

ОБРАЗ ОКЕАНА В ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ И НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

Начиная с 60–70-х годов XX века, в критике и литературоведении наметился новый путь исследования историко-литературных связей фантастики, её художественных основ, исторической изменчивости фантастических образов. Об этом свидетельствуют работы Евгения Брандиса, Анатолия Бритикова, Всеволода Ревича, Адольфа Урбана, Юлия Кагарлицкого, Юлия Смелкова, Еремея Парнова, Владимира Гопмана и др. Существенное внимание в данном вопросе уделялось научно-фантастической литературе, фундаментальным изучением которой долгое время не занимались целенаправленно и лишь с 60-х гг. XX века она становится объектом серьёзного и содержательного теоретического изучения.

По мере изучения проблемы неоднократно предпринимались попытки выявить исторические корни и историко-литературные связи научной фантастики с фольклорной волшебной сказкой, что, несомненно, говорит о возрастании исследовательского интереса к фольклорно-сказочной природе фантастики.

Близость научной фантастики и фольклорной волшебной сказки отмечается писателями-фантастами и критиками, но мнения по данному вопросу расходятся. Анализ критических и литературоведческих работ, посвящённых взаимоотношениям фольклорного и литературного жанров, свидетельствует о том, что, одни исследователи (Евгений Неёлов, Татьяна Чернышева, Наталья Черная, Анатолий Бритиков) указывают на генетический и типологический характер связи научной фантастики и сказки, считая первую прямой наследницей фольклора, а другие (Александр Левин, Евгений Брандис) относят её к современным жанрам, считая порождением научно-технического прогресса.

Обращение к сказочной образности и воспроизведение сказочной атмосферы в произведениях литературной научной фантастики осуществляется двумя способами. Первый способ – сознательная имитация сказки, то есть творческая, целенаправленная установка автора на использование тех или иных сказочных образов, мотивов, приёмов, что в результате приводит к появлению произведений промежуточной жанровой природы, в которых происходит полное и органичное слияние сказки и научной фантастики [15; 76]. Второй – неосознанное, не зависящее от субъективных намерений автора воспроизведение фольклорных структур, которые очень часто не интерпретируются как фольклорные [7; 13]. Присутствие таких структур в научно-фантастическом тексте может быть объяснено «памятью жанра» (Михаил Бахтин). В центре нашего исследования лежит именно второй способ воспроизведения поэтики волшебной сказки в научно-фантастических произведениях.

Генетическая природа связи научной фантастики и волшебной сказки позволяет говорить о возрождении особенностей сказочного пространства и времени в структуре пространства и времени, изображённых в научно-фантастических произведениях.

Пространство и время – основные категории бытия и фундаментальные понятия любой картины мира, а также важнейшие характеристики как искусства в целом, так и литературы в частности. Пространство и время не только организуют композицию произведения, тем самым, влияя на его жанровую природу, но и играют особую художественно-образительную роль.

Пространственно-временные представления, реализующиеся в литературном тексте, многообразны и разноплановы и могут приобретать различные свойства. Подтверждение этому – пространство и время в произведениях научной фантастики, в которых эти важнейшие онтологические категории выражаются в неограниченных возможностях экспериментов с ними: перемещение, исчезновение, путешествия в различные пространства (реальное, виртуальное, потустороннее) и времена (прошлое, будущее), исчезновение, ускорение и растяжение времени. Евгений Тмарченко по этому поводу отмечает, что «... пространственно-временная форма в фантастике призрачна; ведь это мир внепространственный, отчего в нем все и перетекает друг в друга» [14; 383].

Исследований, посвященных изучению пространства и времени в научно-фантастических произведениях, не много. Это работы Евгения Неелова, Всеволода Ревича, Владимира Гакова, Ольги Бочковой, Натальи Булаевой, Екатерины Шилиной и др. Изучением реализации этих категорий в народной сказке, так или иначе, занимался Владимир Пропп, Дмитрий Лихачев, Сергей Неклюдов, Давид Медриш, Татьяна Цивьян и др.

