

Отримано: 30 квітня 2026 р.

Прорецензовано: 13 травня 2026 р.

Прийнято до друку: 18 травня 2026 р.

Email: moklytsja@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7984-4377>

Research ID: AAA-4343-2022

DOI: [http://doi.org/10.25264/2519-2558-2026-30\(98\)-266-269](http://doi.org/10.25264/2519-2558-2026-30(98)-266-269)

Моклиця М. В. Гра з національним простором у постмодерністській прозі: “Сто років самотності” Габрієля Гарсії Маркеса і “Лебедина зграя” В. Земляка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*: серія «Філологія». Острог: Вид-во НаУОА, 2026. Вип. 30(98). С. 266–269.

УДК: 821.161

Моклиця Марія Василівна,
доктор філологічних наук, професор,
Волинський національний університет імені Лесі Українки

ГРА З НАЦІОНАЛЬНИМ ПРОСТОРОМ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ПРОЗІ: “СТО РОКІВ САМОТНОСТІ” ГАБРІЄЛЯ ГАРСІЇ МАРКЕСА І “ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ” В. ЗЕМЛЯКА

У статті досліджено жанрово-стильові й естетичні перегуки двох романів з метою пояснення збігів типологією, а саме: розгортанням спільного для Маркеса і Земляка європейського барокового дискурсу, який у різних країнах отримав відмінне жанрово-стильове втілення завдяки національній специфіці. Мета дослідження – на прикладі двох текстів, які, на думку дослідників, яскраво втілюють найбільш характерні риси національних літературних явищ, методом звуження об’єкту дослідження до конкретного стильового аспекту класифікувати збіги у постмодерністському контексті. Утілення мети передбачає відповідну методологію: порівняльно-типологічне зіставлення у поєднанні з жанрово-стильовим аналізом, опертя на філософію й естетику постмодернізму. Доведено, що феномен латиноамериканської прози 1950–1980-х років пояснюється її укоріненістю в іспано-французькому бароко, яке у XX столітті набуло форми необароко, вплинуло на різні стильові течії модернізму, насамперед на сюрреалізм. Латиноамериканська проза увібрала в себе бароковий дискурс у контексті постмодернізму, який актуалізував ігровий чинник мистецтва як гру з національною традицією. Неперервність дискурсу, поступова еволюція бароко в необароко XX ст. властива так само українській мистецькій традиції (Сковорода, Котляревський, Шевченко, Майк Йогансен, Тодось Осьмачка, О. Ільченко). У романах простежено гру з традицією у способі, яким обидва автори моделюють свій міфосвіт: це гра з гіпернарративами утопії й антиутопії. На прикладі двох текстів, які яскраво втілюють характерні риси національних літературних явищ (“магічний реалізм”, “химерна проза”), ідентифіковано збіги у постмодерністському контексті. Методологія дослідження – порівняльно-типологічне зіставлення у поєднанні з жанрово-стильовим аналізом, опертя на філософію й естетику постмодернізму.

Ключові слова: бароко, необароко, постмодернізм, “магічний реалізм”, “химерна проза”.

Mariia Moklytsia,
Doctor of Philological Sciences, Professor,
Lesya Ukrainka Volyn National University

THE PLAY WITH NATIONAL SPACE IN POSTMODERN PROSE: “ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE” BY GABRIEL GARCIA MARQUEZ AND “THE SWAN FLOCK” BY V. ZEMLIAK

The article examines genre-stylistic and aesthetic parallels between the two novels with the aim of explaining their similarities through typology, namely, through the unfolding of a shared European Baroque discourse common to both Márquez and Zemliak, which in different countries acquired distinct genre and stylistic forms due to national specificity. It is argued that the phenomenon of Latin American prose of the 1950s–1980s is explained by its rootedness in Spanish-French Baroque, which in the twentieth century assumed the form of Neo-Baroque and influenced various stylistic trends of modernism, most notably Surrealism.

