

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра зарубіжної літератури

Поетика магічного в оповіданнях Габрієля Гарсія Маркеса

Кваліфікаційна робота
студентки IV курсу бакалаврату
освітньої програми
**«Зарубіжна література та англійська
мова: теорія і методика навчання»,**
спеціальність – 014.02 Середня освіта
Вероніки Олександрівни КРЕМЕНЧУК

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. кафедри зарубіжної літератури Ольга ШЕСТОПАЛ

Рецензент:

PhD, ас. кафедри зарубіжної літератури, Оксана САВИЧ

Засвідчую, що у цій бакалаврській роботі немає запозичень
з праць інших авторів без відповідних посилань

Студентка _____

«Допущено до захисту»

Протокол засідання кафедри зарубіжної літератури

протокол №__ від «__»_____2025 року

завідувач кафедри _____

д.філол.н., проф. Лілія МІРОШНИЧЕНКО

КИЇВ 2025

Анотація

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню поетики магічного реалізму в оповіданнях Габріеля Гарсії Маркеса. У дослідженні здійснено комплексний аналіз історичних, філософських і культурних джерел цього художнього напрямку, розглянуто його естетичні засади, зокрема в контексті латиноамериканської традиції. Особливу увагу приділено теоретичній моделі Венді Б. Фаріс, що визначає такі ключові риси магічного реалізму: «елемент незбагненності» (Irreducible element), «чуттєвий світ» (Phenomenal world), «порушення впевненості» (Unsettling doubts), «злиття реальностей» (Merging realms), та «руйнування часу, простору та ідентичності» (Disruptions of Time, Space and Identity).

Основна частина роботи зосереджена на аналізі оповідань «Море давніх часів», «Світло як вода», «Найвродливіший у світі потопельник», «Очі блакитного собаки» та «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру і її бездушну бабусю». У текстах простежено реалізацію магічного через особливу наративну стратегію, алегоричні підтексти, систему образів та символів, а також особливості просторово-часової організації.

Практична цінність роботи полягає в розробці інтерактивного уроку для 11 класу, спрямованого на формування літературознавчих навичок, критичного мислення та естетичної чутливості. Представлено ефективну модель викладання складного художнього матеріалу в шкільному контексті через ігрові та мультимедійні методи.

Результати дослідження можуть бути використані у викладанні зарубіжної літератури, створенні методичних матеріалів, а також у подальших літературознавчих розвідках магічного реалізму.

Ключові слова: магічний реалізм, Габріель Гарсія Маркес, коротка проза, наративна стратегія, Венді Б. Фаріс, просторово-часова організація, інтерактивні методи навчання, шкільна програма із зарубіжної літератури.

Abstract

The qualification thesis is dedicated to the study of the poetics of magical realism in the short stories of Gabriel García Márquez. The research offers a comprehensive analysis of the historical, philosophical, and cultural sources of this literary trend and examines its aesthetic foundations, particularly within the context of the Latin American tradition. Special attention is given to Wendy B. Faris's theoretical model, which defines the key features of magical realism, including: the irreducible element, the phenomenal world, unsettling doubts, merging realms, and disruptions of time, space, and identity.

The main part of the work focuses on the analysis of the short stories «The Sea of Lost Time», «Light Is Like Water», «The Handsomest Drowned Man in the World», «Eyes of a Blue Dog», and «The Incredible and Sad Tale of Innocent Eréndira and Her Heartless Grandmother». The texts are examined for their realization of the magical through unique narrative strategies, allegorical subtexts, a system of imagery and symbols, as well as the features of spatial and temporal organization.

The practical value of this work lies in the development of an interactive lesson for 11th-grade students aimed at fostering literary analysis skills, critical thinking, and aesthetic sensitivity. It presents an effective model for teaching complex literary material in a school setting through game-based and multimedia methods.

The results of the research can be used in the teaching of world literature, the creation of methodological materials, and in further literary studies on magical realism.

Keywords: magical realism, Gabriel García Márquez, short fiction, narrative strategy, Wendy B. Faris, spatial and temporal organization, interactive teaching methods, world literature curriculum.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ	9
1.1 Витоки та еволюція магічного реалізму. Його зв'язок з культурою Латинської Америки	9
1.2. Теоретичні аспекти магічного реалізму	13
1.3. Вплив творчості Габріеля Гарсія Маркеса на латиноамериканський літературний процес. Особливості реалізації поетики магічного в творчості автора.....	21
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	26
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ПОЕТИКИ МАГІЧНОГО В ОПОВІДАННЯХ ГАБРІЕЛЯ ГАРСІЯ МАРКЕСА	27
2.1. Магічне і реальне в короткій прозі Г.Г. Маркеса	28
2.2. Образна та символічна система оповідань	38
2.3. Роль магічного в побудові часопростору та наративної специфіки оповідань Маркеса	46
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	53
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ОПОВІДАНЬ МАРКЕСА В ШКОЛІ.....	55
3.1. Розробка уроку-командної гри “Чотири двері у магічний світ”	55
3.2. Методичні рекомендації щодо організації уроку-командної гри “Чотири двері у магічний світ”	59
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	62
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	66

