від хіті до очищення, від темноти до світла, від «чорної піни» до «білого вітру», але насправді змінився лише вид залежності й упокоєння: якщо спочатку ліричний герой (та інші люди) цілковито підпорядковані місту, то надалі він віддається владі вогню, що очистить як ліричного героя, так і все місто.

У поезії «Парафраз» (Paraphrase) вогонь набуває іншого виміру, несучи не надію на відродження й очищення, але «яке ж безнадійне світло, // що не розбудить» (how desperate is the light // That shall not rouse) [135, р. 81]. Хоча ліричний герой і прокидається з похмілля від світла, але він упевнений, що вже помер, і світло стає для нього передвісником пекла, яке він бачив у своєму нічному кошмарі, а мертве тіло він вважає за парафраз живої людини.

У вірші «У тіні» (In Shadow) митець за допомогою метаморфози вогню описує процес за(о)володіння. Чоловік і жінка, що зустрілися в сутінках, спостерігали, як сутінки захопили сонячне світло, перетворивши його на сяяння зірок, як ніч захопила день і т. д. У момент поєднання світла з тінями слова ліричного героя також поглинають слова жінки, натякаючи на подальше поглинання (оволодіння) чоловіка жінкою. Як бачимо, в цій поезії для Гарта Крейна образ вогню має ще й сексуальну функцію: паралельно до зображення відносин чоловіка й жінки поет змальовує процес поєднання сонця з сутінками, у результаті яких вночі з'являється безліч яскравих зірок, хоча індіанці перуанського царства інків вважали, що зірки – це нащадки не сонця, а місяця, саме тому їх видно вночі. Побачення чоловіка й жінки відбувається «серед хризантем», які теж є алюзією на вогонь. У японській культурі назва цієї квітки «Кіку» перекладається як «сонце». Згідно з японськими віруваннями, хризантема дарує людині щастя, довголіття, тепло. Оскільки сонце дало життя всьому живому на планеті, тоді й вогонь (у вигляді хризантем) набуває животворної сили, символізуючи нове життя (продовження роду).

Особливо цікавою видається першостихія вогню, що набуває форми сонця, в поезії «Захмарному жонглерові» (To the Cloud Juggler). Ця видозміна зумовлена тим, що Крейн присвятив вірша своєму другу, поету Гаррі Кросбі. Нагадаємо, що ключовий образ у творчості Кросбі – це сонце, а прижиттєва мрія поета – покінчити життя самогубством, полетівши на повітряній кулі до палаючого сонця. Саме тому Гарт Крейн використовує сонце як головний символ у даному творі, звертається до нього як до головного вершителя долі друга (Гаррі Кросбі). Надалі Крейн уже самого поета величає сонцем: «Твій вогонь возвеличує білизну́ до цнотливого неба… // Розкрий свої уста, О Сонце, не треба більше скромності» (Your light lifts whiteness into virgin azure.. // Disclose your lips, O Sun, nor long demure) [135, р. 130], прохаючи його вказати шлях усім іншим митцям. Оскільки сонце (Кросбі) – це «найліпший коханець місяця» (вказівка на гомосексуальність), то саме він здатен подолати всі бурі срібним пером (срібло, на нашу думку, вживається в значенні «світло»), встановивши свій власний «дозрілий світанок» (ripened dawn) [135, р. 130].

Нищівну силу сонця Гарт Крейн зображує й у поезії «Стара пісня» (Old Song). На фоні золотого світанку з’являється самотня троянда, що ніби світиться у променях сонця, палає, але насправді то на пелюстках відблискує роса, якою плаче квітка. У фіналі вірша троянда в’яне від поцілунку сонця, залишаючи по собі лише один шип, який буде нагадувати про її самотність. На нашу думку, в цій поезії Гарт Крейн знову звернувся до теми творчості й самотності митця: троянда – це митець, що попри все сяяння світанку (слави), залишається самотнім, незрозумілим, а сонце – то є творчість, уява, що, безупинно «цілуючи» митця, поступово знищує його. Попри всю зовнішню небезпеку, лише образ шипа стає уособленням життєствердного майбутнього, втілюючи той мистецький спадок, який дійде до наступних поколінь, як свідчення трагічної долі митця. Таке трактування символу троянди співзвучне з релігією індуїзму, де саме ця квітка є вираженням божественного слова. Злиття митця (троянда) та його спадщини (шип) у Крейна ілюструє один із постулатів єврейського вчення каббали, що позиціонує троянду як знак єдності. Але, на нашу думку, найточніше ідею вірша пояснює переконання алхіміків, що троянда – це символ відродження духовного після смерті тлінного, тобто ревіталізація творчого спадку поета після його загибелі.

Отже, в ранній ліриці Гарта Крейна вогонь виконує дві діаметрально протилежні функції – очисну та нищівну, здебільшого уособлюючи собою силу творчого натхнення, уяву, мистецтво. Тобто, символіка вогню двоїста, і ставлення поета до нього неоднозначне – це одночасно страх і шанування: як мортідо– архетип «вогню» проявляється у війні, розрусі, спалюванні, смерті, покаранні, гніві, злості, відплаті, вигорянні особистості, тобто, несе деструктивний характер; як лібідо – вогонь є одним із факторів зародження чогось нового, несе в собі божественний смисл, благословення, тепло і дар, захист, очищення, любов, чуттєвість, пристрасть, вогонь є помічником людини в повсякденному житті (приготування їжі, виплавлення металу, випалення горщиків, отримання тепла і збереження родинного вогнища) [94, с. 30].

Поезія «Застигле кохання» (Stark Major – багатозначність смислу твору уникає точного перекладу його назви) наповнена тугою за коханою людиною, яка померла. Кожна річ, кожна деталь нагадує ліричному герою про втрату, а застигле, непорушне повітря утримує смутні спогади, воно наповнене зітханнями, від яких нікуди не можна сховатися. Подібним настроєм просякнута й поезія «Любовні листи моєї бабусі», хоча цей вірш апелює не до трагічних подій, смерті, а рефлексує на тему втраченого в молодості кохання, тому повітря тут наповнене не горем, а легким смутком.

У поезії «Пастораль» (Pastorale) ключовим є образ фіалок, які вже розквітли вповні, і ліричний герой бідкається, що лише деякі з них зберуть, а решта так і помре. Він звертається до вітру, який після теплого літа «взяв правління», звинувачуючи його в занадто короткій пам’яті. Ми схильні вважати, що в образі залишених фіалок Гарт Крейн убачав долю митців, які так і не змогли розкрити свій талант або ж залишилися не визнаними суспільством, а вітер – це і є те суспільство, яке змінює своївподобання у залежності від нових тенденцій. Фіалки як втілення смерті зустрічаються в античній міфології, що пов’язано з міфом про Персефону: коли вона повертається з царства Аїда, ці квіти першими вітають її. Саме тому греки заквітчували фіалками смертні ложа дівчат, а римляни вшановували день спомину померлих, що так і звався День Фіалок, прикрашаючи ними могили та вдягаючи фіалкові вінки.

Першостихію вітру Крейн динамічно відтворює в поезії «Повітряний корабель» (The Air Plant): судно в уяві ліричного героя трансформується від величезного восьминога із його щупальцями до ящірки, воло якої надуває вітер (маються на увазі повітряні балони). Але попри такі взаємовигідні відносини, коли вітер «своїми легенями» надуває кулю й підіймає її в небо, він здатен до руйнування. Вітер здіймає бурю, котра стає кульмінацією цих відносин: корабель розлітається на уламки, стаючи жертвою, демонструючи непереможність і велич стихії. Своєрідним продовженням цієї теми є вірш «Ураган» (The Hurricane), у якому Гарт Крейн підносить стихію до рангу божества, називаючи її не інакше, як Пан, Лорд, Володар та зображуючи страшну нищівну бурю, коли «зазубрений вітер // відділяє плоть від кістки» (Thy chisel wind // Rescindeth flesh from bone) [135, р. 124].

Інший образ корабля Крейн створив у поезії «Примарний корабель» (The Phantom Bark). Нерухомі вітрила старої машини мріють про пробудження вітрів, які «б’ються й миряться», сподіваючись, що ці ненадійні вітри повернуться й подарують їм знову життя. Як бачимо, в даному вірші стихія наділяється життєдайною, оновлюючою силою.

Тобто, першостихія повітря / вітру в поезіях Крейна зображена в двох станах – статичному й динамічному: статичність стихії символізує спокій, тугу, а динамічність – руйнацію. І хоча ця першостихія не є домінуючою в творчості поета, проте в сукупності з іншими допомагає створити загальну картину ліричного твору та розкрити через поезію внутрішній стан самого Гарта Крейна. Зразком майстерного поєднання першостихій є вірш «Гармонія річок» (Repose of Rivers). Поезія починається із зображення граціозних верб, які славлять прихід весни, радісно навіваючи «повільні звуки». Підтримуючи такий настрій, вітер «зкошує луг», ніби виграючи сарабанду, тобто звуки схожі на мелодію флейти й арфи. На тлі приємних спогадів ліричний герой, ніби випадково, зауважує: «Я ніколи не згадував // Оте бурхливе, постійне знищення боліт // Аж поки не потрапив до моря» (I could never remember / That seething, steady leveling of the marshes // Till age had brought me to the sea) [135, р. 79], яке привело його до острова. На ньому багато кипарисів, які асоціюються з трауром і скорботою, і вони зовсім не захищають від спекотного сонця, що неначе намагається своїм вогнем випалити все живе. Така картина нагадує ліричному героєві пекло. Крізь жарку імлу він бачить велетенську черепаху, яка нагадує йому про першочерепаху, котра тримає землю на своїй спині, підтримуючи все живе на ній. Тобто, у Крейна вона символізує надію на порятунок від пекельного вогню. «Скільки б усього я проміняв!» (щоб урятуватися – А.К.) (How much I would have bartered!) [135, р. 79]. Щоб позбутися жагучих відчуттів, ліричний герой кидається в озеро: «Я згадав тепер край співучих верб. // І, зрештою, у тій згадці всі речі – то ліки» (I remember now its singing willow rim. // And finally, in that memory all things nurse) [135, р. 79]. Але знову ідилічна картина порушується зображенням сучасного великого міста «із вивареним мастилом, яке розтікається, та димовими жалами» (with scalding unguents spread and smoking darts) [135, р. 79]. Поет проводить паралель між таким містом і мусоном, що так само стрімко знищує живу природу: «І верби вже не можуть підтримувати звуки більш стійкими» (And willows could not hold more steady sound) [135, р. 80]. Як бачимо, першостихії постають у різних іпостасях, іноді змінюючи свою функцію на діаметрально протилежну. Першостихія землі представлена двома подобами – благодатна земля співаючих верб та ворожий острів-пекло. Вітер теж зображений як дуальна першостихія – вітер, що виграє мелодії та руйнівний мусон. А першостихії вогню й води зображені в одному аспекті – нищівний вогонь та заспокійлива вода. Отже, парадигма першостихій у Гарта Крейна представлена різноманітними уособленнями кожної з них, залежно від настроєвого змісту, який вони повинні виразити – чи то нищівні стихії, чи очисні й т. д. Тобто, міфотворчість Гарта Крейна не можна аналізувати й розуміти лише в контексті однієї міфологічної традиції, оскільки у поетичному просторі митця вони співіснують, перебуваючи у діалектичній взаємодії.

### 2.2.4. Поетика маскулінного і фемінного у ранній поезії Г. Крейна

У ранній ліриці Гарта Крейна зрідка можна зустріти образ, однозначно окреслений у гендерному плані, тобто виразно жіночий чи чоловічий, бо зазвичай вони представлені в тісній взаємодії фемінного й маскулінного начал.

У вірші «Хвала урні» (Praise for an Urn) Крейн створює образ митця Ернеста Нельсона (Ernest Nelson), якому й присвячений цей твір. Із самого початку Гарт Крейн змальовує трагічний портрет норвезького імігранта- вигнанця («В нього було добре обличчя північноєвропейського типу» (It was a kind and northen face) [135, р. 68]), в якому парадоксально співіснують «маски» П’єро й Гаргантюа. Як тужливий П’єро, він – артист, засмучений людською байдужістю до духовності життя, тому він видається оточуючим непристосованим до буденності дурнем. Як Гаргантюа, Нельсон здатен до цинічного глузування з матеріального світу. Свідомий його суєтності й марнославства, він змушений іти на компроміс із цією матеріальною стороною суспільного життя. Крейн написав вірша під враженням від похорону Нельсона. Тому надалі він зводить образ художника й поета Нельсона до урни з його попелом, що залишились після кремації. Паралельно поет описує сонце, яке ніби спалює саме себе, що дозволяє Крейну порівняти кремацію митця зі самоспаленням сонця, адже сонце схоже на вогонь крематорію, навіть більше – на самого Нельсона, котрий палав / згорав у своїй творчості. Отже, в смерті поета Крейн бачить його перемогу, що стала можливою через вічність його творів. Від постаті й долі конкретного митця Крейн переходить до абстрактно-узагальнених рефлексій про трагічну долю митця як такого. Маски П’єро і Гаргантюа – дві іпостасі публічного і приватного образу митця, його вітальності й трагічної ізольованості. Саме з таким підтекстом Крейн називає урну з попелом переможним трофеєм, що засвідчує перемогу й безсмертя митця.

У поезії «До Потаповича» (To Potapovitch), присвяченій російському балетмейстеру, постать танцівника теж розкривається через своєрідні маски – його ролі на сцені. І Крейнові здається, що іноді ці маски-ролі реальніші за життя, тому він попереджає танцівника (й усіх митців), що треба бути обережними, аби не перетворитися в наступний «незавершений танець» (danced undone) [135, р. 171]. Поезія «Шекспірові» (To Shakespeare) теж формує образ Шекспіра крізь призму його літературних героїв – Просперо, Гамлет, Арієль. Як і Просперо, поет бачиться Крейну носієм мудрості, як і Арієль – утіленням натхнення, як Гамлет – допитливим шукачем. Окрім знакових персонажів із творів Барда, Крейн порівнює його з пілотом, який керує книгою і, перегортаючи сторінки, керує героями.

У поезії «Троянда Гавани» (Havana Rose) Гарт Крейн майстерно грається значеннями слова rose як *квітка* і як *рожа* – хвороба, адже в поезії йдеться про лікаря, який бореться з принесеним на корабель щурами тифом. Образ троянди – це символ кривавої хвороби, що червоною квіткою «розквітає навколо білих зубів» (rose nozzles of pink death around white teeth) [135, р. 153]. Наприкінці поезії Гарт Крейн підносить лікаря до рангу мудреця-порадника й, на нашу думку, натякає на себе, зазначивши, що лікар «також був американцем». Паралель між лікарем і поетом очевидна завдяки твердженню першого, що «поет може не бути лікарем, а лікарі рідко бувають поетами». Утім головний девіз лікаря (як і поета) – сповідувати філософію оптимізму, зберігати життєствердний настрій. Крейн словами лікаря стверджує думку про те, що, шліфуючи свою майстерність і віднаходячи свій стиль, митець має право звертатися до творчості визнаних майстрів, «розчинившись у патернах чужої майстерності» (loose yourself within a pattern`s mastery) [135, р. 153]. Схожий за думкою останньої строфи попередньої поезії вірш «Відповідь» (Reply), де Крейн говорить про символічність святого слова, котре поет може народити, лише розітнувши «плоть мечем майстерності» (wounds prescribed by swords) [135, р. 154], а інакше осоромиться на фоні нових митців. Схожого значення мечеві надавали даоси, трактуючи його як символ перемоги над глупотою, чи буддисти, що вважали його знаком просвітлення, зброєю мудрості. Отже, Гарт Крейн надає мечу не загальновживаного символічного наповнення як сили, влади, лідерства, війни, а переносить його з площини фізичної у площину духовну, в царину розуму.

