

**Keywords:** intellectual novel, genre nature, writer's discourse, existentialism discourse.

УДК 82–1/–9:7.046.2

**Ленська С. В.**,  
кандидат філологічних наук,  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка

## **ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ФАНТАСТИЧНОГО ОПОВІДАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ 1920-х РОКІВ**

Фантастика як антипод реального / буденного супроводжувала увесь шлях розвитку людської цивілізації. Генетично закорінена в міфі, вона широко і багатогранно відтворена у жанрах усної народної творчості, і в ХІХ столітті виокремилася у цілу систему жанрів, що базувалися на категорії фантастичного. Творчі здобутки Ж. Верна і Г. Велса утвердили статус наукової фантастики серед “серйозних” жанрів літератури.

Інтерес до фантастики особливо актуалізувався у зв'язку з бурхливим розвитком науки у 1900–1930-ті роки. Категорія ірреального виконувала низку функцій: співвідносила побут і буття, висвітлювала динаміку змін між особистістю і соціумом, встановлювала зв'язок теперішнього із минулим і майбутнім. Фантастика як художній прийом дозволяла осмислити зміну соціальної і морально-світоглядної парадигми, що відбулася в результаті трьох революцій і кількох воєн.

В російській літературі надзвичайну популярність здобули науково-фантастичні романи О. Толстого “Аеліта” (1922) та “Гіперболоїд інженера Гаріна” (1927), О. Беляєва “Людина-амфібія” (1928), “Голова професора Доуеля” (1925) та ін. На українському ґрунті дебютним науково-фантастичним романом була “Сонячна машина” (1928) В. Винниченка, що стала справжнім бестселером 1920-х років, оскільки порушила низку болючих й актуальних проблем: значення науково-технічного прогресу в історії людства, відповідальності ученого за результати наукових винаходів, можливості побудови ідеального суспільства тощо. Остання проблема демонструвала інтелектуальний вихід роману в інтертекстуальне поле світових утопій (“Місто Сонця” Т. Кампанелли, “Острів Утопія” Т. Мора та ін.). Проте сюжет твору переконливо довів трансформацію утопії в антиутопію. І в цьому аспекті відчутні інтертекстуальні зв'язки, сходження / опозиційність з “Ми” Є. Замятіна та іншими відомими зразками жанру роману-антиутопії пізнішого періоду (О. Хакслі, Дж. Орвелла, Р. Бредбері та ін.). Романи Ю. Смолича “Господарство доктора Гальванеску” (1929), що увійшов до трилогії “Прекрасні катастрофи” (1956), Д. Бузька “Кришталевий рай” (1935), повість М. Трублаїні “56-та паралель” (1939) та інші, безперечно, внесли вагому частку у формування фантастичного дискурсу вітчизняної прози. Серед наукових рефлексій у цьому сенсі слід насамперед вказати кандидатську дисертацію О. Стужук (2006) [7]. Також проблеми української романістики, в тому числі і з фантастичними елементами, потрапили в поле зору Н. Бернадської, М. Васьківа, О. Філатової та ін.

Проте зародження жанру фантастичного оповідання в українській малій прозі досі не ставало предметом наукового зацікавлення. Цим і визначається **актуальність** пропонованого дослідження. **Метою** статті є з'ясування тематично-образної та жанрово-стильової парадигм забутих нині оповідань І. Сенченка, Ю. Вухналя та С. Пилипенка, що заклали основу даного жанрового різновиду малої прози.

Межі поняття “фантастика” і “фантастичне” наразі є досить дискусійними в сучасному літературознавстві. П.-Ж. Кастекс пов'язує фантастичне із раптовим вторгненням ірреального в реальну дійсність. Французький семіотик Ц. Тодоров диференціював “фантастичне”, “незвичайне” і “дивне” [9]. Російська дослідниця В. Муравйова вважає фантастику “різновидом художньої літератури, в якій авторська вигадка від зображення дивно-незвичних, неправдоподібних явищ простягається до створення особливого – вигаданого, нереального, “чудесного” світу” [3, 461]. Український учений Ю. Ковалів відмічає зв'язок фантастики з міфом і простежує ґенезу ірреального у світовій традиції [4, 522–523].

