

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.161.2:821.112.2

DOI: <https://doi.org/10.32342/3041-217X-2024-2-28-3>

Тетяна БИКОВА

доктор філологічних наук, професор,
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова (Україна)
<https://orcid.org/0000-0002-8028-3535>

Ніна ОСЬМАК

кандидат філологічних наук, професор,
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова (Україна)
<https://orcid.org/0000-0001-8041-0672>

МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕСТЕТИКИ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ РОМАНІВ ГЕРМАНА КАЗАКА «МІСТО ЗА РІКОЮ» І МАКСА КІДРУКА «НЕ ОЗИРАЙСЯ І МОВЧИ»

Стаття присвячена розкриттю основних ознак магічного реалізму як провідної ознаки постмодерного тексту у романах Г. Казака «Місто за рікою» та Макса Кідрука «Не озирайся і мовчи». Зазначено інтертекстуальний зв'язок обох текстів як взаємний, так і з давньогрецькою міфологією, охарактеризовано основну символіку творів, розкрито ідейне навантаження творів. *Мета статті*: визначити основні постмодерні риси магічного реалізму у романах Г. Казака «Місто за рікою» та М. Кідрука «Не озирайся і мовчи». *Основними завданнями є*: дослідження основних текстуальних зв'язків творів представників німецької та української літератури Г. Казака та М. Кідрука на інтертекстуальному рівні і водночас розкриття індивідуально-авторських засобів втілення рис магічного реалізму як однієї з основних характеристик творів епохи постмодернізму. Для досягнення зазначеної мети і вирішення поставлених завдань було залучено історико-літературний, герменевтичний, міфопоетичний *методи* та метод інтертекстуального аналізу.

В результаті дослідження визначено співзвучність між магічним реалізмом та постмодернізмом, що наявна на ідеологічному рівні: в основі естетики магічного реалізму та постмодерної естетики лежить епістемологічна криза, викликана сумнівом у правомочності «класичного» знання та процесу пізнання. Якщо постмодернізм виражає сумнів у достовірності класичного знання, то магічний реалізм затверджує правомочність альтернативного – неемпіричного пізнавального досвіду поряд із досвідом класичним, яскраво відображаючи це у міцному зв'язку двох реальностей (емпіричної та магічної), що взаємодіють та існують в творі на рівних правах. Водночас констатуємо, що за доби постмодерну естетика магічного реалізму зазнає трансформацій. В її традиційних принципах, що визначаються у використанні непереборного елементу магії, присутності реалізму у магічному реалізмі, порушенні загальноприйнятих уявлень про час, простір та ідентичність, спробі примирити два суперечливих розуміння подій (за В. Фарісом), реалізується екзистенціальна ідея, в межах якої осмислюються філософські питання існування людини і переживання свого способу існування, проблеми самотності і смерті, смислу життя та особистісної свободи, пізнання та самопізнання.

Твори Германа Казака і Макса Кідрука становлять собою яскраві зразки німецького та українського магічного реалізму. Магічно-реалістичний вимір екзистенціальної проблематики увиразнюється інтертекстуальністю, в якій текст роману німецького письменника стає палімпсестом твору української постмодерної літератури: через роман Г. Казака «Місто за рікою» в романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» встановлюється алюзивний зв'язок із античним текстом, який

переосмислюється на національному ґрунті – через фольклорні мотиви й образи. Принцип інтертекстуальності є ключовим в художній побудові обох творів і проявляється в обох романах на декількох рівнях: 1) *екзистенційної тематики та проблематики* в реалізації теми смерті, осмислення проблем переживання свого способу існування та проблем пізнання / самопізнання; 2) на рівні *сюжету*, де ключовим для обох романів є трансформація міфу про Орфея та Еврідіку з переосмисленням мотиву порушення табу; 3) на рівні *мотивів* через смислотворчу та сюжетотворчу функції мотивів чисел, мандрів, дзеркала; 4) на рівні *хронотопу* через властиве магічному реалізму символічне розуміння часопростору; 5) на рівні *образу героя* через формування нового типу героя, що володіє сакральним знанням; 6) нарешті, на рівні *ідеї* вічного преображення і вічного повернення на кола свої, до самого себе через осмислення проблеми життя та смерті та ідея невірності наукового знання для досконалого пізнання як людини, так і світу.

Крізь символічні маркери у творах зображено сучасну авторам дійсність, а події, які відбуваються, не підпорядковуються повсякденню. Постмодерні засоби магічного реалізму, які використовують письменники Г. Казак і М. Кідрук формують літературний простір тексту, взаємодіють із іншими літературними напрямками та стилями – сюрреалізмом, екзистенціалізмом тощо.

Ключові слова: магічний реалізм, постмодернізм, міфологізм, символіка, міфологічний часопростір, інтертекст.

Для цитування: Бикова, Т., Осьмак, Н. (2024). Магічний реалізм в контексті постмодерної естетики: інтертекстуальні зв'язки романів Германа Казака «Місто за рікою» і Макса Кідрука «Не озирайся і мовчи». *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 2 (28), с. 36-57, DOI: <https://doi.org/10.32342/3041-217X-2024-2-28-3>

For citation: Bykova, T., Osmak, N. (2024). Magical Realism in the Context of Postmodern Aesthetics: Hermann Kasack's "The City Beyond the River" and Max Kidruk's "Don't Look Back and Stay Quiet" Intertextual Connections. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 28, pp. 36-57, DOI: <https://doi.org/10.32342/3041-217X-2024-2-28-3>

Вступ

Однією з причин виникнення літератури магічного реалізму у світовій літературі ХХ ст. є прагнення заховатися від реальної дійсності в іншому магічному світі, відмінному за своїми характеристиками. Окрім творів магічного реалізму, ці ознаки властиві літературі фентезі, творам у стилі «horror» та іншим варіантам так званої «Dark Literature». Для такого типу літератури властиве прагнення під час читання відволіктися і залишитися в іншому світі, з іншими проблемами, заховатися від власних побутових чи суспільних проблем. Тобто у річищі ескапізму можуть перебувати всі дійові особи і учасники процесу читання, зокрема й наратор, читачі і автор.

Дослідження історії розвитку світового магічного реалізму дає можливість зазначити, що поява художніх творів, які належать до цього напрямку, насамперед пов'язана з післякризовими історичними або політичними періодами розвитку кожної конкретної країни. Така тенденція спостережена і щодо творів, які стали предметом нашого наукового дослідження: роман «Місто за рікою» написаний Г. Казаком після подій II Світової війни і є прямою реакцією на кризу у німецькому суспільстві другої половини 40-х років ХХ ст. Події, зображені у творі, логічно сприймаються як авторська реакція на проблеми людини у повоєнну добу. Роман «Не озирайся і мовчи» М. Кідрука є продуктом пострадянської епохи: у ньому представлені наслідки соціальної кризи у суспільстві початку 2010-х років і, відповідно, проблеми ескапізму стосуються оцінки тих негативних явищ, які стали панувати у суспільстві на початку другого десятиліття ХХІ ст. в Україні. Незважаючи на великий часовий проміжок між написанням цих двох творів, вони мають чимало спільних рис саме у утвердженні основних засад магічного реалізму в конкретній національній літературі, а саме у період становлення і функціонування постмодерної літератури. Прикметно, що поява таких творів якраз і припадає на зародження нового літературного напрямку – постмодернізму, який у кожній національній літературі має свій початок у різних хронологічних категоріях.

Ступінь опрацювання проблеми

Магічний реалізм у кожній національній літературі має свій арсенал характеристик, однак основні з них є спільними, а меж завершення формування магічного реалізму немає, адже твори такого напрямку завжди будуть актуальними. М. Ячменьова стверджує: «Магічний реалізм

має своє коріння в загальній сцені світового модернізму і реалізму, в той же час, протистоячи йому самому, його власним потребам, проблематизуючи його і пародіюючи його, виступає як дискурс постмодернізму» [Ячменьова, 2007, с. 155]. Такий висновок про взаємини магічного реалізму з естетикою постмодерну завдяки спільним характеристикам зроблений на основі сформованої у західному літературознавстві думки щодо спорідненості магічного реалізму і постмодернізму ([Scheffel, 1990; Leal, 1995; Lyotard, 1984; Kirchner, 1993; Faris, 1995, 2004; Lopez, 2001; McNale, 2001; Hutcheon, 2003; Todd, 1995; D'haen, 1995; Stefanović, 2019] та ін.). Окремі науковці досліджували спільні ознаки магічного реалізму з сюрреалізмом [Carpentier, 1995].

Так, зокрема ще у 80-х роках ХХ ст. Ж.-Ф. Ліотар, вивчаючи ознаки постмодерного твору відзначав і магічний реалізм як дотичний до сутності постмодернізму насамперед завдяки категорії фрагментарності. Це виявляється насамперед у «недовірі до мета-оповідей», тобто до тих систем, які людина традиційно використовувала для розуміння та усвідомлення свого «буття-у-світі» [Lyotard, 1984, с. 45], яке спричиняє формування «фрагментарного досвіду» особистості доби постмодерну. Для такого досвіду правильним є саме еkleктика і уривчастість, а все, що стосується рацію не вважається таким, якого варто дотримуватися. Все, що піддається логіці не має сенсу, а на перешкоці в творі якраз і виходить міф, магія або ірреальність загалом, що й наближає магічний реалізм до постмодерну. Водночас, що до одного із найвизначніших творів магічного реалізму, твору Г. Маркеса «Сто років самотності» Дж. Барт застосував визначення також як найкращого зразка постмодерного твору зі складовими, що передбачають «синтез прямої і удавання, реалізму і магії, міфу» [Barth, 1980, р. 204]. Інший дослідник М. Боверз зауважував щодо спорідненості магічного реалізму з естетикою постмодернізму: «...Магічне залишається магічним, а реальне реальним, але, на відміну від реалістичного нарративу, вони трактуються серйозно» [Bowers, 2004, р. 63]. Тобто у межах магічного реалізму основним способом спілкування з читачем є постмодерна гра, у якій проявляється поєднання реалістичного, міфологічного і фантастичного, що забезпечує магічний реалізм у сучасній суспільній культурно-мистецькій свідомості. Інші дослідники також відзначають спільність рис постмодернізму і магічного реалізму. Так, Річард Тодд в процесі дослідження романів Анджели Картер, Салмана Рушді та Д.М. Томаса доходить висновку, що магіко-реалістична естетика в цих творах реалізується за допомогою тих самих естетичних принципів, які вважають визначальними рисами постмодернізму [Todd, 1989]. Ця точка зору була підтримана і Гертом Лернотом, який стверджував: «Те, що вважається постмодерністським в усьому світі, раніше називалося магічним реалізмом і досі так називається в Канаді» [Lernout, 1988, р. 129]. Спираючись на ці позиції, Тео Дан підсумовує: «Вістрям постмодернізму є магічний реалізм». Дослідник стверджує, що між постмодернізмом та магічним реалізмом встановлений ієрархічний зв'язок, відповідно до якого магічний реалізм означає особливий напрямок сучасного руху, що охоплений постмодернізмом [D'haen, 1995, р. 16]. Відштовхуючись від позиції Доува Фоккеми, який вбачає сутність постмодернізму в перестановці можливого та неможливого, значущого та нерелевантного, істинного та хибного, реальності та пародії, іронії й метафори та буквального значення [Fokkema, 1986, р. 95], Дан стверджує, що ті ж самі прийоми є ключовими і для естетики магічного реалізму [D'haen, 1995, р. 17]. Ця думка залишається актуальною і сьогодні, про що свідчать сучасні дослідження [Nevil, 2015; Bhalla, 2018; Del George, 2020 та ін.].