Окреме місце в творчості Гарта Крейна посідає вірш «Ідіот» (The Idiot) про хворого хлопчика, з якого сміються інші діти через його обличчя з «дурними, косими очами, що схожі на ліхтарі» (daft with squint lanterns in his head) [135, р. 119], та дивакувату поведінку. У цьому хлопчикові Крейн, ймовірно, бачить себе в дитинстві, згадуючи свою відчуженість і самотність. Гарт Крейн не уникнув натяку на свої проблеми зі статевим розвитком («Здається, // він мацає свій член» (it’s likely // Fumbling his sex) [135, р. 119]), чим і пояснює власну маргінальність. Але, вірний філософії оптимізму, Крейн зображає цього ж хлопчика з повітряним змієм у руках. Коли дитині вдалося запустити змія в повітря, він із зачудуванням та величезною надією спостерігає за його летом і раптово починає співати. Саме лет повітряного змія на фоні неба й створює відчуття свободи й віри в безхмарне майбутнє. Подібною ідеєю просякнутий відомий вірш Вільяма Вордсворта «Хлопчик-ідіот» (The Idiot Boy), створюючи який, поет хотів відволікти читача від буденності й навчити сприймати красу, віднаходити її у тій же буденності. Проте, на відміну від Крейнового ліричного героя, з якого глузують інші, хлопчик у Вордсворта випещений любов’ю матері і навіть сусідки. Як безтурботне «дитя природи», він відчуває потребу в прекрасному, тому забуває наказ матері й витрачає свій час на спостереження за водоспадом, так само як хлопчик у вірші Крейна зачаровується повітряним змієм.

 У вже згаданій поезії «У тіні» Крейн створює романтичний образ жінки з парасолькою, яка прийшла на побачення з чоловіком. Жінка ніжна, вродлива, «її таємне мереживо й димчасте волосся» (her furtive lace and misty hair) [135, р. 76] приваблює сильного, впевненого в собі чоловіка. Крейн зображає наближення сутінків, але вони не лякають її, як не лякає й те, чим закінчиться побачення: «Ходімо, вже темніє // … Та її слова належать ночі й мені» (Come, it is too late, – too late // … But her own words are night’s and mine) [135, р. 76]. Тобто, жінка втілює в собі покірність і спокій, але водночас і мужність, а чоловік – захист, силу, що й дозволяє йому домінувати в цих стосунках, тобто Крейн описує цілком класичні гендерні ролі чоловіка й жінки в соціумі.

Цілковитою протилежністю до цього образу жінки є лірична героїня поезії «Carmen de Boheme», яку сучасний композитор Луїс Карчін (Louis Karchin) поклав на музику в 2002 році та написав партитуру для голоса сопрано. Зазвичай, партію Кармен виконують у середнього тону голосі меццо-сопрано, який дозволяє надати драматизму. Луїс Карчін пропонує свій твір виконувати виключно сопрано, що є найвищим жіночим голосом і надає гнучкості, а головне – вишуканості й інтонаційного блиску. Окрім традиційного трактування Кармен як «фатальної жінки» за П. Меріме, митці у різні часи по-своєму переосмислювали образ цієї пристрасної, вільнолюбної жінки, здатної пожертвувати всім заради збереження своєї внутрішньої незалежності: у Т. Готьє – це «Урод – про неї кажуть, // Але усі чоловіки у неї у полоні», у Г. Лорки – це білявка, в якої «змія у волоссі жовтіє», у А. Блока – символ непідвладної стихії і т. д. Гарт Крейн зображує прокурену пивничку, де перед п’яними чоловіками, що як «яскраві павичі п’ють з пломеніючих горщиків біля стіни» (bright peacocks drink from flame-pots by the wall) [132], танцює вродлива жінка-звабниця, котра «розбурхує дикі фантазії» (disquieting of barbarous fantasy) [132]. Після картини запального танцю, шалу чоловічої аудиторії Крейн описує буденний ранок наступного дня, коли Кармен їде в старій, розбитій дорогами кибитці в ранковому тумані, й вчорашнє свято залишилося тільки в згадках. І лише в цей момент Крейн помічає, що обличчя Кармен – «жовте, бліде, наче старовинне мереживо» (yellow, pallid, like ancient lace) [132].

Ще один образ роковано-знедоленої жінки зустрічаємо в поезії «Сучасне мистецтво» (Modern Craft). Поет змальовує натурницю, яка колись була «невинно цнотливою», а нині її невинність «розчинилася». Натурниця знала багатьох чоловіків, чиї «руки паслися на її плечах» (too many palms have grazed her shoulders) [135, p. 166], ліричний герой, який її малює, теж випробовував жінку: «Хоча я мацав її місячну плоть, // Вона все ж сиділа нерухомо й німо» (Though I have touched her flesh of moons // Still she sits gestureless and mute) [135, p. 166]. На тлі таких буденних тваринних потягів Крейн возвеличує натурницю, змушену так заробляти на життя, поет порівнює її з шекспірівською Офелією: «Офелія мала саме такі очі» (Ophelia had such eyes) [135, p. 166], з тією лише різницею, що натурниця не у воді, а «потонула в любові, захлинулася квітами. // Це її палило, й не спалило» (sank in love and choked with flowers. // This burns and is not burnt) [135, p. 166].

Продовжуючи тему мистецтва, звернемося до вірша «До Емілі Дікінсон» (To Emiliy Dickinson). Саме ця письменниця була однією з муз Гарта Крейна, тому він і оспівав її благородний труд, що «звеличує вічність у кожних грудях» (and plundered momently in every breast) [135, p. 128]. Крейн говорить про біль, що супроводжує покликання поета, про страждання як невід’ємну частину творчого процесу і, звертаючись безпосередньо до поетеси: «Емілі, почуй!» (Emiliy, hear!) [135, p. 128], утверджує думку, що для плідної праці необхідні не лише розум та любов, а ще й розуміння найпотаємніших думок і почуттів.

Як бачимо, в розмаїтості жіночих та чоловічих образів лірики Крейна багато образів поет творить опосередковано через посвяту поезії комусь конкретному, змальовуючи детально чи алегорично життя й творчість даного персонажа. Говорячи про поезію і поета, Крейн часто вдається до завуальованих покликів на власне життя, апелює до своїх рефлексій. У такий спосіб, як і улюблений ним Волт Вітмен, він свою індивідуальну долю потрактовує як узагальнений образ американського поета. «Я все більше й більше відчуваю, що в абсолютному розумінні митець ідентифікує себе з життям… Єдине, що дає щастя, – це ідентифікація себе із усім, що становить це життя» [136, с. 149].

# Висновки до розділу ІІ

Життя і творчість Гарта Крейна припали на період «бурхливих» 1920-х років, коли техногенний бум та філософія споживання, здавалось, позбавили американців будь-яких надій на духовне життя. Митець, поєднуючи ліричність з «машинізацією», вбачаючи красу у витворах людських рук (хмарочосах, машинах, мостах і т. д.), апелював у своїх віршах до чуттєвого досвіду читача. Переконаний в ерудованості своєї аудиторії, Крейн теоретизував поняття «логіки метафори», яка була покликана відтворити у свідомості читача емоційний ланцюг, що допоміг би декодувати месидж поезії. Гарт Крейн називав себе абсолютистом, бо прагнув створити ідеальний продукт для ідеального сучасного читача.

Поет черпав натхнення із різних джерел – музики, кіно, образотворчого мистецтва, власного життя з його складними перипетіями, любовними пригодами, алкоголем та наркотиками. Творчу наснагу Гарт Крейн знаходив у творах як своїх сучасників (Еліот, Паунд), так і визнаних майстрів минулого (Платон, Вергілій). Орієнтуючись на світові зразки, поет створював свою міфопоетичну картину Америки.

Використовуючи персонажів із міфів різних народів, Крейн пристосовував їх до сучасних потреб, через них виражав свої погляди на суспільні проблеми. Часто міфічні істоти відіграють роль натхненників поета чи то, навпаки, деструктивних сил, які присутні в житті кожного митця. Серед різноманітних міфів, використаних Крейном, чільне місце посідають міфи індіанців, корінного населення Америки. Поет віддав перевагу саме цим міфам, оскільки вони є національним базисом для продукування нового міфу для нового суспільства. Поєднуючи фольклорні образи різних народів чи не у кожному своєму вірші, Крейн насичував їхню смислову площину множинністю можливих потрактувань.

Важливим елементом ранньої лірики Гарта Крейна є християнська складова, яку поет сприймав радше як частину міфічного пласта, а не суто релігійного. Християнські вірування, тісно переплетені з язичницькими образами, у його творах постають частиною варварських ритуалів. Такий синтез давав змогу поетові сакралізувати, на перший погляд, буденні, речі, які мають для митця (і всіх американців) важливе значення, оскільки формують національний підтекст.

Гарт Крейн у своїй ранній ліриці представив широкий спектр першостихій, які слугують засобом передачі потаємних почуттів ліричного героя, невід’ємною складовою загальної картини міфопростору поезії. Першостихія землі покликана, перш за все, представити саме американську землю, тому реалізується в географічних назвах та різноманітних власне американських маркерах, наприклад, в іменах відомих діячів Америки. Першостихія води в ранній ліриці Крейна представлена найбільш обширно, що, мабуть, пояснюється його особистим потягом до води. Вода в поезії набуває найрізноманітніших форм, несе часто діаметрально протилежні настрої, починаючи від материнської лагідності аж до нищівної руйнації. Першостихія вогню має два головні прояви у віршах Гарта Крейна: це стихія всепоглинаючої творчості, що спалює митця дотла, й стихія очищення. І, нарешті, першостихія повітря / вітру, що використана як допоміжний засіб творення цілісної картини поезії, представлена як стихія динамічна, котра символізує руйнування (буря, ураган), і як стихія статична, що несе смуток і тугу.

Парадигма чоловічих і жіночих образів ранньої лірики Крейна надзвичайно розмаїта. Вона включає в себе міфічні персонажі, постаті відомих митців, а також звичайних, «маленьких» людей. Поет бачить себе ледь не в кожному з них, він теж – «маленька людина», тому, зображуючи своїх співвітчизників, він одночасно зображує і себе, у такий спосіб отримуючи вічне життя у своїх творах. Так Крейн, створюючи міф Америки, легендаризує і своє життя, вписуючи свій індивідуальний міф у міф загальнонаціональний.

# РОЗДІЛ ІІІ

# МІФОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ АМЕРИКИ В ПОЕМІ ГАРТА КРЕЙНА «МІСТ»

Загальновизнано, що одним із найвизначніших творів Гарта Крейна є поема «Міст», задум і художня реалізація якої пов’язані з Бруклінським мостом – матеріальним і заразом символічним утіленням американського національного генія. Надрукована в квітні 1930 року, поема викликала значний резонанс у колі тогочасної творчої еліти. Так, Волдо Френк охарактеризував цей твір як добре продуманий приклад міфотворення, зазначивши, що месидж поеми уповні зможуть оцінити не сучасники, а нащадки: «Але коли той час прийде, послання «Мосту» сприйматиметься як дар, воно стане настільки очевидним, наскільки незрозумілим є тепер» [135, р. 23]. На його справедливу думку, міф Крейна різниться від інших міфів (гомерівських, біблійних і т. ін.) своїм «повсякденним» символом, який уособлює все життя Америки, об’єднує час і простір, минуле й теперішнє. А. Тейт, загалом критично поставившись до поеми, тим не менш назвав Крейна одним із обраних бути речником духовного життя сучасності [196].

Ричард Льюїс (Richard Lewis) запропонував доволі оригінальне і продуктивне прочитання твору: для нього міст важливий не стільки як реальний фізичний об’єкт, скільки як процесуальне дійство, прокладання мосту (bridging), коли творення поеми поступово стає містком до читача, яким «проникає культура силою авторського поетичного бачення» [161, р. 42]. На нашу думку, такий підхід до розгляду поеми є цілком підставним, зважаючи на намір Крейна створити «містичний синтез «Америки»: «Первинні імпульси «наших людей» об’єднаються навколо мосту як кульмінації, як символу нашого конструктивного майбутнього, нашої унікальної ідентичності, в якому злиті всі наші наукові сподівання й досягнення майбутнього» [136, р. 124].

 Відтак, «Міст» – це священна історія Америки, де Бруклінський міст постає втіленням самої Америки. С. Джембінов переконаний: «Міст одночасно і хвала (harp – арфа як інструмент хвалебних співів), і вівтар, що вимагає жертви» [1, c. 620], а символічна молитва до Мосту наприкінці Прологу – прохання допомоги у віднаходженні 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 сотвори міф для Господа» (Unto us lowliest sometime sweep, descend // And of the curveship lend a myth to God) [135, р. 104].

## 3.1. Міфічний синкретизм художнього простору поеми «Міст»

Одне з головних завдань поета Гарт Крейн убачав у створенні порядку (космосу) з хаосу, що суголосне з основною функцією міфу. З метою переконливого художнього творення сучасного міфу, осердям якого постає матеріальний рукотворний конструкт – Міст, Крейн ґрунтує поему на синтезі міфологічних концептів різних народів, що здебільшого виконують емфатичні функції. Уже в «Пролозі» (Proem) поет алюзивно покликається на міф про Орфея, порівнюючи міст із витонченою арфою. Як арфа Орфея уособлює силу мистецтва, так крейнівський міст – силу поетичного слова, тобто поет позиціонує себе як Орфея сучасності, як носія чудотворного Слова та шукача Землі Обіцяної, що активно культивується в наступній частині поеми «Аве Марія» (Ave Maria). Отже, можемо говорити про суміщення двох аспектів: античного, варварського міфу про Орфея, який є архетипним, тобто універсальним для позначення відданого і жертовного митця, для якого служіння мистецтву – сенс життя, з біблійним, християнським, де «Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово й було Богом» [10]. Чудотворне Слово об’єднує варварів – Орфея, котрий словом змушував застигати хвилі, приборкував диких звірів, і християн – «одному дається Духом слово мудрості, іншому – слово знання тим же Духом», навіть сам Господь рече: «Істинно, істинно кажу вам: хто шанує слово Моє, той не побачить смерті на віки віків» [10, р. 317]. Тобто Слово стає тим полем, у просторі якого відбувається зіткнення, примирення, синтез – від хаосу до гармонії, чого й шукав Гарт Крейн, щоб «вести за собою Америку – приборкувати її великою мовою» [136, р. 83].

«Наразі я бачу себе доном Крістобалем Колоном, який повернувся зі своєї першої подорожі в пошуках Катаю» [136, р. 109]. Зовсім невипадково поет взяв за епіграф саме ті рядки Сенеки про відкриття напівмагічного острова Фула, краю світу, які Колумб заніс у свою «Книгу пророцтв». Невимушеною і доречною видається Колумбова згадка про Трою, що сигналізує про його намір стати на один щабель із давніми троянцями в пошуку нової землі, яка вбачалася митцеві Колумбовим Катаєм. У «Епітафії Христофору Колумбу» Паунд описав жагу до віднайдення нової землі так: «Але ж тебе не міг стримати і Океан, // Що стискав у обіймах міцних сушу // Хвилею блакитною» [84, с. 221]. У розумінні Крейна, Катай – це міфічна земля, яку поет хотів би перенести на терени Америки. Крейнівський міф Катаю синтезує в собі міфи про Ельдорадо (що яскраво проявляється в частині «Індіана»), Фулу, Авалон та Атлантиду.

Вкраплення грецької міфології помітні й у наступній частині – «Гавань на світанку», де сирени співають свою спокусливу пісню коханцям, намагаючись втягнути їх у вихор повсякденності, але закохані незворушно насолоджуються світанком, байдужі до закликів сирен. У ідилічну картину ранку, яку споглядає пара, втручається велетенська будівля зі скляним вікном, у якому диск сонця, що сходить, нагадує око гігантського циклопа. Зображення хмарочосів у вигляді циклопів має на меті показати їхню потужність та силу, а сонце в одному вікні величезного хмарочосу – гігант, що височіє над світом, споглядає людську мізерність, але людям байдуже – вони кохаються серед природи, хай і маркованої хмарочосами, як кохалися колись у часи циклопів.

У розділі «Мис Гаттерас» (Cape Hatteras) Крейн зауважує: «Це ще не наша імперія, а лабіринт» (not this our empire yet, but labyrinth) [135, р. 33], натякаючи на блукання людей у механізованому сучасному світі. Власне сама згадка про лабіринт викликає у свідомості реципієнта відчуття безвиході, небезпеки, настороженості, бо там обов’язково має бути Мінотавр. Крейн натякає на те, що небезпеку створили самі ж люди, бо вся техніка робиться їхніми руками (як колись і лабіринт створив Дедал). Продовжуючи цю тему, поет зображає літак, який порівнює з грифоном. Таке порівняння сигналізує про амбівалентність сприйняття даного образу: як у міфології ми не можемо знайти однозначного потрактування образу грифона, так і у Крейна цей образ досить різноплановий. Оскільки літаки в часи поета були ще технічною новинкою, то цілком вірогідно, що люди не мали чіткого уявлення про цільове призначення такої машини, трактуючи її як страшну істоту, здебільшого як дракона чи хтонічного грифона. Таким чином, техніка у просторі поеми Крейна – це містичний, неоднозначний феномен, позитивну чи негативну рецепцію якого не можна передбачити. Архетипність подібних амбівалентних за самою сутністю явищ і підкреслює античними алюзіями Г. Крейн.