Фантастику розглядали в широкому і вузькому значеннях: як своєрідний художній метод (Р. Нудельман, Є. Тамарченко), як жанр / різновид / галузь літератури (Ю. Кагарлицький, В. Муравйов, Т. Чернишова, Н. Чорна), як особливий тип світосприймання і метажанр (О. Стужук).

Погодимось з поглядом О. Стужук, яка розглядає “фантастичне як тип художнього мислення-відчуття, а художня фантастика трактується як **метажанр**, що охоплює фантастику-прийом і фантастику-концепт (об'єднує три підгрупи текстів: *власне фантастику, наукову фантастику та фентезі*)” [7, 6]. Продуктивним здобутком сучасного літературознавства є також класифікація Є. Тамарченка, який диференціював тематичні доміанти фантастичного жанру: “відкриття (просторове, наукове, філософське, духовно-психологічне); пригода (у буквальному розумінні і як внутрішній досвід, і навіть духовний експеримент); злочин (у тому ж розумінні, зовнішньому й внутрішньому); дослідження (наукове, філософське) й розслідування (детективне); катастрофа (космічна, соціальна, особистісна); подорож (просторова й одночасно духовний пошук; традиційне сюжетне обрамлення для інших категорій чи їхня сполучна основа)...” [8, 140–141].

Як слушно зазначають А. Волков і Ю. Попов, фантастичні твори запозичують сюжетні схеми пригодницького роману, одиссеї, робінзонади, шахрайського роману [2, 364]. Оскільки іманентною властивістю фантастики є певна трансформація правдоподібного в його антипод, органічною формою втілення фантастики є новелістика, особливо романтична, що передбачає протиставлення двох світів, реального й уявного. Модерна література активно використовувала конотативно-експресивні ресурси просторово-часових зсувів, що уможливлювало виразність ідеалу, реалізованого найчастіше у візіях майбутнього. Соцреалізмівський канонічний вектор “з проклятого минулого – у світле майбутнє” повністю відповідав концептуальній установці фантастики, що ідеал нерозривно пов'язувала з майбутнім.

Специфіка жанру маркована в заголовковій твору І. Сенченка “Фантастичне оповідання” (1925). Наративна конструкція твору включає діалог редактора і

молодого співробітника видавництва С., які укладають угоду про написання кон'юнктурного матеріалу “тема – меліорація, ідея – осушка боліт, висновок – товариші, вперед!; апофеоз – перемога культури над природою” [6, 52], а також сон С., що й складає, власне, сюжетну основу оповідання і репрезентує фантастику у вигляді соціальної утопії.

Онейричний елемент дозволяє уяві автора вільно переміщуватися по часово-просторових площинах. Оглядовий пейзаж у сновидінні наратора репрезентує образ райського саду. Звукові, зорові, просторові деталі вибудовують ідеальну модель світоустрою “доби Великих Комун” [6, 59]. Зображення технічної досконалості життєустрою, побутових умов (розкішні будівлі з висячими садами (інтертекстуальний перегук з одним із чудес світу), арки і фонтани) доповнене соціальною утопією: “се в плоть і кров воплотилася мрія Вінчі і Буонаротті” [6, 64]. Фізична краса і досконалість в “епоху Великих Комун” трансполуються в одну з найвищих соціальних цінностей. Представниками майбутнього ідеального суспільства є Іраїда і доктор Міхаель. Щодо вибору жіночого імені, то І. Сенченко зізнався у своїх спогадах, що йому надзвичайно подобалося ім'я дочки М. Хвильового – Іраїди. Як відомо, Хвильовий виніс це дороге для нього ім'я в заголовок власного роману. Проте І. Сенченко використав у своєму творі ономастичний образ, за що зазнав певних нарікань із боку лідера ВАПЛІТЕ. Красуня Іраїда стає провідником С. по Країні Великих Комун. Вона репрезентує людину майбутнього.