Latin American prose incorporated the Baroque discourse within the context of postmodernism, which actualized the ludic dimension of art as a play with national tradition. The continuity of this discourse and the gradual evolution of Baroque into twentieth-century Neo-Baroque are also characteristic of the Ukrainian artistic tradition (Hryhorii Skovoroda, Ivan Kotliarevskiy, Taras Shevchenko, Maik Yohansen, Todos Osmachka, O. Ilchenko). In the novels, a play with tradition is traced in the way both authors model their mythopoetic worlds: this is a play with the hyper-narratives of utopia and dystopia. Based on two texts that vividly embody the characteristic features of national literary phenomena (“magical realism”, “chimerical prose”), convergences within the postmodern context are identified. The research methodology is based on comparative-typological analysis combined with genre-stylistic analysis and grounded in the philosophy and aesthetics of postmodernism.

Keywords: Baroque, Neo-Baroque, postmodernism, “magical realism”, “chimerical prose”.

Вступ. У передмові до видання “Лебединої зграї” 2002 року М. Слабошпицький застеріг літературознавців, які шукали в “Лебединій зграї” впливи роману Г. Маркеса “Сто років самотності”: “...коли Земляк писав свій твір, “Сто років самотності” ще не були перекладені ні російською, ні українською мовами” (Слабошпицький: 2002, 12). Але ж критики не з доброго дива почали шукати впливи, ймовірно, тому й почали шукати, що помітили перегуки між творами. Слабошпицький наголошував українську самотність роману Василя Земляка, відкинув впливи, а перегуки, здається, не зауважив. А їх насправді чимало, настільки, що обходити їх увагою не доводиться. Треба пояснювати.

Я побачила нові перегуки двох відомих текстів завдяки ракурсу: особливості моделювання національного простору. Цей ракурс дозволив чіткіше і глибше побачити за двома романами ті явища, які вони представляють: латиноамериканський “магічний реалізм” й українську “химерну прозу”. Те, що ці явища якимось споріднені, лежить на поверхні і ніби навіть не викликає сумніву. А творчість, принаймні окремі твори, Віри Вовк, української авторки, мешканки волею долі Південної Америки, не тільки стилістично, а й географічно в магічний реалізм вписується і може слугувати підставою для компаративних студій. Було б чудово, якщо такі студії поширилися в українській науці й обросли численними паралелями між конкретними текстами. На жаль, здається, що відчуття спорідненості двох явищ базується переважно на семантичній синонімії

двох термінів, адже це в одному і другому випадку про поєднання магічного з реальним (хімерне – магічне, як і навпаки, будь-що магічне – хімерне). Щоправда, у численних українських довідниках і працях з методики викладання літератури чомусь домінує поняття не магія, як закликає термін, а фантастика. Поєднання фантастичного з реалістичним – настільки вдячна формула, що з нею можна сміливо підходити чи не до кожного твору і національної, і світової літератури, включно з поважними реалістами XIX століття.

Історія з науковою рефлексією над двома явищами загалом сповнена подібними парадоксами. Сьогодні у списках «магічних реалістів» не одні лише латиноамериканці панують, як було тривалий час. У тих рядах можна натрапити на німецькомовних авторів Франца Кафку і Гюнтера Грасса, незважаючи на їх приналежність до різних періодів розвитку літератури. Це завдяки історії терміну «магічний реалізм», вжитого Францом Рохом щодо німецького постекспресіонізму у живописі 1920–1930-х років. Але, окрім того, у списках трапляються такі імена, як Бруно Шульц, Салман Рушді чи Харукі Муракамі. І заперечити важко: таки ж поєднують ці автори фантастичне й реальне, кожен на власний розсуд. Але водночас варто й визнати: при такому розширенні меж термін «магічний реалізм» не здатен бути критерієм для розрізнення текстів (де «магічний реалізм», а де ні). Це нагадує історію терміну «соц.реалізм»: усі письменники соціалістичної імперії за визначенням були соц.реалістами, це треба було прийняти до відома як факт, що не підлягає сумніву. Виявляти соц.реалізм як ознаку певного стилю не було необхідності, точніше, такі спроби навіть наражали критика на небезпеку ідеологічного прорахунку.