Актуалізуючи в «Квакер Гіл» (Quaker Hill) міф про Авалон – кельтський острів, що був священним місцем для обраних, де, за сказаннями, жила фея Моргана, – митець акцентує увагу на готелі «Авалон», який стоїть непорушно серед вулканічного вуличного шуму, як символ спасіння від суєти, притулку поета в намаганні віднайти фею Моргану – натхнення, творчу наснагу, музу. Інтерпретуючи легенду про Авалон у контексті творчості Крейна, ми можемо провести паралель із поетовою легендою про Катай як землю достатку духовного й достатку матеріального. Якщо Авалон / «Авалон» – спасіння від суєти, то в «Тунелі», навпаки, зосереджені бурхливість людського життя та гул механічних гаджетів; загалом шум метро нагадує стогін душ над водами Стіксу. Яскравим маркером давньогрецького міфу підземного царства видається монетка, яку пасажир опускає в турнікет, розраховуючись за проїзд; як і душа платить монетку Харонові за перевезення на той бік. На нашу думку, в такій ситуації явно виражене амбівалентне бачення образу Харона – це і механічний бездушний турнікет, це й, знову ж таки механічний, вагон потягу, але це й сам водій цього потягу, тобто людина, яка, попри всю свою безпорадність перед машиною, намагається її приборкати, керувати нею. У цьому контексті, боротьба Колумба зі штормовим океаном на початку поеми набуває метаморфози боротьби людини з машиною.

У багатовимірному зображенні повсякденності в метро виокремлюється діалог повії та її клієнта. Вона спочатку кпинить клієнта, намагаючись дізнатися, чому взяв її, якщо вона йому не подобається, а потім відверто лає його, бо чоловік попросив решту зі своєї платні. Повія пропонує йому свої «ворота», що перегукуються з епіграфом із Вільяма Блейка. Це ще одна згадка про подорож у пекло, але для Блейка західна дорога – це дорога любові, а в Крейна любов (і проститутка як символ її втрати) зображена найбільш огидно: «і любов // спалений сірник, що скотився у вбиральню» (and love // A burnt match skating in a urinal) [135, р. 51]. Отже, метро – це Ворота Гніву, крізь які повинен пройти ліричний герой, щоб дістатися «ранку» на мосту, Атлантиди. Досягти Атлантиди, міфічної землі атлантів-велетнів, могутньої держави, яка підкорила цілу низку інших держав, острова блаженних для Крейна – це самореалізуватися, створити міф на теренах американської культури, на ґрунті батьківщини. У кульмінації поеми митець описує волаючого Еола, бога вітрів, який розщеплений у світлі проливу, що є алюзією на міф про Еолову арфу, котра звучить від подиху вітру, що нині стає мостом. Таким чином, акумулювання міфічних образів та сюжетів у поемі дає змогу читачеві повноцінно розкодувати послання поета про необхідність переосмислення національних традицій країни й створення власного, нового міфу Америки.

## 3. 2. Індіанські міфи як базис міфотворення Г. Крейна

Починаючи з «Прологу», автор робить своєрідні налаштування на подальше сприйняття поеми. На нашу думку, лейтмотивом цієї частини є тема свободи, якою наскрізно просякнутий «Пролог». 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 відмовилась віддатися братам-бакланам і за це заплатила власним життям [69]. Чайка – перша вказівка на проамериканську орієнтацію твору, що надалі підтверджується безперечним американським маркером – Статуєю Свободи.

Уже після «Прологу» Крейн починає активно втілювати своє бачення історії Америки, буквально розглядає фізичне тіло континенту, яке уособлює собою індіанська принцеса Покахонтас (за виразом самого автора [136, р. 241]). Розділ називається «Дочка Поухатана» (Powhatan’s Daughter) й ділиться 5 на підрозділів («Гавань на світанку», «Ван Вінкль», «Ріка» (The River), «Танець» (The Dance), «Індіана» (Indiana)). Розділ «Ван Вінкль» проводить паралель між іспанською та індіанською історією завоювання земель . Вже перші згадки про Клаудіо Пізарро (Claudio Pizarro), іспанського конкістадора, що завоював імперію інків, та Фернандо Кортеза (Fernando Cortèz), що знищив цивілізацію ацтеків у Мексиці, алюзивно покликаються на процес завоювання території в індіанців. Саме такій цілі слугує згадка про капітана Сміта. Вище ми вже згадували, що подібна ідея руйнування визначила зміст вірша «Зруйнований храм».

У частині «Ріка» Гарт Крейн зображує зграю мандрівних волоцюг, які згадують своє дитинство. Один із них говорить, що йому вчуваються у звуках сніжної бурі зойки та квиління Покахонтас (Pocahontas), яка являється в трьох іпостасях – білосніжно-срібна, гранатово-червона та димчасто-блакитна, демонструючи кольори американського прапору: «snow-silvered, sumac-stained or smoky blue» [135, р. 15]. Цей бродяга перебирає на себе роль «американця»-першопоселенця, готового відповісти на її поклик, запліднити її: «О Ночі, що несли мене до її оголеного тіла!» (O Nights that brought me to her body bare!) [135, р. 15]. 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» (Dead echoes! But I knew her body there, // Time like a serpent down her shoulder, dark, // And space, an eaglet’s wing, laid on her hair) [135, р. 16]. Саме в цій частині Крейн вперше вводить зображення тотемних тварин, змію та орла. Наступна частина – «Танець» – 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 прибирає 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» (Pocahontas, bride – // O Princess whose brown lap was virgin May) [135, р. 19]. Ліричний герой на лоні природи (Покахонтас-землі) весною на каное «досліджує» тіло: «О Весно в Апалачах!» (O Appalachian Spring) [135, р. 20]. 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 (Maquokeeta), який навіть вождю племені (народу) наказує вклонитися землі (Покахонтас, силам природи). Поет змушує 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» (I, too, was liege), рабом цієї землі-Покахонтас. Танцюрист звивається, наче ящірка, говорить, що «наречена вічна серед маїсу!» (thy bride immortal in the maize!) (образ, притаманний фольклору ацтеків). Вона – незаймана для останнього з чоловіків, тому чарівник закликає всіх танцювати на честь Покахонтас. Зрештою шаман поступається місцем священику, який тримає в руках змію та орла. Тотемні зображення орла й змії в «Танці» символізують індіанські символи часу й простору, які використовувалися ацтеками.

У «Річці» ліричний герой чує звуки локомотиву і згадує «мертве ехо» американської культури. Образ змія зустрічається в багатьох національних міфологіях, у деяких він пов'язаний зі створенням всесвіту. В індіанців Південної Америки змій здебільшого 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 зміг йому допомогти, порубавши зайву частину на шматки, які кинув у озеро. З цих решток і виникли змії [69]. У космогонічних міфах Америки змія роз’єднує землю й небо. Тобто, цей образ надзвичайно багатогранний. Деякі народи вважали цю істоту магічною, символом мудрості, родючості, цілительства. Наприклад, північноамериканські індіанці поклонялися гримучій змії (вважали її королевою й праматір’ю всіх змій), благаючи попутного вітру (інколи - дощу) перед мандрами. Навіть Великий Маніту зображувався у вигляді рогатого змія, який своїми рогами проколює зло. У ацтеків культ змії посідає особливе місце: бог війни (і сонця) тримає змія в руках на знак магічної влади над смертю й життям. У інших народів змій постає символом смерті, хаосу. В Америці існував цілий альянс племен, що походили з Юти, Айдахо та Невади, які 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 обдарування (орел) над ошуканством, роздвоєнням, брехливістю (змія). Зі 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 поетом 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 низка образів у поемі «Міст». Наприклад, назва «Дочка Поу(в)хатана». 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» альянсу племен. Хоча історично найбільш поширена інформація, що «її батьком був відомий вождь індіанців Похатан, який зумів об’єднати під своєю владою більше тридцяти племен (близько двадцяти тисяч чоловік), що жили на узбережжі Атлантики» [87]. Один із найбільш уживаних варіантів перекладу прізвиська Покахонтас – «неслухняна, шкідниця» [88]. Гарт Крейн у епіграфі (взятому з книги Джона Сміта, яку, до слова, 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 Маквокіту, шамана в «Танці», що є аватаром власне автора, тобто є і актантом, і спостерігачем, який єднає землю з космосом через Покахонтас. Ім’я «танцівника» Крейн почув від водія таксі, й воно йому здалося цілком «індіанським» [194, c. 58].

У «Танці» 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 визначальну 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» [159, р. 73]. У листі до англійської королеви капітан Сміт називав Покахонтас першою жителькою Вірджинії, яка говорила англійською та народила дитину від англійця [189]. Попри те, що легенда про кохання Покахонтас і Сміта лежить в основі сюжету багатьох фільмів та літературних творів, історичного підтвердження цього факту немає. Паула Ганн Аллен (Paula Gunn Allen) у розвідці «Покахонтас: чарівниця, шпигунка, перекладач, дипломат» (Pocahontas: Medicine Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat) зазначає, що ця індіанська принцеса відома під багатьма іменами: 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 біблійну Ребекку, що мала темну шкіру й стала матір’ю двох синів-близнюків, тобто двох націй; хоча в індіанки насправді був лише один син); та Покахонтас – підліткове прізвисько. Про походження цього прізвиська немає точних даних, але перевагу віддають двом версіям. Перша трактує Покахонтас як похідну від «поу(в)а» (powa, pawa) – «вид енергії та паранормальних здібностей, які дають змогу передбачати майбутні події, лікувати хворих людей, тварин, рослин; пов’язаний з магією» [150, р. 335]. Зауважимо, що Джон Сміт у спогадах пояснює свій порятунок принцесою як частину спеціального магічного ритуалу [189]. Інша версія трактування імені пов’язана з походженням від pocohaak (pocohack), що перекладається як «зло», «пеніс», «член» [150, р. 335]. Паула Гaнн Аллен зазначає, що попри зречення свого імені Покахонтас на користь Ребекки, індіанка 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 танок – 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» цей образ набуває архетипного смислу, переростаючи в матір, зображену як бездомну 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» (all our silent men) [135, р. 25]. Ці зболені очі наповнилися любов’ю, коли побачили ліричного героя. Таким опосередкованим чином індіанська скво вже мислиться авторові як власна мати, а надалі й як Все-мати. Тобто, в частині «Дочка Поухатана» 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). «Рука вогню», що робить Бруклінський міст мостом вогню, – це креативна уява, що перероджує поета, спонукає до дії, перетворюючи самого автора в 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» [193, р. 31].

Через суперечки про самобутність американського суспільства поет поставив собі за мету створити твір «загальнонаціонального масштабу» [136, р. 89]. Саме цим фактором зумовлене звернення письменника до епічного жанру, що дає йому змогу виступити в ролі співця нового часу. «Епос і роман ˂…˃ продовжують ˂…˃ міфологічну розповідь» [112, c. 140]. Гарт Крейн інтерпретував міфологію індіанців таким чином, щоб створити новий міф, поєднавши традиції та новітні тенденції. Такий синтез став базисом для побудови американського суспільства, свідомого своєї історії в русі до «американської мрії», котре «базується на переконанні американця в тому, що він зуміє знайти в цій країні бажане щастя, успіх, особисте благополуччя» [23, c. 8].

## 3.3. Християнські мотиви поеми Гарта Крейна

Як ми зазначали раніше, християнська компонента є невід’ємною складовою крейнівського міфотворення, і поема «Міст» пронизана алюзіями на християнські легенди, притчі та сказання (релігійну складову творів Крейна вперше відмітив Лоренс Ліберман (Laurence Lieberman) [162]); навіть епіграф до всієї поеми поет запозичив із книги Йова. Ми можемо трактувати цю частину Біблії як кредо митця, що врешті-решт після всіх випробувань отримає життєві блага як винагороду. Ми схильні вважати, що ця ж ідея стосується й досягнення благодаті для Америки в цілому. Ще один підтекст епіграфу можемо означити як думку про те, що, якщо Сатана знає землю, тоді Бог, який створив його, повинен бути могутнішим; паралельно з тим як і Крейн створив «Міст», а люди – міст. Тобто, думка про винагороду для людей Америки закладена вже в епіграфі до поеми. У «Пролозі» слово «нагорода» (guerdon) теж можна трактувати в релігійному ключі в сенсі винагороди інтелектуальної для автора та винагороди духовної для народу в процесі будування нової країни в нову епоху, де міст – це віра в людську святість. Отож, «нагорода», якою став для юдеїв рай, – це рай на землі, єдність і гармонія вже тут, а не деінде. Вібрації мосту Крейн зображає як благоговійний трепет прощення, говорячи, якщо людина здатна творити таку красу, то вона заслуговує на прощення свого матеріального начала.

Важливим епізодом «Прологу» є опис самогубця на мосту, що ілюструє акт християнського зцілення на кшталт воскресіння після смерті Ісуса. Ричард Сагг (Richard Peter Sugg) зазначає, що самогубство – це процес, коли «час і простір об’єднуються в єдине ціле в одному моменті» [193, р. 46]. Молитовне звернення до мосту «О арфа, і олтар…» маркує міст як об’єкт для моління (навіть фари машин – це чотки), виявляючи його дуальність: він – інструмент гармонізації та місце священнодійства, де сконцентрована вся сила правди й наснаги; отже, через міст людина може знайти шлях до Бога.

Частина «Аве Марія» теж ознаменована пошуками, адже Колумб шукає Нову Землю, як Ной – Землю Обітовану. Святість шуканої землі підсилюється зображенням пророка Ісаї, котрий, як відомо, й говорив про віднайдення Нового Єрусалиму, що спуститься з небес до людства, знаменуючи Царство Боже. У частині «Квакер Гіл» митець саме Америку й називає Землею Обіцяною, «якою вона є й досі» (still it is) [135, р. 46]. Колумб виконує надзвичайно важливу місію, він несе в нову землю Слово, де має те Слово випробувати: «Вітрила ˂…˃ сіють зерно знання». Тобто, американці – сіячі на новій землі, що резонує з біблійною притчею про сіяча: «Посіяне ж на добрій землі означає того, хто чує й розуміє, хто плодоносить, множить плоди в сто разів, хто в шістдесят, а хто й в тридцять» (Мф. 13: 19-23). На нашу думку, окрім прямого посилання поета на притчу, можна виокремити ще один підтекст: Крейн себе теж асоціює з сіячем, бо він несе читачеві своє власне слово в намаганні кинути його в придатний ґрунт. Сплітаючи воєдино дві основні молитви «Аве Марія» та «Тебе, Бога, хвалимо», Крейн виголошує подяку за плодючу землю. Ми схильні вважати, що «Аве Марія» – це ще й алюзія на назву флагманського корабля Колумба («Санта Марія»), що вказує на одну з тем поеми – поєднання матеріального начала, технічного виробу й духовності.

Ще один молитовний оклик «Осанна!» в частині «Ріка» символізує християнське терпіння й спокуту. Мотив ріки, яка помирає в затоці, імплікує воскресіння після смерті, перегукуючись із самогубцем на мосту в «Пролозі». Ставлячи собі за мету створити «притчу про людину» (parable of man), Гарт Крейн вдається до майстерної гри словами, оскільки parable – це ще й парабола, тобто вигин мосту. Отже, в процесі міфотворення в поемі органічно сплелися духовний та «механічний» аспекти.

У кінці «Ріки» один із мандрівників-бродяг згадує ім’я Ісуса; й ця згадка видається значущою, бо слугує вказівкою на подальші події. У своєму поклику до оновлення та «воскресіння» митець намагається розбудити Руку Вогню, яка для нього є виявом Бога, Христа. Це вогонь не лише знищення, але й очищення та порятунку, рух від смерті до воскресіння, тому очисна сила вогню – це вияв Бога в стихії. Особисто для Крейна Рука Вогню мала ще й значення творчої наснаги, яку ліричний герой намагався пробудити символічним ритуалом самогубства на мосту. Ще одна цікава варіація багатозначності слова присутня в підчастині «Південна залізниця» (Southern Cross) частини «Три пісні» (Three Songs), де поет слову Cross, окрім первинного значення, надає ще й релігійного відтінку, вказуючи на ім'я Христа та хреста як знаряддя Його вбивства: «Попіл хреста (Христа) ˂…˃ це кров пам’яті ˂…˃ це Бог» (The embers of the Cross ˂…˃ it is blood to remember ˂…˃ it is God ) [135, р. 41]. Ще виразнішого християнського звучання цьому образу надає подальший опис ритуалу омовіння водою задля очищення, оновлення, тобто ритуалу хрещення. Ця ж частина містить важливі біблійні образи Єви, Магдалини та Марії, докладніше змістове наповнення котрих ми розглянемо в одному з наступних підрозділів.