ВСТУП

Актуальність теми. Латиноамериканська література другої половини ХХ століття відзначається розмаїттям художньо-естетичних пошуків, серед яких особливе місце займає саме магічний реалізм. Напряму, який часто або співвідносять, або використовують в одному контексті з неосюрреалізмом і фантастичним реалізмом, має, однак, свій власний шлях розвитку, тісно пов'язаний з культурою та історією Південної Америки. Культурний спадок численних корінних народів, які населяли регіон в «доколумбовий період», а також ті зміни, які принесли на континент століття європейської колонізації, зараз розглядають як основні чинники формування даного напрямку.

Фундаторами магічного реалізму, і разом з тим найвпливовішими представниками, називають цілу плеяду латиноамериканських письменників, таких як Хорхе Луїс Борхес, Жоржі Амаду чи Хуліо Кортасар. На одному щаблі з ними стоїть також найвизначніший письменник, який належить до цього напрямку – Габріель Гарсія Маркес. Літературний доробок Г.Г. Маркеса складається з творів, чії наративи ґрунтуються на особливому типі міфопоетичного мислення, а фантастичне органічно вплітається в реалістичну канву. Таким чином, Габріель Гарсія Маркес репрезентує латиноамериканське світобачення і культурно-історичний контекст, пропонуючи нам тексти, які залишаються цікавими як читачам, так і літературознавцям з усього світу.

Актуальність дослідження зумовлена недостатньою увагою українського літературознавства до творчості латиноамериканських авторів, а також перспективністю всебічного аналізу латиноамериканського погляду на магічний реалізм та особливості його художньої реалізації в малій прозі Габріеля Гарсія Маркеса, чий літературний доробок залишається актуальним і для сучасного читача.

Новизна роботи полягає в дослідженні концепції магічного реалізму крізь призму латиноамериканського контексту особливостей її реалізації на прикладі

малодосліджених у вітчизняному літературознавстві оповідань Габріеля Гарсія Маркеса.

Об'єктом дослідження є оповідання Габріеля Гарсія Маркеса «Світло як вода» («La Luz Es Como El Agua», 1978) в англійському перекладі Теренса Кларка (“Light is Like Water”), «Очі блакитного собаки» («Ojos de perro azul», 1974) в англійському перекладі Грегорі Рабасси (“Eyes of a Blue Dog”), «Море давніх часів» («El mar del tiempo perdido», 1961) в українському перекладі Олени Катаєвої, «Найвродливіший у світі потопельник» («El ahogado más hermoso del mundo», 1968) у перекладі Сергія Борщевського та «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру і її бездушну бабуню» («La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada», 1972) у перекладі Маргарити Жердинівської.

Предметом дослідження є прийоми та засоби використання поетики магічного в оповіданнях Габріеля Гарсія Маркеса.

Мета даної роботи полягає у розкритті особливостей поетики магічного реалізму в малій прозі Г.Г. Маркеса.

Поставлена мета дослідження передбачає наступні **завдання**:

- дослідити витоки та історію розвитку концепції магічного реалізму та її зв'язок з латиноамериканським культурним контекстом;
- визначити місце та особливості розвитку магічного реалізму в літературі ХХ століття;
- окреслити загальні риси поетики магічного та прийомів її художньої реалізації в творчості Габріеля Гарсія Маркеса;
- проаналізувати особливості зіткнення рис магічного та реального у обраних оповіданнях автора;
- дослідити вплив міфу на поетику магічного в оповіданнях автора;
- проаналізувати особливості хронотопу та наративну специфіку оповідань Г.Г. Маркеса;
- розглянути актуальність вивчення обраних оповідань Г.Г. Маркеса в 11 класі середньої школи;

- розробити план-конспект уроку про напрям магічного реалізму на прикладі обраних оповідань;
- узагальнити результати дослідження.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що включає структурно-семіотичний, біографічний, міфопоетичний, жанрологічний, компаративний та культурно-історичний методи аналізу.

Теоретичну базу дослідження складають праці Елізабет Г. Найтінгейл «An Infinite Succession of Steps: Magical Realism's Prehistory» (2022) [36], яка розглядає витoki та історію розвитку напрямку магічного реалізму. Дослідження Ананьї Бгардвадж «Magical Realism: A Political tool for the Marginalised to Rewrite Histories» (2020) [20] та Керолін Бенетт «The Politics and Poetics of Latin American Magical Realism» (1999) [19] допомогли проаналізувати особливості колоніального та постколоніального впливу на формування напрямку. Теоретичні аспекти магічного реалізму та особливості містифікації ним наративу були проаналізовані з допомогою праці Венді Б. Фаріс «Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative» (2004) [25]. Автобіографія Габріеля Гарсія Маркеса «Vivir para contarla» (2002) [35], висвітлила фактичні відомості про життя автора, які допомогли глибше зрозуміти особливості його світобачення та творчого методу.