Хоч явище «магічного реалізму» історично належить до постмодернізму, його дослідники не надто переймаються взаємозв'язком, власне, зовсім його деактуалізують, розширюючи списки представників без жодних обмежень у часі і просторі.

Подібна історія відбувається з рефлексією над українською «хімерною прозою». В. Чайковська, підсумовуючи історію вжитку терміну (зокрема, йшлося про його «затирання» в радянські часи), наголошує: «Отже, ми можемо говорити про національні витоки, власне підґрунтя хімерної прози, яка не була запозичена. Це явище являє собою синтез національних фольклорних набутків і літературної традиції. Тому найвідповіднішим даному явищу є і сам термін хімерний. Штучно накладати на нього типологічно інші, як ось магічний, параболічний, або карнавальний, означає не враховувати самої національної специфіки. Так само подібні явища у грузинській, латино-американській, киргизькій літературах закорінені у свої традиції. Зіставлення тут може бути лише типологічне» (Чайковська: 2006, 82). Це, звісно, так, йдеться саме про типологію. Але яка типологія пояснює численні збіги між двома текстами, якщо не йдеться про впливи? Що спільного між латиноамериканською й українською прозою, яка стала стильовим явищем у 1950–1980-х роках у настільки віддалених традиціях (особливо якщо вести мову про фольклор)?

Те, що обидва явища належать до постмодерністського періоду, не наштовхує дослідників шукати типологічну спорідненість саме тут. Про окремі риси постмодернізму в хімерній прозі написав ще наприкінці минулого століття Р. Семків (Семків: 1999), але тема одразу й згасла.

Мета цього дослідження – на прикладі двох текстів, які, на думку дослідників, яскраво втілюють найбільш характерні риси національних літературних явищ, методом звуження об'єкту дослідження до конкретного стильового аспекту класифікувати збіги у постмодерністському контексті. Утілення мети передбачає відповідну методологію: порівняльно-типологічне зіставлення у поєднанні з жанрово-стильовим аналізом, опертя на філософію й естетику постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. У романах Г. Г. Маркеса і В. Земляка стилістично вишукано, іронічно, дотепно, а часом глибоко трагічно розказана історія двох вигаданих просторів: Макондо і Вавилон. Те, що це вигадані простори, нараторами не приховується, але все ж достатньо послідовно маскується, часом навіть читача вводиться в оману, він мусить здогадатися, які ж географічні об'єкти вигадані, а які реально існують. Виглядає, що автори пропонують читачеві захопиту гру в моделювання світу, на зразок тих, які стали популярні в сучасних відеоіграх штибу «Цивілізацій».

В обох романах зображені історичні реалії, розміщені в національному просторі. Цей простір наділений рисами топографії, рослинного і тваринного світу, клімату країн, з яких автори родом: Колумбії у Маркеса, України у Земляка. Описам місцевості присвячено чимало фрагментів тексту, які створюють враження повної достовірності, хоча ні Макондо, ні Вавилон не є переназванням якихось конкретних селищ чи містечок, важливих у біографіях авторів.