Утопічна картина, розгорнута в сновидінні С., включає як технічні (великі Будинки Праці, висячі сади, просторі проспекти, апарати для перельотів в будь-яку точку світу), так і соціальні аспекти: люди, вітаючись, не бажають здоров'я, а говорять: “Доброї праці!” [6, 66]. Ця деталь робить акцент на двох важливих, з точки зору автора, моментах: праця – основа життєдіяльності в суспільстві, а також тотальна перемога усіх видів хвороб. Соціальна досконалість майбутнього суспільства виявляється у відсутності злочинності, у перемозі над старістю і смертю. Технологічний прорив, на думку І. Сенченка, відбувся у будівництві усіх об'єктів зі сконцентрованого повітря.

Але щасливе існування Майбутнього опинилося під загрозою з двох сторін: некерована природа, точніше, світовий океан, призводить до несподіваних змін – затоплення одних територій і осушення інших, з іншого боку, землі загрожує і соціальна катастрофа внаслідок перенаселення. Як бачимо, проблеми, які намагався передбачити у “Фантастичному оповіданні” І. Сенченко 1925 року, досі зберегли актуальність. Загалом слід відмітити формальну недосконалість твору: відчувається невпевненість автора у візіях майбутнього, що дещо пом'якшується прогностичною функцією онейричного мотиву.

Спроба зазирнути в майбутнє організовує сюжету фантастично-пригодницької гуморески Ю. Гедзя “Історичний документ” (1928). Соціально-критичне спрямування твору реалізує жанрові ознаки гуморески. Сюжет оповідання простий і одновершинний: напередодні нового 2375 року Кім і Майя випадково знайшли у провінційній бібліотеці журнал за 1928 рік, де була вміщена карикатура

на п'яницю. Навіть професор-філолог не зміг розшифрувати підпис під малюнком: “Яка там зануда ботає, що я буцой?” [1, 30]. Отже, на думку автора, люди майбутнього навіть не знатимуть, що таке алкоголь. Прикметною ознакою твору є вживання жаргонної лексики і навіть арготизмів, що відіграють характеротвірну функцію викриття примітивізму “людини минулого”.

Цікавим оповіданням, що проклало шляхи української наукової фантастики, є “Афарбіт” (1923) С. Пилипенка. На сюжетно-образному рівні спостерігаємо інтертекстуальні сходження з “Людино-невидимкою” Г. Велса: “Її нема, цієї казки. Вона стала дійсністю, як стають дійсністю всі казки наших прадідів, перетворені в реальне життя могутньою силою сучасної науки. <...> Я реальними зроблю стародавні казки про шапку-невидимку” [5, 83]. Образ божевільного винахідника корелює із згаданими у творі Фаустом й А. Ейнштейном.

Проблема доцільності використання наукових досягнень була однією із центральних в низці наукових антиутопій: в “Сонячній машині” В. Винниченка реалізована одвічна мрія людства про “манну небесну” – завдяки геніальному винаходу братів Шторів люди подолали проблему голоду. Але це призвело до зворотного результату – вони втратили людську подобу, перетворившись на мавпоподібних істот. Отже, В. Винниченко не переоцінює моральний рівень сучасників – лінощі дуже швидко розкладають людину зсередини.

