

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА**

На правах рукопису

КАЛІНІЧЕНКО МИХАЙЛО МИХАЙЛОВИЧ

УДК 82.091(821(73)+821.161.1)+82-343:17

**ГЕРМАН МЕЛВІЛЛ І ФЕДІР ДОСТОЄВСЬКИЙ.
АВТОРСЬКІ МІФИ В РОМАНАХ «МОБІ ДІК» ТА «ЗЛОЧИН І КАРА»**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

**Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

**Науковий керівник
доктор філологічних наук, професор
ГРОМ'ЯК РОМАН ТЕОДОРОВИЧ**

Тернопіль – 2008

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Історія, проблеми і перспективи порівняльного дослідження авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара».....	10
1.1. Компаративістська складова сучасного мелвіллознавства: витоки проблеми «Мелвілл і Достоевський».....	10
1.2. Романи «Мобі Дік» та «Злочин і кара» в сучасній міфокритиці і міфопоетиці.....	30
Висновки до розділу 1.....	60
Розділ 2. Типологія авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара».....	62
2.1. Соціокультурні та індивідуально-психологічні витоки авторських міфів Мелвілла і Достоевського.....	62
2.2. Децентрованість та інтерсуб'єктність авторських міфів Мелвілла і Достоевського.....	81
2.3. Художня онтологія авторських міфів в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара».....	90
Висновки до розділу 2.....	123
Розділ 3. Авторські міфи і типологічні виміри міфопоетики романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара».....	127
3.1. Авторський міф і родова рефлексія.....	127
3.2. Авторський міф і хронотоп.....	150
3.3. Авторський міф і стратегія тексту.....	165
Висновки до розділу 3.....	176
Висновки.....	179
Бібліографія.....	185

ВСТУП

Виявлення типологічних збігів, схожостей і відмінностей авторських міфів у романах Германа Мелвілла «Мобі Дік» та «Злочин і кара» Ф.М.Достоевського відповідає тенденції сучасного українського літературознавства, яка спрямована на перегляд концепції історії світової літератури. Вихід за вузькі межі дослідницької парадигми радянських часів з її соціально заангажованими принципами розгляду літературних явищ передбачає інтеграцію у світовий культурно-інтелектуальний простір, застосування сучасних наукових теорій.

Вивчення типологічних збігів, подібностей і аналогій у новітній компаративістиці здійснюється не лише за умови існування безпосередніх творчих, особистих контактів між митцями і різнобічних проявів художньо-естетичного впливу (контактно-генетичний аспект) – тобто не лише тоді, коли аналіз охоплює «близькі» літературні явища. Праці відомих українських (Г. Вервеса, Д. Наливайка) і зарубіжних науковців (М. Конрада, В. Жирмунського, І. Неупокоєвої, Д. Дюришина та ін.) засвідчують продуктивність типологічного дослідження творчості «далеких» (з огляду на їх історичну та національну відмінність) письменників. Таку продуктивність мав на увазі Ю. Лотман, коли писав, що зіставлення «далеких» (хронологічно й етнічно) літературних явищ уможлиблює бачення типологічних рис з більшою виразністю, ніж це буває при зіставленні близьких [89, с. 450].

У тому літературно-критичному дискурсі, що впродовж сторіччя обабіч Атлантики створювався довкола романів «Мобі Дік» і «Злочин і кара», вже склалася традиція їх сприйняття як творів, що структурно й змістовно орієнтовані на міф. Однак динаміка розвитку, сучасні засади міфокритичних і міфопоетичних студій зобов'язують сьогодні не задовольнятися лише визначенням міфологічного субстрату обох романів. На черзі завдання вивчення й зіставлення

індивідуального митецького міфотворення Мелвілла і Достоевського – **завдання типологічного дослідження авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара».**

Зростаюча увага саме до індивідуального, авторського міфу є однією з провідних особливостей сучасного стану міфокритики (назва впливового напрямку в англо-американському літературознавстві ХХ сторіччя) і міфопоетики (термін, що відповідає традиції окреслення наукового доробку, який всупереч постулатам офіційного радянського літературознавства створювався у працях Ю. Лотмана, Б. Успенського, З. Мінц, Є. Мелетинського, В. Топорова, С. Аверинцева та ін., починаючи ще з 60-70-х років ХХ століття). Українські науковці кінця ХХ сторіччя (Г. Грабович, О. Забужко, Т. Мейзерська, В. Нарівська, Я. Поліщук, І. Зварич, О. Киченко та ін.) також визнали актуальність питань авторизації міфу, індивідуального міфотворення, специфіки авторських міфопоетичних моделей світу. Відкрилися нові можливості розуміння спільного й відмінного у творчості національних письменників як носіїв окремого, індивідуально-авторського міфологічного коду, та водночас як таких, що втілюють загальні міфічні першооснови, загальнолюдські архетипи.

У практиці сучасних досліджень **поняття «авторський міф»** набирає певних термінологічних окреслень. Реалізуються уявлення про те, що авторський міф виникає внаслідок складної взаємодії позасвідомого (неусвідомленого відтворення міфологічних моделей, схем і структур) і зумисної творчої орієнтації митця на міфологізацію буття. Генезис авторського міфу зумовлений і наслідуванням прадавнього міфу, і його митецькою творчою рецепцією (модуси інтерпретації, деміфологізації, реміфологізації або неоміфологізму). Авторський міф втілює не лише міфологічну жанрову «пам'ять» (у сенсі загального бахтінського визначення «пам'яті жанру» в індивідуальній творчості і літературному процесі). Він вбирає ще й «пам'ять жанрів» літературної традиції та перебуває у стані відкритості щодо впливів, які справляють на нього дискурсивні практики соціального, національного, культурного середовищ. У

творчому процесі авторський міф зумовлює ідейні концепти і художні форми, творить міфопоетику як окремих компонентів художніх творів або всієї їх художньо-образної структури, так і загальну міфопоетику творчості конкретних митців. Увага до авторського міфотворення в українському літературознавстві значною мірою вплинула на сучасне прочитання багатьох шедеврів національної класики (наприклад, творів Кобзаря у книгах Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець», О. Забужко «Шевченків міф України»), а також новітньої української й світової літератури.

Важливою особливістю сучасних українських міфопоетичних досліджень стала їх орієнтованість на комплексне використання не лише досягнень міфологізму XIX сторіччя, англійської, американської міфокритики XX століття, теоретичних і практичних засад російського формалізму початку минулого сторіччя, тартусько-московської семіотичної школи, герменевтики, рецептивної естетики, наратології, структуралізму й постструктуралізму. У теорії й практиці сучасних досліджень здійснюється розробка нових і важливих питань: міфопоетика літературного твору як індивідуальна, цілісна та ієрархічно впорядкована система; специфіка авторського відтворення загальних архетипів, міфологем і міфопоетичних мотивів (авторизація міфу); створення авторської міфопоетичної моделі світу в її специфічних часопросторових параметрах; авторський міф і механізми жанротворення; авторський міф і стратегія тексту тощо. Цей науковий контекст зумовлює **актуальність теми дослідження**: вперше в українському літературознавстві здійснюється спроба розгляду типологічних паралелей між романами «Мобі Дік» та «Злочин і кара» як творів, сумірних у аспекті авторського міфотворення і функціонування авторського міфу в таких компонентах міфопоетики обох творів, як родова рефлексія, особливості хронотопу і стратегій тексту.

Зв'язок праці з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконувалася протягом 2006-2008 років на кафедрі теорії та історії світової літератури Рівненського інституту слов'янознавства Київського славістичного

університету в руслі колективної теми «Терміносистема слов'янського літературознавства». Тему дисертації затверджено на засіданні бюро Наукової Ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 4 від 2 листопада 2006 року).

Мета дослідження: встановити типологічні збіги й відмінності авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара», виявити типологічні трансформації їх художньої онтології, дослідити зумовленість родової рефлексії, хронотопу і стратегій текстів обох творів авторським міфотворенням.

Мета роботи реалізується у вирішенні таких завдань:

– проаналізувати історію розвитку північноамериканських досліджень роману Германа Мелвілла «Мобі Дік» з метою виявлення її **компаративістської складової**; охарактеризувати наукову **значущість нового вектора** спрямування компаративістських мелвілівських студій: **типологічного дослідження творів Г.Мелвілла та Ф.М.Достоевського**;

– розглянути теоретичні засади міфокритичних і міфопоетичних досліджень романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Увиразнити наукове значення переходу сучасних науковців від завдань пошуку міфологічної основи літературних творів до вивчення конкретики процесів авторизації міфу, індивідуального міфотворення, сутності й функціонування **авторських міфів у романах Мелвілла і Достоевського**;

– визначити соціокультурні й індивідуально-психологічні **витоки авторських міфів** Мелвілла і Достоевського в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара»;

– дослідити типологічну подібність авторських міфів Мелвілла і Достоевського **як міфів децентрованих та інтерсуб'єктних**;

– окреслити типологічну **подібність художньої онтології** авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара»;

– простежити збіги й відмінності впливу авторських міфів на процеси **родової рефлексії** в обох романах;

– визначити типологічні **особливості хронотопів** та їх залежність від авторських міфів;

– виявити зумовлені авторськими міфами типологічні параметри **стратегій тексту** у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара».

Об'єкт дослідження – авторський міф як явище творчої свідомості й художньої практики; типологічні виміри авторського міфотворення.

Предметом дослідження є світоглядні, естетичні і художні процеси виникнення авторських міфів Мелвілла і Достоєвського, їх художня онтологія і функціонування у міфопоетиці романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара».

Матеріалом дослідження обрано романи Германа Мелвілла «Мобі Дік, або Білий Кит» і Федора Достоєвського «Злочин і кара». На певних етапах вирішення конкретних завдань розвідки аналізуються повість Г. Мелвілла «Тайпі» та «Нотатки з підпілля» Ф.М. Достоєвського, публіцистичні, літературно-критичні твори і листи обох письменників.

Методологічну основу праці складає комплексний підхід до типології авторського міфу та міфопоетики літературних творів. У компаративістських аспектах дослідження провідним є типологічний метод. Використано досягнення українських (Д. Наливайко, К. Шахова, Т. Бовсунівська, А. Волков, Р. Гром'як, С. Пригодій, М. Наєнко) та зарубіжних (Д. Дюришин, Ю. Лотман, І. Неупокоева) науковців. Міфопоетична проблематика зумовлює звернення до структурно-семіотичної, міфопоетичної методології та елементів феноменологічного, герменевтичного, рецептивного, постструктуралістського наукових дискурсів. Методологічною базою дослідження авторського міфу є положення теорії міфу (Дж. Фрейзер, К.-Г. Юнг, Е. Тейлор, Н. Фрай, Р. Чейз, М. Бахтін, О. Лосев, Є. Мелетинський, В. Топоров, С. Аверинцев, О. Козлов, А. Нямцу), структурального (К. Леві-Строс, Ю.М. Лотман, В'яч.В. Іванов) та деконструктивістського аналізу (Ж. Дерріда, північноамериканські дослідники П. де Ман, Р. Сальдівар, В. Спейнос) міфічних компонентів у літературі.

Наукова новизна праці полягає у виборі об'єкта та методології аналізу, а також у досягненні таких основних результатів:

- виявлено типологічну спорідненість психологічних і світоглядних витоків авторського міфотворення Мелвілла і Достоевського;
- доведено, що заперечення обома митцями панівної у XIX сторіччі логоцентричної парадигми зумовило створення в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» децентрованих та інтерсуб'єктних авторських міфів;
- визначено принципову спільність семантичного, змістового осереддя цих авторських міфів: віддзеркалення в них уявлень про одвічну неподільність і незлиття добра й зла в світі і людській душі;
- описано типологічну подібність художньої онтології децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара»; доведено, що їх художнє буття зумовлене єднанням суперечливих ідей і мотивів за умови внутрішнього нескінченного діалогу (у бахтінському розумінні діалогічного буття ідей) або «невирішувальної антиномії» (за термінологією Ж. Дерріди);
- розкрито типологічну подібність зумовленості авторськими міфами таких компонентів міфопоетики романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», як родова сутність, хронотоп і стратегії тексту.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в історико-літературних і теоретико-літературних дослідженнях творчості Г. Мелвілла та Ф.М. Достоевського; здобутими результатами можна також послуговуватися у межах лекційного курсу, спецкурсів і спецсеминарів з історії світової літератури XIX сторіччя.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії світової літератури Рівненського інституту слов'янознавства Київського славистичного університету. Результати дослідження були викладені у вигляді доповідей на Міжнародній науковій конференції «Достоевський і слов'янський світ» (Луцьк, 2006 рік), Міжнародній науковій

конференції «Етнокультурні цінності та сучасна філологія» (Рівне, 2006 рік), на Міжнародній науковій конференції «Кондратьєвські читання» (Рівне, 2007 рік), на IV – V етапах Міжвузівського наукового семінару «Терміносистема слов'янського літературознавства» (Житомир, 2006 рік; Рівне, 2007 рік), на Міжвузівському славістичному семінарі (Рівне, 2008 рік).

Публікації. Основні положення дослідження викладено у 12 статтях (6 основних, надрукованих у фахових наукових виданнях, затверджених ВАК України, та 6 додаткових).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (261 позиція, з них – 106 англійською мовою). Обсяг основного тексту дисертації – 184 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ, ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ АВТОРСЬКИХ МІФІВ У РОМАНАХ «МОБІ ДІК» ТА «ЗЛОЧИН І КАРА»

1.1. Компаративістська складова сучасного мелвіллознавства: витоки проблеми «Мелвілл і Достоєвський»

У себе на батьківщині найвідоміший твір Германа Мелвілла, уславлений роман «Мобі Дік, або Білий Кит», є предметом постійної уваги літературознавців. Видруковано безліч монографій і статей, присвячених різноманітним аспектам його ідейно-художнього змісту. Існує стала традиція створення видань, що підсумовують і узагальнюють найбільш значні досягнення у вивченні «Кита» [157, 160, 173, 209, 213, 219, 221, 222, 226, 229, 236, 255]. За висловом автора одного з найновіших досліджень, минуле сторіччя зробило Мелвілла «американською іконою, і в цьому жоден інший письменник з ним рівнятися не може [174, с. 8]». Але вже п'ятдесят років тому виникли й перші ознаки того, що у ставленні науковців до Мелвілла та його роману не все гаразд. З'явився навіть специфічний вислів – «*індустрія Мобі Діка*» («*Moby Dick industry*»), який своєю іронічністю засвідчив певну кризу, що визріла у середовищі мелвіллознавців. У 1958 році Гаррі Левін роздратовано констатував: ота «індустрія» розрослася настільки, що заступила собою колишній, часів самого Мелвілла, китобійний промисел Нової Англії [199, с. 21]. У 1994 році Р.Х. Бродхед у передмові до збірки статей, присвячених «Киту», закликав колег-літературознавців зрозуміти, що цей твір давно потребує принципово нових наукових ідей [226, с. 18].

По той бік Атлантики цю кризу не залишали поза увагою та й іронії теж не шкодували. Відомий американіст радянських часів професор Ю.В. Ковальов у

передмові до україномовного видання роману (1984 рік) висловлювався так: «Мобі Дік» зробився жаданою здобиччю критиків, філософів, психологів і навіть богословів, які виходять на велике полювання, озброївшись хто як може... Проте Мелвіллів «Мобі Дік» наділений невразливістю легендарного Білого Кита... Від критичних наскоків лишаються тільки бризки, піна та уламки, а Левіатан пливе собі далі, розтинаючи хвилі могутнім лобом [63, с. 23]»*.

Ближче до початку третього тисячоліття відчуття того, що мелвіллознавство перебуває у кризовому стані, стало майже загальним. У книзі Майкла Гілмора, що вийшла друком у 2003 році, читаємо фразу, зміст якої майже не розходиться з колишнім іронічним ставленням до «індустрії»: «Мобі Дік», на думку її автора, виглядає сьогодні «неминучим осередям американської традиції [187, с. 87]». «Неминуче осереддя» – це щось таке, чого не обминути, навіть якби хотілося. Це формулювання балансує між констатацією факту й роздратуванням, і останнє, тобто відчуття незадоволеності результатами багаторічних студій, вочевидь домінує.

Усвідомлення кризового стану «індустрії Мобі Діка», звичайно, змушує шукати шляхи його подолання. Професор Хершел Паркер, відомий текстолог і біограф Мелвілла, знавець історії вивчення його спадщини американським і західноєвропейським літературознавством, у написаній спільно з Брайяном Хіггінсом передмові до збірки критичних та історико-літературних праць, що

*З певних ідеологічних міркувань радянським американістам не бракувало критичного ставлення до своїх заокеанських колег. Але ідеологічна тенденційність не лише змушувала їх самих «дотягувати» Мелвілла до рівня запеклого критика американського способу життя, а призводила до помилок, серед яких траплялись й кумедні. Наприклад, з легкої руки того ж проф. Ю. Ковальова стало майже звичним писати, що у фінальній сцені «Білого Кита» разом із «Пекводом» у морському вирі зникає американський зоряно-смугастий прапор. У цьому бачили мелвіллівське пророцтво щодо майбутнього США [61, с. 208]. Але у романі Мелвілла потопає не зоряно-смугастий, а червоний (!) прапор. Саме такого кольору був особистий прапор капітана Ахаба. Варто було б уважніше придивитися хоча б до чорно-білих ілюстрацій Р. Кента, які супроводжували перше радянське видання «Кита». На малюнку до епізоду загибелі «Пеквода» добре видно, що прапор одноколірний, як і має бути в ілюстрації, створеній лаконічними засобами чорно-білої графіки. Цю помилку вперто повторюють праці, що з'являються у Росії вже у нові часи [111, с. 74].

підсумовують результати майже сторічних зусиль представників «індустрії Мобі Діка», вказує на відсутність «ґрунтовних та вичерпних експертиз», спрямованих на вивчення зв'язків творчості Мелвілла зі світовим літературним розвитком ХІХ століття [173, с. 17]. Ця точка зору є свідченням актуальності й перспективності використання в сучасних мелвілівських студіях інструментарію **літературної компаративістики**.

Попри глибоку повагу до авторитету професорів Паркера та Хіггінса, слід сказати, що їх позиція залишає відкритими дуже важливі питання. Який саме інструментарій слід використовувати? Які методологічні настанови мають визначати сучасний компаративний підхід до роману «Мобі Дік»? Ці питання є принциповими. Компаративістська складова з часів, коли «Кит» нарешті привернув до себе увагу науковців, залишається важливою ланкою «індустрії Мобі Діка». Ставлення північноамериканських дослідників до «Кита» завжди передбачало і передбачає порівняння з іншими уславленими шедеврами красного письменства. Але вектор здійснення порівнянь – і на це необхідно звернути особливу увагу – до останніх десятиріч лишається єдиним і незмінним. Компаративний підхід літературознавців США до роману Германа Мелвілла традиційно зосереджений на **контактних і контактено-генетичних зв'язках цього твору з надбаннями західної літератури**.

Не буде перебільшенням сказати, що таке ставлення до уславленого роману репрезентує певні риси американського самовизначення. З початку існування Сполучених Штатів фундаментальні засади національного самоусвідомлення передбачали зв'язок і порівняння «свого» (власних надбань) і «чужого» (того, що відбиває увесь інший світ). Ті ж, хто полишав стару Європу заради того, щоб на нових берегах будувати нове життя, не могли позбутися у своїй пам'яті всього того, що колись поєднувало їх зі старим життям. Аби пересвідчитися у цьому, варто звернутися до сучасних американських дослідників, які вивчають епоху Мелвілла. Ось що пише один з них про родинне середовище, у якому зростав хлопець, котрий ще й гадки не мав про свої майбутні морські мандри і про те, що

колись зважиться розповідати світові про велике полювання на білого Левіатана: «...його батьки належали до покоління, яке відчувало у собі дивне протиріччя. Вони, як, власне, і всі тодішні американці, були провінціалами, що зазнавали труднощів, пов'язаних із відчуттям власної неповноцінності перед культурою Старого Світу. Їх прихильність до європейських звичаїв і стандартів була такою, що у романі «П'єр» Мелвілл написав: «сатирик сказав би, що вони імпортують європейське повітря для місцевих потреб». Але вони відчували у собі ще й шалену гордість з того, що їх батьки брала участь у поваленні володаря Старого Світу, до якого ставились з небезпідставною ненавистю. Їх ставлення до Європи та Англії – суміш ностальгії і обурення – поширилось і на їх дітей, котрі так і не вирішили остаточно: чи залишатися янкі-демократами, чи захищати псевдоаристократичні уподобання своїх предків? Під тягарем цього питання всі американці, які прагнули до культури, відчували, що їх власні душі роздирають протиріччя, – і вони намагались скуштувати, так би мовити, і те, й інше [174, с. 76]». У 1831 році один студент-богослов написав нові слова до музики англійського гімну «God save the King» («Боже, бережи Короля») і назвав свій витвір «Америка» (сьогодні він більш відомий під назвою «My country 'Tis of Thee»). Співвітчизники Мелвілла і досі слухають цей гімн стоячи, приклавши правицю до серця... Нове «своє» не могло сформуватися без зв'язку, без порівняння зі старим, яке вже усвідомлювалось як «чуже». Такий зв'язок закорінювався у генетичну пам'ять, ставав важливою складовою, архетипом національної духовності, національного типу світосприйняття.

Системне поєднання і порівняння «свого» й «чужого» відкривало і відкриває конструктивний, дуже плідний шлях розвитку і в соціальній, і в економічній, і в культурній сферах. Як писав М. Бахтін, «...внутренней территории у культурной области нет... Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает [7, с. 25]».

Роман «Мобі Дік» постав на межі культур старого і нового американського світу. Навіть друком він вийшов на рубежі старої й нової культур: спочатку в Англії, потім на батьківщині. І в Старому, і в Новому Світі критика і читачі просто не були готові належним чином сприйняти цю книгу. «Білий Кит» виявився для всіх надміру незвичним, ні на що не схожим у поєднанні старого і нового, «свого» й «чужого». Але сама можливість «відродження», триумфального повернення «Кита» у культурний простір Англії й Америки була лише питанням часу.

Герману Мелвіллу судилося стати свідком того, як поступово, ще з середини вісімдесятих років дев'ятнадцятого сторіччя, пробивалися паростки зацікавленості його романом. За іронією долі, схвальні відгуки надходили саме звідти, звідки тридцять років тому доносилися перші слова хули, – з Англії [169, с. 79]. Вже тоді, у вісімдесятих та дев'яностих роках позаминулого сторіччя, ті критики й дослідники, що нарешті почали розуміти і захоплено вивчати роман, зверталися до проблеми «свого» та «чужого» в ньому. Якщо на той час проблему і не було сформульовано у цих термінах, то за своєю суттю і спрямованістю перші дослідження мелвіллознавців пройняті духом компаративістики. «Білий Кит» виглядав надто незвичною книгою, і ті, хто вже відчував у її незвичності владну художню силу, розгублювалися перед її вражаючою новизною. Вони намагалися знайти подібності, аналогії, скористатися авторитетом відомих майстрів слова, аби довести право Мелвілла постати у колі великих, визнаних митців.

«Мобі Дік» давав чималі підстави для такого сприйняття. Сьогодні добре відомо, що Мелвілл створював свій роман під безпосереднім впливом величезної кількості класичних творів, які стимулювали його творчі пошуки [160, 171, 181, 188, 191, 192, 201, 222, 229, 243, 248]. Святе Письмо, твори Шекспіра, Рабле, Бертона, Мілтона, Томаса Брауна, Блейка, Байрона, Де Квінсі, Джона Карлайла – ось далеко не повний перелік джерел, за допомогою яких він втамовував свою читацьку та творчу спрагу. Наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя дослідники тільки починали вивчати контакти мелвіллівської творчої думки з творами інших

майстрів слова. Вони ще й гадки не мали про те, наскільки численними виявляться згодом ці зв'язки. Та й спонукало їх до таких розвідок, мабуть, неусвідомлене бажання якось знівелювати, упокорити надто разючу, майже бунтівну неординарність роману. Складається враження, що деякі дослідники саме з цією метою порівнювали роман з уже добре знаним і визнаним. Так, англійський письменник В. Кларк Рассел, автор розповідей про морські подорожі та пригоди, ще у 1884 році запевняв, що творити так, як написано сороковий розділ «Мобі Діка» («Опівночі на баку»), під силу «лише могутньому розуму шекспірівських часів». Роман, вважав він, є подібним до картин Вільяма Блейка і навіть перевершує їх, оскільки те, що зобразив Мелвілл, нагадує ще й Колріджевого «Старого Мореплавця» своєю «шаленою фантастичністю, яку майстерно узгоджено з незвичайними думками [240, с. 104 – 105]». 1893 року в англійській філії видавництва Путнама вийшли друком «Мобі Дік» і три ранні твори Мелвілла. Видання підготував Артур Стедман, котрого консультувала вдова письменника. Лондонський «Spectator» відгукнувся на цю подію рецензією, де Мелвілла було названо «видатним митцем», у художній манері якого відчувається величезний вплив старих майстрів стилю [230, с. 628]. Трохи пізніше у лондонському тижневику «Literature» в огляді морських романів «Мобі Дік» характеризувався як «вражаюча епічна поема», в якій шалене полювання Ахаба нагадує напружену психологічну атмосферу «Сповіді англійського опіумного наркомана» Де Квінсі [173, с. 10].

Ще з сімдесятих років XIX сторіччя деякі англійські дослідники почали дивитися на Мелвілла крізь призму їх власної зацікавленості творчістю Вітмена і Торо, котрі у літературно-критичних колах Британії вже мали стійку позитивну репутацію. Саме так у 1874 році висловлювався в журналі «National Reformer» поет Джеймс Томсон («В.В.»). На його думку, Мелвілл наблизився до Вітмена не лише «у симпатії до звичайного життя та занять простого люду, у відчутті братерства усіх трударів», а ще й у «красі та величі, могутності думки [253, с. 135]». 1885 року поет Роберт Букханан, який здійснив подорож до Америки лише

заради того, щоб познайомитися з Мелвіллом, але так і не зумів розшукати письменника у Нью-Йорку, надрукував поему «Сократ у Камдені» («Socrates in Camden»), у якій серед віршів, що прославляли Вітмена, були і схвальні рядки про автора «Тайпі» та «Кита». Не маючи повної впевненості у тому, що його читачі добре обізнані з творчістю Мелвілла, Букханан подав прозову примітку, яка мала на меті розвіяти останні сумніви у тому, що «величезна і незвичайна обдарованість цього письменника виділяє його з-поміж інших північноамериканських митців і підносить до рівня Волта Вітмена [229, с. 873]».

Отже, в Англії «Мобі Дік» сприймався, так би мовити, у заломленому світлі. Порівняння Мелвілла з іншими майстрами виглядало майже як норма. Дослідники не наважувалися говорити про нього без «реверансів» у бік вже відомого й визнаного.

На американському континенті інтерес до творчості Мелвілла зростав з меншою інтенсивністю. Найбільш яскравим свідченням того, що і критика, і читачі таки починали згадувати майже забутого письменника, була рецензія на путнамський тритомник 1893 року, який редагував Артур Стедман. Симптоматично, що і американський рецензент не уникав порівнянь «Мобі Діка» з добре відомими і визнаними творами: «Історія, яку розповів Мелвілл, фантастична і поетична такою ж мірою, як історія «Старого Мореплавця» у Колріджа... Він філігранно карбує кожне слово; його вміння висвітлювати і повертати незвичними гранями звичайні слова можна порівняти лише із чепменівськими перекладами Гомера... Вражає, чому ж Мелвілл є таким маловідомим і так низько поцінованим? [173, с. 12]». У 1899 році кореспондент «Нью-Йорк Таймс» у Лондоні Вільям Лівінгстон Алден, знаючи, як англійці поважають Мелвілла, докоряв співвітчизникам, що вони забули «найбільш оригінального генія, подібного до якого в Америці ще не було». Він навіть наполягав на необхідності негайно створити спілку шанувальників Мелвілла, яка могла б забезпечити письменникові репутацію, на яку він заслуговує [222, с. 214]. У тому ж році молодий канадійський професор Арчібальд Мак-Мечен, який встиг

ще за життя Мелвілла висловити в особистому листі своє щире захоплення його творчістю, написав статтю, присвячену «Мобі Дікові». Мак-Мечен назвав роман «найкращою морською історією з усіх досі написаних» [203]. Утім, він не зміг здолати інерції сприйняття «Білого Кита», яка панувала у середовищі його англійських шанувальників. Своє розуміння роману Мак-Мечен, як і вони, висловив, порівнявши його з літературою шекспірівської доби: в ньому наявні «єлизаветинські сила, свіжість, розмах». Традиційним було і зіставлення з американськими письменниками. Мелвілл, – зазначав Мак-Мечен, – «був Волтом Вітменом у прозі». Водночас у статті Мак-Мечена було і дещо нове – намагання довести, що Мелвілл має право посісти гідне місце серед літературних знаменитостей світу: «його місце у цьому братстві аж ніяк не низьке [203, с. 115 – 116]». Виходило, що задля розуміння Мелвілла зовсім необов'язково тулити його до якоїсь великої постаті, бо ж він і сам є великим...

Втім статтю, що з'явилась у Канаді, попри те, що вона ще двічі передруковувалася (другорядним лондонським журналом та 1914 року у збірнику праць самого Мак-Мечена), американські науковці залишили поза увагою. Навіть Карл Ван Дорен, який першим з-поміж них почав із 1914 року пильно студіювати книги Мелвілла, аби написати про нього у «Кембриджській історії американської літератури», продемонстрував традиційний спосіб мислення. Мелвіллу він присвятив три з половиною сторінки у розділі про близьких до Ф. Купера письменників («Сучасники Купера»), що спеціалізувались на розповідях про мандри та пригоди [208, с. 15]. Автора «Кита» продовжували розглядати у променях світла, яке відбивалося від добре відомої постаті визнаного майстра. Він уже ставав об'єктом академічної зацікавленості, проте місце йому ще відводили у другому ряду північноамериканських літераторів. Звісно ж, таке ставлення науковців до Мелвілла не стимулювало читацького інтересу до його роману.

Для того, аби ставлення американців до Мелвілла радикально змінилося, необхідний був принципово новий імпульс, приплив нових дослідницьких ідей. Необхідними були також зміни у суспільстві, яке мало стати іншим, аби, нарешті,

побачити справжнього Мелвілла. Це мало статися і, врешті-решт, сталося. На початку ХХ сторіччя змінювався весь світ. Америка, нехай і не так швидко, як країни Європи, також ставала іншою. На хвилі змін почала зростати і нова репутація Германа Мелвілла. У повоєнні часи він піднісся як досі невідома постать національної літератури, сповнена такої величі, з якою в Америці не міг зрівнятися ніхто з його сучасників. Саме таким він постав з 1919 року, від сторіччя свого народження. Відтоді, власне, і розпочався процес його «відродження».

Сторіччя Мелвілла і в Англії, і в Америці було ознаменоване справжньою повинню публікацій, присвячених «Мобі Дікові». Проте англійці ще залишалися безумовними лідерами у цьому процесі. Важливою подією стала поява 1920 року нового дешевого видання «Мобі Діка» в Оксфордській серії «Світова класика». Захоплену передмову до роману написала англійська новелістка Віола Мейнелл [220, с. 99]. У газетах, журналах і книгах велась активна реклама, внаслідок чого ім'я Мелвілла і американська назва його шедевра (завдяки ще першому англійському виданню твір здебільшого був відомим у Сполученому Королівстві під назвою «Кит») стали по-справжньому знаменитими. Вперше після 1851 року «Мобі Дік» і його автор здобули дійсно масову аудиторію.

Мелвілл, творчістю якого наприкінці ХІХ сторіччя в Англії цікавилась здебільшого інтелектуальна еліта, у новому столітті ще залишався культовим автором, митцем для вишуканих естетів та інтелектуалів, але в його репутації вже з'явилася нова грань. Улюбленець вузького кола втаємничених став ще й письменником, яким зацікавився широкий читацький загаль. 1926 року Г.М. Томлінсон у статті «Два американці та Кит» спробував пояснити цей феномен. У його статті американці, здивовані фактом нової популярності «Мобі Діка», отримали від лондонця таке пояснення: «...те, чим раніше милувалися лише дивні, зі звичної точки зору, чоловіки та жінки, сьогодні набуває суттєвого значення для широкого загалу... там, де для більшості раніше існувала лише темрява, сьогодні з'являється світло. Мелвілл свого часу звертався до інтелекту,

котрий тоді ще не прокинувся; сьогодні ж він сповнений страху і неспокою... [254, с. 69]». За три роки до цієї статті Дж.В. Саллівен пов'язав новий статус Мелвілла зі змінами у свідомості суспільства, які настали за нових часів: «Нашому сьогоденню притаманне відчуття безпрецедентних можливостей, кордони нашого звичного світу зникають... Ми вже усвідомлюємо ці можливості; людина знову стає для нас загадкою, навіть більшою, ніж була раніше. Ми вже відчуваємо, що океани та левіатани Мелвілла є символами, до яких слід ставитися з повагою, бо коли людина полює над величною безоднею і намагається зазирнути у неї, то вона бачить лише безодню, яка поглядає на себе саму [248, с. 218]». Слова про людський дух, трактований як віддзеркалена безодня, в цьому контексті є знаковими. Вони засвідчують: англійські критики і письменники почали розглядати «Мобі Діка» з нової точки зору, дивитися на нього крізь призму змін у художній свідомості й формі, які на початку ХХ сторіччя приніс у літературу модернізм. Д.Г. Лоуренс, вперше прочитавши «Кита» 1916 року, згодом у «Дослідженнях класичної американської літератури» називав Мелвілла «футуристом, що з'явився задовго до появи самого футуризму [197, с. 427]». У 1926 році поет Джон Фрімен опублікував першу англійську книгу про Мелвілла [185]; роком пізніше Е.М. Форстер у дослідженні «Аспекти роману» детально аналізував не лише «Мобі Діка», а й щойно надруковану повість «Біллі Бадд» [183]. Вірджінія Вулф відгукнулась на сторіччя Мелвілла статтею в «Times Literary Supplement» [156, с. 110], у якій із співчуттям поставилась до його творчих пошуків. На той час вона ще не прочитала «Мобі Діка», але у 1929 році віддала йому належне (есе «Фази художньої літератури») [260]. Есхатологічна темінь, що оповила роман, його складне міфологічне підґрунтя, зосередженість на трагізмі споконвічного протистояння й неподільності зла і добра, примхливо-фрагментарна структура, емоційно напружена стилістика – все це тоді сприймалося як ідейні та художні пошуки, суголосні модерністським експериментуванням.

Америка, безумовно, не могла залишатися осторонь процесу народження нової репутації Мелвілла. Ентузіазм, з яким дослідники взялися за справу, був чималим, позаяк виявилось, що вдома, в Америці, був свій предтеча, власний пророк модернізму і взагалі ледь не пророк всього ХХ сторіччя. Стара, добре засвоєна логіка обов'язкових порівнянь з відомим і тут давалася взнаки. Десятиріччя після ювілейного 1919 року позначене певними набутками у вивченні особистості й творчості Германа Мелвілла. Ті десять років і стали добою виникнення «індустрії Мобі Діка». У величезній кількості створених тоді статей, дисертацій та монографій значна частина належить дослідженням, у яких під тим, чи іншим кутом зору розглядається проблема «*свого*» та «*чужого*» у творчій свідомості Германа Мелвілла.

Англійці, які колись відкрили цього письменника для світової культури, втрачали своє лідерство – його назавжди перейняли американські вчені. Помітні праці, такі, як надрукована вже у 1951 році книга Роналда Масона «Дух понад прахом» («The Spirit Above the Dust») [205], були у Великій Британії винятковими. Америка остаточно визнала Германа Мелвілла своїм національним генієм і вже не збиралась ним з кимсь ділитися. Академічне північноамериканське літературознавство існувало не ізольовано від суспільства і своєю діяльністю відповідало на його потреби. Більшість звичайних американців не цікавило, був чи не був Герман Мелвілл предтечею Джеймса Джойса та як саме він випередив новації модернізму. Широкому загалу нових американських читачів Мелвілл був цікавим у іншій іпостасі, такій, яку масовий читач був здатен зрозуміти, якій він співчував або сприймав як щось близьке. Раймонд Вівер у біографії Мелвілла не дарма написав, що письменник «безнадійно згрішив перед ортодоксальністю свого часу [256, с. 380]». Цю фразу можна трактувати по-різному. Можна сприймати її у суто академічному, літературознавчому сенсі, як зазіхання на старі літературні форми. Уславлений вірш Гарта Крейна «На могилі Мелвілла» (1926) [172, с. 163] та слова Вільяма Фолкнера про «Мобі Діка» – «Хотів би я написати це...» (1927) [178, с. 162] – є підтвердженням цього. Але широкий американський

читач, який відкрив для себе Мелвілла у двадцятих-тридцятих роках, був вражений тим, наскільки співзвучними виявилися ідеї й образи «Білого Кита» з тим настроєм, який вже домінував серед значної частини суспільства. Пересічному читачеві Мелвілл подавав приклад звільнення від старої системи соціальних та моральних цінностей, етичних обмежень і забобонів, від застиглих норм світосприйняття і поведінки, які існували та трималися завдяки релігійному, державному авторитаризму. Велика Депресія, глибока економічна, духовна криза, що на довгі роки охопила країну, продукувала відчуття катастрофізму, породжувала зневагу, відчай і зневіру, спонукала зректися усталених традицій. У такій атмосфері Герман Мелвілл, письменник, що піддав сумнівам «ортодоксальність свого часу», сприймався як той, що передбачив панівні настрої суспільства. Як пише про це сучасний американський дослідник, тим, хто, починаючи з двадцятих років, відкривав для себе Мелвілла, «...здавалося, що вони зустрілись з пророком Віку Джазу... [174, с. 11]». У двадцяті та тридцяті роки значна частина Америки вже читала і сприймала Мелвілла як митця, що втомився від святенництва та педантизму, руйнує моральні, релігійні стереотипи, провіщає можливість чогось іншого, нового, нехай і незрозумілого остаточно, але привабливого саме у своїй загадковій невизначеності відчуття людини і світу. Отже, зусилля північноамериканських науковців, які у захваті майже накинулися на «Кита», були академічною даниною настроям суспільства.

Серед беззаперечних досягнень, якими позначена діяльність американських учених з початку тридцятих років, слід передусім назвати результативні текстологічні розвідки. Їх започаткував 1932 року Вільям С. Амент, який першим дослідив розбіжності двох перших (англійського та американського) видань «Мобі Діка» [173, с. 18]. Роком раніше Констанція Рурк у праці «Американський гумор» вивчила зв'язки «Кита» з американським фольклором [239]. Тоді ж почали з'являтися статті, в яких накопичувались відомості про джерела, де Мелвілл знаходив необхідну для себе інформацію щодо ремесла китобоїв. Леон Говард (1934) простежив сюжетні зв'язки «Мобі Діка» з романом Джозефа К. Харта

«Міріам Коффін, або Ловець Китів» [191]; Фредерік Б. Адамс (молодший) довів, що Мелвілл використав (та ще й висміяв) «Розповідь про Арктичні регіони» Вільяма Скорсбі [221, с. 148]. Тоді ж Чарлз Олсон з допомогою онуки Мелвілла почав пошуки книг із особистої бібліотеки письменника й уважне вивчення маргіналій*.

З тридцятих років почалося ретельне дослідження питання про вплив Шекспіра на творчість Мелвілла. Чарлз Олсон розшукав та прокоментував записи Мелвілла, зроблені на збірці п'єс Шекспіра, детально проаналізував зв'язки образів Ахаба та Піпа з образами шекспірівського «Короля Ліра» [227]. Леон Говард дійшов висновків про те, що, працюючи над «Китом», Мелвілл зазнав впливу лекції Колріджа про «Гамлета», яка допомогла йому надати образів Ахаба рис трагічного героя [192]. Френсіс Матіссен звернув увагу на присутність драматичного струменя в епічній течії роману; виявив зв'язок стилю «Кита» зі стилістикою шекспірівських п'єс; йому вдалося довести, що під впливом Шекспіра деякі монологи героїв Мелвілла втілені у форму, яка майже не відрізняється від білого вірша [207]. За шекспірівською темою виникла низка інших. Генрі Ф. Поммер (1950 рік) вивчає вплив Мілтона на мову та епічну

* Наприкінці тридцятих та в сорокові роки дослідники отримали доступ і до рукописного архіву Мелвілла у New York Public Library. Це значно розширило уявлення про творчу історію «Мобі Діка». Дисертація Лютера С. Менсфілда «Герман Мелвілл: Автор та Нью-Йоркер, 1844-1851» (Чикаго, 1938) стала значним досягненням у цій галузі. Водночас у Елі Стенлі Т. Вільямс керував підготовкою ряду дисертацій, серед яких вирізняється робота Гаррісона Хейфорда, присвячена проблемі впливу на Мелвілла творчості Натаніеля Готорна [188].

У 1948 році Елеонора Мелвілл Мітталф завершила видання щоденника, який письменник вів під час перебування в Англії, – у той період свого життя, який безпосередньо передував створенню «Кита» [210]. Щоденник дав багатющу інформацію про його читацькі уподобання і захоплення. Зусиллями Джея Лейди тоді вже завершувалась підготовка уславленого «Мелвіллівського журналу» («The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville»), перший том якого вийшов друком у 1951 році та уможливив видання листів Мелвілла, в яких відбився процес народження роману [201]. Найповніший аналіз китобійних джерел роману здійснено у книзі «The Trying-Out of Moby-Dick» Говарда П. Вінсента (1949) [255]. Наталія Райт друкує своє дослідження, присвячене проблемі звернення Мелвілла до Біблії (King James Bible). Лише у «Білому Киті» вона нарахувала 250 біблійних алюзій. «Мелвілл, – написала вона, – так добре знав Біблію, що був здатен відчувати чад палаючої Гоморри, слухати, як ревуть сурми Єрихону, та уявляти, як смакували страви на Валтасаровому бенкеті [261, с. 172]».

сутність «Мобі Діка» [235]. Інші дослідники пишуть про зв'язок роману з творами Гомера, Данте, Рабле, Сервантеса, Камоенса, Монтеня, Роберта Бертона, Стерна, Дефо, Колріджа, Теккерея, Гете, Шіллера та інших класиків [160]. Леон Говард у 1951 році стверджує, що з усіх романів, які вплинули на процес створення «Кита», найбільш значним був «Сартор Резартрус» Карлайла [191]. Джонатан Арак (1979) доводить, що образ капітана Ахаба виник під впливом ідей Карлайла про героїв (Кромвель, Наполеон), які підносяться над натовпом [158].

У 70-80 роки створено декілька праць, що певним чином підсумовували наслідки вивчення зв'язків роману Мелвілла із західною літературною класикою: Г.Т. Тенсел у «Довіднику Мелвіллознавства» (1986) надрукував розвідку «Мелвілл та світ книг» [157, с. 385 – 428]. Мері К. Беркау оприлюднила дослідження «Джерела Мелвілла» [160]. У 1988 році вийшло друком довгоочікуване видання «Мобі Діка» з багатим науковим апаратом. Його редактори професори Паркер і Хіггінс у змістовному розділі «Історичні примітки» підсумували вивчення складної та багатоаспектної проблеми творчого звернення автора «Мобі Діка» до творів інших митців [213].

Колись про Хорхе Луїса Борхеса було сказано, що він є письменником-бібліотекарем. Борхес, як відомо, цього не заперечував, а навіть пишався таким визначенням своєї творчої особистості. Але розвідки північноамериканських учених, присвячені проблемі «свого» й «чужого» у художній свідомості автора «Мобі Діка», вказують на те, що визначення «письменник-бібліотекар» задовго до випадку з Борхесом слід було б віднести саме на його адресу. Численні дослідники довели, що під час роботи над «Білим Китом» Герман Мелвілл шукав і знаходив джерела для натхнення у більш ніж *ста шістдесяти книгах* [160, 162] – з такої величезної кількості витоків складається течія його роману.

Отже, багаторічні компаративістські студії, націлені на вивчення контактено-генетичних зв'язків роману «Мобі Дік» з шедеврами західної класики, є вагомим внеском у процес літературно-критичного засвоєння його художньої спадщини. Вони значною мірою сприяли входженню «Білого Кита» в американську та

світову культуру, посутньо наблизили науковців до розуміння багатьох аспектів його складної ідейної та художньої структури. Помітно також, що зацікавленість північноамериканських літературознавців вивченням проблеми «свого» й «чужого» у цьому романі віддзеркалила фундаментальні, архетипні засади національного американського самоусвідомлення. Але сьогодні необхідно визнати, що не лише досягнення, а й проблеми, слабкі місця «індустрії Мобі Діка» є своєрідним результатом наполегливих пошуків, які багато десятиліть здійснюють північноамериканські науковці.

Впадає у вічі те, що увага до «свого» й «чужого» нерідко приводила дослідників до тверджень про генетичну вторинність художньої свідомості Германа Мелвілла, про її надмірну залежність від досвіду багатьох західноєвропейських попередників і натхненників. Досить часто таке уявлення про «вторинність» поширюється й на увесь американський романтизм взагалі. Наприклад, ще 1970 року у книзі «Тріумф романтизму» Морз Пекхем продемонстрував яскравий приклад саме такого ставлення до північноамериканського романтизму: «Заради реалізації свого власного духовного та інтелектуального потенціалу американські митці були змушені звертатися до високої культури. Отже, зверталися до культури європейської. Інших можливостей просто не було. А задля того, аби адаптувати якусь культуру, її спочатку треба імітувати... [233, с. 159]». Згідно з такою логікою, Г. Мелвілла, а разом з ним і Н. Готорна необхідно розглядати як «європейських» письменників – у тому сенсі, що їх творчий інструментарій не міг бути нічим іншим, ніж «інструментарієм європейських романтиків [233, с. 161]». Таке порівняння з європейськими авторами приводить до висновків про те, що художні досягнення північноамериканських митців, і Мелвілла зокрема, позбавлені естетичної самостійності, є похідними. Аналогічні методологічні засади простежуються і в працях деяких інших вчених [198, 232]. Таким чином, не буде перебільшенням сказати, що **компаративістські студії, спрямовані на виявлення зв'язків творчої свідомості Германа Мелвілла з художньо-естетичним доробком**

багатьох західних митців, на сьогодні практично вичерпали свій евристичний потенціал. Вони справді перетворилися на «індустрію», яка (маючи безсумнівні надбання) інколи справляє враження застиглої у самоповторюваннях, у здатності гальмувати подальші результативні пошуки.

Однак говорити про те, що всі можливості компаративної методології в її застосуванні до вивчення спадщини великого американського письменника Германа Мелвілла вичерпані, було б передчасним. Компаративна методологія багата на ідеї та гетерогенні принципи їх застосування. Вона має дієвий інструментарій, що дозволяє досягнути справді нового знання. Вихід убачається у можливості відходу від констатації впливу на Мелвілла інших майстрів слова та зосередженні на студіюванні нових проблем – на дослідженні типологічних збігів між художньою практикою автора «Мобі Діка» та митців, творчість яких не була для нього ані джерелом запозичень, ані скарбницею натхнення. На часі завдання вивчення **типологічних подібностей між Мелвіллом і тими дійовими особами світового літературного процесу, з якими його не пов'язували відносини прямого чи опосередкованого літературного впливу.**

Підставою для таких типологічних порівнянь є, як відомо, подібність або спільність ролей, що їх конкретні митці відіграють у розвитку національних літератур, схожість того місця у світовому літературному процесі, яке кожному з них відводять історія літератури й культури, їх сприйняття поколіннями читачів і дослідників. Важливим підґрунтям для типологічних зіставлень такого типу є, безумовно, і подібності у художньому світосприйнятті, наявність спільного або дотичного кола проблем людини та світу, до яких митці звертаються у своїй творчості, аналогій у використанні тих чи інших засобів художнього узагальнення, схожість створюваних ними художніх світів.

Ця ланка компаративістського підходу до творчості Мелвілла є на сьогодні досить перспективною. Показовою щодо цього є монографія Леона Ф. Селтцера «Світобачення Мелвілла і Конрада: Порівняльне дослідження» (1970) [244]. Автор доводить, що, попри абсолютну відсутність будь-якого прямого впливу

Мелвілла на творчість Конрада, існують численні свідчення про ідейні зв'язки та художні перегуки їх творів. Типологічні збіги є настільки значущими, що дають підстави говорити про духовну, творчу сумірність Германа Мелвілла та Джозефа Конрада. Висновки, до яких дійшов Леон Ф. Селтцер, є свідченням наукової продуктивності типологічного дослідження творчості «далеких» (з огляду на їх історичну й національну відмінність) письменників. Саме цей принцип – зіставлення «віддалених» літературних явищ – уже використовує сьогодні певна частина мелвіллознавців – і на батьківщині автора «Кита», і за її межами [164, 194, 237, 238, 241, 257]. Підґрунтям наукових пошуків стає усвідомлення: Герман Мелвілл – постать настільки велична, що для її адекватного сприйняття бракує масштабу однієї національної літератури та західної літератури взагалі. Такий підхід до творчої особистості Мелвілла відповідає і кардинальним завданням сучасної гуманітарної думки – завданням глобалізації у просторі, в якому виявляються структурно-типологічні риси загальної духовної історії людства, завданням осягнення світового літературного процесу у його єдності, безперервності та неподільності. Закономірною на цьому тлі постає **необхідність застосування засад компаративістського аналізу до порівняння творів Германа Мелвілла з «далеким» від американської культури середини ХІХ сторіччя явищем літератури і культури слов'янського, російського світу, – художнім доробком Ф.М. Достоевського.**

Ще з двадцятих років минулого сторіччя почали з'являтися розвідки, що обґрунтовували необхідність розгляду цих двох постатей в одному літературному ряду. Одну з найперших спроб порівняння Мелвілла з Достоевським у 1923 році здійснив Дж.В.Н. Салліван, вказавши на те, що увага автора «Білого Кита» до неподільної єдності добра й зла у людській душі змушує «...пригадати довгі пошуки Достоевського в царині полярної протилежності добра й зла, його роздуми над проблемою вседозволеності». Він також порівняв «сатанинську, люциферову гординю» мелвіллівського капітана Ахаба із гординею Ставрогіна у Достоевського [249, с. 494]. Е.М. Форстер в 1927 році назвав Мелвілла і

Достоевського письменниками-пророками [183, с. 240]. Услід за ним, у 1928 році, Грант Овертон написав про принципову подібність світобачення та художньої манери обох митців: «Достоевський і Мелвілл не мали нічого спільного з реалізмом – невже ми не відчуваємо цього? Їхні кораблі, кімнати, персонажі, води та небеса, попри всю їх увагу до фактів, які здатен бачити звичайний людській зір, набувають дивних обрисів, зумовлених специфічною художньою технікою... У героях Достоевського і Мелвілла реалізму не більше, ніж у дітях, поетах чи янголах [228, с. 246]».