Визнаючи значущість внеску згаданих дослідників у дослідження проблеми магічного реалізму доби постмодерну, дозволимо собі зазначити, що концепція спорідненості естетик магічного реалізму та постмодернізму спонукає до її критичної рецепції. Бо відштовхуючись від цієї думки і зважаючи на притаманну постмодерну еkleктику жанрів та стилів, можна говорити про те, що більшість напрямків літератури знаходяться в такій ієрархічній позиції до постмодерну і охоплюються ним (наприклад, фрагментарність оповіді, що відтворює фрагментарність світу і є однією з рис постмодерної естетики, була притаманна романтизму та неоромантизму). Додамо також, що ані іронія, ані пародія, ані інтертекстуальність (зважаючи на популярність інтертексту античної літератури у всі періоди розвитку світової літератури) взяті самі по собі, не є ознакою лише постмодернізму, вони тільки у взаємодії оформлюють його естетичний принцип постанови під сумнів та переосмислення у гіпертрофованому вигляді культурних цінностей минулих епох, що магічному реалізму не властиве, на відміну від тієї ж фрагментарності, що сходить до романтизму. Між тим схожість між магічним реалізмом та постмодернізмом можна вбачати на ідеологічному рівні: в основі обох естетик – епістемологічна криза, викликана сумнівом у

правомочності «класичного» знання та процесу пізнання. Тут цілком погоджуємося з думкою Венді Фаріса про те, що магічний реалізм включає в себе два конфліктуючих види сприйняття, які вмотивовані у двох різних типах подій: магічні події й образи, про які зазвичай не повідомляють читачеві реалістичної літератури, тому що вони не піддаються емпіричній перевірці, і ті події й образи, що емпіричній перевірці піддаються і властиві реалізму. Отже, магічний реалізм змінює умовності реалізму, засновані на емпіричних даних, долучаючи інші види сприйняття [Faris, 2004, p. 43]. **На сумніві в достовірності звичного наукового знання вибудувана і філософія постмодерну.**

В той же час під впливом постмодерного нарративу естетика магічного реалізму зазнає трансформацій. Венді Фаріс, характеризуючи особливості епохи постмодернізму у літературі, визначив 5 первинних ознак приналежності магічного реалізму епосі постмодерну: «непереможний» елемент магії, присутність реалізму у магічному реалізмі, порушення загальноприйнятих уявлень про час, простір та ідентичність, спроба примирити два суперечливих розуміння подій [Faris, 2004, p. 7]. До цього додамо, що за доби постмодерну в естетиці магічного реалізму реалізується екзистенціальна ідея, в межах якої осмислюються філософські питання існування людини і переживання свого способу існування, проблеми самотності і смерті, смислу життя та особистісної свободи, пізнання та самопізнання.

Ці характеристики в індивідуально-авторському вияві присутні у романах Г. Казака «Місто за рікою» та М. Кідрука «Не озирайся та мовчи». У порівняльному аспекті такі ознаки ще не були предметом дослідження у літературознавстві.

Мета і методи дослідження

Отже, *мета статті*: охарактеризувати основні риси магічного реалізму як ознаки постмодернізму у романах Г. Казака «Місто за рікою» та М. Кідрука «Не озирайся і мовчи». *Основними завданнями* є: дослідження основних текстуальних зв'язків творів представників німецької та української літератури Г. Казака та М. Кідрука на інтертекстуальному рівні і водночас розкриття індивідуально-авторських засобів втілення рис магічного реалізму як однієї з основних характеристик творів епохи постмодернізму. Для досягнення зазначеної мети і вирішення поставлених завдань було залучено історико-літературний, герменевтичний, міфопоетичний *методи* та метод інтертекстуального аналізу.

Магічний реалізм VS постмодернізм Германа Казака і Макса Кідрука

Твори двох письменників належать до різних національних літератур, однак не були предметом компаративного аналізу, зокрема і у наявності рис магічного реалізму. Якщо Г. Казака літературознавці характеризували як одного з найвидатніших представників цієї літературної течії, то творчість М. Кідрука не ставала предметом дослідження щодо характеристики основних ознак магічного реалізму.

Твори письменників Г. Казака і М. Кідрука не тільки представляють різні національні літератури: Генріх Казак – німецьку, а Макс Кідрук – українську. Вони належать до різних часових епох, і на перший погляд не мають жодних спільних ознак і характеристик. Однак поєднує ці твори саме приналежність до літературної течії магічного реалізму у вияві постмодернізму. Генріх Казак вважається у європейській літературі поряд із Г. Маркесом, Г. Носсаком одним із найвідоміших представників магічного реалізму, риси ж цієї течії у творчості М. Кідрука не характеризувались загалом. Натомість саме текст роману «Місто за рікою» Г. Казака можна вважати інтертекстом твору М. Кідрука «Не озирайся та мовчи», поява якого на терені сучасної української літератури є не тільки бажанням автора привнести текстуальні аналогії до європейської постмодерної літератури, розширити проблемно-тематичне та жанрове розмаїття творів національної літератури, «закрити лакуну» у напрямку розвитку магічного реалізму в українській літературі, а й спонукати інших авторів до створення зразків творів з елементами магічного у сучасній національній літературі.

В українській літературі до магічного реалізму наближеною є химерна проза, яка виникла у 60-ті роки ХХ ст., відома романами О. Ільченка, В. Земляка, В. Шевчука, В. Дрозда, Ю. Винничука. Існує вона і до нашого часу – традиції української химерної прози продовжуються у творах В. Гранецької, В. Даниленка, А. Процайло, В. Шкляра, Дари Корній, у яких використовуються міфологічні сюжети, мотиви, образи, символи. Сучасні дослідники зазначають на спорідненості

її з магічним реалізмом. Зокрема, в Літературознавчому словнику-довіднику наголошено на тому, що спільним є те, що «у творах органічно поєднано елементи реального та фантастичного, побутового й міфологічного, дійсного й уявного» [Гром'як, 2007, с. 428]. До спільних ознак належать «умовність, гумор і різні його відтінки, хронологічна непослідовність, зміна тональностей, переплетення реального з ірреальним, сучасного з минулим, філософська спрямованість, інтелектуалізм творів, відсутність хронотопу, наявність міфічних і химерних персонажів. Позаяк ідею автора закодовано, то доречно говорити про насичення прози образами-символами (символіка чисел, кольорів) і міфологемами, тобто уламками міфів» [Кобилко, 2021, с. 95]. Така зазначена спільність ознак, на нашу думку, дає змогу зробити припущення про тісний зв'язок магічного реалізму із українською химерною прозою II половини ХХ ст. і констатувати її як перший етап зародження магічного реалізму в українській національній літературі.

Дослідники магічного реалізму як мистецького напрямку ще раніше наголошували, що такі твори з'являються у конкретних національних літературах у посткризовий час. В українській літературі якраз це і були 60-ті роки ХХ ст., другий етап розвитку українського магічного реалізму це – епоха початку ХХІ ст., починаючи з романів Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Т. Прохаська, В. Даниленка, Г. Пагутяк та ін. Водночас дослідники наполягають на відродженні на II етапі саме химерної прози. Так, на думку В. Шевченко, під час «хрущовської відлиги» митці у творчості повернулися до суто національних традицій з метою популяризувати давню культуру свого народу, відродити її самобутність. Саме «у ХХІ столітті, а особливо в період з 2014 року й до сьогодні, українська нація потребує вже з інших причин акцентування на національне забарвлення у культурі та освіті. На фоні цього явища в сучасній українській літературі відбувається повернення із забуття та еволюція химерної прози» [Шевченко, 2017, с. 68]. Підтримуючи окремі положення цієї позиції, водночас зробимо уточнення. Вважаємо, що українська химерна проза у сучасному її вияві якраз становить південноамериканський варіант світового магічного реалізму, який у нашій літературі отримав специфічне українське національне звучання за умови долучення у контекст художніх творів української національної міфології та фольклору.

Водночас сучасна українська література представлена і «євроцентричним» варіантом магічного реалізму, або, як його назвав Дж. Делбаєре «науковим», сформованим на основі багатьох традицій, щоб спровокувати певний наративний ефект, а Р. Ехеваррія визначив як епістемологічний (в основі якого є знання, а не вірування). Ці характеристики якраз стосуються роману М. Кідрука «Не озираєся і мовчи», а також тих творів сучасної української постмодерної літератури, що до сьогодні «мають дивні та неоднозначні сюжети, заплутану побудову оповіді, містичних героїв та несподівані кінцівки, до всього цього додаються саркастичність або гротескність, інколи, навпаки, ліричність» [Шевченко, 2015, с. 299].

Що ж до твору Г. Казака «Місто за рікою», будучи інтертекстом для твору М. Кідрука, у ньому водночас також присутній зв'язок із текстами-попередниками, що дає змогу вибудувати інтертекстуальну складову обох творів. У постмодерному варіанті саме тексти, що належать до явища магічного реалізму є варіантом відмови дотримуватися традиційного у мистецтві поняття автентичності чи оригінальності, а також ефекту присутності. У свій текст автори включають мотиви, алюзії, покликання, згадку інших текстів, відомих ще зі стародавніх часів. Виникає своєрідний постмодерний діалог між літературними, образотворчими, музичними тощо текстами, що властиве постмодерній добі. Це сприймається вже як повноцінний структурний компонент і художній прийом, де відбувається не просто читання, а гра із читачем. І результатом цієї гри є його увага до твору і його першоджерела, який «проступає» крізь новий текст, створюючи палімпсест.

У двох текстах відбувається гра не тільки з уявою читача, гра відбувається передусім в інтертекстуальній площині: складається враження, що автори навмисне захиплюють коди тексту, щоб вдумливий читач віднайшов зв'язок їх творів із попередніми зразками, прочитав їх крізь сюжетну площину твору, назву твору, ідейне навантаження, екзистенційну проблематику, символіку та образність. При цьому серед характеристик магічного реалізму особлива роль належить «непереборному» елементу магії. Посиленням його і невичерпним джерелом для натхнення і алюзії стає інтертексти давньогрецької міфології, романтичної естетики та музичних текстів.

В романах Г. Казака і М. Кідрука прийом інтертекстуальності стає сюжето- і смислотворювальним, що забезпечує в єдності компонентів змісту і форми художню цілісність творів. Увіражняючи естетичні константи магічного реалізму, інтертекстуальність охоплює ключові рівні поезики романів.

Інтертекст на рівні екзистенціальної тематики та проблематики

Одразу в обох романах на перший план виходить *тема смерті* – з неї починаються обидва твори і нею закінчуються (Роберт зустрічає померлого батька у місті за річкою і розуміє, де в якому світі опинився, в фіналі роману помирає; Марк зустрічається зі смертю на початку роману – барсук, Оля Гришина, Тоха – в фіналі роману зникає / помирає). І у Г. Казака, і у М. Кідрука відбувається осмислення феномену смерті як невід’ємної частини життя людини, але на різних рівнях пізнання світу, разом доповнюючи один одного за рахунок включення в картину світу альтернативної системи пізнання, поєднуючи в цілісність реальне та магічне.

В «Місті за рікою» затверджується метафізичний вимір смерті у її нерозривному зв’язку із життям та коханням: «*Я нарешті побачив з усією ясністю, що тайнство кохання означає сакральність смерті*»; «*Люди меркур’єва століття так і не змогли досягнути смерть як магію життя*»; «*Кожній живій істоті від народження властиво якесь благородство смерті, таємничий символ, в якому його майбутній вигляд як померлого немов би являє вже свій прообраз*» [Казак, 2005]. У романі «Не озирайся і мовчи» образ смерті трансформується від стадії фізіологічного стану людини («*від цілковито позбавленого містичності усвідомлення смерті*» [Кідрук, 2018, с. 11]), коли дід розповідав Маркові, як зупиняється серце та кровообіг, до прийняття іншого розуміння феномену смерті – як зникнення в царстві мертвих і відчутний на тілесному рівні дотик смерті («*Істота поклала руку на Маркове плече*» [Кідрук, 2018, с. 490].

З темою смерті нерозривно пов’язана *проблема переживання свого способу існування, що породжує питання про смисл життя*. І знов екзистенційний смисл цих питань роздвоюється, народжуючись в дихотомії духовного (Казак) і матеріального (Кідрук). В німецькому і українському творі наявні нібито різні виміри досягнення цих питань. Роберта хвилює пояснення життя як «*маски людського існування*» і того, «*що залишається кожному з нас на цьому шляху від коліски до гробу?*» [Казак, 2005], *що становить істинне життя та відрізняє його від суєти? Для Віктора Грозана питання сенсу життя пов’язане з проблемою несправедливості влаштування реального, тобто матеріального світу, в якому «діти гинуть у війнах чи помирають від вроджених хвороб, так і не збагнувши, навіщо народилися»* [Кідрук, 2018, с. 498]. Проте мета, з якою герої порушують для себе ці питання, одна – визначення власної ідентичності і місця людини в світі: «*Все, що переживає людина, має значення для всього універсуму*» (Роберт) [Казак, 2005]; «*немає нікого, хто би пильнував за збереженням хисткого балансу між добром і злом, дбав про беззастережне дотримання справедливості, — нікого, крім нас самих*» (Віктор) [Кідрук, 2018, с. 498].