В центре внимания исследователей находится структура сказочного пространства-времени, но, по верному замечанию Евгения Неелова, конкретному воплощению этой структуры в ткань повествования уделяется намного меньше внимания. Это объясняется тем, что исследователи делают акцент на анализе самой структуры пространственно-временных отношений в ее общем виде и не рассматривают конкретные образы пространства и времени.

Возрождение особенностей волшебной сказки заметнее всего происходит именно в структуре сквозных, «вечных» образов дороги, леса, океана, которые, «... с одной стороны, обращены в прошлое и объясняются прошлым, являясь продуктом исторического развития того или иного жанра, а с другой стороны, обращены в будущее, так как на их основе может возникать новая традиция» [7; 104].

В связи с этим, целью исследования является определение волшебного-сказочных элементов в структуре научно-фантастического образа океана в произведениях Рэя Брэдли, Клиффорда Саймака, Аркадия и Бориса Стругацких, Кира Булычева, а также выявление принципов взаимодействия фольклорных, общелитературных и научно-фантастических приёмов в построении образа океана.

Водная стихия – одна из главных составляющих мироздания, с незапамятных времен занимающая в жизни человека очень важное место. Это отразилось в мифопоэтической традиции, где мировой океан трактовался как первоначало, из которого возникли космос, небо, земля и всё сущее. Океан, как хаотично движущееся первовещество, представлялся безграничным, аморфным, неорганизованным и опасным по своей сути.

Дальнейшую судьбу образа обусловили главные мифологические трактовки океана, которые реализуются в двух тождествах: «океан – мир, Вселенная» и «океан – живое существо». Понимание всего мира как океана основывалось на представлении древних о том, что всё мировое пространство вначале было заполнено бесконечным океаном. Тождество «океан – живое существо» возникло на основании того, что во многих космогониях океан персонифицировался, связывался с живым существом, доказательство чему находим уже в произведениях Гомера и Гесиода, где океан выступает прародителем всех богов и титанов [6; 9].

Свою мифологическую природу образ океана сохраняет и в жанрах фольклора. Фольклорная трактовка образа в классической волшебной сказке становится доминирующей. Мифологические отождествления в волшебной сказке сохраняются, но в то же время «... лишаются своего объясняющего, «гносеологического» содержания, характерного для мифа», так как, если в мифе они являлись «... категориями мировосприятия древнего человека, то в фольклоре они впервые становятся категориями художественными по существу» [7; 132].

Образ океана как живой Вселенной уже в сказке несет в себе возможность метафорического употребления, которое впоследствии реализуется в литературе и научной фантастике.

Одним из первых научных фантастов, кто обратился к образу океана, острова и корабля, был Жюль Верн. В его многочисленных произведениях («Двадцать тысяч лье под водой», «Таинственный остров», «Гектор Сервадак», «В стране мехов», «Плавучий остров», «Властелин мира») эти образы организуют всё повествование. Впоследствии к образу океана и моря, так или иначе, обращался Александр Беляев, Иван Ефремов, Эдмонд Гамильтон, Станислав Лем, Роберт Шекли, Сергей Снегов, Владимир Михановский, Мюррей Лейнстер, Евгений Войскунский, Исай Лукодянов, Артур Кларк и др.

Возрождение принципов фольклорно-сказочной поэтики в структуре научно-фантастического образа океана можно проследить и на примере повести братьев Стругацких «Страна багровых туч» (1959) и романа Клиффорда Саймака «Планета Шекспира» (1976). В этих произведениях мифологически-фольклорное тождество «океан – мир» находит своё выражение в метафорическом изображении Вселенной, космического пространства как бесконечного воздушного океана.

Понимание космоса как океана уходит своими корнями в представления первобытного племени ариев, которые называли тучи, наполненные благодатной влагой, а также само небо, как великое хранилище вод, воздушным океаном [1; 355]. Уподобление неба – морю, океану, а облаков – плавающим по ним островам, сохранилось впоследствии и у славян, что, например, отразилось в народных русских заговорах.