У 1929 році в монографії «Герман Мелвілл» Л. Мамфорд розмірковував над тим, що боротьба проти Білого Кита як втілення сліпого зла потребує від героїв роману щирої віри в добро. Далі йде фраза, яка свідчить про те, що дослідник вже не міг обійтись без порівнянь художнього світу Мелвілла з романами Достоевського: «Якщо Бог не існує, проголошує герой Достоевського, то у світі все дозволено – тоді ми маємо право творити злочини» [224, с. 397]. 1930 року Джон Гоулд Флетчер доводив, що Достоевський і Мелвілл близькі насамперед тим, що «...понад усе обидва переймалися таїною зла, безмежністю моральних каліцтв людства» [182, с. 240]. Він також наполягав, що обидва вони прийшли «...до сумнівів як у людській, так і у Божій справедливості», що їх обох спокушала «...дивовижна, пречудова сила – сила зла». Обидва митці, за логікою Флетчера, визнали, що переможна сила зла є свідченням смерті Бога і доказом того, що людина сама має стати Богом [182, с. 241]. Відлуння ніцшеанських ідей у такій характеристиці і Мелвілла, і Достоевського є надто очевидним. Але більш важливим, з нашого погляду, є інше: з кінця тридцятих років частина північноамериканських літературознавців вже починає розглядати Мелвілла і Достоевського як типологічно близькі дослідницькі об'єкти. Підтвердженню необхідності уваги до цієї типології слугувала також і критична біографія Мелвілла [159], створена Ньютоном Арвіном у 1957 році. Порівняння героїв «Кита» з героями Достоевського зустрічаються у ній доволі часто.

За останні три десятиріччя серед північноамериканських науковців визначилась частина дослідників, які усвідомлюють правомірність і доцільність такої спрямованості компаративістських мелвілівських студій. Про це свідчить низка монографій: Кінгслі Відмер «Шляхи нігілізму: дослідження коротких романів Мелвілла» (1970) [257]; Фелікс С.А. Рістен «Облудні пророки в прозі Камю, Достоєвського, Мелвілла та інших» (1972) [241]; Волтер Р. Рід «Роздуми про героя: вивчення романтичного героя у літературі XIX сторіччя» (1974) [237]; Ф.Д. Рів «Білий чернець: дослідження творчості Достоєвського та Мелвілла» (1989) [238]; Маргарет та Браян Баклі «Пошуки та наступність: аспекти тематичного роману» (2004) [164]. У 1988 році у Стенфордському університеті підготовлено дисертацію Ненсі Раттенбург «Мелвілл і Достоєвський: теоретики неправди», в 1993 році у Каліфорнійському університеті – дисертацію Р. Кеплана «Достоєвський, Мелвілл та умовності роману: художні альянси». Останньому належить декілька публікацій на цю ж тему [193, 194]. Підставою для компаративістського зіставлення творів Мелвілла і Достоєвського обирається наявність, з точки зору дослідників, певної близькості або подібності історико-політичної і культурної ситуації у Росії й Америці середини XIX сторіччя. Так, Ф.Д. Рів у своїй монографії «Білий чернець» пише, що Мелвілл і Достоєвський сприймали свою епоху як період загострення соціальних контрастів і панування «нестерпної несправедливості». На його думку, обидва митці намагались здолати моральні викривлення людського єства. Хоча обидва були далекими від чернечого сану, вони невтомно намагались пояснити, «якою має бути людина, аби відповідати образу Божому [238, с. 16]».

Багатьох дослідників непокоїть питання про те, чи знали Мелвілл та Достоєвський один про іншого. До пошуків відповіді долучився Норман Саул у своїй книзі «Далекі друзі: Сполучені Штати та Росія (1763-1867)». Однак крім припущень, які базуються на тому, що Достоєвський як редактор літературних журналів був обізнаним зі станом справ у американській літературі й тому міг бути знайомим з російськими перекладами творів Мелвілла, ніяких прямих

свідчень того, що хоча б один з письменників знав про існування іншого, не знайдено. Російський дослідник Р.Г. Назіров також лише припускав, що Достоевський міг бути знайомим з творами Мелвілла [105, с. 53]. За даними проф. Ю.В. Ковальова, в 1849 році російський журнал «Библиотека для чтения» надрукував уривки з «Тайпі» та скорочені переробки «Ому» та «Марді», чотири роки по тому журнал «Московитянин» – фрагмент з роману «Мобі Дік», а в 1854 – журнал «Пантеон» помістив невеликий допис «Герман Мелвиль (североамериканский писатель)» [63, с. 8]. Втім це не зменшує ентузіазму науковців, що ладні сьогодні сприймати автора «Білого Кита» як «американського Достоевського» [174, с. 12].

Варто також підкреслити: науковий дискурс, що утворився у двадцятому сторіччі довкола романів Достоевського, став надбанням сучасних мелвіллознавців. Складники цього дискурсу використовує, наприклад, Вільям В. Спейнос у своїх роздумах про «Білого Кита», коли пише, що «услід за Михайлом Бахтіним» його необхідно розглядати як «карнавальний роман» [247, с. 60]. Вислів – «услід за Михайлом Бахтіним» – є доволі красномовним. Показовою у цьому сенсі є також доповідь «Діалогічна муза Мелвілла» Сьюзен Гарбаріні Фаннінг на з'їзді Асоціації Сучасної Мови (MLA) у 2004 році [177]. На сторінках журналів «Левіатан» та «Цитати», цих рупорів наукової мелвіллівської спільноти, систематично з'являються статті, у яких бахтінське розуміння естетики Достоевського проектується на романи Мелвілла [175, 193, 202, 204, 258]. Літературно-критична рецепція творчості російського романіста створює особливий пізнавальний контекст, інновативно сприяє виникненню нового знання про уславлений роман Германа Мелвілла. Пряме або приховане, імпліцитне порівняння його автора з Достоевським впливає на формування критеріїв оцінки роману «Мобі Дік», зумовлює теоретичний, історико-літературний масштаб визначення його естетичної, художньої своєрідності, його місця у національному та світовому літературному процесі. Все це підтверджує необхідність і продуктивність компаративістського розгляду творів Мелвілла і Достоевського.

Проблематика наступного підрозділу нашого дослідження зумовлена необхідністю розглянути **теоретичні засади міфокритичних і міфопоетичних досліджень романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара»**. Типологічне зіставлення особливостей міфологізму і міфопоетики цих романів ще не стало предметом уваги дослідників. Існують значні напрацювання у вивченні міфічного змісту кожного з цих романів як **окремих дослідницьких об'єктів**: їх створено і в північноамериканській міфокритиці, і в міфопоетичних розвідках радянського та пострадянського періодів. Отже, наступний підрозділ присвячується аналізу цього теоретико-літературного й літературно-критичного дискурсу.

1.2. Романи «Мобі Дік» та «Злочин і кара» в сучасній міфокритиці і міфопоетиці

Вивірені орієнтири у розумінні процесів виникнення й розвитку поглядів американських міфологів на роман «Мобі Дік» визначають праці відомого українського знавця західних міфологічних шкіл професора О.С. Козлова [67, 68]. Вони допомагають систематизувати й узагальнити те, що важко піддається систематизації, – складні, інколи різке суперечливі або надміру суб'єктивні, навіть фантазійні за своїм концептуальним змістом побудови багатьох північноамериканських міфокритиків.

Доба динамічного й конструктивного розвитку північноамериканської міфокритики, біля витоків якої стояли такі авторитетні науковці, як Е. Тейлор, В. Трой, Н. Фрай, Р. Чейз, – це 40–70 роки минулого сторіччя. Яскравою рисою американської міфокритики (на відміну від її британської попередниці та натхненниці) була загальна плюралістичність методологічних засад. З часів свого становлення американське відгалуження міфокритики зводило, поєднувало у одному науковому контексті різні концепції міфу – фрейзерівські, юнгіанські та фрейдистські. Згодом до цієї суміші додалися принципи «нової критики», структуралізму і постструктуралізму [68, с. 81]. Однак ця методологічна начебто

еклектичність не призвела до несамостійності або вторинності, не перетворилася на фатальний недолік північноамериканської міфокритики. Навпаки: складність і неоднорідність теоретичного підґрунтя зумовлювали багатоаспектність практики літературного аналізу.

Із становленням міфокритики у північноамериканському літературознавстві значна частина її adeptів обирала роман «Мобі Дік» як об'єкт, цілком гідний того, аби саме на ньому відточувати аналітичні леза. Всупереч тому, що єдиної американської міфокритики не було та й не могло бути, прибічники різних концепцій міфу у власних дослідженнях мелвілівського роману займалися, власне, однією справою. Вона відповідала загальним постулатам міфокритичної методології, американський варіант якої був представлений в «Анатомії критики» Н. Фрая (1957). Усіх міфокритиків, що вивчали «Білого Кита», об'єднували намагання відшукати, видобути міфічний субстрат роману – міфічні первні, міфічні витoki мелвілівської художньої думки. Міркування Н. Фрая про те, що міфи – загальне джерело літературної творчості, трансісторичний генератор художніх ідей та форм, проглядалися у цих намаганнях доволі відверто.

Наполегливо шукали у «Киті» міфи, архетипи, міфеми, міфологеми і міфологічні мотиви науковці, що спирались у своїх студіях водночас на юнгіанські (архетипні) та фрейзерівські (ритуалістичні) принципи дослідження міфічного у художній творчості (М. Боуен, Д. Хоффман, Т. Вудсон, Г. Слокхвер та ін.). В їх працях відбиті уявлення про те, що міфи начебто «диктували» Мелвіллу свою волю, внаслідок чого він перетворювався чи то на бранця, чи то на медіума міфу. Авторіві «Мобі Діка» нав'язували неусвідомлену залежність від змістових і формальних компонентів багатьох історико-культурних, релігійних (поганських і християнських) міфів та міфів, які ще до Мелвілла позначилися у змістовій і формальній сутності багатьох шедеврів світової літератури. Так, у 1960 році М. Боуен у праці «Довга зустріч: Особистість і випробування в творах Г. Мелвілла» доводив, що майже вся проза автора «Білого Кита» зумовлена античними міфами про титанів-вигнанців. Відтворення це почасти є свідомим і

безпосереднім, почасти свідчить про проникнення міфічних архетипів у найглибше, підсвідоме підґрунтя художньої думки Мелвілла [163]. Показовою у цьому сенсі є також стаття Д. Хоффмана «Мобі Дік: Кит Йони чи Йова?» (1961), в якій стверджувалося, що Мелвілл у романі поєднував примітивні поганські ритуали, грецькі міфи, біблійні легенди й американські фольклорні традиції фронтиру. Суміш усіх цих міфічних компонентів зумовила виникнення єдиної метафоричної мови його роману. Плетиво міфічного мотиву полювання з мотивом повстання проти Бога призвело, вважав Д. Хоффман, до того, що провідною метафоричною силою у романі стала біблійна легенда про Йону. Міфологічна модель поглинання людини китом і звільнення з черева кита, мотиви смерті й воскресіння структурують художній простір, відображаючись у випробуваннях, які випадали на долю не лише Ізмаїла та Ахаба, а й визначали долі багатьох інших героїв: гарпунників Тештіго та Квіквега, божевільного юнги Піпа. Біблійна легенда Йони – це пізній варіант стародавнього ритуалу ініціації, який Мелвілл послідовно відтворює в своєму романі [189]. У статті Т. Вудсона «Велич Ахаба: Прометей у якості Нарциса» (1966) запропоноване інше трактування міфічного підґрунтя роману «Мобі Дік». Намагання капітана Ахаба підкорити природу є романтичним відтворенням прометеївського міфу. Водночас ахабову сутність визначав міф про Нарциса. У крайнощах свого соліпсизму Ахав надавав зовнішньому світові своїх власних рис. Він уподібнився Нарцису, що гине, закохавшись у власне віддзеркалення у воді [259].

Пошуки міфічного підґрунтя мелвіллівського шедедру призводили до того, що частина науковців дозволяла собі довільно, залежно від особистих уподобань, «відчитувати» в тексті роману різні міфи та міфічні моделі. Г. Слокхвер у книзі «Міфопоезія» (1970) трактував Ахаба як героя, одночасно пов'язаного з протестантською релігійною традицією та поганськими архетипами. Символізм Білого Кита розглядався як інспірований зв'язками з багатьма міфами – про золоте руно, про святий Грааль і навіть про народження Афродіти з піни морської. До такої суміші міфічних мотивів Г. Слокхвер додавав ще й

психоаналітичні компоненти: над Ахабом тяжіло відчуття особистої провини, пов'язане з едіповим комплексом [245].

Лише остання – психоаналітична – складова надмірно суб'єктивних, фантазійних тверджень Г. Слокхера не викликає особливих нарікань: вона вочевидь не була особистим надбанням дослідника, а відвертою даниною давній, визнаній у західних наукових колах традиції розглядати «Білого Кита» в психоаналітичному модусі. У північноамериканському мелвіллознавстві ця традиція утвердилася ще з часів появи «Досліджень з класичної американської літератури» Д.Г. Лоуренса (1923), який відчув у романі відображення «національного позасвідомого» та «расового підсвідомого» сучасних американців. Архетипною рисою американської психології він вважав страх перших переселенців перед неосяжністю простору ще чужої тоді для них нової землі. Герман Мелвілл гостро відчував цей страх американців, тому його герої – безпритульні, неспокійні вигнанці, приречені на вічні поневіряння та самотність. Автор роману «Мобі Дік» показав «крайнощі ізольованої й гнаної душі, яка до сьогодні є самотньою і позбавленою можливостей людського спілкування [197, с. 347]». Його Білий Кит – це втілення кривавої сутності білої раси, сакрально-сексуальної свідомості білої людини, гонитва якої за Мобі Діком є згубною втечею від себе і водночас маніакальним полюванням на саму ж себе.

Услід за Д.Г. Лоуренсом численні північноамериканські прихильники психоаналізу тлумачили міфічне підґрунтя «Білого Кита», послуговуючись фрейдистською методологією. Але в одному аспекті їх дослідження перетиналися з роботами шанувальників фрейзерівських і юнгіанських принципів: психоаналітичні розвідки також демонстрували прагнення нав'язувати Мелвіллу міфічні схеми, обстоюючи їх першочергову важливість у його творчості. У психоаналітичних інтерпретаціях художнє мислення автора «Білого Кита» зводилось до сліпого, неусвідомленого повторення міфів і архетипів, потрактованих у фрейдистському модусі.

Монографія Р. Чейза «Герман Мелвілл: критичне дослідження» (1949) стверджувала, що не лише творчість Мелвілла, а взагалі його психіка пов'язані з міфом, у якому є дві основні теми: Падіння і Пошук. Обидві теми в особистісному їх вимірі зумовлені гірким досвідом родинних втрат і юнацьких поневірянь. Згодом, під впливом знайомства з класичною міфологією та літературою, у свідомості Мелвілла, людини і митця, вони набули обрисів загального американського міфу. Падіння і Пошук перетворилися на міфічне узагальнення й передбачення національної долі, національного шляху протягом сторіч. Міф про падіння став американським міфом про націю, що, подібно до Прометея, повставала проти тиранії Старого світу. Зазнавши тяжких випробувань і втрат, вона перетворилася на обрану націю, приречену на вічний пошук нових шляхів до свободи [168].

Поширені й спроби виявити в романі тяжіння до смерті. Н. Арвін у критико-біографічній книзі «Герман Мелвілл» (1950) стверджував, що домінуючим образом роману є образ самознищення. Ізмаїл, наполягав дослідник, вирушав у морські мандри саме з бажанням смерті; під впливом Ахаба воно стало нездоланим прагненням до самознищення [159, с. 171]. Білий Кит – це архетип батька, який пригнічує самоствердження сина. Цей архетип зумовлював долю Ахаба, неухильно провадив його до загибелі. Кит для нього є об'єктом згубної любові-ненависті, до якої поступово долучався Ізмаїл [159, с.174].

Г.А. Муррей в есе «Іменем диявола» (1951) конструював фрейдистську модель конфлікту між різними уособленнями авторського «Я» Мелвілла, у зіткненні яких, як гадав дослідник, відбувалася неусвідомлена самим митцем спроба вирватися з-під влади релігійної міфології протестантизму [225].

Г. Едінжер пов'язував з'яву міфологічних моделей у творчій свідомості автора «Кита» з психологічними травмами дитинства, архетипними комплексами вигнання та самотності [176]. В. Гарсія інтерпретувала роман крізь призму обряду ініціації – відлучення Ізмаїла від світу матері та його входження у чоловічий світ [186].

Психоаналітичні екскурси у мелвілівську міфологію, безумовно, пояснювали і унаочнювали деякі глибинні особливості духовного і творчого життя автора «Мобі Діка». Але психоаналітичне відгалуження міфокритики не вийшло за межі традиційних намагань перетворювати Мелвілла на заручника міфу. Роман «Мобі Дік» залишався загадковою для невтаємничених міфічною криптограмою. Читати і розуміти її треба було залежно від позиції того чи іншого дослідника – або в юнгіанському, або фрейдистському модусі. Були і проміжні варіанти: наприклад, Л. Фідлер, подібно до Г. Слокхера, застосовував до «Кита» відразу й психоаналітичні, й архетипні ключі [180].

Врешті-решт загальна зосередженість міфокритиків на пошуках міфічного субстрату роману почала викликати заперечення. Ще 1950 року Філіпп Рав у статті «Мелвілл та його критики» застеріг, що захопленість пошуками міфічних елементів, які цілковито зумовлюють і визначають творче мислення Мелвілла, виглядає як «новий науковий педантизм міфу» і не йде на користь самому твору, оскільки вибудовує між ним і читачем нездоланну перепону «міфологічної пишномовності талмуду [236]».

Показовим є і те, що у тому ж 1950 році Р. Чейз у заключному слові до книги «Американський роман та його традиція» висловив майже розчарування у міфокритичному підході до літератури взагалі. Міфокритикам він закидав ігнорування «реальності простору і часу», пов'язаної з певним «культурним контекстом [167]». Однією з відповідей на такі закиди стали намагання відшукати зв'язки між міфічним змістом «Мобі Діка» й американською історією і сучасністю. Студії Р.В.Б. Льюїса, Р. Слоткіна, Р. Кларка [200, 246, 170], присвячені відображенню у поемиці «Білого Кита» нових національних міфів, які народжувались у колективній свідомості нової нації (міфологеми нового американського шляху, корабля, нового Ханаана, Землі Обітованої, Нового Адама тощо). Міфопоетичні інтерпретації роману «Мобі Дік» відіграли суттєву роль у формуванні важливих концептів американістики середини минулого сторіччя у книгах «Американський ренесанс» Ф.О. Матіссена (1941) [206], «Американський

Адам» та «Американська невинність» Р.В.Б. Льюїса (1955) [200]. На сприйняття головних персонажів «Кита» транспонований новостворений міф про американську людину як Нового Адама, що приречений існувати у світі протиріч між ідеалом і дійсністю, мрією й реальністю, «невинністю» і «досвідом». Матіссен і Льюїс інтерпретували цей міф у соціально-критичному й ліберальному руслі. Простосердний і наївний («невинний») Ізмаїл трактувався як такий, що на власному досвіді пізнає метафізику зла і, як наслідок, здобуває моральну перемогу над капітаном Ахабом – потворним втіленням безмежного індивідуалізму, передвісником «досвіду» магнатів-грабіжників і будівничих капіталістичної імперії другої половини ХІХ сторіччя. Однак усі спроби жорстко пов'язати роман «Мобі Дік» з новітньою національною міфологією спирались на традиційні уявлення про те, що Мелвілл був бранцем міфів, несвідомо залежав від міфів, що виникали у «колективному несвідомому» американської нації.

Принципово інше розуміння зв'язку між міфом та творчою свідомістю автора «Білого Кита» продемонстрував Б. Франклін у книзі «Пробудження Богів: Міфологія Мелвілла» (1963). Насамперед він декларував необхідність нового підходу до розуміння співвідношення міфу і творчої свідомості Мелвілла. Митець, з погляду Б. Франкліна, не знаходився у несвідомій залежності від міфів і архетипів: Мелвілл **цілком свідомо використовував** і міфи, і міфологічні теорії у власних творах [184]. Ці висновки Б. Франкліна значною мірою відповідали думкам Л. Мамфорда, які той висловив ще 1929 року у книзі «Герман Мелвілл», коли писав, що «Мобі Дік» є «...однією з найвеличніших міфологій, що з'явилися в сучасному світі. Він створений з матеріалу нашого світу, з його науки, з його відважної спрямованості до зірок, його прагнення до владного панування над природою, а не з прадавніх символів або народних легенд... [223]». Р. Чейз у 1949 році також долучився до обговорення проблеми авторського міфу, коли у книзі «Пошуки міфу» наголосив, що сучасні митці мають творчу та емоційну потребу у створенні нових, сучасних міфів [166]. Отже, Б. Франклін мав на що спиратися у своїх намаганнях довести, що Герман Мелвілл творчо використовував

різноманітні міфи й архетипи, аби створити **власний, митецький міф, новий американський міф**. Зусиллями Б. Франкліна та його попередників, Л. Мамфорда та Р. Чейза, були окреслені шляхи подолання загального стереотипу міфокритичного мислення: Мелвілл нарешті перестав виглядати «бранцем» міфу. Відкривалася можливість поцінувати його як митця, який у своєму романі вдався до власного, нового міфотворення.

Важливо наголосити на тому, що Б. Франклін також відмовився від традиційного для американських міфокритиків погляду на співвідношення міфу і сучасності у творчому мисленні Мелвілла. Усталилося уявлення про те, що міфи допомагали митцеві розуміти й моделювати сучасність. Вважалося, що міф ставав для Мелвілла ніби ключем до царини сучасності. Б. Франклін наполягав на іншому: автор «Кита» створював нові міфи, у його творчій свідомості **міфи народжувались із матеріалу сучасності** [184, с. 176].

Сприйняття Мелвілла як міфотворця та усвідомлення, що саме авторський міф організує ідейно-художню структуру роману «Мобі Дік», згодом стало досить поширеним серед північноамериканських дослідників. Наприклад, у монографії Ж.М. Свінея «Класична міфологія у Мелвілла» (1975) увага зосереджена на вивченні трансформації традиційних міфологічних мотивів і на творенні авторського міфу, який зумовлював усі рівні образно-композиційної структури «Білого Кита» [250].

Нові та важливі з огляду на стан сучасного гуманітарного знання тенденції рецепції міфічного змісту роману простежуються упродовж останніх десятиріч у працях прибічників **американського варіанту теорії і практики деконструктивізму** (Єльська школа, герменевтичний деконструктивізм). Частина з них обмежила свої розвідки застосуванням комплексу деконструктивістських прийомів, пов'язаних з ідеями Жака Дерріди та американського дослідника Поля де Мана. Текст «Кита» почали розглядати відповідно до загальної деконструктивістської практики: знаходити в ньому внутрішні суперечності, зумовлені риторичною природою тексту, опозиції, які не здатен сприйняти

пересічний читач, яких не помічав і сам автор, оскільки вони дістались йому у спадок від дискурсивних практик минулого. Досить швидко поширилось і розуміння того, що текст роману підлягає деконструкції не лише на тих підставах, на яких може бути підданим деконструкції будь-який інший текст. У романі «Мобі Дік» й у творчій особистості Германа Мелвілла дослідники почали віднаходити **прояви авторської деконструктивістської свідомості**. Відповідно, і сам текст роману почали кваліфікувати як **текст деконструктивістський, або децентрований текст**. На нього було екстрапольовано постмодерністські уявлення про світоглядну й творчу епістемологічну невпевненість. Представники сучасного американського деконструктивізму розглядають творця роману «Мобі Дік» як митця, який ще в середині XIX сторіччя особисто пережив і втілював у своєму найвідомішому тексті кризу довіри до всіх цінностей і авторитетів європейської і північноамериканської цивілізацій, відмовившись від традиції логоцентризму (засад всеосяжного раціоналізму, позитивістського детермінізму й прогресизму). Таке сприйняття авторської свідомості Мелвілла і змісту його найвідомішого роману вже у 1984 році повною мірою продемонстрував Р. Сальдівар [242].

Слід зазначити, що деконструктивістська інтерпретація міфу та художнього світу роману «Мобі Дік» у північноамериканському літературознавстві не є абсолютно новою. Новими є деконструктивістська критична теорія та практика їх аналізу. Саме ж розуміння того, що художній світ і міф роману «Мобі Дік» перебувають у конфронтаційних реляціях із багатьма філософськими, суспільними, моральними й естетичними доктринами західної цивілізації, формувалось у працях багатьох науковців. Книга В.Л. Паррінгтона «Основні течії американської думки» (1927) своїм загальноновизнаним авторитетом заклала наріжний камінь таких уявлень. В.Л. Паррінгтон без найменших вагань називав Мелвілла «песимістом», що зневірився у можливості зрозуміти буття, внаслідок чого відгородився від нього муром, вибудованим з романтичних ілюзій [231, с. 258 – 267]. Згодом дослідники відійшли від оцінки Мелвілла як «песиміста».

Поширеними стали висловлювання про те, що естетика Мелвілла є естетикою сумніву, зневіри у цінностях та інституціях не лише американської державності й християнського світосприйняття, а взагалі в надбаннях загальнолюдської цивілізації, в наявності хоч якихось підстав для віри в існування сенсу буття. Вже у відомій монографії Ф. Матіссена «Американський ренесанс» (1941) з'явилися судження, котрі сучасні дослідники історії розвитку американської критики розцінюють як визнання того, що творча думка Мелвілла перебувала в стані, для визначення якого в новітньому постмодерністському дискурсі використовується категорія «епістемологічної невпевненості [247, с. 130]», тобто у стані відсутності довіри до пізнавальних можливостей людської свідомості та до всіх соціальних, філософських і моральних цінностей та інституцій. На початку п'ятдесятих років дослідники вже впевнено писали про те, що у романі «Мобі Дік» не варто шукати чітко визначеної моральної, соціальної або релігійної концепції. Джеймс Д. Коірнер в 1954 році сформулював тезу про те, що розуміння «Кита» приречене перебувати в залежності від сприймаючої свідомості: «...Білий Кит стає всім, чим завгодно для всіх та кожного [195]». Гаррі Левін в 1956 році подібну думку висловлював так: «Чи зможемо ми врешті-решт відшукати істинне значення Мобі Діка? Може й так, але не раніше, ніж спіймаємо Абсолют за хвіст [199]». Майкл Дж. Хоффман у монографії «Підривне бачення: Американський романтизм у літературі» (1972), характеризуючи роман, впритул наблизився до його деконструктивістської інтерпретації: «...квест «Пеквода» нічого не означає, а доля команди цього корабля означає дуже мало. Який би зміст не мав роман «Мобі Дік», він цілком вміщується у квесті Ахаба та в його поразці, отже всі намагання насильницького надання сенсу нашому світові є марними, небезпечними і руйнівними... У природи не існує сенсу, у неї відсутня воля, її стосунки з людиною є питанням лише співіснування [190, с. 89]». Лоуренс Буелл в 1994 році також впевнено писав про те, що художнє мислення Мелвілла виходить поза межі логоцентризму позитивістського мислення цивілізації XIX сторіччя. Роман «Мобі Дік» стверджує принципову неможливість однозначних, сталих, непідвладних

перегляду і запереченню уявлень про буття. Кожна світоглядна орієнтація, кожна ідеологічна, моральна цінність може бути зруйнована, піддана деструкції, здатна перетворитися на свою цілковиту протилежність залежно від позиції суб'єкта сприйняття: «...Мелвілл розмірковує про те, чи є у гонитві за Білим Китом взагалі якийсь сенс крім того, який ми самі на цю гонитву транспонуємо... [165, с. 62]».

У світлі деконструктивістських ідей по-новому оцінюється і міфічна сутність роману «Мобі Дік». Головний представник північноамериканського герменевтичного деконструктивізму В. Спейнос ще 1995 року наполягав на тому, що Мелвілл створив свій власний міф, який не лише заперечує прадавні міфологічні уявлення і християнську міфологію. Мелвіллівське міфотворення у «Білому Киті», на думку В. Спейноса, також руйнує «діалектику і риторику міфу, створеного американською культурою [247, с. 145]», та й взагалі все те, що митець не приймав у соціальних та ідеологічних пріоритетах сучасної йому цивілізації. В.Спейнос не лише описує міфотворення Мелвілла у термінах деконструктивізму. Він кваліфікує міф і художній світ автора «Кита» як **деконструкційні міф і художній світ**. Роман «Мобі Дік», вважає дослідник, з'явився внаслідок і заради реалізації авторського намагання піддати сумніву духовні основи цивілізації, виявити й продемонструвати непримиренні й нездоланні протиріччя, фатальну безпорадність і безсилля панівних напрямів суспільної свідомості, філософії, релігії, мистецтва. За своєю сутністю авторська свідомість Германа Мелвілла була свідомістю деконструктивістською. Мелвіллівське міфотворення, наполягає В. Спейнос, було засобом і формою утвердження особливого, досі недостатньо поцінованого у своїй найголовнішій якості мистецтва. Це **мистецтво деконструкційне** «у його ставленні до логоцентризму, що визначає філософський й літературний дискурси світової онтологічної традиції взагалі й американської філософської і літературної традиції зокрема [247, с. 239]».

Історія осягнення міфологічного змісту роману Ф.М. Достоевського «Злочин і кара» російськими науковцями розвивалася зовсім іншими шляхами. Міфологічні ідеї у російській філологічній науці пройшли набагато більший і складніший шлях, зумовлений не лише суто науковими факторами. Попри всі відмінності між північноамериканським і російським науковим світом, представники якого в різні роки зверталися до різних аспектів вивчення міфологічного у художній літературі, все ж існує те, що їх зближує. Непідвладним ані політичній, ані науковій кон'юнктурі залишалося головне: саме існування міфів у свідомості суспільства і митців. Тому над обмеженістю чи кон'юктурою певних уподобань виростала, всупереч їм торуючи собі шлях, принципова схожість типології наукових ідей.

Російські та українські представники міфологічної школи XIX сторіччя (Ф.І. Буслаєв, О.М. Афанасьєв, О.Ф. Міллер, О.О. Котляревський, М.І. Костомаров, П.М. Рибніков, О.О. Потебня, їх учні та послідовники) заклали глибоке підґрунтя для вивчення міфологізованого слова в художній літературі. То був час розбудови специфічно наукового дискурсу, поширення найважливіших теоретичних концептів майбутньої міфопоетики (тобто такий етап її розвитку, що передував остаточному термінологічному окресленню). Досліджувалися процеси впливу міфу на художню мову і становлення жанрових форм (Ф. Буслаєв), на культурно-історичний рух художніх мотивів і сюжетів (О. Веселовський), внутрішньої форми художнього слова, процесів символізації та метафоризації буття в літературі (О. Потебня) тощо. Зрештою утверджувалося розуміння генетичної зумовленості всіх історичних форм художньої літератури прадавньою «пам'яттю» міфу, міфологічними мотивами, архетипними змістовими й формальними конструкціями. Але тогочасні міфологічні студії обминали увагою міфопоетичні аспекти творчості Достоевського. Фольклор, давня література, література Середніх Віків, Відродження – таким здебільшого було коло предметів дослідницької зацікавленості. Представники академічного літературознавства

простежували насамперед витoki, осягали сутність прадавніх міфологічних уявлень.

Неуважною, навіть байдужою до міфологічного змісту романів Достоевського залишалась російська літературна критика другої половини XIX сторіччя, попри всю її надто прискіпливу увагу до письменника. Далися взнаки причини естетичного і політичного ґатунку. Критики-сучасники автора «Злочину і кару», що знаходились на позиціях радикального демократизму, прагнули до перетворення літератури на засіб прямої політичної та ідеологічної дії. Така настанова не сприяла розумінню філософської глибини уславленого п'ятикнижжя, його символічного та міфічного змісту. Однак подеколи навіть запеклі прибічники утилітарного підходу до мистецтва наближались до розуміння того, що у цих романах наявний особливий зміст, який ніяк не узгоджується з уявленнями про «корисне» в літературі й естетиці. Д.І. Писарєв усупереч своїй «реальній критиці» у есе «Борьба за жизнь» принагідно зізнався, що, читаючи роман «Злочин і кара», він відчував, ніби опинився у якомусь новому для себе, фантастичному світі, у якому звичайні поняття не мають влади над людьми. М.Є. Салтиков-Щедрін також зумів піднятися над творчим і особистим неприйняттям Достоевського, аби сказати, що той вторгався у царину вічності і далекого, незбагненого майбутнього: «...в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а *отдаленных исканий человечества* (курсив наш – М. К.) [131, с. 412]». Такі поодинокі судження не вплинули на загальне ставлення прогресистськи налаштованої критики до Федора Достоевського. Те, що в його романах виглядало як «фантастичне» та «особливе», тодішня радикально налаштована критика не розглядала як втілення міфічного змісту.

Лише з початку 80-х років, вже після смерті Достоевського, завдяки зусиллям творців так званого російського «релігійно-філософського ренесансу» (Вол. Соловйова, М. Бердяєва, С. Булгакова, В. Розанова, Л. Шестова та ін.) і представників символістської критики (В'яч. Іванова, Д. Мережковського,

І. Анненського, А. Белого) починалось глибше засвоєння його художньої спадщини у релігійно-філософському та у міфопоетичному аспектах. Уперше російська критика висловлювала переконаність у тому, що художні образи Достоєвського мають глибинні архетипні риси, особливу символічну й міфологічну змістовність. Його романи почали сприйматися як твори, для осмислення яких необхідний естетичний код, що відповідає масштабу і змістові не лише національної, а й світової культури – взагалі історії людства ще від біблійних часів. Вирішальний вплив на формування нової літературної репутації Достоєвського справив філософ і поет Володимир Сергійович Соловйов (1853-1900), що опинився біля витоків основних ідей російського релігійно-філософського ренесансу та символізму.

Вол. Соловйов, його близькі й віддалені послідовники не вважали свої філософсько-релігійні пошуки такими, що безпосередньо закладали підвалини нової суспільної і мистецької міфології. Але об'єктивно вони збігалися з тогочасним загальноєвропейським культурним тяжінням до «неоміфологізму». Після Р. Вагнера та Ф. Ніцше філософське й естетичне розчарування у позитивістській системі знання, неприйняття світу, позбавленого героїзму, етичної й естетичної значущості, скеровували думку до необхідності відродження цілісної і творчої енергії архаїчного світосприйняття, властивого міфу. Міф відкривав можливості вириватися за окреслені соціально-історичні, часові та просторові межі кризового соціально-історичного буття, наближатися до творчого використання вічних загальнолюдських потенцій, загальнолюдських психологічних і метафізичних першоджерел. Наприкінці ХІХ століття у філософських і мистецьких колах Росії соловйовські концепти «Софії», «Всеосяжної Єдності» та «Боголюдини» закономірно міфологізувалися, сягали масштабу й значення релігійних і філософських, етичних і естетичних символів, що вказували на існування інших джерел духовності та творчих сил.

Вол. Соловйов розглядав мистецтво як складову загальносвітового процесу втілення Божої досконалості на землі. Майбутнє мистецтва він убачав у злитті з

духовністю християнства, яке філософ розумів як релігійне вчення, що провіщало не особисте спасіння окремої людини, а загальне, всеосяжне спасіння всього людства. Повноту християнського буття людства, на його думку, здатне забезпечити пророче служіння, вільна і творча пророка діяльність. Саме Достоевського він вважав пророком такого мистецтва («Три речі в пам'ять Достоевського» 1881-1883 років): «Будучи релігійним человеком, он был вместе с тем вполне свободным мыслителем и могучим художником... Полнота христианства есть всечеловечество, и вся жизнь Достоевского была горячим порывом к всечеловечеству [136, с.44 – 45]». Сприйняття Достоевського як провісника істинного християнства, здатного уможливити утвердження на Землі вселюдського братерства, заклало підвалини подальшої інтерпретації особистості і літературної спадщини письменника у міфічному аспекті.

Наступним важливим внеском у справу збагачення цих підвалин стала книга В.В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. Опыт критического комментария» (1891). Услід за Вол. Соловйовим її автор руйнував традицію літературно-критичного трактування Достоевського лише як виразника типових проявів соціально-психологічної конкретики російського буття, пишучи про нього як про письменника всесвітнього, загальнолюдського масштабу*.

*Свою книгу В. Розанов присвятив уважному аналізу лише одного, невеликого за обсягом фрагменту роману «Брати Карамазови» (5-й розділ 5-ої книги), але зумів досягнути основні ідейні мотиви всієї творчості письменника. Майстерність критика відзначили навіть ті сучасники, які не були його однодумцями. М. Горький 1923 року визнав книгу В. Розанова найбільш глибоким і вірним дослідженням генія Достоевського. Тоді М. Горький дозволяв собі висловлюватися про генія Достоевського. Він ще не засвоїв принципів класового підходу до «архискверного Достоевского», що далися взнаки в його виступі на Першому з'їзді радянських письменників (1934 рік) та в «Нотатках про міщанство». Варто також звернути увагу і на те, наскільки високо Горький поцінував працю В. Розанова. Однак його оцінка не завадила поширенню упередженого ставлення до Розанова у радянському літературознавстві. А. Латиніна вже в 1975 наполягала, що Розанов у Достоевського нічого не зрозумів, оскільки сприйняв «Легенду» як «клевету на человека», а в самому Достоевському побачив лише двійника Великого Інквізитора [75, с. 195]. У 1981 році у статті з колективного збірника, створеного під егідою Інституту світової літератури, Розанову інкримінувалося бажання перетворити Достоевського на учня, якому було б не зайвим засвоїти «элементарные церковные истины» [138, с. 239]».

Якщо Вол. Соловйов виступив фундатором інтерпретації романів Достоевського в аспекті міфу, то В. Розанов усім змістом і формою своєї книги стверджував плідність такого їх сприйняття. «Века раздвигаются...[127, с. 106]», – цією фразою він починав аналізувати «Легенду про Великого Інквізитора», відразу виділяючи, підкреслюючи те, що вважав найголовнішим у Достоевському, – його звернення до вічного і в кожній окремій людині, і в людському дусі, взятому на загаль, зверненість до того, що існує у віках і ніколи не минеться. Задовго до появи бахтінського терміна «хронотоп» та пов'язаних з ним теоретико-літературних ідей В. Розанов визначив сутність впливу, який міф здійснює на особливості відтворення часу та простору в «Легенді»: «...все временное до того отходит на задний план и выступают вперед черты только глубокого и вечного в человеке, что смешение в ней прошлого, будущего и настоящего, как бы совмещение всего исторического времени в одном моменте, не только не является чем-то чудовищным, но, напротив, совершенно уместно и кажется необходимым [127, с. 113]». Цей часопросторовий вимір постав в романі Достоевського саме для того, аби відбулася зустріч героїв «Легенди», величних постатей християнської міфології – Христа та одвічного Божого антагоніста, «могучего и умного Духа», Диявола, що криється за фігурою та промовами Великого Інквізитора*.

*Книга В. Розанова справила значний вплив на розгортання подальших пошуків міфічних компонентів змісту і форми романів Достоевського російськими критиками. Плідним стимулом критичної думки виявилось розанівське протиставлення автора «Легенди про великого інквізитора» та Л.М. Толстого. Достоевський, вважав В. Розанов, виступив аналітиком всього, що є незавершеним, неусталеним у людського дусі та житті. Толстой – його антагоніст, оскільки зображує життя в його завершених формах [127, с. 68]. Це протиставлення розвинув Д.С. Мережковский у монографії «Л. Толстой и Достоевский» [96]. Він визнав Толстого як провидця плоті, зосередженого на земному бутті, Достоевського – як провидця духу, творча сила якого спрямована на розкриття причетності людського буття до інших, містичних світів, на виявлення месіанських передчуттів та проголошення релігійних пророцтв. В.В. Вересаев у книзі «Живая жизнь», попри всі аргументи проти інтерпретації творів Достоевського у релігійно-містичному дусі, також, хоча й у свій спосіб, долучився до міфологізації протиставлення Толстого Достоевському. У першій частині книги («О Достоевском и Толстом», 1910 рік) він характеризував творчість Толстого як втілення всього світлого та життєствердного, Достоевського – як уособлення сліпоті до всього живого та любові до страждання. 1914 року з'явилась друга частина книги «Живая жизнь» («Аполлон и Дионис»).

Увага до «Легенди» не завадила В. Розанову звернутися і до аналізу конкретики міфічного змісту роману «Злочин і кара», який він вважав найдосконалішим твором Достоевського, найбільш завершеним за формою й глибиною [128, с. 68, 113]. У цьому романі він виокремив «містичний та ірраціональний зміст [127, с. 72]», пов'язаний з міфічним мотивом «падіння», який пізніше, у передмові до зібрання творів Достоевського 1894 року, остаточно визначив так: «...падение, преступление, грех – это центральное явление, в нем бьются бессильно индивидуумы, народы; о нем учит и с ним борется религия, тенью своею оно задевает, наконец, и высокое искусство...» [128, с. 68]».

Слід зауважити, що, започаткувавши вивчення міфічного змісту творчості Достоевського, представники релігійно-філософського ренесансу не мали наміру та й не могли далеко просуватися в цьому напрямку. Наукові завдання вивчення міфу не були їх завданнями. У романах Достоевського вони шукали художні аргументи, необхідні для утвердження власних філософсько-релігійних, етичних і соціальних переконань. У цих переконаннях не було єдності, тому закономірно, що Достоевський перетворювався то на провісника рятівних ідей всеосяжної християнської любові (Вол. Соловйов), то виглядав виразником неминучої трагічної приреченості людської думки перебувати в тенетах нездоланих протиріч (В. Розанов, М. Бердяєв, С. Булгаков), то ставав провісником ніцшеанських ідей, що стверджували право особистості долати примарні кордони поміж добром і злом (Л. Шестов [152]). До того ж релігійно-філософські інтерпретації закладали традицію сприйняття творчості Достоевського переважно в ідеологічному аспекті. За постаттю Достоевського-мислителя, пророка і провидця зникав Достоевський-митець.

Змістовно та композиційно вона була майже самостійним твором, оскільки В. Вересаєв спробував дати у ній свою інтерпретацію ідей Ф. Ніцше і протиставити песимістичному світосприйняттю здорові інстинкти життя. Опозиція міфів про світлого, життєрадісного Аполлона та темного, страждаючого Діоніса у загальному контексті книги перетворювалося на корелят антитези гармонійного художнього світу Толстого та темного світу Достоевського, сповненого страждань і любові до смерті.

Певні спроби відійти від суто ідеологізованого сприйняття його романів зробили критики, близькі до російського символізму. Вони не були вільними від релігійно-філософських доктрин, вплив яких на естетику символізму, зумовлене авторитетом Вол. Соловйова, було дуже значним. Однак увага до художнього світу Достоевського стала помітною прикметою інтерпретацій його творчості, яку чинили критики-символісти. Відтак зростала увага і до міфічних компонентів його творів. 1890 року Д.С. Мережковський в нарисі «Достоевский» вперше висловив думку про те, що епічна сутність романів Достоевського ускладнена та збагачена привнесенням родових ознак трагедії. Роман «Злочин і кара» на його думку, – «...не спокійний, плавно розвиваючийся епос, а собрание пятых актов многих трагедий... [95, с. 112]». Цей родовий синкретизм пов'язаний із синкретизмом іншого ґатунку. Він зумовлений поєднанням реального з явищами, що своєю значущістю перебільшують звичайне життя: зіставленням реального та містичного [95, с. 111].

У двох есе А.Л. Волинського («В купе» та «Раскольников»), перше з яких з'явилося 1897 року, окреслювалися історичні, соціально-філософські та художні, ліризовані риси теми Петербурга у Достоевського. В імпресіоністській манері А. Волинський вказував на складові петербурзької теми в романі «Злочин і кара», підкреслюючи тонкий та дуже складний, такий, що перебуває поза раціональним поясненням, зв'язок між «фантастичним» злочином Раскольникова та по-своєму не менш фантастичними у своїй величній примарності пейзажами імперської столиці.

Спостереження А. Волинського започаткували увагу до петербурзького міфу Достоевського. Концептуально вони стимулювали наслідування та художню трансформацію цього міфу в романах А. Белого «Петербург», Ф. Сологуба «Мелкий бес» та в «Поэме без героя» А. Ахматової.

1908 року Інокентій Анненський у статті «Достоевский в художественной идеологии» (вона увійшла до його «Второй книги отражений») окреслив основний конфлікт роману «Злочин і кара» як сплетіння архетипів людського

духовного буття: «...узел, спутавший в одно правду с судом, суд со страданием, а страдание с выкупом чего-то Единственного, Светлого, Нездешнего и Безусловного [5, с. 188]».

І. Анненський зумів виявити складну систему взаємозв'язків і протистоянь між персонажами роману та авторським голосом. Він писав, що всі персонажі доповнюють один одного, жоден не висловлює остаточного змісту роману. В цих спостереженнях І. Анненський наблизився до розуміння того принципу поетики Достоєвського, якому М. Бахтін згодом дав назву поліфонії.

Найбільшим внеском у дослідження міфічного змісту роману «Злочин і кара» були праці В'ячеслава Івановича Іванова*. Його погляди на Достоєвського формувалися під впливом ідей російського формалізму, який заявив про себе на початку двадцятого століття. Зв'язок з ними дозволив В'яч. Іванову чи не остаточно відійти від схем ідеологічного сприйняття романів Достоєвського, хоча його дослідження ще зберігали відчутний зв'язок з містичними ідеями символізму, але увага до «Принципа форми» (так він назвав перший розділ книги «Достоевский и роман-трагедия») призвела до значних результатів. Як відмітив Г. Фрідлендер, у працях В'яч.Іванова були представлені зародки ледь не всього того, що протягом ХХ століття писали про Достоєвського всі науковці світу [148, с. 396].

В'яч. Іванов розвинув та значно поглибив започатковане Д. Мережковським визначення романної форми Достоєвського як форми «роману-трагедії», у якій сплелися воедино елементи нового епосу й трагедії. Він побачив те, що не впадало у вічі Д. Мережковському: поєднання епосу і трагедії у художньому мисленні письменника значною мірою зумовлював міф. Теза про вплив міфу на

* В'яч. Іванов студював Достоєвського майже все своє життя. В 1908 році писав про нього в пушкінській статті в другому томі уславленого Зібрання творів Пушкіна за редакцією С.А. Венгерова, в 1909 році – у статтях збірки «По звездам». 1916 року в збірці «Борозды и межи» вміщено статті «Достоевский и роман-трагедия» та «Экскурс: основной миф в романе «Бесы». У 1918 році з'явилася стаття «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского)». У 1932-ому раніше написані статті було доповнено та зібрано в єдине ціле у виданій німецькою монографії «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика». В 1952 році з'явився її переклад англійською.

процеси жанротворення, як довели подальші дослідження науковців, виявилась дуже продуктивною.

В'яч. Іванов першим звернув увагу на найважливіший принцип поетики Достоевського – на те, що в його художньому світі чуже «Я» (свідомість персонажа) поставало не пасивним об'єктом зображення, а повноправним суб'єктом втілення ідейно-художньої концепції (це суттєво вплинуло на формування бахтінської концепції поліфонічного, діалогічного слова).

Філософи «срібного віку» та їх сучасники критики-символісти розглядали міфічний зміст романів Достоевського побіжно, як своєрідний ідейно-художній «додаток» до релігійно-моралістичних концептів. У В'яч. Іванова міф перетворився на один з головних об'єктів дослідження. Вчений першим звернувся до пошуків міфічних витоків творчості Достоевського та на широкій доказовій базі довів зумовленість усіх ідейно-художніх рівнів його творів релігійно-міфічним підґрунтям. В'яч. Іванов також застосував до міфічного змісту романів Достоевського поняття **основний міф**. Воно слугувало визначенню комплексу міфічних мотивів, які виконували у романах Достоевського функцію семантичного, естетичного ядра всіх ідейних і художніх компонентів. Поняття «основний міф» за своєю теоретичною сутністю та його використанням у аналітичній практиці В'яч. Іванова принципово збігається, на наш погляд, з поширеним серед сучасних дослідників поняттям «авторський міф».

«Основний міф» творів Достоевського, вперше втілений у романі «Злочин і кара», В'яч. Іванов характеризував як авторське переосмислення прадавніх міфологічних уявлень про Матір-Землю і гностичні міфи про душу світу, її падіння та спасіння. Морально-філософський зміст роману, як вважав дослідник, зумовлений художньою трансформацією цих міфічних мотивів. Роман став «откровением о... вине, которую навлекает на себя личность, замкнувшись в одиночестве и потому выпавшая из человеческого единства... Замкнутость Раскольникова как верховное решение его свободной воли, отрезанной от мирового целого, в конечном итоге выражается в преступлении... [126, с. 222]».

Свої думки про основний міф Достоевського В'яч. Іванов остаточно оформив близько 1932 року в німецькому виданні монографії «Достоевский. Трагедия – Миф – Мистика». Він на двадцять-тридцять років випередив пошуки північноамериканськими міфокритиками авторського міфу в романі Г. Мелвілла «Мобі Дік».

Вже 1947 року, теж за межами радянської Росії, вийшла друком книга К.В. Мочульського «Достоевский. Жизнь и творчество» (остання частина трилогії, до якої входили також книги про М. Гоголя та Вол. Соловйова). За часом свого оприлюднення та за розумінням міфічного змісту «Злочину і кари» вона стала підсумком основних достоевськознавчих концептів російського «релігійно-філософського ренесансу» та символізму. К. Мочульський ішов за В'яч. Івановим у визначенні романів Достоевського як «романів-трагедій» та у розумінні міфічного змісту «Злочину і кари». Цей твір, на його погляд, «...воскрешает в форме современного романа искусство античной трагедии. История Раскольникова – новое воплощение мифа о Прометее и о гибели трагического героя в борьбе с Роком [100, с. 373]». Близькими до К. Мочульського були також міркування В'яч. Іванова про релігійну ідею роману, про народний суд над «сильною людиною», що протиставила Богові свій індивідуалістичний вибір.

В офіційному радянському літературознавстві тридцятих років ХХ століття міфопоетичні розвідки релігійних філософів «срібного віку» та символістів не знайшли підтримки. Вони сприймалися як несумісні з новими ідеологічними та методологічними орієнтирами. На десятиріччя з наукового контексту була вилучена книга «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Майже за півроку до її виходу друком М.М. Бахтін був заарештований. Методологічно підозрілими виглядали в ті роки взагалі будь-які спроби вивчення міфічного в мистецтві та культурі, оскільки на XVI партз'їзді (1930) засудили книгу «Диалектика мифа» О.Ф. Лосева.

Російський формалізм (В. Жирмунський, Б. Ейхенбаум, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, В. Шкловський) також не спромігся досягнути міфічний зміст творів

Достоевського. Причиною стала не лише драматична доля цього наукового напрямку за умов тогочасної наукової «одностайності». Позначилися й суто внутрішні фактори. Корифеї формалізму тоді не цікавилися Достоевським (єдиний виняток – тинянівська стаття 1921 року «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)»). Методологічна орієнтація на те, що мистецтво є лише прийомом, взагалі не передбачала уваги до художньої онтології міфу.

Століття з дня народження Достоевського все ж ознаменувалося на батьківщині письменника появою низки значних праць: двох збірок «Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы» за редакцією А.С. Долініна (1922, 1924), статті О.П. Скафтімова «Тематическая композиция романа «Идиот» (1928), «Семинария по Достоевскому» (1922) та книги «Поэтика Достоевского» (1924) Л.П. Гроссмана. На жаль, далі радянське достоевськознавство вступило у затяжну смугу застою. Неупереджений науковий розгляд філософських, релігійних та моральних аспектів творчості Достоевського став справою, несумісною з ортодоксальними ідеологічними принципами радянського літературознавства. Звинувачення у реакційності та «жорстокості» таланту, свого часу висловлені сучасниками Достоевського (М. Антоновичем, П. Ткачовим, М. Михайловським) і канонізовані М. Горьким, скеровували історико-літературні підходи до творчості письменника. Академічні студії зосередилися навколо ідеологічно нейтральних питань текстології (П.М. Сакулін, П.М. Медведєв, С.М. Бонді), типології романів (Я.О. Зунделович «Романы Достоевского», 1963), особливостей реалізму Достоевського (В.Д. Дніпров «Проблемы реализма», 1960); здійснювалася робота з підготовки наукової біографії митця (Л.П. Гроссман, 1962).