Обидва простори наділені не лише ознаками національного колориту, а й епічною історією від часів заснування. Це простір, який заселяється людьми і змінюється завдяки їхній діяльності. У географічні реалії вписується цивілізаційний процес. Історія заснування Макондо сповнена майже анекдотичних казусів. Засновник міста Хосе Аркадіо покинув селище, де родина Буендіа мешкала із XVI століття, через те, що його переслідував привид вбитого ним суперника по півнячих боях. За Хосе пішли численні молоді сім'ї. «І ось одного ранку, після майже двох років блукань, їм випало стати першими смертними, які побачили західний схил гірського хребта. З укритої хмарами вершини вони споглядали неосяжний перерізаний ріками обшир – величезну долину, що сягала другого кінця світу. Але до моря вони так і не вийшли. Однієї ночі, проблукавши кілька місяців болотами, забравши далеко від місць, де востаннє зустріли тубільців, вони стали табором на березі кам'янистої річки, де вода була схожа на застиглий потік рідкого скла. <...> Вночі Хосе Аркадіо Буендіа бачив сон, ніби на місці їхнього табору виросло гомінке місто, де будинки були із дзеркальними стінами. Він спитав, що це за місто, і йому у відповідь сказали назву, що її він зроду не чув, зовсім беззмстовну, яка, однак, уві сні була надприродно звучною: Макондо. Назавтра він упевнив своїх супутників у тому, що їм ніколи не вдасться вийти до моря. І наказав валити дерева та розчищати в найпрохолоднішому місці біля річки галявину; отут вони й заснували селище» (Маркес: 2004, 40–41; 41).

Оскільки за планом переселенці мали перейти гірський край і вийти до моря з іншого боку континенту, Хосе Аркадіо Буендіа ще якийсь час після заснування здійснював тривалі походи, поки не дійшов висновку: – «Макондо звідусіль оточене водою».

Уявлення про Макондо, розміщене на півострові, протрималося досить довгий час завдяки дуже сумнівній карті, що її намалював Хосе Аркадіо Буендіа, повернувшись зі своєї експедиції. Він накреслював її з люттю, навмисно перебільшуючи труднощі сполучення з зовнішнім світом, немовби щоб покарати себе за такий нерозважливий вибір місця» (Маркес: 2004, 31).

Значно пізніше, коли вкотре почалась війна, і солдати «вирушили з полковником Ауреліано Буендіа визволяти революційного генерала Вікторіо Медіну, засудженого на смерть у Ріоачі. Думали виграти час, переваливши через гірський хребет



дорогою, якою пройшов Хосе Аркадіо Буендіа, перше ніж заснував Макондо, але не минуло й тижня, як пересвідчилися, що це нездійснений намір” (Маркес: 2004, 135). Місто Ріоача, реальне колумбійське місто, знаходиться у центрі затишних баталій між лібералами і консерваторами країни. Описи політичного життя країни вочевидь насканені реальністю, прожитого автором роману. Але те, що ще одним центром подій стає вигадане Макондо, надає всій історії сенс не надто достовірного наративу. Власне, читачі стають свідками не лише заснування, розвитку й розквіту цивілізації, а й її занепаду та знищення у формі біблійного потопу. Отже, це не локальна історія однієї з країн земної кулі, а історія всіх людських утопій. В основі цієї легкої іронічної оповіді лежить постмодерністська недовіра до здатності людини розумної збудувати світ “свободи, рівності й братерства” або, хоча б, мирного і пристойного життя.

На думку Тимофія Гавриліва, “У не зовсім колумбійсько-іспанське Маркесове речення, багатопланове, по-бароковому закручене й легкевплася історія європейських літератур – від давніх греків до Мільтона і Бальзака, все те, що було перечитане і всотане в період навчання і самонавчання” (Гаврилів, 2015). З цим варто погодитись, але додати: більшою мірою Сервантес і Рабле, а бароко актуалізувалось завдяки іспано-французькому сюрреалізму, вплив якого добре відчутний майже на всій іспаномовній латиноамериканській прозі.