З усвідомленням власної ідентичності пов’язана у романах *проблема пізнання та самопізнання*. У романі Г. Казака вона осмислюється через мотив мандрів: «Головний герой проходить всі етапи становлення особистості (“роки навчання” — “роки мандрів” — прихід до “мудрості Земної”): від накопичення досвіду і знань про світ, через замкнутість і ізоляваність від людського світу, до утвердження ідеї служіння світу і виходу до людей» [Кучумова, 2002]. У романі Кідрука пізнання життя через науку і мотив випробування – Марк в процесі пізнання світу і в реальності, і «по той бік ліфту» постійно випробує себе на міцність (письменник детально описує його почуття – страх, відчай, заперечення, які герой долає як при зіткненні з ненавистю реального світу (однокласники), так і при зіткненні з загадковістю потойбічного світу).

Але якщо у Казака екзистенційна проблематика знаходить своє осмислення в тексті роману, то у Кідрука вона реалізується ніби в підтексті, який утворюють в епіграфи до всього роману і до розділів. Вже епіграф до роману «*Він ступає неначе дитя, / Та стережись: його очі пропалюють наскрізь*» [Кідрук, 2018, с. 5] посилює у читача відчуття загрози, попереджаючи про наявність трагічних подій, і водночас увиразнює унікальність героя, наділеного здатністю бачити більше ніж звичайні люди.

Саме в епіграфах, що являють слова з пісень відомої британської рок-групи Iron Maiden, увиразнюються ключові точки, що складають каркас екзистенційної проблематики роману – власне «Я», сенс життя, смерть, шлях, біль: «*Відчуття, наче хтось прочинив двері / До книги життя... чи це смерть?*» [Кідрук, 2018, с. 181]; «*Можливо, хтось цієї ночі плаче, / Збагнувши, що назад немає вороття*» [Кідрук, 2018, с. 231]; «*Якби ти сказав, / Чи є сенс у моєму житті. / Крокувати довгою дорогою, / Не бачачи кінця*» [Кідрук, 2018, с. 381].

Інтертекстуальність наративів: вічні образи та архетипні сюжети

В назві роману М. Кідрука відчутні алюзії із давньогрецькою міфологією і слов'янським фольклором. Перша алюзія на розкриття назви твору звучить в епіграфі до першого розділу роману: «*Він ступає неначе дитя, / Та стережись: його очі пропалюють наскрізь*» [Кідрук, 2018, с. 5], що становить собою уривок пісні «Діти проклятого» Айрона Майдена. Це попередження про істоту, яка своїм поглядом може спалити, убити, перетворити на неживу істоту. Це алюзія на образ *Медузи Горгони*, погляд якої був смертельним для сміливців. У давньогрецьких міфах Персей зрубав голову Медузі, коли дивився на неї у відображення на своєму щиті. М. Кідрук осучаснює давньогрецький міф: Марк дізнається, що не можна дивитися на істоту, однак шукає можливості її побачити. Одну з таких можливостей пропонує його подруга Соня: вона дивилась на істоту-дівчину за своєю спиною за допомогою відображення у вивернутому дзеркалі з велосипеда, тим самим упевнила його, що це реально зробити без наслідків для себе. Марк прагне йти далі, шукає інші способи її побачити, ставши до неї обличчям, проте його спроби мають трагічний фінал.

Назва «Не озирайся та мовчи» також має певну асоціацію із національним фольклором. Це нагадує застереження у *легенді про цвіт папороті*, коли, зірвавши його квітку у ніч на Івана Купала не можна ні оглядатися, ні озиватися, якщо хтось буде кликати, адже потойбічні істоти можуть затягнути у свій світ. Проте М. Кідрук вкладає у назву твору не тільки міфологічне значення – він його пов'язує і з реаліями, які відбуваються у житті Марка. У світі, до якого постійно втівав підліток від реальних психологічних і фізичних травм (постійний булінг у класі, фізичне катування однолітками, що призвело до незавершення навчального року і переведення на індивідуальне навчання), він вже був не потрібний: реальний світ Марка зазнавав змін разом із ним, адже не тільки однолітки, а й батьки змінювали його світ, планували своє життя, у якому, на жаль, Маркові належного місця не було відведено, його думка не враховувалась. У фіналі автор повідомляє, що лише дід Арсен залишається чекати на повернення підлітка у Рівному і має надію його ще зустріти, незважаючи на таємне зникнення. Батьки ж виїжджають до іншого міста, отримують іншу роботу, у них народжується інший син.

У текстах обох творів відбувається трансформація *міфу про Орфея та Еврідіку*. Вона простежується у сюжетних лініях «Роберт – Анна», «Марк – Соня». Проте в інтерпретації письменників тема кохання не є ключовою (у М. Кідрука вона взагалі відсутня, Соня для Марка лише провідник до іншого світу, і, як зазначає автор, окрім цієї таємниці їх нічого більше не пов'язувало), обидва героя не рятують коханих, скоріше, рятують себе – мандри потойбічним світом символізують шлях до себе.

Як і в міфі, в романі Казака світи розділяє *річка*, образ якої винесено в же у назву роману. Якщо у давньогрецькій міфології вона має назву – Стікс, Літа, а царство мертвих називається царством Аїда, то у романі німецького автора ані річка, ані місто не мають назви. Г. Казак звертає увагу, що це місто і річка саме без назви, це своєрідний натяк, що другий світ не підпорядковується світу живому, має свій час і своє розуміння реальності чи фактично ірреальності.

Якщо у давньогрецькій міфології люди потрапляють у світ мертвих за допомогою великого човна разом з провідником Хароном, то у романі роль човна виконує потяг, який рухається мостом через річку. Потяг як засіб прибуття у світ мертвих має провідника, але чітких описів його присутності ми не побачимо, також цікавий стан, у який потрапляє Роберт під час мандрів: він знаходиться ніби у напівсні, не може розгледіти нічого за вікном під час подорожі: «*Даремно намагався він розгледіти хоч що-небудь за вікном: там все поглинала примарна туманна сивья*» [Казак, 2005, с. 1]. Тим самим Роберт потрапляє у психологічний стан тих людей, які прибувають потягом: вони з часом забувають своє життя, все переносять у спогади, а потім і ці спогади забуваються. Роберта наразі рятує те, що він на відміну від своїх супутників є живий, але поки що цього не усвідомлює.

В романі Кідрука світи розділяє ліфт-портал, що прямує наверх у світ вищий, схожий на рай, і вниз у світ нижчий, схожий на ад. Але образ річки Стіксу проглядається у тексті твору ще задовго до знайомства із темними водами світу «по-той-бік-ліфта» в підтексті Маркового прізвиська, яким наділили його однокласники, коли Марк став «свідком смерті», – Малюк Мордор. Перша асоціація, що виникає, це – простір п'їтьми та зла у романі Джона Р. Толкіна «Володар перснів». Проте текст цього роману – це гра автора з читачем, а отже він має глибші асоціації і символ: У творі М. Кідрука великого значення набувають «наукові» асоціації – Марк дуже полюбляє зорі,

а його дідусь Арсен на день народження дарує потужний телескоп, у якому можна побачити не тільки планети, а й їх супутники. Мордор – це пляма кривавого кольору на поверхні Харона – супутника планети Плутон. І от тут з'являється асоціація образів Марка і Харона – в давньогрецькій міфології перевізника душ померлих через річку Стікс до царства мертвих. М. Кідрук осучаснює відомий сюжет, адже, на відміну від Харона, Марк спроваджує у потойбічний світ живих істот без їхньої згоди, спочатку це тварина, хом'як, а потім і батько Соні, який потрапляє у інший світ у несвідомому стані. Таким чином живий Марк починає керувати життям інших людей, отримує повноваження володаря і розпорядника іншого світу. Звісно, що цим порушує правила іншого світу, а тому має понести покарання.

Незважаючи на те, що в романі «Не озирайся і мовчи» перехід у магичний простір відбувається «сухопутним» шляхом, у М. Кідрука, як і у Г. Казака в значного смислового навантаження набуває переосмислення *архетипу води*.

Герой Г. Казака Роберт, повертаючись із міста за рікою, виконавши свою роботу архіваріусом потягом назад, звертає увагу на воду у річці під мостом: «*Роберт дивився вниз, на темну стрічку річки, яка мляво, як розплавлений свинець, текла у високих галькових берегах: біля схилів глибокого русла вода відсвітлювала у місячному світлі опаловим блиском*» [Казак, 2005, с. 78]. Колір річки – темний, зовнішній вигляд не нагадує справжню, а швидше отруйну воду Стіксу, яка протікає у потойбіччі у світ мертвих. Автор дає зрозуміти, що час повернення назад до світу мертвих у Роберта дуже близько, а наступним авторським натяком є відкриття книги хроніста, яка є безпосереднім доказом людству його перебування у потойбіччі: Роберт бачить пусті сторінки, жодного записаного доказу не існує. Залишається лише один запис, зроблений давньогрецькою мовою, зрозумілий лише героєві: «*Сибілла, що ти доводиш до кінця? – Смерть доводжу я до кінця*» [Казак, 2005, с. 78]. Тим самим автор натякає на минучість і швидкоплинність життя, а у міжчасі і поза часом існує лише смерть.

М. Кідрук теж надає символам водної стихії великого значення. Вода є провідником між двома світами, це річ, у якій відбувається процеси творення і руйнації. Так, Марк у фіналі, відкривши двері бачить лише воду – її сенс у даному разі полягає у тому, щоб «забрати», адже вона «розкладає, знищує форми, «змиває гріхи», будучи водночас очищувальною і відроджувальною. Її призначення – передувати творінню і знову поглинати його, бо вона неспроможна вийти за межі власного існування, тобто проявитися у формах» [Еліаде, 2001, с. 69]. У романі вода має забрати Марка за його невиконання правил перебування у ірреальному, потойбічному світі і водночас дати поштовх на відродження чогось нового.

Вода у творі зображена як темний океан без берегів – це світ, який поглинув старі гріхи, щоб відродитися і почати нове життя, але без Марка. Міфологічною символікою наповнена картина, де з неба сипле чорний лапятий сніг. Він символізує душі мертвих людей, а затоплений льох становить собою світ померлих, закінчення життя. Марк остаточно переконується у тому, що залишився у потойбічному світі назавжди, коли не бачить на темному небі знайомих йому зірок, він порушив правила, а мертва дівчина забирає його до себе. Водночас автор дає зрозуміти, що у новому житті для Марка місця немає: «*Випроставшись біля затопленого "льоху", Марк звів очі до неба й розплакався. Над головою зловісно виблискували незнайомі зорі*» [Кідрук, 2018, с. 490]. Герой усвідомлює, що зв'язок із реальним світом він втратив. Отже, для Марка вода є кордоном між двома світами передвісником смерті.

Як і в міфі про Орфея, в романах Г. Казака і М. Кідрука актуалізуються *образи Цербера – охоронця*, що стоїть на варті потойбічного світу, та Сивілли – пророчиці, що, згідно з міфом, допомогла Енеєві спуститися в царство мертвих, щоб побачити батька.

У романі Г. Казака особлива роль для охорони мертвого світу відводиться Префектурі – саме вона втілює міфологічний образ Цербера. У нього втілений образі бюрократії, адже ця організація видає у Місті за річкою Робертові перепустку як дозвіл до всіх частин і локацій міста, всі інші мешканці, мертві, обмежені у пересуванні та їх контролюють місце перебування. Але більшого смислового навантаження набуває образ Сивілли. В «Місті за рікою» Сивілла живе на межі між двох світів як хранителька світу мертвих. Мандруючи світом Чистилища (проміжним етапом перед переходом померлих людей у світ небуття), Роберт у печері зустрічає пророчицю Сивіллу (в образі його коханої Анни, яку Роберт просив Великого Дона, відповідального за долі померлих людей, повернути у світ живих). Він хотів уберегти Анну від небуття, натомість несподівано її було перетворено на пророчицю, яка вирішує долі інших: «*Вона сиділа на*

триніжку, як одна з Сивілл, і біля її ніг брала початок річка, яка відділяла місто від світу живих. Вона сиділа безпосередньо біля входу в царство смерті, як сидять парки біля життя. Вона стежила за привидами, за тінями, що ковзали повз неї, щоб назавжди зникнути в печерах, які ними не сприймалися, не усвідомлювалися... Вона стала однією зі хранительок порога, була навіки позбавлена земного круговороту. Її очі бачили світ по той бік річки і вбирали тіні міста, її думки проникали крізь товщу часів і жили вічність» [Казак, 2005, с. 71]. Сивілла-Анна перетворюється на вічну Матінку Турботу, як її називає Роберт, коли усвідомлює, що від його коханої Анни залишається лише зовнішня оболонка, вона стає Турботою про потреби інших людей, їх добробут, спокій та вічне спасіння. Однак насамкінець автор напіввідкриває читачеві найбільше бажання Сивілли-Анни – не сидіти і насолоджуватися вічністю, дарувати усім надію спасіння, а найскоріше померти, потрапити за поріг, який вона охороняє. Саме така істина відкривається на сторінках книги про місто мертвих: один єдиний запис, що стосувався вічності Сивілли – вона понад усе хотіла померти, отримати вічний спокій.