Інший варіант утілення одвічних людських мрій – еліксир довголіття у “Засобі Макропулоса” (1922) чеського драматурга К. Чапека, опозиційної до п'єси Б. Шоу “Назад до Мафусаїла” (1918–1920). Міфологема безсмертя функціонує в усіх світових релігіях і фольклорних системах. В слов'янському варіанті вона втілилася в образі “живої води” і “молодильних яблук”. Незважаючи на традиційну народнопоетичну семантику, в авторській концепції К. Чапека вічне життя, статична молодість не є благом, оскільки людина жива доти, доки вона здатна повноцінно реалізуватися в соціумі. Втрачаючи близьких, завершуючи коло життя (народження – розквіт – смерть), людина має підбити підсумки життя і гідно піти у вічність. Порушення одвічного закону життя простими смертними розбалансовує всесвітній лад. Як відомо, лише найвищі пророки у світових релігіях були нагороджені даром воскресіння і безсмертя.

Отже, у світовій літературній традиції можна розрізнити антропологічні міфологеми, пов'язані з природою і функціонуванням людського організму і свідомості, а також технологічні, спрямовані на певні утилітарні потреби (скатерть-самобранка, чоботи-скороходи, чарівне блюдечко, килим-літак тощо).

В оповіданні С. Пилипенка в оригінальний спосіб обіграна технологічна новація, яка дає безмежні можливості для людини. Відверто декларована опозиційність до роману Г. Велса обґрунтовується лідером “Плугу” політичними мотивами: доктор Гріффін опинився у становищі гнаного, зацькованого звіра унаслідок, по-перше, недосконалості свого винаходу, а по-друге, через егоїстичне прагнення володіти світом. Це призвело його до страшної загибелі. Концепція англійського фантаста опозиційно спрямована проти образу надлюдини, що

обстоювався у філософських теоріях Ф. Ніцше та його послідовників, а також у світовій літературі.

На відміну від англійського попередника, винахідник – німецький “фельдшер”, що вивів формулу чудодійної рідини, яка перетворює будь-який матеріальний об’єкт (живу і неживу природу) на невидимий, вбачає ціль і сенс свого відкриття у славі. Честолюбство ученого генія негайно покаране: наратор викрав чудо-суміш і електричний прилад. Імпульсивним порухом людини, що випадково отримала практично безмежні можливості, стало перетворення в невидимку револьвера. Дана предметна деталь видається нам вельми промовистою: ідеологічне нагнітання “полювання на відьом”, тобто мусування у засобах масової інформації ідеї викривання “ворогів” призвело до незворотніх наслідків у психічному здоров’ї пересічного громадянина – першорядним обов’язком він уважав боротьбу з політичними опонентами. Первинним мотивом використання чудодійного афарбіта наратором в українському творі є зведення політичних рахунків і перемога над ворогами: “І Петлюру б укоцав з усіма його прісними, і всіх кандидатів колишніх, сучасних і майбутніх царів та гетьманів, і фашистським штабам переполоху наробив би, і жандарм спокою б не дав... Ех, ловко було б!” [5, 85]. Дискусійно трансформована Ф. Достоєвським ідея “надлюдини” – “Тварь ли я дрожащая или право имею?” – продовжена С. Пилипенком: “Треба буде скрізь записки лишати: “я, великий червоний месник, невидимою своєю рукою покарав цього контрреволюціонера. Так буде й усім, хто насмілиться зняти блюзнірську руку на червоний прапор. Я скрізь і ніде. Нема рятунку від моєї руки. Бережіться невидимої кари”” [5, 85]. У внутрішньому плині свідомості наратора відбувається концептуалізація ідеологічних настанов суспільства: “Надприродний містичний жах охопить їх. Він паралізує їхню свідомість, дезорганізує їхні лави, посіє внутрішню ворожнечу, недовір’я. Кожний замкнеться в собі й тікатиме від своїх спільників, бо не знатиме, де знайде його невидима рука червоного месника” (курсив мій – С. Л.) [5, 86]. Власне, перед читачем розгорнута стратегія внутрішньої будови соціуму, прийнятна для тоталітарного режиму.