Лише з середини шістдесятих років, завдяки зусиллям представників тартусько-московської семіотичної школи (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенський, В.М. Топоров, В'яч. Вс. Іванов, Є.М. Мелетинський та ін.), наукові й методологічні пріоритети всупереч офіційно визнаним канонам почали змінюватися. Саме відтоді в науковий контекст почали увіходити поняття

«міфопоетика» і «міфопоетичне», відбулося їх номінативне окреслення (статті Д.Є. Максимова та З.Г. Мінц про міфологізм і міфопоетику О. Блока; поява у 1978 році збірки статей «Миф – Фольклор – Литература»).

Семіотична школа акумулює досягнення міфологічної школи ХІХ сторіччя, російського формалізму, західних структуралістів та міфологів. Сталися у пригоді ідеї О.Ф. Лосева та того відгалуження формальної школи, в руслі якого працювали В.Я. Пропп та О.М. Фрейденберг. Переконаність О.Ф. Лосева в тому, що саме міфологія задає і створює аксіологічні рамки і риторичні засоби, в межах і з допомогою яких відбувається осмислення особистого життя, загальної історії людства, художнє винайдення та відтворення духовних цінностей [87], значною мірою стимулювала структурно-семіотичні пошуки науковців у царині мистецтва та свідомості. Книги В. Проппа «Морфология сказки» (1928) та О. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (1936) справили істотний вплив на формування уявлень про історичну діалектику кореляції міфу і художнього тексту, про здатність міфічних семантичних констант свідомості моделювати літературні сюжетні та жанрові утворення.

З появою другого видання книг М. Бахтіна про Достоевського («Проблемы поэтики Достоевского», 1963) і Рабле («Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», 1965), публікацій інших його праць, що згодом увійшли до збірок «Вопросы литературы и эстетики» (1975) і «Эстетика словесного творчества» (1979, 2-е видання — 1986), почалося активне входження його ідей до арсеналу міфопоетики. Красномовним свідченням специфічності процесів теоретичного становлення самої міфопоетики був той факт, що в першу чергу засвоювались ідеї бахтінської книги про Рабле. Як відзначив сучасний український дослідник О.С. Киченко, увага науковців зосереджувалася здебільшого на бахтінському аналізі універсальних міфологічних схем і на його увазі до загальнокультурної семантики ритуалу та міфу на тлі фольклорних і літературних традицій, у їх зв'язках з народним світоглядом, карнавальною обрядовою сміховою культурою [57, с. 8 – 9]. Головні ж концепти книги про

поетику Достоевського (поліфонічний роман, діалог) згадувалися доволі часто. Цитування відповідних сторінок, які з часом стали тривіальною ознакою належного літературознавчого «смаку», не сприяло утвердженню принципово нового розуміння міфічних і міфотворчих складових літератури. Науковці, що закладали підвалини міфопоетики, зорієнтованої на використання структуральних ідей, тлумачили спадщину Бахтіна в межах свого тодішнього ідеологічного та методологічного горизонту, не відчуваючи, кажучи мовою самого ж Бахтіна, її принципової «вненаходимости» щодо цього наукового утворення. Тут перетиналися й співіснували у складному симбіозі елементи фрейзерівського, юнгіанського розуміння міфу, ідеї новітнього західного структуралізму, російського формалізму та академічного міфологізму XIX сторіччя. В 1973 році Ю.М. Лотман та Б.А. Успенський написали статтю «Миф – имя – культура» [89, с. 525 – 543], у якій визнавали евристичну значущість бахтінської категорії «діалог» у міфопоетичних розвідках. Стаття розкривала гетерогенність людської свідомості, наявність у ній принципово різних шарів, що заперечують один одного: логізованого та його типологічного контрагента, міфологізованого сприйняття світу. Теза про їх принципову, нездоланну відмінність і водночас обопільну необхідність у співіснуванні відчутно перегукувалася з бахтінським уявленням про діалогічну природу свідомості, про онтологічну необхідність присутності «іншої», «чужої» свідомості в акті пізнання й творчості. Таке зближення з комплексом бахтінських ідей виходило за межі структурально-семіотичної методології. Наукова позиція Ю.М. Лотмана виглядала менш ортодоксальною, ніж погляди багатьох його однодумців та послідовників [див.: 42, с. 243 – 258; 55, с. 79 – 86]. Опублікована вже в 1990 році книга «Внутри мыслящих миров» підтвердила, наскільки продуктивним для самого Ю. Лотмана було наближення до ідей М. Бахтіна. У розділі «Семиосфера и проблема сюжета» він проаналізував, як у розділі «Премудрый змей» (роман «Бесы») міфологічне ядро з його тяжінням до побудови єдиного сюжету та єдиного, завершеного змісту вступає в діалогічні зв'язки з іншим принципом, своїм антиподом, який

передбачав руйнацію єдиного сюжету та змісту, – з принципом використання алогічності та випадковості («ексцесів та аномалій») [89, с. 289 – 293]. Однак остаточне зближення Ю. Лотмана та М. Бахтіна було проблематичним. Давалися ознаки вірності першого ідеям діалектичної логіки, іншого – неокантіанству, принципова світськість світогляду Ю. Лотмана та глибока релігійність М. Бахтіна. Розуміння «діалогічної структури» романів Достоевського [89, с. 289] залишилось у Ю. Лотмана типово структуралістським, наголос ставився саме на слові «структура». Діалогічні зв'язки різних тенденцій у побудові романного сюжетного простору сприймалися не як відношення незлиття та неподільності, в яких неможливими були завершеність і вичерпаність, не як прояв децентраційних та дестабілізаційних тенденцій. Російська структуралістська думка в особі її корифея була ладна сприйняти категорію «діалог» лише в упокореному її варіанті. «Діалогічна структура» залишалася структурою – тобто утворенням, яке має завершену будову, певні ознаки й параметри, до яких правомірним є застосування логізованих, статистичних методів обробки та пізнання. Загалом міфопоетичні дослідження представників тартусько-московської семіотичної школи не розвивали бахтінське розуміння діалогу міфу та творчої свідомості. Вони зосереджувались на проблематиці, яка повною мірою відповідала структуралістським настановам і не виходила за їх межі.

Вагомим внеском цієї школи у розвиток міфопоетики стала система уявлень про структурно-семантичні зв'язки між міфом, літературою і культурою. Основні напрямки міфопоетичних студій у 60-90 роки були такими: семіотичне вивчення міфу та міфологічної семантики (В'яч. Вс. Іванов, В.М. Топоров); пошуки структурних та семантичних компонентів міфу у творах літератури, дослідження їх функціонування на сюжетно-композиційному, образно-семантичному рівнях, у семантиці хронотопу, мотивної структури твору (В. Топоров, Б. Гаспаров, В. Руднев); вивчення міфу як універсальної культурної структури та її місця у семіосфері культури (Ю. Лотман, Б. Успенський, Є. Мелетинський).

Романи Достоевського стали тоді одним з об'єктів апробації структурно-семіотичних принципів вивчення міфопоетики літературного твору. Яскравим прикладом таких студій є стаття В.М. Топорова «О структуре романов Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»)» [141, с. 193–258]. У ній продемонстровано продуктивність пошуків «універсальних міфологічних схем» і «кодів» їх переведення у романну структуру. Фундаментальні ідеї структурального антрополога Клода Леві-Строса про існування загального великого міфу, спільного для колективної свідомості всього людства, відбито в дослідженні В.М. Топорова досить послідовно. Ю.М. Лотман у статті «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» також підкреслював креативну функцію міфу в утворенні завершеної сюжетної структури романів Достоевського та інших російських класиків XIX сторіччя [88, с. 325 – 344].

Актуальність завдань вивчення міфопоетики Достоевського певним чином підтвердила і поява створених на межі науки й публіцистики книг Ю. Селезньова, Ю. Кудрявцева, Ю. Карякіна, І. Волгіна, Л. Сараскіної. Міфічний зміст романів письменника розглядався не лише у контексті релігійно-філософських, моральних і суспільно-політичних шукань самого митця і його сучасників, а взагалі на тлі загальних тенденцій розвитку російської і світової культури й цивілізації. У них поступово формувався новий міф про Достоевського-пророка, який попереджав про загрозу руйнівних моральних «зсувів» у свідомості суспільства напередодні революційних катастроф. Така міфологізація Достоевського призводила до «вчитування» в його романи пророцтв щодо трагічних процесів російської історії буремного XX сторіччя*.

*Початок цієї міфологізації Достоевського поклали офіційні ідеологія та літературознавство. В 1968 році в третьому томі «Истории философии в СССР» надруковано статтю, у якій було сформульовано нові принципи ставлення до Достоевського. 11 жовтня 1971 року відбулось урочисте зібрання у Великому театрі, присвячене 150-й річниці з дня народження письменника. Б.Л. Сучков виголосив доповідь, у якій вже прилюдно було здійснено офіційну реабілітацію та, водночас, канонізацію Достоевського як митця, не чужого світові соціалізму [140]. Відкрилися шлюзи його міфологізації в межах радянської ідеології.

Наприкінці минулого сторіччя міфопоетичні студії набули статусу майже традиційної ланки російської науки про Достоевського. Збереглися й традиційні методологічні пріоритети. Розвивалися напрацювання семіотичної школи, які мали доповнювати принципи аналізу, запозичені у західних міфологів і міфокритиків. У багатьох новітніх російських міфопоетичних дослідженнях романів Достоевського використовувалися засади різних напрямків міфокритики – і архетипної, і ритуалістичної, і психоаналітичної критики, до яких додавалися принципи семіотики, герменевтики, феноменологізму та інструментарій, спрямований на дослідження онтології художнього слова [144, 52, 71].

Останнім часом частина російських науковців намагається вивчати міфопоетику Достоевського з погляду догматів російського православ'я і «російської ідеї». Колектив кафедри російської літератури Петрозаводського університету, очолюваної проф. В. Захаровим, є лідером у цих розвідках. Прибічники погляду на Достоевського як на захисника «святоотеческой» традиції російського православ'я існують і за межами Росії (італійський професор Сімонетта Сальвестроні [132]).

Новочасне перетворення Достоевського на корифея православ'я є своєрідним віддзеркаленням і продовженням традицій російської науки. Справа не лише в тім, що тут певною мірою повторюються й розвиваються ідеї російського релігійно-філософського ренесансу. Даються ознаки десятиріччя нехтування ідеями М. Бахтіна та, значною мірою, тяжіння представників структурально-семіотичної школи до пошуку універсальних (отже, непохитних та незмінних, «монологічних» – у антибахтінському сенсі) структур у художньому світі та міфопоетиці митця. Достоевський досі виглядає творцем авторитарного, завершеного, доконаного слова, яке у своїй змістовій та художній сутності позбавлене живого життя внутрішніх протиріч.

Достоевський перетворився на письменника, який критично ставився не до революціонерів взагалі, а лише до анархістів і заколотників, терористів і узурпаторів революційних перемог. Згодом, за умов ідеологічної і політичної «перебудови» радянського ладу, цей міф почали приводити у відповідність із суспільними очікуваннями демократичних змін.

У російській науці про Достоевського лише поодинокі науковці наполягають на необхідності зрозуміти та, врешті-решт, творчо використати ідеї Бахтіна. До їх послідовників та пропагандистів належав В. Кожин, сьогодні до них звертаються С. Бочаров, І. Шайтанов. Свого часу С.С. Аверинцев, знавець та прихильник гуманістичного та християнського світогляду, так висловлювався про нездоланні внутрішні протиріччя «Легенди про Великого Інквізитора» з роману «Брати Карамазови»: «Несомненный парадокс: Достоевский, горячий приверженец православного чуда, православной тайны, но в особенности – безусловного авторитета православного старчества и абсолютного патернализма православной монархии – этот же Достоевский мечет грома и молнии против чуда, тайны и авторитета [1, с. 323]». Вказавши на цей «парадокс», С.С. Аверинцев виявив саме діалогічну та незавершену, в бахтінському розумінні, сутність слова Достоевського.

Необхідно також визнати, що М. Бахтін мав якщо не прямих попередників, то, принаймні, однодумців – значні постаті російського релігійно-філософського ренесансу, що висловлювали оцінки, котрі розходилися з головним напрямком тодішньої думки про Достоевського, непохитного пророка нової релігійної ідеї. Йдеться не лише про В'яч. Іванова. Так, ще у 1880 році К. Леонтьєв у статті «О всемирной любви, по поводу речи Ф.М. Достоевского на Пушкинском празднике» не лише вперше наблизився до визнання непримиренних протиріч художнього світу Достоевського. Він – і це, безумовно, найголовніше – зрозумів, що існування таких протиріч репрезентує онтологічну сутність цього світу: «Поэтическое, живое согласование светлых тонов с темными – и *больше ничего!* В высшей степени цельная полутрагическая, полуясная опера, в которой грозные и печальные звуки чередуются с нежными и трогательными – и *больше ничего!* [77, с. 21]». Згодом про це писав Л. Шестов: «Кто хочет подойти ближе к Достоевскому, тот должен производить особого рода *exercitia spiritualia*: проводить часы, дни, годы в атмосфере взаимно друг друга исключаящих самоочевидностей – другого способа нет [152, с. 89]». В. Розанов в аналізі

«Легенды о Великом Инквизиторе» також посутньо наблизився до непримиренних протиріч всередині художнього світу Достоевського: «...она есть единственный в истории синтез самой пламенной жажды религиозного с совершенной неспособностью к нему... в ней мы находим глубокое сознание человеческой слабости, граничащее с презрением к человеку, и одновременно любовь к нему, простирающуюся до готовности оставить Бога и пойти разделить унижение человека, зверство и глупость его, но вместе – страдание [127, с. 144]».

У російському літературознавстві не поширений деконструктивістський підхід до міфопоетики Достоевського. Загалом деконструктивістські студії у сучасній українській [122] та російській дослідницькій практиці є поодинокими [155]. Їх стримує ще значна інерція концептів тартусько-московської структурально-семіотичної школи. На XIV Лотманівських читаннях (2006 рік), які відбулися за темою «Поетика міфу сьогодні», деконструктивістська інтерпретація міфу навіть не згадувалася. Значною мірою це зумовлено сприйняттям деконструктивізму як теоретичної доктрини, що абсолютно заперечує існування в сучасному світі гуманістичних цінностей взагалі і цінностей християнських зокрема. Однак деконструктивізм не заперечує право гуманізму на існування, а якщо і заперечує, то лише саму можливість сприйняття будь-якого світоглядного комплексу, в тому числі гуманістичного, християнського, як абсолютного центру, самодостатнього і позбавленого протиріч ядра, що здатне одноосібно зумовити та направити у єдино правильному руслі свідомість людини і суспільства. У західному літературознавстві ще з часів появи робіт Ю. Крістєвої про М. Бахтіна здійснено немало спроб дослідити романи Достоевського у модусі деконструкції. Наприклад, відомий англійський дослідник російської літератури Малькольм В. Джоунс пише: «...романи Достоевського, звичайно ж, тексти, що деконструюють самі себе... Достоевський мав глибокі підозри щодо будь-якої упевненості і жахливу, надприродну чутливість щодо того, коли, де і як її можна було б радикально, раз і назавжди підірвати... [28, с. 17]». Стосовно ж християнських міфів у романах Достоевського, він зауважив, що кожен з них

окремо і всі вони разом «вміщують у собі зерна власного розвінчання [28, с. 216]». Слід також вказати на певну парадоксальність ставлення російських науковців до деконструктивістських методик: вони майже не використовуються в аналізі творів Достоевського, однак до інших авторів застосовуються доволі послідовно. Яскравий приклад – аналіз О. Петровською саме роману Г. Мелвілла «Мобі Дік» [118].

М. Бахтін наполягав, що у художньому світі романів Достоевського нічого не вирішене і не може бути вирішене остаточно, раз і назавжди. В книзі «Проблемы поэтики Достоевского» він так формулював цю думку: «...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, все еще впереди и всегда будет впереди [8, с. 284 – 285]». Категорії «діалог», «поліфонія» розкривають новаторську сутність художнього мислення Достоевського. Концепція дійсності в його романах – це її сприйняття як хиткого, плинного, суперечливого і ненадійного утворення, в якому панують радше ймовірнісні, ніж детерміністські принципи. У такій дійсності не існує нічого усталеного, позірна об'єктивність є лише формою прояву завжди незавершеного процесу реалізації суб'єктивності. У праці «Слово в романе» (1934-1935) М. Бахтін так описував її художню онтологію: «...в речах персонажей дан глубокий и незавершенный конфликт с чужим словом в жизненном плане («слово другого обо мне»), в жизненно этическом (суд другого, признание и непризнание другим) и, наконец, в плане идеологическом (мировоззрения героев как незавершенный и незавершимый диалог) [7, с. 161]». Отож, останньої інстанції, жодної свідомості (чи авторської, чи свідомості персонажа), здатної оволодівати повною і самодостатньою істиною, в цьому художньому світі не існує. Такий художній світ **заперечує традицію логоцентризму, його буття є наскрізь децентрованим та інтерсуб'єктивним**. Як наслідок, виникає можливість і необхідність принципово нового підходу до міфопоетики Достоевського. Її вихідною точкою має стати розуміння того, що **художнє втілення міфу в його романах здійснюється за принципами**

загальної децентрації і діалогічного, інтерсуб'єктного існування всіх змістових і формальних компонентів цього художнього світу.

Висновки до розділу 1

Огляд наукового дискурсу, в якому відобразились загальна історія формування, головні наукові проблеми і перспективи порівняльного дослідження авторських міфів у романах «Мобі Дік» Г. Мелвілла та «Злочин і кара» Ф.М. Достоевського, дозволяє зробити такі висновки:

1. Компаративістська складова визначилась у дослідженнях північноамериканських науковців із перших років повернення художньої спадщини Германа Мелвілла в американську та світову культуру. Однак зусилля мелвіллознавців зосереджувалися на контактено-генетичних аспектах зв'язків його творчої свідомості з художньо-естетичним доробком величезної кількості північноамериканських і західноєвропейських митців. Евристичний потенціал таких студій на сьогодні майже вичерпаний. Значна частина науковців уже усвідомлює необхідність вивчення типологічних подібностей творчої свідомості автора «Білого Кита» і митців, з якими його не пов'язували відношення прямого чи опосередкованого літературного зв'язку. **Актуальною постає тема «Мелвілл і Достоевський»**, зокрема, **типологічне зіставлення двох уславлених романів – «Мобі Дік» та «Злочин і кара»**.

2. У північноамериканській міфокритиці і в російських міфопоетичних розвідках радянського і пострадянського періодів існують значні напрацювання у вивченні міфічного змісту романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» як окремих дослідницьких об'єктів. Огляд відповідних досліджень, створених обабіч Атлантики, дає можливість виявити їх важливі спільні і відмінні риси. Американським дослідникам більшою мірою притаманний методологічний плюралізм (поєднання фрейзерівських, юнгіанських та психоаналітичних принципів, а згодом звернення до ідей «нової критики», постструктуралізму,

деконструктивістських настанов і практик). У працях російських науковців в одному науковому контексті сходяться ідеї академічного міфологізму XIX сторіччя, російського формалізму, релігійно-філософського ренесансу, тартусько-московської структурально-семіотичної школи та західних міфологічних шкіл. Деконструктивістські підходи до міфопоетики романів Достоевського у сучасному російському літературознавстві не використовуються. Відповідно до цих методологічних векторів сформувалися і відмінності у напрямках та результатах вивчення міфопоетики обох романів. Північноамериканські дослідники «Білого Кита» вже з 70-80-х років відійшли від пошуків лише міфологічного підтексту цього твору (класичних міфологічних сюжетів, архетипів, міфем і міфологічних мотивів, покладених у його основу). Натомість актуальними стали завдання вивчення індивідуальної манери міфотворення Мелвілла, студіювання авторського міфу в романі «Мобі Дік». Російські науковці в силу не лише суто академічних, а нерідко ще й кон'юнктурно-політичних обставин, які визначали розвиток російської науки за останні два сторіччя, досі ще зосереджені здебільшого на дослідженнях загальних міфопоетичних структур, відбитих у романі «Злочин і кара». Тут дається взнаки традиція структурального підходу до міфопоетики, а також певні складнощі у сприйнятті ідей В'яч. Іванова та М. Бахтіна. Сучасна літературна теорія диктує необхідність подолання обмеженості названих підходів до міфопоетики роману «Злочин і кара». Правомірною та науково перспективною видається **постановка завдань типологічного дослідження процесів авторизації міфу в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара», зіставлення децентрованої, інтерсуб'єктної сутності авторських міфів, втілених у них.**

Ці завдання конкретизуються у проблематиці другого розділу дослідження. В ньому буде зроблено спробу визначити **соціокультурні й індивідуально-психологічні витоки авторських міфів** у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара»; окреслити **типологічну подібність семантичного ядра авторських міфів та їх художньої онтології.**

РОЗДІЛ 2

ТИПОЛОГІЯ АВТОРСЬКИХ МІФІВ У РОМАНАХ «МОБІ ДІК» ТА «ЗЛОЧИН І КАРА»

2.1. Соціокультурні та індивідуально-психологічні витоки авторських міфів Мелвілла і Достоєвського

До формування загальних уявлень про джерела міфологічного світосприйняття людини і світу в творчості Мелвілла долучались представники всіх напрямків міфокритики Сполучених Штатів [див.: 67, 68, 159, 163, 165, 166, 168, 170, 176, 180, 184, 186, 189, 200, 206, 225, 245, 246, 247, 250, 259]. Між прибічниками різних міфокритичних шкіл не існує принципових розбіжностей у визначенні соціокультурних та індивідуально-психологічних чинників, які зумовлювали становлення міфологізму Мелвілла. Серед таких чинників називали складні обставини його біографії: психічна хвороба і передчасна смерть батька, непрості обставини початку його особистого трудового життя, що спонукали замислюватися над загадковою єдністю буття й небуття та нездоланим протистоянням добра і зла. Північноамериканські міфокритики вбачали велике значення у морських мандрах майбутнього письменника, його перебуванні серед полінезійських дикунів. Знайомство з буттям, у якому панувала первісна свідомість і темні архаїчні вірування, складно поєднувалося, як вважають дослідники, з пуританськими основами його релігійного виховання. Значна увага приділялася також самоосвіті Мелвілла. Лише після того, як йому виповнилося двадцять п'ять років, він увійшов у широкий світ класичної філософії і шедеврів світової літератури. Набуті знання сумірялися з життєвим досвідом, з якого виростала увага до прадавніх архетипів людського духу. Не меншу зацікавленість науковців викликало притаманне Мелвіллу прагнення поєднувати біблійну

християнську міфологію з класичними міфами західноєвропейської і східної культур. У контексті утвердження його міфологізму розглядалося також засвоєння філософських ідей північноамериканського трансценденталізму, естетичних пошуків західноєвропейського і північноамериканського романтизму*.

Спостереження північноамериканських дослідників зазвичай пов'язуються з уявленнями про те, що міфологізм був домінантним у творчій свідомості Мелвілла. Ще 1957 року Ньютон Арвін точно і виразно підсумував сутність цих поглядів на міфічне підґрунтя особистості Мелвілла-митця: «Як у кожного щедро обдарованого поета, в його природі співіснували примітивне і цивілізоване, наївне і те, що породжене освітою, книжністю; примітивне тяжіння до «мислення» символами взаємодіяло із набутою культурою, спроможною оперувати абстракціями... Поетичну, міфотворчу уяву Мелвілла переслідувало видовище драми у світі і людському середовищі, драми, у якій порядкові і розумним засадам завжди протистоять безлад і безглуздя, де природні та надприродні сили інколи підтримують і доволі часто безжально карають людину, в якій добро і зло, благотворні і руйнівні тенденції, світло і пільма постають непорушно і неминуче взаємопов'язаними [159, с. 183]». Така точка зору на витоки міфологічної свідомості Германа Мелвілла в цілому відповідає методологічним настановам усіх напрямків північноамериканської критики. Саме на таких уявленнях зосередили свої пошуки науковці, що зверталися до аналізу процесів авторизації міфу в його творчості. За їх межі не виходять і сучасні північноамериканські дослідники, які розглядають міфічний зміст роману «Мобі Дік» з позицій теорії деконструктивізму.

Однак подібне загальне окреслення витоків міфологізму лише наближає до розуміння ролі, яку відігравав міф у творчій свідомості Мелвілла. Наближення ще

*Наскільки глибоко занурювався Мелвілл в атмосферу міфічного, свідчить епізод, про який розповів його сучасник дипломат Мансел Б. Філд у книзі «Спогади багатьох людей». Він став свідком того, як Олівер Венделл Голмс (видатний лікар, професор Гарварду, бостонський брамін, відомий письменник) вів із Мелвіллом кількагодинну бесіду про міфологію Сходу: «...Ніколи в житті мені не доводилося слухати більш цікавої розмови... [214, с. 362]».

не пояснює головного – принципів, за якими міфологічні уявлення ставали органічною складовою його художнього світу. Продуктивним у цьому сенсі, на наш погляд, може стати дослідження **витоків авторського міфотворення** та, безпосередньо, – вивчення **процесів виникнення і художнього втілення децентрованої, інтерсуб'єктної сутності авторського міфу** Мелвілла.

Аналітичну роботу варто розпочати зі звернення до твору, з яким Мелвілл увійшов у літературу, – з повісті «Тайпі» (1846 рік). Існує традиція, за якою частина дослідників відносила (та й досі ще відносить) цей твір до легкого, розважального, пригодницького жанру. Започаткував її, мабуть, ще Волт Вітмен, який у часи перебування на посаді редактора бруклінського «Орла» писав короткі рецензії на нові книги. На появу «Тайпі» Вітмен відгукнувся схвально, але якось надто поблажливо. Мовляв, книга цікава, навіть «приємна», якщо нічого робити посеред чудового літнього дня, то кращого засобу з задоволенням провести час годі й шукати [159, с. 5]. Оцінка Вітмена збігалася з читацьким сприйняттям повісті. У Британії та Америці її читали справді із задоволенням.

Навіть сам Мелвілл, здається, долучився до утвердження такої репутації своєї першої книги, сказавши, що в майбутньому її, можливо, почнуть давати американським малюкам разом з імбирним пряником. Але не слід забувати, що до гіркою жарту письменник вдався після провалу «Кита». Жарт насправді лише констатує: книгу прийняли так, як зуміли. За «легкістю» і пригодницьким сюжетом не помітили непростого і нелегкого для сприйняття змісту.

Цей зміст (довіримося авторському ставленню до власної книги) існує. До нього варто уважно придивитися вже з дуже важливої, на наш погляд, причини: у повісті «Тайпі» **відбулось народження децентрованого, інтерсуб'єктного авторського міфу** Мелвілла, що повною мірою зреалізувався вже в «Білому Киті».

Повість «Тайпі» не є достовірно-реалістичною розповіддю про пригоди і враження молодого матроса Германа Мелвілла, який дезертирував з американського китобійного судна і прожив декілька тижнів разом з

простакуватими, доброзичливими і гостинними людожерами. Перші біографи митця (Раймонд Вівер, Льюїс Мамфорд), яким ще бракувало документальних свідчень, ладні були розглядати цей твір як свідоцтво про достеменні обставини життя Мелвілла. Сучасні ж дослідники з великою підозрою ставляться до достовірності фактів, змодельованих у повісті*. В цьому вони мають рацію: Мелвілл з перших кроків свого письменництва демонстрував майже цілковиту байдужість до такої рутинної, нецікавої речі, як реальність. Професор Джон Брайант не дарма назвав його першу книгу «прелюдією до «Мобі Діка» [215, с. 10]». Літератор-початківець Герман Мелвілл розпочав із того, що згодом стало найголовнішою рисою його творчості, – з міфологізації буття.

Авторський міф, творення якого письменник почав у «Тайпі», увібрав у себе загальні уявлення, поширені в різноманітних формах міфічного світосприйняття. Насамперед це архетипи, що віддзеркалюють існування нездоланної прірви між світом і людиною. Світ постає у них як уособлення невідомих, могутніх та ворожих сил (фатуму, волі злих богів тощо), він є безжальним і холодно байдужим до людини. До цього міфічного комплексу входять також архетипи одвічної невдоволеності людського духу таким станом речей (міфологеми втечі з довкілля; паломництва як прагнення досягнути

*Висловлюються навіть радикальні думки, що автор «Тайпі» майже нічого не знав (та й не прагнув дізнатися) про справжнє життя полінезійських дикунів. Таких поглядів на достовірність фактів, викладених у повісті, дотримуються деякі учасники 4-ої Міжнародної конференції «Мелвілл та Тихий океан» (Гаваї, червень 2003 року). Наприклад, Мері К. Беркау-Едвардс наполягала, що письменник, можливо, взагалі жодного дня не провів серед тубільців острова Нукухіва в долині Тайпі-Вай (Taipi-Vai), яку він назвав Тайпі (Турее) [161]. У власній книзі Мелвілл відтворив те, про що вже вдома, за робочим столом, довідався з книжок про Полінезію. До цієї, вторинної за своїм походженням інформації, він додав колоритні, здебільшого вигадані, фантастичні або, принаймні, вкрай перебільшені легенди і байки про людожерів, котрі чув у корабельному кубрику та у всіляких місцях, де охоче розв'язувалися язики нетверезих матросів та маргіналізованих тубільців, що жили і годувались серед прибульців з цивілізованого світу. Взагалі автор повісті «Тайпі» сьогодні має погану репутацію серед представників сучасної полінезійської інтелігенції, що звинувачують його в наклепі на своїх пращурів [202]. Однак для значної частини сучасного населення острова Нукухіва книга і особистість Мелвілла є важливою частиною ледь не історичного самоусвідомлення. Існує немала кількість людей, що вважають себе його нащадками. Різновид червоних за кольором водоростей тубільці досі називають «кров'ю Моу-Моу» – кров'ю хороброго вождя, якого герой Мелвілла важко поранив під час своєї втечі з острова [202].

потаємний, сакральний сенс буття та знайти іншу, милосерднішу, прихильнішу до людини землю), мотиви протистояння світові (міфологема прометеївського виклику волі богів), відмови від смиренного прийняття сутності світу, протистояння і боротьби з панівними силами. Звернімо увагу: семантика авторського міфу не просто відтворювала відомі міфічні мотиви. **Авторський міф**, який створив Мелвілл у повісті «Тайпі», є **децентрованим та інтерсуб'єктивним у глибинній сутності**.

Загальні міфічні мотиви входять до семантичного ядра авторського міфу не на умовах їх простого відтворення й об'єднання. Мелвілл не виступає простим повторювачем міфів, який сліпо наслідує загальні міфічні схеми. **Семантичне ядро авторського міфу в повісті «Тайпі»** виникає внаслідок взаємодії підсвідомого (неусвідомленого відтворення міфологічних моделей, схем і структур) і свідомої творчої орієнтації на міфологізацію буття. Підсвідома і свідомі складові творчого мислення Мелвілла – це антагоністичні, протилежні первні, що просто не здатні втілитися одне без одного. Вони перебувають у взаємних зв'язках, для розуміння та визначення яких прийнятною є бахтінська категорія «діалог»: несвідоме немов вдивляється у дзеркало свідомого, аби отримати підтвердження свого існування, докази свого особливого, протилежного свідомому, статусу. Такою ж мірою свідоме не може відокремитися від несвідомого, потребує його постійної присутності задля утвердження власного буття. Прадавні міфічні схеми (неусвідомлене відтворення глибинних архетипних структур) отримують змістову та формальну визначеність лише завдяки тому, що промовляють чужою для себе «мовою» свідомого, мовою, яка в контексті повісті є водночас запереченням несвідомого і єдино можливою формою, єдиним засобом його художньої реалізації. Саме тому прадавні міфічні схеми і мотиви (мотиви бунту проти волі богів, прометеївська міфологема) реалізуються у повісті «Тайпі» в процесі постійної взаємодії, в діалогічному контакті – взаємному запереченні і взаємному доповненні – з новітньою, свідомо утвореною міфологією, що

народилася в сучасному світі, та з авторською орієнтацією на міфологізацію буття.

Семантичне ядро авторського міфу внаслідок своєї діалогічної природи постає як принципово незавершене, плинне, полівалентне, відкрите і готове до того, аби в нього могли проникати і в ньому народжуватися нові, принципово інші складові. Воно перебуває у постійному процесі внутрішніх змін і перетворень, у стані, який виключає можливість завершеності, закінченості, вичерпаності внутрішнього діалогу. Діалог не може бути завершеним, оскільки у випадку завершеності він сягнув би стану самозаперечення, самознищення, – перетворився б на свою цілковиту протилежність, на монолог. Отже, **інтерсуб'єктна сутність авторського міфу є, водночас, сутністю децентрованою**, такою, що заперечує будь-яку можливість і необхідність виникнення в художньому світі повісті «Тайпі» ідейно-художнього центру, одномірного і позбавленого внутрішніх протиріч змісту.

Інтерсуб'єктність і децентрованість авторського міфу – це органічний для Германа Мелвілла прояв наріжних якостей його світогляду, його ставлення до світу й людини. Письменникові властива глибока недовіра до намагань вибудувувати всеосяжні, вичерпні і позбавлені внутрішніх протиріч (монологічні у своїй сутності) системи світоглядних (політичних, релігійних і етичних) переконань. Для нього було принципово неможливим погоджуватися з тим, щоб якась вербально оформлена система знань, уявлень чи відчуттів (зокрема, й міфічна концептуалізація буття) претендувала на статус абсолютного, остаточного знання про світ. Позитивістську, логоцентричну парадигму мислення Мелвілл сприймав як неприйнятну. Сьогодні важко (власне, неможливо) точно простежити, як саме, чому, внаслідок яких процесів ментального і психологічного характеру Мелвілл переконався у необхідності заперечення такої парадигми. Натомість можливо відтворити зовнішні прояви, «сліди» формування незадоволеності логоцентричним складом мислення. Н. Готорн, єдиний близький йому сучасник, дуже точно охарактеризував драму його релігійної свідомості,

сказавши, що Герман Мелвілл не може жити без віри, але з вірою також не здатний існувати [229, с. 300]. Відомо також і те, яку позицію займав письменник напередодні громадянської війни, коли країна вже розколювалася на два ворожі табори в ставленні до рабовласництва. Він відмовлявся сприймати світ як центрований з допомогою жорстких опозицій «аболіціонізм – рабовласництво», «Південь – Північ». Антагоністи, що ставали по обидва боки барикад, насправді уподібнювалися один одному. Всі залишалися заручниками політичних і економічних доктрин, рабами релігійних переконань, расових забобонів. «А хто не раб? [93, с. 41]» – з таким запитанням звертався він до сучасників. Раби намагаються вирішувати долю рабів. Краще б спочатку позбавилися невільництва у власних душах. Мелвілл заперечував релігійні та політичні намагання окреслювати пізнавальний, ціннісний центр, здатний концентрувати абсолютне, застигле й несуперечливе осереддя знань, ідей і переконань.

Заперечення можливості існування будь-якого світоглядного центру утверджувалось під час роботи над повістю «Тайпі» і вело письменника до міфологізації буття, до створення децентрованого, інтерсуб'єктного авторського міфу.

У повісті владно заявляв про себе міфічний мотив людської непокори ворожим обставинам буття, протистояння силам, які, немов прадавні невблаганні боги, прирікали героя повісті на страждання. Молодий матрос американського китобійного судна не бажав миритися з вкрай важкими обставинами, що склалися під час невдалого рейсу, не хотів пити гнилу воду, їсти плісняві сухарі, терпіти знущання деспотичного капітана. Він замислив втечу – кинув виклик долі. А доля в цьому контексті повісті – не лише якась анонімна сила, що існувала невідомо де та невідомо як. Жорстокість долі уособлює цілком реальний світ цивілізації, мікрокосм корабля, на якому матрос приречений нести свою вкрай важку службу. Самому Мелвіллу була добре знайома спрямованість цивілізації проти людини. Замолоду, на важкому шляху випробувань, він скуштував її плоди. Цивілізація була для нього символом тривоги, приниження і бідності, постійного тиску думок

про завтрашній день, дисонансу між розумом і почуттями, бажаннями і реальністю. З власного досвіду він знав, наскільки сильним може бути бажання кинути виклик цивілізації. До того ж Мелвілл-митець знаходився під впливом загального для новітньої романтичної міфології протиставлення цивілізації світові природи, світу первісних, архаїчних стосунків між людьми (русоїстський за своїм корінням міф про переваги «природного стану» над цивілізацією, про «шляхетних дикунів»).

Утеча його героя з китобійного судна – це вчинок, у якому відбулася діалогічна зустріч різних міфічних мотивів. Один з них репрезентує давні міфи про бунт проти злої долі, проти безжальної і байдужої волі богів. Другий – новий за часом свого виникнення та за сутністю – літературний, романтичний, митецький, свідомо виплеканий міф про звабливу начебто чарівність світу природи, про прекрасну первісну людину в її природному стані, якої ще не обтяжили і не спотворили вади цивілізації.

Первісний світ, у який Мелвілл занурювався разом зі своїм героєм, постає у вигляді дуже привабливої онтологічної опозиції цивілізованому варварству, її хворобливій атмосфері («civilized barbarity... tainted atmosphere of a feverish civilization [216, с. 125]»). У цьому світі зникало відчуття швидкоплинного часу, все існувало в повільному, величному ритмі прадавніх, природних процесів. Людське життя не відокремлюється тут від буття ласкавого неба, щедрої землі, лагідних хвиль океану, привітних, сповнених тиші вічності лісів. Цей світ існував нібито лише заради того, аби приносити радість, дарувати відчуття нескінченного щастя. Вже з перших сторінок повісті, порівнюючи сучасну, цивілізовану людину з дикуном, якого не торкнулись сторіччя прогресу, герой повісті розмірковує: а чи не дикун, байдужий до тисячі сучасних потреб, до якого не можуть досягнутися нескінченні тривоги і клопоти, здатен з цих двох виглядати найщасливішим? («... insensible as he is to a thousands wants, and removed from harassing cares, may not the savage be the happier man of the two? [216, с. 29]»). Однак майже водночас, на початку п'ятого розділу, виникає заперечення таких міркувань. Первісний світ

– це добре розуміє герой повісті – виявляється небезпечним для нього. Серед щасливих дикунів існують зовсім не шляхетні, кровожерливі канібали, що можуть залюбки з'їсти прибульця з іншого, цивілізованого світу. Які наслідки матиме втеча в невідомий, загадковий світ первісного буття – рятівні чи згубні для нього? Отже, з початку повісті семантика авторського міфу містить зародки внутрішніх протиріч, внутрішнього діалогу.

Романтичний міф про шляхетність дикунів ускладнюється не лише темою канібалізму. Втім тема людожерства в контексті повісті швидко набирала особливого значення. Дикуні, серед яких змушений жити головний герой, дуже приязно ставилися до нього. Томмо (таке ім'я дали йому тайпійці) до самого кінця повісті не міг зрозуміти, чим саме викликана їх доброзичлива гостинність. Незрозумілим залишався його статус. Хто він – полонений чи гість? Томмо з жахом підозрює, усе частіше отримуючи підтвердження небезпідставності своїх побоювань, що поїдання людської плоті було поширеним звичаєм серед тих, хто оточував його. Може, з часом йому самому доведеться стати жертвою їх дикунської звички? Але психологічний дискомфорт дивним чином поєднується в його свідомості з іншими станами. Молодий втікач з американського китобійця – це перший мелвілівський герой, що намагається осягнути складність світу і душі сучасної людини. Надалі всі головні герої книг Мелвілла будуть демонструвати подібну схильність до світоглядної рефлексії, яка була властивою і йому самому. З розвитком сюжетних колізій Томмо все частіше замислюється над тим, що страшний звичай їсти собі подібних, можливо, не є найжахливішим проявом людської природи. Хіба те, що чинять з дикунами білі люди, не виглядає новітнім, цивілізованим людожерством? Хоча вони і не поїдають людську плоть, однак їх поява на полінезійських островах призводила до масової загибелі тубільців від пияцтва, від хвороб, від жорстокої експлуатації, від нових звичаїв, що принесли з собою прибульці. То хто ж тоді – дикуни чи цивілізовані варвари – мають бути визнаними за найстрашніших людожерів? Але Томмо не обмежився лише постановкою питання про те, хто є гіршим: дикуни чи представники

цивілізованого світу. Рефлексія його свідомості глибша, вона складно взаємодіє з семантичним ядром авторського міфу і веде до інтуїтивного визнання того, що світ і людське життя взагалі є чимось таким, чому не можна дати жодного розумного, несуперечливого пояснення. Життя – це страшне і безглузде поєднання добра і зла. Вони, ці нібито абсолютно антагоністичні первні, насправді укорінені одне в іншому, існують навіть не поруч, а разом, нероздільно і незмісимо. Прозріння Томмо свідчать про те, що в авторському міфі повісті нуртувала діалогічна, інтерсуб'єктна взаємодія його складових. Це призводило до появи **нової складової авторського міфу**, яка виростала у своєму величному, всесвітньому і всеосяжному масштабі. Такої сили набував **міфічний мотив одвічного та нерозривного буття добра і зла. Саме він постав як змістове, семантичне ядро авторського міфу повісті.** Міфологізація буття і людської свідомості, яку здійснив Мелвілл, привела героя повісті до визнання неможливості досягнути, зрозуміти таку єдність добра і зла.

Власне, все подальше розгортання сюжету повісті є послідовним втіленням, утвердженням інтерсуб'єктної, децентрованої сутності авторського міфу. Відповідно до неї, зміст твору постає таким, що не передбачає одновимірності художніх рішень. Герой приречений на те, щоб його свідомість розривалася між крайнощами: щирою симпатією до первісного світу і не менш щирим острахом перед його темною, загрозливою архаїкою.

Втеча, яка відбувається у розв'язці повісті, – втеча назад, у цивілізований світ, стає для нього вчинком, якого просто неможливо уникнути, і водночас вчинком, який не розв'язує вузол «епістемологічної невпевненості», що притаманний його свідомості. Бо втікати доводиться саме назад, у цивілізований світ, ворожість якого до себе герой знав давно. Обставини склалися так, що добре знайомий йому світ виглядав єдиною можливою рятівною альтернативою світу канібалів. Однак не існує жодних гарантій, що дуже швидко героєві знов не доведеться відчувати, наскільки злим є той, нібито рятівний, світ цивілізації.

Зовні проста пригодницька повість (такий собі «імбирний пряник» для малечі, здатний, як вважав ще Волт Вітмен, давати лише задоволення від «легкого» читання) насправді вмщував складну неоднорівномірність і невичерпність глибокого, ледь не трагічного змісту. Децентрована, інтерсуб'єктна сутність авторського міфу не утверджувала жодної завершеної, однозначної ідеї. Повість взагалі нічого остаточно не утверджувала, окрім відчуття загальної абсурдності всіх форм, усіх проявів людського буття та вічної, нездоланної єдності добра і зла. Спокою і щастя для її героя не існує ніде: ані у світі цивілізації, ані у світі архаїки. Всюди на власній долі йому довелося відчути наслідки неподільної єдності добра і зла. Людина скрізь та завжди приречена на нездійсненні спроби відшукати те місце на землі, де вона могла б заспокоїтися і гармонізувати свої стосунки зі світом. Їй залишається єдине – одвічно перебувати в стані інтерсуб'єктного, децентрованого сприйняття світу і самої себе. Кожен учинок, кожне відчуття, кожна думка людини містить у собі зерна власного заперечення, спростування, діалогічного, інтерсуб'єктного самосприйняття. У світі людської свідомості взагалі не існує нічого насправді сталого, окрім реальності цього нескінченного діалогу. За складністю свого змісту повість «Тайпі» (погодимося з професором Брайантом) справді стала «прелюдією» до роману «Мобі Дік».

Але лише «прелюдією». Герой повісті не уподібнюється ані Ізмаїлу, ані, тим більше, капітану Ахабу. Томмо є лише об'єктом, до якого застосовується мелвіллівське міфотворення. Він тільки спостерігає за нерозривністю добра і зла, тільки констатує її. Ізмаїл і Ахаб – інші. Ізмаїл (недарма він постає як моряк-філософ) намагається пояснити, збагнути причину неподільності добра і зла. Ахаб – натура дієва, героїчна, бунтівна. Йому мало споглядати, пояснювати – він прагне розрубати вузол, в якому з'єдналися добро і зло. Однак Томмо – їх попередник, без якого обидва ці герої були б неможливими.

У Ф.М.Достоевського інші, але в найголовнішому споріднені з Мелвіллом витоки міфологічного світосприйняття. З самого початку творчого шляху його не полишало відчуття особистого протистояння навколишньому

світові. Воно загострилось у хвилини очікування виконання смертного вироку і за роки каторги, перетворилось на домінанту його психічного стану у пореформеному житті, яке письменник розглядав як кризове для людини і суспільства. На власному досвіді, що підсилювався хворобою, він знав і згубну, руйнівну силу пристрастей, темних глибин підсвідомості.

Важливим для формування міфологізму Достоєвського було принципове протистояння традиціям просвітницького раціоналізму і гуманізму. Згодом це протистояння перетворилося на заперечення всіх (ліберальних, консервативних, революційних) доктрин суспільного розвитку, в яких доля окремої особистості розглядалася крізь призму інтересів суспільства, держави, людства взагалі. Письменник не погоджувався з будь-якими намаганнями ставити буття окремої людини у залежність від суспільного блага, соціального і матеріального прогресу. Він був послідовним у переконанні, що прогрес не має ані сенсу, ані виправдання, якщо служіння йому веде до нехтування особистістю або навіть вимагає офіри задля загального блага суспільства.

Достоєвському властиве загострене інтуїтивне передчуття майбутніх історичних потрясінь, страшних і нездоланих протиріч, перед якими, вважав, він, наївною та безпорадною була гуманістична віра просвітників, Гегеля та усіх їх спадкоємців у те, начебто ідея прогресу дає історії іманентний зміст, що історичний розвиток може бути скерованим у гуманістичне русло, може стати корисним для суспільства та особистості. Сподівання, що розум спроможний розпізнати в історії якийсь позитивний, прихильний до людини зміст, узагальнити його і скористатися ним заради суспільства та особистості, – все це Достоєвський вважав сучасним марновірством, свідченням фатальних методологічних помилок, маніфестацією нездоланої обмеженості людського розуму. Його спротив викликали намагання стверджувати, начебто природа особистості (подібно до іманентної сутності історії) базується на якихсь позитивних цінностях і, подібно до історичного розвитку, може бути пізнаваною і скерованою в бік загального добра. У «Нотатках з підпілля» (1864 рік) він вперше відверто висловив думки,

що потім стали наріжними для всіх його уславлених романів. Між суспільством і окремою особистістю, між загальним рухом історії і буттям окремої людини – нездоланна прірва. Суспільство і особистість – одвічні антагоністи. Будь-які намагання вдосконалювати соціум кожна особистість приречена сприймати як ворожі зазіхання на повноту її свободи, як обмеження права на індивідуальне, антираціоналістичне за своєю природою свавілля її духу. В особистому бутті людина далеко не завжди дослухається до розуму, вона не прагне завжди ставати на бік добра, її вчинки та бажання мотивують темні, нерозпізнані сили. Кришталеві палаци майбутнього суспільства, що мали б відповідати принципів загальної користі, людина не проміняє на темні, страхітливі закутки особистісного «підпілля». Не проміняє лише заради того, аби не втратити свого права на повну, нічим не обмежену, нічим не вмотивовану, ні до чого не скеровану, примхливу і непокірливу волю, яка нехтує всім, обстоюючи лише одне – своє особисте воління, в якому немає ані сенсу, ані мети, ані прагнення добра. «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» – питає підпільний парадоксаліст і дає відповідь: «Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить [34, с. 174]».

З часів Л. Шестова [152] створено багато наукових праць, у яких основні ідеї «Нотаток з підпілля» характеризуються як втілення всеосяжної загальноєвропейської кризи гуманістичної, детерміністсько-позитивістської, логоцентричної парадигми наукового і художнього мислення, як передбачення філософських та естетичних принципів Ф. Ніцше та екзистенціалізму [28, 30, 52, 73, 144, 147]. Зусиллями М.М. Бахтіна ще у першій третині минулого сторіччя виявлено найголовніший принцип художнього втілення свідомості героя «Нотаток» – діалогічне існування «на границях с чужою мыслью, с чужим сознанием» [8, с. 56]. Сьогодні ж, у світлі теоретичних і практичних настанов деконструктивізму, стало зрозумілим, яким саме митцем уже 1864 року був автор «Нотаток з підпілля». Філософсько–естетичні, морально-етичні переконання, реалізовані в цьому творі, **були його першим і дуже впевненим запереченням**

традиції логоцентризму і художнім втіленням інтерсуб'єктної природи людської свідомості. У зв'язку з проблематикою нашого дослідження слід підкреслити, що саме «Нотатки з підпілля» можна розглядати як твір, у якому Достоевський вперше здійснив художню міфологізацію буття і свідомості, спробував втілити **авторський міф**. З певних (остаточно нез'ясованих) причин така спроба не була завершена. Сам митець обірвав працю над «Нотатками», але, ймовірно, це було зумовлене не лише його волею. 26 березня 1864 р. у листі до брата Михайла він написав рядки, що певною мірою пояснюють причину його особистого охолодження до подальшої роботи. «Свиньи цензора□, – писав він, – там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа, – то запрещено [36, с. 73]». Саме там, у «Нотатках», мала здійснитися **художня реалізація авторського міфу**. Звернімо увагу на написане: «...потребность веры и Христа...» (саме «потребность» – те, до чого прагне, чого потребує особистість, що для неї є внутрішньою необхідністю). Тут виразно проступає не церковне розуміння релігійного прозріння і приходу до віри, до осягнення божої благодаті та ідеї спасіння. Неканонічність слів і думок Достоевського стали ще більш помітними у листі тому ж адресатові від 13-14 квітня 1864 р. : «Ты понимаешь, что такое переход в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня, но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой [36, с. 85]». На думку С. Бочарова, метафора, пов'язана зі сферою музики, якою, пояснюючи свій нереалізований задум, скористався Достоевський («Ты понимаешь, что такое переход в музыке...»), є не випадковою та дуже важливою [12, с. 632 – 638]. Музика і словесність – мистецтва різні, у кожного з них свої, специфічні засоби художнього вираження і впливу на свідомість реципієнта. Достоевському, вочевидь, видавалися недостатніми можливості слова. Він планував здійснити такий художній «перехід» до «потребности веры и Христа», який виводив за звичайні межі, за той рівень можливостей слова, який був опанований традиційною релігійною свідомістю і сучасною йому літературою. У

«Нотатках» він прагнув такого слова, яке було б здатне промовляти те, що словами майже не означається (музиці, інструментальній насамперед, слова взагалі не потрібні). Письменник збирався говорити про те, що людська свідомість за допомогою звичного інструментарію розсудливості, раціоналістичності опанувати не може. Він мав задум звернутися до іншого рівня свідомості, до її ірраціональних підвалин, активізувати містичний досвід особистості. Така спрямованість задуму «Нотаток» вела до міфологізації буття і свідомості, до створення **авторського міфу як засобу реалізації децентрованого та інтерсуб'єктного за своєю сутністю художнього світу цього твору**. Однак з причин незавершеності та викривлень, зумовлених цензурним свавіллям, семантичне ядро авторського міфу не набуло в «Нотатках» повної змістовної окресленості. «Перехід» до «потребности веры и Христа» Достоєвський відчував як незавершений, але потенційно можливий і вкрай необхідний.