У М. Кідрука Цербером стає істота на п'ятому поверсі, яка вирішує долю того, хто насмілиться потрапити в інший світ. Але, наслідуючи слов'янській міфології, письменник залучає алогію на образ Баби Яги, який в естетичній постмодерну зазнає інтерпретації. Так, роль вартвого між двома світами належить померлій дівчинці Софійці. За специфічним запахом мертвого тіла, шиплячими і клацаючими звуками, хрипким і переривчастим подихом Соня і Марк визначають, що вона є потворою («істотою»), а шляхом експериментів із дзеркалом упевнюються у її страшному вигляді: «Її шкіра була такого кольору, як вени у літніх жінок... Губи потвори чи то згнили, чи то атрофувалися до непомітних грудкуватих потовщень, повністю оголивши зуби та перетворивши нижню частину обличчя на божевільну подобу капкана з квадратними кістяними зубцями. Носа майже також не було, на його місці темнів отвір у формі перевернутого серця, а над ним палала подібним на срібло кольором пара очей... На її кістяних плечах висіло подерте, зашкарубле від бруду плаття...» [Кідрук, 2018, с. 478]. Марк порушує правила, встановлені щодо цієї істоти: озирається, дивиться їй в очі і, як здається, залишається неушкодженим. Але ж це, за концепцією письменника, – вартва на межі світів, яка не дає мертвим потрапити у світ живих, а живі можуть потрапити до мертвого світу, виконавши певний ритуал. Також – це відсилка до слов'янської міфології, зокрема до інструкції, яку отримує герой казок перед розмовою із Бабою Ягою, де він має заховатися, як має відповідати на конкретно поставлені питання, що має робити під час зустрічі із нею.

Обидва романи поєднують пов'язаний з переходом в магічний світ *мотив табу*. В романі Г. Казака відбувається його деконструкція – Роберт отримує допуск до відвідування усіх локацій Міста за рікою, і в цьому вже відчувається зародження постмодернізму, чия естетика згодом зніме усі табу.

У М. Кідрука мотив табу розвивається відповідно до міфу – в назву роману «Не озирайся і мовчи» винесені два табу, і обидва табу Марк порушує: жага героя, зануреного у науку, все перевірити емпіричним шляхом (інтенція реалізму, за С. Невілом) спонукає його розгледіти істоту і розповісти про потойбічний світ Семенові, що призводить до зникнення Марка (істота забирає його в нижчий потойбічний світ). З точки зору міфу це здається логічним й логіка міфу обумовлює логіку магічного реалізму. Адже на думку К.Г. Юнга, міфологія є неминуче значущою «проекцією колективного несвідомого», і «магічний реалізм» вважається невід'ємною складовою цієї проєкції, тому і сприяє розкриттю інтертекстуального зв'язку із сучасними текстами, в яких осмислюється буття людини.

Як зазначає С. Невіл, в магічному реалізмі взаємодіють два дискурси – магічний та реальний. Проте ці два напрями ніколи не бувають асиметричними, вони постійно посилюють напругу і опір між ними. Магія не є неймовірною в магічно-реалістичному тексті, замість цього вона стає нормативною та нормалізуючою в межах реалістичної матриці. Реальне та магія синтезуються у такий спосіб, що елемент чарівності органічно витікає з реальності, що зображується [Nevil, 2015, с. 112].

Інтертекстуальність на рівні системи мотивів

Звертає на себе увагу взаємозв'язок романів Г. Казака та М. Кідрука на рівні мотивів, ключовими з яких є *мотиви числового коду, мандрів та дзеркала*.

Числові коди твору Г. Казака набувають магічного смислу. Він акцентує увагу на традиційних біблійних числах «один», «два», «три», «дванадцять» і «тридцять три». Число один у тво-

рі представляє Перфект – людина, чи дух, якого Роберт ніколи не бачить, він з ним спілкується через мікрофон, і спілкування стосується не тільки місії чи роботи, яку має виконувати Роберт. Спілкуватися він у творі буде двічі: лише другий раз Перфект розставить у свідомості Роберта всі акценти і зверне увагу на важливих поняттях у його житті – ролі смерті, її місії. Тобто сумніви, що виникатимуть щодо місії Роберта у мертвому світі на другому спілкуванні посиляться і як результат – його повернення у світ живих і намагання наблизити ці два світи, розповісти людям живим про те, що він побачив у світі мертвих. Незважаючи, що лише один Перфект керує мертвим Містом, Роберт сумнівається, що інша впливова людина Великий Дон має не менші повноваження щодо долі людей, які потрапляють у це місто. Саме Великий Дон вирішує долю, але його голосу Роберт ніколи не чує, і не може з ним поспілкуватися. Знову число «2» викликає сумніви – чи це одна людина Великий Дон і Перфект, чи це дві. Відповіді він не отримує.

Число «3» фігурує у творі з подвійною силою – це 33, це тридцять три охоронці світу, що бережуть чашу із світовою рівновагою: це символ усіх мудреців, учених і філософів, які коли-небудь мешкали на землі. Наразі у світі мертвих вони несуть вахту біля чаші духа і чаші антидуха, щоб у світі була рівновага. Вони символізують помножений образ Трійці, яка піклується про добробут у всьому світі, незважаючи на бажання і тяжіння людства до знищення. Число «12» представлене у романі образами дванадцятьох архіваріусів, які, як і біблійні апостоли, бережуть у творі всі світові знання у бібліотеці.

У романі М. Кідрука мотив числового коду алюзивно пов'язаний з національними фольклорними мотивами, насамперед з образом будинку Баби Яги – хатинки на курячих ніжках, що знаходиться на межі двох світів, – місцем зустрічі з магічним світом. Щоб зайти у хатинку, герой має промовити чарівні слова, які спрямовують її правильне розташування відповідно до сторін світу чи лісу. Тобто вхід у світ потойбіччя має бути налаштований за відповідним кодом. У М. Кідрука роль входу у світ потойбіччя виконує ліфт, реальна річ у звичайному і магічному світах. Саме через ліфт спочатку Соня, а потім і Марк потрапляють у інший світ. Але потрапляння відбувається за чітко встановленими правилами. Це – числова комбінація переміщення ліфта між поверхами, це є ключ входу і виходу з паралельного світу.

Запропонований числовий ключ переходу між двома світами у творі має міфологічне підґрунтя, а цифри у ньому розташовані у певні послідовності і мають символічне значення. Ритуал переходу між світами закодований у схемі: «1 → 4 → 2 → 6 → 2 → 8 → 2 → 10 → 5 →», де кожне число – це кнопки ліфту, які треба почергово натискати, а на 5 поверсі стоять спиною до входу і не озиратися і мовчати, доки до ліфта не зайде потойбічна істота (як потім з'ясує Марк, це буде мертва онука Соломії): *«Значить так, ми зараз на першому поверсі. Тобі треба викликати ліфт. Потім зайдеши до кабінки і поїдеши на четвертий поверх. (...) Ти маєш бути сам, це обов'язкова умова. (...) На четвертому з кабінки не виходи, щойно двері відчиняться, рушай на другий. З другого, так само не виходячи, піднімайся на шостий. Потім з шостого – назад на другий, звідти – вгору на восьмий, а з восьмого – знову на другий. Після того тобі треба виїхати на десятий. Усе, як на папірці, бачиш? (...) Четвертий – другий, шостий – другий, восьмий – другий, і наприкінці – десятий»* [Кідрук, 2018, с. 89–90]. Можна по-різному тлумачити числові коди, закладені в основу мандрів у світ потойбіччя. Тим більше, що велике значення має їх авторська інтерпретація. Зважаючи на наявність авторських натяків протягом роману про трагічну розв'язку щодо намагань Марка досягнути світ потойбіччя, цей числовий код також пов'язаний із долею підлітка і його переконаннями. Насамперед одиниця – це символ початку всього, у тому числі й шляху Марка в інший світ, який здаватиметься йому спасінням від усіх проблем реального світу. Одиниця стоїть на початку Маркового шляху на інший бік і одиницею цей шлях завершується. При чому одна з умов перебування у ліфті – бути наодинці із собою, своїми страхами і переконаннями, самому робити вибір.

Чотири має асоціацію з чотирма сторонами світу, вибором героя або можливістю «йти на всі чотири сторони», тобто не повертатися назад ніколи. Маркова поведінка у ліфті – це також вибір між світом реальності і науки та магічним світом, недовіра до того, що відбувається.

Двійка – це символ подвійності, бінарності особистості. Це здатність піддавати сумніву все, що бачиш і що відчуваєш. За міфологією якщо одиниця – це початок, і це число Бога, то двійка – це число диявола, адже це позиція суперечки, протиставлення до істини. У творі Марк постійно вагається, зокрема й у ліфті щодо того, їхати далі чи ні. Не випадково після кожного підйому на інший поверх він має повернутися до двійки – все піддається сумніву.

Шістка – число, пов'язане у давніх єгиптян із часом і простором, символізує душевну рівновагу та спокій, розслабленість та гармонію, щастя та досконалість. А ще шість – це той період, за який Бог створив Всесвіт. За науковою версією якраз основним вченням виникнення Всесвіту вважається теорія про Великий вибух, внаслідок якого виникла матерія, простір і час.

Не випадково шістка стоїть між двох двійок, що символізують постійні коливання і сумніви героя у виборі, який він робить.

Вісім – це символ нескінченності, а отже, відродження, рівноваги і матеріального успіху. Саме вісімка символізує уявлення про простір, обсяг речей у просторі. Розташування між двома двійками також символічне – це поєднання початку із кінцем, шанс повернутися на висхідну позицію, тобто назад.

Десятка – це символ життя людини: від народження до самої її смерті, символізує наповненість життя, однак у творі код не завершується ще однією двійкою – а отже, назад дороги немає, вибір остаточний зроблено.

Істота потрапляє до ліфта на п'ятому поверсі. П'ять – це символ змін у житті людини, непередбачуваність подій, а ще – ризик і неможливість діяти за власним розсудом, все підпорядковано випадку. У романі це значення і відтворено: Марк боїться істоти, яка заходить до ліфта на 5 поверсі, він виконує ритуал «не озиратися і мовчати», водночас кожного разу – це неочікуваність поведінки істоти, це дилема, чи зайде вона до ліфта, чи рухатиметься усередині, у який бік відбуватиметься цей рух тощо. Письменник при цьому відтворює внутрішні переживання героя, підкреслює, що ситуації змінити він не може і події розгортаються у ліфті відповідно до правил істоти.