Наратор мріяв прислужитися цьому режимові, але насправді здійснив низку хуліганських вчинків, демонструючи внутрішню бездуховність й розумову обмеженість: побив товсту перекупку, що торгувала на розі вулиць, “... скинув брилика в якоїсь огрядної пані-непманки. Висмикнув із камзольки в когось годинника й кинув долі. Зірвав у генерала еполети. Сіпнув за бороду важного пузія. Дулею протяг по носі модника-джигуна. Кинув недокурка в декольте розмальованої цяці. Го! Скрізь скандал, бешкет, гвалт” [5, 87].

Топоси вулиці, театру, королівського палацу корелюють із внутрішньою динамікою головного героя: відчуття свободи змінюється мотивом гри (причому в театрі грали “Фауста” Гете), а завершується все ганебною панічною втечею додому, доки афарбіт не припинив свою дію. Як і в оповіданні І. Сенченка, онейричний мотив стає структурно- і композиційно твірним. Композиційну рамку складають топоси пивного бару, де засинає і прокидається головний персонаж.

Відтак прийом сну виконує ту ж функцію, що і в І. Сенченка, – підкреслити неймовірність та ірреальність усього зображеного у творі. Фікціональність сюжету опонує морально-етичному підтексту оповідання: людина не зроста духовно внаслідок революційних змін, навпаки, отримала ще більше можливостей виявити свою гріховно ницу природу.

Отже, науково-технічний поступ, як довели українські письменники, не є гарантом побудови утопічної моделі суспільства, оскільки еволюційні трансформації в свідомості пересічного громадянина відбуваються значно повільніше. Можливість виявити владу над іншими нерідко призводить людину до саморуїнації, до катастрофи. Людина тримає в руках величезну владу над природою і людиною, але не в змозі правильно розпорядитися нею.

Фантастика як жанрова основа твору дозволяє вільно моделювати дійсність, взаємини між людьми і їх взаємодію з природою. Порушені у зазначених творах проблеми не втратили своєї актуальності: відповідальність ученого за результати і сферу використання винаходів, морально-етичні проблеми, пов'язані з новими можливостями людини, влада грошей і науково-технічний прогрес тощо. Багато в чому учнівський зразок “Фантастичного оповідання” І. Сенченка репрезентує одну з перших спроб української белетристики розгорнути утопічну картину техногенного майбутнього. Обмеженість наукового світогляду автора відбивається у внутрішній скутості сюжето- й образотворення, проте заслуговує на увагу ця одна із перших спроб розгорнути фантастичну картину майбутнього.

Значно вдалішою тематично-художньою єдністю є науково-фантастичне оповідання С. Пилипенка, в якому тісно переплітається пригодницький сюжет із соціально-критичним підтекстом. Інтертекстуальні алюзії з видатними зразками жанру у світовій літературі доповнює текст конотативно-конекстуальним смислом. Гумореска ж Ю. Гедзя цікава насамперед засобами комічного, реалізованими у ній.

Закладена у 1923–1925 роках традиція української наукової фантастики плідно розвивалася і далі. Наприклад, оповідання В. Владка “Мати Всіх Квітів і Всього Живого” (1930) репрезентує різновид пригодницької фантастики: африканський шаман Гамбо пообіцяв принести в жертву величезній квітці (Матері Всіх Квітів) лейтенанта Фаберне. Насправді ж квітка виявилася хижою, проте годувалася не людьми, а невеличкими шматочками м'яса.

Оповідання В. Владка “Ракетоплан С-218” (1930) демонструє розвиток жанрового різновиду “космічної фантастики”. У творі розвиваються проекти “порятунку людства” від космічної катастрофи. Наближення до Землі великих космічних тіл періодично спричинює хвилю апокаліптичних прогнозів. Інженер Андреев разом із астрономом Гріверсом розробляють план, згідно з яким в товщі Антарктиди пробурюють низку шахт і точно розрахованим вибухом уповільнюють зближення планети з метеоритом. Перетерпівши низку украй складних випробувань і небезпечних пригод, учені залишаються живими. Як бачимо, оповідання В. Владка – новий варіант біблійного міфу про всесвітній потоп і Ноїв ковчег.