Незавершеність «Нотаток» не закриває можливості розуміння, якими мали бути семантичне ядро авторського міфу і його децентрована, інтерсуб'єктна художня онтологія. Міфічному мисленню властиве сприйняття світу в неподільній єдності добра і зла. М.І. Стеблін-Каменський в одній зі своїх праць зауважив, що персонажі класичного міфу мають право існувати ніби «по той бік добра і зла [139, с. 72]». **Семантичне ядро авторського міфу "Нотаток", за умови повної реалізації їх задуму, мабуть, вміщувало б саме таке "потойбічне" співіснування добра і зла**. Авторський міф Достоєвського передбачав би можливість такого ж, подібного до класичного міфу, невідокремленого існування добра і зла у свідомості «підпільного парадоксалиста». Авторський міф передбачав би такі їх стосунки, що не вписуються у звичну для людської свідомості бінарну, раціоналістичну опозицію добра і зла. Семантика авторського міфу в «Нотатках» мала б призвести до повної руйнації чітко окресленого морального центру твору, мала б бути свідченням вичерпаності уявлень про те, що в морально-етичній царині можливе існування одновимірних, застиглих істин, непідвладних сумнівам і запереченням. Ця

руйнація є дуже відчутною навіть у наявному тексті (хоча він репрезентує лише частину авторського задуму). «Підпільний парадоксаліст» відверто нехтує межами між добром і злом. Для повноти реалізації авторського міфу в «Нотатках» бракує лише того, що сам автор визначав як «перехід», який здійснюється за ірраціональною «логікою» міфу, або, за словами самого Достоевського з листа до брата, за ірраціональною і невербалізованою логікою музики.

Семантика авторського міфу передбачає «перехід» головного героя «Нотаток» до віри та Христа, «перехід», що уможлиблювався внаслідок діалогічної неподільності, інтерсуб'єктного взаємопроникнення добра і зла. Але (і попри незавершеність «Нотаток») не можна не розуміти, що концептуально – як художня, нехай остаточно незреалізована, необхідність – **саме в «Нотатках з підпілля» авторський міф заявив про себе.** У цьому творі Достоевський вперше відчув, якою силою, якими можливостями проникнення в найпотаємніші сфери людської душі володіє стихія міфу.

Децентрована, інтерсуб'єктна сутність авторського міфу генетично і безпосередньо пов'язана з фундаментальними якостями художньої свідомості і взагалі самої особистості Достоевського. Добре відоме його зізнання: «...я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных... [35, с. 176]». Не можна не помітити, що жага віри постає у нерозривній єдності з невірою та сумнівами, виростаючи з них. У самому собі Достоевський відчував здійснення того «переходу», що мерехтів у «Нотатках з підпілля». Варто також підкреслити, що ці слова Достоевського про себе дуже нагадують оцінку, яку Н. Готорн дав свідомості Г. Мелвілла, сказавши, що той не може жити без віри, але лише з вірою також не здатний існувати. Важливо, що ставлення обох до релігії продемонструвало вихід за межі логоцентричної опозиції «віра – невіра». Свідомість кожного постає як така, у якій співіснують на умовах неподільності і незлиття, на умовах нескінченного діалогу два «Я» – той, хто вірує, і той, хто не

здатний вірувати. У їх злитті і водночас взаємному запереченні, в їх інтресуб'єктному існуванні реалізуються особистість і Мелвілла, і Достоевського.

Семантичне ядро авторського міфу, що вперше намітилося в "Нотатках з підпілля", у більш деталізованому і конкретизованому змісті та в складних стосунках з класичною міфологією і новочасними міфами згодом розвивалося в усіх романах Достоевського, починаючи зі «Злочину і карі».

Сприйняття Достоевським людини, російського люду, до якого він з часів каторги уважно приглядався, репрезентує цю ж семантичну наповненість його авторського міфу. В «Щоденнику письменника» за лютий 1876 року є згадка про те, як колись його, переляканого вовком малого хлопчика, пригорнув до себе та заспокоїв мужик Марей [32, с. 46 – 49]. Образ мужика Марей абсолютно позбавлений протиріч, він цілковите добро, без домішок хоча б краплини зла. Марей уособлював для письменника великі, добрі, рятівні, натхненні Богом сили, приховані в російському народі.

У 1873 році в тому ж «Щоденнику письменника» Достоевський розповів ще одну історію про російську людину (уривок під назвою «Влас»). Вона, на відміну від розповіді про мужика Марей, повною мірою відбиває семантичні складові авторського міфу, вперше силуетно окреслені в «Нотатках з підпілля». Сільські хлопці вихвалялись зухвалістю. Один погодився вистрелити в принесену з церкви проскуру. «...И вот только бы выстрелить, вдруг передо мною как есть крест, а на нем распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии [33, с. 34]». У цьому епізоді, за словами Достоевського, найвищою мірою виявила себе російська людина: «Это прежде всего забвение всякой мерки во всем... Это потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну – и в частных случаях, но весьма нередко броситься в нее... Это – потребность отрицания в человеке, иногда самом неотрицающем и благоговееющем, отрицания всего, самой главной святыни сердца своего, самого полного идеала своего, всей народной святыни во всей ее полноте, перед которой сейчас лишь благоговел и которая вдруг как бы стала ему

невыносимым каким-то бременем... [33, с. 35]». Ці рядки об'єктивують те, про що Достоєвський збирався сказати ще в «Нотатках з підпілля», – про неможливість усталеного морального центру в людській душі, про нездоланність і нескінченність діалогу між її неподільними складовими, про приреченість свідомості перебувати у постійному стані «переходу» від зла до добра і від добра до зла.

Таке розуміння людини зумовило в останні роки його життя есхатологічне передбачення страшної майбутньої катастрофи, якої країні не уникнути, бо таким є народ, такою є інтелігенція, такими є всі: «...Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край... если продолжится такой же "кутеж" еще хоть только на десять лет, то и представитъ нельзя последствий... мы давно уже вступили в полнейшую неизвестность [33, с. 41]». Недаремно ж докорінно змінилося в останні роки життя Достоєвського ставлення до політики. Раніше він міг виступати як активний, пристрасний учасник ідеологічного протистояння, затятий полеміст, нещадний до супротивників. Він міг бути одностороннім Белінського, петрашевців, наближатися до слов'янофілів. До його слова прислухалися такі різні постаті російського духовного та політичного життя, як М. Страхов, Вол. Соловйов, К. Победоносцев. Але справжнім його заповітом стали не ідеї політичного та морального гатунку, які він у той чи інший час брався сповідувати*. У виступі на відкритті пам'ятника Пушкіну всім учасникам політичних та літературних суперечок Достоєвський запропонував те,

* Достоєвський-митець та Достоєвський-публіцист разюче протистоять один одному. Достоєвський-публіцист створював одномірний, застиглий світ істин у їх останній інстанції, в якому не було місця для протиріч думки. Цей світ відповідає традиції логоцентричного мислення, яку сам митець послідовно руйнував у своїх художніх творах. Саме «пророцтва» з «Щоденника письменника» досі приваблюють ту частину російської інтелігенції, яка, незважаючи на трагічний, кривавий досвід минулого сторіччя і не менш сумний досвід сучасного глобалізованого світу, ладна повторювати тези про особливу, рятівну для всього людства історичну місію Росії і російського народу, який єдиний серед всіх інших несе Бога в душі. Не менш популярними в певному середовищі залишаються його настанови про те, що без віри в християнського Бога людство неминуче дійде до самознищення, що лише православ'я (на відміну від хибного католицизму) є рятівним віросповіданням тощо. Однак ще Л. Шестов в післяжовтневу добу писав про відчуття гіркого розчарування, яке неминуче виникає внаслідок знайомства з публіцистикою Достоєвського [152, с. 108].

що виходило не лише за межі політичних і естетичних доктрин, а взагалі за межі логічного сприйняття, те, що мало величезну, хоча і недовгу за часом силу емоційної дієвості, – імператив «смирення». «Смирення» виводило за кордони логоцентризму, доктрини будь-якого прогресизму – ліберального, революційного або консервативного. «Смирення» відкривало інші обрії духу, що існують поза логікою і раціональністю. Визнання необхідності «смирення» сформувалась у зв'язку з міфотворчістю Достоевського, ставало віддзеркаленням тих прозрінь, до яких письменника вела авторська міфологізація буття і людини.

Заклик російського письменника до «смирення» перегукується з порадою Мелвілла кожному з сучасників задуматися над своїм особистим духовним невірністю. Порада Мелвілла сучасникам долати невірність їх духу є проявом інтерсуб'єктності його думки. Волю духу можна утверджувати лише у взаємодії, діалозі зі світом, з іншими суб'єктами свідомості. Воля духу – феномен **інтерсуб'єктний**. Те ж саме властиве «смиренності», адже Достоевський мав на увазі не усамітнену смиренність чернецтва, оскільки звертався до дійових осіб суспільного конфлікту.

Для обох митців, які саме так, децентровано та інтерсуб'єктно, сприймали світ, людину і буття ідей, було закономірним і природним **звернення до міфу**. **Міф за своєю сутністю та природою не знає опозицій логоцентризму**. Він не розділяє реального і фантастичного, правди й вимислу, не знає абсолютної протилежності добра і зла. Єдине протиставлення, що існує у міфі, – це протиставлення «сакральне – профанне». Втім це не застигле, не абсолютне протиставлення. Поділ на сакральне і профанне у міфологічному мисленні передбачає можливість їх взаємоперетворень: для сакрального завжди існує можливість занурення в нищу сферу, а профанне може змінити своє єство, щоб піднятися до височин сакрального буття. **Міф інтерсуб'єктний**, його існування потребує прийняття. Міф живе у діалозі з свідомістю реципієнта, людини, що вірить у нього, людини, яку він переконує. **Децентровану, інтерсуб'єктну сутність авторських міфів Мелвілла і Достоевського, типологічну подібність**

їх семантичного ядра і художньої онтології в романах "Мобі Дік" та "Злочин і кара" розглянемо в наступних підрозділах.

2.2. Децентрованість та інтерсуб'єктність авторських міфів Мелвілла і Достоевського

На вищих сторінках окреслена типологічна подібність витоків міфологічного світосприйняття й авторського міфотворення Мелвілла і Достоевського. Творче зростання митців відбувалось на різних континентах, за різних соціокультурних обставин. Однак гетерогенність довкілля і неповторність особистої долі митців не перешкоджають розумінню того, наскільки близькими, принципово подібними вони були у розумінні світу й людини. Ця спорідненість виявляється у тому, що Мелвіллу та Достоевському притаманні глибока недовіра до позитивістсько-детерміністської, логоцентричної парадигми мислення, що була типовою для їх сучасників на обох континентах. Будь-які намагання створювати несуперечливі, остаточні концепції буття, шукати їх «першопричини», несуперечливо пояснювати все, що існує в житті, формулювати його логізовану узагальнювальну версію, прогресистські концепції історичного і духовного розвитку, – все це викликало спротив і Мелвілла, і Достоевського. Цей спротив зумовлював звернення кожного з них до міфу. Міф ставав засобом вираження їх незгоди з панівним типом світосприйняття і мислення. Міф, що за своєю онтологічною сутністю є явищем децентрованим та інтерсуб'єктивним, відкривав їм обрії митецького міфотворення, яке руйнувало освячене багатовіковою традицією логоцентричне сприйняття дійсності і усталені форми її художнього відтворення.

Аналіз повісті «Тайпі» та «Нотаток з підпілля», здійснений у попередньому підрозділі, уможлиблює окреслення **типології змістової наповненості, семантичного ядра авторських міфів**, що втілювався у текстах Мелвілла і Достоевського. Обидва твори репрезентують **уявлення про неподільність**,

нерозривність і водночас незлиття добра і зла у світі та людській душі. Слід підкреслити, що ці феномени у художньому світі обох митців мають особливий статус. Їх статус – **міфічний**, тобто такий, що жодним чином не претендує на зв'язок з позитивістським, детерміністським мисленням і формами художнього осягнення реальності, які базувались би на принципах лінейного, каузального, діалектичного розуміння й відтворення всебічних зв'язків між об'єктами.

Для розуміння специфічності естетичної і художньої активності свідомості обох митців важливо передусім з'ясувати правомірність і межі застосування до авторських міфів Мелвілла і Достоевського понять «**змістова наповненість**» і «**семантичне ядро**». Етимологічно вони провокують думки про існування змістового, семантичного «центру», якогось усталеного і найголовнішого, пріоритетного осереддя індивідуальної міфотворчості кожного з митців. Такі підходи, на наш погляд, є хибними, оскільки штовхають на битий шлях традиційних уявлень про міфотворення, що здійснилося в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Абсолютна більшість наявних на сьогодні варіантів міфокритичного і міфопоетичного прочитання цих творів зумовлені саме переконаністю дослідників у необхідності і можливості відшукати, визначити якийсь «центр», змістове міфічне осереддя кожного з романів. Намагання впоратися з такими завданням призводили, як свідчить багаторічна історія інтерпретації обох творів у міфічному аспекті, до вкрай суперечливих висновків.

Вражає багатоголосся оцінок і формулювань, що існують у цьому дослідницькому дискурсі. Нагадаємо лише деякі, дуже різні та суперечливі висловлювання авторитетних північноамериканських дослідників роману «Мобі Дік». Наприклад, Чарлз Олсон (1947 р.) писав, що протистояння Білого Кита та Ахаба уявляє велику битву Бога і Сатани. Ахав в Олсона пов'язаний з силами зла, він на боці Сатани (хоча, за логікою Олсона, він також є близьким і до Прометея у всій полівалентності цього міфічного героя, що не лише відкривав знання людству, а й спокушав їх відійти від Бога) [227, с. 56]. Натомість М.О. Персівал (1950 р.) вважав, що «роман ґрунтується на християнському міфі

про гріхопадіння перших людей [234, с. 118]»; Н. Арвін (1957 р.) також вказував на міф про гріхопадіння [159, с. 182]. Б. Франклін же (1963 р.), як відомо, додавав у визначення мелвіллівського міфотворення новий вектор: «Міф про Білого Кита є головним міфом роману «Мобі Дік» – цей міф слугує єднальною ланкою для різних, часто-густо суперечливих ідей... [184, с. 211]». Судження Б. Франкліна варті на особливу увагу, бо наближаються до визнання необхідності полишити битий шлях пошуків «найголовнішого» міфу або міфічного мотиву.

Російські дослідники міфопоетики роману «Злочин і кара» також досить суперечливо висловлювалися про головний міф цього твору. В'яч. Іванов, який першим розпочав студіювати «основний міф» роману, визначав його як авторське переосмислення прадавніх міфологічних уявлень про Матір-Землю і гностичні міфи про душу світу, її падіння і спасіння [див.: 126]. Авторитет В'яч. Іванова і численні посилання на його праці не завадили сучасним дослідникам запропонувати принципово інші варіанти визначення міфічного «центру» роману. Наприклад, В.М. Топоров був переконаний, що в романі «возникает некий общий смысл», зумовлений зверненням митця до «космологических схем мифопоэтической традиции [141, с. 193, 200]». Р.Г. Назіров уважав, що свій власний міф у романі «Злочин і кара» Достоевський побудував на мотиві Воскресіння [105, с. 54]. У докторській дисертації, захищеній в Арзамаському університеті (2002 рік), Б.С. Кондратьєв також наголосив, що міфологічну фабулу роману визначає міф про Воскресіння [69, с. 143].

Було б помилковим категорично оцінювати ці висловлювання як «правомірні» чи «хибні». Кожне з них є по-своєму правомірним, відображуючи певні змістові й формальні особливості авторського міфотворення Мелвілла та Достоевського. Однак усі вони разом та кожне зокрема є хибними у претензії визначити в авторських міфах найголовнішу, найважливішу компоненту. Їх помилковість – помилковість методологічного гатунку – зумовлена тим, що митецьке міфотворення Мелвілла та Достоевського розглядається у межах логоцентричної традиції. Авторські міфи, втілені у романах «Мобі Дік» та

«Злочин і кара», сприймаються як такі, в яких необхідно і можливо відшукати «центр», найважливіше осереддя. Наслідки багаторічного вивчення міфічного змісту обох романів засвідчують безперспективність таких намагань. Вони досі не дають переконливого результату, прийняттого для всіх, хто такі пошуки здійснює. Такого результату вони просто не можуть дати, адже неможливо відшукати «центр» там, де він не існує і не може існувати.

Саме тому доцільно наголосити: поняття **«змістова наповненість»** і **«семантичне ядро»** мають застосовуватися до авторських міфів обох митців лише з урахуванням онтологічної специфіки міфу. Зміст, семантичне ядро авторського міфу не повинні сприйматися і аналізуватися як застигле, чітко окреслене, **«центроване»** утворення. Застосування понять **«змістова наповненість»** і **«семантичне ядро»** є продуктивним за умови розуміння того, що наявність певного семантичного, змістового осереддя (у сенсі втілення певного міфу або міфічного мотиву) є водночас запереченням його можливості як незмінного, застиглого центру авторського міфу (сталі основи, що виконує функцію організації і координації усєї міфічної структури художнього твору). Наше розуміння понять **«змістова наповненість»** і **«семантичне ядро»** кореспондує з ідеями Жака Дерріди, які походять ще з 1966 року з його уславленої промови в університеті Джона Гопкінса (США). Як відомо, тоді Дерріда не лише окреслив необхідність децентрування структур мислення і відмови від намагань розглядати текст як тоталізовану замкнуту цілісність. Не менш послідовно він руйнував і освячене авторитетом Леві-Стросса структуралістське розуміння міфу як утворення, організаційним і координаційним центром якого виступають бінарні опозиції [27].

Змістова, семантична ядра охоплює певні міфи (тобто, передбачає певну змістову визначеність та скінченність), не перетворюючи їх на усталений «центр». **Ядро авторського міфу є, за думкою Дерріди, «полем» вільної, нескінченної гри відмінностей ("заміщень") змісту та значень у скінчених межах: «Це, по суті, поле вільної гри, тобто поле нескінченних заміщень у замкненості**

нескінченного ансамблю. Це поле дозволяє такі нескінченні заміщення тільки тому, що замість того, щоб бути невичерпним полем, як це маємо у класичній гіпотезі, замість бути досить розлогим, йому чогось бракує, бракує центру, який гальмує і дає підстави для гри заміщень [27, с. 628]».

Отже, визнання того, що змістове, семантичне ядро авторських міфів романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» репрезентує загальні для обох митців міфічні уявлення про неподільність, нерозривність і водночас незлиття добра і зла у світі та людській душі, вимагає **розуміння онтологічної сутності цього семантичного ядра**. У термінах деконструктивізму це змістове, семантичне ядро існує, за словами Дерріди, **на онтологічних умовах постійної реалізації «оприсутнення його відсутності»** [27, с. 628]. Воно втілює свою здатність постійно перебувати у стані нестабільності, допускати і заохочувати «вільну гру» інших значень і змістів, здатність знищувати свою внутрішню ідентичність і провокувати багатозначність відмінностей. Змістове, семантичне ядро авторського міфу уможлиблює, зумовлює і просто **потребує присутності** (художнього використання) **багатьох міфічних мотивів**, кожен з яких, своєю чергою, здатний до руйнації власної ідентичності, до її заміщення іншими змістами, – тобто **кожен міф здійснює «вільну гру» з іншими міфами та міфічними мотивами**. Саме тому наявні сьогодні численні визначення авторських міфів Мелвілла і Достоевського не можна визнати стовідсотково правильними. Кожне з них зумовлене визнанням якогось окремого міфу як найголовнішого, незмінного центру, що домінує над усією ідейно-художньою структурою твору, внаслідок чого вона перетворюється на застигле, незмінне утворення, позбавлене живого життя внутрішніх протиріч.

Друга важлива особливість онтології змістового, семантичного ядра авторських міфів Мелвілла та Достоевського ще не стала предметом уваги дослідників. Вона пов'язана з **внутрішніми зв'язками і незлиттям добра і зла в авторських міфах обох митців**. Добро і зло – абсолютно антагоністичні тенденції. З точки зору традиційної логіки до них правомірно застосовують базове

правило, яке ще з часів Аристотеля наголошує: між твердженням і запереченням третього бути не може. Утвердження добра вимагає заперечення зла і навпаки – утвердження зла заперечує добро. Традиційне, раціоналістичне сприйняття добра і зла вибудовує бінарну опозицію за схемою «або – або»: або добро, або зло. Ніяку іншу, «третю» можливість для реалізації ставлення людської свідомості до цих антагоністичних тенденцій згідно з правилом виключення третього традиційна логіка не передбачає. Правило виключення третього (прибічники формальної логіки часто називають його законом) яскраво ілюструє логоцентричну парадигму мислення, воно перетворює сприйняття і мислення на логізований, унормований процес. Авторські міфи Мелвілла і Достоєвського руйнують таке сприйняття й таке мислення. Натомість вони стверджують **неможливу з точки зору традиційної логіки можливість третього**. Семантичне, змістове ядро їх авторських міфів заперечує правило виключення третього. Онтологія авторського міфу не зумовлена логоцентричною парадигмою. Авторські міфи в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» деформують опозицію «добро – зло». Відношення добра і зла не підпорядковуються принципу «або – або», вони цей принцип **ігнорують**. Місце чіткого бінарного протиставлення займає **невирішувальна антиномія**. Ствердження добра в авторському міфі передбачає не заперечення зла. Ствердження як заперечення є неможливим, оскільки зло також наділене статусом «присутності». Добро й зло в авторських міфах Мелвілла та Достоєвського існують не на умовах взаємного заперечення, не за принципом «або – або». У художньому світі романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» виникає третя можливість – точніше, **онтологічна неможливість обирати або зло, або добро, неможливість окремого існування як добра, так і зла**. Кожна з цих антагоністичних сутностей для уможливлення власної реалізації має постійно відбиватися в дзеркалі іншої, між ними відбувається **постійний і нескінченний внутрішній діалог**, який ніколи не може припинитися і дійти до якогось остаточного вирішення (якщо інтерпретувати такі відношення у термінах

М.Бахтіна). У термінах деконструктивізму ці відношення є відношеннями **інтерсуб'єктивними**.

Семантичне ядро авторських міфів романів «Мобі Дік» і «Злочин і кара» повною мірою реалізує свою децентрованість та інтерсуб'єктивність у такому важливому компоненті художнього світу, яким є **семантика імені головних героїв**. Аналіз семантики імен, обраних авторами для головних персонажів своїх романів, дає можливість здійснити **перше наближення до розуміння типології змістового ядра авторських міфів та їх художньої онтології** в обох романах.

«Звіть мене Ізмаїлом» («Call me Ishmael») [93, с. 38], – ця фраза, енергійне звучання якої деякі дослідники порівнювали з першими чотирма нотами П'ятої симфонії Бетховена, відразу занурює читачів в атмосферу біблійного міфу. Ізмаїл – один із героїв Старого Заповіту, первісток Авраама. Як передбачувалось пророцтвом, біблійний Ізмаїл наділений вільнодумством і водночас дикістю. Біблія говорить, що він «як дикий осел між людьми, – рука його на всіх, а рука всіх – на нього. І буде він жити при всіх своїх браттях», – тобто завжди перебуватиме на якомусь дивному роздоріжжі – він буде «при всіх своїх браттях», але ж залишатиметься чужинцем («рука його на всіх, а рука всіх – на нього [59, с. 14]»). Він приречений бути не лише чужим для всіх, але ще й мінливим – він одночасно і поруч з усіма, але ж і проти усіх.

Мелвілл використовує усю палітру значень цього імені. Його Ізмаїл є «диким» не лише тому, що має природну, органічну (подібну до дикої природи) свободу душі й розуму. Він здатний завжди бути різним – двоїтим. У першому ж розділі Ізмаїл розповідає, чому він хоче вирушити в море на китобійному судні: «Я люблю плавати в заказаних морях, сходити на дикі береги. Не зневажаючи всього доброго, я водночас зірко підмічаю страхіття і вмю зживатися з ними, якщо тільки вдається; адже завжди добре бути в злагоді з усіма мешканцями тієї оселі, де живеш [93, с. 43]». Вільний і двоїтий Ізмаїл відкритий усьому, що існує або може виникати у світі, він має дар розуміти величну привабливість добра, однак він є відкритим і для того, щоб одночасно співіснувати зі злом, «бути в

злагоді» з його лихою силою. Ім'я, яке Мелвілл обрав для свого героя, втілює авторську переконаність у тому, що в світі немає ані абсолютного добра, ані абсолютного зла, у світі взагалі не існує нічого однозначного, встановленого раз і назавжди. Ім'я уособлює децентровану, інтерсуб'єктну сутність авторського міфу, слугує реалізації його художньої онтології. У «Киті» ніщо не спроможне бути однозначно позитивним, або однозначно негативним, тут неможливе існування однієї правди й однієї істини, котрі б не викликали сумніву внаслідок їх діалогічного перехрещення й взаємодії з іншими правдами, іншими системами цінностей і пріоритетів.

У Достоевського семантика прізвища та імені головного героя репрезентує подібну змістову й онтологічну сутність авторського міфу. Уособлюються взаємодія суперечливих дій і станів, обопільне витіснення й заміщення тенденцій, кожна з яких є запереченням іншої: роз'єднання і єднання. Першу – ту, що роз'єднує, – втілює прізвище Раскольников. У російській мові воно промовисто пов'язане з семантикою «раскола» – роз'єднання єдиної церкви на ворожі, непримиренні табори і взагалі з привнесенням у світ розбрату, протистояння, заперечення і руйнації цілісності, єдності. Фонетична і змістова забарвленість імені Родіон (Родион) актуалізують іншу семантику – семантику єднання, пов'язану зі словами «род», «народ», «Родина». **Ім'я та прізвище героя утворюють семантичний вузол, який єднає протилежності, змушує різне існувати в стані невідокремленості.** Ім'я по батькові («Романович») до цієї єдності непокерованого додає семантику, що цю єдність остаточно закріплює. Ім'я Роман («римлянин» – у латинському корені; «крепкий», «сильный» – у грецькому варіанті, відомішому в Росії завдяки походженню її православ'я) ніби накладає на поєднання протилежних сутностей міцну («крепкую») печать, яка остаточно скріплює і освячує загальну єдність непокерованого і неподільного.

Таким чином, **семантика імен головних героїв створює в обох романах онтологічне підґрунтя для реалізації «вільної гри», діалогічних, інтерсуб'єктних відношень різних складових авторського міфу.** Полівалентна

семантика імен провіщає «оприсутнення відсутності» однозначного центру в його семантичному, змістовому ядрі. З початку обох романів виникають онтологічні умови для реалізації міфічної неподільності добра і зла, їх обопільного тяжіння до взаємовитіснення і взаємозаміщення, подолання й одночасного втілення власної ідентичності, умови для можливості кожного бути водночас собою і власною протилежністю.

Додамо, що з початку обох романів безпосередні, конкретні **шляхи художньої онтологізації семантичного, змістового ядра авторських міфів розходяться, стають різними, особливими**. Митці прокладають свої, окремі шляхи до вирішення типологічно спільного художнього завдання.

Ізмаїл і Раскольников суттєво різні у ставленні кожного з них до самого себе і навколишнього світу. Обидва – герої-ідеологи, кожен зосереджений на роздумах про сутність людини та буття, кожен шукає свого призначення у світі. У цьому сенсі обидва вони є особистостями дієвої спрямованості. Але дієвість Ізмаїла – дієвість духовного, розумового характеру, він спостерігає, думає, узагальнює. Ізмаїл живе життям духу (він моряк-філософ). Натомість Раскольников інший, він поєднує таку ж напружену духовну діяльність (обдумування своєї «теорії») з жагою прямої, безпосередньої дії – з бажанням неодмінно перевіряти «теорію», «вирішувати» її та самого себе особистим діянням, вчинком. Суб'єктність Ізмаїла – це суб'єктність споглядання, обдумування, узагальнення. Недаремно він виступає в ролі наратора. Натомість суб'єктність Раскольникова єднає суб'єктність думки і суб'єктність дієвого вторгнення в буття.

У наступному підрозділі перейдемо безпосередньо до аналізу конкретики проявів типологічної подібності художньої онтології децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Це завдання підпорядковуємо загальній проблематиці нашого дослідження. Зауважимо, що воно не передбачає почергової інтерпретації цілісності міфічного змісту обох романів.

2.3. Художня онтологія авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара»

Художнє буття авторського міфу в романі про Білого Кита реалізується насамперед у наративі Ізмаїла. Його суб'єктне слово зумовлює відтворення й осмислення образів основних героїв і подій, зображених у романі. У розповіді про гонитву за Мобі Діком він постійно використовує міфічні мотиви. Найчастіше Ізмаїл звертається до класичної грецької міфології і міфології Старого Заповіту. Проте загальна міфічна «палітра» Ізмаїла моделює ще й міфи і міфічні мотиви, запозичені з гностицизму, з християнських єретичних вчень, з давніх релігій Сходу (зороастризму, маніхейства). Ізмаїл небайдужий до ісламу, індуїзму, до вірувань давніх китайців, народів Полінезії, єгипетської та асирійської міфологій. Наратор згадує релігійні переконання американських квакерів, пресвітеріанців, конгрегаціоналістів, шейкерів. Моряк-філософ полюбляє використовувати новітні й освячені віками літературні міфологеми. Поруч з частими посиланнями на Біблію в його наративі наявні міфічні образи Гомера, Софокла, Рабле, Сервантеса, Шекспіра, Мільтона, Гете та інших митців. Текст роману рясніє іменами богів (Посейдон, Зевс, Юпітер, Брама, Вішну, Зороастр, Далай-Лама, Христос). Ізмаїл не забуває численних святих, апостолів, пророків, янголів, архангелів. Серед біблійних персонажів – Адам і Єва, Йона, Йов, Ісая, Соломон, Самсон, Лазар, Сім, Мафусаїл, Ієровоам, Ірод, Юдіф, Ной, Місак, Рахіль та ін. Він артикулює у своїй розповіді сюжети класичних міфів про Нарциса, Прометея, Персея, Ахілла, Пана, Геркулеса, титанів, Андромеду, Іксіона. Всі міфічні компоненти наративу Ізмаїла вивчені і ретельно систематизовані в працях багатьох північноамериканських дослідників і вчених з пострадянського простору [159, 170, 184, 200, 250, 11, 116, 153]. Дублювати результати багаторічних зусиль, екстенсивних за своєю спрямованістю, немає сенсу. Своє завдання вбачаємо у тому, щоб зосередити увагу **на діалогічних відношеннях, на «вільній грі»**

міфічних компонентів нарративу Ізмаїла і на ролі цих відношень в художньому світі роману.

Наратив Ізмаїла вибудовує, організує сюжетну канву, синтезує внутрішній світ роману в концептуальне ціле. Його наратив уводить у художню реальність твору образи капітана Ахаба і Мобі Діка, міфологізуючи їх, перетворює кожний на поле «вільної гри» антиномій, якими постають складові авторського міфу.

Задовго до того, як у 28 розділі капітан Ахаб з'явиться на юті «Пеквода», в романі вже зароджується процес його міфологізації. В 17 розділі Ізмаїл підписує контракт із господарями корабля і вперше довідується, як звать його капітана. Саме Ізмаїл актуалізує інтенцію біблійного трактування Ахаба **як злого царя**. Біблійний Ахаб був злим царем, двадцять два роки був володарем Ізраїлю, немало завинивши перед Господом. Ахаб не лише надміру войовничий і лихий; найбільшою його провиною стало те, що на початку свого правління він поклонявся не істинному Богу, а язичницькому Ваалові [59, с. 365]. Ізмаїл одразу пригадує розв'язку історії біблійного Ахаба та звертається до своїх роботодавців із питанням: «Коли того розпусного царя вбили, то хіба не лизали його кров собаки? [93, с. 112]». Втім цю інтенцію, яка увиразнює злу сутність Ахаба, відразу ж заперечує інша інтенція. Один з господарів вітрильника запевняє, що капітан «Пеквода», хоча і носить ім'я, котре, за Біблією, зажило лихої слави, однак є **доброю людиною**, точніше кажучи, добрягою – «не побожним добрягою», а «лайливим добрягою [93, с. 112]». Далі повідомляється, що в останньому рейсі через клятого кита Ахаб втратив ногу і відтоді постійно перебуває у пригніченому настрої, інколи навіть скаженіючи. Але «...чи може Ахаб бути до краю, безнадійно лихою людиною? Ні, ні, хлопче, хай який він не є, позначений, проклятий, але Ахаб має людське сумління! [93, с. 113]». Вислухавши усе це, Ізмаїл опиняється у глибокій, дивній задумі. Його рішення стати китобоєм саме на «Пекводі» не змінилося, але капітан судна видався Ізмаїлові занадто незвичайною людиною. Ізмаїл не міг для себе пояснити, що ж переважало в його ставленні до Ахаба: співчуття до каліцтва чи щось інше – почуття, яке схоже на страх, але і

відрізняється від страху, – якесь особливе, йому самому незрозуміле почуття... Цей стан душі Ізмаїла зумовлений неможливістю однозначної відповіді на питання: хто ж такий Ахаб? Добру □ чи злу служить він? Це стан епістемологічної невпевненості, неможливості відшукати стійку, чітку систему буттєвих орієнтирів і пріоритетів. Уже тут, у просторі перших розділів роману, реалізується децентроване, інтерсуб'єктне осереддя авторського міфу: воно зумовлює **принципову неможливість сприйняти людську сутність капітана Ахаба в межах бінарної опозиції «добро-зло»**. Капітан «Пеквода» постає водночас пов'язаним і з тим, і з іншим: зі злом та з добром. Кожна з протилежних можливостей визначення його сутності є правомірною, кожна має право на існування, однак кожна заперечує, витісняє і заміщує іншу. Семантика образу постає як поле «вільної гри» значень, яка виключає можливість їх примирення, поєднання протилежностей. **Утворюється «невирішувальна антиномія» протистояння і водночас неподільного буття добра і зла в образі Ахаба**. Ця антиномія зла/добра не може розв'язатися виникненням якогось «добра-зла» («доброго зла» або «злого добра»). Художня онтологія авторського міфу зумовлює саме єдність і протилежність, неподільність і незлиття протилежних складових образу капітана Ахаба. Наратив Ізмаїла унаочнює відношення цих протилежностей як відношення діалогічні, інтерсуб'єктні.

У своїй боротьбі проти Білого Кита капітан Ахаб постає водночас і як втілення зла, як носій руйнівного індивідуалізму, що прирікає на загибель усю команду «Пеквода», і як уособлення безкорисливого добра, як герой, що прагне врятувати світ від зла, втіленого в киті-убивці, і виступає проти загальної несправедливості буття, його ворожості людині. Жодна з цих складових образу Ахаба (чи індивідуалістична, чи альтруїстична) у романі не переважає – **і це відповідає децентрованій, інтерсуб'єктній сутності і художній онтології авторського міфу**. Особливого значення у наративі, що окреслює формат образу Ахаба, набуває «вільна гра» інтенцій міфів про Йону, Йова та Прометея.

Мотиви біблійного міфу про Йону актуалізуються у розділах «Казання», «Честь і слава китоловства», «Йона з історичного погляду» і розсіяні у цілісності наративу Ізмаїла. Нерідко мотиви цього міфу постають у гумористичному модусі веселої гри їх змістовими компонентами. Так, у розділі «Заїзд «Кит» міцні напої («маячно і смерть») морякам продає зморшкуватий дідок, такий собі «новітній проклятий Йона», що сидить у «шинквасі», збудованому «...ніби... грубе відтворення голови гренландського кита [93, с. 49]». В іншому випадку Йона зараховується до списку видатних постатей, що в певний спосіб мали справу з китами, отже, були причетні до «честі та слави китоловства»: «Персей, святий Георгій, пророк Йона, Геракл і Вішну! Оце реєстр членів клубу! Котрий іще клуб, крім китобійського, може похвалитися таким? [93, с. 389]».

Веселе глузування з Йони не заважає реалізації тих інтенцій цього міфу, що є значущими для розуміння сутності капітана Ахаба. Біблійного Йону Бог скарав за непокору своїй волі. Пророк перебував у череві кита, аж доки не збагнув мудрості і всеосяжної благодаті Божої волі. Ахаб після першої зустрічі з Мобі Діком, скалічений та принижений, довго лежав у глибині, в череві корабля. Та, на відміну від Йони, якому відкрилося розуміння безмежності Божого добра, він після нестерпних страждань тіла та душі стає на бік зла.

Ахаб перетворюється на бунтаря, що намагається не лише помститися Мобі Дікові. Він заперечує саму мудрість і благодать Божого промислу, яким створено світ, у якому на людську згубу існують такі жахливі чудовиська, як Білий Кит. Недаремно в тій частині наративу, де Ізмаїл намагається пояснити своє ставлення до гонитви за білим левіатаном, актуалізована інтенція ще одного біблійного міфу – міфу про Йова. Старозавітний Йов – праведник, до якого з шаленства бурі звернувся сам Господь, аби відкрити незбагненну для людського розуму таїну світу як Божого творіння. Господь вказав Йову на тварин, у порівнянні з якими людські сили є незначними і жалюгідними. Серед них найвеличнішим є кит – левіатан, бо «немає подоби йому на землі, він безстрашним створений, він бачить усе, що високе, він цар над усім пишним звір'ям! [59, с. 539]». Іntenція цього

біблійного міфічного мотиву поглиблює й увиразнює зв'язок капітана Ахаб зі злом: «...він націлив себе на зухвалу, невблаганну, протиприродну помсту. І ось тепер цей сивоголовий нечестивець із прокльонами ганявся по всьому світу за Йововим китом на чолі команди, зібраної з усяких покручів, відступників, парій, канібалів... [93, с. 212]». Ганятися за «Йововим китом» – значить посягати на те Боже створіння, якому, як сказано в Біблії, немає подоби на землі, – тобто виступати проти Божої волі, відверто слугувати злу.

Зрештою інтенції міфів про Йону та Йова не є однозначними. Вони висвітлюють Ахаба не лише як прибічника зла. Ці ж інтенції повертають його образ і в інший бік – у сторону добра. Біблійні розповіді про Йону та Йова закінчуються їх наверненням до Бога, до розуміння його всеосяжного добра. Отже, обидва міфічні мотиви увиразнюють в образі Ахаба ще й семантику, пов'язану з добром, із наверненням до добра. Семантика міфів про Йону та Йова не текстуалізується експліцитно, однак кожен читач роману, знайомий з Біблією, не може не відчувати її наявності, не може не розуміти, що складне сплетіння різних інтенцій міфів про Йону та Йова Мелвілл використав не випадково й не даремно. Інтенції цих біблійних міфів модифікують образ Ахаба в складне, суперечливе семантичне утворення – капітан «Пеквода» стає причетним до зла, однак його зла сутність зовсім не виключає зв'язку з добром. Відбувається саме те, що має відбуватися унаслідок реалізації децентрованої, інтерсуб'єктної семантики мелвілівського авторського міфу: центральний образ роману перетворюється в надскладне семантичне утворення, в якому жодна з його складових – до добра або зла – не переважає. Кожна з них реалізується з тією ж повнотою існування, яку має інша, протилежна за значенням.

Семантична амбівалентність образу Ахаба уявлюється також з боку іншого міфу – міфу про Прометея. У 108 розділі, в якому сюжет стрімко наближається до трагічної розв'язки, корабельні коваль і тесля виготовляють капітанові новий протез замість щойно зламаного. Ахаб нервує, його дратує залежність від повільної праці цих жалюгідних ремісників. У своїй гордині він тричі згадує

Прометея, який у давніх міфах створював людей і був у цьому суперником самого Зевса [98, с. 443]. Ахаб каже, що замовив би Прометееві особливу людину: «...зріст – п'ятдесят футів без підборів; далі – огруддя за зразком Темзинського тунелю; далі – ноги з корінням... далі – руки в зап'ястку обводом три фути; серця не треба зовсім, лоб мідний, чверть акру доброго мозку... Чи замовляти очі, щоб бачили все зовні? Дай-но подумаю... Ні, не треба. Краще хай зробить віконце в маківці, щоб світло лилося всередину. Оце тобі замовлення, і гайда [93, с. 483]». Люди, яких створив Прометей, подібно богам, дивилися в небо. Ахабова людина теж мала б володіти такою здатністю, їй потрібні були б не звичайні очі й звичайний людській зір, а «...віконце в маківці, щоб світло лилося всередину...».

Інтенції прометеївського міфу поглиблюють внутрішні протиріччя образу Ахаба. В античній міфології Прометей не лише страдник, який приніс себе в жертву, всупереч волі Зевса дарувавши людям вогонь. Існувала ще й традиція зображення Прометея як негативного героя, в провину якому ставилось те, що, створивши людей, він піклувався насамперед про їх тіло, а з душевних здібностей дарував лише левову злість та шаленство. Вогонь, що він приніс людям, прирік їх на згубну ворожість і нескінченні страждання [98, с. 444]. Всі ці – позитивні й негативні – оцінні компоненти міфу про Прометея проектується в романі на образ капітана Ахаба. Він також готовий до самопожертви заради доброї мети – перемоги над Білим Китом, якого трактує як втілення загрози людству, уособлення світового зла. Водночас ця ж самопожертва породжує зло, прирікає на загибель всю команду «Пеквода» – людей, заради яких Ахаб готовий іти на смерть. Його остання атака на Білого Кита повністю прояснює те, яку саме людину хотів би він творити: «За весла, веслярі! Першому, хто спробує вискочити з мого човна, я всаджу оцей гарпун. Ви вже не люди, ви мої руки й ноги, тож слухайтеся мене [93, с. 570]». Капітан Ахаб прагне позбавити своїх підлеглих звичайних людських почуттів: «...Ви вже не люди...». Те, чим обдарував людей Прометей – лєвова злість і шаленство, – саме це до вподоби капітану «Пеквода».

Принципово подібним чином децентроване, інтерсуб'єктне ядро авторського міфу зумовлює змістову сутність образу ворога капітана Ахаба – Мобі Діка.

З Білим Китом читач починає знайомитися ще до того, як він з'явився у полі зору матросів, що виглядали свого противника зі щогл «Пеквода». У цьому знайомстві особливо важливим є 41 розділ, який і названий «Мобі Дік». Саме в цьому розділі увиразнюються основні особливості міфологізації його образу.

Велетенський кит постає як уособлення вічного й незборимого зла, ворожого світові й людині. Таку оцінку реалізує та частина наративу, що презентує думки капітана Ахаба. У Білому Киті, який занапастив немало людей, він убачає персоніфікацію сил зла, що загрожують знищити і людину, і світ. «Білий Кит невідступно плыв перед його внутрішнім зором, як утілення всіх тих лихих сил, що часом пожирають із середини людину глибокої душі, поки не зоставлять її хоч і живою, але з половиною серця й легенів. Перед тією невловною темною силою, яка існувала справіку і якій навіть сьогоднішні християни віддають у володіння половину всесвіту, а стародавні офіти Сходу вшановували її в постаті диявола, Ахаб не падав ниць, не поклонявся їй, як вони; в своєму безумстві ототожнивши ту силу із зненавидженим Білим Китом, він, тяжко скалічений, повстав проти неї [93, с. 209]». До такого сприйняття Кита як уособлення зла Ізмаїл додає свій власний страх. Це марновірний, ледь не язичницький страх перед силою, люттям й підступністю, але над усе – перед дивною білістю Кита. Його білість у наративі Ізмаїла міфологізується з допомогою міфічного мотиву з Біблії. Кит порівнюється з конем смерті (розділ «Про білість кита»), «білим конем» із Об'явлення Іоанна Богослова, «білим конем» Апокаліпсису: «сам цар жаху, зображений євангелістом, сидить на білому коні [93, с. 217]».

Ці міфічні мотиви чітко та послідовно окреслюють злу сутність образу Мобі Діка. Але Ізмаїл у наративі використовує також інші міфічні мотиви, що повертають образ Кита (подібно до того, що відбувається з образом Ахаба) у

інший – протилежний бік. Мобі Дік постає також як втілення добра. В найтрагічніші моменти, що безпосередньо передують загибелі «Пеквода», міфологізація Кита призводить до появи в цьому образі інших, позитивних конотацій, пов'язаних з добром і передчуттям любові, – дивної, нічим, здається, не вмотивованої любові до цього страхіття, до безжальної тварини, до вбивці моряків. «З якоюсь лагідною радістю, лінивою могутністю спокійного й швидкого руху плив по морю той кит. Навіть білий бик Зевс, що ніс по хвилях викрадену Європу, яка в страху чіплялась за його зграбно вигнуті роги, і скоса позирав закоханим оком на діву, з чарівною, павною стрімкістю прямуючи до шлюбних покоїв на Криті, – навіть Зевс, навіть цей великий верховний бог, не міг перевершити величчю божественного Білого Кита в ту хвилину [93, с. 550]».

У цій частині наративу Ізмаїла «божественний Білий Кит» уособлює силу, красу й мудрість природи. Він, по суті, і є сама велична і прекрасна природа. «Від його м'яких боків широкими крилами розбігалися на воді брижі. І разом з тими брижами від кита розпливалась ніби якась зваба. Тож не диво, що серед китобоїв, невимовно зачарованих і приваблених його спокоєм, знаходились такі, що важились порушити той спокій, але на свою згубу пересвідчувалися, що під ним таяться урагани. Але ти, о ките, знову пливеш спокійно, спокусливо-спокійно до всіх тих, хто бачить тебе вперше, – байдуже скількох ти вже обморочив отак і звів зі світу [93, с. 550]».

Негативні інтенції («від кита розпливалась ніби якась зваба»; «скількох ти вже обморочив отак і звів зі світу») існують поруч з інтенціями, що реалізують світле, добре почуття: «Отак, серед ласкавого спокою тропічного моря, серед хвиль, що в невимовному екстазі не важились навіть плескати, як люди плещуть у долоні, плив Мобі Дік... На якусь мить усе його мармурове тіло вигнулось над хвилями високою аркою, наче отой знаменитий природний міст у Синіх горах Вірджинії, і, грізно змахнувши в повітрі прапором хвоста, величне божество явилось людям і поринуло, зникло з очей [93, с. 550 – 551]».

Отже, в наративі Ізмаїла Мобі Дік постає у різних іпостасях. Він є втіленням зла та білого жаху («сам цар жаху, зображений євангелістом, сидить на білому коні»). Однак він уособлює також благу велич і мудрість природи, світу як Божого творіння («божественний Білий Кит»; «величне божество явилось людям»). У такій «вільній грі» різних, негативних і позитивних інтенцій, у такому дивному й суперечливому діалозі мотивів найлютішої ненависті й жаху з мотивами зовсім іншими, до них неподібними, – в такому їх обопільному витісненні та заміщенні – реалізується децентроване, інтерсуб'єктне семантичне ядро авторського міфу.

Ця художня онтологія авторського міфу зумовлює у романі Мелвілла **єдність і неподільність образів капітана Ахаба, його супротивника Білого Кита і єднає майже всі головні образи цього твору.** Міфологізований мотив білості відіграє значну роль у виникненні та утвердженні цієї єдності.

Білість є атрибутом Мобі Діка. Інтенції різних міфів, пов'язаних з білістю, перетворюють образ Кита на поле «вільної гри» різних значень. Ці інтенції, як уже зазначалося, пов'язують його зі злом («білий кінь» Апокаліпсису, на якому сидить «сам цар жаху»). Водночас вони актуалізують його зв'язок із добром («велич божественного Білого Кита»). Ізмаїл у своїй наративній суб'єктності безпосередньо долучається до усвідомлення цієї неподільності і протистояння різних значень білості Мобі Діка. Саме він у своєму переказі історії корабля «Таун-Го» дає найточніше визначення «невирішувальної антиномії» краси і жаху, добра і зла, що присутні у білості Кита: «жахлива краса молочно-білої громадини [93, с. 282]». Ізмаїл, таким чином, теж пов'язаний з білістю, на нього поширюється «вільна гра» її міфічних складових.

Неоднозначна семантика білості також оповиває образ капітана Ахаба – його теж втягнуто в інтерсуб'єктні, діалогічні відношення її значень. З першої ж появи капітана на юті «Пеквода» акцентується його зв'язок із білістю. Ахав затаврований білістю від голови до п'ят: «Вибігаючи з-під сивої чуприни, по його темній від засмаги щоці й шиї тяглась вузенька **мертвотно-бліда смужка** (тут і

далі виділення наше – М.К.), наче пруг від дубця, і зникала під коміром... якщо капітана Ахаба колись поховують мирно в землі... той, кому доведеться віддавати небіжчикові останню послугу, обряджаючи його, побачить на ньому цей рідимий знак, що тягнеться від маківки аж до п'ят» [93, с. 151 – 152]. Такого ж кольору протез капітана – **«жахлива біла нога, на яку він спирався і яка, власне, великою мірою й надавала йому... владної похмурості [93, с. 152]»**. Капітан сам усвідомлює свій фатальний зв'язок з білістю. 37 розділ починається його зізнанням: **«Куди б я не плив, за мною лишається білий збурений слід, бліді води й ще блідіші лиця [93, с. 195]»**. У хвилини люті обличчя Ахаба висвітлюється **«...наче вибілена кістка [93, с. 156]»**.

Корабель «Пеквод» – отже, й вся його команда – також затавровані білістю. Судно прибрано в оздобу, «дивні за своїм матеріалом». Його прикрашено китовими кістками. Саме тому в 51 розділі «Пеквод» названо **«білозубим [93, с. 257]»**. Федаллах, що очолює капітанову команду веслярів-привидів, цей злий геній Ахаба, теж позначений білістю. Одягнений, наче в жалобу, в чорне, він носить на голові **«сніжно-білий тюрбан [93, с. 241]»**.

Корабельний юнга Піп, якому в романі належить роль божевільного пророка, в своєму монолозі підкреслює зв'язок усієї команди з білістю: **«Ненечко, оце-то шквал! Але ті хлопцюги ще страшніші, то ж тобі справдешні білі буруни. Білі буруни. Білий Кит, бр-р! Бр-р!.. А той старий змій звелів їм заприсягтися, що вони вполюють Білого Кита! О великий білий боже десь там у темній вишині, змилося над оцим маленьким чорним хлоп'ям тут унизу... [93, с. 203]»**. Юнга не дарма жахається білих бурунів. В останньому розділі над виром, що затягує потонулий «Пеквод», з'являється саме білий бурун: **«Над жерлом виру закружляли з криком малі морські пташки. Похмурий білий бурун хлюпнув у його круті стіни, а тоді вони зімкнулись, і безкрай саван моря покотив свої хвилі, як котив і п'ять тисяч років тому [93, с. 575]»**.

Білість, таким чином, розпросторено на всю образну систему роману. Вона охоплює Мобі Діка, Ахаба, Ізмаїла, корабель і команду. Всі образи пронизано

інтенціями міфічного мотиву білості, **всі вони слугують вирішенню завдання художньої онтологізації децентрованої, інтерсуб'єктної сутності авторського міфу.**

«Жахлива краса» білості, що актуалізує децентроване, інтерсуб'єктне ядро авторського міфу, зумовлює «невирішувальну антиномію» змісту роману. Білий Кит уособлює собою світ, буття, що оточує людину. Отож світові теж притаманна «жахлива краса» білості. Він сповнений добра і краси, він є втіленням божої волі й благодаті. Водночас світ є злим, ворожим до людини. Його переповнюють жах, люта ненависть. Повстання капітана Ахаба проти Кита є маніфестацією гуманістичних за своєю сутністю намагань здолати світове зло, ствердити добро. Однак ці намагання, добрі за своїми витоками та спрямуванням, фатально і нездоланно обертаються на служіння злу, вони утверджують особисту гординю, егоїстичне, зле прагнення піднятися над всім і всіма. Добро і зло сплітаються у неподільну єдність. Існування добра і зла в авторському міфі Мелвілла – це їх існування всередині **єдності різного**. Добро і зло постають як такі складові цієї єдності, що здатні до «вільної гри», до обопільного витіснення й заміщення, кожна з них здатна перетворюватися на свою абсолютну протилежність.