У пошуках райського саду ліричний герой поеми спускається в підземку («Тунель»), яка постає перед ним у подобі демона, що пожирає всі сподівання раю. Попри поневіряння героя в метро, він все ж таки піднімається вгору, «як Лазар». Ми достеменно не знаємо, із яким саме Лазарем порівнює Крейн свого ліричного героя: чи то Лазар, якого воскресив Ісус, чи то Лазар, який вознісся в рай після злиденного життя. Однак, на нашу думку, обидва варіанти мають сенс, а в ролі магічної сили, яка підняла (чи воскресила), виступає поетичне Слово. Саме завдяки йому поетові вдається створити хвалебну пісню мосту в фінальній частині поеми «Атлантида», а сам міст трансформується у велетенський орга́н, який «співає долю»; це поєднання пісні й орга́ну створює атмосферу церковного богослужіння, що перегукується з молитовним зверненням до мосту на початку поеми, тобто наскрізно пронизує весь твір, підсилюючись у фіналі. Ми поділяємо думку Девіда Вуда (David Barrington Wood), що Крейн не намагався піднести людину до Бога, але мав на меті повернути людину до Бога завдяки Слову, яке він прагнув знайти в словах [205]. Як зазначав В. Вітмен у вірші «Роки сучасності»: «Ніколи ще не була проста людина і дух її більш богоподібним» [104, с. 55].

## 3.4. Першостихії як засіб гармонізації художнього простору поеми

Крістофер Фулкерсон (Christopher Fulkerson), досліджуючи поезію Гарта Крейна, зауважив його постійні звернення до опису стихій [146]. На нашу думку, це один із важливих аспектів міфотворчості митця, про що йшлося принагідно ранньої лірики, що знайшло концентроване змістовно- поетикальне втілення в поемі «Міст», тому ми розглянемо зображення першостихій під дещо іншим кутом зору, спираючись на теорію першоелементів Гастона Башляра. Філософ зазначав, що доречно пов’язувати чотири стихії з чотирма оніричними темпераментами: «(Холерики), меланхоліки, (флегматики) і сангвініки характеризуються відповідно вогнем, землею, водою та повітрям. Усі чотири стихії мають своїх прибічників, або, точніше, кожна з них – глибоко й матеріально – уже є системою поетичної достовірності» [8, с. 12]; і у крейнівській поетикальній системі ми вбачаємо гармонійне поєднання стихій в єдину цілісну картину світу.

Першостихія землі в поемі «Міст» є визначальною, навіть мета першої частини поеми полягає у відкритті й дослідженні тіла континенту, тобто землі. Земля позначається поетом як «Indian emperiеs», що трактуємо в двох аспектах: Indian як вказівка на Індію, яку саме й хотів знайти Колумб, та Indian на позначення Америки як імперії індіанців.

Гарт Крейн у своїй поемі маркував землю як власне американський простір, завдяки широкому вживанню американських географічних назв за кожної нагоди. «І це, так, це, Америко, будуть твої піраміди, і твої обеліски, // Твій Александрійський маяк, твої сади Вавилону, // Твій Олімпійський храм» [104, с. 104]. Отож першостихія землі є дуже важливою в поемі, бо ж і сам міст «росте» з землі, черпає її силу. Але детально розглядати особливості цієї першостихії в поемі ми не вбачаємо доцільним у цьому підрозділі, бо земля в поемі постає здебільшого в символічно наснаженому образі Покахонтас, тому аналізувати топос землі доречніше видається крізь призму жіночого начала.

Начало формыГ. Башляр перейнятий тим, що багато митців нехтують сутністю води, вживають її образ лише для грайливих описів, не заглиблюючись у її істинну природу. На противагу цій більшості, Гарт Крейн використовує символ води вельми продумано, майстерно трансформуючи його з одного значення в інше. Першостихія Води – це стихія жіноча, притаманна жіночій «психології матеріальної уяви води» [8, с. 5], тому Крейн асоціює водну стихію з жінкою; і здебільшого вода для поета – неприборкана, грізна стихія. Як стверджує Г. Башляр, вода бурхлива або гнівлива змінює свою стать і таким чином набуває вже чоловічої іпостасі. На нашу думку, саме амбівалентність тлумачення даної першостихії пояснює (зважаючи на бісексуальність самого письменника) її домінування над іншими стихіями в ліриці Гарта Крейна. Навіть реальний акт самогубства митця у водах Мексиканської затоки демонструє своєрідне вшанування магічних властивостей води. Образ води продукує архетип чистоти, очищення, зрештою – катарсису. Вода – жіноча, материнська, оскільки завдяки їй «брунькуються паростки та б’ють джерела. Вода – це такий вид матерії, який всюди можна бачити при народженні та проростанні. Джерело є неподолане народження, народження безперервне» [8, с. 18]. Занурення у воду – акт омивання, позбавлення гріхів або хрещення. Заповнений водою простір доісторичних часів у багатьох міфах про створення світу є джерелом життя, але одночасно асоціюється з розчиненням та зануренням у неї. Ритуальні купання, відомі в багатьох давніх культурах, слугували символічному очищенню.

А оскільки вода – це мати, то смерть у воді символізує повернення до материнського лона, очікування на новий початок. З. Фройд зазначав, що «кидатись у воду чи виходити з неї означає народжувати чи народжуватись» [106, с. 145]. Таке тлумачення дослідник вважав обґрунтованим історією розвитку людини: у масштабному розумінні він розглядав походження всіх наземних істот від водяних тварин, а в більш вузькому – вказував на етап розвитку людини в лоні матері у водному середовищі. У «Пролозі» до поеми «Міст» Крейн описує самогубця, що кидається в воду: «Божевільний мчить до парапетів» (A bedlamite speeds to thy parapets) [135, р. 3]. Принагідно згадаємо вдивляння в воду Ізмаїла з Мелвіллового «Мобі Діка», який обрав водну стихію і мандри на «Пекоді» як альтернативу самогубству. Отже, «вода – це запрошення до смерті; до особливої смерті, після котрої ми знову отримаємо прихисток у матеріальній стихії» [8, с. 73]. Тобто, в якості одного з елементарних символів вода двояка, бо, з одного боку, оживлює й приносить плодючість, а з іншого – натякає на занурення й загибель.

У частині під назвою «Аве Марія» Крейн зображає розбурхану стихію, яка чинить перепони Колумбу на шляху до Нової землі. У поемі в такий спосіб імплікується образ Ноя, що шукав Землю Обітовану. «Темні води» сугестують важку дорогу до казкового світу (до «американської мрії»), стають одним із перших випробувань у пошуку Катаю, тому Колумб трансформує море в міст, яким і поверне омріяний Катай, як колись древні греки вважали море, водну стихію мостом, що єднає людей. Автор звертається до стихії: «О Ти, хто спить сама // поперек дороги смерті та народження //… хто ламає весло та б’ється зі щоглою // у жертву приносить кораблі» (O Thou who sleepest on Thyself, apart // Like ocean athwart lanes of death and birth // … who grandest oar, and arguing the mast // Subscribest, holocaust of ships) [135, р. 7]. Океан також символізує людське життя зі всіма його складними випробуваннями і карколомними перипетіями, а рух Колумба до нового континенту – це рух людини до істини, до свого власного Катаю.

Сама назва ще однієї частини – «Ріка» – налаштовує читача на образ поділу, відокремлення. Гарт Крейн позиціонує Міссісіпі (саме про цю річку йдеться в поемі) як образ, що утілює історичну пам’ять Америки, наділяючи у такий спосіб воду плоттю, душею та пам’яттю, що типологічно близько до потрактування топосу «Великої ріки Міссісіпі» в романі Марка Твена «Пригоди Гекльбері Фінна». Ріка конденсує в своїх вічно плинних спогадах всю історію країни, вона бачила страждання й перешкоди, радості й успіхи. Основною ознакою першостихіїї в цій частині поеми є плинність – як самої води, так і часу. Це вже не агресивна сила, а спокійна, змучена, меланхолійна: «Ріка підіймається з довгого ложа, // Цілком зрівноважена з мрією, гірчичною лихоманкою // Катує історія, лишається тільки одне – плисти!» (The River lifts itself from its long bed, // Poised wholly on its dream, a mustard glow // Tortured with history, its one will – flow!) [135, р. 18]. «Гірчичний жар» символізує страждання ріки, яку пронизує холодна течія моря, і навіть колір ріки стає гірчичним, коли сідає сонце. Елемент Води в цій частині поеми насичений інтенсивною символікою, що позначає зв’язок часу, простору, вічності, і що ми детальніше розглядатимемо далі.

Одна з частин поеми присвячена «Катті Сарк» – останньому з великих кліперів, що стоїть у Грінвічі в сухому доці та використовується як музей. У цьому розділі поеми немає конкретних звернень чи зображень води, але є посилання, заангажовані натяки на її присутність. Першостихія води репрезентована з точки зору корабля, що не має вже змоги плавати, але пам’ятає всі свої мандри. Вода символізує недосяжну, нездійсненну мрію, вона постає як магічна «жива» вода, здатна повернути корабель до життя: «О життя – це гейзер – гарне – мої легені – / Ні – Я не можу жити на суходолі – !» (O life’s a geyser – beautiful – my lungs – // No – I can’t live on land – !) [135, р. 28].

Спираючись на вищесказане, доходимо висновку: попри те, що першостихія води не є домінуючою в поемі «Міст», вона дає змогу розкрити потаємний зміст крейнівських образів, прослідкувати їхній динамізм. На нашу думку, саме першостихія води була найбільш близькою митцеві (відповідно психотипів Г. Башляра) і, нагадаємо, саме в її лоні поет умисно закінчив своє життя.

Стихія вогню в різних літературознавчих практиках трактується по-різному. Гастон Башляр навіть зазначив: «Вогонь – це дещо глибоко особисте й універсальне. Він живе в серці. Він живе в небесах. ˂…˃ Із усіх явищ він один, очевидно, має властивість набувати протилежних значень – добра й зла. ˂…˃ Це божество, яке охороняє й лякає, воно щедре й люте» [9, с. 19-20]. Виходячи з такого визначення цієї першостихії, ми спробуємо пояснити різноманітні варіації символіки вогню, що іноді мають у поемі Крейна діаметрально протилежні значення.

Г. Башляр досліджує особливості першостихії вогню крізь призму трьох комплексів: комплексу Прометея, комплексу Емпедокла та комплексу Новаліса. На нашу думку, доречно розглядати символ вогню в поемі «Міст», якщо керуватися положеннями Г. Башляра, в площині всіх трьох комплексів.

Визначаючи комплекс Прометея як «сукупність мотивів, завдячуючи яким ми прагнемо дорівнятися знаннями до наших батьків, а потім перевершити їх, досягти рівня вчителів і перевершити їх» [9, с. 26], дослідник зазначає, що це той самий Едипів комплекс, лишень в інтелектуальній сфері. Починаючи із зображення сонця в «Пролозі» у формі зубця ацетиленового неба, що однозначно символізує сучасне урбанізоване суспільство, Крейн поступово трансформує його у вранішню зорю в «Гавані на світанку», тобто символ нових починань, що окреслює процес формування нових традицій на базі старих, котрі й бачились митцеві першозавданням американського суспільства.

Говорячи докладніше про багатозначність образу вогню, Башляр виокремлює так званий комплекс Емпедокла, що синтезує почуття любові до вогню та його шанування зі страхом перед вогнем, тобто поєднує два потяги – до життя та до смерті. Смерть від вогню завше вважалася космічною, бо тільки завдяки вогню можливо досягти фізичного зникнення плоті; саме це й дозволяє людині перейти на інший духовний рівень. У Гарта Крейна спроба перейти на духовний рівень реалізується двома шляхами. Перший із них полягає в шалених перегонах у видобуванні золота, яке поет називає оманливим вогнем в «Індіані», де антитезою до американської мрії, Катаю (для Крейна), постає концепт Ельдорадо: «Золочена обіцянка, що не піддалася нам довіку, // Лишивши сльози спустошення» (But gilded promise, yielded to us never, // And barren tears) [135, р. 25]. Інший шлях до переходу, запропонований митцем, – це вогонь любові, який спалахує в очах скво; і вже її очі здаються зірками-близнюками, що дають надію на світле майбутнє. Таку ж саму ідею культивує Крейн і в частині «Мис Гаттерас», кажучи, що зірки наповнюють наші очі любов’ю та «народженням – кінцем зупинки націй» (The stars have grooved our eyes with old persuasions // Of love and hatered, birth, – surcease of nations) [135, р. 36 ].

Дещо інакше інтерпретується символічність зображення очей у частині «Катті Сарк». Поет навмисно протиставляє штучні вогні бару, тобто оманливі сподівання, та зелені очі моряка, що своїм кольором нагадують колір води (ріки, моря чи океану). В очах моряка акумулювалася вся туга за колишніми пригодами та подорожами, означивши, таким чином, потяг до повернення в лоно води, тобто омиття-очищення. Мотив очищення водою співзвучний із очищенням вогнем, про що детальніше, принагідно поеми Крейна, скажемо пізніше.

Розглядаючи останній із ключових комплексів Г. Башляра, комплекс Новаліса, ми не можемо не звернутися до тлумачення символу вогню З. Фройдом, оскільки, на нашу думку, ці дві концепції доповнюють одна одну. За Г. Башляром, вогонь – це надпотужний сексуальний символ, бо вогонь здобували тертям двох гілок, а тертя – це процес сексуального характеру. Тож дослідник доходить висновку, що любов – це вогонь, яким треба ділитися, а вогонь, своєю чергою, це любов, яку треба підкорити, завоювати. «Комплекс Новаліса ніби синтезує імпульс до запалення від тертя й потребу розділити полум’я» [4, с. 65-66]. Вогонь, в інтерпретації Фройда, – це символ не лише пристрасті, а й дітонародження. Трактувати імпліковані конотації вогню він пропонує в контексті дій, які відбуваються з цією стихією, та безпосереднього носія вогню.

У площині комплексу Новаліса ми розглянемо символ Г. Крейна «Рука вогню», який з’явився вже в «Пролозі»: поет намагається розбурхати, розбудити Руку Вогню. Такі поетичні маніпуляції дають підстави стверджувати, що цей образ символізує творчу наснагу або навіть музу. У наступній частині «Гавань на світанку» Рука Вогню перетворюється на меланхолійні руки спокою та сну перед початком процесу креації, а сам вогонь трансформується в образ зорі, яка засинає, щоб пізніше «приєднатися до нас десь на пагорбі» (to join us at some distant hill) [135, р. 10]. Руки в поемі постійно нагадують про те, що саме людські руки створили міст, а Руки поета (творча уява) створили «Міст», тобто сам Крейн стає мостом: між читачем і поемою, між читачем і поетом, між минулим і нинішнім і т. ін.

Для більш глибокого потрактування крейнівського образу «Рука Вогню» звернемося до фройдівської версії пояснення символу рук. Руки для З. Фройда є символом фалоса, тому здорові й гарні руки позначають чоловічу силу, а слабкі руки сигналізують про проблеми зі здатністю виконувати основну чоловічу функцію [101, c. 44]. Виходячи з цього, робимо висновок, що в поемі Крейн закодував не тільки культурне послання, а й глибоко особисте: пробуджуючи Руку Вогню, митець намагався підсилити статевий потяг, розпалити пристрасть чи, більше того, любов, що давали йому наснагу та творчі сили. Тобто, ми розглядаємо типовий випадок сублімації – за Фройдом. Зрештою, в кінці «Тунелю» ліричний герой таки пробуджує Руку Вогню «поцілунком агонії».