Изображение космоса, Вселенной как воздушного океана в романе Клиффорда Саймака «Планета Шекспира» определяет собой систему художественных деталей, которые призваны создавать общую картину космического пространства как звездного океана: «В свое время он станет, по той или иной причине, изношенным, разбитым корпусом, дрейфующим между звезд, и в должное время – не более, чем пылью на ветрах космоса» [8; 486]. Или: «Единственное, что он создавал, был звук космоса, ставшего словно океан, обрушивающийся водопадом тысячемильной высоты...» [8; 375].

Важную роль художественные детали играют и в другом романе Клиффорда Саймака «Игрушка судьбы» (1971): «Куда же мы попали, подумал я. Выброшенные, как потерпевшие кораблекрушение мореплаватели на необитаемый остров, в самый центр этой наполненной воем дикой страны, не ведающие даже пути своего» [8; 129]. Или: «Блестящий, изящный корабль, от которого веяло мощью, – он был похож на космическую яхту, страстно устремленную в небо» [8; 234].

Такие детали, характерные для описаний земного океана переносятся на океан космический и несут в себе не только метафорический смысл, но и способствуют восприятию космоса как единого целого.

Сфера метафорического уподобления космоса воздушному океану распространяется и на тех людей, космонавтов, исследователей и учёных, которые так или иначе связаны с космосом, с его освоением. Так, в повести Аркадия и Бориса Стругацких «Страна багровых туч»: «Первые воздушные шары не сделали человека хозяином воздушного океана» [9; 172]; «Первый планетолет шел под вымпелом Адмирала Безводных Океанов Михаила Антоновича Крутикова» [9; 221]; «Здесь посадочная площадка, здесь Голконда, здесь цель ваша, скитальцы безводных океанов Космоса!» [9; 234]. Космонавты, бороздящие космический океан, сравнивают себя с аргонавтами, плывущими за золотым руном. В минуты наибольшей тоски по родине, дому, они вспоминают песни и стихи об отважных моряках, которые пускались в опасные путешествия.

Отождествление космоса, Вселенной с океаном характерно и для повести братьев Стругацких «Обитаемый остров» (1969). Главный герой, оказавшись в трудной ситуации (аварийная посадка на незнакомой планете Саракше), сравнивает себя с Робинзоном, выброшенным на необитаемый остров. Когда Максим знакомится с ошибочными представлениями жителей Саракша об устройстве окружающего их мира, (Вселенная представляется им как необъятные океанские просторы, среди которых их мир – единственный обитаемый остров), то ассоциация со знаменитым литературным персонажем и сюжетом оказывается не напрасной.

А в рассказе Рэя Брэдбери «Золотые яблоки Солнца» (1953) экипаж космического корабля «Прометей» отправляется к ослепительному Солнцу, как к далекому пылающему острову в космическом безбрежье, за драгоценным газом и вакуумом. Космос-океан в рассказе наделяется отрицательными качествами, представляя собой «чужое», опасное для героев пространство, воспринимаемое ими как «...черный замшелый колодец, в котором жизнь топит свои крики и страх... Ори сколько хочешь, космос задушит крик, не дав ему родиться» [4; 111].

Следует отметить, что во многих анализируемых произведениях океан может не только метафорически уподобляться миру, космосу или живому существу, но и выступать ещё неисследованной формой физического пространства «чужих» планет. В одном произведении могут одновременно сочетаться различные ипостаси образа, как, например, в повести Кира Булычева «Золотое платье Золушки» (1974). В центре событий повести – первобытный, бесконечно ровный океан, покрывающий большую часть планеты Проект-18. Океан на этой планете – всего лишь полигон для научных испытаний, но в восприятии исследователей он живет своей, никем ещё не изученной жизнью.

В этой повести Кира Булычева тождество «океан – живое существо» находит своё выражение в метафорическом плане, но данная метафора также содержит возможность буквального прочтения, чему способствуют выражения типа «... черные точки... на лице океана», «... группа островов, рассеянных по плоскому лицу океана...».

Понимание океана одновременно как живого и как физической среды характерно и для повести Аркадия и Бориса Стругацких «Возвращение. (Полдень. XXII век)» (1962): «Океан полон звуков. В океане звучит все. Звучит сама вода. Гремят пропасти. Пронзительно воют рыбы. Пищат медузы. Гудят и стонут кальмары и спруты. И поют и скрипят киты» [10; 308].