У зв'язку з компаративістською проблематикою нашого дослідження слід підкреслити, що сутність художньої онтології авторського міфу в романі Мелвілла доволі точно передають слова з роману Достоевського «Брати Карамазови»: «Тут берега сходяться, тут все противоречья вместе живут... Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей [31, с. 100]». Дійсно, добро і зло у «Киті» – немов нероздільні протилежні береги ріки, що протистоять один одному, однак здатні існувати лише так – одночасно в абсолютній неподільності та в абсолютному незлитті.

У романі «Підліток» один з героїв Достоевського розповідає про мрію втілити засобами музики своє розуміння єдності добра і зла: «Готический собор, внутренность, хоры, гимны... И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он

невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое... [37, с. 352]». Пісня диявола здатна сплітатися з гімнами, що славлять Господа. Вона здатна існувати разом з ними і водночас разюче суперечити їм. М. Бахтін, як відомо, вважав, що ці рядки є втіленням діалогічної сутності художнього світу Достоевського [8, с. 382 – 384]. Але вони також здатні слугувати художньою ілюстрацією до інтерсуб'єктного, децентрованого семантичного ядра авторського міфу в романі «Мобі Дік». Намагання капітана Ахаба врятувати світ від Білого Кита – це його служіння добру, це його «гімн», що стверджує добро. Однак у голосі Ахаба звучить ще й зла пісня, «пісня диявола» – вона поруч, разом із «гімном». Береги добра і зла в авторському міфі, в художньому світі Мелвілла справді сходяться, усі протиріччя тут насправді живуть разом.

Процитовані рядки з двох романів Достоевського виразно відтворюють сутність авторського міфотворення Мелвілла в «Білому Киті». Їх здатність слугувати образною ілюстрацією до мелвіллівського міфу не випадкова. Вона зумовлена принциповою **типологічною спорідненістю художньої онтології авторських міфів обох митців, що яскраво виявляє себе у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара».**

Децентрована, інтерсуб'єктна сутність авторського міфу, вперше реалізована Достоевським у «Нотатках з підпілля», повною мірою втілилась у 1865-1866 роках у романі «Злочин і кара». Семантичне, змістове ядро авторського міфу, в якому в неподільній єдності та протистоянні сходяться добро й зло, отримало в цьому творі художнє буття, реалізувалося в художній онтології. Добро і зло постають в авторському міфі роману «Злочин і кара» **як «невирішувальні антиномії», що перетворюють цей твір на цілковите поле «вільної гри» протилежних і водночас неможливих одна без іншої змістових інтенцій.** Інтенції добра й зла присутні як взаємопов'язані та здатні до обопільного заміщення, витіснення.

Така їх «вільна гра» наявна навіть у програмі роману, яку Достоевський в серпні 1865 р. надіслав Михайлу Каткову, видавцеві «Русского вестника». Звернімо увагу на ключові, з нашого погляду, аспекти авторського задуму, що відобразилися у цьому листі.

Скрутне матеріальне становище змушувало Достоевського намагатися якнайскоріше отримати аванс під майбутній твір (тоді він ще уявляв його собі як повість). Пам'ятаючи про консервативну орієнтацію «Русского вестника», він підкреслював: «Идея повести не может, сколько я могу предположить, ни в чем противоречить Вашему журналу, даже напротив... [36, с. 136]». Якщо ці слова й були зумовлені певними тактичними міркуваннями, то загалом Достоевський, вочевидь, не прагнув уводити Каткова в оману. На тій стадії формування задуму він, мабуть, дійсно сподівався, що зуміє уникнути невизначеності у відношеннях добра й зла в майбутньому романі. Злочинець, здавалось йому, має бути покараний судом свого сумління: «Божия правда, земной закон берут свое, и он *принужден* сам на себя донести... Закон правды и человеческая природа взяли свое... [36, с. 137]». Така однозначність ідейного рішення не повинна була викликаєти сумнівів навіть у Каткова.

Однак бажання переконати видавця (а передусім – і самого себе) в можливості розвести добро і зло на різні полюси суперечило митецькій інтуїції Достоевського. Задум роману лише формувався, але письменник вже передчував, у вир яких двозначностей занурюється, в безодню яких невіршувальностей заглядає. Фрази про божу правду та земні закони не дуже узгоджуються з іншими рядками з цього ж листа. В них відчувається, що Достоевський не переконаний остаточно в тому, що божа правда та земні закони спроможні вирішити моральні проблеми його майбутнього героя: «Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце... [36, с. 137]». Питання, які постануть перед героєм, названо «**неразрешимыми**» – тобто **невіршувальними**. А сам злочин характеризується як зумовлений впливом якихось «странных, «недоконченных» идей», которые носятся в

воздухе [36, с. 137]». «Недоконченными» Достоевський, як відомо, вважав усі сучасні йому – і соціалістичні, і буржуазні – доктрини, що пропагували утилітарний підхід до моралі й суспільного устрою. Всі вони для нього були рівною мірою «недоконченними», тобто такими, що занурюють особистість у царину невіршувальності. Отже, задум роману вже на ранній стадії його зародження заводив майбутнього головного героя, Раскольникова, у зачароване коло невіршувальностей. До свого злочину він мав прийти під впливом невіршувальностей сучасного духовного життя, що проймали його свідомість, підкорювали її собі. А після злочину – опинитися наодинці з невіршувальними питаннями особистого сумління.

Важливо звернути увагу, що в цьому листі Достоевський відверто зізнається у своїй особистій, авторській неспроможності відповісти на ці ж «неразрешимые вопросы». За словами про те, що злочинець сам накладає на себе покарання («сам решает принять муки»), написано: «Впрочем, трудно мне разъяснить вполне мою мысль [36, с. 137]»*. Вочевидь він мав серйозні сумніви у можливості реалізації однозначних ідейно-художніх концептів свого майбутнього твору. Лист до Каткова демонструє потенційну можливість, за словами Ж.Дерріди, **«відсутності присутності» чіткого, однозначного ідейного центру у майбутньому романі**. Задум письменника передбачав і для героя, і для автора потенційну можливість опинитися у стані епістемологічної невпевненості, у стані неможливості подолання протиріч, неможливості досягнення задовільних відповідей на принципові питання. Герой роману, згідно із задумом, мав зректися зла й відчути нездоланну необхідність каяття, навернення до добра. Однак вже тут, у програмі роману, на ранній стадії формування задуму, відчуваються сумніви Достоевського в реалізації однозначної схеми еволюції героя від злочину до каяття. Навіть за

*Це зізнання у неможливості вирішити «невіршувальні питання» виявилось пророчим. Вирішення не відбувається навіть на останній сторінці епілогу – там, де Раскольников відчуває необхідність переродження: «...разве не должно теперь все измениться?». Але автор відкладає розповідь про «зміни» на невизначене майбутнє: «Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний наш рассказ окончен [38, с. 422]».

наявності бажання уникати протиріч та невирішувальностей («Идея повести не может... ни в чем противоречить Вашему журналу, даже напротив...») Достоевський все ж заглиблювався саме в невирішувальності. Його творча думка передбачала принципову неможливість виникнення одномірного, чітко окресленого ідейно-художнього центру майбутнього твору.

Однак під час роботи над романом, розпочатої восени 1865 року, ставлення Достоевського до різючих ідейних протиріч, що увиразнювалися у тексті, формувалося як неоднозначне. Підготовчі матеріали та три редакції тексту [39] свідчать, що спочатку автора дуже турбувала невизначеність мотивації духовного життя Раскольниковова. З одного боку, бідний студент здійснює злочин, керуючись утилітарною мораллю, переконуючи себе, що його злочин – «розумний» і «корисний». Він убиває жалюгідну, нікому не потрібну стару лихварку, ціною злочину він сподівається врятувати себе, матір і сестру від бідності. У першій редакції, написаній від імені героя, Раскольникову належать такі слова: «Бедная мать, бедная сестра. Я хотел для вас. Если тут грех, я решился принять его на себя, но только чтобы вы были счастливы... и потом я буду вашей опорой, но денег, денег, прежде всего денег [39, с. 83]». Гроші лихварки він витратить на добро, стане людиною, корисною для інших, – хіба не буде це повною спокутою здійсненого зла? В егоїстичному за своєю сутністю прагненні швидкого збагачення парадоксальним чином зароджувалася альтруїстична складова. Свій злочин герой сприймав ще й як спробу боротьби із соціальною несправедливістю, як намагання злим шляхом досягти благої мети. У підготовчих матеріалах першої редакції злочин зливався із мрією про «золотий век» людства: «О зачем не все в счастье?» Картина золотого века. Она уже носится в умах и в сердцах. Как ей не настать... «Но какое право имею я, я, подлый убийца, желать счастья людям и мечтать о золотом веке! Я хочу иметь это право» [39, с. 91]».

Такий Раскольников, що чинить зло заради добра, за Достоевським, мав неодмінно прийти до каяття. У його злочині, здавалось, відкривалася можливість духовного оновлення, яке могло здійснитися ще до вироку суду, ще до каторги.

Достоевський намагався зв'язати це оновлення з пробудженням у героя релігійного почуття. Йому мало з'явитися видіння Христа. Цю тему Достоевський неодноразово намічає у другій і третій редакціях: «Видение Христа. Прощения просит у народа... [39, с. 135]»; «Видение. Христос [39, с. 139]»; «Вихрь, Христос [39, с. 148]».

Однак таке звернення Раскольникову до Христа і добра не задовольняло автора. Він відчував у душі свого героя темну і страшну глибину – прагнення до самоутвердження сильної особистості. Раскольников розділяє людство на дві нерівні частини. Більшість – це «дрожащая тварь», ті, хто має підкорятися. Меншість – хто підводиться над божими та людськими законами, ті, що «мають право», – такі, як Наполеон. Раскольников убиває, аби довідатися, до якого розряду належить сам: «вошь ли я, как все, или человек?.. Тварь ли я дрожащая или *право* имею?.. [38, с. 322]».

Зумовленість вчинків Раскольникову егоїстичними намірами принципово суперечила авторському задуму, згідно з яким роман мав стверджувати добру сутність людської душі. Зло й добро в духовному житті героя сплїталися в неподільну єдність. До того ж Достоевський розумів, що Раскольников-Наполеон – це індивідуаліст, готовий переступати через людські й божі закони та свідомо віддаватися злу; він психологічно не здатен до духовного оновлення через релігійне прозріння. Письменник намагався відшукати інші шляхи, на яких добро могло б перемогти в душі його героя. Саме тому в другій та третій редакціях поряд із темою видіння Христа він намічав тему безкорисливої допомоги людям – тему самопожертви Раскольникову під час пожежі: «Пожар (награда ему). Мать, сестра около постели. Примирение со всеми. Радость его, радостный выбор. Наутро к обеду, народу поклон – прощание [39, с. 134]»; «Наделал громких дел на пожаре... Пожар решил все [39, с. 135]»; «Пожар. Спасение. Ура! Есть жизнь [39, с. 143]»; «Восторг пожара [39, с. 149]»; «Глава «Христос» (как «Сон Обломова») кончается пожаром [39, с. 166]».

Однак тема пожежі теж не задовольнила Достоевського. В остаточній редакції роману від неї залишилася лише слабка згадка. Серед інших причин переродження Раскольникова автор розглядав любов до Соні Мармеладової («Соня и любовь к ней сломали [39, с. 135]»). У чорнових редакціях виникав також мотив самогубства Раскольникова. Декілька разів повторено слова «пулю в лоб [39, с. 136; 137; 139]». Достоевський навіть обмірковував варіант, згідно з яким ніякого переродження героя взагалі не відбувається, Раскольников думає про новий злочин: «Мечты о новом преступлении [39, с. 143]».

Все це свідчить, що певний час Достоевського дуже непокоїла невіршувальна антиномія зла й добра у психології його героя та взагалі в усій ідейній концепції роману. У підготовчих матеріалах до другої редакції є фрагмент, що засвідчує його рішучість неодмінно здолати цю невіршувальність. Назву фрагменту написано великими літерами: «ГЛАВНАЯ АНТИНОМИЯ РОМАНА»: «...Непременно поставитъ ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, т.е. *так или этак* объяснить все убийство и поставитъ его характер и отношения ясно... [39, с. 141 – 142]».

Втім цю невіршувальність так і не було подолано. Навпаки, Достоевський відчув, що намагання позбавитися невизначеності й протиріч, дійти якоїсь одномірної «ясності» суперечать сутності його власного художнього мислення. У матеріалах до третьої редакції роману, робота над якою тривала взимку 1865-1866 років, він нарешті формулює те, що сам називає «Идея романа [39, с. 154 – 155]». Цей фрагмент складається з двох частин, позначених відповідно номерами «1» та «2». Перша частина має назву, написану великими літерами: «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ [39, с. 154]». «Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, – есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания. Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда только страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание

(т.е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т.е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contra*, которое нужно перетащить на себе [39, с. 155]».

Думка про те, що страждання – це джерело свідомості, була для Достоевського не новою. Вперше її висловлено в «Нотатках з підпілля». Не беремося судити, наскільки дійсно православною є вона. Принаймні ще К. Мочульський, спадкоємець ідей російського релігійно-філософського ренесансу, з приводу її ортодоксальності висловлював здивування. «Любопытно, – писав він, – что автор считал ее «православным воззрением» [100, с. 360]». Однак нас цікавить естетична складова цієї думки, її зв'язок із авторським ставленням до невирішувальних антиномій в ідейній концепції роману «Злочин і кара». У цьому сенсі важливими є слова про те, що життєве знання й свідомість («жизненное знание и сознание») набуваються лише досвідом *pro* та *contra* (за та проти), який потрібно «перетащить на себе». Це визнання необхідності співіснування протилежних станів людської душі, – визнання можливості неможливого, вирішення невирішувального. Все це, на думку Достоевського, не просто можливе в людській душі. Тут відчувається імператив: невирішувальні антиномії **мають** існувати в людській душі, людина має їх утвердити власним буттям, вона повинна їх пережити – **їх необхідно «перетащить на себе»**.

Отже, думка Достоевського схилилась до визнання естетичної продуктивності протиріч. Він зрозумів, що долати невирішувальність антиномій добра й зла в душі Раскольникова **не потрібно**. Навпаки: невирішувальність має бути збереженою. Митець відчув, які ідейно-художні обрії відкриває те, що прагнув подолати, чого раніше хотів позбутися. Друга частина фрагменту «Ідея роману», позначена цифрою «2», містить такі слова про Раскольникова: «*В его образе* выражается в романе мысль непомерной гордости, высокомерия и презрения к этому обществу. Его идея: взять во власть это общество... [39, с. 155]». Зла, егоїстична – Наполеонівська – складова образу визначена дуже чітко. Але до цих слів було додано: «чтобы делать ему добро [39, с. 155]». Зла,

егоїстична сутність образу ставала невіддільною від його ж доброї сутності. Зроблене уточнення є дуже важливим: воно засвідчує, що, починаючи з третьої, останньої, редакції роману, Достоевський **вже не збирався долати в образі Раскольникова невирішувальну антиномію добра й зла.**

Така авторська позиція могла виникнути і реалізуватися, на наш погляд, саме тому, що її зумовлювало тяжіння Достоевського до власного, митецького міфотворення. Невирішувальні антиномії свого роману він врешті-решт усвідомив не як чинники ускладнення реалізації ідейно-художньої концепції твору. Він відчув їх як такі, що сприяють втіленню цієї концепції. Це було природно для митця, у доробку якого вже були «Нотатки з підпілля» – твір, що спирається саме на фундамент подібних антиномій, на **децентровану, інтерсуб'єктну сутність авторського міфу.**

Задум роману, зафіксований у листі Каткову, вміщував яскраву міфічну складову, що надавала всій програмі роману особливої змістовності. Говорячи про «неразрешимые вопросы», що постають перед його героєм, Достоевський не використовував буденне, нейтрально забарвлене дієслово «встают». Він вдався до архаїчної, з відчутним присмаком біблеїзму форми **«восстают»**. Це слово суттєво розширює масштаб задуму. Від сучасності задум роману підводиться до всеосяжного рівня вічності, до споконвічного буття людства. Втім це дієслово актуалізує не лише інтенцію біблійної міфології, оскільки вміщує також інтенцію міфології літературної. Воно актуалізує зв'язки задуму роману з тим прошарком російської літератури, який для Достоевського був ледь не самим дорогоцінним, – з трансформацією біблійних тем і образів у поезії улюбленого ним Пушкіна: **«Восстань, пророк, и виждь, и внемли...»**.

Невирішувальна антиномія добра й зла в задумі роману як додаток до своєї децентрованої сутності отримувала ще й **інтерсуб'єктний компонент** – інтенції, що ідуть від злободенності навколишнього суспільного і духовного буття (від «недоконченных» ідей», которые носятся в воздухе») та від біблійної, літературної міфології. Виникала можливість складної взаємодії цих інтенцій із

суб'єктною свідомістю героя і авторською свідомістю, яким притаманна своя внутрішня інтросуб'єктність (антиномії їх ставлення до «неразрешимых вопросов»).

Отже, семантичне, змістове ядро авторського міфу роману «Злочин і кара» ще на ранній стадії формування задуму, заявленій у листі до редакції «Русского вестника», було здатне реалізувати свою децентровану, інтросуб'єктну сутність. Майбутню художню онтологію авторського міфу виразно представлено на сторінках цього листа – вона тут немов на долоні.

Безпосереднє втілення художньої онтології авторського міфу починається в тексті роману з першого ж абзацу: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-ком переулке, и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту [38, с. 5]». За спостереженнями В. Кожинова, слово «нерешимость» (нерішучість) є ключовим словом роману. Воно і близькі за змістом деривати від того ж кореня часто зустрічаються на його сторінках, набуваючи особливого значення у кульмінаційних сценах [66, с. 118]. У дев'ятому від початку роману абзаці, з якого читачі дізнаються, що Раскольников вийшов з дому, щоб зробити «пробу» свого задуму, своєї «безобразной мечты», це слово знову використане: «...несмотря на все поддразнивающие монологи о собственном бессилии и **нерешимости**, «безобразную» мечту как-то даже поневоле привык считать уже предприятием, хотя все еще сам себе не верил [38, с. 7]». Ось він вже після «проби» читає лист від матері, який стає для нього ще одним нагадуванням про жахливу, принизливу і нездоланну бідність його родини: «...письмо матери вдруг как громом в него ударило. Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы **неразрешимы**, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее... [38, с. 7]». «Неразрешимость», невирішувальність питань, які життя ставить перед Раскольниковим, **невирішувальність як стан його власної душі**, – це наскрізний мотив роману. І в цьому роман «Злочин і кара» перегукується з

романом Германа Мелвілла «Мобі Дік», де Ізмаїл постає перед принципово подібною невирішувальністю. Герой Мелвілла неспроможний відповісти, добру чи злу служить капітан Ахаб, та чим є Білий Кит – втіленням всесвітнього, лютого зла чи величної, неосяжної краси природи і мудрості Божого провидіння. В обох романах ця невирішувальність відбиває децентровану сутність авторських міфів – невирішувальність як нездоланне протистояння й неподільність добра і зла в його семантичному ядрі.

Децентрована, інтерсуб'єктна сутність авторського міфу в романі Достоевського реалізує своє художнє буття у головному художньому конфлікті, у **трагічній невирішувальності протистояння та єдності доброї і злої складових душі головного героя**. Починаючи вже зі сторінок першої частини, що подають Раскольникову напередодні здійснення злочину, ця невирішувальність підпорядковує собі розвиток усієї художньо-образної системи. Перший розділ, у якому герой іде робити свою «пробу», сповнений темної, злої сили. Зло ніби проймає тут усе: самого героя, виснаженого голодом, своїми чорними думками, та все довкілля – занурену у нестерпну спеку, бруд і сморід жебрацьку частину Петербурга. Раскольников приходиться до лихварки, старої зі **злыми очима** («...с острыми и злыми глазами... [38, с. 6]»), яка є уособленням найгіршого в людському єстві – вона жадібний і злий павук, що занапащає чужі життя. Він приходиться до неї, аби переконатися в можливості здійснення свого плану вбивства і пограбування, але не може остаточно утвердити свою переконаність. Бракує рішучості, **невирішувальність** пронизує кожну думку, кожен намір. «Если о сию пору я так боюсь, что же было бы, если б и действительно случилось как-нибудь до самого *дела* дойти?.. [38, с. 7]». Вся його сутність жахається можливості злочину: «Раскольников вышел в решительном смущении. Смущение это все более и более усиливалось. Сходя по лестнице, он несколько раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно пораженный... «О боже! как все это отвратительно! И неужели, неужели я ... нет, это вздор, это нелепость! – прибавил он решительно. – И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На

какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко! И я целый месяц...» [38, с. 10]».

Такий стан швидко змінюється на протилежний: «Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и с жадностью выпил первый стакан... «Все это вздор, – сказал он с надеждой, – и нечему тут было смущаться! Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря, – и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения! Тьфу, какое все это ничтожество!.. [38, с. 10 – 11]». Раскольников, здається, спроможний подолати протиріччя у власних роздумах і чуттях.

Але наступний, другий розділ роману знову повертає його дух до невіршувальних антиномій. Раскольников слухає розповідь п'яниці Мармеладова, якого бідність і соціальна несправедливість довели до жалюгідного стану. Втім Мармеладов – не лише жертва зла, що панує у суспільстві. На ньому самому лежить провина. Своєю згубною пристрастю до алкоголю він залишив без останньої надії своїх близьких: дружину, дітей, улюблену доньку Соню. Хазяїн пивниці та його клієнти насміхаються з нього. Вони не здатні ані на розуміння, ані на співчуття до його слабкості й провини. Але Мармеладова це не зупиняє. Його монолог вводить у роман інтенції біблійного міфу, які несподівано співвідносять цю осміяну, нещасну людину з Христом на суді Пілата: «...со смирением к сему отношусь. Пусть! Пусть! «Се человек!..» [38, с. 14]», – каже Мармеладов. Остання фраза є прямою цитатою з російського перекладу Євангелія, з яким Достоевський не розлучався з часів каторги: «Тогда вышел Христос в терновом венце и багрянице. И сказал им Пилат: се Человек! [60, с. 126]». А далі Мармеладов говорить про існування іншої, нелюдської справедливості, іншого, нелюдського – Божого – сприйняття й розуміння добра і зла: «Меня распяты надо, распяты на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей... а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия... И всех рассудит и простит, и добрых, и злых, и премудрых и смиренных... [38, с. 21]». Тут також присутня інтенція біблійного

міфу, оскільки слова Мармеладова перегукуються з Євангелієм від Луки («Но вы любите врагов ваших... и будете сынами Всевышнего; ибо Он благ и к неблагодарным и злым [60, с. 70]»). В контексті епізоду та всієї цілісності роману слова про можливість Божого прощення всіх – «и добрых, и злых» – є безпосереднім проявом художнього мислення, що заперечує членування добра й зла за різними полюсами бінарної опозиції. Жалюгідний п'яниця промовляє слова, що руйнують парадигму логоцентричного мислення, в якому традиційна формальна логіка вимагає чіткого й однозначного їх протиставлення. Децентрований, інтерсуб'єктний авторський міф Достоєвського, в якому, подібно до авторського міфу Мелвілла, добро й зло існують у неподільній єдності, в цьому монолозі Мармеладова виразно реалізує свою художню онтологію.

Необхідно також звернути увагу на те, що художня онтологія авторського міфу в романі «Злочин і кара» типологічно подібна до художньої онтології авторського міфу в «Білому Киті» саме завдяки активному використанню обома митцями інтенцій багатьох міфів. Семантичне ядро, змістове осереддя авторського міфу Достоєвського, як і в романі Мелвілла, реалізується на умовах постійної, нескінченної «вільної гри» своїх внутрішніх елементів. Їх зв'язки всередині авторського міфу не є відношеннями простої внутрішньої контраверсійності, коли один елемент, заперечуючи існування іншого, здатний існувати «сам по собі». Кожен з них для власної реалізації обов'язково має «відчувати» існування своєї протилежності, свого абсолютного антагоніста. У їх єднанні здійснюється процес постійної руйнації власної ідентичності, її витіснення й заміщення іншою. Кожна міфічна складова перебуває у стані такої «вільної гри» з іншими міфами та міфічними мотивами. Саме в цьому процесі роман «Злочин і кара», подібно до роману «Мобі Дік», реалізує художню онтологію децентрованого, інтерсуб'єктного авторського міфу митця.

Достоевський, як і Мелвілл, використовує багату палітру біблійних міфічних мотивів*. Однак, на відміну від автора «Кита», він рідше звертається до класичних античних міфів. До того ж Достоевський, також на відміну від Мелвілла, активно використовує сучасну йому суспільну міфологію. Він звертається до Наполеонівського міфу, який у його творчій свідомості був тісно пов'язаний зі зростаючими проявами індивідуалізму та егоїзму в суспільній моралі XIX сторіччя. Сплетіння біблійних міфічних мотивів з сучасною міфологією є важливою ознакою специфічності художньої онтології авторського міфу в романі «Злочин і кара».

Серед біблійних міфічних мотивів найбільш значущі мотиви, пов'язані з центральною постаттю християнського віровчення, з уособленням християнської ідеї добра – з Сином Божим, Ісусом Христом, і з біблійною оповіддю про воскресіння Лазаря. Іntenції цих біблійних мотивів увиразнюють ті грані образу Раскольника, які тяжіють до добра і прагнення захистити принижених і скривджених, відновити й утвердити справедливість у людському бутті. Зустрічі Раскольника із Сонею Мармеладовою відбуваються в квартирі, яку вона винаймає у кравця Капернаума, – прізвище не випадкове в художньому світі роману. Воно співзвучне з назвою біблійного містечка Капернаум у Галілеї, де перебував Христос: «... І, покинувши Він Назарета, прийшов й оселився в Капернаумі приморським, на границі країн Завулонової й Нефталімової... [58, с. 3]». Тут, у цій **Капернаумовій** квартирі, яскраво й повно розкривається невіршувальна антиномічність духовного буття Раскольника, невіршувальність протистояння добра й зла в його свідомості. Добра, гуманна іпостась його духу зумовлює гостре та щире співчуття людському стражданню. Він уклінно схиляється перед Сонею: « – Я не тебе поклонився, я всему

*Конкретність завдань нашого дослідження певною мірою обмежує можливості вивчення та систематизації **всієї сукупності** міфів, міфічних мотивів і літературних міфологем, що їх використали в своїх романах Достоевський і Мелвілл. Нашу увагу зосереджено на аналізі авторських міфів обох митців. Саме тому ми не маємо можливості зосереджуватися на детальному описі усього розмаїття їх міфічної палітри.

страданию человеческому поклонился... [38, с. 246]». Раскольников, який схиляється перед Сонею, дійсно спроможний піти на злочин заради добра – заради того, аби змінити світ, немилосердний до принижених і скривджених. Однак добро в його душі існує невіддільно від зла. Йому навіть здається, що Соня, яка стала повією заради порятунку своїх рідних, також знає це чуття – неможливість відділити зло від добра. «Да скажи же мне наконец, – проговорил он, почти в исступлении, – как такой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются? [38, с. 247]».

Але ж і Соня, ще навіть не знаючи про злочин, уже здогадується, яка непримиренна боротьба точиться в його свідомості. Читаючи біблійну оповідь про воскресіння Лазаря, вона намагається воскресити душу Раскольникова, переконати у можливості відродження, перемоги добра. Уривок з Євангелія введений у роман як текст у тексті: «...он узнал теперь и, узнал наверно, что хоть и тосковала она и боялась чего-то ужасно, принимаясь теперь читать, но что вместе с тем ей мучительно самой хотелось прочесть, несмотря на всю тоску и все опасения, и именно *ему*, чтобы он слышал, и непременно *теперь*... Голос ее стал звонок, как металл; торжество и радость звучали в нем и крепили его... «Сестра умершего Марфа говорит ему: Господи! Уже смердит; ибо *четыре* дня, как он во гробе». Она энергично ударила на слово: *четыре*... [38 с. 250 – 251]». Іntenція біблійного міфу оповиває не лише те, що безпосередньо відбувається між Сонею і Раскольниковим у цьому епізоді. Вона особливим чином забарвлює «теорію» і злочин Раскольникова. Труна Лазаря семантично пов'язується з житлом, де в душі Раскольникова визріла його «теорія», з його кімнатою, схожою на труну. Числівник «чотири» Достоєвський також недаремно двічі виділив курсивом. *Чотири* дні біблійний Лазар перебуває у гробі – *чотири* страшних дні, сповнених страху й душевної муки, пройшло з часу злочину Раскольникова. Іntenція біблійного міфу, здається, провіщає можливість воскресіння його душі, можливість перемоги добра.

У наступному абзаці ця біблійна інтенція підсилена і водночас піддана сумніву. «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги [38, с. 252 – 253]». Убивця й блудниця – так номіновані Раскольников і Соня. Вони за читанням вічної книги – вони заглиблені у вічність. Але відчутна й інша змістовність авторської фрази: те, що відбувається між ними, є дивним (вони «странно сошлись»). Отже, можливість воскресіння, подолання нерозривної єдності добра і зла постає сумнівною. Закінчення епізоду це підтверджує. Раскольников полишає жебрацьку кімнату, пов'язану з біблійним ім'ям Капернаум. Зло та індивідуалістичне свавілля він, як і раніше, уявляє необхідною передумовою добра: « – Что делать? Сломать, что надо, раз и навсегда, да и только: и страдание взять на себя!.. ...Свободу и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель! Помни это!.. [38, с. 253]».

Те, що Раскольников каже Соні, цілком відповідає змісту його статті, написаної за півроку до злочину. Основні її ідеї він так викладає у бесіді з Разуміхіним та слідчим Порфирієм Петровичем: «...законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь. Замечательно даже, что большая часть этих благодетелей и установителей человечества были особенно страшные кровопроливцы. Одним словом, я вывожу, что и все, не то что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди... должны, по природе своей, быть непременно преступниками... [38, с. 199 – 200]». Усі великі постаті, що давали людству «новый закон», на думку Раскольникова, були приречені творити зло заради

можливості утвердити добро. Він ладен бачити себе поруч з «...Лікургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее...».

Наполеон, Лікург і Солон у його думках поруч з Магометом – творцем нової релігії. Месіанізм є прихованою, але й відчутною частиною його свідомості. Міфотворення Достоєвського зумовлює тяжіння образу Раскольникова до образу міфічного героя-месії, що вважає себе здатним претендувати на здійснення загального перевороту в етиці задля загальнолюдського блага. В. Кирпотін ще в 1970 році звернув увагу на те, що його образ зумовлений протиріччям між рисами Наполеона та Месії [56, с. 80 – 130; 177 – 212]. Герой впевнений у праві сильної особистості на індивідуалістичне свавілля, Наполеон у цьому сенсі є для нього взірцем. Та він також відчувається подібним до Месії (хоча саме це слово жодного разу не використане в романі, проте ім'я Магомета згадується неодноразово). Ступивши на шлях злочину, Раскольников хотів би змінити на краще увесь світ, здолати його несправедливість – і не заради самого себе і своїх близьких, а щоб уможливити радикальні зміни у всьому світі, бутті всіх людей. Недарма, навіть остаточно вирішивши зізнатися у вбивстві лихварки та прощаючись із сестрою Дунею, Раскольников не полишає думки про те, що, можливо, йому колись ще вдасться здійснити свою величну місію: «... Не плачь обо мне: я постараюсь быть и мужественным, и честным, всю жизнь, хоть я и убийца. Может быть, ты услышишь когда-нибудь мое имя. Я не осрамлю вас, увидишь; я еще докажу... [38, с. 401]». **Така міфологізація образу Раскольникова, внаслідок якої в ньому поєднуються риси Наполеона і Месії, є безпосереднім проявом художньої онтології авторського міфу, невіршувальної антиномії добра й зла в його децентрованому, інтерсуб'єктному семантичному ядрі.** Варто наголосити на тому, що роману «Мобі Дік» властива типологічно схожа міфологізація капітана Ахаба. Як уже згадувалося, йому надано рис Прометея – суперника Зевса. Ахаб відчуває за собою право бути суперником Зевса. Він ладен перебрати на себе божу роль – роль Бога-творця людей. Капітан мріє створювати нових людей, досконаліших, як йому здається, ніж ті, яких створив Зевс.

Слід також підкреслити, що типологічна подібність художньої онтології авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» виявляється й у **трагічній сутності образів капітана Ахаба та Раскольниковова.**

Невирішувальна антиномія добра й зла, присутня в авторському міфі кожного з романів, зумовлює те, що обидва головні герої, капітан Ахаб і Раскольников, відчувають свою особисту залежність від долі. Обидва – бранці долі, оскільки для кожного з них принципово неможливий вибір, який міг би розірвати зачароване коло амбівалентності добра й зла у їх світовідчутті та вчинках. Саме доля, фатум зумовлює все, що відбувається в обох романах.

Корабель «Пеквод» вирушає у своє плавання під співи різдвяних колядок, під вигуки «Ура!». Однак ця нібито сповнена оптимізму розповідь про початок плавання закінчується словами, далекими від оптимізму. Вони віщують невідомість і засвідчують упокорення долі: «Ми всі з важким серцем тричі прокричали: «Ура!» – і наосліп, ніби сама доля, ринули в пустельну Атлантику [93, с. 135]». Наприкінці розділу «Симфонія», що безпосередньо передуює гонитві за Білим Китом, капітан Ахаб зізнається у своїй повній залежності від сліпої Долі: « – Що ж це таке, що це за безіменна, нетутешня сила, який це підступний, безжальний господар повеліває мною, що я, всупереч усім природним прагненням і жаданням, отак рвуся, пхаюся, пробиваюся вперед і вперед, хто це так невблаганно штовхає мене до того, про що я в глибині мого серця не посмів би й подумати? Чи я справді Ахаб? Хто це, о господи, підносить оцю мою руку – я сам чи хтось інший? [93, с. 547]». Напередодні загибелі він каже про це ще відвертіше: «Я помічник самої Долі й мушу коритися її наказам [93, с. 564]».

Раскольников відчуває таку ж нездоланну залежність від анонімних сил долі. За кілька годин до злочину він повністю підкоряється невідомій силі, що діє всупереч його волі: «...Он вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно... [38, с. 52]»; «... как будто его кто-то взял за руку и

потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать [38, с. 58]».

Ахаба хтось ніби силоміць підштовхує, Раскольников – бере за руку, тягне за собою. Рядки обох романів, в яких описується залежність обох героїв від долі, разюче подібні. Ахаб не знає, «...хто це, о господи, підносить оцю мою руку...». Руки Раскольника в момент убивства лихварки також скеровує невідома, не його власна сила: «...Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было... [38, с. 63]».

Ахаб і Раскольников подібні один до одного в своїй залежності від долі. Ця подібність зумовлена типологічною близькістю художньої онтології авторських міфів Мелвілла і Достоевського. За невирішувальністю антиномії добра й зла, перед якою людські розум і почуття безсилі, в обох романах криється інша, нелюдська сила. Сила, відома з часів виникнення прадавніх людських уявлень про світ і життя, – міфічна сила сліпої Долі, Фатуму. Ахаб і Раскольников гинуть як трагічні герої, приречені самою Долею.

Особливе значення у втіленні художньої онтології авторських міфів мають **епілоги** обох романів. За обсягом і змістовно вони, на перший погляд, відрізняються дуже суттєво. Епілог «Білого Кита» – коротка оповідь, що виконує в сюжеті важливу функцію: мотивує, як і чому Ізмаїл не загинув разом зі всією командою. Без епілогу, в якому йдеться про його порятунок, Ізмаїл не міг би виступати в ролі наратора. Епілог роману «Злочин і кара» значно більший за розміром і складається з двох окремих розділів. У першому з них розповідь охоплює майже всіх персонажів, які сюжетно пов'язані з Раскольниковим. Але найголовніша відмінність від епілогу «Кита» полягає в тому, що Достоевський запевняє читачів: його герой нарешті відчув необхідність відмови від своєї «теорії» й можливість духовного переродження. «...он воскрес и он знал это, чувствовал вполне всем обновившимся существом своим... [38, с. 421]».

Християнська смиренність Соні, її доброта, її любов – усе, від чого раніше він відвертався ледь не з презирством, усе це зараз постає для Раскольникова в новому світлі: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями?.. [38, с. 421]». Епілог обіцяє, віддаляючи на невизначене майбутнє, у позатекстуальне буття, те, що не могло здійснитися в основному тексті: провіщає можливість вирішення невіршувальної антиномії добра і зла. Нічого подібного не обіцяно в епілозі роману «Мобі Дік». Отже, епілоги нібито виглядають несхожими, різними. Втім несхожість не заперечує їх принципової подібності: **в обох епілогах збережено художню онтологію децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів.**

У романі «Мобі Дік» епілог відкривається біблійною інтенцією – епіграфом зі старозавітної книги Йова: «І втік тільки я сам, щоб донести тобі [93, с. 575]». Через декілька рядків інтенція розширюється давньогрецьким міфом про Іксіона, якого Зевс скарав за гріхи, прикувавши до вогняного колеса. Ізмаїла затуляє у вир, в якому зник корабель: «Мене крутило й крутило, ніби нового Іксіона... [93, с. 575]». Труна Квіквега, раніше перетворена на рятувальний буй, приносить йому спасіння. Інтенції двох різних міфів – біблійного й античного – зумовлюють можливість різної інтерпретації цього порятунку. Інтенція біблійного міфу актуалізує семантику, пов'язану з добром. Слуга біблійного Йова (єдиний, хто врятувався – «втік») повідомляє йому про випробування й біди, які врешті-решт допомагають досягнути величність Божої мудрості та Божого повеління. Інтенція міфу про Іксіона до добра непричетна. Вона актуалізує мотив кари заради покарання. Зевс скарав цього грецького царя вічною пекельною мукою. Жодної надії на прощення Іксіон не мав. Внаслідок накладання таких різних міфічних інтенцій в епілозі виникає відчутна змістова напруженість, семантична невизначеність. Порятунок Ізмаїла – це нагорода чи його покарання? Обрати ту або іншу відповідь неможливо ще й тому, що до протиріччя та єдності різних міфічних інтенцій долучається ще й мотив сліпої Долі: «...саме мені Доля судила зайняти місце загребного весляра в Ахабовому вельботі... [93, с. 575]».

Наскрізна інтерсуб'єктність епілогу, відсутність у ньому якогось змістового центру далі лише посилюються. Шхуна «Рахіль» врятовує Ізмаїла. Капітан цього корабля даремно благав Ахаба допомогти йому в пошуках вельбота, зниклого під час невдалого полювання на Мобі Діка. Серед матросів на тому вельботі був його дванадцятирічний син. Але навіть ця обставина не пом'якшила серця Ахаба. Зосереджений на переслідуванні Кита, він відмовився брати участь у порятунку. У Євангелії від Матвія Рахіль плаче за немовлятами, яких вбито за наказом царя Ірода: «Рахіль плаче за дітьми своїми, і не дається розважити себе, бо нема їх [58, с. 4]». Дітей було вбито, тому що Ірод боявся пророцтва про народження Ісуса, Царя Юдейського. В епілозі «Кита» сповіщено, що шхуна «Рахіль» не припиняла своїх пошуків: «...снувала по морю, шукаючи своїх утрачених дітей, але знайшла тільки ще одного сироту [93, с. 576]». Іntenції біблійного плачу Рахілі та пророцтва про народження Ісуса ще більш ускладнюють невизначеність семантики несподіваного порятунку Ізмаїла. З цими інтенціями біблійних міфів складно взаємодіє авторська суб'єктна інтенція: знайдений Ізмаїл – не той, за яким плаче Рахіль, він лише «ще один сирота». Епілог, таким чином, постає як поле «вільної гри» різних інтенцій, їх взаємного витіснення та заміщення. У ньому **триває реалізація художньої онтології інтерсуб'єктного, децентрованого авторського міфу, присутньої в основному тексті роману "Мобі Дік".**

Епілог до роману «Злочин і кара» також відповідає художній онтології авторського міфу Достоєвського. Це наше твердження певною мірою суперечить поглядам немалої кількості авторитетних літературних критиків. Ще Д.С. Мережковський вважав цей епілог штучним утворенням, невдало доданим до живого тіла роману. Точка зору В. Шкловського також є показовою. Епілог роману він називав «так званим епілогом» («так называемым эпилогом», який є вкрай умовним [154, с. 220 – 221]»).

На наш погляд, епілог не варто кваліфікувати як штучний вже з тієї причини, що духовне відродження Раскольниковова було авторським завданням.

Достоевський прагнув його вирішити ще з часів формування задуму роману та втілення цього процесу в листі до М. Каткова. В цьому сенсі епілог є не штучним, а, навпаки, – органічним у загальному контексті роману. Навіть якщо погодитися, що він не є беззаперечно переконливим, то така його оцінка все ж не здатна спростувати найголовнішого – **епілог є таким, яким він повинен бути** в художньому світі роману «Злочин і кара». Епілог завершує художню онтологію авторського міфу Достоевського, він реалізує її – саме так, як це відбувається в усіх інших частинах роману. Епілог сповіщає, що на початку свого нового, каторжного буття Раскольников не відчуває внутрішньої потреби у каятті: «...он не раскаивался в своем преступлении... [38, с. 417]». Але докори сумління не полишають його. Мотив сліпої Долі, що і раніше був відчутним у романі, присутній і на цих сторінках. За півтора роки після злочину герой починає розуміти причину своєї загибелі: «Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы... [38, с. 417]».

Децентрованість та інтерсуб'єктність авторського міфу підсилюють апокаліптичні сни, що не дають спокою Раскольникову під час хвороби. У цих снах увесь світ приречений на загибель. Мікроскопічні істоти, трихіни, які є духами, обдарованими розумом і волею, поширюють пошесть, що перетворює людей на гордовитих самолюбів, які запекло ворогують між собою. Міфічний мотив апокаліпсису увиразнює невирішувальну антиномію добра й зла: «...Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина... Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать добром, что злом. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе... [38, с. 429]». Людство, що втрачає єдність і розпадається на ізольовані особини, кожна з яких визнає лише свою, окрему, суб'єктивну правду, – це безпосереднє втілення інтерсуб'єктного, децентрованого авторського міфу. У цих рядках епілогу семантичне ядро авторського міфу представлене з такою граничною виразністю, яка не притаманна

жодній іншій сторінці роману «Злочин і кара». **Епілог концентровано і яскраво реалізує художню онтологію авторського міфу Достоевського.**

Художня онтологія авторського міфу передбачає також можливість діалогічної взаємодії різних міфічних інтенцій, їх «вільної гри», витіснення й заміщення, що і відбувається на наступних сторінках епілогу. Раскольников після одужання дивиться у неозорий степ, відчуваючи незбагненну вічність: «...Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы само время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его... [38, с. 421]». Нова міфічна інтенція – інтенція біблійної розповіді про прадавнє буття людини, буття вільне і гармонійне («там была свобода и жили другие люди»), сповите вічністю, – витісняє, заміщує інтенцію міфу про трихіні.

Це заміщення, на наш погляд, було необхідним Достоевському саме для того, аби закінчити свій роман розповіддю про переродження Раскольникова, що відбувається завдяки несподіваному кохання до Соні. Кохання, як запевняє автор, відкриває для нього можливість нового життя. Водночас воно обіцяє можливість того, що не відбулося та й не могло відбутися в основному тексті роману. На останній сторінці епілогу Раскольников відчуває в собі можливість нового світосприйняття, нової свідомості: «...Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое [38, с. 422]». «Что-то другое», щось інше, має, на думку автора, прийти на зміну тому, чим жив його герой до цієї останньої сторінки епілогу. «Другое» має змінити невіршувальну антиномію добра й зла, однак уже в якомусь іншому художньому бутті. Достоевський написав про це в останніх рядках роману «Злочин і кара»: «...Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний наш рассказ окончен [38, с. 422]».

Оповідь завершується саме цими словами. Вони не заперечують реалізації художньої онтології авторського міфу в епілозі роману. Її втілення досягає такої ж повноти та яскравості, які притаманні епілогові роману «Мобі Дік».

Спорідненість художньої онтології авторських міфів зумовила **типологічну близькість міфопоетики** романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», яку розглянемо в наступному розділі дослідження.

Висновки до розділу 2

Дослідження типології авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» дозволяє зробити такі висновки:

1. Витоки авторського міфотворення Мелвілла і Достоевського зумовлені промовисто близькими психологічними і світоглядними рисами обох митців. Їм властива глибока та послідовна недовіра до позитивістсько-детерміністської, логоцентричної парадигми мислення. Ідеологічні або художні намагання створювати несуперечливі, остаточні концепції буття, окреслювати його «першопричини», логізовані версії, що претендують на остаточне пояснення його сутності, прогресистські концепції історичного та духовного розвитку, – все це викликало спротив і Мелвілла, і Достоевського. Із запереченням логоцентричної парадигми пов'язана ще й інша спільна риса творчої індивідуальності митців: сприйняття людської свідомості як явища, інтерсуб'єктного за його природою та сутністю. Для обох письменників, які саме так, **децентровано та інтерсуб'єктно**, сприймали людину й буття ідей, було закономірним звернення до міфотворчості. Міф, що за своєю онтологічною сутністю є явищем децентрованим та інтерсуб'єктним, відкривав їм обрії митецького міфотворення, яке руйнувало утверджене багатовіковою традицією логоцентричне сприймання дійсності та усталені форми її художнього відтворення. Вже в своїх ранніх творах – повісті «Тайпі» і «Нотатках із підпілля» – Мелвілл і Достоевський вдавалися до творення **авторських міфів**, семантичне

осереддя, змістове ядро яких відбиває уявлення про одвічну, неподільну єдність та незлиття добра й зла в людській душі.

2. Поняття «змістова наповненість» і «семантичне ядро» доцільно застосовувати до осягнення авторських міфів обох митців з урахуванням онтологічної специфіки міфу. Наше трактування понять «**змістова наповненість**» і «**семантичне ядро**» спирається на ідеї Михайла Бахтіна та Жака Дерріди. В їх освітленні **ядро авторського міфу постає як художня реалізація нескінченного і незавершеного внутрішнього діалогу (у бахтінському сенсі) елементів авторського міфу або (за термінологію Дерріди) як «поле» вільної, нескінченої гри відмінностей («заміщень») їх змісту та значень у скінчених межах.** Семантичне осереддя авторського міфу втілюється за онтологічних умов постійного оприсутнення своєї відсутності. Воно постійно перебуває у стані внутрішньої нестабільності, ініціює «вільну гру» (діалог) своїх складових, їх взаємне витіснення й заміщення, руйнування ідентичності та провокує багатозначності відмінностей. Змістове, семантичне ядро авторського міфу уможливорює і просто **потребує присутності** (художнього використання) **різних міфічних мотивів**, кожен з яких здатний до руйнації власної ідентичності, до її заміщення іншими змістами. Кожен міф, що охоплюється семантикою авторського міфу, вступає у таку «вільну гру», в нескінченний і незавершений діалог з іншими міфами і міфічними мотивами.

3. Теоретичні засади такого розуміння авторських міфів реалізовані в текстовому аналізі романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара». У розділі обґрунтовується **типологічна сумірність художньої онтології авторських міфів в обох романах.** По-перше, в авторських міфах Мелвілла і Достоєвського **не існує єдиного, чітко окресленого семантичного центру.** Ядром, семантичним осереддям авторських міфів є семантичний комплекс, який відбиває та єднає різні міфічні мотиви: мотиви протистояння людини і Божих сил, мотиви гріхопадіння, егоїзму, індивідуалістичного вибору. До такого складного міфічного комплексу залучаються також мотиви класичних античних і християнських міфів,

літературні й суспільні міфологеми, в яких трансформовані уявлення про двоїсту сутність людини (її тяжіння водночас як до добра, так і до зла). Дослідження виявило також певні розбіжності між авторськими міфами митців: Мелвілл більшою мірою, ніж Достоевський, використовує класичну міфологію; у зверненні до християнської міфології автор «Кита» вдається до експліцитних та імпліцитних форм; Достоевський же віддає перевагу імпліцитним формам.

По-друге, в **авторських міфах наявна особлива художня онтологія**. Їх художнє буття зумовлене поєднанням суперечливих ідей і мотивів на умовах їх внутрішнього нескінченного діалогу (у бахтінському розумінні діалогічного буття ідей), децентрованості та інтерсуб'єктності (за постструктуралістською термінологією). Авторські міфи обох митців не мають (та й не потребують) чіткої завершеності, остаточної визначеності й одномірності своїх змістових і формальних компонентів. Їх семантичне ядро реалізується на умовах внутрішнього діалогу, внутрішньої інтерсуб'єктності. Саме тому семантичне ядро авторського міфу втілюється як складне полівалентне змістове утворення. У романі «Мобі Дік» головний герой, капітан Ахаб, у своїй боротьбі проти Білого Кита постає одночасно і як носій руйнівного індивідуалізму, що прирікає на загибель всю команду «Пеквода», і як герой, що жертвує собою та іншими заради подолання Зла, що втілюється у киті-убивці. **Жодна з цих складових образу Ахаба (чи індивідуалістична, чи альтруїстична) у романі не переважає – і це відповідає децентрованій, інтерсуб'єктній сутності та художній онтології авторського міфу**. Натомість у романі «Злочин і кара» семантична полівалентність авторського міфу призводить до такої ж невизначеності (у сенсі відсутності остаточного рішення) у зіткненні, протиборстві антитетичних, протилежних складових «теорій» Раскольникова: егоїстичної (злочин заради утвердження особистості) та альтруїстичної (бажання утвердити у світі справедливість). **Ці складові його «теорії» реалізуються в діалогічному, інтерсуб'єктному взаємовисвітленні й взаємозапереченні, в їх невіршувальній антиномічності, що зберігається навіть в епілозі роману**.

Досліджені у другому розділі децентрована, інтерсуб'єктна сутність і художня онтологія авторських міфів Г.Мелвілла і Ф.М.Достоевського відкривають принципово нову можливість типологічного вивчення міфопоетики романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара». У наступному розділі ми розглядаємо зумовлені децентрованою, інтерсуб'єктною сутністю авторських міфів важливі прояви міфопоетики обох творів: особливості їх родової належності, хронотопу та стратегії тексту.

РОЗДІЛ 3

АВТОРСЬКІ МІФИ І ТИПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МІФОПОЕТИКИ РОМАНІВ «МОБІ ДІК» ТА «ЗЛОЧИН І КАРА»

3.1. Авторський міф і родова рефлексія

Дослідження жанрово-родової сутності романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», що здійснювались по обидві сторони Атлантики, врешті-решт привели науковців до майже ідентичних висновків теоретичного та термінологічного гатунку. І мелвіллознавці, і фахівці з творчості Достоевського досить давно встановили, що епічна сутність обох романів ускладнена, збагачена присутністю змістово-формальних родових і жанрових ознак драматичного. Однак визнання факту поєднання епічного і драматичного супроводиться різке суперечливими поглядами на родову трансформацію романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара».