Оповідання В. Владка “Важка вода” (1935) було написане задовго до створення атомної і водородної бомб, проте наукові прогнози письменника виявилися майже пророчими: будь-яке грандіозне за значенням відкриття тісно пов’язане з політикою. Професор Тарп з подивом дізнається, що його найближчі помічники – Грехем, Бінч й Охасі – були співробітниками таємних спецслужб різних країн. Того ж року вийшов у світ роман “Аргонавти Всесвіту” про першу космічну подорож на Венеру, що приніс авторові всеукраїнську славу.

О. Бердник, М. Трублаїні, В. Владко репрезентували, користуючись класифікацією Г. Гуревича, пригодницькі різновиди фантастичної прози (тематично – космічну, технологічну і власне пригодницьку фантастику). У добу панування соцреалізму фантастика зближувалася з міфом, набула особливої популярності серед читачів різних вікових груп. Загалом цікаві і пізнавальні сюжети подеколи знижувались до рівня таких тематичних різновидів, “як антиімперіалістична фантастика чи моделювання загальнолітературного фантастичного мотиву божевільного вченого в антуражі класової боротьби (твори В. Владка, Ю. Смолича, М. Трублаїні, М. Дашкієва, ранні романи О. Бердника)” [7, 17].

Світомоделююча функція фантастики як мегажанру потребує подальшого вивчення, в чому ми вбачаємо перспективний напрямок наукових досліджень.

#### **Література**

1. Вухналь Ю. Щирый українець / Ю. Вухналь. – 2-ге вид. – Харків : ДВУ, 1930. – 30 с.
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
3. Литературный энциклопедический словарь / В. М. Кожевников, П. А. Николаев. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.
4. Літературознавча енциклопедія : [в 2-х т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.
5. Пилипенко С. Вибрані твори / С. Пилипенко ; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. – К. : Смолоскип, 2007. – 887 с.
6. Сенченко І. Оповідання / І. Сенченко. – Харків : ДВУ, 1925. – 182 с.
7. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... к. філол. н : 10.01.06 “Теорія літератури” / О. І. Стужук. – К., 2006. – 20 с.
8. Тамарченко Е. Уроки фантастики / Е. Тамарченко // В мире фантастики : [сборник статей и очерков о фантастике / сост. А. Кузнецов]. – М. : Мол. гвардия, 1989. – С. 140–141, 147.
9. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; [пер. с франц. Б. Нарумова]. – М. : Дом интеллект. книги, 1999. – 144 с.

#### **Анотація**

Українську фантастичну прозу сучасне літературознавство розглядає здебільшого у жанровому форматі роману або повісті. Однак у вітчизняному письменстві пореволюційної пори поступово формувалася і традиція фантастичного оповідання, що вповні виявилася у творчості О. Бердника, В. Владка та ін. У статті з’ясовані тематичні і жанрово-стильові особливості зразків малої прози І. Сенченка, Ю. Гедзя і С. Пилипенка 1920-х років, які репрезентують різні жанрові модифікації фантастичного оповідання (оповідання-антиутопію, фантастичну гумореску і науково-фантастичне оповідання). Простежені інтертекстуальні зв’язки зазначених творів із класичними творами світової літератури.