Наряду с тенденцией метафорического отождествления океана с живым существом или возможной реализацией метафоры, существует также и тенденция к отождествлению в прямом смысле слова. Такая интерпретация образа восходит к роману Станислава Лема «Солярис» и проявляется, например, в романе Клиффорда Саймака «Планета Шекспира», где главный герой вступает в контакт с чужим разумом, который представляет собой жидкий мир, огромную планету-океан без континентов и островов. Живой в буквальном смысле, океан рассылет в космос небольшие частицы себя, завоевывая, таким образом, космические пространства. Здесь мифологическое тождество «океан – живой» трактуется в научно-фантастическом ключе. При буквальном отождествлении происходит отталкивание от общелитературной трактовки океана и возвращение к фольклорному пониманию образа.

Следует отметить, что в проанализированных текстах встречается также и противоположная тенденция – изображение не живых океанов, а мертвых, опасных для героев. В повести братьев Стругацких «Малыш» (1970), изображён «свинцовый, дышащий стылым металлом», «чёрный как тушь», ревущий океан на неисследованной планете. Протivoестественно мертвый, без каких-либо признаков жизни, океан «способствует» восприятию планеты как враждебной, «чужой». А в повести «Страна багровых туч» описаны клубящиеся волны венерианского Дымного моря, радиоактивного по своей природе.

В рассказах Рэя Бредбери из цикла «Марсианские хроники» изображается вереница пересохших мертвых морей Марса, но, в отличие от морей в произведениях Аркадия и Бориса Стругацких, мертвая природа которых незыблема, моря в произведениях Рэя Бредбери, так же как и холодное небо Марса, могут преображаться, оживать, покрываться яркими красками от одного лишь взгляда сквозь «волшебное» земляничное окошко, символизирующее оптимистический взгляд на мир.

Как в сказке, так и в литературе и научной фантастике, образ океана неразрывно связан с его составляющими – островом и кораблем, трактовка которых зависит от того, с чем отождествляется океан. Если океан выступает как физическое пространство, тогда остров – компонент этого пространства, а корабль – транспортное средство. При понимании океана как мира, Вселенной, «...остров и корабль воплощают особые части Вселенной, организованные иначе, чем космическое пространство океана. Корабль и остров противостоят океану как освоенное пространство неосвоенному... океан – это неосвоенный мир, остров – освоенное пространство в мире, корабль – наиболее освоенное пространство» [7; 49].

Противопоставление необъятных, неосвоенных просторов океана и освоенного острова находим уже в символике названий многих произведений – «Таинственный остров», «Плавучий остров», «Остров доктора Моро», «Остров погибших кораблей», «Пылающий остров», «Обитаемый остров» и т. д.

В результате тождества «океан – мир» в сказках появляются универсальные корабли, которые могут передвигаться и по суше, и по воде, и по воздуху, а при отождествлении «океан – живое существо» – живые корабли и острова.

Корабль, как постоянный компонент образа океана в сказке выступает со следующими значениями: корабль – транспортное средство, корабль – дом, корабль – советчик и помощник героя [7; 45]. Очень часто в сказках изображается корабль как дом, обустроенный по прихоти его хозяина. Такая ипостась образа корабля характерна и для научной фантастики, в частности для повести Кира Булычева «Золотое платье Золушки», где океану, как пространству неосвоенному, противостоит исследовательская Станция, своеобразный корабль-дом, удобное место для проживания и работы учёных. Также в научно-фантастических произведениях древний образ корабля-дома может выступать в образе космического корабля.

В повести братьев Стругацких «Страна багровых туч» таким «сказочным» кораблем оказывается межпланетный корабль нового типа, фотонная ракета «Хиус», с которой начинается история овладения космическим пространством. Корабль со временем стал для группы исследователей и уникальным средством передвижения, и убежищем от лучевого излучения, и местом для работы и отдыха: «В жилых каютах – голые мягкие стены, выдвигаемые койки с широкими эластичными ремнями, стенные шкафы, низкие и мягкие кресла, наглухо принайтованные к пружинящему полу. В кают-компании – большой круглый стол, мягкие кресла, в мягких стенах – буфет, книгохранилище» [9; 123].