Гастон Башляр акцентує увагу на ще одній важливій особливості вогню – його очищувальній силі. У буденному ракурсі дослідник пояснює очисну властивість вогню його фізичними характеристиками, оскільки вогонь очищує запахи, відокремлюючи одні хімічні складові речовини від інших; тому вогнем випалюють поля, очищуючи їх, а попелом удобрюють землю для гарних урожаїв. Переміщуючись у площину художнього бачення очищувальної сили вогню, Башляр зазначає також, що процес спалення у вогні має не лише функцію очищення, а й просвітлення, бо саме вогнище вже стає джерелом світла. Найяскравіше мотив очищення в поемі представлений у частині «Танець»: Крейн запевняє, що досягти богині можливо тільки через страждання в очисному вогні, підтверджуючи свої слова зображенням зірки, що спливає кров’ю на світанку. Надалі вогонь охоплює довкілля, лава поступово накриває пагорби, огортаючи все вогнем, нагадуючи очисний вогонь небес і, сягнувши своєї кінцевої мети – богині-Покахонтас: «Діставшись Лабрадора, сонце вільно розбурхує // Її німий сон снігу й, сполошена знову, // Вона – гірська ріка й співаюче дерево; / Вона – незаймана для останнього з чоловіків» (High unto Labrador the sun strikes free // Her speechless dream of snow, and stirred again, // She is the torrent and the singing tree; // And she is virgin to the last of men) [135, р. 22].

Отже, ми бачимо, що першостихія вогню надзвичайно важлива для поеми Гарта Крейна, і навіть електричний вогонь (Г. Башляр розглядав його на тих самих засадах, що й природний) слугує тим же цілям, що й стихія. У підрозділі «Південна залізниця» (частина «Три пісні») поет тонко зобразив, як тліючий вогонь небес замінюється фосфорним, райдужним, штучним вогнем залізниці, а світло фар у темряві символізує те, що міст дарує світло й надію серед мороку.

## 3.5. Гендерні категорії фемінності та маскулінності в поемі

У гендерних дослідженнях категорії фемінності й маскулінності пов’язані не з біологічною статтю, а «з виявами різних психологічних характеристик, історично сформованих особливостями культури певного суспільного середовища» [66, с. 293]. Виходячи з цього, ідеалом у гендерному плані стає поєднання маскулінних та фемінних рис, тобто андрогінність. Саме андрогінна особа є соціально найбільш пристосованою завдяки широкому спектру моделювання поведінки, бо андрогінність «означає реконструкцію традиційної феноменології статі, що чітко розмежовує фемінне та маскулінне в їхньому соціальному призначенні» [66, с. 294], а психоаналіз розглядає дане поняття крізь призму бісексуальності. Оскільки творчість Гарта Крейна до цього часу оцінюється досить неоднозначно через гомо- чи бісексуальність поета, досить часто прояви фемінного / маскулінного зводяться до сексуального потрактування його поезій. На нашу ж думку, андрогінність митця дає змогу різнобічно проаналізувати його поему, з’ясувавши особливості проявів фемінного / маскулінного в різних ситуаціях.

 У частині «Аве Марія» центральним є образ Колумба – шукача нових земель. Поєднання чоловічого (Колумб) і жіночого (Нова земля) зображується Крейном як процес завоювання, тобто чоловік завойовує жінку, зрештою роблячи її своєю: «Візьми те східне узбережжя, це західне море // Плоди Божі, милість Богородиці» (Take of that eastern shore, this western sea, // Yet yield God`s, thy Virgin’s charity) [135, р. 7]. Словосполучення «Virgin’s charity», яке ми переклали як «милість Богородиці», на нашу думку, має ще одне значення, де virgin – цнотлива діва, тобто Крейн натякає на своєрідну втрату цноти Америкою, коли білий мореплавець освоїв (покрив) її. На цій новій землі Колумб бачить пальму, яка розуміється досить символічно, бо означає перемогу. Але цей символ має більш глибоке наповнення: у віруваннях багатьох народів (Китай, Західна Азія) пальма є фалічним символом, бо нагадує обрисами статевий орган із виверженим сім’ям; а якщо пальма з фініками, то вона уособлює жіноче начало, тобто пальма – андрогінна [101]: «Цей стан твій схожий на пальму, й груди твої на виноградні грона. Подумав я: видерся б я на пальму: ухопився б за гілки її; й груди твої були б замість грон винограду, і запах від ніздрів твоїх, як від яблук» [85, с. 52-53]. Отже, пальма бачиться символом плодючості, що дає Колумбу впевненість у майбутньому отримати плоди своєї праці від завойованої землі. У частині «Ван Вінкль» митець зображує ще один суголосний, цього разу жіночий, образ – Прісцилли Олден, жінки-поселенки, яка в умовах нового світу народила багато дітей, тобто дала велике потомство.

Говорячи про родючість, плодовитість, продовження роду, варто звернути увагу на зображення в частині «Гавань на світанку» статевого акту двох коханців. На фоні затишшя гавані ці двоє коханців, які, до речі, статево не визначені поетом, демонструють бурхливу любов. Символічно цей процес кохання сигналізує про початок нового життя, перегукується з вищезгаданим біблійним сіянням. Щоб відновити, дати новий початок, нове життя і навіть щоб повернути лінійну історію в безкінечний цикл, крізь землю-жінку протікає ріка (однойменна частина «Ріка»), що в поемі є маскулінною, такою, що здатна заронити сім’я в землю.

У цій же частині («Ріка») Крейн вплітає в текст згадку про культових для Америки чоловіків: Берта Вільямса, Томаса Едісона й Генрі Форда, зливши імена останніх в синтезоване «Едіфорд». Видатний комік 19-х-20-х років уособлює в поемі духовне наповнення країни, а Едіфорд – матеріальне, механічне (завдяки винаходам його прототипів). Щоб підсилити контраст дихотомії «духовне-матеріальне / механічне», поет описує бездомних волоцюг, які чують квиління принцеси, бо вони близькі до Покахонтас своєю відмовою від механічних благ суспільства.

У «Танці» поет продовжує тему освоєння території: ліричний герой (чоловік) весною на каное досліджує континент (жінку). А подальше зображення єднання чоловіка й жінки, Покахонтас-землі й Маквокіти-шамана, утверджує ідею повної гармонії, в результаті якої стає можливо говорити до богів. Тобто, Маквокіта, танцюючи, стає мостом між небом і землею, між минулим і теперішнім, між індіанцями й білими. Утім Девід Вуд (David Barrington Wood) зазначає, що зображення єднання Покахонтас і Маквокіти для виклику богів показує не гармонію, а, навпаки, конфлікт: відокремлення білої людини від природи, від справжнього духовного потенціалу індіанської землі, тобто дослідник убачає тут міжрасовий конфлікт [205]. Ми не можемо повністю погодитися з критиком, оскільки вже наступна частина, «Індіана», нівелює таку точку зору завдяки символічності образів жінки-піонерки, яка є ніби дзеркальним відображенням скво, бо вони схожі в своєму материнстві. Монолог білої жінки до сина Ларрі – це звернення до першонародженого, єдиного дитяти, що є продовженням її чоловіка Джима, її родини, її країни. Таке продовження апелює до теми продовження індіанців у білих поселенцях, на що вказує епізод поеми, де індіанська скво подарувала малюку Ларрі фіалку як знак передачі досвіду. Такий досвід поет вважає набагато важливішим і ціннішим за золото, шалений пошук якого він зобразив у цій же частині. Констатуючи факт виснаження землі білими поселенцями та позбавлення індіанців їхніх домівок, їхнього коріння, Крейн все ж таки дає надію білим поселенцям на справжнє оволодіння землею, хоча б наступними поколіннями, описуючи обнадійливу посмішку індіанської скво до дитинчати.

Частина «Мис Гаттерас» репрезентує дослідження (на відміну від попередніх частин, де поет досліджував фізичне (жіноче) тіло континенту) духовного тіла континенту. Душа Америки (в крейнівському варіанті) – це Волт Вітмен («Я поет Тіла, і я поет Душі» [104, c. 134]), що знову ж таки сигналізує про андрогінність Америки: духовне маскулінне начало заповнює собою фізичне фемінне тіло, хоча й образ Вітмена вже сам по собі суперечливий через гомосексуальну орієнтацію митця. Зверненням до Вітмена Гарт Крейн демонструє своє шанування не лише романтизму, а й усіх традицій попередніх поколінь. Ліричний герой завзято просить дух Вітмена зійти до нього, стверджуючи, що своїми творами великий поет передає в наші руки спадок предків.

Ще одна яскрава картина цієї частини – це зображення падіння літака. Крейн продовжує постійну для його творчості тему протиставлення механічного та духовного, доповнюючи, що механічне (літак) має чітко виражений маскулінний характер, бо більшість машин виготовлені руками чоловіків, здебільшого ними ж і керуються, демонструючи потяг до знищення, смерті. Земля ж, на яку падає понівечений літак, уособлює жіноче начало, домінуючим потягом якого є потяг до продовження життя, тобто цілком очевидно, що Гарт Крейн насичує свій твір життєствердним оптимізмом, який дарує йому рідна земля. Ми вже згадували, що образ землі представлений у поемі вельми динамічно, що ілюструє швидка видозміна Покахонтас, явлена у різних жіночих постатях. Такі метаморфози віднаходимо в частині «Три пісні», де три жінки уособлюють три віхи християнського вчення: мати людства, спокусниця та спасителька. Після безрезультатних пошуків богині ліричний герой кличе її різними іменами: «Єво! Магдалино! Чи, може, Маріє, ти?», поки хвилі не поглинають цей заклик, як і звернення до Марії Колумба в частині «Аве Марія». Крейн зображує Єву бездомною (gardenless) до самої смерті жінкою, яку ліричний герой сподівався побачити в відображеній у воді залізниці, вигини якої нагадують йому обриси жіночого тіла, а Єва так і залишається лише «духом мого невилюбленого сімені» (wraith of my unloved seed) [135, p. 41].

У подальших пошуках богині чоловік потрапляє в стрипклуб, де спостерігає танець, в якому танцівниця постає в образі Покахонтас (яку на той час модно було представляти); але всі її звивання та манірні рухи в спробі спародіювати ритуальний танок бачаться ліричному героєві штучними, навіть схибленими, а стрипклуб – місцем занепаду. Пам’ятаючи, як пропаща жінка Магдалена постала перед Спасителем у покаянні, так і чоловік очікує, що богиня все ж з’явиться прийняти покаяння від розпусної танцівниці.

В останній пісні цієї частини ліричний герой зненацька усвідомлює, що він знайшов богиню в блакитноокій золотоволосій дівчині Марії, яка є самою молодістю, надихає ідилічною любов’ю. Для чоловіка неважливо те, що вона працює простою робітницею на величезному підприємстві, розташованому в хмарочосі, що вона має постійно уникати залицяння свого боса, для нього вона стає канонізованою персоною – церковною осяйною Марією (Cathedral Mary).

Схожу жіночу постать ми зустрічаємо в «Тунелі»: на фоні всіх інших пасажирів метро, що постають єдиним нероздільним шумом, ми бачимо скромну прибиральницю, яка є матір’ю, тонким втіленням краси із «золотим волоссям»; вона – маленький символ надії, любові та переродження, в ній, жінці-прибиральниці. Г. Крейн бачить долю матері, яка шукає ознаки присутності Покахонтас, і не знає сама, що її «золоте волосся» – це її ореол святості, а вона сама – сучасна Богоматір. Поряд із такою позитивною настроєвістю, викликаною жіночим образом, Крейн описує зовсім протилежний настрій, створений зображенням чоловіка – видатного письменника Едгара Алана По, якого ліричний герой бачить з лікером і наркотиками, і запитує, чи вдалося По протистояти злим силам, чи ні. Це запитання важливе для Гарта Крейна, бо дає шанс дізнатись, як особисто йому протистояти цим силам. Хоч По й символізує відчай та розпач митця в американському суспільстві, але змалювання очей По, глибоких, сповнених творчого потенціалу, підносить геніальність митця до висот, що дає надію й іншим митцям, в тому числі й Крейну.

Проаналізувавши особливості зображення й функціонування концептів фемінності / маскулінності у крейнівських образах, доходимо висновку, що в поемі продемонстровані досконалі зразки андрогінних символів, адже й сам міст – андрогінний: поет називає його як жіночими, так і чоловічими іменами, позначаючи універсальність та вічність моста як артефакту і символу Америки.

## 3.6. Крейнівська варіація часопростору в поемі

Американська письменниця й критик Женевьєва Вачутка (Genevieve Wachutka) у одній зі своїх розвідок зазначила, що Гарт Крейн сприймає життя як циклічний процес без обмежень у часі й просторі, тому і в поемі він «переплітає американські міфи циклічно, демонструючи досвід попередніх поколінь» [203]. Ми схильні погодитися з дослідницею, оскільки в Гарта Крейна в поемі «Міст», дійсно, особливе представлення часопростору, адже сам міст поєднує час і простір, і навіть форма його арки напівциклічна, що сигналізує про «рух» не лише вздовж горизонталі крізь минуле, сучасне й майбутнє, але міст пронизує й вертикаль: низ (метро), середина (земля) та верх (небо) (наприклад, чайка – рух вгору, безумець – вниз, літак – вгору, метро – вниз і т. д.).

У «Пролозі» поет демонструє монотонність життя сучасного світу, нанизуючи в одну строфу безліч сучасних маркерів (контори, рахівниці, кіно, машини тощо), протиставляючи їх швидкоплинності часу. На фоні контрасту монотонності й швидкоплинності постає величний міст, який поєднує їх, бо, попри свою статичність, він все ж таки динамічно «рухається»: рухається нині завдяки постійному руху на самому мосту й рухається завжди крізь історію. Тобто, він акумулює всі знання та досвід попередніх поколінь, стає символом Америки, адже істинна пам’ять не в конторських книжках, а в пам’яті крові, національному минулому, до якого й відсилає наступна частина «Аве Марія». На пророчий потенціал цієї частини вказує вже епіграф із трагедії «Медея» Сенеки, де сповіщається про майбутнє відкриття нового світу. Цей епіграф слугує ніби талісманом Колумбові, який «вибудовує» міст між старим і новим світами, між часом і вічністю, навіть водний простір Колумб сприймає як частину вічності. Подальша ретроспектива в минуле, в його спогади пов’язує теперішнє, вічне й минуле, занурюючи читача в вищезгадану «пам’ять крові».

Актуалізуючи далі тему пам’яті, в частині «Ван Вінкль» Крейн саме й позиціонує Ван Вінкля як музу пам’яті, як зв’язок між минулим і теперішнім, безтурботним дитинством і жорстокістю дорослого життя. Апелюючи до легенди про чоловіка, котрий спав 20 років і пробудився, щоб віднайти себе, Крейн зазначав, що функція Ван Вінкля в поемі ідентична функції Вергілія в поемі Данте «Божественна комедія» – провести до сучасності через занурення в минуле [137]. Недарма поет вводить епізод свого власного дитинства, коли описує посмішку матері після богослужіння в церкві: у такий спосіб Крейн зв’язує своє минуле з минулим Америки. Символічна назва газети «Times» промовисто говорить про циклічність сакрального й матеріального в часі: «Це одна й та ж година, хоча й на день пізніше» (It is the same hour though a later day) [135, p. 11], а повторення однієї й тієї ж строфи на початку й наприкінці частини «Ван Вінкль» демонструє вічність повторів одних і тих же циклів. Таку ж циклічність, застиглість у часі описував Еліот: «Теперішнє й минуле // Скоріш за все, приходить в майбутньому, // Як майбутнє приходило в минулому» [114, с. 59].

Частина «Ріка», хоча й позначена конкретно 1920-ми роками (комік Берт Вільямс, телеграф, радіо, газета), але теж демонструє циклічність, що проявляється в зображенні зміни стану ріки: закута кригою взимку, швидкоплинна восени й т. д.; а єднання ріки з затокою – це єднання часу й вічності, що врешті уособлює всепоглинаючий спокій: «Я не хочу знати, який зараз час» («Катті Сарк») (I don’t want to know what time it is) [135, p. 28]. Далі такий сугестивний спокій ріки змінюється шаленим танком шамана («Танець»), який крутиться по колу, створюючи вихор до неба, об’єднуючи його з землею. Форма вихору (коло, спіраль) у Крейна асоціюється зі злиттям воєдино часу й простору. Така ж ідея лежить в основі опису очей (круглих) хлопчика Ларрі в «Індіані», що визначені як «такі, як у батька», тобто утримують досвід попередніх поколінь, щоб передати в спадщину наступним; і так безкінечно відбувається процес освоєння та передачі національного спадку, формування національної свідомості. Символічність зображення очей також є важливою в «Мис Гаттерас», де ліричному героєві в вулицях міста скрізь вбачаються очі Вітмена, що вказує на значущість та актуальність ідей Волта Вітмена в сучасному світі. Власне очі Вітмена – це навігатори для митця, саме тому в ліричного героя з’являється натхнення, яке він порівнює з цвітінням квітів навесні. Паралельно до вітменівських очей Крейн використовує в поемі образ перископу як своєрідного ока вічності, знову-таки синтезуючи воєдино людину й машину; саме в цій частині вільна чайка з «Прологу» перетворюється на падаючий літак. Падіння літака – це духовне падіння людей «масляними колами сліпого екстазу» (oilrinsed circles of blind ecstasy) [135, p. 34], кругова структура якого дозволяє рухатися не з минулого в теперішнє, а з теперішнього в «вічноприсутність поза часом» (everpresence, beyond time). Але вихор падаючого літака зовсім інший, якщо згадати про танцювальний вихор шамана в «Танці»: він демонструє не єднання, а, навпаки, відхід людини від природного начала, навіть загрозу загибелі. Та, слідуючи своєму позитивно-оптимістичному світобаченню, Крейн закликає пілота пробудитися й стати подібним до Колумба, побороти стихію й принести своє Слово в духовно зубожілий світ, що в «Катті Сарк» постає у вигляді сипучих пісків або «клятої білої Арктики», яка «вбила мій час» (that damned white Arctic killed my time) [135, p. 28]. Щоб осягнути історію й сучасність, автор «змушений просити вбитого ірокеза вказати шлях, // Який приведе далі, ніж знають скальповані янкі» («Квакер Гіл») (But I must ask slain Iroquois to guide // Me farther than scalped Yankees knew to go) [135, p. 47], але головний герой поеми боїться загубитися в цій історії назовсім, що яскраво виражено в «Тунелі». Двері турнікету, обертаючись, викликають моторошний страх бути відкинутим назад у темряву, і безліч відображень себе у склі цих дверей замикають весь рух поколінь, тому герой прагне уникнути цих дверей.