Не менш літературно виглядає й історія Вавилону – українська цивілізаційна модель, запропонована читачеві Василям Земляком. “Наш старенький, многогрішний, та в чомусь, проте, і немеркнучий Вавилон, що, окрім назви, запозиченої з Дворіччя, не має нічого спільного з Вавилоном месопотамським, стоїть, як і стояв здавен, над річкою Чебрецем, мало-відомою притокою Південного Бугу, майже нечутною в повінь та хлопотно-тривожною в сушу. На високій береговині все літо синьо та сумно цвіте чебрець, найменша квітка з-поміж квіток, від чого й названо річку. Чебрець вабить до себе гаї – ясенів, берестові, черемхові, й сам губиться в них, однак ненадовго – зразу ж за Вавилоном вигулькне з-під старих вільх і вже вільно тече собі у не такі вже й незнані краї – до Журбова, де його перепиняють греблею, а вже звідтіля по-линовим степом до Глинська, де впадає в Південний Буг і де ми з вами побуваємо неодмінно...” (Земляк: 2002, 15). Це початок роману “Лебедина зграя”, який справляє враження топографічної достовірності. Насправді достовірно існуючими географічними поняттями є лише найбільш віддалені від Вавилону, а всі ближні села, як то Журбів, Глинськ, Зелений Млини, Семиводи, Прицьке тощо, виявляється, на географічній карті України відсутні. Є, звісно, Південний Буг, але у нього нема притоки Чебрець. Тобто вписаність в реальність якась дуже вже іронічна, точніше кажучи, ігрова. Читаємо далі: “... колись наш Вавилон був двоярусним городом, оточеним валами, рештки яких збереглися й донині; мав він дві вежі – північну та південну, – на яких вдень і вночі чатувала сторожа. А в центрі Вавилону, на самім принебесі, з якого все постає в дещо іншому світлі, ніби стояв колись так званий Сонячний камінь, як у древніх інків; по тому каменю відлічували плин часу – місяці та роки, хоч як те робили – втрачено на обох континентах. Переказують безліч інших подробиць про минуле цього раннього поселення, начебто заснованого ще напівміфічними таврами, коли тих витіснили чужинці з теплих берегів Понтію й примусили шукати іншого пристановища” (Земляк: 2002, 16).

У Вавилоні є Абіссинські гори, татарські вали, гоїдалка над урвищем, вигадана і змайстрована Орфеєм, і багато інших чудасій. Так само, як і в романі Маркеса, історія містечка починається з XVI століття, але зупиняється і зосереджується на столітті XX. Це так само утопічна історія побудови нового прекрасного світу, спочатку під назвою “Комуна”, а потім “Колгосп”, з подібними ж міжусобними битвами. Автор пропонує читачеві численні відсилання не стільки до історії як такої, скільки до її літературних версій, грається утопічним міфом з метою його іронічного підважування.

Слід зауважити, що антирадянська критика в романі значно перебільшена сучасними дослідниками. Скажімо, у такому прочитанні: “У “Лебединій зграї” більшовизм-комунізм символічно прив’язаний до “низу”, “вгорі” ж перебуває заможне селянство, яке опирається свавіллям нової влади” (Ткаченко: 2023, 82). Протистояння комунарів і “куркулів” в романі свідомо позбавлене чітких маркерів, завдяки яким читач може відстежити погляди автора на класову боротьбу конкретного історичного часу. Пагорбистість Вавилону справді містить елемент соціальної ієрархії, але розшарування надто змінне, рух знизу вгору і навпаки не відбиває класового розшарування, а скоріше урівнює всіх мешканців громади (філософ Фабіян мешкає на горі, у старовинному будинку, що колись втілював високу владу, але перебуває частіше унизу). В ідеальному Вавилоні кожен має вільний вибір.

Землякові властиві утопічні ілюзії, він моделює не той варіант побудови комунізму, що відбувся в реальному СРСР, а можливий. У нього всі розкуркулені куркулі щасливо повтікали, повернулись у Вавилон і разом з усіма взялися до роботи. Це не підлабузницька ідеалізація, як було в 1930–1940-і роках у багатьох творах соц.реалізму, а усвідомлена гра з читачем, випробування його пам’яті, світогляду. Автор іронічно ідеалізує Вавилон, але цілком серйозно поза тим утверджує національну сутність уявного світу.