«Хиус» в буквальном смысле слова становится домом для второго пилота, Богдана Спицына, о котором говорят: «У него дом – в ракете» [9; 132]. Только лишь в открытом космосе, у пульта управления, Спицын чувствует себя настоящим хозяином пространства. «Я, – говорит, – на Земле, как в поезде: хочется лечь и заснуть, чтобы скорее приехать» [9; 148]. Корабль-дом как пространство «своё», освоенное, противопоставляется бесконечному космосу-океану как пространству «чужому», незнакомому.

Такой же уютный космический корабль, в котором экипаж окружен домашней тишиной, описан и в повести «Малыш». Для членов экипажа, надолго оторванных от родного дома, кессон корабля является первым помещением, которое дарит им «... сладостное ощущение дома: вернулся домой, в родное, теплое, защищенное, из чужого, ледяного, угрожающего. Из тьмы в свет» [11; 347].

Мёртвый, потерпевший крушение корабль, считает своим настоящим домом и Олег, один из героев повести Кира Булычева «Перевал» (1980). Олег родился на корабле и по истечении многих лет чувствует единство с ним. Для людей, затерянных в «чужом» мире, корабль – символ надежды на то, что когда-нибудь они вернуться на родину. В отличие от Олега, остальные дети не чувствуют своей связи с Землёй и воспринимают корабль как страшную пещеру, чужую и мёртвую.

Космический корабль в повести Кира Булычева «Перевал» ассоциируется с опасным лесом, и в этом находит своё отражение тенденция перенесения значений опасности и таинственности, присущих волшебному-сказочному образу леса, на другие предметы и явления, с целью подчеркивания их враждебности и чуждости человеку. Корни проецирования морской стихии на густой дремучий лес обнаруживаются в фольклоре, в котором почти не осталось следа морских ландшафтов. Евгений Беляков объясняет это тем, что «...ландшафтной зоной славянской прародины были лиственные леса Центральной и Восточной Европы с их реками, поймами, болотами. Ни берега морей, ни горные области в состав прародины не входили (сер. II тыс. до н. э.)», поэтому в фольклоре описания морской стихии занимают не столь значительное место [2]. Схему «лес как море» находим и в повести братьев Стругацких «Улитка на склоне» (1967): «...Управление реально может распоряжаться только ничтожным кусочком территории в океане леса, омывающего континент» [13; 28]; «Лес приближался, надвигался, громоздился все выше и выше, как океанская волна» [13, 76].

Важно отметить, что очень часто авторы метафорически оживляют и одухотворяют научно-фантастическую технику. Истоки процесса оживления восходят к волшебным сказкам, в которых чудесные помощники выполняли функции превращения, перемещения, материализации и коммуникации, которые Евгений Неёлов рассматривает как случаи одного общего типа – «оживления». В научной фантастике всевозможные космические корабли и звездолёты – аналоги сказочных чудесных помощников, которые выполняют те же функции.

В рассказе Рэя Брэдбери «Золотые яблоки Солнца» космический корабль отождествляется с человеческим организмом: «Гулко стучал пульс корабля, его сердце отчаянно колотилось. Чаша с золотом – на борту! Холодная кровь металась по жестким жилам: вверх – вниз, вправо – влево, вверх – вниз, вправо – влево...» [4; 102]; «Сердце корабля билось тише, тише...» [4; 104]. Даже названия корабля – «Прометей» и «Икар» – вызывают ассоциации со знаменитыми мифологическими героями.

Тенденция к оживлению космического корабля отражена и в другом рассказе фантаста «Третья экспедиция» (1950): «Корабль был новый, в его жилах струилось пламя, в его металлических клетках сидели люди, он летел в строгом величавом безмолвии, пылкий, горячий» [3; 46]. А в повести Аркадия и Бориса Стругацких «Попытка к бегству» (1962)

изображён корабль, который «... ещё очень молодой, ему не исполнилось и двух лет. Черные матовые бока его были абсолютно сухи и чуть заметно колыхались...» [12; 246].