Розділ-кульмінація «Атлантида» утверджує культ вічноприсутності, свята й гармонії, і навіть епіграф – слова Платона про музику, яка є знанням та любов’ю, проводить паралель із самим мостом-арфою, що співає пісню єднання, в якій «любов упевненим кроком приходить до влади» (as lovе strikes clear direction for the helm) [135, p 57].

# Висновки до розділу ІІІ

Найвеличніший твір Гарта Крейна – поема «Міст», прообразом якого є Бруклінський міст, що став «символом, який поєднує всі елементи, які визначають Америку. Індіанець, колоніст, наука, мистецтво, бізнес та технології» [205]. І справді, попри неоднозначні відгуки про твір, поема посіла своє місце серед шедеврів американської літератури як яскравий приклад створення міфу Америки. Міфопоетика поеми базується на багатьох (часто антитетичних) елементах, які зчеплені з єдиною метою – створити на фундаменті Америки вічний Катай, Атлантиду, Ельдорадо.

Поєднуючи величезну кількість міфів із різних міфологічних парадигм, Гарт Крейн все ж виосібнює індіанські міфи як основу, по-різному переосмислюючи їх так, щоб вони слугували власне авторському задуму й виконували відповідну, закладену поетом функцію. Однією з центральних постатей поеми є принцеса Покахонтас, у образі якої власне й утілюється вся американська земля, або ж фізичне тіло континенту (за визначенням самого Гарта Крейна). У процесі розвитку поеми цей образ проходить низку перевтілень від принцеси до прибиральниці метро, демонструючи різноманітні фізичні складові Америки.

Особливої уваги заслуговує християнська складова міфотворення Крейна, яку поет не виокремлював як суто релігію, а як один з компонентів міфології, тому «Міст» насичений християнськими притчами, легендами та образами. Крейн не намагався таким чином піднести людину до Бога, а мав на меті повернути людину до Бога.

Першостихії, представлені в поемі в різних варіаціях, покликані допомагати читачеві відчути і співпережити емоційну складову твору. Хоча першостихія землі в поемі «Міст» є головною, але майстерне переплетіння першостихій землі, води та вогню Начало формыдає підґрунтя для розкодування прихованого смислу системи образів поеми, прослідкувати їхні метаморфози.

Розглядаючи категорії фемінності / маскулінності в поемі, бачимо, що твір репрезентує андрогінні образи як найдосконаліші в сучасному світі; та й визначальний символ поеми, міст, теж є втіленням андрогінності, виявляючи свою універсальність та вічноприсутність. Крізь призму вічності Крейн представив динаміку руху мосту в горизонтальній та вертикальній площинах, поєднавши в цьому образі і час, і простір, створивши своє власне, циклічне, відчуття часопростору, слідуючи за напівциклічною формою арки Бруклінського мосту. Конец формы

Отже, створюючи новітній міф Америки, поєднуючи традиції та новаторство, різноманітні міфології та християнські елементи, час і простір, Гарт Крейн сподівався, що саме таке поєднання й стане відправною точкою для оновленого суспільства, яке «зуміє знайти в цій країні бажане щастя, успіх, особисте благополуччя» [23, с. 8].

Начало формы

**ВИСНОВКИ**

Гарт Крейн – визначний американський поет, який, попри значний внесок у розвиток літератури США та вагому роль у формуванні національної і художньої свідомості американського суспільства ХХ століття, до цього часу залишається незнаним українським читачем. Така ситуація склалася не тільки через відсутність перекладів лірики поета українською мовою (російською перекладено кілька віршів), а й через відсутність критичних розвідок з цієї теми. Хоча Гарт Крейн за своє коротке життя створив кількісно незначний поетичний доробок, який складається зі збірки поезій «Білі будівлі», низки розрізнених віршів, листів, есеїв та перлини його мистецького спадку – поеми «Міст», вже сучасні йому діячі культури розуміли його творчість як беззаперечно оригінальну й значиму, а сьогодні вона входить до канону американської літератури. Визначальною рисою творів Крейна є настійливе намагання поета поєднати традицію, у її найширшому сенсі – від ритуалу і моделі поведінки до класики національної літератури, і новітні віяння, знову ж таки у широкому смислі – від наукових здобутків до експериментальної поетики літератури модернізму. Саме через цю складну і різнорівневу природу творчості поета неможлива її однозначна естетично-стильова ідентифікація. Тому Адріано Мораес Мігліавацца пояснює несхвальний відгук критики про твори Крейна тим, що поет був занадто радикальним у прагненні віднайти «золоту середину» між новаторством і традицією.

Через епатажну, бунтарську поведінку, притаманну його неординарній особистості, Гарт Крейн постійно був у центрі суспільної уваги, що посилювало інтерес і до його творів. Критики 1920-х років, які не розрізняли поета й ліричного героя і часто сприймали його поезії як дзеркальне відтворення приватного життя, спрямоване на виклик і порушення суспільних табу, здебільшого говорили про нетрадиційну сексуальну орієнтацію Крейна та її проекцію в художній площині творів. Взявши за основу гомо(бі)сексуальні патерни поведінки поета, Роберт Мартін започаткував так звану «гомосексуальну критику», послідовники якої донині абсолютизують чуттєвість, сексуальність і гендерні аспекти поезії Гарта Крейна, у такий спосіб перетворивши його на іконічну постать гей-поезії та ледь не речника сучасних ЛГБТ-спільнот. Але його сміливий поетичний coming out – лише одна з іпостасей митця, лише одна з граней його лірики: ймовірно, цікава, безперечно, важлива і все ж – не головна.

Гарта Крейна, навіть на тлі експериментаторства і екстравагантності сучасного пост-постмодерністського мистецтва, вирізняє оригінальне світобачення, те сприйняття дійсності, завдяки якому він бачив сакральне у звичному й буденному. Об’єктом його поклоніння й естетизації стали не традиційні культові об’єкти, не храми чи витвори мистецтва, але новітні артефакти – результат розвитку й досягнень людської думки і техніки: Бруклінський міст, літак, метро й т. п. Прикметно, що митець вбачав можливі перспективи розвитку сучасного суспільства лише при обов’язковій духовній еволюції людини, котра має супроводжувати безупинне стрімке вдосконалення і поширення технологій. Присутність технічних засобів у житті людини, що стали її необхідним і непомітним компонентом, спонукала Крейна включити бездушні, але при цьому виразно характерні механічні / технічні символи до його поетичної системи образів. Так, збірка «Білі будівлі» отримала свою назву на честь величних хмарочосів, які Крейн вважав символом доби модернізму, свідченням людського прогресу. Ось такого органічного поєднання технічного, інтелектуального і духовного начал, синтезу успадкованих традицій, що є одночасно виявом історичної пам’яті нації і втіленням генію окремої людини, з новітніми віяннями прагнув Гарт Крейн – міфотворець і поет-модерніст, рапсод нового часу і нової нації.

Міфопоетика митця – це синтезоване багатопланове і різнорівневе явище, в якому гармонійно поєднались, на перший погляд, чужорідні, дистанційовані у часі і просторі елементи. В художньому універсумі Гарта Крейна вони, з одного боку, функціонують як компоненти унікального національного міфу США – строкатого і заразом гомогенного, тобто такого, яким від зародження є і яким залишається донині «американський міф», а з іншого, завдяки всеприсутності й вічності константних міфем у національних міфологемах, вони утверджують органічність і підставність присутності Начало формыПоетового, тобто авторського Міфу у національній і світовій міфології. Авторське, індивідуальне, одиничне як необхідний складник у системі загального, колективного, суспільного – так Крейн розумів і у такий спосіб утілив знаковий для американської державності й людності девіз «E pluribus unum». Варто згадати, що авторство цього вислову приписують і Геракліту, і Цицерону, і Вергілію, тобто і греки, і римляни, представники різних епох, народів і культур одностайні у розумінні ґенези нового: тільки за умови взаємодії різних компонентів виникає якісно нове явище. Так бачив своє завдання і Гарт Крейн як творець національного епосу, що мав зібрати воєдино, гомогенізувати, але при цьому зберегти неповторність кожного окремого компоненту-міфеми, які сформували його художній світ. Тому цей світ складається з величезного числа міфологем, які так чи інакше були дотичні до формування й становлення не тільки США, але взагалі країн американського континенту.

Перший з міфологічних комплексів, який модифікує Гарт Крейн при створенні сакрально-універсального поетичного міфу Америки, це індіанський. Алюзіями на міфи корінного населення континенту марковані ледь не всі твори Крейна. Вони включають у себе міфи про походження світу, етіологічні, антропогонічні та ін., причому Крейн прагне підкреслити унікальність потрактування міфологеми ацтеками, майя чи північно-індіанськими племенами. Окрема тематична, легендаризована складова цих міфів – поява білих завойовників, котрі прагнуть не тільки захопити, але фізично заволодіти тілом континенту, що формує виразний гендерний дискурс (діалог фемінного й маскулінного) авторської рецепції та її художньої ретрансляції. Одним із провідних мотивів Крейнових віршів є символічна передача досвіду від індіанців до білих поселенців, наприклад, фіалка від скво для маленького Ларрі в поемі «Міст». Взагалі флористичний мотив – від Персефони, через римські поховальні обряди й свята до індіанців і далі до американців початку ХХ століття на Бруклінському мосту – один з наскрізних і потужних, семантично насичених у авторській міфології Крейна.Тісні кореляції з індіанськими міфами у художньому просторі поезій американського поета мають міфологічні комплекси давніх греків, римлян, кельтів, які, вплетені в сюжет рефлексій ліричного героя, формують інформативно наснажений текст, що потребує для його більш-менш адекватного прочитання активної і креативної співучасті ерудованого читача. У такий спосіб реалізується мета-ідея всієї творчості Крейна – взаємопереплетення і взаємопроникнення різнонаціональних міфологем у одному художньому просторі як переконливе свідчення вітальності «американського міфу».

 Гарта Крейна вирізняло з-поміж його здебільшого релігійно налаштованих співвітчизників індиферентне ставлення до християнства – як до однієї з багатьох релігій, що нарівні з, наприклад, буддизмом, містить невичерпний арсенал придатних для використання сюжетів. Християнство для Крейна – це теж міфологія, що, так само, як і індіанська, вплинула на формування унікальної американської ідентичності. Головна з християнських міфологем, до якої постійно повертається у своїх творах Гарт Крейн, – це міфологема втраченого раю та пов’язані з нею міфеми древа пізнання або першодерева, першожінки як праматері, спокуси знанням і гріхопадіння як його наслідку, що для нащадків американських пуритан мало особливий сенс, зваживши на історію заснування США. Кожна з цих християнських міфем отримує додаткову конотацію, оскільки Крейн, активно використовуючи прийом доповнюваності, парадоксально зіставляє, зводить в одному реченні сакральний для християн образ (наприклад, Ісус Христос, його плоть і кров, його жертва, його смерть і воскресіння; бджоли і мед у Біблії) з язичницьким (відповідно, Діоніс, вино як його кров, його жертвопринесення як Загрея, його смерть і воскресіння; бджоли і мед в античній міфології), що, діалогічно відлунюючи і віддзеркалюючись, розширюють і інтелектуальний, і художній простір нового міфу – міфу Крейна і Америки. Підтвердженням цієї тези слугує поема «Міст», де притаманна американцям віра в те, що Америка – це Земля Обітована, втілилась у відчайдушному прагненні ліричного героя віднайти «американський» Катай, Ельдорадо, Авалон, Фулу, Атлантиду. Або створений Крейном образ чистилища, зрозуміло, нагадує канонічний опис з «Божественної комедії» Данте, але заразом і пекло, як його уявляють собі християни, хоч у кінцевому підсумку сукупно витворений образ більше схожий на те царство мертвих, котрим є Аїд у давньогрецькій міфології. У поемі Крейна саме спуск до «Аїду», наразі це вже метро, стає межовим моментом у процесі ініціації ліричного героя перед осягненням жаданого Катаю – чи то втраченого раю, чи то Землі Обітованої, а може, й Атлантиди, куди обіцяє привести тунель.

Християнська й язичницька міфології в парадигмі крейнівської міфопоетики реалізуються у візуальних чоловічихі жіночих образах.

Всупереч прийнятим гендерним нормам і стереотипам, для Гарта Крейна взірцем універсальної соціальної істоти є андрогін. Тому, цілеспрямовано і послідовно прагнучи «створення абсолютної поезії з ідеальним героєм для абсолютного читача» (Г. Крейн), поет намагався поєднати в одному образі – чи то людини, чи то природи, для нього не було посутнім, риси як фемінні, так і маскулінні. Наприклад, у частині «Аве Марія» з поеми «Міст» пальма, плоди якої символізують жіноче начало, обрисом силуету нагадує фалос – чоловіче начало, що сукупно й визначає її сакральну функціональність у всіх задіяних поетом міфологемах.

 На міфологічний код художнього простору творів митця виразно накладена парадигма першостихій, представлена елементами води, вогню, повітря / вітру та землі. Найближчою Крейну є першостихія води, яка, здебільшого, ретранслює переживання та стримані емоції ліричного героя.Тож поезія Крейна передає весь спектр станів, що характерні для цієї стихії – від заспокійливо наснажливої, ласкаво материнської до бурхливої, загрозливої, нестримної. Поряд з цим вода – ще й хранителька історії та пам’яті, вона своїми глибинами урівноважує сучасне й минуле. Першостихія вогню – так само амбівалентна, як і вода, виступає як у ролі нищівної, так і очисної сили, а в поемі «Міст» Рука Вогню – це творчі сили митця, які він намагається пробудити, щоб словом створити міст (поему як міст між поетом і читачем і т. д.), як людські руки створили Бруклінський міст.

 Першостихія повітря / вітру, здебільшого представлена в ранній ліриці поета, ірраціональна як сама природа. З одного боку – це стихія руйнації, що, подібно до вогню, знищує будівлі, ламає літаки й т. ін., а з іншого – це стихія спокою, смутку, котра, подібно до води, теж утримує пам’ять про пережите.

 Значне місце у творчості Гарта Крейна посідає першостихія землі, яка представлена постійно повторюваними назвами географічнихлокусів, згадками про легендарно-історичні події в тому чи іншому місці. Одним із художніх засобів візуалізації першостихії землі у Крейна слугують міфологізовані образи або реальних історичних особистостей (Покахонтас, Колумб), або тих митців США, творчість яких змінила життя і свідомість співгромадян. Це здебільшого письменники ХІХ століття, ті класики, які заклали підвалини національної літератури – Емілі Дікінсон, Герман Мелвілл, улюблений Крейном Волт Вітмен, з яким він мав так багато спільного.Для нього багато значили слова Вітмена: «Нам мало всієї кулі земної чи окремої епохи // У мене будуть тисячі цих куль і увесь час» [ 105, с. 43].

 У поемі «Міст» першостихія землі персоніфікована особою індіанської принцеси Покахонтас, котра є самою Америкою. Тією Америкою-індіанкою, яку завоював-освоїв білий чоловік (Колумб), яка дала перше потомство (Прісцилла Олден), діти якої (Ларрі) опановують традиції предків і конструюють літаки (брати Райт), з глибин якої виростає величний Міст.