Ще 1932 року Джордж Гоманс писав, що у художньому мисленні автора «Білого Кита» домінують епічні принципи поєднуються з принципами драматичного зображення [173, с. 18]. Майже водночас з'явилися інші погляди на родову домінують роману. Ван Вік Брукс [222, с. 148] і Льюїс Мамфорд [223, с. 275] стверджували, що «Мобі Дік» є більшою мірою епічною поемою, ніж романом. Жанрове визначення, яке вони запропонували, було сформульоване так: «...роман є трагічним епосом» (саме «трагічним», на відміну від традиційного стародавнього героїчного епосу) [224, с. 397]. Стенлі Гейст у гарвардській дисертації (1939 р.), яка пізніше вийшла друком у вигляді монографії під назвою «Герман Мелвілл: трагічне бачення», підкреслював, що у жанрі «Кита» дається ознаки величезне трагічне світосприйняття. Чарльз Олсон [227] і Френсіс Матісен [207] порівнювали «Кита» з трагедією або симфонією у п'яти актах. **Питання про**

те, яка ж складова (епос або драма) домінує у романі Мелвілла, в північноамериканському літературознавстві залишилося відкритим.

Нез'ясованим залишився й інший аспект питання: якщо одна грань родової сутності кожного з творів домінує, то яким саме чином вибудовуються її зв'язки з іншою? Чи діє тут принцип **синтетизму** – епос і драма існують на засадах взаємозбагачення і взаємообміну, внаслідок чого відбувається або драматизація епосу, або епізація драматичного зображення? Чи їх взаємодію зумовлює принцип **синкретизму** – епічне та драматичне зображення існують разом, так би мовити, паритетно?

Майже такі ж питання виникли довкола роману «Злочин і кара» з часів, коли, розвинувши тезу Д. Мережковського [95, с. 108 – 126], В'яч. Іванов назвав його «романом-трагедією [96, с. 134 – 138]», та з часів, коли стало можливим вільне і конструктивне обговорення ідей М. Бахтіна щодо поліфонічної сутності творів Достоевського та їх тяжіння до драматичної форми [8]. Відомі полемічні випадки Г. Фрідлендера [147, с. 127 – 130], В. Дніпрова [30, с. 322 – 359], О. Чичеріна [150, с. 264 – 265] у бік М. Бахтіна а також їх наукова дискусія дуже нагадують труднощі окреслення жанрово-родової форми роману «Мобі Дік», з якими зіткнулися північноамериканські дослідники. Кваліфікація романів Достоевського як «романів-трагедій» (В'яч. Іванов), або ж як «драм у романі» (В. Дніпров) досі співіснують як взаємовиключні, такі, що **залишають відкритим питання про епічну або драматичну домінанту їх родової сутності.**

Ми не ставили собі завдання стати суддею у суперечках, до яких вдавалися видатні літературознавці минулого сторіччя. Наше завдання полягало в іншому – привернути увагу до можливості і необхідності ***спроби перемикання теоретичних пошуків у іншу площину.***

На наш погляд, у вирішенні проблеми родової сутності романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» **доцільно взяти до уваги спільну для Мелвілла і Достоевського присутність авторського міфотворення у художньому світі цих творів.** Авторські міфи обох митців вміщують генетичну «пам'ять» міфу. Їх

міфотворення зберігає загальні, наріжні особливості поетики міфу, якому з найдавніших часів його існування не були і не могли бути притаманні певні родові ознаки. Міф – це зміст, що ніколи не втілювався у певній родовій і жанровій формі з тієї причини, що у давнину, коли виникали стародавні міфи, не існувало жодних літературних форм, які своїм буттям давали б міфу можливість окреслитися, відокремившись від них як специфічне утворення. Родова, жанрова форма міфу як реалізованого у ній змісту є варіативною: у ній все плинне, мінливе й неусталене. З цього приводу варто звернути увагу на те, як визначав Б. Гаспаров родові та жанрові ознаки роману М. Булгакова «Майстер та Маргарита». Цей твір він кваліфікував як «роман-міф», підкреслюючи недоцільність намагань шукати його жанрові та родові доміанти, визначати принципи синтетичного або синкретичного поєднання різних родових і жанрових складових. З його погляду, твір, позначений присутністю міфічного, набуває відкритості, невизначеності й незамкненості своєї родової і жанрової сутності [19, с. 212].

Позиція Б. Гаспарова створила певний теоретичний прецедент. Вона стимулює переконаність у тому, що стосовно романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», художній світ яких пов'язаний із авторським міфотворенням, також не варто ставити питання про те, згідно з яким принципом – синтетизму чи синкретизму – реалізувалася їх родова форма. Відповідь на питання про те, який з цих принципів є у ній визначальним, може бути одна – **жоден**. Шукати певну родову доміанту, епічну або драматичну, в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» також немає потреби. Децентрована, інтресуб'єктна онтологія авторських міфів, у якій жодна грань не має переваги, оскільки всі вони реалізуються й існують на умовах взаємозв'язку, взаємозаперечення і невирішувальності, зумовлює в обох романах важливу рису їх міфопоетики – **нескінченну і принципово незавершену (таку, що виключає саму можливість завершеності – тобто невирішувальну) родову рефлексію художньої думки**.

Родова сутність і форма обох романів виникають і реалізуються не на основі синтетичного чи синкретичного поєднання засад епічного і драматичного моделювання дійсності. Діє інша внутрішня художня «логіка» поєднання різних способів освоєння буття. Діє «логіка», яка зумовлена сутністю авторського міфу, його спромогою перебувати у процесі постійного діалогічного, інтерсуб'єктного контакту між його складовими. Саме тому **родова форма романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» має розглядатися як внутрішньо нічим не скована, нічим не обмежена, така, що не знає і не потребує завершеності та сталості. Її найголовніша якість – перебування у нескінченному стані внутрішньої рефлексії.** Обидва романи постійно мовби випробовують, приміряють на себе різні зображувальні форми і не зупиняються у цьому процесі. У романах немає і не може бути родового «центру»: обидва твори заперечують можливість його існування, для них важливим є не результат у сенсі виникнення якоїсь головної родової ознаки. Важливим є процес діалогічного контакту між різними складовими родової сутності творів, їх взаємодоповнення і взаємозаперечення. Саме тому так вільно здійснюється у романах Мелвілла і Достоевського трансформація епічного в драматичне, перехід від епічних форм зображення до зображення, в якому використовуються драматичні форми, і навпаки.

У текстах обох творів така родова рефлексія реалізована виразно й послідовно. Мелвілл і Достоевський – кожен у свій, особливий спосіб – продемонстрували майстерність **епічного зображення і здійснення *переходів між родовими стихіями* – драматизації епосу і привнесення драматичного в епічне зображення.**

Епічну, зображувальну родову стихію романів відчуває кожен читач. Мелвілл майстерно володіє можливостями епосу. Епічна розповідь стає особливо яскравою, коли він змальовує море. Мелвілл – видатний співець океану. В його морських пейзажах наявні могутня епічна сила, невичерпне розмаїття барв і сміливість слова, чудово передані в українському перекладі Ю. Лісняка: «Міцний та рівний вітер віяв так щедро, що небо й повітря були неначе величезні, тугі,

опуклі вітрила; весь світ мчав за вітром. Сповите в непотьмарене ранкове сяйво сонце не було видне на небі; тільки по яснішій широкій плямі на небосхилі, з якої били в усі боки снопи променів-багнетів, було знати, де воно. Все довкола яскріло пишнотою вінчаних вавилонських царів і цариць. Море нагадувало тигель з розтопленим золотом, що клекоче світлом і жаром. [93, с. 522]». Ось іще пейзаж: «Був ясний, сталевосиній день. Склепіння неба й моря майже нерозрізливо зливалися в тій усепроникній блакиті; от тільки сповнене задумою повітря було прозоре, чисте й ніжне, ніби погляд жінки, а на могутньому, мужньому океані здіймалися розлогі, високі, неквапливі хвилі, наче Самсонові груди дихали ввісні [93, с. 544]».

Візьмемо ще опис наглого шквалу: «Вітер уже завивав по-справжньому, хвилі били одна в одну, наче воїни щитами, шквал ревів, сичав, лящав довкола нас, немов білий вогонь пожежі в прерії, а ми пливли в тому вогні, горіли й не згоряли, безсмертні в пащі самої смерті [93, с. 250]». Мелвілл бездоганно передав шаленість почуттів, що вирують у душах мисливців на китів у моменти найвищої напруги їх сил, у моменти небезпеки, азарту, що охоплює веслярів, котрі у вельботі переслідують кита: «То було захопливе й страшне видовище! Величезні хвилі могутнього моря, сплески могутнього реву, з яким вони котилися під вісьмома човнами, ніби гігантські кулі по безкрайому кегельбану; коротка мить жаху, коли вельбот зависав на гострому, мов лезо ножа, хребті котроїсь крутішої хвилі, який ніби погрожував розтяти його надвоє; тоді раптове падіння в глибокі водяні долини та яруги; відчайдушні зусилля веслярів, щоб вихопитись на хребет дальшої водяної гори, і ковзання стрімголов, наче на санях, униз по другому її схилі – усе це разом з покриками старшин та гарпунників, уривчастим хеканням веслярів, чудесним видовом білого, мов слонова кістка, «Пеквода», що мчав під розгорненими вітрилами вслід за човнами, ніби ошаліла квочка за своїм пискливим виводком, – усе це проймало дрожем захвату. Ні зелений новобранець, що просто з обіймів дружини крокує в гарячковий клекіт свого першого бою, ні дух мерця, що зустрічає на тому світі першу не знану йому примару, – ніхто не

зазнає □ дивніших і сильніших почуттів, ніж той, хто вперше мчить у погоні за кашалотом до отого зачарованого спіненого кола [93, с. 248]».

На відміну від Мелвілла, Достоевський не вдається до такої яскравості епічного зображення. Фарби його епічної палітри більш стримані. Пишної риторики, що притаманна Мелвіллу, він уникає. До того ж зображувальні епічні фрагменти його тексту не такі великі за обсягом, як у «Білому Киті». Але все це не зменшує сили епічної складової роману «Злочин і кара». Вона є надзвичайно глибокою і важливою для втілення ідейно-художньої концепції твору. Засобами епічного зображення й епічної оповіді Достоевський майстерно відтворює складні психологічні стани своїх героїв. Кожен читач відразу, з початку роману, з перших його рядків починає розуміти, з яким незвичайним героєм та неординарними обставинами буття знайомить його оповідач. Це відчуття незвичайності створює епічна розповідь – зовні дуже стримана, позбавлена будь-якої особливої виразності, нібито цілковито занурена в сіру буденність:

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую он нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешительности, отправился к К-ну мосту.

Он благополучно избегнул встречи с своей хозяйкой на лестнице. Каморка его находилась под самой кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф, чем на квартиру. Квартирная же хозяйка его, у которой он нанимал эту каморку, с обедом и прислугой, помещалась одной лестницей ниже, в отдельной квартире, и каждый раз, при выходе на улицу, ему непременно надо было проходить мимо хозяйской кухни, почти всегда настезь отворенной на лестницу. И каждый раз молодой человек, проходя мимо, чувствовал какое-то болезненное и трусливое ощущение, которого стыдился и от которого морщился. Он был должен кругом своей хозяйке и боялся с ней встретиться. Не то чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив; но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того

углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой. Он был задавлен бедностью, но даже стесненное положение перестало в последнее время тяготить его. Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься. Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни замышляла против него... [38, с. 5]». Достоевському вистачає такої обмеженої кількості епічних рядків, щоби дати читачеві можливість відчувати реалізацію декількох художніх завдань. Текст відразу переносить читача в атмосферу, сповнену ворожості до людини. Квартира героя схожа на шафу. Ця символічна деталь далі розкриє повноту свого змісту: квартиру-шафу почнуть називати труною (« – Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, – сказала вдруг Пульхерия Александровна, прерывая тягостное молчание... [38, с. 178]»). У поведінці, в психічному стані героя також підкреслюється незвичайність, суперечливість: він побоюється зустрічі з хазяйкою, але насправді давно вже найменшого страху перед нею не відчуває. Він прибитий бідністю, але своїм становищем не переймається. Достатньо цих перших трьох абзаців, аби читач сповнився передчуттям подальших напружених та складних подій.

Достоевський використовує сповнені глибокого символічного змісту епічні зображувальні деталі. В одному зі своїх снів Раскольников бачить себе дитиною, яка з батьком у святковий день гуляє за містом. Дорога веде їх до кладовища: «...Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и с матерью к обедне, когда служились панихиды по его бабушке, умершей уже давно, и которую он никогда не видал. При этом всегда они брали с собою кутью на белом блюде, в салфетке, а кутья была сахарная из рису и изюму, вдавленного в рис крестом. Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частию без окладов, и старого священника с дрожащею головой. Подле бабушкиной могилы, на которой была плита, была и маленькая могилка его меньшого брата, умершего шести месяцев и которого он тоже совсем не знал и не мог помнить; но ему сказали, что у него был маленький брат, и он каждый раз, как посещал кладбище, религиозно и почтительно крестился над

могилкой, кланявся ей и целовал ее [38, с. 46]». Цей сон про добру та світлу, сповнену релігійного почуття пору дитинства відображає ту сутність душі героя, що опирається іншій частині його духу, тій, яка штовхає на злочин.

Звернімо увагу на символізм зображувальної деталі: церква, яку він так любив у дитинстві, має **зелений** купол. Уже після вбивства лихварки Раскольникову, який, майже не пам'ятаючи себе, блукає вулицями Петербурга, подають милостиню. Рука з монетою, рука людини, сповненої співчуття до нього, простягається з-під **зеленої** парасольки – з-під його маленького **зеленого куполу**. Символізм цієї епічної деталі дуже виразний. Зображувальна деталь нагадує героєві про те, що в світі існує добро, співчуття, щирість та милосердя, до яких він сам колись був близький. З розвитком сюжету ця деталь використовується неодноразово: колір хустки, яку носить Соня Мармеладова, також **зелений**. Саме у цій **зеленій** хустці вона прийде до Раскольникова в епілозі роману, коли настане час його відродження: «Вдруг подле него очутилась Соня. Она подошла едва слышно и села рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило следы болезни, похудело, побледнело, осунулось ... [38, с. 421]».

Епічне зображення в обох романах дуже часто набуває естетичних і художніх рис, властивих **драматичному відтворенню дійсності**. Поширеним у обох митців є привнесення у виразну епічну оповідь не менш виразних художніх елементів, які репрезентують буття в дієвій формі його існування, в перебігу подій, вчинків і психічних станів. Так відбувається збагачення й ускладнення естетики епосу естетикою драматичного відтворення дійсності. **Драматизація епічного зображення** відбувається завдяки розширенню і збагаченню можливостей авторського слова, його здатності гранично унаочнювати зображення подій у їх дієвих проявах, у їх буттєвому здійсненні. В обох романах наявні епізоди, які В. Дніпров називав «**сценами-епізодами**» [30, с. 310]. Вони активізують особливе читацьке сприйняття. Читач немовби стає свідком події, він може сприймати зображуване ледь не в фізичній реальності його існування – він

бачить, чує, відчуває те, що відбувається. Драматизація епічного зображення стимулює читача яскраво та повноцінно бачити в своїй уяві сцени, дійовими особами яких виступають герої роману. «Сцени-епізоди» в обох романах написані так, ніби вони створені з урахуванням можливості відтворення засобами мистецтва, невідомого Мелвіллу та Достоевському, – мистецтва кінематографу.

Яскравий приклад «сцени-епізоду» в романі «Мобі Дік» – уривок з розділу «Стаб убиває кита». Жорстоко, з кривавими натуралістичними подробицями відтворено завершальні моменти полювання на китів:

« – Вибирай линву! Вибирай! – закричав Стаб до носового гребця, і, повернувшись до кита, всі веслярі почали підтягувати до нього човен, якого він волік за собою. Незабаром вони порівнялися з китовим боком, і Стаб, міцно впершись коліном у грубо видовбану заглибину в «калічній планці», списом почав завдавати китові удару за ударом. На його команду човен то віддалявся від грізних вихлюпів з-під кита, то його знов підтягували для нового удару.

По всьому тілу велетня вже забігали, мов потічки з гір, червоні струмки. Те змордоване тіло пливло вже не в воді, а в крові, що клекотіла й пінилась на багато сажнів позаду. Проміння надвечірнього сонця грало на цьому червоному озері посеред моря, і відблиски його падали на обличчя людей, що аж горіли, мов у червоношкірих. І раз по разу із китового дихала виривалися клуби білої пари, а з уст розпашілих китобоїв – натужне хекання. І після кожного удару Стаб за прив'язану до нього линву підтягував назад свій погнутий спис, вирівнював, швидко стукнувши ним кілька разів об планшир вельбота, а тоді знову й знову жбурляв його в кита.

Сила велетня вичерпувалася, його метання слабнули. І ось Стаб закричав до носового гребця:

– Підтягуй! Підтягуй упритул!

Човен підплив до самого китового боку, і тоді Стаб, вихилившись далеко вперед, повільно вгородив довгий гострий спис глибоко в тіло велетня й почав обережно крутити ним у китовому нутрі, немов силкувався намацати якийсь

золотий годинник, що його, може, проковтнув кит, а він боявся розтовкти той годинник, перше ніж підчепить його. Але насправді тим «золотим годинником», якого він шукав, був найглибший осередок життя в китові. І ось, видно, спис пронизав той осередок, бо велетень прокинувся з заціпеніння – прокинувся для жахливих передсмертних корчів, несамовито заборсався у власній крові, огорнувши себе непроглядною хмарою кипучої піни й бризок, так що вельбот, рятуючись, зразу рвонувся і на силу вибрався наосліп із того божевільного присмерку в ясне світло дня.

Та ось корчі послабшали, і кит знову вплив перед людські очі, перевалюючись з боку на бік. Із його дихала, що конвульсивно розширялось і стискалось, виривалося різке, уривчасте передсмертне хрипіння. Нарешті кількома поштовхами бухнула вгору, в пройняте жахом повітря густа багряна кров, ніби пурпуровий осад червоного вина, і плеснувши на нерухоме тіло кита, струмочком збігла по його боках у море. Серце велетня розірвалось! [93, с. 309 – 310]».

Ступінь зримої конкретики відтворення епізоду в його чуттєвій безпосередності й дієвості в «сцені-епізоді» є надзвичайно високим. Епічне зображення просякнуте драматичними змістовими і формальними компонентами. Однак драматична компонента **не зменшує** вагомості епічної складової. Гострота драматичної напруженості події підкреслюється засобами суто епічними. Значущим є порівняння китового серця із золотим годинником. Художній ефект такого порівняння є, безперечно, епічним за своєю сутністю. Такого ефекту драматичне зображення дій саме по собі досягнути не спроможне. Як переконуємось, епічне й драматичне в «сцені-епізоді» постають як естетично-художні компоненти, пов'язані особливими відношеннями. Існування кожної є не відокремленим, не самостійним існуванням. Епічне не може обійтись без драматичного і навпаки – **текст перебуває у стані постійної зміни своєї родової сутності, у стані родової рефлексії**. Таке існування епічного і драматичного в «сцені-епізоді», на наш погляд, – сутнісна особливість міфопоетики роману. Воно

є втіленням невіршувальної антиномічності семантичного ядра авторського міфу.

У романі «Злочин і кара» наявні типологічно подібні «сцени-епізоди». Драматичні за своєю змістовністю й естетикою, вони, як і в романі «Мобі Дік», висвічують особливий естетичний стан художнього тексту, видають його внутрішню родову рефлексію. Твір текстуалізує різні родові форми відтворення події, але жодна з них – епічна або драматична – **не горує як домінанта**. Родова рефлексія здійснюється як процес, у якому не може бути завершення, скінченності – над усім царює «невіршувальність». Сцена вбивства старої лихварки та Лізавети повною мірою демонструє таке проростання драматичного крізь епос та неможливість жодної з родових складових реалізовуватися без своєї естетичної протилежності.

«...Стараясь развязать снурок и оборотясь к окну, к свету (все окна у нее были заперты, несмотря на духоту), она несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом. Он расстегнул пальто и высвободил топор из петли, но еще не вынул совсем, а только придерживал правою рукой под одеждой. Руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, все более немели и деревенели. Он боялся, что выпустит и уронит топор... вдруг голова его как бы закружилась.

– Да что он тут навертел! – с досадой вскричала старуха и пошевелилась в его сторону.

Ни одного мига нельзя было терять более. Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нем сила... [38, с. 63]».

Дієвість зображення, драматична напруга цієї «сцени-епізоду» виписані дуже виразно. Епічні зображувальні деталі також відіграють значну роль, зумовлюючи повноту читацького розуміння тексту. Це розуміння було б неповним, недостатньо глибоким і ясним без авторських коментарів до дій

злочинця: «... руки его были ужасно слабы; самому ему слышалось, как они, с каждым мгновением, все более немели и деревенели...» ; «...силы его тут как бы не было...». **Драматичне зображення не може обійтися без привнесення епічних за своєю виразністю та зображувальною специфікою авторських коментарів.**

Сцена вбивства Лізавети демонструє таку ж нерозривну єдність драматичної дієвості та епічної зображувальної виразності. Останній її жест, який назавжди запам'ятає вбивця, відтворений епічними засобами: «...Она только чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его... [38, с. 65]». Епічна виразність цієї деталі відтворена і підсилена в іншому епізоді, в якому Раскольников зізнається Соні в своєму злочині: «И как только он сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней тогда с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать. Почти то же самое случилось теперь и с Соней: так же бессильно, с тем же испугом, смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь и медленно стала подниматься с кровати, все более и более от него отстраняясь, и все неподвижнее становился ее взгляд на него... [38, с. 315]». Родова рефлексія, витіснення й заміщення епічного драматичним і навпаки забезпечують повноту реалізації художніх завдань, розкривають читачеві всю складність духовного життя персонажів.

З особливою повнотою і виразністю родова рефлексія здійснюється в обох романах у сценах, змістова і формальна сутність яких розкривається в **суб'єктному слові героїв**. Слово персонажів, немов у драмі, стає рушійною

силою розвитку подій. Суб'єктне слово персонажів роману, подібно до діалогічного або монологічного слова дійових осіб драми, перебирає на себе право репрезентувати безпосередність вчинків і психічних станів. За авторським словом зберігається значно менший, ніж зазвичай у епосі, ступінь зображувальної виразності і значно менша активність у розвитку сюжету. Авторське слово стає подібним до авторської **ремарки** у драматичному зображенні, окреслює переважно зовнішні обставини дії, не претендуючи на глибоку змістовну характеристику. В. Дніпров визначав такі сцени як «**сцени-дії**» [30, с. 312 – 316]. За його спостереженнями, питома вага «сцен-дій» в романах Достоевського, зокрема, в романі «Злочин і кара», є надзвичайно високою. Дослідник навіть порівняв їх із прогонами мосту, з яких складається і на яких тримається вся його споруда, – в «споруді» роману «Злочин і кара» величезну конструктивну роль відіграють саме «сцени-дії».

Справді, значна кількість розділів роману написана саме так: провідну роль у втіленні змісту та в розвитку сюжету відіграють суб'єктні висловлювання персонажів, їх монологи і діалоги. Однак до характеристики, яку В.Дніпров дав «сценам-діям» роману «Злочин і кара», ми вважаємо за необхідне додати думку про родову рефлексію, яка відбувається у тексті цього твору. Не можна заперечити, що авторське слово дуже часто виконує функцію, близьку до ремарки в драматичному зображенні. Але воно все ж зберігає за собою **епічну змістовність** – спромогу перебирати на себе значну роль у контексті кожної «сцени-дії». **Текст драматизується, набуває формальних і змістових ознак драматичного зображення, але з неменшою постійністю здійснюється й інший процес: проникнення епосу в драматичне відтворення подій, його епізація.** Жодна з родових складових тексту не домінує, кожна потребує присутності іншої. У «сценах-діях» постійно актуалізується родова рефлексія.

Уже другий розділ першої частини роману «Злочин і кара» за своїми родовими ознаками є саме такою «сценою-дією». Значна частина тексту розділу – монолог Мармеладова. Його суб'єктне слово не лише відтворює історію падіння

цієї людини й злиденну долю всієї родини Мармеладових. Суб'єктні висловлювання персонажа текстуалізують думки, концептуальні для всієї змістової «споруди» роману: «...Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь пойти... [38, с. 14]»; «...все тайное становится явным... [38, с. 14]»; «...пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единственный, он и судия [38, с. 21]».

Епічні авторські коментарі до дії не менш змістовні та вагомі. Наприклад, авторський коментар, що безпосередньо передує початкові довгого монологу Мармеладова, не лише змальовує його зовнішність, даючи психологічну характеристику: «...Это был человек уже за пятьдесят... что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность ... мелькало как будто и безумие... [38, с. 12]». В авторському мовленні окреслюються також подальші перспективи розвитку сюжету: «Бывают иные встречи даже с незнакомыми нам людьми, которыми мы начинаем интересоваться с первого взгляда, как-то вдруг, внезапно... [38, с. 12]». Ця фраза не тільки підкреслює значущість зустрічі Раскольникову із Мармеладовим. Вона певним чином пророкує значення й інших несподіваних зустрічей і випадково почутих розмов. Уже в п'ятому розділі цієї частини знесилений Раскольников повертається додому: «...он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый и измученный, которому было бы всего выгоднее возвращаться домой самым наикратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишним идти... [38, с. 50]». На цьому круглому шляху його чекає справді фатальна зустріч, та, що справляє вплив на всі подальші події. Він чує розмову Лізавети з торговцями, з якої довідується, що увечері наступного дня стара лихварка залишиться вдома сама: «Он вошел к себе, как приговоренный к смерти... всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно... трудно было узнать накануне и наверно, с большей точностью и с наименьшим риском, без

всяких опасных расспросов и разыскиваний, что завтра, в таком-то часу, такая-то старуха, на которую готовится покушение, будет дома одна-одинехонька [38, с. 52]».

У наступному розділі відтворена інша випадкова зустріч, інша теж «випадково» почута розмова – трактирний діалог студента й молодого офіцера. Студент розповідає про стару лихварку, про її гроші та про її існування, від якого ні для кого немає добра – лише суцільне зло. Майже на двох сторінках тексту розгортається «сцена-дія», в якій студент переконує свого співрозмовника в тому, що вбивство такої людини може бути **корисним** для суспільства злочином: «...Убей ее и возьми ее деньги, с тем, чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно, крошечное преступленье тысячи добрых дел? За одну жизнь – тысяча жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто тысяч жизней взамен – да ведь тут арифметика!..

– Конечно, она недостойна жить, – заметил офицер, – но ведь тут природа.

– Эх, брат, да ведь природу поправляют и направляют, а без этого пришлось бы потонуть в предрассудках... ..я тебе задам еще один вопрос. Слушай!

– Нет, ты стой; я тебе задам вопрос. Слушай!

– Ну!

– Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* старуху или нет?

– Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

– А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!.. [38, с. 54 – 55]». Думки, що вміщує ця «сцена-дія», – вкрай важливі для розкриття змісту роману. Їх вагомість підкреслюється ще й епічними засобами. Ледь не на третину сторінки розгортається авторський коментар до цієї драматизованої сцени: «...Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, все это были самые обыкновенные и самые частные, не раз уже слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли. Но почему

именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли?* И почему именно сейчас, как только он вынес зародыш своей мысли от старухи, как раз и попадает он на разговор о старухе?.. Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание... [38, с. 55]».

Родова рефлексія тексту, постійне витіснення й заміщення епічного зображення зображенням драматичним і навпаки, зберігається у наступних п'яти частинах роману, стає важливою ознакою його внутрішньої будови. Так, у другій частині наявні важливі для втілення ідейного змісту драматизовані «сцени-дії». Серед них розгорнута до десяти сторінок сцена в поліцейській «конторі», під час якої раптова непритомність Раскольниковова викликала перші підозри стосовно його причетності до вбивства лихварки. Епічний коментар до драматичного розгортання подій та до психічного стану героя тут відіграє дуже суттєву змістову роль: «...Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его. Не низость его сердечных излияний перед Ильей Петровичем, не низость и поручикова торжества над ним перевернули вдруг его сердце. О какое ему дело теперь до собственной подлости, до всех этих амбиций, поручиков, немок, взысканий, контор и проч., и проч.! Если б его приговорили даже сжечь в эту минуту, то и тогда он не шевельнулся бы, даже вряд ли выслушал бы приговор внимательно. С ним совершалось что-то совершенно ему незнакомое, новое, внезапное и никогда не бывалое. Не то чтоб он понимал, но он ясно ощущал, всею силою ощущения, что не только с чувствительными экспансивностями, как давеча, но даже с чем бы то ни было ему уже нельзя более обращаться к этим людям, в квартальной конторе, и будь это все его родные братья и сестры, а не квартальные поручики, то и тогда ему совершенно незачем было обращаться к ним и даже ни в каком случае жизни; он никогда еще до сей минуты не испытывал такого странного и ужасного

ощущения. И что всего мучительнее – это было более ощущение, чем сознание, чем понятие; непосредственное ощущение, мучительнейшее ощущение из всех до сих пор жизнью пережитых им ощущений [38, с. 82]».

Драматизовані, напружені «сцени-дії» (зустріч і розмова з Разуміхінім; нова довга розмова з Разуміхінім, до якої поступово долучаються Зосимов, а пізніше – Лужин; розмова з Зосимовим, під час якої Раскольников відверто провокує підозри свого візаві; спілкування Расколькова з двірниками і робітниками, які фарбують підлогу в квартирі вбитої лихварки; сцена з вмираючим Мармеладовим) розгортаються одна за одною і займають текстовий простір з другого по шостий розділ включно. Однак епічна складова також скрізь дається взнаки. Змучений і хворий Раскольников уже готовий піти й зізнатися у скоєному злочині. Та несподівано для себе опиняється біля будинку лихварки. Його самовідчуття передає авторський коментар: «Вдруг, как будто кто шепнул ему что-то на ухо. Он поднял голову и увидал, что стоит у *того* дома, у самых ворот. С *того* вечера он здесь не был и мимо не проходил. Неотразимое и необъяснимое желание повлекло его... [38, с. 132 – 133]». Ось він смикає дзвіночок на вхідних дверях – знову саме епічні засоби розкривають його внутрішній стан: «...Раскольников встал, вышел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук!.. Прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему все приятнее и приятнее становилось [38, с. 134]».

Типологічно подібні «сцени-дії», також пов'язані з процесом родової рефлексії, присутні і в романі «Мобі Дік». Свого часу Ч. Олсон виявив зв'язок творчого мислення Мелвілла з поетикою шекспірівських трагедій [227, с. 59 – 63]. Відтоді дослідники неодноразово звертали увагу на те, що в багатьох розділах «Кита» провідну роль відіграє змістовно насичене і драматично дієве суб'єктне слово персонажів. Авторська мова також драматизує епічне зображення, реалізується у формі сценічної ремарки. Але якщо в романі Достоєвського

«сцени-дії» розсіяні у цілісній художній площині, то у Мелвілла їх наявність локалізована ближче до середини тексту «Кита». Вже 29 розділ роману має особливу структуру назви: «Входить Ахаб; потім – Стаб [93, с. 153]». Вона нагадує сценічну ремарку – лаконічну, точну, таку, що претендує лише на те, аби «обслуговувати» течію драматичного процесу, розставляти «вказівки» для її здійснення.

Назва розділу попереджає читача, що з цього моменту в тексті відбудеться суттєва естетична зміна. Провідну роль у розкритті змісту почнуть відігравати суб'єктні висловлювання персонажів – акторів словесного театру, що народжується всередині епічного художнього простору. Все так і відбувається: у розділі маємо напружений драматичний діалог Ахаба і Стаба, в якому яскраво репрезентовано їх психологічне протистояння. Авторські ремарки уточнюють зміст і характер кожної словесної дії:

«...Ох, Стаб, не знав ти ще капітана Ахаба!

– Чи я гарматне ядро, Стаб, – відказав той, – що ти хочеш підмостити під мене клейтух? Та йди спи; я забувся. Гайда вниз, у свою щонічну домовину, де такі, як ти, сплять між двома простирадлами, аби звикнути до савана, що колись наостанці сповіє вас... Знай, собако, свою буду!

Стаб так отетерів від цього заключного вигуку старого капітана, що йому аж мову відібрало; та врешті він збуджено відказав:

– Я не звик, щоб зі мною так розмовляли, сер! Мені це дуже не до вподоби.

– Геть! – скреготнув зубами Ахаб і рвучко відступив назад, ніби хотів утекти від непоборної спокуси.

– Ні, сер, стривайте, – осмілівши заперечив Стаб. – Я не стерплю, щоб мене називали собакою.

– Ну то я тебе назву десять разів віслюком, бараном і бидлом, та й іди геть, а то я тебе на той світ зажену!

По тих словах Ахаб рвонувся до нього з таким грізним виглядом, що Стаб мимоволі сахнувся назад [93, с. 155]».

А завершує розділ розлогий монолог Стаба, котрий не знає, як вгамувати обурення, а більш за все – дивується своїй власній покірності шаленому норову й загадковій сутності душі капітана: «...Ще зі мною не бувало, щоб я за такі слова не сквитався кулаком, – промурмотів Стаб, отямившись вже на трапі, який вів до каюти. – Диво та й годі. Стривай-но, Стаб, я ж так і не знаю до пугтя, що мені зараз робити: чи вернутися й вдарити його, чи... та що це я!.. чи впасти навколішки й помолитися за нього. Так, саме це чогось навернулось мені на думку, але це зі мною було б уперше в житті... Чудне діло, дуже чудне. Та й сам він чудний. Так, так. Звідки не глянь, хоч із носа, хоч із корми, а з таким чудним стариганом ти, Стаб, ще ніколи не плавав. Як він блиснув на мене очима! Наче в них порох спалахнув. Чи він божевільний? Не знаю, та щось дуже важке тисне йому на душу, це видно: адже й палуба лиш тоді тріщатиме, коли на неї навалити щось дуже важке. І в ліжку він тепер лежить хіба що три години на добу, та й то не спить. Хіба ж не казав мені Пундик, наш стюард, що вранці постіль у старого щоразу зібгана та пом'ята, простирадла збиті кудись аж під ноги, ковдра трохи не вузлами позав'язувана, а подушка гаряча аж страх, ніби на ній лежала розпечена цеглина? Гарячий стариган! Мабуть, це в нього те, що люди на березі часом називають сумлінням, це як ота «нарвальгія», чи як її, – кажуть, що воно ще гірше, ніж зубний біль. Гм... сам я не знаю, що воно таке, але боронь мене боже його підхопити. Цей Ахаб весь напханий загадками... Та хай йому хрін. А що на світі не чудне, як подумати? Але знов же: на біса мені думати? У мене ж одинадцята заповідь – «не думай», а дванадцята – «спи, коли тільки можна». Тож іди спати. Та стривай! Хіба він не назвав мене собакою? Сто чортів! Він назвав мене десять разів бидлом і бараном, а тоді ще й цілу купу віслюків зверху досипав. Ще бракувало, щоб копняків надавав. А може, й надавав, тільки я не помітив, бо геть сторопів, як побачив його чоло. Воно блиснуло, наче вибілена кістка. Та що це в ката зі мною діється? Я вже на ногах не встою! Наче мене навиворіт вивернуло те, що я отак склеїв дурня перед старим. Їй же богу, це все мені, мабуть, наснилося, хоча... Ну що ж мені робити, що, що, що? Ет, треба якось

про це забути. А зараз – у койку. Завтра, при світлі, побачимо, що цей клятий чаклун собі думає [93, с. 155 – 156]».

Драматична сутність «сцени-дії» є очевидною. Втім, текст розділу містить не лише драматичну складову. Подібно до «сцен-дій» в романі «Злочин і кара», тут із не меншою виразністю представлено епічну, оповідальну складову. Авторська суб'єктність реалізується не лише у формі пояснювальних ремарок. Драматичну насиченість, гостру конфліктність словесних дій персонажів доповнює й поглиблює розгорнуте епічне зображення, з якого, власне, розділ і починається. Епічна складова окреслює не лише безпосередні обставини, в яких здійсниться драматичний діалог Ахаба і одного з його старших помічників. Епічними засобами тут відтворені значніші в змістовому сенсі обставини. Змальовано пронизливо-ліричний морський пейзаж: «...всі крижини та айсберги лишилися за кормою, і «Пеквод» гойдався на хвилях серед ясної, звичної для Екватору весни, яка майже безперервно панує в морі на порозі вічного серпня тропіків. Теплі, але й свіжі, ясні, дзвінкі, запашні, щедри й буйні дні були наче кришталеві келихи, по вінця повні перського шербету, вкритого пухким снігом із трояндової води. Величні зоряні ночі були схожі на вельможних дам, що в гордій самоті плекають спомини про своїх далеких мужів-завойовників – про свої ясні сонця в золотих шоломах! І нелегко було вибрати час для сну: чи пожертвувати таким принадним днем, а чи звабливою ніччю? Та не тільки в зовнішній світ уливалось нову силу й принаду все оте чародійство незмінної погідності. Проникало воно й у людську душу, надто в тихі й ласкаві надвечірні години, і тоді серед присмеркової тиші вицвітом льодових кристалів зринали в ній спогади. І всі оті витончені сили все дужче й дужче впливали на настрої Ахаба.

Старість завжди буває безсонна, певне, тому, що чим довше людина зв'язана з життям, тим менше вабить її все схоже на смерть. Серед морських капітанів сивобороді діди найчастіше покидають ліжку й виходять на палубу ще затемна. Так було й з Ахабом... [93, с. 153 – 154]». На тлі цього яскравого, щедрим пензлем виписаного пейзажу і характеристики душевного неспокою капітана

Ахаба й буде розгортатися драматизована «сцена-епізод». Епічне і драматичне тут, у контексті 29-го розділу, – дві стихії, пов'язані родовою рефлексією. Їх існування зумовлене нездоланністю («невирішувальністю») їх обоюсторонньої естетичної різниці й неподільної єдності.

За 29-м розділом йдуть розділи, написані в епічному ключі («Люлька», «Королева Медб», «Спексіндер», «Стіл у каюті», «На щоглі»). Серед них – 32-й розділ «Китознавство», створений як старовинний трактат про китів. Епічна оповідь і епічне зображення в цих розділах не ускладнені драматизацією. Але з 36-го по 41-й розділи родова рефлексія у «сценах-діях» знову набирає сили. 36-й розділ має особливу назву. Перша його частина – «На юті». В дужках – уточнення, що, подібно до назви 29-го розділу, нагадує сценічну ремарку: «Входить Ахаб; потім – усі [93, с. 187]». Драматичне впевнено проникає в епічну розповідь: звучать голоси збентежених моряків, лунають сповнені пристрастю монологи Ахаба про справжню, головну мету плавання «Пеквода» – полювання на Мобі Діка. Ахаб підкоряє своїй волі команду, немов силою гіпнотичного впливу змушує присягнутися, що помста Білому Кити віднині стане найголовнішою справою їх життя: «...Хто з вас перший вистежить мені білоголового кита зі зморшкуватим лобом і кривою щелепою, хто з вас покаже мені того білоголового кита з трьома дірками в правій лопаті хвоста... чуєте? Хто з вас вистежить мені цього білого кита, тому дістанеться оця унція золота, хлопці! [93, с. 188 – 189]»; «...я гнатимусь за ним чи за мис Доброї Надії, чи за мис Горн, чи за норвезький Мальстрем, чи в саме пекло, але не облишу погоні. Задля цього вас і найнято, хлопці! Щоб ганятися за цим Білим Китом по всіх морях та океанах світу, аж поки він пустить угору струмінь чорної крові й вирине догори черевом! Що ви скажете на це, хлопці? Згода, так? Ви, як глянути, не боягузи... [93, с. 190 – 191]»; «...Пийте, гарпунники! Випийте і заприсягніться, ви, що стоятимете на смертоносному носі вельбота. Поклянiться: «Смерть Мобі Дікові! Хай спостигне нас кара божа, якщо ми не скараємо Мобі Діка смертю!» [93, с. 194]».

Авторське мовлення відповідає драматизованій словесній дії, стає подібним до ремарок: «...Ура! Ура! – закричали моряки, розмахуючи зюйдвестками, а капітан прибив гвіздком золоту монету до щогли... [93, с. 189]»; «...Так, так! – загорланили гарпунники й матроси, підбігши до схвильованого старого. – Гостримо очі на Білого Кита! Гостримо списи на Мобі Діка! [93, с. 191]».

Утім авторські слова зберігають за собою ще й епічну функцію. Своєю епічною змістовністю вони забарвлюють подію такими фарбами, які відсутні в палітрі драматичного зображення: «...Ахаб, зраділий, що помічник своїм завороженим мовчанням ніби висловлює згоду, не дочув ні того пророчого шепоту, ані тихого сміху звідкись із трюму; не дочув він і вищого завивання вітру в снастях, і глухого лопотіння вітрил, коли їхні гордо випнуті груди на мить опали... Ох, попередження й остороги! Чому ви не зостаєтеся з нами, а зразу й відлітаєте? Та ви ж і не остерігаєте, а тільки віщуєте майбутнє, о тіні! І навіть не віщуєте, а тільки стверджуєте те, що вже діється в нас у душі. Бо зовнішні сили цього світу тільки трохи стримують нас, а невпинно штовхають нас уперед найглибші внутрішні необхідності нашого життя [93, с. 192 – 193]». Родова рефлексія, коливання поміж драматичним і епічним, зміна однієї родової стихії іншою – все це окреслює форму й зміст цієї «сцени-дії».

Слідом за нею, зберігаючи і посилюючи художню енергію драматичного зображення, йдуть один за одним такі ж розділи, виписані як монологи, діалоги та полілоги членів команди. До назви кожного розділу теж додані уточнювальні ремарки: «37. Захід сонця (Каюта; Ахаб сидить у самоті біля кормових ілюмінаторів і дивиться на море) [93, с. 195]»; «38. Смеркання (Старбак стоїть, зіпершись спиною на грот-щоглу) [93, с. 196]»; «39. Перша нічна вахта. На марсі фок-щогли (Стаб сам, підтягує брус) [93, с. 197]»; «40. Опівночі на баку. Гарпунники й матроси (Фок піднімається вгору, відкриваючи вахтових матросів: хто сидить, хто лежить – усі в найрізноманітніших позах, – і всі співають хором) [93, с. 198]».

Драматична словесна дія передає неоднозначну реакцію китобоїв на те, до чого їх всіх примушує Ахаб. Тут сумні роздуми Старбака («Моя душа зустріла сильнішу за неї, вона подолана – і ким же? Божевільним! [93, с. 196]»); бравада Стаба («...Не знаю до пуття, що нас чекає, але хай там хоч що станеться, а я його зустріну сміючись... [93, с. 198]»); гамір, пісні та сварки матросів, збентежених, розгублених та розігрітих вином, яким частував їх Ахаб [93, с. 198 – 202]. Завершує все сповнена трагічного передчуття й відчаю фраза маленького негра-юнга Піпа: «...О великий білий боже десь там у темній вишині, змилосердься над оцим малим чорним хлоп'ям тут унизу, збережи його від усіх великих чоловіків, що не знають страху, бо не мають серця в грудях! [93, с. 203]».

Із 41-го розділу в текст повертається епічна складова. Цей розділ має назву «Мобі Дік». На десяти сторінках розгортаються оповідь і роздуми Ізмаїла, спрямовані на те, щоб розгадати загадкову сутність Білого Кита. В 42-му розділі («Білість кита») ці роздуми продовжуються. Наратив Ізмаїла окреслює загадкову й жахливу, міфічну сутність мотиву білості цього дивовижного створіння. Але з 43-го розділу («Слухай!») у тексті знов з'явиться драматична складова: діалог двох матросів, котрим учуваються якісь дивні, підозрілі звуки в корабельному трюмі [93, с. 222 – 223]. У 119-му розділі виникне драматизована «сцена-дія», де лунатимуть пристрасні монологи Ахаба, який наважиться тримати в руках залізо громовідводу, на якому палають вогні Святого Ельма: «...О ясний дух ясного вогню... Ось я держу в руці твою безмовну, розливу всюди силу, але до останнього подиху мого ураганного життя боротимусь із її деспотичною і все ж не цілковитою владою наді мною... [93, с. 514]». Авторське мовлення буде реалізовуватися тут у формі сценічної ремарки, взятої в дужки й маркованої курсивом: «*(Несподівано знову спалахують одна за одною блискавки; дев'ять вогників миттю виростають утричі. Ахаб, як і всі, заплющує очі й сильно притискає їх правою долонею)* [93, с. 515]». У назвах наступних трьох розділів [93, с. 120 – 122] також будуть присутні сценічні ремарки [93, с. 516; 517; 518].

Родова рефлексія, витіснення й заміщення однієї родової стихії іншою, далі буде то слабшати, то набирати нової сили – вона не зникне, не припинить своєї дії аж до останніх трьох розділів: «Погоня – день перший»; «Погоня – день другий»; «Погоня – день третій». Драматичну напруженість полювання на Кита, яскраву виразність слова персонажів-суб'єктів словесної дії буде доповнювати не менш виразна епічна складова. Родова рефлексія буде зумовлювати формальні й змістові компоненти тексту до самого Епілогу. Епілог недаремно почнеться словами «Драма скінчилась... [93, с. 575]» і завершиться епічною розповіддю про порятунок Ізмаїла, єдиного, хто залишився живим, щоб сповістити світові про велике полювання на Білого Кита.

Аналіз романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», здійснений у цьому підрозділі, дає підстави вказати на **типологічну подібність міфопоетики обох творів у форматі їх родової сутності**. Саме децентрована, інтерсуб'єктна сутність авторських міфів Мелвілла і Достоєвського зумовлює, як це засвідчує аналіз, родову рефлексію, наявну в їх творах. Обидва романи не мають чіткої й одномірної родової визначеності (єдиного родового «центру»). Епічна і драматична складові художнього зображення – немов береги річки, протилежні та неможливі один без іншого. Вони перебувають у стані витіснення й заміщення однієї родової складової іншою – стані родової рефлексії. У формальному і змістовому сенсі ця родова рефлексія, на наш погляд, сприяє збагаченню художнього світу обох романів, повноті втілення авторських задумів.

3.2. Авторський міф і хронотоп

Принципова подібність міфопоетики, зумовлена подібністю децентрованої, інтерсуб'єктної сутності авторських міфів, створених Мелвіллом і Достоєвським, визначає також суттєву близькість між образами **часу і простору – типологічні аналогії між хронотопами** романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара».

Значущість хронотопу в поезиці літературних творів свого часу визначив М. Бахтін в роботі «Форми часу і хронотопу в романі»: «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [7, с. 406]. Не менш важливими для нашого дослідження є його думка про те, що в романах Достоевського і в художній реальності роману як жанру взагалі час і простір постають у нерозривній єдності, їх художнє відтворення призводить до виникнення формально-змістовного явища, яке акумулює часові й просторові виміри реальності – часопростору. Для його визначення він, як відомо, використовував категорію «хронотоп [7, с. 234]».

Міфопоетичні студії хронотопу романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» неодноразово здійснювалися північноамериканськими дослідниками «Кита» [159, 166, 179, 227, 247, 258 та ін.] і російськими фахівцями з творчості Достоевського [52, 53, 64, 69, 71, 121, 125, 144 та ін.]. Науковці зосереджували увагу на питаннях втілення в хронотопах обох романів загальних міфічних структур (біблійних і класичних міфологічних сюжетів, архетипів, міфем і міфологічних мотивів). У нашій праці зробимо спробу розглянути типологію хронотопів романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» **в аспекті її зумовленості децентрованим, інтерсуб'єктивним осереддям авторських міфів.**

В обох романах хронотоп є тими «воротами», які відкривають шлях у художній світ децентрованої, інтерсуб'єктивної семантики авторських міфів. Це відбувається вже з самого початку кожного з творів у зображенні просторового образу того середовища, що оточує героїв романів, – **стихії Океану і Петербурга.**

Образи Океану і Петербурга не просто відтворюють певні обставини сюжетних подій. Океан і Петербург постають уособленням духу героїв. Ізмаїлові стихія морського простору, морські води допомагають боротися з депресивним станом власної душі. Його єднання з морем є екзистенційною необхідністю. Про це він каже в перших рядках роману: «Звіть мене Ізмаїлом. Кілька років тому – байдуже, скільки саме, – зоставшись без грошей чи майже без грошей і без ніякого цікавого діла, що тримало б мене на суходолі, я надумав поплавати по

морях, побачити трохи водної частини нашого світу. Це такий у мене спосіб розганяти нудьгу й пожвавлювати кровообіг. Коли я помічаю в себе похмури зморшки біля уст; коли в душі настає вогкий, мрячний листопад; коли я ловлю себе на тому, що мимоволі зупиняюся біля кожної крамниці з трунами, а побачивши на вулиці похоронну процесію, зразу пристаю до неї; а надто ж тоді, коли мене так опанує хандра... отоді я вирішую, що треба негайно подаватися у море. Це замінює мені пістоль і кулю. Катон з філософською тирадою кидається грудьми на свій меч, а я спокійно сідаю на корабель. Майже в усіх людей, у кожного на свій лад – може, несвідомо – в ту чи іншу хвилину життя зринають десь такі самі почуття до моря, як у мене... [93, с. 38]». Єднання Ізмаїла з морем є також проявом його прагнення осягнути думкою загадковість світу: «...це всім відома річ, що роздуми і вода нерозлучні навек [93, с. 39]».

Наратив Ізмаїла відразу, з цих перших сторінок роману, стає модусом втілення децентрованої, інтерсуб'єктної сутності авторського міфу. Наратив міфологізує стихію води, її неосяжний простір: «...Чому старовинні перси вважали море священним? Чому греки приділили йому окреме божество, і то рідного брата самого Зевса? Безперечно, все це щось та означає. А ще глибше значення є в історії Нарциса, який, не мігши збагнути бентежно-ніжного образу, побаченого в криниці, сам стрибнув туди й утопився. Але ж той самий образ бачимо й ми в усіх річках та океанах. Це образ незбагненої таїни життя; оце вам і ключ до всієї загадки [93, с. 40]». Образ моря, його величних вод як «**незбагненої таїни життя**» реалізується як семантичне утворення, в якому суб'єктність Ізмаїла-наратора свідомо відмовляється шукати найменші ознаки застиглого, повною мірою реалізованого, однозначного змісту. Можливість одновимірної семантики руйнують інтенції давніх міфів («...Чому старовинні перси вважали море священним? Чому греки приділили йому окреме божество, і то рідного брата самого Зевса? Безперечно, все це щось та означає. А ще глибше значення є в історії Нарциса...»). Концепт океану, моря, води взагалі позбавляється змістового центру, здійснюється «вільна гра» змістових

компонентів. Сама підозра Ізмаїла, що ставлення древніх до моря може означати щось особливе («...Безперечно, все це щось та означає...»), призводить не до винайдення значення, а лише до **невизначеності значення**, до констатації «незбагненності» його «таїни».

Отже, з першого ж розділу роману «Мобі Дік» хронотоп відкриває «ворота» для художньої реалізації **децентрованої, інтерсуб'єктної сутності авторського міфу**. Хронотоп створює умови для перехрещення, взаємного доповнення й взаємного заміщення різних інтенцій, діалогічних відношень розбіжних інтерпретацій всередині авторського міфу. Вони є необхідними, сприятливими умовами для втілення його семантичного, змістового ядра, що репрезентує уявлення про неподільне й невідокремлене існування добра і зла в світі та людській душі.

У романі «Злочин і кара» суб'єктність Раскольниковова – суб'єктність думки і суб'єктність безпосередньої дії – теж створюють **типологічно подібні умови для художнього втілення семантики авторського міфу**, в якому добро й зло також співіснують на умовах неподільності і незлиття. З початку роману Петербург у сприйнятті Раскольниковова, подібно до стихії моря у сприйнятті Ізмаїла, міфологізується. Духовне життя і вчинки героя стають невіддільними від цього міста, водночас набуваючи масштабу, який наближає їх до одвічної неподільності добра й зла.