Оживление корабля характерно и для романа Клиффорда Саймака «Игрушка судьбы», где находим образ не только живого, но и разумного корабля-советчика, волшебного «добрého помощника» героя. Он выручает в экстренных ситуациях, подстерегающих человека во враждебном космосе. Как отмечает Евгений Неелов, «живой, разумный космический корабль становится... своеобразной персонифицированной способностью (или комплексом способностей) научно-фантастического героя» [7; 482].

В романе Клиффорда Саймака корабль не только живой и мыслящий, но ещё и личность. Это объясняется с научно-фантастической точки зрения – корабль представляет собой соединение трех умов и индивидуумов, которые теоретически присоединены к нему. Он мысленно общается с экипажем, принимает решения вместо людей и возглавляет экспедицию. А корабль Гай-до из одноименной повести Кира Булычева – дело всей жизни изобретателя Самаона Гая. Его целью было создание такого корабля, который стал бы разумным, хорошим собеседником, преданным другом, готовым пожертвовать собой ради экипажа. Учёный дает имя кораблю, которое в переводе означает «Брат Гай», тем самым, выражая своё отношение к нему. Корабль совершает человеческие поступки, переживает эмоции как настоящий человек, а впоследствии становится счастливым талисманом для дочери Самаона.

Проведённый анализ образа океана и его составляющих в произведениях Рэя Брэдбери, Клиффорда Саймака, Аркадия и Бориса Стругацких и Кира Булычева, позволяет говорить о том, что в структуре данных научно-фантастических образов выявляются особенности и свойства, присущие волшебным сказочным образам. При интерпретации образов океана, острова и корабля, фантасты опираются не только на традиции научно-фантастической литературы, но и на фольклорные и общелитературные традиции. При этом, в большинстве случаев, происходит отталкивание от общелитературной трактовки образа океана и связанных с ним образов острова и корабля, и максимальное приближение к волшебному сказочному трактовке. Мифологические отождествления, характерные для анализируемых образов, переосмысливаются и возрождаются в научной фантастике в новом виде. Они приобретают не только метафорический характер, но и содержат возможность реализации метафоры, а также могут интерпретироваться буквально, рационально, в научно-фантастическом ключе.

Литература:

1. Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово / Александр Николаевич Афанасьев. – М. : Сов. Россия, 1988. – 512 с.
2. Беляков Е. Мы пришли из Венеции? Море как элемент русского этноландшафта [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://www.ug.ru/issue/?action=topic&toid=3079>
3. Брэдбери Р. 451 по Фаренгейту : [роман, рассказы] / Рэй Брэдбери. – М. : Радуга, 1989. – 528 с.
4. Брэдбери Р. Золотые яблоки Солнца / Рэй Брэдбери // Искатель. – 1961. – № 3. – С. 100–106.
5. Булычев К. Перевал : [фантаст. роман, повести] / Кир Булычев. – СПб. : Азбука – Терра, 1997. – 479 с.
6. Мифы народов мира : энциклопедия в 2 томах / [гл. ред. Токарев С. А.]. – М. : Советская Энциклопедия, 1988. – Т. 2. : К–Я. – 719 с.
7. Неёлов Е. М. Волшебные сказочные корни научной фантастики / Евгений Михайлович Неёлов. – Л. : Изд-во ЛГУ. – 1986. – 200 с.
8. Саймак К. Избранное / Клиффорд Саймак. – М. : Мир, 1988. – 560 с.
9. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Страна багровых туч : [науч.-фантаст. повесть] / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М. : Детгиз, 1959. – 296 с.
10. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Волны гасят ветер : [повести] / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – Томск, 1992 – 592 с.
11. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Обитаемый остров. Малыш : [повести] / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М. : Текст, 1993. – 432 с. – (Собр. соч. : в 10 т. ; Т. 6).
12. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Попытка к бегству. Трудно быть богом : [повести] / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – СПб. : Вся Москва, 1989. – 288 с.
13. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. Улитка на склоне. Второе нашествие марсиан. Отель «У погибшего альпиниста» : [повести] / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – М. : Текст, 1992. – 432 с. (Собр. соч. в 10 т. ; Т. 5).