 Міст для Крейна – це провідник між минулим, сучасним і майбутнім, тобто часовий вектор набуває циклічної форми, як і сама арка мосту. Усі видозміни часопростору слугують кінцевій меті – ствердженню вічноприсутності, застиглості в часі Мосту (і всієї Америки). Реальний Бруклінський міст, втілення творчого генію американського народу, постав конденсованим, епічним символом творчих амбіцій і сподівань Гарта Крейна, котрий, як і всі американці, вірив у «міф Америки», у те, що його країна стане тим вічним Катаєм, де «небесним світочем підноситься і щедро розсипається любов».

Конец формы

Начало формы

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Американская поэзия в русских переводах. ХІХ-ХХ век / [сост. С. Б. Джембинов]. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.
2. Американский характер. Импульс реформаторства: Очерки культуры США / [сост. отв. ред. О. Э. Турганова; РАН, Научный совет по истории мировой культуры]. – М.: Наука, 1995. – 319 с.
3. Американські літературні студії в Україні. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2004 – 2009. Вип. 1 – 5/6.

Вип. 1. Пуританська традиція у літературі США. – К., 2004. – 260 с.;

Вип. 2. Просвітницька традиція у літературі США. – К., 2005. – 350 с.;

Вип. 3. Література США: роздуми, есеї, розвідки. – К., 2006. – 400 с.;

Вип. 4. Дискурс романтизму в літературі США. – К., 2007. – 232 с.;

Вип. 5/6. Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд. – К.,2008/2009. – 424 с.

1. Андрієнко О. В. Соціальна міфологія у контексті суспільних трансформацій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О. В. Андрієнко. – Донецьк, 2008. – 19 с.
2. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману: монографія / О. Бандровська. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975. – С. 234-407.
5. Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи / [Пер. с франц. Б. М. Скуратова] / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
6. Башляр Г. Психоанализ огня / Г. Башляр. – М.: Издательский дом «Прогресс», 1991. – 157 с.
7. Библия [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bibleonline.ru/bible/ukr/43/01/>
8. Библия и наука [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nauka.bible.com.ua>
9. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
10. Бодрийяр Ж. Америка / Ж. Бодрийяр; [пер. с франц. Д. Калугина]. – СПб: Владимир Даль, 2000. – 208 с.
11. Бойченко І. В. Філософія історії: підручник для вищої школи / І. В. Бойченко. – К.: Т-во «Знання», 2000. – 723 с.
12. Брукс В. В. Писатель и американская жизнь: в 2 т.: [Пер. с англ.] / Послесловие М. Мендельсона. – М.: Прогресс, 1967-1971.

Т. 1. Расцвет Новой Англии / В. В. Брукс. – М.: Прогресс, 1967. -422 с.

Т. 2. Избранные статьи / В. В. Брукс. – М.: Прогресс, 1967. – 255 с.