Саме там, у Петербурзі, на його вулицях і в його будинках, народжується і реалізується фантастична «теорія» Раскольниковова. Ось він уже після вбивства лихварки, у хворобливому стані, майже не усвідомлюючи, що ж відбувається з ним, опиняється на вулиці; на Миколаївському мосту ледь не потрапляє під колеса екіпажу. Візник щосили б'є його батоном. Якась милосердна стара купчиха жаліє Раскольниковова, зі словами, – «Прими, батюшка, ради Христа», – вкладаючи подаєння в його жменю. Із монетою в руці, ще відчуваючи біль і приниження, він завмирає, несподівано зосередившись на величній картині, яка відкрилася його очам. Раскольников стоїть, вражений не лише тим, що бачить. Його бентежить,

що тут, на цьому ж мосту, він і раніше багато разів уже відчував подібне до того, що зараз переповнює його душу. «Небо было без малейшего облачка, и вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря отсюда, с моста, не доходя шагов двадцати до часовни, так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо различить каждое его украшение... одна беспокойная и не совсем ясная мысль занимала его теперь исключительно. Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо... случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому впечатлению. Необъятным холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он всякий раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее. Теперь вдруг резко вспомнил он про эти прежние свои вопросы и недоумения и показалось ему, что не нечаянно он вспомнил теперь про них... [38, с. 89 – 90]».

Величний і загадковий образ Петербурга є для Раскольникова функціонально тим, чим для Ізмаїла є образ океану, – **уособленням загадковості буття, неможливості відшукати якесь однозначне, остаточне його розуміння**. Герой дивується своєму «неясному і неразрешимому», «угрюмому і загадочному» враженню. Він знає, що не зможе відшукати йому пояснення. Те ж саме відчуває Ізмаїл, замислившись над загадковістю моря: «це образ незбагненої таїни життя».

Міфологізацію образного концепту Петербурга увиразнює в цьому уривку вчинок, яким Раскольников обриває свої роздуми: «Сделав одно невольное движение рукой, он вдруг ощутил в кулаке своем зажатый двугривенный. Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами

отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту [38, с. 90]». Кинувши монету до води, Раскольников здійснює вчинок з вочевидь прозорим міфологічним підтекстом. Він ладен розірвати зв'язок з цим «неясним и неразрешимым» для нього світом. Монета, кинута у воду, – ніби платня за бажану втечу, бажану можливість переправитися в інший, потойбічний світ, туди, де не існує цієї незбагненої, сповненої протиріч таїни життя. Іntenція античного міфу про платню за перевіз у потойбічний світ надає його вчинку особливої забарвленості, **створює семантичну, змістову невизначеність**. Від чого, власне, «відрізає» він себе? Від світу й людей взагалі? Або від загадковості світу? Чи знаменує він таким учинком прагнення з допомогою своєї «теорії» піднятися над усіма? Або цей вчинок відображає його відчуття особистої «відрізаності» від людей, своєї неможливості перебувати серед них? Кожна з цих інтерпретацій його суб'єктної дії, суб'єктного поводження з простором (його намагання «відрізати» себе від нього) є можливою й слушною, але кожна заперечує іншу. Отже, всі вони окремо та в цілому не є остаточними, вичерпними поясненнями. Світові й людським діянням не може бути пояснення. Логічно незаперечне пояснення не здатне насправді утвердитися, можливим для людини є лише нескінченний процес виникнення і оприсутнення протиріч між інтерпретаціями, їх нескінченний діалог, постійне витіснення й взаємозаміщення змістових компонентів. Суб'єктність думки і вчинку Раскольникова, його суб'єктне сприйняття простору, подібно до наративної суб'єктності Ізмаїла з притаманним їй сприйняттям простору океану, **сприяє моделюванню у романі особливого художнього простору. В обох романах художній простір, зумовлений семантикою авторського міфу, водночас виступає необхідною умовою для реалізації децентрованого, інтерсуб'єктного осереддя авторського міфу.**

Другою важливою і типологічно спорідненою особливістю конструювання хронотопу в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» є **спроможність простору ставати часом і навпаки**. В межах своєї концепції поліфонічності романів Достоевського і вивчення діалогічного слова в жанрі

роману М. Бахтін першим звернув увагу на такі взаємини часу й простору. Взагалі вчений стверджував, що бачення й думка Достоевського відтворювали світ здебільшого у просторі [8, с. 47]. Згодом І.Б. Роднянська у відомій статті 1978-го року також писала про загальну можливість виникнення у літературних творах різноманітних «мутацій» часових і просторових вимірів [125].

Уявлення про специфічність і типологічну спорідненість відношень простору й часу в романах Мелвілла і Достоевського можуть бути суттєво деталізовані та унаочнені аналізом зв'язків хронотопу кожного з цих творів із семантикою авторських міфів. Безпосереднє звернення до тексту обох романів дозволяє спостерегти, що існування часу і простору, їх специфічне поєднання у хронотопі зумовлені наявністю «невирішувальної» антиномії їх буття у художньому світі. Час і простір здатні до **взаємного витіснення й заміщення**: час стає простором, а в просторі проростають ознаки часу. Внаслідок цього на сторінках обох книг **виникає й утверджується міфологізований образ Вічності**.

Необхідно наголосити, що цей образ виникає саме внаслідок «невирішувальної» антиномії між простором і часом, тобто таких їх відношень, що відображають загальну «невирішувальність», наявну в семантичному ядрі авторського міфу. Як ми зазначали в другому розділі дисертації, ця міфічна «невирішувальність» спростовує традиційну логіку з її правилом виключення третього. У хронотопах обох романів відношення часу й простору також нехтують логоцентричним правилом виключенням третього. Перетворення одного на друге (часу на простір і навпаки) реалізує можливість виникнення третього – того, що не є ані часом, ані простором. У результаті обопільного витіснення й заміщення час і простір у романах Мелвілла і Достоевського породжують принципово **нове часопросторове утворення – Вічність**. Образ Вічності – це образ, який за своєю сутністю пов'язаний з часопросторовими вимірами і водночас заперечує їх. Ідея Вічності можлива лише як заперечення конкретності існування простору й часу.

У тексті «Кита» таке витіснення і заміщення, що веде до спростування конкретики часу і простору, є **принциповим модусом хронотопу** цього роману. Наприклад, у 35-му розділі Ізмаїл, відповідно до черговості виконання своїх корабельних обов'язків, стає на варту на марсі «Пеквода». Просторову й часову конкретність епізоду та взагалі самого вартування на найвищій щоглі китобійця у тексті виразно окреслено: «Моя черга вартувати на марсі припала на досить погожу пору. На більшості американських китобійних суден дозорців посилають нагору майже зразу після того, як судно вийде з гавані... І коли, проплававши три, чотири або п'ять років, судно повертається додому... навіть тоді марсові чергують на щоглах до останку... [93, с. 181]»; «...Загальна кількість годин, перебутих вами на вершечку щогли такого південноамериканського судна протягом усього плавання... може скласти добрих кілька місяців»; «...те місце, якому ви присвячуєте таку велику частину свого життя, начисто позбавлене всього, що надавало б йому хатнього затишку... Найчастіше вашим сідалом буває вершок брам-стеньги... Судно гойдається на хвилях, і новачок-марсовий почуває себе там так вигідно, ніби він стоїть на рогах у бугая... [93, с. 183]». Але на тлі такої конкретики деталей часу й простору в наративі відбувається процес руйнування, знищення їх конкретики та здійснюється перетворення часу на простір, а простору на час. Унаслідок їх обопільного витіснення й заміщення у розділі народжується відчуття того, що не є ані конкретним часом, ані конкретним простором: «...задумливого юнака так уколисує мигтючий ритм хвиль і власних думок, укидає його в таку дурманну апатію, в такі пусті, несвідомі марення, що він урешті сам себе забуває, і таємнича безодня під ним здається йому видимим образом тієї глибокої, синьої бездонної духовності, що сповнює все людство і всю природу... [93, с. 186 – 187]». Конкретика часопростору відступає перед іншою складовою наративу – перед відтворенням поширеного в естетиці романтизму міфу про світову душу («...духовність, що сповнює все людство і всю природу...»). Та найбільш вражаючий результат такого злиття часу й простору виникає наприкінці розділу. Конкретність обставин часу і простору зникає зовсім.

Їх місце займає образ, цієї конкретики абсолютно позбавлений, – **образ Вічності**: «...В цьому завороженому стані дух наш відлітає туди, звідки він з'явився, він розсіюється в часі й просторі... і кінець кінцем відкладається на кожному узбережжі нашої земної кулі, щоб стати його часткою... [93, с. 187]».

Коли в останньому розділі роману капітана Ахаба в мотузяному сідалі теж підіймають на вершину щогли, в його висловлюваннях внаслідок обопільного витіснення й заміщення ознак часу і простору також виникає образ Вічності. На початку його монологу ще наявні конкретні часопросторові ознаки «...Лице в лице я зустрічаю тебе в цей третій день, Мобі Дік!.. я ще раз окину очима море; ще є час для цього...». Але далі у висловлюваннях капітана конкретність хронотопу розмивається, з'являється образ Вічності, незмінне існування якої не обмежене жодними рамками часу та простору: «...Давній, прадавній краєвид – і водночас який молодий! Так, так, нітрохи не змінився відтоді, як я вперше побачив його ще хлоп'ям із нентакетських пагорбів! Той самий! Той самий! Той самий для мене, що й для Ноя... [93, с. 566 – 567]».

У 104-му розділі роздуми Ізмаїла про залишки викопного кита і про головну тему роману демонструють інший приклад долання обмеженості часопросторової конкретики: «...коли я стою серед тих гігантських кістяків левіафана, серед черепів, іклів, щелеп, ребер та хребців, що всі виявляють часткову подібність до тих порід морських велетнів, котрі існують і нині, але водночас, з другого боку, мають ознаки спорідненості з винищеними доісторичними левіафанами, незмірно старшими за них, – тоді ніби якийсь потік відносить мене назад у ту дивовижну добу, яка тривала тоді, коли можна сказати, ще й не почався сам час... сивий Сатурн перекочується через мене, і я, тремтячи, зазираю ніби крізь туман в оті полярні вічності... Ахабів гарпун проливав кров стародавнішу, ніж кров фараонів. Сам Мафусаїл здається школяриком супроти нього. Я шукаю поглядом Сіма, щоб потиснути його руку. Я ціпенію від жаху, від думки про оте домойсеївське, правічне існування невимовної страхітливості кита... [93, с. 471]».

Саме полювання на кашалотів кваліфікується у наративі Ізмаїла як справа, що долучає китобоїв до вічності. У 41-му розділі сказано, що багато моряків, вважаючи полювання на китів звичною і буденною справою, із забобонним жахом відмовлялися кидати гарпуна в кашалота: «That to attempt it, would be inevitably to be torn into a quick eternity [213, с. 154]». Цитуємо цей уривок за оригіналом тому, що у перекладі Юрія Лісняка він, на жаль, переданий неточно: «...хто спробує це зробити, той умить попаде на той світ [93, с. 206]». Потрапити на той світ – не те, що мав на увазі Мелівлл. У цьому перекладі зникає думка про вічність, про її плинну сутність. Тому краще було б написати, мабуть, так: «Зробити це – значить неминуче бути викинутим у плинну вічність».

У романі «Злочин і кара» чітко простежується типологічно подібна «невирішувальна антиномічність» існування часу й простору. Їх обопільне витіснення та заміщення також створюють умови для виникнення образу Вічності.

Образ Вічності формується в романі саме завдяки можливості часу набувати ознак простору і простору перетворюватися на час. Сюжетні події роману розгортаються в обставинах, які мають точні часопросторові ознаки. «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время...» [38, с. 5] – ця перша фраза пов'язує події не просто с якимось хронологічно невизначеним спекотнім літом. Для сучасників, що почали читати роман із січня 1866 року, все було зрозумілим: надзвичайно спекотне літо трапилось в Петербурзі саме в минулому 1865 році [39, с. 363]. Восени цього ж 1865 року у відомому листі до М. Каткова, викладаючи зміст майбутнього роману, Достоевський точно датував події («...Действие современное, в нынешнем году... [36, с. 136]») та окреслював їх часову тривалість («...почти месяц... [36, с. 137]»); у завершеному тексті час сконцентрований до двох тижнів).

Місце подій також виписане з граничною точністю. Маршрути переміщень героїв, площі та вулиці Петербурга, його канали, мости, острови, архітектура й інтер'єри будинків, убогі квартири жебраків – усе відтворене з документальною

точністю. Однак цей художній простір, залишаючись точним відтворенням простору реального, перетворюється в романі на особливий простір. Головним його атрибутом стає можливість існувати в незмінному часі. Під впливом цього незмінного часу сам простір змінюється, втрачає прикмети свого конкретного існування. Він концентрується і стискається до стану якогось дивного маленького клаптика, на якому не менш дивним чином вміщується безмежність часу. Метафора цього клаптика – «аршин пространства», на якому існує Вічність. Відчуття саме такого простору й саме такого часу не полишає Раскольников після злочину: «...где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает, что если бы пришлось ему жить где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, – а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, – и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность, – то лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить – только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет... [38, с. 123]».

Вічність на аршині простору – тобто буття, що існує поза межами конкретних часопросторових вимірів, – таким виявляється хронотоп роману. «...Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства». В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильней начинало его мучить [38, с. 327]».

У розмові з Раскольниковим Свидригайлов артикулює своє бачення вічності: «...Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде

деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится... [38, с. 221]». Уявлення про вічність як щось мізерне, ледь не огидне – таке уявлення відображає сутність самого Свидригайлова. Він нудьгує, оскільки втратив цікавість до життя, в якому для нього вже не існує жодних моральних заборон і перешкод, через які б він не переступав. Утім за принципом свого формування його варіант вічності не відрізняється від вічності на «аршині пространства». «Невирішувальна антиномія» часу й простору утворила тут той самий «аршин», той самий хронотоп – він лише модифікував, ставши втіленням нудьги Свидригайлова.

Типологічна подібність хронотопів, зумовлених семантикою децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів, знаходить своє вираження ще й у тому, що **обидва митці свідомо нехтують історичним часом**. Історичне (темпоральне) мислення надає часові атрибутив незворотності. В історичному мисленні нескінченність часу сприймається як спрямована в майбутнє – саме туди, в прийдешній, майбутній час спрямована нескінченна течія часу. Мелвілл і Достоевський уявляють час інакше – як **міфічний час**. У міфологічному сприйнятті час не впадає в майбутнє. Міфічне мислення зумовлює інший його вектор: нескінченне повернення назад, у минуле, до витоків, до першоджерел усього, що здатне з'явитися в світі. В цьому одвічному поверненні виявляє себе циклічність міфічного часу. Міфологічне сприйняття часу не визнає завершеності й скінченності буттєвих процесів. Усі вони (народження, існування, смерть) сприймаються як замкнуте коло, в якому нічого не завершується остаточно, оскільки все обертається й повторюється, як повторюються природні цикли (пори року, циклічність життя рослин, аграрних процесів, циклічність руху космічних тіл). З вічним поверненням пов'язані міфічні культу богів, що вмирають заради воскресіння.

У хронотопах романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» змодельований **міфічний циклічний час з його вічним поверненням до витоків буття**. «Пеквод» виходить у море на початку циклу християнських свят; плавання триває

повний рік до фатальної зустрічі з Мобі Діком. У тій частині наративу, яка обіймає процес творення роману і роздуми Ізмаїла про фізіологію китового фонтану, також фіксується наближення до часу різдвяних свят: «...до цієї самої миті (п'ятнадцять з четвертю хвилин по другу годину пополудні шістнадцятого грудня тисяча вісімсот п'ятдесятого року) ще не розв'язано питання, що ж таке ті фонтани, кінець кінцем: справді вода чи тільки пара... [93, с. 387]».

Взагалі всю свою розповідь про гонитву за Китом Ізмаїл трактує як розповідь про те, що вже було колись і знову буде повторюватися одвіку та довіку: «...найдивовижніші з подій, змальованих у цій книжці, підтверджуються не тільки очевидними сучасними фактами; ні, ці чудеса (як і всі чудеса) є просто повторенням того, що діялось і в сиву давнину; отож у мільйонний раз ми можемо сказати вслід за Соломоном – воістину, немає нічого нового під сонцем, амінь [93, с. 235]».

У хронотопі роману «Злочин і кара» також тече міфічний час з його циклічністю, завдяки чому існування героїв в історично-конкретному часовому вимірі перетворюється на буття в нескінченному повторенні одвічних колізій людського існування. Цей циклічний час зумовлює особливу змістовність епізоду, в якому Соня читає Раскольникову біблійну оповідь про воскресіння Лазаря: «...Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги. Прошло минут пять или более... [38, с. 251 – 252]». Убога кімнати Соні та ці п'ять хвилин стають втіленням Вічності на «аршині пространства» і вічного повторення, вічного повернення всього того, що вже було колись – у прадавні часи. Повія Соня і злочинець Раскольников, ці цілком конкретні особистості, доля яких зумовлена реальністю їх буття, перестають сприйматися лише в конкретиці їх реального, біографічного часу. Вони сприймаються як долучені до вічного буття вічної книги, як біблійний вбивця й біблійна блудниця – як дійові особи незмінних у своїй прадавній сутності колізій людського існування.

З особливою інтенсивністю міфічний циклічний час використаний в епілозі роману «Злочин і кара». Хронотоп, в якому існує час, пов'язаний із циклічністю християнських свят, стає саме тими «воротами», через які в текст епілогу проникає надія на духовне відродження Раскольниковова. Виміри міфічного циклічного часу, циклічності християнського свята Воскресіння Господнього постають у тексті немов віхи духовного одужання героя: «...На второй неделе **великого поста** пришла ему очередь говеть вместе с своей казармой. Он ходил в церковь молиться вместе с другими. Из-за чего, он и сам не знал того, – произошла однажды ссора; все разом напали на него с остервенением. – Ты безбожник! Ты в бога не веруешь! – кричали ему. – Убить тебя надо... [38, с. 419]»; «...Он пролежал в больнице **весь конец поста и Святую...** [38, с. 419]». Перші паростки любові до Соні підіймаються в його душі саме в ці дні християнського свята: «...**Шла уже вторая неделя после Святой**; стояли теплые, ясные весенние дни... Однажды, под вечер, уже совсем почти выздоровевший... он нечаянно подошел к окну и вдруг увидел вдали, у госпитальных ворот Соню... Что-то как бы пронзило в ту минуту его сердце... [38, с. 420]».

Пейзаж, на тлі якого відбудеться та зустріч Раскольниковова з Сонею, що подарує обом надію на нове життя, є особливим пейзажем. Його просторові прикмети витісняються і заміщуються ознаками часовими – вимірами циклічного часу, в якому все існує одвічно, все повторюється і повертається з прадавніх часів Авраама: «...С дальнего крутого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его... [38, с. 421]».

Розгляд часопросторових вимірів романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» засвідчує типологічну сумірність хронотопів цих творів. Час і простір зумовлений у них децентрованою, інтерсуб'єктною сутністю авторських міфів. Водночас хронотопи в обох романах є не просто тим, що породжене й зумовлене

авторськими міфами. Хронотопи суттєво впливають на процеси міфотворення. Вони створюють умови реалізації індивідуального міфотворення, стають тими «воротами», які, за визначенням М. Бахтіна, прокладають шляхи втілення змістового осереддя авторських міфів. Подібно до того, як у авторських міфах відсутня застигла, штивна семантична визначеність, так і в хронотопах обох романів не існує завершеності й незмінності часопросторових вимірів. Постійна внутрішня еластичність, мінливість хронотопів, їх перебування у стані зміни своєї сутності – важливий атрибут міфопоетики обох творів. Мелвілл і Достоевський змальовують своїх героїв у **гетерогенному, мінливому часопросторі**. Поряд із відтворенням буття героїв у конкретному часопросторовому вимірі вони використовують інші часопросторові «координати», занурюючи існування персонажів у «плинну вічність» (Мелвілл) та у прадавнє буття «Авраама и стад его» (Достоевський). Реальний, історично зумовлений час і простір співіснують разом і одночасно з міфічними, циклічними ознаками часу й простору. Різні часопросторові виміри перебувають у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» у стані обопільного витіснення і заміщення, у стані їх діалогічного, інтерсуб'єктного взаємодоповнення і взаємозаперечення.

Важливим модусом типології хронотопів обох романів є також обопільна спроможність їх часу і простору до взаємного витіснення та заміщення, здатність часу перетворюватися на простір та навпаки. Саме внаслідок такої «вільної гри» часопросторових вимірів обидва романи народжують відчуття вічності – незмінної циклічності міфічного часу з його вічним повторенням і колообігом всього, що вже існувало та існує в бутті. Час і простір, пов'язані з децентрованою, інтерсуб'єктною сутністю авторських міфів, забезпечують Мелвіллу і Достоевському можливість поєднувати в художньому світі реалії духовного життя своїх сучасників із незавершеністю вічного пошуку першооснов людського буття, досліджувати прадавні та незмінні протиріччя людського духу, вічне протистояння та особливе співіснування добра й зла в свідомості людини та у духовному бутті її суспільного оточення.

3.3. Авторський міф і стратегія тексту

Розглянувши особливості родової сутності й хронотопу романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», ми мали можливість переконатися, що в обох творах семантичне, змістове ядро авторських міфів реалізується за умов «невирішувальності» – тобто постійного плину змістового, ідейного центру в модусі діалогічної, інтерсуб'єктної взаємодії міфічних складових, які охоплює авторське міфотворення. Таке художнє буття авторських міфів моделює, як ми вже зазначали, ставлення обох митців до логоцентричної парадигми мислення, до будь-яких намагань сприймати світ крізь призму одновимірних і вичерпних систем ідеологічного чи морального гатунку.

Семантика авторських міфів Мелвілла і Достоевського відбиває уявлення митців про неподільність, нерозривність і водночас незлиття добра й зла в світі та душах людей. Таке змістове ядро авторських міфів реалізується в художньому світі романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» на засадах постійного «оприсутнення його відсутності». Воно завжди перебуває у стані внутрішньої нестабільності, внутрішніх змін, які знищують його змістову ідентичність, провокують і породжують багатозначність відмінностей. У такому семантичному ядрі здійснюється інтерсуб'єктна взаємодія різних міфічних складових, внаслідок чого руйнується, перетворюючись на свою протилежність, змістова сутність кожного міфічного компоненту. Добро й зло в семантиці авторських міфів постають не як протилежні складові бінарної опозиції. Для Раскольникова і капітана Ахаба принципово неможливо здійснити екзистенційний та моральний вибір, який би передбачав сприйняття добра й зла в межах принципу традиційної логіки – в межах закону виключення третього (за принципом «або – або»). Обидва герої існують у художньому світі, в якому реалізована онтологічна неможливість відособленого буття добра й зла.

Міфопоетика децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів, безумовно, проектує читацьку рецепцію обох романів. Проблематика дослідження не

спрямована на трактування романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» в аспекті рецептивної естетики, однак зосередженість на зіставленні авторських міфів Мелвілла і Достоевського закономірно веде до необхідності дослідити типологічну подібність тих аспектів стратегій тексту, які пов'язані з авторським міфотворенням.

З часів появи фундаментальних досліджень Ганса Роберта Яусса, Вольфганга Ізера та інших представників рецептивної естетики стало зрозумілим, що художній текст імпліцитно містить **стратегії власного сприйняття, стратегії його прочитання**. Читання в цьому сенсі є керованим процесом, оскільки текст провокує, зумовлює і визначає певні читацькі реакції, певним чином націлює читацьку рецепцію, пробуджуючи й мобілізуючи естетичне сприйняття. Внаслідок реалізації стратегії тексту читач набуває іпостасі співавтора художнього твору. У сприйнятті, в читацькій діяльності текст повною мірою реалізує своє буття.

У цьому підрозділі ми розглянемо ті **аспекти стратегії тексту романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», які безпосередньо зумовлені децентрованою, інтерсуб'єктною сутністю авторських міфів обох митців.**

Стратегія тексту, притаманна роману про Білого Кита, починає виявляти свою сутність уже з тих сторінок, які зазвичай викликають найбільше здивування читача. На них, відразу після посвяти роману Натаніелеві Готорну, вміщено ті структурні частини тексту, які, на відміну від наступних 135-ти розділів, не позначені номерами – «Етимології» та «Цитати». Це довжелезний ряд згадок про китів – ряд, у якому є й іронія, і весела балаканина, й очевидна пародія, і серйозність, напрочуд подібні до цілком поважної наукової манери викладу фактів. Це згадки про величезних ссавців, узяті із творів старовинних і новітніх письменників, поетів, філософів, із нотаток відомих мандрівників, газетних репортажів, записів у судових журналах, матроського фольклору та із Святої Біблії. І здається, що тут не пропонується жодний дороговказ чи пояснення,

навіщо ж читачеві продирається крізь строкаті цитати. Однак підказки, що поступово уявляють наскрізний принцип **стратегії тексту**, тут все ж наявні.

Перша з них уміщена на початку етимологічних міркувань з приводу слова «Кит»: «While you take hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue, leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh up the significance of the word, you deliver that which is not true. Hackluyt [213, с. 7]». Наводимо цитату в оригіналі, оскільки в дуже кваліфікованому, часто просто майстерному перекладі Ю. Лісняка, на жаль, допущена суттєва помилка. Перекладач чомусь не наважився назвати кита так, як його називає Г. Мелвілл: «риба-кит» («whale-fish»). Ю. Ліснюк пише просто: «кит». Далі, в розділі «Китознавство», Мелвілл пояснив, чому, всупереч науковій точці зору, він відносить кита до класу риб, а не до ссавців: «Отож знайте: наперед відкидаючи будь-які заперечення, я приймаю добру давню думку, що кит – це риба, і для підтвердження цього погляду пошлюсь на святого пророка Йону [93, с. 162]». Переклад першої етимологічної цитати обов'язково має вміщувати слова «риба-кит» і, вірогідно, має бути таким:

«Коли ви беретеся школити інших і навчати їх тому, як риба-кит має називатися в нашій мові – WHALE, і пропустите через невігластво літеру H, хоч вона містить мало не все значення слова, то ви введете людей в оману. Гаклейт».

Отже, перша підказка, яку пропонує читачеві текст, є доволі прозорою й зрозумілою. Йдеться не лише про кита як цілком реальну біологічну істоту, котру наука зараховує до ссавців. Мелвілл пропонує читачам сприймати кита крізь призму прадавніх, укорінених у біблійній міфології уявлень про старозавітного рибу-кита, у череві якої перебував пророк Йона. Стратегія тексту, таким чином, уже з перших рядків роману спонукає уважного читача до особливого коду: **реальне має сприйматися крізь призму міфологічного**. Мелвілл вочевидь готує підґрунтя для поступового поглиблення читацького сприйняття авторського міфу.

Та це не єдина стратегічна настанова, яку пропонує перша етимологічна цитата. Ще важливішу підказку співвідносимо з літерою «Н» в англійському слові

«WHALE». На значення цієї літери звертає увагу О. Петровська в своїй, мабуть, найцікавішій у пострадянському російськомовному науковому просторі статті про роман «Мобі Дік» [118, с. 244]. Думки О. Петровської суттєво вплинули на формування нашої точки зору на цю стратегічну підказку, яку читачеві дає текст роману.

Мелвілл недаремно звертає увагу на літеру «Н», яка **не промовляється, є нечутною** в англійському слові кит («WHALE»). Це буква, яку візуально сприймаємо в графемі слова, але втрачаємо у фонологічному його бутті. Вона водночас присутня й відсутня. Літера «Н» у цьому слові демонструє присутність своєї відсутності. При цьому вона, як підкреслює автор, є дуже важливою. Не забудемо про те, на чому Мелвілл наголошує: «... вона містить мало не все значення слова...». Літера «Н» (графічна ознака слова) задає існування у стані відсутності. Але без неї, без цієї графічної примари, що позбавлена живого фонетичного буття у вимові, не може існувати значення слова «Кит» як ключового слова всього роману. До того ж вона присутня в другому ключовому слові роману. Кит у Мелвілла білий («WHITE»). Міфологізований мотив білості Кита («THE WHITENESS OF THE WHALE»), на значення якого вже зверталася увага у попередньому розділі, також позначений присутністю й водночас відсутністю літери «Н».

Гра Мелвілла з літерою «Н» є не пустим марнуванням читацького часу. Ця гра передвіщує стратегічну настанову, потенційно наявну на сторінках «Етимології» та «Цитат». Стратегічна підказка спрямовує читача до розуміння того, в який текст він занурюється. Йому пропонується прийняти внутрішні закони цього тексту, засвоїти: в тексті «Кита» може існувати те, що позбавлене справжнього життя. Водночас неіснуюче спроможне уявлюватися, щоб отримати незаперечне буття, вкрай важливе для буття і розгортання художнього світу роману. До того ж існування неіснуючого і зникнення того, що нібито має існувати, підсилюється, ще більше ускладнюючись, привнесенням міфічної складової. Стратегія тексту з перших же рядків роману готує читача до

сприйняття «вільної гри» складових авторського міфу, їх обопільного витіснення і заміщення, до досягнення невіршувальних антиномій їх протистояння та єдності.

У романі «Злочин і кара» немає нічого подібного до «Етимологій» й «Цитат», такої доволі непростої форми втілення стратегії тексту, як у Мелвілла. Але за мірою активності і результативності впливу на рецептивну свідомість читача стратегія тексту в цьому творі є принципово спорідненою зі стратегією «Кита».

Достоевський, подібно до Мелвілла, дає пильним своїм читачам указівки, які допомагають і спонукають зрозуміти принципову неможливість однозначного, позбавленого загадок, протиріч і «невіршувальностей» сприйняття його тексту. З самого початку роману текст постійно «сигналізує» читачам про присутність у ньому таких протиріч, які ставлять під сумнів, підривають або взагалі нищать можливість складання цілісного сприйняття художнього світу.

Уже з початку роману читач отримує можливість відчутти сутність стратегії тексту, яка заохочує його особливим чином ставитися до образної системи роману. Раскольников петербурзькими вулицями іде до лихварки робити свою «пробу». Зображення середовища, що оточує його, позначене негативним оцінним комплексом. «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу... Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время, довершали отвратительный колорит картины. Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека... [38, с. 6]». Огидність середовища змальована яскраво. Автор послідовно скеровує читацьке сприйняття у площину негачії. А наступне речення різко – навмисно різко – дисонує із тяжінням тексту до продукування негативних оцінок: «Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен [38, с. 6]». На наш погляд, особлива

стратегія тексту реалізується тут саме завдяки підкресленій недоречності, антитетичності і контрверсійності змісту слова «кстати» (до речі). Стратегія тексту різко змінюється, стає іншою, ніж у попередніх рядках. Раніше авторські оцінки скеровувались у напрямку повного збігу з читацьким сприйняттям. Бридке середовище – огидне враження. Не виникало найменшої щілини, жодного зазору між авторською оцінкою і читацьким сприйняттям. Повідомлення про зовнішність героя руйнує гармонію авторських оцінок і читацького сприйняття. Твориться те, що у рецептивній естетиці кваліфікується як «порожнє місце», змістова лакуна, які читач має заповнити, ліквідувати своєю уявою й естетичним сприйняттям. Контраст між середовищем і зовнішністю героя підкреслюється недаремно. Читач, безумовно, відчуває, що в цьому прихований якийсь далекоглядний намір автора. Стратегія тексту скерує читацькі відчуття й думку не лише в бік обов'язковості і безумовності виникнення питання про сутність авторського наміру. Вона скерує читача ще й до розуміння того, що він не знайде, не зможе відшукати вичерпної, несуперечливої та остаточної відповіді тут, у цьому фрагменті тексту. Така стратегічна настанова, реалізована вже на самому початку роману, з нашого погляду, є **безпосереднім віддзеркаленням загальної невирішувальності антиномій, наявних в авторському міфі Достоєвського.**

Завдяки такій стратегічній настанові стимулюється читацьке призвичаювання до сприйняття художньої онтології децентрованого, інтерсуб'єктного авторського міфу. Читач занурюється в атмосферу змістової невизначеності, постійного виникнення семантичних протилежностей, у художнє буття неподільності і незлиття добра й зла в семантичному осередді авторського міфу.

За спостереженнями В.М. Топорова, особливу роль у міфологізованому художньому світі роману «Злочин і кара» відіграє слово «вдруг» [141, с. 198 – 200]. Підрахунки дослідника свідчать, що на 417-ти сторінках роману воно повторюється близько 560 разів. Справа не в цьому суто кількісному показникові.

В.М. Топоров висловлював думку про те, що це слово перебирає на себе особливу змістовну й формальну функцію. У міфічному контексті роману воно активізує функцію різкого знищення змістової визначеності, її підриву, витіснення і заміщення абсолютно протилежними семантичними компонентами. Як писав дослідник, це слово створює враження «судорожности, неравномерности, издерганности основных элементов романной структуры... При этом максимальная частота употребления приходится на сюжетные шаги, совпадающие с *переходами*, и на описание смены душевных состояний... [141, с. 198]».

Спостереження В.М. Топорова суттєво допомагають аргументувати тезу про безпосередній зв'язок між стратегією тексту і невирішувальністю антиномій існування добра й зла в семантичному ядрі авторського міфу роману «Злочин і кара». Слово «вдруг» перебирає на себе функцію своєрідного маркера, що позначає у тексті роману більшість сюжетних ситуацій, у яких несподівано, радикально і зненацька – «вдруг» – відбуваються зміни в поведінці, психологічному стані головного героя. Абсолютна більшість змін, що відбуваються в душі Раскольниковова, здійснюється саме так, «вдруг», – вони є невмотивованими, непослідовними, непідготовленими тощо. Такі зміни заперечують можливість навіть тіні якоїсь логіки їх виникнення. Та іншими вони бути не можуть, оскільки здійснюються в особливому художньому світі, який позбавлено логізованого, застиглого світоглядного та морального центру.

В.М. Топоров на трьох сторінках наводить приклади використання слова «вдруг» у ситуаціях особливої напруги в зображенні духовного стану Раскольниковова та інших персонажів роману [141, с. 198 – 200]. Це дозволяє нам не вдаватися до подібного цитування великих обсягів тексту. Обмежимося лише яскравим прикладом. Сцена бесіди із Заметовим у «Кришталевому палаці», коли Раскольников знущається із співрозмовника, навмисне провокуючи підозри щодо своєї причетності до вбивства лихварки:

«...Страннее всего показалось потом Заметову, что ровно целую минуту длилось у них молчание и ровно целую минуту они так друг на друга глядели.

– Ну что ж что читали? – вскричал он **ВДРУГ** в недоумении и в нетерпении. – Мне-то какое дело! Что ж в том?..

...Неподвижное и серьезное лицо Раскольниково преобразилось в одно мгновение, и **ВДРУГ** он залился опять тем же нервным хохотом... ..И в один миг припомнилось ему до чрезвычайной ясности ощущения одно недавнее мгновение, когда он стоял за дверью, с топором, запор прыгал, они за дверью ругались и ломались, а ему **ВДРУГ** захотелось закричать им, ругаться с ними, высунуть им язык, дразнить их, смеяться, хохотать, хохотать, хохотать!

– Вы или сумасшедший, или... – проговорил Заметов – и остановился, как будто **ВДРУГ** пораженный мыслью, внезапно промелькнувшею в уме его...

...Раскольников стал **ВДРУГ** задумчив и грустен. Он облокотился на стол и подпер рукой голову. Казалось, он совершенно забыл про Заметова. Молчание длилось довольно долго.

– Что вы чай-то не пьете? Остынет, – сказал Заметов.

– А? Что? Чай?.. Пожалуй... – Раскольников глотнул из стакана, положил в рот кусочек хлеба и **ВДРУГ**, посмотрев на Заметова, казалось, все припомнил и как будто встряхнулся: лицо его приняло в ту же минуту первоначальное насмешливое выражение...

...Раскольникову ужасно **ВДРУГ** захотелось опять «язык высунуть». Озноб, минутами, проходил... .. – Я вот бы как поступил, – начал Раскольников, опять **ВДРУГ** приближая свое лицо к лицу Заметова... ..– А что, если это я старуху и Лизавету убил? – проговорил он **ВДРУГ** – и опомнился...

...Он вышел, весь дрожа от какого-то дикого истерического ощущения, в котором между тем была часть нестерпимого наслаждения... ..Силы его возбуждались и приходили теперь **ВДРУГ**, с первым толчком, с первым раздражающим ощущением, и так же быстро ослабевали... [38, с. 125 – 128]».

Психічний стан Раскольникового після цієї, вкрай ризикової для нього бесіди, відображає граничну суперечливість його душі. Він сам не може адекватно оцінити те, що відбувається з ним. Він тремтить від істеричного збудження і разом з цим відчуває якусь нестримну насолоду. Сили його душі ніби зростають, але й швидко слабшають. Жодне з його відчуттів не може стабілізуватися, його душу роздирає нестерпна суперечливість. Слово «вдруг» маркує цю деструктивність, непередбачуваність і хаотичність психологічних станів. Воно загострює читацьке сприйняття специфічної складності духовного буття героя.

В.М. Топоров констатує, що подібну функцію маркування ситуацій невіршувального психологічного стану героїв виконують і слова «странный», «странно», «странное дело» [141, с. 199 – 200]. Його дослідження підтверджують тезу про існування у тексті роману стратегічної настанови, яка загострює читацьке сприйняття невіршувальних антиномій авторського міфу.

Принципова подібність стратегій тексту, зумовлених децентрованою, інтерсуб'єктною сутністю авторських міфів, виявляє себе також у постійному стимулюванні та водночас не менш послідовному підриві читацьких очікувань неминучості й близькості розв'язки сюжету.

В обох романах читач отримує вкрай суперечливі вказівки щодо розвитку сюжетних подій. З одного боку, з перших розділів тексти обох романів стимулюють і підтверджують виникнення читацької переконаності в тому, що розв'язка сюжетних подій є близькою, неминучою – передбачуваною. Ще І. Анненський зауважив: роман Достоевського вибудований так, що покарання в ньому ледь не передує злочину [5, с. 191]. Текст неухильно формує читацьку переконаність, що Раскольников не витримає тягаря злочину і неодмінно буде покараний – як судом особистого сумління, так і офіційним судочинством. Читач отримує з тексту прозорі й цілком однозначні підказки. Раскольников ще не здійснив злочину, він лише зробив «спробу», навідавши стару лихварку. Та його стан після цієї зустрічі текстуалізований у такій спосіб: «...он не мог выразить ни словами, ни восклицаниями своего волнения. Чувство бесконечного отвращения,

начинавшее давить и мутить его сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей. Он шел по тротуару как пьяный, не замечая прохожих и сталкиваясь с ними, и опомнился уже в следующей улице [38, с. 10]». Читач не може не здогадуватися, що у героя забракне фізичних і душевних сил жити з відчуттям провини перед собою і світом. Після злочину текст продовжує стимулювати читацькі передчуття неминучості покарання. Під час першої ж своєї зустрічі з представниками закону, коли ніхто ще не підозрює його у злочині, Раскольников цілковито втрачає контроль над собою, падає непритомним. Усе підказує читачеві: в майбутньому двобої зі слідчим герой приречений на поразку.

У романі «Мобі Дік» з самого початку розгортання сюжетних подій текст також підказує читачеві майбутню розв'язку, формує переконаність, що вона неодмінно буде трагічною. Завдяки цим підказкам читач наперед знає, що команді «Пеквода» не уникнути загибелі. Ізмаїл ще не став матросом цього судна, ще далеко до появи капітана Ахаба на його палубі, а текст уже сигналізує читачеві про невідворотне наближення трагічних подій. Ще на суходолі Ізмаїл розглядає вивіску над будинком, в якому йому доведеться провести першу ніч своїх мандрів: «Заїзд «Кит». Господар Пітер Гробб»... «Гробб? «Кит»?.. – Досить лиховісне сполучення», – подумав я... [93, с. 45]».

Текст і далі провіщає лихо, пов'язане з майбутнім полюванням на Кита. Перше, що привертає увагу Ізмаїла в заїзді, – це велика стара картина. Вона настільки задимлена й брудна, що, лише пильно придивившись, Ізмаїл почав розбирати, що на ній зображене напівзатоплене китобійне судно, на яке ось-ось має навалитися всім своїм величезним тілом розлючений кит. Наступного дня зранку у Китоловському молитовному домі герой-оповідач читає сумні написи на траурних плитах, які сповіщали про загиблих китобоїв. «Навряд чи варто ще пояснювати, з яким почуттям... споглядав я ці плити й у тьмавому світлі того захмареного сумного дня читав на них долі китобоїв, що вибралися в море передо мною. Так, Ізмаїле, і твоя доля буде така сама... [93, с. 70]». Схожий на жебрака

незнайомиць зупиняє Ізмаїла та Квіквега після того, як вони вже підписали угоду з господарями «Пеквода», щоб запитати, чи є в тій угоді щось про їх душі. І, нарешті, одного крижаного зимового вечора корабель, який читач вже майже готовий сприймати як приречений на загибель, вирушив. За його стерном стояв моряк на прізвище Балкінгтон. На сторінках роману він з'являється лише декілька разів. Але кожна його поява сповнена певного змісту. Тут, на початку плавання, поява Балкінгтона стала черговою підказкою читачеві про те, що кожного, хто виходить у море на цьому кораблі, чекає невідворотна загибель: «...Кріпись, о, кріпись, Балкінгтоне!... З бризками від твого погибельного падіння в океан злетить просто в небо твоя безсмертна слава! [93, с. 137]». І згодом стратегія тексту так само стимулює, посилює читацьку впевненість у фатальному завершенні цього плавання.

Водночас в обох романах наявні засадничо інші стратегічні настанови тексту. Вони з неменшою послідовністю підривають очікування неминучої і близької розв'язки. Отже, загальна стратегія тексту в обох романах є подібною, оскільки, з одного боку, читач отримує з тексту вказівки, які стимулюють його очікування розв'язки, з іншого – стратегія обох текстів базується на постійній затримці реалізації читацьких очікувань.

У романі Мелвілла читацьке очікування фінального двобою капітана Ахаба і Білого Кита підриваються тим, що «китобійний» сюжет розтікається на багато його відгалужень (описуються буденні подробиці життя команди, з'являються суто «китознавчі» розділи і розділи «виробничого» змісту тощо). Найбільшою ж мірою читацькі очікування підриваються тим, що пригодницький, китобійний сюжет трансформується в сюжет психологічного й філософського характеру (рефлексія Ізмаїла, складність думок та вчинків Ахаба, обставини духовного життя інших членів команди – Старбака, Стаба, юнги Піпа та інших). У романі «Злочин і кара» читацькі очікування розвитку перипетій слідства також ускладнюються і підриваються перенесенням уваги на духовне буття Раскольников та на його складні стосунки з іншими персонажами (з матір'ю та

сестрою, Мармеладовим, Сонею, Лужиним, Свидригайловим, слідчим Порфирієм, Разуміхіним). Отже, спільна у своїх загальних проявах стратегія тексту призводить у романах до виникнення інтерсуб'єктної напруженості у сприймаючій свідомості читача. Читацька рецепція ускладнюється, стає неоднорідною, в ній нуртують протиріччя і внутрішні конфлікти, зумовлені постійним процесом виникнення певних очікувань та їх розвіюванням, підривом. Стратегії тексту, що в обох романах провокують читацьку свідомість у такий стан, є безпосереднім проявом художньої онтології децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів Мелвілла та Достоевського.

Висновки до розділу 3

У розділі здійснена спроба виявити зумовлені авторськими міфами типологічно сумірні риси міфопоетики романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Розглянувши родову належність обох творів, особливості їх хронотопу і стратегій тексту, маємо підстави сформулювати такі висновки:

1. Родова належність романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» зумовлюється **процесом родової рефлексії**: епічні й драматичні складові художнього світу творів постійно взаємно витісняються і заміщуються. Родова конфігурація цих романів нічим не скута, не обмежена, їй не властиві завершеність і сталість. У ній триває незавершений внутрішній «діалог» між різними полюсами родової сутності творів, спричиняючи перехід від епічних форм зображення до драматичних форм і навпаки.

Простежена конкретика процесів родової рефлексії: виявлена типологічна динаміка драматизації епосу, його проникнення в драматичне зображення. В обох романах наявні «сцени-епізоди» (за термінологію В.Днепров), в яких епічне зображення, зберігаючи свою родову сутність, вбирає драматичні формальні й змістові ознаки: зображення подій гранично унаочнюється, читач немовби стає їх свідком у чуттєво-сенсорній конкретиці та дієвості. При цьому гостроту

драматичної напруженості підкреслюють засоби суто епічні, хоча вагомість епічної складової в «сценах-епізодах» не зменшується – дається взнаки процес родової рефлексії.

В обох романах моделюються також «сцени-дії», у яких провідну роль відіграє суб'єктне слово героїв. Немов у драматичному зображенні, воно репрезентує пластику фізичних і психологічних процесів – відтворює буття в драматичній формі. Водночас авторське слово також стає «сценічним», змістово і формально наближаючись до авторської ремарки в драмі. Позначені яскравою конфліктністю і дієвістю, «сцени-дії» не втрачають тяжіння до епічної, оповідальної форми відтворення буття, яка, з одного боку, посилює енергетику драматичного зображення, а з іншого – привносить у текст компоненти суто епічної змістово-формальної виразності.

Наголошуємо, що типологічна подібність процесів родової рефлексії у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» є проявом спорідненості авторських міфів, наявних у цих творах. Децентрована, інтерсуб'єктна сутність авторського міфу зумовлює в обох романах відсутність сталого і одномірного родового центру, стимулює описані в розділі процеси взаємного витіснення й заміщення епічних і драматичних змістово-формальних складових.

2. Другий підрозділ увиразнив інший прояв типології міфопоетики романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» – суттєву близькість між образами часу й простору, **типологічні аналогії між хронотопами**. В обох романах хронотопи склалися під безпосереднім впливом авторських міфів. Водночас вони самі створюють умови для міфотворення, стають, за М. Бахтіним, тими «воротами», що прокладають шляхи, на яких здійснюється митецьке міфотворення. Децентрована, інтерсуб'єктна сутність авторських міфів зумовлює в обох творах відсутність завершених і незмінних часопросторових модусів. Мінливість хронотопів створює необхідні художні умови для втілення семантичної неодномірності авторських міфів. Обставини буття героїв Мелвілла і Достоевського постійно змінюють свою часопросторову визначеність. Реальний, біографічний вимір

співіснує з часом і простором, що репрезентують міфічний хронотоп з циклічними ознаками часу й простору. Суттєвою типологічною прикметою хронотопів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» є і спроможність їх часу й простору взаємно заміщуватися та перетворюватися: час на простір і навпаки. Ця «вільна гра» часопросторових мутацій наближає хронотопи обох романів до буття вічності, уможлиблює Мелвіллу і Достоевському пов'язувати реалії духовного життя своїх сучасників з прадавніми і незмінними протиріччями людського духу, з вічним протистоянням і неподільністю добра й зла в свідомості людини та в духовному бутті суспільства.

3. Типологія міфопоетики романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» принципово **подібна до стратегій тексту** в цих творах. Аналіз, здійснений у розділі, дає підстави переконатися, що майже з перших рядків обох романів стратегії тексту готують читачів до сприйняття «вільної гри» складових авторського міфу, їх обопільного витіснення і заміщення, до розуміння невіршувальності антиномій, їх протистояння та єдності.

Тексти романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» постійно «сигналізують» читачеві про наявність протиріч, які ставлять під сумнів, підривають або взагалі руйнують можливість цілісного сприйняття художнього світу. Завдяки таким стратегічним настановам стимулюється сприйняття читачем децентрованої, інтерсуб'єктної змістовності авторських міфів. Читачі занурюються в атмосферу невизначеності, постійного виникнення семантичних протилежностей, у художнє буття неподільності і незлиття добра й зла в семантичному осередді авторських міфів. Міфопоетика обох романів провокує читацьку рецепцію, в якій виникають протиріччя і внутрішні конфлікти, зумовлені постійним виникненням певних очікувань та їх запереченням, підривом. Такі стратегії тексту є безпосереднім проявом художньої сутності децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів Мелвілла і Достоевського.

ВИСНОВКИ

У дисертації виявлено та проаналізовано типологічні паралелі авторського міфотворення і функціонування авторського міфу в міфопоетиці романів «Мобі Дік» Г. Мелвілла та «Злочин і кара» Ф.М. Достоевського. Простежена історія формування компаративістської складової північноамериканського мелвіллознавства, розвиток і сучасний стан міфокритичних і міфопоетичних досліджень романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Окреслено типологічні збіги реалізованих у цих творах авторських міфів, їх художньої онтології і функціонування на таких рівнях міфопоетики, як родова сутність, хронотоп і стратегії тексту. Результати дослідження підсумовані у таких висновках.

1. Огляд наукового дискурсу з приводу історії вивчення роману «Мобі Дік» дозволив обґрунтувати актуальність теми «Мелвілл і Достоевський» і наукове значення типологічних зіставлень двох уславлених романів – «Мобі Дік» та «Злочин і кара» – в аспекті авторського міфотворення. Компаративістська складова, як засвідчив аналіз, притаманна дослідженням північноамериканських науковців уже з перших років повернення художньої спадщини Германа Мелвілла у світову культуру. Однак від самого їх початку порівняльним студіям цього шедедру властива суттєва обмеженість – зосередженість на контактено-генетичних зв'язках роману «Мобі Дік» з творами північноамериканських і західноєвропейських митців. Ця обмеженість є одним з чинників виникнення кризових тенденцій в американському мелвіллознавстві, які відобразились, зокрема, в появі іронічної формули «індустрія «Мобі Діка» і не менш іронічної оцінки «Кита» як «неминучого осереддя американської традиції». Частина північноамериканських науковців і дослідників з пострадянського простору вже визнала необхідність нового вектора компаративістських підходів до мелвіллівських досліджень: вивчення типологічних подібностей творчої

свідомості автора «Білого Кита» і митців, з якими його не пов'язували прямі чи опосередковані літературні зв'язки. Тема «Мелвілл і Достоевський» і зосередженість на типологічному розгляді авторського міфотворення в романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» відповідають кардинальним завданням сучасної гуманітарної думки – завданням осягнення світового літературного процесу в його єдності, безперервності й неподільності.

2. Розгляд теоретичних засад міфокритичних і міфопоетичних досліджень романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара», здійснених по обидві сторони Атлантики, увиразнив наукове значення нашої зосередженості на вивченні типології індивідуального міфотворення і функціонування авторських міфів у романах і дозволив наголосити на необхідності, науковій актуальності дослідження типології децентрованих інтерсуб'єктних авторських міфів, змодельованих у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара».

3. Виявлено спільні психологічні і світоглядні витoki авторського міфотворення Мелвілла і Достоевського. Обом митцям притаманне загострене відчуття неможливості абсолютного знання, абсолютних ідей, або, мовою сучасного деконструктивізму, відчуття неможливості ідейного, морального центру в суспільстві, в якому вони існували. Позитивістськи-детерміністська, логоцентрична парадигма мислення, що панувала в ХІХ сторіччі, ідеологічні й художні намагання створювати несуперечливі, остаточні концепції буття, прогресистські теорії історичного і духовного розвитку – все це викликало спротив і Мелвілла, і Достоевського. Заперечення логоцентричної парадигми мислення зумовило другу спільну іпостась їх творчих особистостей: обидва потрактували людську свідомість як утворення інтерсуб'єктне за його природою і сутністю.