Осягнення магічного світу персонажами обох романів проектується на процес осягнення самих себе, власного «Я», що відбувається шляхом злиття магічного світу з реальним в один світ і символічно реалізується в *мотиві мандрів*. Мандри героїв магічним світом вбирають мотиви давньогрецької міфології, а у романі «Місто за рікою» містять відгомін «Божественної комедії» Данте. Так, Роберт опрацьовує цей зв'язок, надаючи йому оцінку. На відміну від мандрів по світу мертвих героя М. Кідрука, подорож Роберта генетично більш споріднена з подорожами античних героїв до Аїда, або Данте у «Божественній комедії», коли вони потрапляють до Чистилища, проміжного місця перебування перед остаточною смертю. Як хроніст спеціального відділу Архіву він має документ, який надає дозвіл подорожувати поміж мешканців, відвідувати всі частини міста, спілкуватися із мешканцями. У подорожах хроніста супроводжує його померлий товариш, художник Катель, який протягом всього роману постійно поряд і виступає провідником, як і у Данте Вергілій. Роберт має унікальну можливість спілкуватися із мудрецькими та філософами, бачити всі архівні документи світу, а також зустрічати своїх померлих родичів, знайомих і друзів. Саме його очима ми бачимо незвичайний побут мешканців «проміжного» міста, дізнаємося про те, що перебування у місті у них тимчасове, однак лише Перфект, той, хто очолює Архів і слідкує за всіма, знає час, який залишився кожному перед переходом до смерті. Водночас магічний світ має усі риси реального. Виникає зв'язок суспільного життя «мертвого» міста із ситуацією у Німеччині під час війни. Мешканці міста не мають права переміщатися у недозволений час по місту, мають жити тільки у чітко відведеному місці, їх життя, побут і думки постійно контролює Вищий комісар, Перфект і Великий дон – вони вирішують остаточну долю мешканців. Досліджуючи місця навколо міста, Роберт усвідомлює, що життя триває лише у місті, яке знаходиться ніби на острові, навколо якого пустеля і каміння: *«Кам'янистий ландшафт лежав у сутінковому світлі. Не було ні дня, ні ночі. Навколо була тільки одна біляста імла. У повітрі плавали рідкі рвані клапти туману... Ніяких відбитків слідів не було видно на кам'яних, гладко відполірованих плитах, що місця ми підіймалися або опускалися крутими уступами, місцями нагромаджених у вигляді безформних потужних напастувань... Праворуч на плоскогір'я часто загороджували круги вершин. Ніде не було видно ознак життя, ніякої рослинності, навіть моху»* [Казак, 2005, с. 69]. Тобто це альтернативний світ реальності, проте він має чіткі кордони, за якими знаходиться вхід у царство смерті. Водночас герой здатен скептично поставитися до своєї подорожі, в його оцінці присутня алегорія та іронія, поєднання з внутрішнім розчаруванням і постійними сумнівами, що властиве вже постмодерним творам: *«Я розчарувався в собі, – прошепотів Роберт. – Данте пройшов принаймні через пекло, чистилище та рай тих, що колись жили. Він міг описати це терцин. Я ж дістався лише до сумнівного проміжного царства, і моя хроніка закінчується на Сибілі... І при цьому я справді був у померлих, багато днів і ночей»* [Казак, 2005, с. 77].

У М. Кідрука Марк також подорожує світом мертвих, ще до кінця не вибравши який світ кращий, де йому комфортніше психологічно. Адже причиною частих подорожей у світі мертвих стає ескейпізм, бажання утекти від реального світу, де його не розуміють ані однокласники (бо він цікавиться наукою, не такий, як інші), ані батьки (зайняті своїми сімейними проблемами). Подорожі мертвим світом для Марка – своєрідне випробування, бо хлопець постійно досліджує будову цього світу, хто або що у ньому може мешкати. У нього є супутниця, Соня, подружка із паралельного класу, яка відкриває для нього цей світ. Однак зацікавлення у побудові мертвого світу до кінця вона не виявляє, натомість Марк намагається цей світ «оживити»: переміщає хом'ячка, висіває рослинність, спостерігає за фізичними процесами. Тобто вивчає світ мертвих, щоб зрозуміти, чи буде він придатний для постійного проживання. Однак і він, так само, як і Роберт, з часом усвідомлює, що світ поза ліфтом нагадує острів-оазу, навколо якої також неосяжна піщана пустеля і гори, тобто майже ідентичний ландшафт навколо місця, де він мешкає. Про те, що далі неможливо йти аби не загинути він дізнається раптово. Образ піску пустелі, як образ каміння у Г. Казака, уособлює силу, що намагається затягнути необережного Марка, символізує смерть і попереджає, що за межами цього світу немає життя, і дороги назад також. Йому вдається повернутися з піщаної пастки, яка стане першим попередженням про те, що не усе в магічному світі добре. Як з'ясується пізніше – цей світ буде своєрідним переходом між світом життя і світом мертвих, де можуть з'являтися і мертві істоти. Таким чином М. Кідрук у творі більш суттєво трансформує традиційний міфологічний сюжет подорожі героя по світу потойбіччя, осучаснює його відповідно до віку героя і його наукових зацікавлень.

В обох романах мотив мандрів реалізований у двох планах – в реальному (мандри Роберта містом мертвих і потім світом живих, мандри Марка через ліфт-портал в інший світ) та метафізичному (магічному) через міфологему шляху до самого себе та власної ідентичності. Нескінченність цього шляху наголошується у Казака – після смерті головного героя його ім'я перестає бути його «ідентифікатором», Робертом він був у світі живих, після смерті, коли *«протокол його страшної секунди був написаний»*, він набуває нової ідентичності з ім'ям *«Мандруючий»*. У М. Кідрука момент нескінченності реалізується в образі безмежного океану, біля берегу якого в магічному світі назавжди залишається Марк.

Один із спільних магічних мотивів, який простежується у романах, пов'язаний із використанням *дзеркала*, або перебування у *задзеркаллі*. У Г. Казака дзеркало символізує багатовимірність «Я» персонажа, можливість зазирнути в глибини власної свідомості та підсвідомості, побачити свої найпотаємніші імпульси та приховані бажання (*«Щойно майнула в нього недобра думка про приятеля, як він побачив себе в дзеркалі, що стискає комусь невидимому горло, і раптово тінь художника впала, бездихана, додола. На хвилину йому представилася Анна, і він уже бачив себе в новому образі — розпаленого пожадливістю коханця»*) [Казақ, 2003, с. 77]). З образом дзеркала в романі пов'язаний мотив двійництва – у дзеркальному лабіринті Роберт зустрічає свого двійника, чий образ множить у дзеркальних відображеннях, що затверджує ідею багатогранності та неосяжності внутрішнього світу людини, і водночас виступає і як alter ego героя, і підтверджує його власну самоідентичність. Мотив дзеркала у Г. Казака пов'язаний з мотивом мандрів – блукання дзеркальним лабіринтом прокладає шлях до самого себе, і через шлях до розуміння (усвідомлення) власного внутрішнього «Я» лежить шлях до розуміння світу. Сутність та смисл всесвіту досягається через досягнення суті і смислу самого себе та свого життя.

У М. Кідрука з образом дзеркала пов'язаний мотив відображення (віддзеркалення), що презентує інший бік реальності та істину реального і магічного світів, що поволі відкривається у відображенні (Соня бачить істоту у дзеркальному відображенні, Марк вивчає своє обличчя у віконному віддзеркаленні старого будинку в потойбічному світі і лякається від того, що побачив – *«ледь не наробив у штани, злякавшись власного віддзеркалення!»*) [Кідрук, 2018, с. 371]). Дзеркальне відображення, що дозволяє усвідомити, що не все є тим, чим здається, розширює можливість людини в досягненні всесвіту як єдності світів по той чи інший бік і навіть дає змогу, як здається, безкарно порушити табу (*«— Але чекай: якщо ти дивилася на неї, то стара все навігадувала. — Я не дивилася!.. — Я бачила відображення! — Яка різниця?.. — Вона не знала, що я за нею спостерігаю! Марк замислився... Щось у цьому є: дивитися на відображення — це не те саме, що просто дивитися»*) [Кідрук, 2018, с. 402]). **Саме дзеркало як символ єдиноможинної цілісності забезпечує єдність реального та магічного світів в обох романах.** У Кідрука образ дзеркала також виконує функцію грані (порогу) між реальним та магічним світами.

Своєрідність магіко-реалістичного хронотопу: трансформація романтичного принципу двосвіття

У романі М. Кідрука зміна часу, простору та ідентичності відбувається на основі співвіднесення наукових історій, фактів, відомостей з фантастичними явищами, як такими, що не суперечать логіці реального світу, зокрема до квантової фізики, математики чи медицини. Основну фантастично-магічну загадку, пов'язану зміною сенсу часопростору у творі, письменник пояснює науковими фактами і аргументами. Складається враження реальності подій, що відбуваються. Так, Марк розшуковуючи інформацію про родину Соломії Соль, дізнається в архівах, що її чоловік Яків у 60-ті роки був фізиком-теоретиком, який запропонував свій розв'язок рівняння Ейнштейна, що прямо пов'язаний із часом та його характеристиками. Автор подає детальне пояснення так званої «бульбашки простору» у часі, у якій час може бути статичним, їх можна розширювати. У таких «бульбашках» минуле, сучасне і майбутнє можуть перетинатися, тож про нормальний перебіг часу у них не йдеться, а всі фізичні процеси у них відбуваються обмежено. Письменник настільки реально і правдоподібно пояснює фізичні процеси і властивості часу у творі, що сприймається читачем як реальні речі, внутрішньо не суперечливі. Всі події, які пов'язані із часом, прямо обернені до внутрішнього світу людини, бажання залишити біля себе тих людей, які померли, а, на думку, автора, саме такі «бульбашки» здатні утримати померлу людину у реальному світі. Адже їх можна відвідувати, а, отже, впливати на хід часу. Так, відповідно до сюжету Марк дізнається, що така «бульбашка» почала розширюватися, коли у 60-х рр. ХХ ст. помирає донька Соломії Анна і мати свідомо «зберігає» її у міжчасі, пізніше таку ж маніпуляцію вона проведе і над онукою Соломією. Надалі усі події письменник пояснює таким чином, що цей ірреальний світ у «бульбашці» є цілком природний для тих живих, хто знає формулу, за якою можна потрапити туди, однак мертві люди чи тварини, які там з'являються чи їх переміщують, не мають власної свідомості, а їх фізичний стан, хоча і не так швидко, як у реальному світі, зазнає незворотних змін. Про те, що паралельний світ, незважаючи на наявність сонця є мертвим неодноразово зазначає Соня, а письменник переосмислює загальновідоме уявлення про підземне царство: кожна людина, якщо матиме певні знання, може створити такий паралельний світ, де фіксуватиме минуле у застиглій формі і встановлюватиме власні правила.

Подібну інтерпретацію часу можна помітити й у романі Г. Казака. У творі йдуть постійні роздуми Роберта, що час ніби зупинився, герой втрачає зв'язок із часом і не розуміє, скільки він часу провів у місті. Місто за рікою – це місто за межею у застиглому часі. Письменник повсякчас натякає у тексті про зупинку часу для героя, а наприкінці твору його мати відкриває завісу над перебігом часу, поки він працював хроністом у місті «у світі відбулося багато страшно-го» і ставить риторичне питання «*Навіщо люди так жорстокі одне до одного?*». Тим самим автор натякає на насильницьку смерть матері, зміну історичного часу, закінчення і наслідки війни, під час якої хроніст ще до смерті матері переїжджає до міста за рікою. Роберт усвідомлює, чому йому весь час здавалося, що час ніби зупинився десь у минулому, бо це був час у країні мертвих, застиглий і замерзлий. Як раз таке його сприйняття властиве для творів, які належать до магічного реалізму, зокрема й у Г. Казака, а також і М. Кідрука, на сторінках роману якого навіть наводиться ціла теорія часу Б. Гріна, в якій пояснюється чому у світі мертвих іншого часу, ніж у формі застиглого або замерзлого не може існувати.

Отже, в обох романах спостерігаємо символічне розуміння часопростору, властиве магічному реалізму («*весь час — це лише заповідний час перед невідомістю, весь простір — лише захисний простір на мить*») [Казак, 2005], **вічний день у вищому та вічний морок у нижчому** інших світах: «Сонячний диск висів там, де й минулого разу... Над безкінечним темним океаном ішов лапятий сніг із попелу» [Кідрук, 2018, с. 190, 490]. В обох романах у магічному світі час умовний, що споріднює його з часом міфологічним, і в міфологічному хронотопі все набуває позачасовості і всечасовості, універсальності (події, вчинки, переживання) і вічності. Властива естетиці постмодернізму деконструкція часу, висуває на перший план образ простору – як реального, так і магічного (в романі Г. Казака – безіменного, у романі М. Кідрука – конкретного: і реальний, і магічний світ мають чітку локацію – Рівне).