1. Ващенко А. В. Суд Париса: сравнительная мифология в культуре и цивилизации. Спецкурс / А. В. Ващенко. – М.: МГУ, 2008. – 134 с.
2. Висоцька Н. О. Американське літературознавство сьогодні: мультикультурний вимір / Н. О. Висоцька // Американська література після середини ХХ століття: Матеріали міжнародної конференції. – К.: Довіра, 2000. – С. 23-279.
3. Висоцька Н. О. Література США та ідеї мультикультуралізму / Н. О. Висоцька // Вікно і світ. – 5(8)/99. – С. 122-132.
4. Висоцька Н. О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму: монографія / Н. О. Висоцька. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – 456 с.
5. Вюнанбюрже Ж-Ж. Принципы мифопоэтического воображения / Ж-Ж. Вюнанбюрже // Метафизические исследования. – СПб, 2000. – Вып. 15: Искусство. – С. 43-48.
6. Гарин И. И. Век Джойса / И. И. Гарин. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 848 с.
7. Гачев Г. Д. Миф. Национальный. Индивидуальный. (Опыт экзистенциальной культурологии) / Г. Д. Гачев // Миф в культуре: человек – не-человек. – М.: Индрик, 2000. – С. 121-137.
8. Гиленсон Б. А. История литературы США: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / Б. А. Гиленсон. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 704 с.
9. Голенпольский Т. Г. «Американская мечта» и американская действительность / Т. Г. Голенпольский, В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1981. – 208 с.
10. Гон О. М. «Пісні» Езри Паунда: модерний епос пост-епічної епохи / О. М. Гон // Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Науковий збірник. – Рівне, 2015. – С. 114-117.
11. Гон О. М. Білі плями задавнених обставин. Традиція Г. Джеймса в творчості Е. Паунда / О. М. Гон // Філософія творчості Генрі Джеймса: український погляд. – Ніжин, 2016. – С. 95-116.
12. Грачова Т. М. Неоміфологізм романної прози Віри Вовк (на матеріалі збірки «Знамено») [Електронний ресурс] / Т. М. Грачова. – Режим доступу: http//www.studfiles.ru/preview/4667573
13. Гурдуз А. І. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХст. / А. І. Гурдуз. – Миколаїв: Вид-во МДГУ імені Петра Могили, 2008. – 203 с.
14. Гурдуз А. І. Навчально-методичні матеріали з курсів літературної компаративістики [Електронний ресурс] / А. І. Гурдуз. – Режим доступу: http//www.tvs-games.com/gurduz/index.php/study/73-2013-204-navchalno-metodychni-materialy-z-kursiv-literaturnoi-komparatyvistyku
15. Данчевская О. Е. Американские индейцы в стереотипах и реальности / О. Е. Данчевская // Междисциплинарное изучение культуры США как сферы контактов. Материалы ХХХІІІ международной конференции Российского общества по изучению культуры США, 14-19 декабря 2007. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С. 132-133.
16. Демченко А. В. Міфопоетика драми Миколи Куліша «народний Малахій» / А. В. Демченко // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. – Херсон: ХДУ, 2011. – Вип. LII. – С. 103-106.
17. Денисенко Н. В. Мифопоэтика как эстетическое основание символизма в музыкальном творчестве: монография / Н. В. Денисенко. – М., 2012. – 192 с.
18. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
19. Денисова Т. Н. Литературный канон в культурном поле / Т. Н. Денисова // Междисциплинарное изучение культуры США как сферы контактов. Материалы ХХХІІІ международной конференции Российского общества по изучению культуры США, 14-19 декабря 2007. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С. 202-203.
20. Доктороу Э. Рэгтайм / Э. Доктороу. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2000. – 48 с.
21. Драненко Г. Ф. Міфологема лабіринту як засіб реконструкції драматургічної форми / Г. Ф. Драненко // Наукові записки. – Серія: Філологічна. – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2010. – Вип. 15. – С. 101-104.
22. Драненко Г. Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса: монографія / Г. Ф. Драненко. – Чернівці, 2011. – 440 с.
23. Затонський Д. В. Модернізм. Літературні напрямки модернізму [Електронний ресурс] / Д. В. Затонський. – Режим доступу: http://[www.ukrlit.vr.ua](http://www.ukrlit.vr.ua)
24. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. Затонский. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с.
25. Зверев А. М. «Американская трагедия» и «американская мечта» (К проблеме национального идейно-художественного своеобразия литературы США) / А. М. Зверев // Литература США ХХ века. Опыт типологического исследования. – М.: Наука, 1978. – С. 134-208.
26. Зверев А. М. Модернизм в литературе США / А. М. Зверев. – М.: Изд-во «Наука», 1979. – 319 с.
27. Зверев А. М. ХХ век как литературная эпоха / А. М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ века / Отв. ред. А. П. Сураханян. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 3-56.
28. Злобин Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы ХХ века / Т. П. Злобин. – М.: Художественная литература, 1985. – 333 с.
29. Зуєнко М. Проблеми міфопоетичного аналізу ліричного твору / М. Зуєнко. – К.: Філологічні науки, 2012. – № 10. – С. 21-25.
30. Кассирер Е. Философия символических форм: в 2-х т. / Е. Кассирер. – М.: СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 2.: Мифологическое мышление. – 280 с.
31. Кинджалов Р. В. Образ рая: от мифа к утопии / Р. В. Кинджалов. – СПб Санкт-Петербургское философское общество. – Серия: Symposium, 2003. – Вып. 31. – С. 86-90.
32. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы ХІХ века / А. С. Киченко. – Черкассы: Изд-во Черкас. ун-та, 2003. – 372 с.
33. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження / О. І. Кобзар // Наукові записки. – Серія: Філологічна. – Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість», 22-23 квітня 2010 . – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». – Вип. 15 – 2010. – С. 131-139.
34. Кобзар О. Міфопоетичний аналіз тексту [Електронний ресурс] / О. Кобзар. – Режим доступу: <http://www.pnpuedu.ua/ua/text/filnauky/arhive/fil_nauky_15_2013.pdf>
35. Кобзар О. І. Поняття міфопоетика: динаміка дослідження [Електронний ресурс] / О. І. Кобзар. – Режим доступу: [www.dspace.puet.edu.ua](http://www.dspace.puet.edu.ua)
36. Кобзар О. Стратегії «нової міфології» у творчості Миколи Гоголя і Фрідріха Геббеля / О. Кобзар // Методика. Досвід. Пошук. Проблеми вивчення шкільних курсів мови та літератури. Випуск ХІ: Науково-методичний збірник. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – С. 35-45.
37. Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США / А. С. Козлов. – М.: Высшая школа, 1984. – 174 с.
38. Козловськи П. Постмодерна культура: суспільно-культурні наслідки технічного розвитку / П. Козловськи // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. – К.: Ваклер, 1996. – С. 214-294.
39. Козолупенко Д. Миф. На гранях культуры. Системный и междисциплинарный анализ мифа в его различных аспектах: естественно-научная, психологическая, культурно-поэтическая, философская и социальная грани мифа как комплексного явления культуры: монография / Д. Козолупенко. – М.: Канон, 2005. – 212 с.
40. Коляда О. В. Поняття «міфопоетики» [Електронний ресурс] / О. В. Коляда. – Режим доступу: <http://www.studentam.net.ua/content/view/8622/97/>
41. Крейн Х. Стихи / [Пер. с англ. М. Еремина] / Х. Крейн. – М.: Иностранная литература. – 1989. – № 9. – С. 26-30.
42. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції / М. А. Кун. – К., 2013. – 229 с.
43. Лабай К. В. Угода з Дияволом як основа фаустівського сюжету [Електронний ресурс] / К. В. Лабай. – Режим доступу: [www.mirlit.dp.ua/index.php/LC/article/download/129/131](http://www.mirlit.dp.ua/index.php/LC/article/download/129/131)
44. Лазарева К. Мифопоэтика «таинственных повестей» И. С. Тургенева: монография / К. Лазарева. – Ульяновск: УлГПУ им. Н. И. Ульянова, 2008. – 222 с.
45. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов’янська і світова» / Н. А. Лисюк. – К., 2006. – С. 104-105.
46. Литературная история Соединенных Штатов Америки: в 3-х т. / ред. Спиллер Р., Торп У., Джонсон Т. Н., Кэнби Г. С. – М.: Прогресс, 1977-1979 – Т. 1. – М.: Прогресс, 1977. – 601 с.
47. Літературознавчий словник-довідник / [За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка] /К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
48. Лозовик В. Е. Миф и сказка в творчестве Нила Геймана / В. Е. Лозовик // Политематический журнал научных публикаций «Дискуссия». – М., 2003. – Вып. 4 (34). – С. 43-53.
49. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 381 с.
50. Малахов В. Міф про міф. Національна міфологія як тема сучасної міфотворчості / В. Малахов // Дух і літера. – 1998. – № 3-4. – С. 76-83.
51. Меншій А. М. Гендерне прочитання повісті М. Коцюбинського «Fata Morgana» [Електронний ресурс]/ А. М. Меншій. – Режим доступу: http:// [www.litstudies.chdu.edu.ua](http://www.litstudies.chdu.edu.ua)
52. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский. – Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/175205/>
53. Миф и художественное сознание ХХ века / [отв. ред. Н. А. Хренов] / М.: Гос. ин-т искусствозн., 2011. – 686 с.
54. Мифы индейцев Южной Америки [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http:/www/lib/ru
55. Михед Т. В. Вергілієва «Енеїда» як архітекст поеми Гарта Крейна «Міст» / Т. В. Михед // Яценко Михайло Трохимович (до 90-ліття від дня народження). In Memoriam: [збірник наукових праць] / відп. ред. П. В. Михед. – Ніжин, 2014. – С. 255-279.
56. Михед Т. В. Міф про Едем у просторі американської романістичної літератури / Т. В. Михед // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 188-206.
57. Михед Т. В. Про євангелізацію слова в поетиці В. Вітмена / Т. В. Михед // Американські літературні студії в Україні. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2004 – Вип. 1. Пуританська традиція в літературі США. – С. 109-118.
58. Михед Т. В. Пуританська форманта літератури американського романтизму / Т. В. Михед // Університет: Історія. Філософія. Філологія. – К., 2008. – №6(26). – С. 62-68.
59. Мишина Л. А. Американская литература ХVII – XVIII вв. Жанры. Взаимосвязи. Переводы: монография / Л. А. Мишина. – Чебоксари, 2003. – 300 с.
60. Морозова Т. Л. Литература модернизма / Т. Л. Морозова // Литература США в 70-е гг. ХХ века / Т. Л. Морозова. – М.: Наука, 1983. – С. 261-326.
61. Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма: монография / В. Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2006. – 432 с.
62. Мхитарян М. А. Взаимосвязь мифа и поэтики художественного текста [Электронный ресурс] / М. А. Мхитарян. – Режим доступу: <http://www.pglu.ru/upload/iblock/51a/uch_2014_vi_30.pdf>
63. Нямцу А. Е. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования): учебное пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы: «Рута», 2005. – 80 с.
64. Орфическая теософия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alexandrmen.ru>
65. Оселедько К. О. Міфопоетична парадигма як основа поетичного моделювання світу роману Марини Соколян «Балада для Кривої Варги» / К. О. Оселедько // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. – Миколаїв, 2012. – № 10. – С. 116-121.
66. Осипова Н. А. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования / Н. А. Осипова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. – Серия: Литературоведение. – РЖ, 2000. – № 3. – С. 51-52.
67. Павличко С. Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті / С. Павличко. – К.: Основи, 2001. – 559 с.
68. Пассос Д. Д. Большие деньги / Д. Д. Пассос. –М.: Издательство АСТ, 2010. – 608 с.
69. Паунд Эзра. Стихотворения и избранные Cantos / Эзра Паунд. – М.: СПб, 2003. – 887 с.
70. Песнь Песней [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.godrules.net/para7/pararusson/7-8.html>
71. Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: учеб. пособие / Я. В. Погребная. – Москва: Флинта, 2011. – 177 с.
72. Покахонтас [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.uk.wikipedia.org>
73. Покахонтас. Про США [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://www.prousa.ru/pocahontas>
74. Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»; 10.01.06 «теорія літератури» / Я. О. Поліщук. – К., 2002. – 32 с.
75. Проблемы литературы США ХХ века [редкол.: М. О. Мендельсон (отв. ред.) и др.]. – М.: Наука, 1970. – 547 с.
76. Рембо А. Що поетові кажуть про квіти [Електронний ресурс] / А. Рембо. – Режим доступу: http://www. ae-lib.org.ua.
77. Роттердамський Еразм. Похвала глупоті. Домашні бесіди / Еразм Роттердамський. — К.: Основи, 1993. — 319 с.
78. Синклер Льюис. Бэббит / Льюис Синклер. – М.: Издательский дом «Художественная литература», 1973. – 402 с.
79. Сиренко А. С. Проявление архетипа «огня» в семантике рисунка [Электронный ресурс] / А. С. Сиренко. – Режим доступу: <http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/pages/view/933>
80. Скупейко Лукаш. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки: монографія / Лукаш Скупейко. – К.: Фенікс, 2006. – 416 с.
81. Cлухай А. С. Етнічний міф в образних парадигмах давньоанглійських епіко-міфологічних текстів: монографія / А. С. Слухай. – К., 2011. – 242 с.
82. Соломахіна Ю. Ф. Засоби репрезентації міфологічного дискурсу в художній літературі / Ю. Ф. Соломахіна // Сучасна філологія: теорія і практика. – К., 2015. – С. 41-44.
83. Спанкерн Кетрін. Література Сполучених Штатів / Кетрін Спанкерн. – К.: Інформаційне Агентство Сполучених Штатів Америки, 1994. – 112 с.
84. Стоян С. П. Міфологічна традиція в літературній творчості ХХ століття: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Філософія науки» / С. П. Стоян. – К., 2002. – 170 с.
85. Телегин С. М. Миф и литература / С. М. Телегин // Миф – литература – мифореставрация: сборник науч. статей. – Рязань, 2002. – С. 3-14.
86. Тира Ю. А. Фрейд vs українська символіка (дослідження сну у творчості Івана Нечуя-Левицького на матеріалі повісті «Кайдашева сім’я») / Ю. А. Тира // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.– Серія: Філологія. –Харків, 2012. – Випуск № 64. – С. 43-45.
87. Ткачик Н. Міфологічна парадигма внутрішнього світу повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі» [Електронний ресурс] / Н. Ткачик. – Режим доступу: <http://www.dspace.tnpu.edu.ua>
88. Уайт Дж. Индейцы Северной Америки. Быт, религия, культура / Дж. Уайт. – М.: Центрполиграф, 2006. – С. 14-15.
89. Уитмен Уолт. Избранные стихотворения и проза / Уолт Уитмен. – М., 1944. – 218 с.
90. Філософія і релігієзнавство [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tureligious.com.ua/zoloto-ladan-ta-smyrna/>
91. Фрейд З. Введение в психоанализ / Зигмунд Фрейд / [Пер. с нем. Г. В. Барышниковой]. – Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2012. – с. 147.
92. Харченко Л. Міфотворчість як дієвий чинник суспільно-політичного життя / Л. Харченко // Вісник Львівського університету. – Серія «Філософські науки». – Вип.5. – Львів, 2003. – С. 199-207.
93. Хюбнер К. Истина мифа: монография / К. Хюбнер. – М.: Республика, 1996. – 448 с.
94. Шебуренкова Т. В. Поетика національного міфу в романній творчості Пола Остера: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Т. В. Шебуренкова. – Миколаїв, 2015. – 234 с.
95. Шеллинг Ф. В. Введение в философию мифологии / Ф. В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1989. — Т. 2. — 374 с.
96. Шубович С.А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики: монография / С. А. Шубович. – Х.: РИП «Оригинал», 1999 г. – 636 с.
97. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде / [Перевод В. Большаков]. – М.: «Инвест ППП», 1995 – 236 с.
98. Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф [Электронный ресурс] / Т. С. Элиот. – Режим доступу: <http://www.morebo.ru>
99. Элиот Т. С. Полые люди / Т. С. Элиот. – СПб: Кристалл, 2000. – 232 с.
100. Энциклопедия символики и геральдики [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.http://www.symbolarium.ru/](http://www.nbuv.gov.ua)
101. A nineteenth-century American Reader / by M. Thomas Inge. – United States Department of State, 1988. – xvi, 579 p., ill.
102. Adams J. The Epic of America / James Adams. – Boston, 1932. –viii p., 2 l., [3]-433 p. illus.
103. Adams J. Our business civilization; some aspects of American culture / James Adams. – New York, 1969. – ix, 9-306 p.
104. Adams J. Tempo of modern life / James Adams. – New York, 1970. – 344 p.
105. Adams J. Searchlight on America / James Adams. – London, 1931. – xviii, 261 p.
106. Baritz L. City on a hill: A history of Ideas and Myth in America / L. Baritz. – N. Y.: John Wiley and Sons inc., 1964. – xi, 367 p. ports.
107. Bennett M. Unfractioned idiom: Hart Crane and modernism / Maria Bennett. – New York, 1987. – xv, 236 p.
108. Bloom H. American religion: the emergence of the post-Christian nation / Harold Bloom. – New York, 1992. – 288 p.
109. Bloom H. Anxiety of influence; a theory of poetry / Harold Bloom. – New York: Oxford University Press, 1973. – 157 p.
110. Bloom H. Hart Crane/ Harold Bloom. – Chelsea: Chelsea House Publishers, 2003. – 153 p.
111. Bloom H. Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens / Harold Bloom. – New Haven: Yale University Press, 1976. – 293 p.
112. Boorstin D. The Americans: The National experience / D. Boorstin. – London: Cardinal, 1966. – 517 p.
113. Buckingam M. Gaze toward Paradise: Hart Crane and the poetry of quest / Mary Buckingam. – Durham: Durham University, 2003. – 214 p.
114. Cantor N. The American Century: Varieties of Culture in Modern Times / N. Cantor. – N. Y. Harper Collins Publishers, 1997. – xiv, 591 p., [48] p. of plates: ill.
115. Cole M. Other Orpheus: a poetics of modern homosexuality / Merrill Cole. – New York: Routledge, 2003. – xi, 186 p.
116. Combs R. Vision of the voyage: Hart Crane and the psychology of romanticism / Robert Combs. – Memphis: Memphis State University Press, 1978. – xiii, 181 p.
117. Crane H. Carmen De Bohema [Еlectronic resource] / Hart Crane. – Access point: http://[www.poemhunter.com](http://www.poemhunter.com)
118. Crane H. Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane / Hart Crane. – New York: Garden City, 1966. – xvii, 302 p.
119. Crane H. General Aims and Theories [Еlectronic resource] / Hart Crane. – Access point: <http://www.poetspath.com/transmissions/messages/crane.html>
120. Crane H. The collected poems of Hart Crane. / Hart Crane // Edited with an introduction by Waldo Frank. – New York: Liveright publishing corporation, 1933. – xxxiv, 179 p., ill.
121. Crane H. The Letters of Hart Crane. 1916-1932 / Hart Crane // Edited by Brom Weber. – New York: Hermitage House, 1952. – xv, 426 p.
122. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / John Anthony Cuddon. – London: Penguin, 1977. – 745 p.
123. [Delehaye](http://www.H.Delehaye) H. Les Legendes hagiographiques / Hippolyte Delehaye. – Toronto: University of Toronto, 1905. – xi, 264 p.
124. Dundes A. Fables of the Ancients?/ Alan Dundes. – New York, 2003. – xiv, 89 p.
125. Eastman M. The Literary Mind / Max Eastman. – New York: Charles Scribner`s Sons, 1935. – ix p., 2 I., 3-343 p.
126. Edelman L. Transmemberment of Song: Hart Crane`s Anatomies of Rhetoric and Desire / Lee Edelman. – Stanford: Stanford University Press, 1987. – ix, 295 p., ill.
127. Eliot T. S. Selected Essays / Thomas Stearns Eliot. – Cambridge: Cambridge University, 1942. – x, 415 p.
128. Frankfort H. The Intellectual Adventure of Ancient Man: An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East / Henri Frankfort. – Chicago: University of Chicago Press, 1977. – vii, 401 p.
129. Frank W. An Introduction. In: Crane, Hart. Collected Poems / Waldo Frank. – New York: Liveright Publishing Corporation, 1993. – xxxiv.
130. Frank W. Our America / Waldo Frank // Frank Waldo. The American Mercury, 1942. – 66-72 p.
131. Fulkerson C. Echoes of Hart Crane [Electronic resource] / Christopher Fulkerson. – Access point: <http://www.christopherfulkerson.com/echoesofhartcrane.html>
132. Giles P. Hart Crane: The contexts of «The Bridge» / Paul Giles. – Cambridge: Cambridge UP, 1986. – xi, 275 p.
133. Gray R. American poetry of the Twentieth century / Richard Gray. – London: Longman, 1990. – xvi, 424 p.
134. Gumbrecht H. Production of presence: what meaning cannot convey / Hans Gumbrecht. – Stanford: Stanford University Press, 2004. – xvii, 180 p.
135. Gunn A. Pocahontas: Medicine Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat / Allen Gunn. – San Francisco: Harper, 2003. – xvi, 350 p.: ill., maps.
136. Hammer L. Hart Crane and Allen Tate: Janus-Faced Modernism / Langdon Hammer. – Princeton: Princeton University Press, 1993. – xviii, 277 p.
137. Hanley A. Hart Crane`s holy vision, White Buildings / Alfred Hanley. – Pittsburgh, Pa: Duquesne University Press, 1981. – 194 p.
138. Heise T. Urban underworlds: А geography of twentieth-century American literature and culture / Thomas Heise. – New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 2011. – xi, 292 p., ill.
139. Horton P. Hart Crane: the life of an American Poet / Philip Horton. – New York: Octagon Books, 1976. – 352 p.
140. Irwin J. Hart Crane`s Poetry: «Appollinaire lived in Paris, I live in Cleveland, Ohio» / John Irwin. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011. – xiv, 424 p., ill.
141. Keane K. Eros and Thanatos in Hart Crane`s Voyages and Other Poems / Kevin Keane // British and American Language and Culture. – Osaka: Osaka Prefecture University. – Vol. 3. – 2008. – 51-66 p.
142. Kirsch A. The Mystic Word: The life and work of Hart Crane [Еlectronic resource] / Adam Kirsch. – Access point: <http://newyorker.com>
143. Lane F. K. The American spirit. Addresses in war time / By Franklin K. Lane. – N. Y.: Frederick A. Stokes Company Publishers, (copy 1918). – x p., 1 I., 131 p.
144. Larson C. American Indian Fiction / Charles Larson. – Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978. – vii, 208 p.
145. Leibowitz H. Hart Crane: An Introduction to the Poetry / Herbert Leibowitz. – New York: Columbia University Press, 1968. – 308 p.
146. Lewis R. The poetry of Hart Crane. A Critical study / Richard Lewis. – Princeton: Princeton University Press, 1967. – xiii, 426 p.
147. Lieberman L. Hart Crane`s Monsoon: A Reading of White Buildings: Part Two / Laurence Lieberman // The American Poetry Review. – Vol. 39. – № 2, 2010. – 53-58 p.
148. Lohf K. Literary manuscripts of Hart Crane / Kenneth Lohf. – Ohio: Ohio State University Press, 1967. – xx, 151 p. facsims.
149. Lyon M. Centrality of Hart Crane`s The Broken Tower / Melvin Lyon. – Lincoln: University at Lincoln, 1972. – 34 p.
150. Manchon M. Joseph Urgo, Willa Cather and the Myth of American Migration / Maria Manchon. – Illinois: University of Illinois Press, 1995. – 224 p.
151. Martin R. The homosexual tradition in American poetry / Robert Martin. – Iowa: University Of Iowa Press, 1998. – 280 p.
152. McMahon W. Hart Crane`s Mask: T. S. Eliot [Еlectronic resource] / William McMahon. –– Access point: <https://home.isi.org/hart-cranes-mask-ts-eliot>
153. McNulty D. A Study of the Influence Affecting Hart Crane/ Dorothy McNaulty. – Chicago: Loyola University Press, 1944. – 92 p.
154. Migliavacca A. Hart Crane. His Poetry in Presence and Meaning / Adriano Migliavacca. – Porto Alegre, 2010. – 49 p.
155. Moore G. American literature and the American imagination / G. Moor. – Edinburgh: University of Hull Publications, 1964. - [1]-24 p.
156. Moulton C. Library of literary criticism of English and American authors through the beginning of the twentieth century / Charles Moulton. – New York, 1966. – 4 v.
157. Munro N. Hart Crane`s Queer modernist aesthetic / Niall Munro. – Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2015. – xv, 215 p., ill.
158. Munson G. Destinations: a canvass of American literature since 1900 / Gorham Munson. – New York: AMS Press, 1970. – x, 218 p.
159. Myth and Literature: Contemporary theory and practice / Ed. by Vickery J. B. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1966. – xii, 391 p.
160. Nilsen H. Hart Crane`s divided vision: an analysis of The Bridge / Helge Nilsen. – Oslo: Universitets forlaget; Irvington-on-Hudson, New York: distributed by Columbia University Press, 1980. – 202 p.
161. Norton-Smith J. Reader`s guide to Hart Cran`s White Buildings / John Norton-Smith. – Lewiston: Edwin Mellen Press, 1993. – iv, 157 p.
162. Owen G. Modern American Poetry: essays in criticism / Guy Owen. – Deland, 1972. – xiii, 266 p.
163. Parkinson T. Hart Crane and Yvor Winters: their literary correspondence / Thomas Parkinson. – Berkley: University of California Press, 1978. – xxiii, 174 p.
164. Parry A. Garrets and Pretenders: A History of Bohemianism in America / Albert Parry. – New York: Dover, 1960. – 422 p., illus.
165. Poets Talking to Themselves [Еlectronic resource]. – Access point: <http://harpers.org/archive/1931/10/poets-talking-to-themselves/>
166. Poore C. The Horton biography / Charles Poore // New York Times Book Review, 1937. – 4-33 p.
167. Quinn M. Metamorphic tradition in modern poetry: essays on the work of Ezra Pound, Wallace Stevens, William Carlos Williams, T. S. Eliot, Hart Crane, Randall Jarrell, and William Butler Yeats / Mary Quinn. – New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1955. – 263 p.
168. Reed B. Hart Crane: After His Lights / Brian Reed. – Alabama: University of Alabama Press, 1971. – viii, 295 p.
169. Rehder R. Stevens, Williams, Crane, and the motive for metaphor / Robert Rehder. – New York: Palgrave Macmillan, 2005. – xxv, 207 p.
170. Richman S. Hart Crane`s «Voyages II»: An experiment in redemption / Sidney Richman. – Wisconsin, 1962. – 78 p.
171. Schlesinger A. The Cycles of American History / Arthur Schlesinger. – New York: Houghton Mifflin Co., 1987. – xix, 498 p.
172. Shapiro L. William Lescaze and Hart Crane: A Bridge Between Architecture and Poetry / Lindsay Shapiro. – Syracuse: Syracuse University, 1984. – 54 p.
173. Sherman P. Hart`s Bridge / Paul Sherman. – Urbana: University of Illinois Press, 1972. – viii, 315 p.
174. Smith J. Travels and Works of Captain John Smith / John Smith; ed. by E. Arber. – Vol. 1.– Edinburgh: Edinburgh University Press, 1910. – xx, 230 p.
175. Soto M. Modernist nation: generation, renaissance, and twentietn-century American literature / Michael Soto. – Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004. – x, 228 p.
176. Spears M. Hart Crane / Monroe Spears. – Minnesota: University of Minnesota, 1965. – 48 p.
177. Strandberg V. Hart Crane and William James: The Psychology of Mysticism / Victor Strandberg. – Durham: Durham University, 1976. – 87 p.
178. Sugg R. Hart Crane`s poetics and The Bridge / Richard Sugg. – Florida: University of Florida, 1969. – 127 p.
179. Tapper G. The Machine that Sings: Modernism, Hart Crane, and the Culture of the Body / Gordon Tapper. – New York and London, 2006. – x, 221 p.
180. Tate A. Collected Essays / Allen Tate. – Denver: Swallow, 1959. – 578 p.
181. Tate A. Reactionary Essays on Poetry and Ideas / Allen Tate. – New York: Scribner`s, 1936. – xii p., 2 I., 3-240 p.
182. [Tennessee W.](https://www.amazon.com/s/ref%3Ddp_byline_sr_book_1?ie=UTF8&text=Tennessee.+Williams&search-alias=books&field-author=Tennessee.+Williams&sort=relevancerank) Steps Must Be Gentle / Williams Tennessee. – New York: TARG, 1980. – 22 p.
183. This land is our land: The American dream / Editors Sanders Breuer S. – New York: Scholastic Book services, 1974. – 160 p.
184. Thomson G. Studies in Ancient Greek society / George Thomson. – London, 2nd edn., 1961. – 622 p., ill.
185. Tidwell C. Mingling Incantations: Hart Crane's Neo-Symbolist Poetics [Еlectronic resource] / Christopher Tidwell.  –– Access point: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2727>
186. Titus-Carmel G. L`elancement: Eloge de Hart Crane / Gerard Titus-Carmel. – Seuil, 1998. – 123 p.
187. Uroff M. Hart Crane: The Patterns of His Poetry / Margaret Uroff. – Chicago, 1974. – 236 p.
188. Wachutka G. Myth Making: Appropriation of Pocahontas in Hart Crane`s The Bridge [Еlectronic resource] / Genevieve Wachutka.–Access point: <http://digital.lib.lehigh.edu/trial/pocahontas/essays.php?id=10>
189. Wilsons E. The Muses Out of Work [Еlectronic resource] / Edmund Wilsons. – Access point: <http://connection.ebscohost.com>
190. Wood D. Hart Crane: A Study of The Bridge / David Wood. - Hamilton: McMaster University, 1966. – 118 p.
191. Wuthnow R. After Heaven: Spirituality in American since the 1950s / R. Wuthnow. – California: University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1998. – ix, 277 p.