Неважко відстежити подібний, але цілком окремий самодостатній дискурс: українське бароко, зі Сковородою, Котляревським і Гоголем, Шевченко, далі необарокова проза 1920–1930-х років (Майк Йогансен, Осьмачка) і, нарешті, роман О. Ільченка (1958), жанрове визначення якого – український химерний роман.

Якщо говорити про якість мистецтва, що воно поєднує фантастичне й реальне, то починати варто саме з бароко, хоча й до нього, звісно, було чимало подібних поєднань. Але для бароко це засада світогляду й естетики, суть якої полягає в поєднанні непокінченого, зумовленого постренесансним розумінням, що джерело цієї несумісності – внутрішня людина.

Романи Маркеса і Земляка абсолютно природно зросли на необароковому дискурсі XX століття, кожен у своїй, суто національній традиції. І вони органічно, так само, як і представлені цими творами явища “магічного реалізму” і “химерної прози”, вписались у постмодерністський період, новаторством авторського стилю завдячують саме йому. Романи поєднують утопію й антиутопію в змодельованому міфосвіті: це принципове, базове поєднання непокінченого. Протилежності органічно зростаються, наратив стає мистецтвом, бо автори глибоко усвідомили феномен людини.

Гра авторів з читачем базується на постмодерній недовірі до гіпернаративів, особливо ідеологічного походження, найчіткіше сформульований Ж.-Ф. Ліотаром у праці “Ситуація постмодерну” (1974). Згадаємо окремі тези цієї праці: “Наука завжди була в конфлікті з наративами. Судячи за мірками науки, більшість наративів виявляються байками” (Ліотар: 1995, 16); “...нарація – це квінтесенція традиційного знання значно більшою мірою, ніж заведено вважати” (Ліотар: 1995, 24); “...наративне знання не надає пріоритету питанню про його власну легітимізацію й тому воно стверджує себе у практиці своєї трансляції, не маючи ресурсів для аргументації й доведень” (Ліотар: 1995, 24); “Наука, яка не легітимізує себе, не є

справжньою наукою; якщо дискурс, який призначено легітимізувати, мабуть, належить до донаукової форми знання, подібної до вульгарного наративу, то він зведений до рівня ідеології або інструменту влади” (Ліотар: 1995, 28). Йдеться про постмодерністське дистанціювання від так званого традиційного знання, яке базується на вірі і не потребує наукової легітимації. Ліотар називає його наративами або гіпернаративами. Але цей ряд означень можна розширити (в доповнення до визначення “байки”): міфи і стереотипи, популярні наративи, які передаються з покоління до покоління й отримують статус традиції, що не підлягає сумніву. Саме вони ефективно використовуються для ідеологічної обробки масової свідомості, характерної для тоталітарного державного устрою. Власне, усвідомити зло влади гіпернаративів Ліотару, як і багатьом письменникам до нього, вдалося на основі досвіду Другої світової війни. Саме вона показала, наскільки могутньою стає ця влада, якщо гіпернаративи потрапляють на озброєння ідеології і стають базою для агресивного загарбницького світогляду.

Висновки. Латиноамериканська проза “магічного реалізму”, завдяки розгортанню необарокового дискурсу, стала закономірним явищем постмодернізму. Актуалізація ігрового складника мистецтва дозволила органічно поєднати неподільне, зокрема гіпернаративи утопії й антиутопії, з метою іронічного перегляду усталених і непохитних упереджень, характерних для масової свідомості.

Подібна логіка розгортання барокового дискурсу спрацювала і при формуванні “хімерної прози”. Її надзавданням став перегляд соц.реалістичного канону в ігровій формі, що дозволило замаскувати антиутопізм і водночас притлумити утопізм авторського світосприйняття.