14. Тамарченко Е. Уроки фантастики: Заметки критика / Евгений Тамарченко // Поиск-87. – Пермь, 1987. – С. 376–397.
15. Чернышева Т. Надоевшие сказки XX века: О кризисе научной фантастики / Татьяна Чернышева // Вопросы литературы. – 1990. – № 5. – С. 62–82.

Ocean in a Magic Fairy-Tale and Science Fiction

The article investigates the poetics of magic fairy-tale ocean, images of island and ship in science fiction works by R. Bradbury, C. Simak, A. Strugatskij and B. Strugatskij, K. Byluchev. An attempt is made to determine principles of interaction of folklore, literary and science fiction methods in the construction of the images of ocean, island and ship. The main tendency of interpretation of ocean in science fiction texts is studied.

Ірина Малішевська (Київ)

АВТОБІОГРАФІЯ: ВИТОКИ, СТАНОВЛЕННЯ ТА КРИТИКА ЖАНРУ

Історія терміну «автобіографія» сягає кінця XVIII ст. Уперше його було вжито англійською мовою у прикметниковій формі у передмові до «Віршів» Ен Єрслі (Ann Yearsley), відомої як Лактілла, видання 1786 року. Поряд із терміном *autobiography* існував термін *self-biography*, який іноді викликав дисонанс через поєднання грецького кореня із саксонським. У німецькому середовищі обидва терміни з'явилися в друкованих виданнях практично в той же час, як і в англійському, при цьому німецьке *Selbstbiographien* було більш розповсюдженим, ніж *Autobiographien* аж до кінця XX ст. У Франції, більш консервативній у лінгвістичному сенсі країні, новий термін з'являється у 1830-х рр. і вважається англійським за походженням. В останні десятиліття у працях деяких дослідників відбувається повернення до терміну *self-biography* (Фелісіті Нассбаум). Також розробляється новий термінологічний апарат, входять в ужиток терміни «автографія» (Г. Портер Ебботт), «автогіографія» (Домна Стентон), «отобіографія» (Жак Дерріда) та ін. [7; 1–7]. У західноєвропейських критиків часто зустрічаємо «*self-writing*», «*écriture du moi/de soi*» у якості предмета вивчення, що здається вдалим словосполученням, адже об'єднує автобіографічну групу жанрів під спільною назвою.

Засадничим зразком жанру прийнято вважати «Сповідь» (1782) Жан-Жака Руссо. У перших рядках твору він проголошує: «Я розпочинаю справу, яка не має прикладу, і яка не знайде наслідувача. Я хочу показати своїм побратимам одну людину в усій правді її природи, – і цією людиною буду я. Я один. Я знаю своє серце і знаю людей. Я створений інакше, ніж хтось із бачених мною; наважуюсь думати, що я не схожий ні на кого у світі. Якщо я не кращий за інших, то у крайньому випадку не такий, як вони» [13].

Декларація Руссо підказує нам, що автобіографія – це «новий рубіж», простір для експерименту. Після Руссо прийшов час пошуків, який тривав до епохи Романтизму. Автобіографія актуалізується в літературі саме за цієї доби: експресивна поетика; звернення до витоків, культ дитини, що надихав письменників оповідати їхнє власне життя від початку; занепад ряду жанрів, що підштовхував до пошуку нових форм – усе це формувало сприятливі умови для автобіографічного письма. За Романтизмом приходить період летаргійного сну, який закінчується разом із Першою світовою війною [10]. У XIX ст. мовчазно розквітав жанр щоденника – щоб вибухнути скандалом. У 1880-ті рр. Францію сколихнула хвиля щоденників: вийшли друком щоденники Бенжамена Констана, Анрі-Фредеріка Ам'єля, Марії Башкірцевої (посмертно) і братів Гонкурів (за життя). Апологетом автобіографічної літератури виступив Анатоль Франс, його супротивником – Фердінанд Брюнет'єр. Філіп Лежен, досліджуючи тогочасні запальні спори навколо автобіографії, наблизився до розуміння її природи: «Переді мною була не просто суперечка про жанр, але власне сутність жанру, який тільки і може