Децентроване й інтерсуб'єктне сприйняття людини і буття ідей закономірно провадило обох митців до міфотворчості як антитези логоцентричній традиції. Міф, який за своєю онтологічною сутністю є явищем децентрованим й інтерсуб'єктним, відкривав горизонти їх власного митецького міфотворення, що

руйнувало логоцентричне розуміння світу і усталені форми його художнього моделювання. Здійснений у дисертації аналіз текстів «Тайпі» і «Нотаток з підпілля» дав підстави стверджувати, що вже в цих ранніх творах Мелвілл і Достоевський вдалися до творення авторських міфів, змістова наповненість, семантичне ядро яких відбивали уявлення про одвічну, неподільну єдність і незлиття добра й зла в людській душі.

4. Визнана правомірність і окреслені межі застосування до авторських міфів Мелвілла і Достоевського понять «змістова наповненість» і «семантичне ядро», які у трактуванні дисертанта спираються на ідеї Михайла Бахтіна та Жака Дерріди. У їх світлі ядро авторського міфу постає як художня реалізація нескінченного і незавершеного внутрішнього діалогу (у бахтінському сенсі) складових авторського міфу або (за термінологію Дерріди) як поле вільної, нескінченної гри відмінностей («заміщень») їх змісту і значень у певних межах. Семантичне осереддя авторського міфу втілюється в онтологічних умовах постійного оприсутнення своєї відсутності. Воно перебуває у стані внутрішньої нестабільності, допускає «вільну гру» (діалог) своїх складових, їх взаємне витіснення і заміщення, руйнацію ідентичності та провокування багатозначних відмінностей. Змістове, семантичне ядро авторського міфу уможливорює, зумовлює різні міфічні мотиви, кожен з яких спроможний руйнувати власну ідентичність. Кожен міф, що охоплюється семантикою авторського міфу, вступає в таку «вільну гру», нескінченний і незавершений діалог з іншими міфами і міфічними мотивами.

5. Виявлено та простежено типологічні подібності художньої онтології децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара». По-перше, в авторських міфах Мелвілла і Достоевського не існує і не може існувати чітко окресленого, одномірного семантичного центру. Ядро, змістове осереддя авторських міфів перебуває у стані заперечення будь-якої можливості стати одновимірним, завершеним. На різних сторінках кожного з романів авторські міфи постають різними, вони нескінченно змінюють свою

внутрішню змістовість і семантику. Ядром кожного з авторських міфів виступає принципово нестабільний, постійно плинний семантичний комплекс. Він вбирає в себе різні міфічні мотиви: мотиви протистояння людини і сил Бога, мотиви гріхопадіння, егоїзму, індивідуалістичного воління. До цього комплексу долучаються також мотиви класичних античних і християнських міфів, літературні й суспільні міфологеми, що відбивають уявлення про двоїсту сутність людини (її тяжіння водночас і до добра, і до зла). Наявні також певні розбіжності: Мелвілл більшою мірою, ніж Достоевський, використовує класичну міфологію; у зверненні до християнської міфології автор «Кита» вдається до експліцитних та імпліцитних форм, Достоевський – віддає перевагу імпліцитним формам.

По-друге, художня онтологія авторських міфів у цих романах є інтерсуб'єктною у своїх проявах і своїй сутності. Художнє буття авторських міфів зумовлене тим, що вони поєднують суперечливі ідеї й мотиви на умовах їх внутрішнього нескінченного діалогу (у бахтінському розумінні діалогічного буття ідей), децентрованості та інтерсуб'єктності (за постструктуралістською термінологією). Саме тому семантичне ядро авторських міфів втілюється як складне, полівалентне утворення, що зумовлює складність, амбівалентність усіх змістових і формальних компонентів обох романів. Насамперед це позначається на складності і суперечливості ідейного змісту. Головний герой Мелвілла, капітан Ахаб, у своїй боротьбі проти Білого Кита постає і як носій руйнівного індивідуалізму, що прирікає на загибель всю команду «Пеквода», і як герой, що жертвує собою та іншими заради благих цілей, заради подолання Зла, втіленого у киті-убивці. Жодна з цих складових образу Ахаба (чи індивідуалістична, чи альтруїстична) у романі не переважає – і це відповідає децентрованій, інтерсуб'єктній сутності і художній онтології авторського міфу. У романі «Злочин і кара» семантична полівалентність авторського міфу призводить до ідентичної невизначеності (у сенсі відсутності остаточного рішення) у протиборстві антитетичних складових «теорії» Раскольников: егоїстичної (злочин заради ствердження особистості) і альтруїстичної (бажання утвердити у світі

справедливість). Ці складові його «теорії» реалізуються у діалогічному, інтерсуб'єктному взаємовисвітленні і взаємозапереченні, у їх невіршувальній антиномічності, яка збережена навіть в епілозі роману. Типологічну близькість художньої онтології авторських міфів у романах «Мобі Дік» та «Злочин і кара» яскраво ілюструють слова з роману «Брати Карамазови»: «...Тут берега сходяться, тут все противоречья вместе живут...». Добро й зло у художній онтології авторських міфів Мелвілла і Достоевського, справді, постають немов протилежні береги однієї ріки. Вони можуть існувати лише так: водночас у абсолютній відокремленості та у граничному незлитті.

6. Типологічна подібність художньої онтології авторських міфів зумовлює принципову спорідненість міфопоетики романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Одним з важливих проявів подібності їх міфопоетики є рефлексія родової змістово-формальної сутності обох творів. Епічна й драматична складові у кожному з романів реалізуються не як сталі й естетично незмінні модуси художнього освоєння буття, вони втілюються на умовах взаємного витіснення і заміщення – на умовах родової рефлексії художнього тексту. Родова сутність обох романів постає як внутрішньо необмежена сутність. Їй не властиві та не є необхідними завершеність, остаточна визначеність.

Типологічно спорідненими проявами родової рефлексії в обох романах є процеси постійного внутрішнього «діалогу» між різними родовими складовими, процеси драматизації епічного зображення і привнесення епічних елементів в драматизоване відтворення подій і психологічних станів героїв. Виявлені та описані прояви родової рефлексії є безпосереднім втіленням децентрованого, інтерсуб'єктного семантичного ядра авторських міфів.

7. Децентрована, інтерсуб'єктна семантика авторських міфів вплинула на часопросторові параметри художнього світу романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара». Невіршувальні антиномії семантики авторських міфів зумовили в хронотопах обох романів відсутність завершених і незмінних часопросторових художніх вимірів. Конкретні реалії історичного і біографічного буття героїв

співіснують на умовах обопільного витіснення і заміщення з часопросторовими координатами, які репрезентують міфічний хронотоп з циклічними ознаками часу і простору, із зануренням героїв у «плинну вічність» (Мелвілл) і в прадавнє буття «Авраама и стад его» (Достоевський). Важливою типологічною прикметою хронотопів у романах є здатність їх часу й простору до взаємозаміщення, спроможність часу перетворюватися на простір і навпаки. Така їх «вільна гра» наближає хронотопи романів до онтології вічності, в якій ані час, ані простір не можуть мати конкретних ознак свого існування.

8. Досліджені у дисертації типологічні збіги авторських міфів і міфопоетики віддзеркалюються у принциповій подібності стратегій тексту, що формують важливі особливості читацької рецепції обох романів. Стратегії тексту провокують читацьку готовність до сприйняття «вільної гри» семантичних компонентів авторських міфів, скеровують читацьку рецепцію до усвідомлення невіршувальності антиномій добра й зла в художньому світі. Тексти романів «Мобі Дік» та «Злочин і кара» посиляють рецептивній свідомості читачів особливі «сигнали», які підказують і унаочнюють наявність у тексті протиріч, що підривають, руйнують можливості цілісного, одномірного й вичерпного розуміння обох творів. Стратегії тексту скеровують вектори читацької рецепції: в ній виникають протиріччя і внутрішні конфлікти, пов'язані з постійним виникненням певних очікувань. Такі стратегії тексту є безпосереднім проявом типологічної спорідненості децентрованих, інтерсуб'єктних авторських міфів Мелвілла і Достоевського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. «Великий инквизитор» с точки зрения *advocatus diaboli* / Сергей Сергеевич Аверинцев // София – Логос. Словарь / [упоряд. та післямова К. Сігов]. – К. : Дух і Літера, 1999. – 464 с. – (Бібліотека ХХІ сторіччя).
2. Академические школы в русском литературоведении / [Баландин А. И., Гришунин А. Л., Гуральник У. А. и др.] ; ред. коллег. Бельчиков Н. Ф. и др. – М. : Наука, 1975. – 515 с.
3. Американські літературні студії в Україні. «Дискурс романтизму в літературі США» : зб. наук. праць / [ред. С. Онісенко]. – К. : Факт, 2007. – Вип. 4 – 232 с.
4. Анастасьев Н. Американцы: [роман] / Николай Анастасьев. – М. : РИК «Культура», 2002. – 432 с.
5. Анненский И. Книги отражений / Иннокентий Анненский. – М. : Наука, 1979. – 679 с. – (Литературные памятники).
6. Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративістики / Богуслав Бакула // Теорія літератури в Польщі : антологія текстів / [упорядкув. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 503 – 515.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1972. – 470 с.
9. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанс / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 549 с.
11. Беликова Е. В. Мифопоэтика романа Г.Мелвилла «Моби Дик, или Белый

- Кит» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Беликова Екатерина Виталиевна. – Омск, 2004. – 161 с.
12. Бочаров С. Г. Филологические сюжеты / Сергей Георгиевич Бочаров. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 656 с. – (Studia philologica).
 13. Буданова Н. Ф. Достоевский и Тургенев : творческий диалог / Нина Федотовна Буданова. – Л. : Наука, 1987. – 198 с.
 14. Вейман Р. История литературы и мифология : очерки по методологии и истории литературы / Роберт Вейман ; [пер. с немецкого Л. Михеева]. – М. : Прогресс, 1975. – 344 с.
 15. Венедиктова Т. Д. «Разговор по-американски» : дискурс торга в литературной традиции США / Татьяна Дмитриевна Венедиктова. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 328 с. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение : вып. XXXII).
 16. Викторovich В. «Брошенное семя возрастет» (Еще раз о «завещании» Достоевского) / Владимир Викторovich // Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 142 – 168.
 17. Волгин И. Л. «Родиться в России...» Достоевский и современники: жизнь в документах / Игорь Леонидович Волгин. – М. : Книга, 1991. – 607 с. – (Писатели о писателях).
 18. Волгин И. Л. Последний год Достоевского. Исторические записки / Игорь Леонидович Волгин. – М. : Сов. писатель, 1986. – 544 с.
 19. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Борис Михайлович Гаспаров. – М. : Наука, 1994. – 304 с.
 20. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре / Георгий Гачев. – М. : Искусство, 1981. – 247 с.
 21. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира / Георгий Дмитриевич Гачев. – М. : Эксмо, 2008. – 544 с. (Серия «Философский бестселлер»).
 22. Грифцов Б. А. Психология писателя / Борис Александрович Грифцов. – М. : Худож. лит., 1988. – 452 с.
 23. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до

- кінця ХІХ століття) : посібник для студентів гуманітарн. факультетів вищих навч. закл. / Роман Теодорович Гром'як. – Тернопіль : Підручники та посібники, 1999. – 224 с.
24. Денисова Т. Н. Нариси про американську компаративістику / Тамара Наумівна Денисова // Літературна компаративістика : зб. наук праць / [ред. кол. Д. С. Наливайко та ін.] – К. : ПЦ Фоліант, 2005. – Вип. 2. – С. 27 – 40.
 25. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному потрактуванні / Тамара Наумівна Денисова // Літературна компаративістика : зб. наук. праць / [ред. кол. Д. С. Наливайко та ін.] – К. : ПЦ Фоліант, 2005. – Вип. І. – С. 10 – 26.
 26. Денисова Т. Н. Про романтичне у реалізмі (Із спостережень над сучасним романом США) / Тамара Наумівна Денисова. – К. : Наукова думка, 1973. – 236 с.
 27. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Жак Дерріда ; [пер. М. Зубрицької та Х. Сохоцької] // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 617 – 638.
 28. Джоунс М. В. Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского / Малькольм В. Джоунс ; [пер. с англ. А. В. Скидана]. – СПб. : Академический проект, 1998 – 256 с. – (Серия «Современная западная русистика», т. 18).
 29. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Александр Дима. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.
 30. Днепров В. Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского / Владимир Давыдович Днепров. – Л. : Сов. писатель, 1976. – 382 с.
 31. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– . Т. 14, кн. 1 – 10 : Братья Карамазовы : [роман]. – 1976. – 511 с.
 32. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред.

- кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 22 : Дневник писателя за 1876 год. Январь – апрель. – 1981. – 407 с.
33. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 21 : Дневник писателя, 1873 ; Статьи и заметки, 1873 – 1878. – 1980. – 551 с.
34. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 5 : Записки из подполья. – 1973. – С. 99 – 179.
35. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 28, кн. 1. : Письма, 1832 – 1859. – 1985. – 552 с.
36. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 28, кн. 2. : Письма, 1860 – 1868. – 1985. – 616 с.
37. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 13 : Подросток [роман]. – 1975. – 456 с.
38. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 6 : Преступление и наказание [роман]. – 1973. – 423 с.
39. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [ред. кол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. – Л. : Наука, Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 7 : Преступление и наказание: Рукописные редакции. – 1973. – 416 с.
40. Достоевський Ф. М. Злочин і кара : [роман] / Федір Михайлович Достоевський ; [пер. з рос. І. М. Сергеева]. – К. : Держлітвидав, 1958. – 545с.
41. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Диониз Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
42. Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана / Борис Федорович

- Егоров. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – 384 с. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение : вып. XIX).
43. Еліаде М. Священне і мирське ; Міфи, сновидіння і містерії ; Мефістофель і андрогін ; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде ; [пер. з нім., франц., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи» , 2001. – 591 с.
 44. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; [пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
 45. Жожикашвили С. Заметки о современном достоевсковедении / Сергей Жожикашвили // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 126 – 161.
 46. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Степанівна Забужко. – К. : Абрис, 1997. – 144 с.
 47. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / [главный научный ред. Е. А. Цурганова]. – М. : Intrada, 2004. – 560 с. – (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
 48. Зверев А. М. Герман Мелвилл и XX век / Алексей Матвеевич Зверев // Романтические традиции американской литературы и современность : сб. статей / [ред. Я. Н. Засурский]. – М. : Наука, 1982. – С. 205 – 265.
 49. Иваньо И. В., Колодная А. И. Эстетическая концепция А. Потебни / И. В. Иваньо, А. И. Колодная // Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – С. 9 – 31. – (История эстетики в памятниках и документах).
 50. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство : Лекційний курс : В 2 ч. Частина I : Навчальний посібник / М. Ільницький, В. Будний. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 280 с.
 51. Карякин Ю. Самообман Раскольников (Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») / Юрий Карякин. – М. : Худож. лит., 1976. – 158 с. – (Массовая историко-литературная библиотека).

52. Касаткина Т. А. Художественная реальность слова : Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филолог. наук : спец. 10.01.08 – «Теория литературы» / Татьяна Александровна Касаткина. – М. , 2000. – 43 с.
53. Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского / Жак Катто // Достоевский : Материалы и исследования : сб. науч. трудов / Институт рус. лит. (Пушкинский Дом) – Т. 1 (1974)– . – Л. : Наука, 1978– . Т. 3. – 1978. – С. 72 – 88.
54. Келлер Дж. Теория литературы: краткое введение / Джонатан Келлер ; [пер. с англ. А. Георгиева]. – М. : Астрель : АСТ. – 2006. – 158 с.
55. Ким Су Кван. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана: «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личностность» / Ким Су Кван. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 176 с. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение : вып. XXXI).
56. Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова (Книга о романе Достоевского «Преступление и наказание») / Валерий Яковлевич Кирпотин. – 4-е изд. – М. : Худож. лит., 1986 – 414 с.
57. Киченко О. С. Міфопоетична інтерпретація літературного і фольклорного твору: тенденції в історії російської літератури ХІХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філолог. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» та 10.01.07 «Фольклористика» / Олександр Семенович Киченко. – К., 2004. – 40 с.
58. Книги Нового Заповіту // Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / [із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена]. – Українське Біблійне товариство : 1992. – С. 3 – 296 (1-ша паг.).
59. Книги Старого Заповіту // Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / [із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена]. – Українське Біблійне товариство : 1992. – С. 1 – 959

(2-га паг).

60. Книги Нового Завета // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические / [в русском переводе; с параллельными местами. Перепечатано с Синодального издания]. – М. : Всесоюзный Совет Евангельских христиан-баптистов, 1989. С. 1 – 296 (2-я паг.).
61. Ковалев Ю. Герман Мелвилл и американский романтизм / Юрий Ковалев. – Л. : Художественная литература, 1972. – 280 с.
62. Ковалев Ю. Мелвилл и Шекспир (К творческой истории «Моби Дика») / Юрий Ковалев // Шекспир в мировой литературе : сб. статей / [общая ред. Б. Реизова]. – М. – Л. : Худож. литература, 1964. – С. 231 – 258.
63. Ковальов Ю. Роман про Білого Кита / Юрій Ковальов // Мелвілл Г. Мобі Дік, або Білий Кит : [роман] / Герман Мелвілл ; з англ. пер. Ю. Лісняк ; передм. Ю. Ковальов. – К. : Дніпро, 1984. – С. 5 – 24. – (Вершини світового письменства ; кн. 48).
64. Ковсан М. Л. «Преступление и наказание» : «всё» и «он» / Ковсан М. Л. // Достоевский : Материалы и исследования : сб. науч. трудов / Институт рус. лит. (Пушкинский Дом) – Т. 1 (1974)– . – Л. : Наука, 1988– . Т. 8. – 1988. – С. 72 – 88.
65. Кожин В. В. Размышления о русской литературе / Вадим Валерьянович Кожин. – М. : Современник, 1991. – 526 с.
66. Кожин В. В. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского / Вадим Валерьянович Кожин // Три шедевра русской классики / Бочаров С., Кожин В., Николаев Д. – М. : Худож. литература, 1971. – С. 107 – 184. – (Массовая историко-литературная библиотека).
67. Козлов А. С. Литературоведение Англии и США XX века / Александр Спиридонович Козлов. – М. : Московский лицей, 2004. – 256 с.
68. Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США : учеб. пособие для филолог. фак. ун-тов / Александр Спиридонович Козлов. – М. : Высшая школа, 1984. – 175 с.
69. Кондратьев Б. С. Мифопоэтика снов в творчестве Ф.М.Достоевского: дис.

- ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Борис Сергеевич Кондратьев. – Арзамас, 2002. – 302 с.
70. Корнилова Е. Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма: дис. ... доктора филолог. наук : 10.01.03. / Елена Николаевна Корнилова. – М., 2002. – 534 с.
71. Кошечко А. Н. Поэтика художественного пространства романов Ф.М. Достоевского 1860-х годов («Преступление и наказание», «Идиот») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Анастасия Николаевна Кошечко. – Томск, 2003. – 250 с.
72. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева ; [пер. з франц. П. Таращука]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.
73. Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского. (Событийное. Социальное. Философское) / Юрий Григорьевич Кудрявцев. – М. : Изд-во МГУ, 1979. – 344 с.
74. Кузьма Е. Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях / Еразм Кузьма // Теорія літератури в Польщі : антологія текстів / [упорядкув. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 332 – 351.
75. Латынина А. «Во мне происходит разложение литературы... (В. В. Розанов и его место в литературной борьбе эпохи) / Алла Латынина // Вопросы литературы. – 1975. – № 3. – С. 169 – 206.
76. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
77. Леонтьев К. О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике / Константин Леонтьев // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли : сб. статей / [сост., примеч. В. М. Борисова, А. Б. Рогинского]. – М. : Книга, 1990. – С. 9 – 31.
78. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп : матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Наталія Анатоліївна Лисюк. – К. : Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.

79. Литература Соединенных Штатов Америки : в 3-х т. / [предисловие Я. Н. Засурский ; перевод с англ. А. Зверев и др.]. – М. : Прогресс , 1977– . Т. 1 : Литературное свершение. – 1977. – С. 413 – 576.
80. Література. Теорія. Методологія / [пер. з польськ. С. Яковенка / упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. – 543 с.
81. Літературна компаративістика : зб. наук. праць / [ред. кол. Д. С. Наливайко та ін.] – К. : ПЦ Фоліант, 2005. – Вип. I. – 363 с.
82. Літературна компаративістика : зб. наук. праць / [ред. кол. Д. С. Наливайко та ін.] – К. : ПЦ Фоліант, 2005. – Вип. 2. – 364 с.
83. Літературознавча компаративістика : навчальний посібник / [за ред. Р. Т. Гром'яка ; упоряд. : Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша]. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – 343 с.
84. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / [Гром'як Р. Т., Бондар В. Р., Папуша І. В. та ін.] ; за ред. Р. Т. Гром'яка. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 357 с.
85. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Алексей Федорович Лосев ; [сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Махонькова]. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
86. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Федорович Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
87. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев ; [сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Махонькова]. – М. : Мысль, 1993. – 944 с.
88. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: кн. для учителя / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
89. Лотман Ю. М. Семиосфера / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.
90. Мелвилл Г. Собр. соч. : в 3-х т. / Герман Мелвилл ; [ред. кол. :

- Я. Н. Засурский и др.]. – Л. : Худож. лит., Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 1 : Моби Дик, или Белый Кит [роман]. – 1987. – 640 с.
91. Мелвилл Г. Собр. соч. : в 3-х т. / Герман Мелвилл ; [ред. кол. : Я. Н. Засурский и др.]. – Л. : Худож. лит., Ленинг. отд-ние, 1972– .
Т. 2 : Тайпи. – 1987. – С. 5 – 246.
92. Мелвилл Герман. Моби Дик, или Белый Кит [роман] / Герман Мелвилл ; [пер. с англ. И. М. Бернштейн]. – М. : Государст. издательство географической литературы, 1962. – 839 с.
93. Мелвілл Г. Мобі Дік, або Білий Кит : [роман] / Герман Мелвілл ; [з англ. пер. Ю. Лісняк ; передм. Ю. Ковальова]. – К. : Дніпро, 1984. – 580 с. – (Вершини світового письменства ; кн. 48).
94. Мелетинский Е. Клод Леви-Стросс. Только этнология? / Елеазар Мелетинский // Вопросы литературы. – 1971. – № 4. – С. 115–134.
95. Мережковский Д.С. Акрополь : Избранные литературно-критические статьи / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М. : Кн. палата, 1991. – 352 с.
96. Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М. : Республика, 1996. – 600 с.
97. Миф – фольклор – литература : сб. статей / [ред. кол. В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.] – Л. : Наука, 1978. – 251 с.
98. Мифологический словарь / [гл. ред. Е. М. Мелетинский]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
99. Михед Т. В. Пуританський дискурс в літературі американського романтизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філолог. наук : спец. 10.01.04 – «Література зарубіжних країн» / Тетяна Василівна Михед. – К., 2007. – 40 с.
100. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Константин Васильевич Мочульский. – М. : Республика, 1995. – 697 с. – (Прошлое и настоящее).
101. Мусий В. Б. О месте компаративистики в исследовании связи литературы и мифологии / Валентина Борисівна Мусий // Літературна компаративістика : зб. наук праць / [ред. кол. Д. С. Наливайко та ін.] – К. : ПЦ Фоліант, 2005. –

- Вип. 2.– С. 49 – 62.
102. Мысляков В. А. Как рассказана «История» Родиона Раскольникова (К вопросу о субъективно-авторском начале у Достоевского) / Владимир Александрович Мысляков // Достоевский : Материалы и исследования : сб. науч. трудов / Институт рус. лит. (Пушкинский Дом) – Т. 1 (1974) – . – Л. : Наука, 1974– .
Т. 1. – 1974. – С. 147 – 163.
103. Набоков В. Н. Лекции по русской литературе / Владимир Николаевич Набоков ; [пер. с англ. ; предислов. Ив. Толстого]. – М. : Независимая газета, 1996. – 440 с.
104. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства : Підручник / Михайло Кузьмович Наєнко. – К. : Видавничий центр «Академія», 2001. – 360 с. – (Альма-матер).
105. Назиров Р. Г. Специфика художественного мифотворчества Ф. М. Достоевского (сравнительно-исторический подход) / Ромэн Гафанович Назиров // Литературный текст: Проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тамарченко : сб. статей / [ред. С. Н. Бройтман, В. И. Тюпа и др.]. – М. – Тверь, 2000. — С. 50 – 59.
106. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури / Дмитро Наливайко. – К. : Наукове видавництво «Акта», 2007. – 425 с. – (Серія «Університетські лекції»).
107. Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика /Дмитро Наливайко. – [друге видання]. – К. : Наукове видавництво «Акта», 2006. – 365 с. – (Серія «Університетські лекції». Літературна теорія і компаративістика).
108. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
109. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Дмитро Сергійович Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
110. Нечаева В. С. Ранний Достоевский, 1821 – 1849 / Вера Степановна Нечаева.

- М. : Наука, 1979. – 288 с.
111. Николукин А. Американские писатели как критики: Из истории литературоведения США XVIII – XX веков / Александр Николукин. – М. : ИНИОН РАН, 2000. – 98с.
 112. Николукин А. Н. Человек против Белого Кита // Николукин Н. А. Американский романтизм и современность / Александр Николаевич Николукин. – М. : Наука, 1968. – С. 295 – 355.
 113. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; [пер. з польської О. Галета]. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
 114. Нямцу А. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе / Анатолий Нямцу. – Чернівці : Рута, 1999. – 328 с.
 115. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / Анатолий Нямцу. – Чернівці : Рута, 1999. – 176 с.
 116. Осипова Э. Ф. Ральф Эмерсон и американский романтизм : дис. ...доктора филол. наук : 10.01.05 / Эльвира Федоровна Осипова – СПб. , 1995. – 382 с.
 117. Павличко С. Зарубіжна література : дослідження та критичні статті / Соломія Павличко ; передм. Д. Наливайка. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 559 с.
 118. Петровская Е. Кит как текст : читая «Моби Дика» / Елена Петровская // Логос. – 1991. – № 2. – С. 240 – 261.
 119. Петровская М. Г. Творчество Г. Мелвилла 1850-х годов и проблема типологии романтизма : дис. ... кандидата. филол. наук : 10.01.03 / Мария Георгиевна Петровская. – М., 2001.– 163 с.
 120. Писатели США о литературе : в 2-х т. / [сост. и автор вступ. статьи А. Николукин ; перевод В. Олейник и др.]. – М. : Прогресс, 1982.– .
Т. 1 : Герман Мелвилл. Письмо к Натаниелю Готорну (1851). – 1982. – С. 100 – 103.
 121. Полякова Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе : «Идиот» и «Анна Каренина» / Екатерина Андреевна Полякова. – М. : Российск. Гос. гум. университет, 2002. – 328 с.

122. Пригодій С. М. Американський романтизм. Полікритика : [навч. посібник]. / С. М. Пригодій, О. П. Горенко. – К. : Либідь, 2006. – 440 с.
123. Пропп В. Я. Морфология сказки / Владимир Яковлевич Пропп. – М. : Наука, 1969. – 297 с.
124. Ратушинская Н. В. Пуританское духовное наследие в творчестве Н. Готорна и Г. Мелвилла : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.05 / Наталия Виталиевна Ратушинская. – М. , 1997. – 157 с.
125. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство / Ирина Бенционовна Роднянская // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. [ред. кол. : А. А. Сурков (гл. ред.), Х. Ш. Абдусаматов и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1962.– .
Т. 9. – 1978. – С. 771 – 779.
126. Роднянская И. Б. Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском. (Реферат) / Ирина Бенционовна Роднянская // Достоевский : Материалы и исследования : сб. науч. трудов / Институт рус. лит. (Пушкинский Дом) – Т. 1 (1974)– . – Л. : Наука, 1980– .
Т. 4. – 1980. – С. 218 – 238.
127. Розанов В. В. Мысли о литературе / Василий Васильевич Розанов. – М. : Современник, 1989. – 697 с. – (Б-ка «Любителям российской словесности. Из литературного наследия»).
128. Розанов В. В. О Достоевском / Василий Васильевич Розанов // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли : сб. статей / [сост.: В. М. Борисов, А. Б. Рогинский]. – М. : Книга, 1990. – С. 64 – 73.
129. Русская теория : 1920 – 1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / [сост. и отв. ред. С. Зенкин]. – М. : РГГУ, 2004. – 318 с.
130. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Едвард Саїд ; [пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал та ін. ; ред. В. Чернецький та ін.]. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
131. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. : в 30 т. / Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин ; [ред. кол. : С. А. Макашин (гл. ред.) и др.] – М. : Худож. лит., 1965– .

- Т. 9 : Светлов, его взгляды, характер и деятельность («Шаг за шагом»). Роман в трех частях Омулевского. СПб. 1871 г. – 1970. – С. 411 – 419.
132. Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского / Симонетта Сальвестрони ; [пер. с итальянского]. – СПб. : Академический проект, 2001. – 187 с.
133. Сараскина Л. «Бесы» : роман-предупреждение / Людмила Сараскина. – М. : Советский писатель, 1990. – 480 с.
134. Селезнев Ю. Достоевский / Юрий Селезнев. – М. : Мол. гвардия, 1990. – 541 с. – (Жизнь замечательных людей).
135. Современная литературная теория : антология [сост. И. В. Кабанова]. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 344 с.
136. Соловьев В. С. Три речи о Достоевском / Владимир Сергеевич Соловьев // О Достоевском : Творчество Достоевского в русской мысли : сб. статей / [сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский]. – М. : Книга, 1990. – С. 32 – 54.
137. Сохряков Ю. И. Традиции Достоевского в восприятии Т. Вулфа, У. Фолкнера, Д. Стейнбека / Юрий Иванович Сохряков // Достоевский : Материалы и исследования : сб. науч. трудов / Институт рус. лит. (Пушкинский Дом) – Т. 1 (1974)– . – Л. : Наука, 1980– .
Т. 4. – 1980. – С. 144 – 158.
138. Старикова Е. В. На пути к целому (Ф. М. Достоевский) / Екатерина Васильевна Старикова // Время и судьбы русских писателей / [ред. коллег. Н. В. Осьмаков и др.] – М. : Наука, 1981. – С. 187 – 248.
139. Стеблин-Каменский М. И. Миф / Михаил Иванович Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1976. – 103 с. – (Серия «Из истории мировой культуры»).
140. Сучков Б. Л. Великий русский писатель / Борис Леонтьевич Сучков // Достоевский – художник и мыслитель : сб. статей / [ред. коллег. А. Л. Гришунин и др.]. – М. : Худож. литература, 1972. – С. 7 – 26.
141. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифологического : Избранное / Владимир Николаевич Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.

142. Трубников Н. И. Притча о Белом Ките / Николай Иванович Трубников // Вопросы философии. – 1989. – № 1. – С. 57 – 82.
143. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Юрий Николаевич Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
144. Тяпугина Н. Ю. Поэтика Ф. М. Достоевского. Символико-мифологический аспект / Наталья Юрьевна Тяпугина. – Саратов : Изд-во Сарат. пед. ин-та, 1996. – 100 с.
145. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Андреевич Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
146. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 428 с.
147. Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература / Георгий Михайлович Фридендер. – М. : Худож. лит., 1979. – 423 с.
148. Фридендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век» / Георгий Михайлович Фридендер. – СПб. : Наука, 1995. – 525 с.
149. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Дмитро Іванович Чижевський ; [пер. з німецької О. Костюк та М. Ігнатенко]. – К. : ВЦ «Академія», 2005. – 288 с. – (Альма-матер).
150. Чичерин А. В. Достоевский – искусство прозы / Алексей Владимирович Чичерин // Достоевский – художник и мыслитель : сб. статей / [ред. коллег. А. Л. Гришунин и др.]. – М. : Худож. литература, 1972. – С. 260 – 283.
151. Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского / Александр Петрович Чудаков // Достоевский : Материалы и исследования : сб. науч. трудов / Институт рус. лит. (Пушкинский Дом) – Т. 1 (1974)– . – Л. : Наука, 1980 – . Т. 4. – 1980 – С. 96 – 105.
152. Шестов Л. На весах Иова / Лев Шестов. – М. : Издательство АСТ ; Харьков : Фолио, 2001. – 464 с. – (Б-ка «Р.Х. 2000». Серия «Религиозная философия»).
153. Шогенцукова Н. А. Опыт онтологической поэтики. Э. По, Г. Мелвилл, Д. Гарднер / Нина Адамовна Шогенцукова. – М. : Наследие, 1995. – 232 с.

154. Шкловский В. Повести о прозе. Размышления и разборы : в 2 т. / Виктор Шкловский. – М. : Худож. литература, 1966– .
Т. 2 : Ф. М. Достоевский. – 1966. – с. 153 – 265.
155. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории / Андрей Щербенок. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 232 с. – (Новое литературное обозрение. Научное приложение : вып. XXXXYIII).
156. A Bibliography of Virginia Woolf, revised edition / [edited by Charles Bookman]. – London : Rupert Hart-Davis, 1967. – 488 p.
157. A Companion to Melville Studies / [edited by John Bryant]. – Westport, CT : Greenwood Press, 1986. – 934 p.
158. Arac J. Commissioned Spirits : The Shaping of Social Motion in Dickens, Carlyle, Melville, and Hawthorne / Jonathan Arac. – New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1979. – 200 p.
159. Arvin N. Herman Melville / Newton Arvin. – NY : The Viking Press, 1966. – 312 p.
160. Bercaw M. K. Melville's Sources / Mary K. Bercaw. – Evanston, IL : Northwestern University Press, 1987. – 213 p.
161. Bercaw M. K. Was Herman Melville Ever Really in the Typee Valley? / Mary K. Bercaw // Melville Society Extracts. – 2003. – Maui Supplement. – P. 28.
162. Bloom's Reviews. Herman Melville's Billy Budd, Benito Cereno, & Bartleby the Scrivener / [edited & with an introduction by Harold Bloom]. – Broomall, PA : Chelsea House Publishers, 1996. – 80 p.
163. Bowen M. The Long Encounter. Self and Experience in the Writings of Herman Melville / Merlin Bowen. – Chicago : University of Chicago Press, 1963. – 282 p.
164. Buckley B. Challenge and Continuity. Aspects of the Thematic Novel 1830-1950 / Brian Buckley, Margaret Buckley. – NY : Rodopi, 2004. – 265 p.
165. Buell L. Moby Dick as Sacred Text / Lawrence Buell // New Essays on Moby-Dick / [edited by Richard H. Broadhead]. – Cambridge : Cambridge University

- Press, 1994. – P. 53 – 72.
166. Chase R. *Quest for Myth* / Richard Chase. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1949. – 150 p.
 167. Chase R. *The American Novel and Its Tradition* / Richard Chase. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980. – 288 p.
 168. Chase R. *V. Herman Melville : A Critical Study* / Richard Volney Chase. – NY : Hafner Publishing Company, 1971. – 321 p.
 169. *Checklist of Melville Reviews* / [edited by Kevin J. Hayes and Hershel Parker]. – Evanston : Northwestern University Press, 1991. – 157 p.
 170. Clark R. *History, Ideology and Myth in American Fiction, 1823-1852* / Robert Clark. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1984. – 196 p.
 171. Coffler G. H. *Melville's Classical Allusions : A Comprehensive Index and Glossary* / Gail H. Coffler. – Westport, CT : Greenwood Press, 1985. – 153 p.
 172. Crane H. *At Melville's Tomb* / Hart Crane // *The Merrill Studies in Moby-Dick* / [compiled by Howard P. Vincent]. – Columbus, Ohio : Charles E. Merrill Publishing Company, 1969. – (Charles E. Merrill Studies). – P. 163.
 173. *Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick* / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – XIII, 570 p. – (Critical Essays on American Literature).
 174. Delbanco A. *Melville : His World and Work* / Andrew Delbanco. – NY : Alfred A. Knopf, 2005. – 415 p.
 175. DeVries D. *The Entangled Rhyme : Melville and the Maze of War* / David DeVries, Hugh Egan // *Melville Society Extracts*. – 2005. – Vol. 128. – P. 4.
 176. Edinger E. F. *Melville's Moby-Dick : A Jungian Commentary* / Edward F. Edinger. – NY : New Directions Publishing Corporation, 1978. – 150 p.
 177. Fanning S. G. *Melville's Dialogic Muse* / Susan Garbarini Fanning // *Melville Society Extracts*. – 2005. – Vol. 128. – P. 6.
 178. Faulkner W. *Moby-Dick : Golgotha of the Heart* / William Faulkner // *The Merrill Studies in Moby-Dick* / [compiled by Howard P. Vincent]. – Columbus, Ohio : Charles E. Merrill Publishing Company, 1969. – (Charles E. Merrill

- Studies). – P. 162.
179. Ferrantello D. *Moby-Dick and Peace : Melville's "Gospel of the Century" Revisited* / Donna Ferrantello. – GA : Open Sky Press, 2000. – 120 p.
180. Fiedler L. A. *Love and Death in the American Novel* / Leslie A. Fiedler. – NY : Criterion Books, 1960. – 603 p.
181. Fisher M. *Herman Melville: Life, Work and Criticism* / Marvin Fisher. – Fredericton, N.B., Canada : York Press Ltd., 1988. – 53 p.
182. Fletcher J. G. *Pure Allegory* / John Gould Fletcher // *Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick* / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 249 – 251.
183. Forster E. M. *Prophetic Song in Moby-Dick* / Edward Morgan Forster // *Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick* / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 240 – 241.
184. Franklin B. H. *The Wake of Gods : Melville's Mythology* / Bruce H. Franklin. – Stanford : Stanford University Press, 1963. – 252 p.
185. Freeman J. *Herman Melville* / John Freeman // *Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick* / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 224 – 231.
186. Garcia W. *Mothers and Other Myths of the Female in the Works of Melville, Twain, and Hemingway* / Wilma Garcia. – NY : Peter Lang Publishing Inc., 1985. – (American University Studies, Series IV English Lang & Literature). – 180 p.
187. Gilmore M. T. *Surface and Depth: The Quest for Legibility in American Culture* / Michael T. Gilmore – NY : Oxford University Press, 2003. – 256 p.
188. Heyford H. *Melville and Hawthorne : A Biographical and Critical Study* / Harrison Heyford. – New Haven : Yale University Press, 1950. – 389 p.
189. Hoffman D. *Moby-Dick : Jonah's Whale of Job's?* / Daniel Hoffman // *Twentieth*

- Century Interpretations of Moby-Dick / [edited by Michael T. Gilmore]. – NY : Prentice Hall, 1977. – P. 123 – 180.
190. Hoffman M. J. The Subversive Vision. American Romanticism in Literature / Michael J. Hoffman. – Port Washington, NY : Kennikat Press, 1972. – 160 p. – (National University Publications).
191. Howard L. A Predecessor of Moby-Dick / Leon Howard // Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 310 – 311.
192. Howard L. The Unfolding of Moby-Dick. Essays in Evidence / Leon Howard ; [Introduction by James Barbour ; afterword by Thomas Quirk]. – Glassboro, New Jersey : The Melville Society, 1987. – 64 p.
193. Kaplan R. Dialogism and the Bakhtinian Adventure Plot in Melville's The Confidence-Man // Richard Kaplan // Melville Society Extracts. – 2005. – Vol. 128. – P. 8.
194. Kaplan R. Romantic and Realist Rubble : The Foundation for a New National Literature in Dostoevsky's Poor Folk and Melville's Pierre / Richard Kaplan // Comparative Romanticisms : Power, Gender, Subjectivity / [edited by Larry H. Peer and Diane Long Hoeveler]. – Columbia : Camden House, 1998. – P. 47 – 58.
195. Koerner J. D. The Scholarly Junkyard of Moby-Dick Criticism / James D. Koerner // Moby-Dick as Doubloon. Essays and Extracts (1851-1970) / [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 1970. – P. 249 – 250.
196. Lawrence D. H. Herman Melville's Moby Dick / David Herbert Lawrence // Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 198 – 210.
197. Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature (The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence) / David Herbert Lawrence – Cambridge :

Cambridge University Press, 2003. – 712 p.

198. Lease B. *Anglo-American Encounters and the Rise of American Literature / Benjamin Lease*. – NY : Cambridge University Press, 1981. – 315 p.
199. Levin H. *The Power of Blackness / Harry Levin* – NY : Alfred A. Knopf, 1958. – 286 p.
200. Lewis R. W. B. *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century / Richard Warrington Baldwin Lewis*. – Chicago : University of Chicago Press, 1958. – 200 p.
201. Leyda J. *The Melville Log : A Documentary Life of Herman Melville, 1819 – 1991 / Jay Leyda*. – NY : Gordian Press, 1969. – (reprinted with additional material). – 899 p.
202. Lyons P. "That Wall, Showed Near" : Reflections on Melville Studies vis-à-vis the Pacific / Paul Lyons // *Melville Society Extracts*. – 2003. – Maui Supplement. – P. 16 – 17.
203. MacMechan A. *The Best Sea Story Ever Written / Archibald MacMechan // Moby-Dick as Doubloon. Essays and Extracts (1851-1970) / [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford]*. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 1970. – P. 115 – 116.
204. Magistrate A. S. *Melville's Pierre and Dostoevsky's The Idiot: Romantic Idealism into Despair / Anthony S. Magistrate // Melville Society Extracts*. – 1982. – Vol. 50. – P. 8 – 9.
205. Mason R. C. *The Spirit Above the Dust / Ronald Charles Mason*. – London : Paul P. Appel Publishing, 1951. – 269 p.
206. Matthiessen F. O. *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman / Francis Otto Matthiessen*. – NY : Oxford University Press, 1974 – 678 p.
207. Matthiessen F. O. *The Revenger's Tragedy / Francis Otto Matthiessen // Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]*. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 285 – 295.

208. MAXnotes for Moby-Dick / [text by Naomi Shaw ; illustrations by Karen Pica]. – Piscataway, New Jersey : Research & Education Association, 1995. – 109 p.
209. Melville : The Critical Heritage / [edited by Watson G. Branch]. – London : Kegan Paul, 1985. – 443 p.
210. Melville H. Journal of a Visit to London and the Continent 1849 – 1850 / Herman Melville ; [edited by Eleanor Melville Metcalf]. – Cambridge : Harvard University Press, 1948. – 189 p.
211. Melville H. Journals / Herman Melville ; [edited by Howard C. Horsford with Lynn Horth]. – Evanston : Northwestern University Press, 1989. – 683 p.
212. Melville H. Moby-Dick / Herman Melville ; [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford ; pictorial material prepared by John B. Putnam]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 2002. – 726 p.
213. Melville H. Moby-Dick. Northwestern-Newberry Critical Edition / Herman Melville ; [edited by Hershel Parker and Brian Higgins]. Evanston : Northwestern University Press, 1988. – 870 p.
214. Melville H. The Confidence-Man : His Masquerade / Herman Melville ; [edited by Hershel Parker and Mark Niemeyer]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 2006. – 505 p.
215. Melville H. Typee. A Peep at Polynesian Life / Herman Melville ; [Introduction and explanatory commentary by John Bryant]. – NY : The Penguin Group, 1996. – 328 p.
216. Melville H. Typee. A Peep at Polynesian Life. Northwestern-Newberry Edition / Herman Melville ; [edited by Harrison Hayford, Hershel Parker, Thomas G. Tanselle]. – Evanston : Northwestern University Press, 1968. – 374 p.
217. Melville H. White-Jacket or The World in a Man-of-War / Herman Melville ; [Introduction by Tony Tanner ; explanatory notes by John Dugdale]. – NY : Oxford University Press, 2000. – 441 p. – (Oxford World's Classics).
218. Melville Metcalf E. Herman Melville : Cycle and Epicycle / Eleanor Melville Metcalf. – Westport : Greenwood Press Reprint, 1970. – 311 p.

219. Melville. *A Collection of Critical Essays* / [edited by Richard Chase]. – Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall Inc., 1962. – 168 p. – (Twentieth Century Views).
220. Meynell V. *Herman Melville / Viola Meynell // Moby-Dick as Doubloon. Essays and Extracts (1851-1970)* / [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 1970. – P. 96 – 105.
221. Miller J. E. , Jr. *A Reader's Guide to Herman Melville* / James E. Miller, Jr. – NY : The Noonday Press, 1962. – 266 p.
222. *Moby-Dick as Doubloon. Essays and Extracts (1851-1970)* / [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 1970. – 388 p.
223. Mumford L. *Herman Melville* / Lewis Mumford. – Whitefish : Kessinger Publishing, 2003. – 388 p.
224. Mumford L. *Moby-Dick* / Lewis Mumford // *Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick* / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 395 – 407.
225. Murray H. A. "In Nomine Diaboli" / Henry A. Murray // *Melville. A Collection of Critical Essays* / [edited by Richard Chase]. – Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall Inc., 1962. –(Twentieth Century Views). – P. 62 – 75.
226. *New Essays on Moby-Dick* / [edited by Richard H. Broadhead]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 184 p.
227. Olson Ch. *Call me Ishmael* / Charles Olson. – Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, 1997. – 158 p.
228. Overton G. *Melville and Dostoevski* / Grant Overton // *Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick* / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 245 – 246.
229. Parker H. *Herman Melville : A Biography : in two volumes* / Hershel Parker. – Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, 1996 – 2002.

- T. 1 : 1819 – 1851. – 1996. – 941 p. : ill.
- T. 2 : 1851 – 1891. – 2002. – 997 p. : ill.
230. Parker H. *Posthumous Praise and the Melville Revival : 1893 – 1927* / H. Parker, H. Hayford // *Melville H. Moby-Dick / Herman Melville* ; [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford ; pictorial material prepared by John B. Putnam]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 2002. – P. 627 – 640.
231. Parrington V. L. *Main Currents in American Thought : An Interpretation of American Literature From The Beginnings to 1920 : in three volumes* / Vernon Louis Parrington. – Norman : University of Oklahoma Press, 1987.
- T. 2 : *The Romantic Revolution in America. 1800 – 1860.* – 493 p.
232. Peach L. *British Influences on the Birth of American Literature* / Linden Peach. – NY : St. Martin's Press, 1982. – 218 p.
233. Peckham M. *The Triumph of Romanticism. Collected Essays by Morse Peckham / Morse Peckham.* – Columbia, South Carolina : University of South Carolina Press, 1971. – 462 p.
234. Percival M. O. *A Reading of Moby-Dick / Milton Oswin Percival // The Merrill Studies in Moby-Dick* / [compiled by Howard P. Vincent]. – Columbus, Ohio : Charles E. Merrill Publishing Company, 1969. – P. 116 – 122.
235. Pommer H. F. *Milton and Melville / Henry F. Pommer // A Companion to Herman Melville* / [edited by Wyn Kelley]. – Malden, MA : Wiley-Blackwell Publishing, 2006. – P. 145 – 211.
236. Rahv P. *Melville and his Critics / Philip Rahv // Moby-Dick as Doubloon. Essays and Extracts (1851-1970)* / [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 1970. – P. 231 – 234.
237. Reed W. L. *Meditations on the Hero : A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-century Fiction* / Walter L. Reed. – New Haven : Yale University Press, 1974. – 184 p.
238. Reeve F. D. *The White Monk : An Essay on Dostoevsky and Melville* / Franklin D. Reeve. – Nashville : Vanderbilt University Press, 1989. – 186 p.
239. Rourke C. *American Humor : A Study of the National Character* / Constance

- Rourke. – NY : Harcourt Brace & Co., 1971. – 258 p.
240. Russell C. W. *Sea Stories / William Clark Russell // Moby-Dick as Doubloon. Essays and Extracts (1851-1970) / [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford].* – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 1970. – P. 104 – 105.
241. Rysten F. S. A. *False Prophets in the Fiction of Camus, Dostoevsky, Melville, and Others / Felix S. A. Rysten.* – Coral Gables : University of Miami Press, 1972. – 139 p.
242. Saldivar R. *Figural language in the novel : The flores of speech from Cervantes to Joyce / Ramon Saldivar.* – Princeton : Princeton University Press, 1984. – 267 p.
243. Sealts M. M. , Jr. *Melville's Reading: Revised and Enlarged Edition / Merton M. Sealts, Jr.* – Columbia : University of South Caroline Press, 1988. – 420 p.
244. Seltzer L. F. *The Vision of Melville and Conrad : A Comparative Study / Leon Francis Seltzer.* – Athens : Ohio University Press, 1970. – 132 p.
245. Slochower H. *Mythopoesis : Mythic Patterns in the Literary Classics / Harry Slochower.* – Detroit : Wayne State University Press, 1970. – 364 p.
246. Slotkin R. *Moby-Dick : The American National Epic / Richard Slotkin // Twentieth Century Interpretations of Moby-Dick / [edited by Michael T. Gilmore].* – NY : Prentice Hall, 1977. – P. 123 – 180.
247. Spanos W. V. *The Errant Art of Moby-Dick / William V. Spanos.* – Durham : Duke University Press, 1995. – 374 p.
248. Sullivan J. W. N. *Herman Melville / John William Navin Sullivan // Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker].* – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 216 – 222.
249. Sullivan J. W. N. *Melville's Lonely Journey / John William Navin Sullivan // Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker].* – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 216 – 222.
250. Sweeney G. M. *Melville's Use of Classical Mythology / Gerard M. Sweeney.* –

- NY : Rodopi Editions, 1975. – 200 p.
251. The Letters of Herman Melville / [edited by Merrill R. Davis and William H. Gilman]. – New Haven : Yale University Press, 1960. – 398 p.
 252. The Merrill Studies in Moby-Dick / [compiled by Howard P. Vincent]. – Columbus, Ohio : Charles E. Merrill Publishing Company, 1969. – 163 p. – (Charles E. Merrill Studies).
 253. Thomson J. Walt Whitman / James Thomson // Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick / [edited by Brian Higgins and Hershel Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 135.
 254. Tomlinson H. M. Two Americans and a Whale // Henry Major Tomlinson // Checklist of Melville Reviews / [edited by Kevin J. Hayes and Hershel Parker]. – Evanston : Northwestern University Press, 1991. – P. 68 – 71.
 255. Vincent H. P. The Trying-Out of Moby-Dick / Howard Paton Vincent. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1967. – 400 p.
 256. Weaver R. M. Herman Melville : Mariner and Mystic / Raymond M. Weaver. – NY : Kessinger Publishing, 2008. – 426 p.
 257. Widmer K. The Ways of Nihilism : A Study of Melville's Short Novels / Kingsley Widmer. – Los Angeles : The California State Colleges, 1970. – 149 p.
 258. Williams D. Who's Speaking Here? Melville and Bakhtin's Dialogism / Denis Williams // Melville Society Extracts. – 2005. – Vol. 128. – P. 9.
 259. Woodson T. Ahab's Greatness : Prometheus as Narcissus / Thomas Woodson // Moby-Dick as Doubloon. Essays and Extracts (1851-1970) / [edited by Hershel Parker and Harrison Hayford]. – NY : W. W. Norton & Company, Inc., 1970. – P. 340 – 356.
 260. Woolf V. Phases of Fiction / Virginia Woolf // Critical Essays on Herman Melville's Moby-Dick / [edited by B. Higgins and H. Parker]. – NY : G. K. Hall & Co., 1992. – (Critical Essays on American Literature). – P. 246 – 248.
 261. Wright N. Melville's Use of the Bible / Nathalia Wright. – Durham : Duke University Press, 1969. – (Duke University publications series). – 209 p.