Фольклорний додаток і там, і там грає роль маскараду (для латиноамериканської традиції характерний термін “карнавальний”, для української – бурлескно-травестійний), що суттєво відрізняється від романтичного і модерністського використання фольклору.

У романах Маркеса і Земляка є свідома настанова на притлумлення авторського самовираження, характерного для модернізму, не зовсім “смерть автора”, за Р. Бартом, але перетворення митця з Деміурга на Скриптора – це напевне. Скриптор, щоправда, літописець удаваний, насамперед це захоплений і захопливий казкар, який своєю грою тестує читача на його укоріненість у культурні і літературні дискурси, змушує відгадувати загадки, відчитувати алюзії й підтексти, схоплювати іронічні натяки, а в підсумку переосмислювати ті міфи, які стали стереотипами й маніпулятивною зброєю авторитарного правління.

Література:

1. Гаврилів Т. Феномен Маркеса. *Zbruc*. 2016. URL: <https://zbruc.eu/node/55201>.
2. Земляк В. Лебедина зграя : роман. Київ : Махаон-Україна, 2002.
3. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5–6. С. 15–38.
4. Маркес Г. І. Сто років самотності : роман. Повісті. Оповідання. Київ : ВД “Всесвіт”, 2004.
5. Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка “Лебедина зграя”. *Наукові записки НаУКМА. Серія: Філологія*. 1999. Т. 17. С. 68–74.
6. Слабошпицький М. Невипита в Стокгольмі кава. *Лебедина зграя : роман / В. Земляк*. Київ : Махаон-Україна, 2002. С. 5–14.
7. Ткаченко О. Поетика міфу та символіка в романі Василя Земляка “Лебедина зграя”. *Академічні студії. Серія “Гуманітарні науки”*. 2023. № 2. С. 47–53.
8. Чайковська В. Українська химерна проза: історія народження терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 26. С. 79–82.

References:

1. Havryliv, T. (2016). Fenomen Markesa [The Marquez phenomenon]. *Zbruc*. URL: <https://zbruc.eu/node/55201> [in Ukrainian].
2. Zemlyak, V. (2002). *Lebedyna zhraia. Roman* [A Flock of Swans. A Novel]. Mahaon-Ukraine [in Ukrainian].
3. Liotar, Zh.-F. (1995). Sytuatsiia postmodernu [The Postmodern Situation] (Yu. Dzhulay, Trans.). *Filosofska i sotsiologichna dumka*, (5–6), 15–38 [in Ukrainian].
4. Markes, H. H. (2004). *Sto rokiv samotnosti: Roman. Povisti. Opovidannia* [One Hundred Years of Solitude] (P. Sokolovskiy, Trans.). VD “Vsesvit” [in Ukrainian].
5. Semkiv, R. (1999). Elementy postmodernoi poetyky v romani V. Zemliaka “Lebedyna zhraia” [Elements of postmodern poetics in V. Zemlyak’s novel “A Flock of Swans”]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Serii: Filolohiia*, 17, 68–74 [in Ukrainian].
6. Slaboshpytskyi, M. (2002). Nevypyta v Stokholmi kava [Undrunk coffee in Stockholm]. In V. Zemlyak, *Lebedyna zhraia* [A Flock of Swans] (pp. 5–14). Mahaon-Ukraine [in Ukrainian].
7. Tkachenko, O. (2023). Poetyka mifu ta symvolika v romani Vasyliia Zemliaka “Lebedyna zhraia” [Poetics of myth and symbolism in Vasyl Zemlyak’s novel “A Flock of Swans”]. *Akademichni studii. Seriiia “Humanitarni nauky”*, 2, 47–53 [in Ukrainian].
8. Chaikovska, V. (2006). Ukrainska khymerna proza: istoriia narodzhennia termina [Ukrainian whimsical prose: the history of the term]. *Visnyk Zhytomirskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 26, 79–82 [in Ukrainian].