Гра з текстом на рівні функціонування давньогрецького міфу у контексті роману «Не озирайтесь і мовчі» реалізується в осмисленні образу простору (як реального так і магічного: у М. Кідрука володаркою власного підземного царства стає Соломія Соль. Тільки вона змогла повернутися у світ живих, щоб розповісти Соні про інший світ. Мертва Соломія передає інструкцію-

шифр відвідування свого магічного світу для того, аби не згорнулась «бульбашка» часу, утворена у новозбудованому будинку на місці колишнього знесеного, де вона мешкала. При чому зроблено це було так, щоб будь-яка людина не мала змоги легко потрапити у цей незвичайний світ. Таким чином, магічні речі у романі «Не озирайся і мовчи» мають аргументоване пояснення із позиції реальності і науки, що не заважає їм залишатися приналежними до магічного світу. Як володарка підземного царства Соломія може керувати істотами, які там живуть, вони пасивні, виконують ті правила, які вона затверджує у створеному своєму іншому ірреальному світі. Це так зване авторське осучаснення міфу про створення анти-Всесвіту. Відчуваючи, що мертві істоти можуть вийти у світ живих, вона ставить вартовим свою мертву онуку Софію, щоб світи живих і мертвих були упорядкованими: *«Соломія запевняла, що наче б то знає, як перешкодити мертв'якам, що на місці переходу можна влаштувати лабіринт, щоб ускладнити перехід і в один, і в інший бік та цього ніби не досить, для певності між бульбашкою та реальним світом потрібно поставити когось на варті, а для цього вона повинна поховати когось у бульбашці»* [Кідрук, 2018, с. 471]. Реальним підтвердженням того, що мертві хотіли б потрапити у світ живих є історія про загиблу Юлію Гришину, яка з'явившись у мертвому світі у подібій механічній ляльці прагнула будь-яким способом потрапити у середину ліфта: *«Гришина безперестану крутила головою, дрібними, рваними посмиками кидаючи її збоку вбік. Складалося враження, що вона намагається повернути обличчя до Маркачи Соні, проте не може зупинити голову в потрібному положенні – щоразу, коли каламутні, заляклі очі натрапляли на когось із підлітків, голова, немовби на розхлябаних шарнірах, проковзувала далі, і Гришиній доводилося ривком повертати її назад»* [Кідрук, 2018, с. 473]. Гришина стала маріонеткою у мертвому світі, покінчивши життя самогубством у реальному, це її вибір, тому і назад до світу живих вона не може повернутися.

Зображення мертвих істот як механічних ляльок чи поламаних двійників у творі є прикладом вже традиційного бачення у художній літературі мертвих, які за певних умов отримали можливість рухатися, починаючи від творів Е.Т.А. Гофмана, який у творі включав багато мотивів, пов'язаних із образами людей-ляльок, двійників чи примар, що мали незвичні рухи. У Г. Казака люди, яких зустрічає Роберт під час подорожі містом, нагадують ляльок: *«В одному з крісел у важливій позі сидів досить щільний пан із франтовськи підвигнутими вусами... Він підвівся з місця і, гідно привітав Роберта і запросивши його сісти, знову опустився в крісло. Уповільненими незграбними рухами він нагадував дерев'яний манекен»* [Казак, 2005, с. 6]; *«Хазяїн підвівся, щоб провезти Роберта до їдальні. Його огрядне тіло пересувалося короткими пружинистими ривками, і цим він нагадував заводну ляльку, що крокує»* [Казак, 2005, с. 7]. Припустимо, що, з одного боку, автори віддають данину традиційному змалюванню мертвих істот як ляльок, відомому з початку XIX ст., а з іншого – зображують таких істот з відчуттям іронічності, властивим постмодерній епосі. Це відбувається настільки філігранно, що читач може відразу і не здогадатись про існування тонкої іронії у зображенні не тільки мертвих істот, а й підземного світу у цілому, зокрема із його законами і правилами, які дивують як Роберта, так і Марка. Герої, однак, потойбічний світ не сприймають з іронією – вона залишається читачеві для розуміння, що у просторі потойбічному відтворюється лише деяка подоба реального простору з відтінком іронічності. Тож читач має на все зображене авторами подивитися реально, об'єктивно оцінюючи події, які відбуваються в іншому світі. У такий спосіб у творах письменників виявляється реалізм магії. Так, Роберт, герой роману «Місто за рікою» дізнається про те, що майже усі мешканці міста задіяні у роботі двох фабрик. Одна з них виробляє каміння, а друга знищує його у порох. Для обох фабрик завжди існує матеріал, який нескінченний, як і нескінченна праця на них. Шокованого Роберта запевняють, що це не марна робота, а працюючі щасливі, коли її перевиконують. Марк Грозан, незважаючи на переконання Соні про неможливість побудувати нормальне життя із своїми правилами у мертвому світі, прагне його удосконалити: саджає картоплю, висіває насіння редиски, приносить у мертвий світ живого хом'яка, годує його, намагається довести Соні, що заселення мертвого світу – це не марна робота, а бажання його удосконалити. Звісно, що з позиції дівчини його намагання виглядають іронічно: він не може змінити правил, встановлених іншими, тими, хто створив цей мертвий світ, його колонізувати неможливо, особливо після того, коли з'являються мертві істоти, які ведуть себе щодо живих достатньо непередбачувано і викликають страх.

Фінальні сторінки творів підсумовують індивідуально-авторські інтерпретації взаємодії двох світів і двох просторів у творах. Кожен з авторів дотримується свого бачення наслідків спілкування представника реального світу зі світом мертвих. Так, Роберт Ліндхоф як одна жива людина у світі мертвих отримує дозвіл на повернення до світу живих: він отримує всі необхідні документи і повертається потягом до світу живих. Однак у світі живих він не знаходить спокою, миру і благополуччя. Перед його очима – така ж руїна, яку він бачить і у світі мертвих, адже його країна Німеччина зруйнована після поразки у Другій світовій війні. Він розчарований ще й тим, що злу іронію з ним зіграв час: його маленькі діти вже виростили, а до дружини він не має змоги повернутися. Він обирає шлях вічного мандрівника, подорожуючи у вагоні всією країною, стає відомою людиною, яка світу живим розповідає хроніку зі світу мертвих. Іронія полягає у тому, що всі записи під час цих мандрів зникають, а велика книга залишається пустою з білими сторінками, окрім одного запису про Сивілли, яка понад усе бажає померти. Розповідаючи про мертвий світ Роберт таким чином стає внутрішньо померлим у світі живих, подібно до Сивілли, і спочатку на підсвідомому рівні бажає повернутися у світ мертвих. Надалі ж помирає від серцевого нападу і стає повноцінним мешканцем цього світу. Але у тому й авторська алегорія – ставши мертвим, подорожуючи на потязі до міста мертвих як його громадянин, він позбавляється сумнівів, неспокую, стає щасливим, його книга хроніки розсипається на дрібні клптики і розвіюється по вітру над рікою, водночас він втрачає пам'ять про своє попереднє перебування у ньому.

Натомість поведінка героя роману М. Кідрука у фіналі сповнена містичного передчуття трагічної загибелі. Він не шукає спокою, не прагне смерті, навпаки – це підліток, який бажає жити понад усе. Марк, проводячи експерименти щодо порушення правил перебування у ліфті із вартовим мертвого світу усвідомлює, що назад у світ поза ліфтом йому дороги немає, можуть бути трагічними наслідки того, що він обернувся і таки побачив мертву Софію. Потрапивши перед від'їздом останній раз до ліфту він усвідомлює, що на нього вартова чекає, навіть уже без його бажання чи небажання взаємодіяти із мертвим світом. Трагічний фінал у житті Марка передбачуваний, це герой усвідомлює, коли наостанок ліфт його зовсім не слухається і замість того, щоб йти до першого поверху починає рухатися вгору. Психічна реакція героя розкриває його внутрішні страхи і розуміння того, що за свої вчинки треба платити дорогою ціною: *«Паніка буквально пожирала його, тож він не протримався й кількох секунд, як слабке скімлення поступилося місцем не членороздільному розпачливому вереску»* [Кідрук, 2018, с. 484]. Отже, смерть підлітка у романі з міфологічної точки зору є цілком природною – він порушив гармонію у існуванні двох світів мертвого і реального, це є неможливо, тому його і було покарано вартвою Софією, забрано навічно у потойбічний світ. Занадто багато порушень правил у міфологічному просторі зроблено було героєм. Насамкінець навіть використання телефону у міфологічному просторі як засобу передавання інформації у реальному світі є великим порушенням: *«Щойно він дістав телефон із кишені, кабіна здригнулася та посунула вгору»* [Кідрук, 2018, с. 483]. Ліфт, яким він мав рухатися вниз усупереч усім законам фізики починає рухатися угору, тим більше із великим пришвидшенням. Від швидкості підйому Маркові доводиться присісти і перше, що він бачить, коли відкривається ліфт – це темна вода, яка займає весь навколишній простір. Тим самим підкреслюється, що мертвий світ повноправно володіє Марком, змушує його перекопатися у остаточній перемозі. Водночас письменник у порівнянні до світу потойбіччя постійно говорить про реальний світ, який насправді видається ще й набагато страшнішим для Марка: адже світ потойбіччя він обирає як місце втечі від усього, що з ним відбувається у реальному житті – передусім його життя стає хаосом, адже він потерпає від булінгу однокласників, байдужості батьків, бачить фізичне насильство у родині Соні, над його почуттями насміхається дівчина, в яку він уперше закохався, бачить страшну дисгармонію у суспільстві, тому місце із застиглим часом зі своїми правилами і законами цілком його влаштує як постійне місце для проживання. Інша річ, що внутрішня цікавість підлітка виявляється сильнішою за поставлені правила перебування у світі потойбіччя, тому і його смерть у творі також, як і смерть Роберта, є логічною і виправданою.

Таким чином у просторовому контексті в обох романах реалізований принцип двосвіття, але на відміну від романтичної традиції, світи не протиставлені один одному – вони доповнюють та відображають один одного. У Г. Казака герой, повертаючись в реальний світ, спостерігає ту ж розруху, що символізує післявоєнну («мертву») Німеччину, і ті ж похмурі кольори (обидва світи подані у біло-сіро-синьо-чорній гамі, що створює ефект старого німого чорно-білого кіно).

У М. Кідрука протиставлення світів удаване – бажання Марка оселитися назавжди в магічному світі зникає, коли він зустрічає там істот, і яскрава ідилія, що відкривається йому протягом перших візитів, перетворюється на зловісне місце, споріднене з тим прообразом аду в фіналі роману, де врешті опиняється герой. Магічний світ, як і реальний, вражає своєю безжальністю, що породжує почуття безвихіддя (*«вбивці й диктатори купаються в розкошах (і будьте певні, ночами вони не чують голосів закатованих жертв); що найгірші негідники уникають кари, а нечесні судді карають невинних; що безпринципні посередності пробиваються до найяскравішого світла, а сором'язливі генії гниють у тіні, проте — найважливіше — у всьому цьому немає прихованої сутності чи вищої мети. Жодні страждання не забезпечать вічного життя. І ніхто не отримує відплати за вчинене зло після смерті — десь там, нагорі, у карикатурній геєні над хмарами. Усе, що важить, стається тут, навкруг нас, а у височині понад головами — лише безмовна чорнота й порожнеча»* [Кідрук, 2018, с. 357]) і в той же час обидва світи *«подбають про оплату»* (Марк заплатив за порушення табу, Віктор Грозан помстився Центнерові).

Новий герой, хто він?