**Ключові слова:** фантастика, фантастичне оповідання, антиутопія, інтертекстуальність, жанрово-стильова специфіка.

#### **Аннотація**

Українську фантастическую прозу сoвременное літературoведєние рaссмaтривaєт пpeимущєствєннo в жaнрoвoм фoрмaтє рoмaнa или пoвєсти. Oднaкo в oтєчєствєннoй литєрaтурє пoрєвoлющіoннoй пoрє пoстєпєннo фoрмирoвaлaсь и трaдиція фaнтaстичєскoгo рaсскaзa, чтo бoлєє пoлнo вьрaзилсь в твoрчєствє O. Бєрдникa, В. Влaдкo и др. В стaтьє вьявлєны тємaтичєскіє и жaнрoвo-стилєвєє oсoбєннoсті oбрaзцoв мaлoй прoзы И. Сєнчєнкo, Ю. Гєдзє и С. Пиліпєнкo 1920-х гoдoв, кoтoрєє пpeдстaвляють рaзличнєє жaнрoвєє мoдифікaції фaнтaстичєскoгo рaсскaзa (рaсскaз-aнтиутопію, фaнтaстичєскую юмoрєску и нaучнo-фaнтaстичєскій рaсскaз). Прoслєжєны интєртєкстуaльнєє связи укaзaннєє прoизвєдєний с клaссичєскіми oбрaзцaми мирoвoй литєрaтурє.

**Ключевые слова:** фантастика, фантастический рассказ, антиутопия, интертекстуальность, жанрово-стилевая специфика.

#### **Summary**

Contemporary literary criticism considers the Ukrainian fantastic literary prose mainly in genre format of a novel or story. However, in post-revolutionary national writing time is gradually formed and tradition fantastic story that will be fully in the work of O. Berdник, V. Vladko and other. In the article was reviewed the thematic, genre and style features samples of short prose of 1920 by I. Senchenko, Yu. Gedz and S. Pylypenko, which represented different genres modification of fantastic short stories (story-dystopia, fantastic humoresque and sci-fi story). The article traces the intertextual connections these works with the classical examples of the world literature.

**Keywords:** fantasy, fiction story, dystopia, intertextuality, genre and stylistic feature.

УДК 821.161.2/82–312.9

**Філоненко С. О.,**

доктор філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

### **ГЕОПОЛІТИЧНО-ГЕНДЕРНИЙ WARCRAFT: ФОРМУЛА “ЗАГУБЛЕНОГО СВІТУ” В РОМАНІ ВЛАДИСЛАВА ІВЧЕНКА “ХИМЕРИ ДИКОГО ПОЛЯ”**

Фoрмулa “зaгублєнoгo світу” (Lost World) мaє стaлу трaдицію в нaуковo-фaнтaстичній литєрaтурі тa у фєнтєзі. Витoки її фoльклoрнo-міфoлoгічні (міфи і лєгєнди прo зaгублєні світи), oкрємі пpийoми зaпoзичєні з письмєнствa: пpиміром, “Мaндри Гуллівєрa” Джoнaтaнa Свїфтa aбo “Aлісa в Дивoкpаї” Льюїсa Кєррoллa в oснoві сюжєту тaкoж мaють пoдopoжі дo “Lost Worlds”. Утім, спpавжній бум пoчaвсь нa мєжі ХІХ – ХХ стoлєть, зa дoби пізньoгo вїктoрiєнствa, чoму пoспpияв нaуковий пpогрєс. Письмєнники, зaчaрoвaні гєoгpафічними тa aрхєoлoгічними вїдкpиттями, рoзтaшoвувaли свoї “зaгублєні світи” тo в Півдєнній Aмєриці, тo в Гімaлaєх, тo в кpижaній Aрктиці, a тo й усєрєдині пoрoжньoї Зємлі. Нaзвy фoрмулa oтpимaлa зa рoмaнoм Aртурa Кoнaн Дoйлє “Зaгублєний світ” (“The Lost World”, 1912), її пїдгpунтє зaклaдaли тaкoж Жуль Вєрн, Райдєр Хaггaрд, Едгaр Бєррoуз, Aбpагaм Мєрpіт, вїкoристaвши нєвгaмoвний интєрєс читaчів дo фaнтaстичних світів, нєвїдoмих цивілізaції, – вїд Aтлaнтиди дo Лємурії [6; 8]. В укpаїнській литєрaтурі oдним із рaнніх зpaзків є рoмaн Вoлoдимирa Влaдкa “Нaщaдки скіфів” (1939), у якoму гpупa вчєних і студєнтів нa Дoнбaсі пoтpaпляє