Головні герої творів Г. Казака і М. Кідрука у спілкуванні з мертвим світом проходять дві стадії: по-перше, це несумісність розуміння подій, а по-друге – тісне злиття у їхній свідомості двох різних світів, сприймання їх як взаємопов'язаних. Так, достатньо довго у часовому проміжку персонажі творів неспроможні зрозуміти події, переміщення між двома світами за законами логіки. Герої творів – різні за віком і соціальним статусом: Роберт Ліндхоф – чоловік середнього віку, який прибуває у невідоме місто для виконання покладених на нього обов'язків архіваріуса, хроніста, Марк Грозан – підліток, який навчається у звичайній рівненській школі. Однак єднає їх наука, власне, зацікавлення наукою у сферах, що їм імпонують. Роберт цікавиться архівами і книжками, історичними записами, Марк – цікавиться фізикою, математикою і зірками. Все, що вони бачать у своєму житті, прагнуть пояснити із точки зору науки, не розуміючи спочатку, що світ, у якому вони опиняються, не підпорядкований логіці реального. Так, Роберта дивує архітектура міста, адже замість будинків він бачить лише зруйновані фасади, а мешканці міста в основному живуть у підземеллях: *«Коли він окинув поглядом навколишню дійсність, то зробив дивне відкриття. Від будинків на прилеглих вулицях височили тільки фасади, тож при побіжному погляді на ряди вікон через них проглядало небо. Здивований Роберт пройшов ще кілька кроків і дізнався, що майже всюди за голими стінами лежала неосяжна порожнеча»* [Казак, 2005, с. 9]. Це для Роберта не вкладається у межі раціоналізму, адже він не може зрозуміти сенсу існування такого міста і чому більшість будинків є зруйновані. Він сумнівається у причинах таких страшних руйнувань і вважає, що вони відбулися після якихось страшних природних катаклізмів. Роберт сумнівається у тому, що бачить і вважає, що це щось пов'язане із галюцинаціями, особливо те, що він бачить людей, які нагадують йому давно померлих знайомих, але сам собі спочатку не вірить, особливо, коли цієї смерті він не бачив на власні очі. Інша річ – смерть батька чи Анни, яких він у цьому світі довго вважав живими. Роберт Ліндхоф знаходячись уже деякий час у дивному місті, працюючи на повну силу архіваріусом, спілкуючись із батьком і Анною не асоціює це місто зі смертю. Прозріння, що він знаходиться серед мертвих надходить раптово, перед тим Роберт постійно має сумніви у тому, що відбувається навколо, тим більше, що Анна у хвилини кохання видається живою. Вона не розуміє, що Роберт є живим, тому легко знімає пов'язку, яка перекриває перерізані вени, пояснюючи причини самогубства. Прозріння настає для обох майже одночасно: *«— Так ти виявляється, дух у плоті та крові! — Закричала вона страшним голосом. Вона, сама не своя дивилася на нього здивовано; спазм жаху стиснув їй горло. І тут Роберт відчув у роті роз'їдаючий присмак гіркоти, подібно до отрути, що обпалює наскрізь усе нутро. Страшна раптова думка майнула в його розумі, оглушила і протверезила, засліпила і дала прозріння одночасно... До нього раптом відразу дійшло, де він був, серед кого він знаходився весь цей час, страшенно гнітючий і наче застиглий на місці: серед фантомів, тіней, які тільки імітували життя. Немов завіса відсмикнулася перед ним і дійсність постала в її оголеному зловісному вигляді: він жив у місті мертвих!»* [Казак, 2005, с. 48].

Герой роману «Не озирайся і мовчи» Марк Грозан також шукає логічне пояснення тому, що він бачить в іншому світі. Хлопець перевіряє все, що йому розповідає Соня, незважаючи на страх, він вірить і ризикує, щоб розгадати таємницю світу, з яким уперше зустрівся, чому цей світ

існує і як він виник. Те, що світ поза ліфтом такий реальний, як і його світ, руйнувало всі твердження, пов'язані із науковою логікою: «*Марк безуспішно намагався узгодити картинку, що розгорталася перед очима, з раціональними уявленнями про реальний світ. Він зайшов до ліфта в десятиповерхівці з бетону й цегли, коли надворі було темно й лупив дощ, а потім невідь-як опинився у дво- чи, щонайбільше, триповерховому дерев'яному будинкові, у вікна якого зазірало сонце. Маячня. МА-Я-ЧНЯ! <...> Нейрони, здавалося, вибухали у мозку*» [Кідрук, 2018, с. 168–169]. Проте перші враження від світу мертвих у Марка цілком позитивні: теплий літній вечір, старий дерев'яний будинок, вкритий рослинністю пагорб, море, у якому можна купатися досхочу і сонце – асоціація із літніми канікулами і відпочинком. Проте, як надалі з'ясується, не все так просто. Тобто у магічний світ герої переносять реальні речі та їх інтерпретують з позиції реальності, таким чином у творах присутня алегорична двоплановість як основна характеристика магічного реалізму.

Усвідомлення, що світ, який за ліфтом не є відносно привабливим, наступає і з часом і у Марка. Насамперед автор ці зміни передає за рахунок змалювання образу сонця у потойбіччі. У ірреальному світі цього роману сонце згадується таким чином: «*Набрякле багрянцем сонце висіло над горизонтом навпроти кряжа. Промені стелилися паралельно до землі, виливалися на траву, пронизували ліс і мовби вгрузали в нього*» [Кідрук, 2018, с. 173]. Однак Марк у результаті спостережень за ним помічає, що воно не рухається по небу, а Соня робить висновок про те, що цей паралельний світ є мертвий і небезпечний, незважаючи на присутність сонця, а час не має чіткої градації на минуле, теперішнє і майбутнє, які становлять собою лише ілюзію, адже ніхто не може у цьому світі змінити минуле і тим самим вплинути на майбутнє.

Отже, на рівні характеристики головних персонажів Роберта і Марка у романах формується тип героя, який володіє сакральним знанням, але розпоряджаються вони цим знанням по-різному: Роберт за умови відсутності табу мандрує реальним світом, щоб розповісти людям про місто за річкою, щоб світ мертвих допомагав світу живих, а смерть допомагала життю, реалізуючи у такий спосіб ідею вічного колообігу. Роберта, на відміну від Марка, з часом вже не дивує наявність міста за річкою – магічний світ він навчається сприймати як природну даність, і саме в цей природності сприйняття – запорука цілісності реального та магічного світів. Марк випробує магічний світ на здатність підкоритися емпіричному виміру, науковому експерименту. Для Марка важливішим є те, як виник цей світ, як його можна пояснити. Він веде розслідування і врешті решт чує від Семена те, що і хотів почути – квазінаукове пояснення. Проте магічне виявляється могутніше за наукове – Марк зникає в темряві потойбічного, і наука виявляється безсилою, щоб його врятувати.

М. Кідрук використовує традиційний для наративу магічного реалізму прийом побудови твору: змінює порядок слідування причини і наслідку. Незважаючи на це, у творі фінал відкритий, у реальному світі герой безвісті зниклий, однак існує надія на його повернення. Звісно, читач-всезнавець здогадується, на відміну від діда Арсена, який оперує науковими фактами, що далеко не все укладається у межі реального світу. Адже те, що відбувається у іншому світі, для повернення Марка, який порушив правила перебування на межі двох світів, має суттєве значення.

На рівні ідейного навантаження романів німецького та українського авторів також звучить певний перегук. В обох творах провідною є ідея вічного перетворення і повернення до філософських істин сутності людини, до самої себе через екзистенційне осмислення проблеми життя та смерті, а також ідея неспроможності раціональними методами і науковими знаннями досконали пізнати як людину, так і світ у цілому. Г. Казак був прихильником метафізичної філософії, стверджуючи у своєму романі, що природа є дух, і істинне знання – в єдності природи і духа, життя і смерті, матеріального (наукового) і метафізичного (езотеричного), реального та магічного. Що ж до роману М. Кідрука, то знову звернімося до перших розділів роману, де Соня стверджує, що «наука не потребує віри». Безпосередньо фінал роману демонструє, що наука без віри обмежена, що істинне знання сакральне і доступне тільки посвяченим. Ця думка звучить вже у назві роману, що символізує подвійне табу – Не озирайся (вір!) і мовчи (не розшарюй сакральне!). Істинне знання сакральне і вільне від емпіризму. Ця думка закарбована і у Г. Казака:

У всі часи і в усіх регіонах були люди, які зберігали таємницю єдності всіх рушійних сил і передавали через століття полум'я свого знання. Вони не завжди говорили про це і про те, що записували, не кричали на всіх кутах. Можливо, що вони навіть не усвідомлювали свого

завдання, свого призначення, як не усвідомлюють великі люблячі, що вони для того тільки й існують, щоб на землі зберігалася любов, або як великі праведники, яких часто і не знають, являються в світ, щоб справедливість не зникла — а великі вмираючі — щоб смерть залишалася. Ті, хто своїм існуванням і ділом підтримував незгасаючим вогонь творення і передавав його, вони, ці великі невідомі, були хранителями світу. Їх живий дух зазнав небо і пекло, якщо навіть вони і жили, здавалося б, затворниками. Вони бенкетували з богами своїх предків і з демонами пройшли непрохідне, і те, що прозрів їх погляд, стало даністю для інших [Казак, 2005].

Саме такими стають і Роберт, і Марк. Розвиваючи образи персонажів по ходу оповіді, Г. Казак і М. Кідрук доходять висновку про те, що справжнє знання про буття людини формується в цілісності емпіричного та магічного, і дійти цієї істини можна, лише «зазнавши небо і пекло». Герої обох творів помирають і відроджуються неодноразово (нехай і фігурально — у своїх страхіттях та стражданнях), неодноразово рвуться і відновлюються їх зв'язки зі світами, і саме в цих стражданнях відбувається їх ідентичність і народжується цілісне, сакральне, магіко-реалістичне знання.

Висновки

Твори Германа Казака і Макса Кідрука становлять собою яскраві зразки німецького та українського магічного реалізму. Магічно-реалістичний вимір екзистенціальної проблематики увиразнюється інтертекстуальністю, в якій текст роману німецького письменника стає палімпсестом твору української постмодерної літератури: через роман Г. Казака «Місто за рікою» в романі М. Кідрука «Не озирайся і мовчи» встановлюється алюзивний зв'язок із античним текстом, який переосмислюється на національному ґрунті — через фольклорні мотиви й образи. Принцип інтертекстуальності є ключовим в художній побудові обох творів і проявляється в обох романах на декількох рівнях: 1) *екзистенційної тематики та проблематики* в реалізації теми смерті, осмислення проблем переживання свого способу існування та проблем пізнання / самопізнання; 2) на рівні *сюжету*, де ключовим для обох романів є трансформація міфу про Орфея та Еврідіку з переосмисленням мотиву порушення табу; 3) на рівні *мотивів* через смислотворчу та сюжетотворчу функції мотивів чисел, мандрів, дзеркала; 4) на рівні *хронотопу* через властиве магічному реалізму символічне розуміння часопростору; 5) на рівні *образу героя* через формування нового типу героя, що володіє сакральним знанням; 6) нарешті, на рівні *ідеї* вічного преображення і вічного повернення на кола свої, до самого себе через осмислення проблеми життя та смерті та ідея невірності наукового знання для досконалого пізнання як людини, так і світу.

Таким чином романи належать до текстів постмодерної літератури, а індивідуально-авторська концепція магічного реалізму у кожному з творів виявляє постмодерні ознаки магічного реалізму: використання непереборного елементу магії, присутність реалізму у магічному реалізмі, зміна сенсу часу і простору, несумісність розуміння подій, а також відбувається тісне поєднання двох світів — реального та потойбічного. Крізь символічні маркери у творах зображено сучасну авторам дійсність, а події, які відбуваються, не підпорядковуються логіці повсякдення. Постмодерні засоби магічного реалізму, які використовують письменники Г. Казак і М. Кідрук формують літературний простір тексту, взаємодіють із іншими літературними напрямками та стилями — сюрреалізмом, екзистенціалізмом тощо.

Список використаної літератури

Гром'як, Р., Ковалів, Ю., Теремко, В. (Ред.). (2007). *Літературознавчий словник-довідник*. Київ: ВЦ «Академія».

Еліаде, М. (2001). *Священне і мирське*. Київ: «Основи».

Казак, Г. (2003). *Городзарекой*. Відновлено з <https://readli.net/chitat-online/?b=388937&pg=82>

Кідрук, М. (2018). *Не озирайся і мовчи*. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля».

Кобилко, Н. (2021). Сучасна химерна проза та жанрові різновиди «темної літератури». *Проблеми гуманітарних наук: Серія «Філологія»*, 47, 93-98. DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.47.12>

Кучумова, Г.В. (2002). Роман Германа Казака «Город за рекой»: традиции романа воспитания XVIII века. У: *Французька література XVII-XVIII ст. Le site de Nathalia Pakhsarian*. Відновле-

но з <https://www.cross-kpk.ru/ims/files/История%20зарубежной%20литературы/История%20зарубежной%20литературы/sait/index.htm>

Шевченко, В. (2015). Еволюція жанру «химерної прози» в XXI столітті. *Вісник Житомирського державного університету. Серія «Філологічні науки»*, 2, 297-301.

Шевченко, В. (2017). Відродження химерної прози XXI століття на фоні зростання національно-патріотичного настрою в суспільстві держави. *Вісник Запорізького національного університету. Серія «Філологічні науки»*, 1, 67-70.

Ячменьова, М. (2006). Магічний реалізм як дискурс постмодернізму. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*, 26, 155-158.

Bhalla, S. (2018). Magic Realism Aesthetic Blend of Magical and Realistic Elements in Post Modern Fiction. *International Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*, 5 (7), 672-674.

Bowers, M. (2004). *Magical Realism*. London, New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203328088>

D'haen, Th.L. (1995). Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers In: W.B. Faris, L.P. Zamora (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 191-208). Durham: Duke University Press.

Del George, D. (2020). Streaming from the Past: Magical Realism as Postmodern Fairy Tale. In: R. Perez, V. Chevalier (Eds.), *The Palgrave Handbook of Magical Realism in the Twenty-First Century* (pp. 611-636). London: Palgrave Macmillan, Cham. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-39835-4_27

Faris, W.B. (1995). Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. In: W.B. Faris, L.P. Zamora (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 163-190). Durham: Duke University Press.

Faris, W.B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Fokkema, D. (1986). The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. In: D. Fokkema, H. Bertens (Eds.), *Approaching Postmodernism* (pp. 81-98). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Hutcheon, L. (2003). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*. New York & London: Routledge.

Kirchner, D. (1993). *Doppelbödige Wirklichkeit: magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur*. Tübingen: Stauffenburg-Verl.

Leal, L. (1995). Magical Realism in Spanish American Literature. In: W.B. Faris, L.P. Zamora (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 119-124). Durham: Duke University Press.

Lernout, G. (1988). Postmodernist Fiction in Canada. In: Th. D'haen, H. Bertens (Eds.), *Postmodern Studies 1: Postmodern Fiction in Europe and the Americas* (pp. 127-141). Amsterdam: Rodopi.

Lopez, A. (2001). Reason, "the Native", and Desire: a Theory of "Magical Realism". In: Eze, E.C. (Ed.), *Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism* (pp. 143-204). Albany: State University of New York Press.

Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition* (Transl. by G. Bennington & B. Massumi). Manchester: Manchester University Press.

McHale, B. (2001). *Postmodernist Fiction*. London, New York: Cambridge University Press.

Nevil, S. (2015). Magical Realism: Locating its Contours in Postmodern Literature. *Indian Journal of Postcolonial Literature*, 15 (2), 109-115.

Scheffel, M. (1990). *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: StaffenburgColloquium.

Stefanović, M. (2019). Die Begriffsgeschichte des magischen Realismus von der deutschen Malerei bis zur hispanoamerikanische Literatur. *Facta Universitatis Series: Linguistics and Literature*, 17 (1), 11-23. DOI: <https://doi.org/10.22190/FULL19010115>

Todd, R. (1989). Convention and Innovation in British Literature 1981-84: The Contemporaneity of Magic Realism. In: Th. D'haen, R. Grübel and H. Lethen (Eds.), *Convention and Innovation in Literature. Utrecht Publications in General and Comparative Literature* (pp. 361-388). Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Todd, R. (1995). Narrative Trickery and Performative Historiography: Fictional Representation of National Identity in Graham Swift, Peter Carey, and Mordecai Richler. In: W.B. Faris, L.P. Zamora (Eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (pp. 305-328). Durham: Duke University Press.

MAGICAL REALISM IN THE CONTEXT OF POSTMODERN AESTHETICS: HERMANN KASACK'S "THE CITY BEYOND THE RIVER" AND MAX KIDRUK'S "DON'T LOOK BACK AND STAY QUIET" INTER-TEXTUAL CONNECTIONS

Tetiana V. Bykova, Drahomanov Ukrainian State University (Ukraine)

e-mail: t.v.bykova@udu.edu.ua

Nina D. Osmak, Drahomanov Ukrainian State University (Ukraine)

e-mail: n.d.osmak@udu.edu.ua

DOI: <https://doi.org/10.32342/3041-217X-2024-2-28-3>

Key words: *magical realism, postmodernism, mythology, symbolism, mythological time-space, intertext.*

The article is devoted to revealing the main characteristics of Magical Realism as a central feature of postmodern text in the novels by Hermann Kasack "The City Beyond the River" and Max Kidruk "Don't Look Back and Stay Quiet". The intertextual connection between both texts is noted, encompassing mutual references and links to ancient Greek mythology. The main symbolism of the works is analysed, and the ideological content of the text is revealed. *The aim* of the article is to identify the main postmodern features of Magical Realism in the novels by H. Kasack "The City Beyond the River" and M. Kidruk "Don't Look Back and Stay Quiet". The primary *objectives* are to trace the main textual connections between the works of German and Ukrainian authors H. Kasack and M. Kidruk at the intertextual level and at the same time to reveal individual authorial expressions of Magical Realism as one of the main characteristics of the works of postmodern literature. To achieve the stated aim and solve the set tasks, historical-literary, hermeneutic, mythopoetic *methods*, as well as the method of intertextual analysis, were used.

As a result of a study, a consonance between Magical Realism and Postmodernism was identified, which is present at the ideological level: the aesthetics of magical realism and postmodern aesthetics are based on an epistemological crisis caused by a doubt about the legitimacy of "classical" knowledge and the process of cognition. While Postmodernism expresses doubt about the reliability of classical knowledge, magical realism confirms the legitimacy of alternative – non-empirical cognitive experience alongside the classical experience, vividly reflecting this in the strong connection between two realities (empirical and magical), which interact and coexist on equal terms within the work. At the same time, it can be noted that during the postmodern era, the aesthetics of magical realism undergoes transformations. In its traditional principles, which are defined by the use of irresistible element of magic, the presence of realism in magical realism, the violation of conventional notions of time, space and identity, and the attempt to reconcile two contradictory understandings of events (according to V. Faris), the existential idea is realized. Within this framework, philosophical questions about human existence and the experience of one's way of being, the issues of loneliness and death, the meaning of life, personal freedom, knowledge, and self-awareness are explored.

The works of H. Kasack and M. Kidruk serve as vivid examples of German and Ukrainian Magical Realism. The magical and realistic dimension of existential issues is emphasized by intertextuality, in which the text of the German writer's novel becomes a palimpsest of Ukrainian postmodern literature: through H. Kasack's novel "The City Beyond the River" in M. Kidruk's novel "Don't Look Back and Stay Quiet", an allusive connection to ancient texts is established and is reinterpreted on a national basis – through folklore motifs and images. The principle of intertextuality is key to the artistic construction of both works and is manifested across several levels in both novels: 1) existential themes and issues, particularly in exploration of death, understanding the problems of experiencing one's way of being and the problems of cognition / self-knowledge; 2) at the level of the plot, where the key to both novels is the transformation of the myth about Orpheus and Eurydice with a reinterpreting of the motif of breaking the taboo; 3) at the motif level, through the meaning-making and plot-shaping functions of the motifs of numbers, journeys, and mirrors; 4) at the chronotopic level, through the symbolic representation of time and space in magical realism; 5) at character level, through the creation of a new type of hero who possesses sacred knowledge; 6) finally, at the level of ideological transformation and the external return to oneself, through the exploration of the problem of life and death, and the idea of inability of scientific knowledge for the complete understanding of both the human being and the world.

Through symbolic markers, the works depict the author's contemporary reality, and the events that take place do not obey everyday life. The postmodern means of magical realism used by the writers H. Kasack and M. Kidruk form the literary space of the text, interact with other literary movements and styles, such as surrealism, existentialism, etc.

References

Bhalla, S. (2018). *Magic Realism Aesthetic Blend of Magical and Realistic Elements in Post Modern Fiction*. *International Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*, vol. 5, issue 7, pp. 672-674.

- Bowers, M. (2004). *Magic(al) Realism*. London, New York, Routledge, 160 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203328088>
- D'haen, Th.L. (1995). *Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers*. W.B. Faris, L.P. Zamora (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, Duke University Press, pp. 191-208.
- Del George, D. (2020). *Streaming from the Past: Magical Realism as Postmodern Fairy Tale*. R. Perez, V. Chevalier (eds.). *The Palgrave Handbook of Magical Realism in the Twenty-First Century*. London, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 611-636. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-39835-4_27
- Eliade, M. (2001). *Svyashchenne i myrske*. [Sacred and Mundane]. Kyiv, Osnovy Publ., 116 p.
- Faris, W.B. (1995). *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. W.B. Faris, L.P. Zamora (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, Duke University Press, pp. 163-190.
- Faris, W.B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville, Vanderbilt University Press, 280 p.
- Fokkema, D. (1986). *The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts*. D. Fokkema, H. Bertens (eds.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 81-98.
- Hromyak, R., Kovaliv, Yu., Teremko, V. (eds.). (2007). *Literaturoznachnyy slovnyk-dovidnyk* [Literary Dictionary]. Kyiv, Academia Publ., 752 p.
- Hutcheon, L. (2003) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory Fiction*. New York & London, Routledge, 268 p.
- Kasack, H. (2003). *Gorod za rekoy* [The City Beyond the River]. Available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=388937&pg=82> (Accessed 13 November 2024).
- Kidruk, M. (2018). *Ne ozyraysya i movchy* [Do Not Look Back and Stay Quiet]. Kharkiv, Book Club "Family Leisure Club" Publ., 512 p.
- Kirchner, D. (1993). *Doppelbödige Wirklichkeit: magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur* [Ambiguous Reality: Magical Realism and Non-Fascist Literature]. Tübingen, Stauffenburg-Verl, 162 p.
- Kobylko, N. (2021). *Suchasna khymerna proza ta zhanrovi riznovydy "temnoyi literatury"* [Modern whimsical prose and genre varieties of "dark literature"]. *Problems of Humanities: Series "Philology"*, vol. 47, pp. 93-98. DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.47.12>
- Kuchumova, G.V. (2002). *Roman Germana Kazaka "Gorod za rekoi": traditsii romana vospitaniya XVIII veka* [Hermann Kasack's Novel "The City Beyond the River": Traditions of the Bildungsroman of the 18th Century]. *French Literature of the 17th-18th Centuries. Le site de Nathalia Pakhsarian*. Available at: <https://www.cross-kpk.ru/ims/files/История%20зарубежной%20литературы/История%20зарубежной%20литературы/sait/index.htm> (Accessed 13 November 2024).
- Leal, L. (1995). *Magical Realism in Spanish American Literature*. W.B. Faris, L.P. Zamora (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, Duke University Press, pp. 119-124.
- Lernout, G. (1988). *Postmodernist Fiction in Canada*. Th. D'haen, H. Bertens (eds.). *Postmodern Studies 1: Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam, Rodopi, pp. 127-141.
- Lopez, A. (2001). *Reason, "the Native", and Desire: a Theory of "Magical Realism"*. Eze, E.C. (ed.). *Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism*. Albany, State University of New York Press, pp. 143-204.
- Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition* (Transl. by G. Bennington & B. Massumi). Manchester, Manchester University Press, 110 p.
- McHale, B. (2001). *Postmodernist Fiction*. London, New York, Cambridge University Press, 264 p.
- Nevil, S. (2015). *Magical Realism: Locating its Contours in Postmodern Literature*. *Indian Journal of Postcolonial Literature*, vol. 15, issue 2, pp. 109-115.
- Scheffel, M. (1990). *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung* [Magical Realism. The History of a Concept and an Attempt at Its Determination]. Tübingen, StauffenburgColloquium Publ., 194 p.
- Shevchenko, V. (2015). *Evolutsiya zhanru "khymernoyi prozy" v XXI stolitti*. [The evolution of the "fanciful prose" genre in the 21st century]. *Bulletin of Zhytomyr State University. Philological Sciences*, vol. 2, pp. 297-301.
- Shevchenko, V. (2017). *Vidrodzhennya khymernoyi prozy XXI stolittya na foni zrostannya natsionalno-patriotichnoho nastroyu v suspilstvi derzhavy* [The revival of whimsical prose of the 21st century against the background of the growth of national-patriotic mood in the society of the state]. *Bulletin of Zaporizhzhya National University. Philological Sciences*, vol. 1, pp. 67-70.
- Stefanović, M. (2019). *Die Begriffsgeschichte des magischen Realismus von der deutschen Malerei bis zur hispanoamerikanische Literatur* [The Conceptual History of Magical Realism from German Painting to Hispanic American Literature]. *Facta Universitatis Series: Linguistics and Literature*, vol. 17, 1, pp. 11-23. DOI: <https://doi.org/10.22190/FULL19010115>

Todd, R. (1989). Convention and Innovation in British Literature 1981-84: The Contemporaneity of Magic Realism. Th. D'haen, R. Grüber and H. Lethen (eds.). *Convention and Innovation in Literature. Utrecht Publications in General and Comparative Literature*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 361-388.

Todd, R. (1995). Narrative Trickery and Performative Historiography: Fictional Representation of National Identity in Graham Swift, Peter Carey, and Mordecai Richler. W.B. Faris, L.P. Zamora (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, Duke University Press, pp. 305-328.

Yachmenyova, M. (2006). *Mahichnyy realizm yak dyskurs postmodernizmu* [Magic Realism as a discourse of Postmodernism]. *Bulletin of Zhytomyr State University*, vol. 26, pp. 155-158.