Серед вітчизняних дослідників варто виділити літературознавицю Тетяну Коноваленько, авторку наукових досліджень та статей, зокрема про магічний реалізм в англomовній та українській літературі. Також дане дослідження базувалось на таких статтях, як «Природа магічного у творчості Г.Г. Маркеса» (2017) Марії Фока [12], в якій розглядається вплив магічного на імпліцитний смисл творів Маркеса і лекції Ростислава Семків «Маркес і світ його самотності» (2020) з курсу «Класика літератури: знати більше» [15].

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її результатів у вивченні зарубіжної літератури в середній школі, літературознавчих дослідженнях магічного реалізму та при підготовці навчальних програм з аналізу сучасної латиноамериканської прози.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Перший розділ під назвою «Теоретичні аспекти магічного реалізму» має три підрозділи, другий розділ «Аналіз поезики магічного в оповіданнях Габріеля Гарсія Маркеса» налічує три підрозділи, а третій розділ «Місце короткої прози Маркеса в українській шкільній програмі» є методичним і налічує два підрозділи, один з яких – план-конспект уроку «Чотири двері у магічний світ».

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МАГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ

1.1. Витоки та еволюція магічного реалізму. Його зв'язок з культурою Латинської Америки

У сучасному літературознавстві концепцію магічного реалізму прийнято розглядати у нерозривному зв'язку з літературою Латинської Америки. Проте її історія починається задовго до того, як поняття отримало офіційну назву. Міфи, легенди і народні вірування глибоко вкорінені у всі культури світу, в тому числі і західні. Фольклор, як міцний фундамент літератури, змушував західну культуру із століття в століття повертатися до його традицій та специфічного сприйняття реальності. В мистецтві, вигадка почала проникати в знайому людині реальність давно: це помітно через послідовний розвиток ставлення людства до концепції магічного протягом його історії.

Вперше термін «магічний реалізм» (нім. *Magischer Realismus*) використав німецький мистецтвознавець Франц Рох у 1925 році у праці «*Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*» [40]. Спочатку це поняття застосовували до живопису, зокрема течії «нова речевість» («*Neue Sachlichkeit*»), що відрізнялася від сюрреалізму меншою залежністю від абстрактного та підсвідомого. Згодом магічний реалізм проник у літературу через творчість італійського письменника Массімо Бонтемпеллі, а потім поширився в інших країнах.

У 1927 році, два роки після публікації, праця Ф. Роха була перекладена для іспаномовного журналу «*Revista de Occidente*» (1923) редакторства Хосе Ортегі-і-Гассета. Вона, безумовно, справила сильне враження на латиноамериканських письменників. Напрям, описаний Рохом, виявився для них органічним способом художнього вираження «чудесної реальності», унікальної для їхньої культури. Варто зауважити, що магічний реалізм як спосіб мислення та мистецького вираження мав підґрунтя в самій культурі Латинської Америки ще до моменту, коли термін почали безпосередньо використовувати. У доколумбових цивілізаціях регіону, таких як майя, інки та ацтеки, існувало глибоко

міфологізоване світосприйняття, в якому надприродне і матеріальне тісно перепліталися. Космос, духи, божества і магичні ритуали були не вигадкою, а частиною їхньої буденності. Саме ця множинність реальностей, віра в циклічність часу, символізм природи, сакральність історії стали підґрунтям для подальшого формування магичного реалізму в латиноамериканській літературі.

За аналогією з осмисленням магичного в різні періоди розвитку європейської культури, корінні народи Латинської Америки так само вдавалися до міфологізації власного світогляду. Зразки міфології майя, ацтеків та інків, що мали безпосередній вплив на формування уявлень про реальність сучасних народів регіону, збереглися у вигляді письмових та усних джерел. На їхньому прикладі можна простежити поступовий розвиток основних положень концепції «магічної реальності», яка сформувалася в цьому регіоні самостійно, у повному відриві від впливу європейської культури до початку колонізації. В одному з найвідоміших прикладів космогонічного епосу народу майя «Пополь-Вух» розповідається історія створення світу, людей і богів, а сам процес описується як циклічний процес творення та руйнування. Прийом поєднання, а не протиставлення надприродного та реального, спостерігається в давній поезії ацтекського правителя та філософа-містика Несауальк'ойотля. У Несауальк'ойотля немає жорсткого поділу між фізичним світом і сакральним, буденним і трансцендентним. Це мислення дуже подібне до того, як реальність зображується в магичному реалізмі: надприродне не порушує логіки світу, бо саме є частиною цієї логіки. У драмі «Ольянтай», прикладі давньої літератури інків, зображено соціальні конфлікти та ритуальну обрядовість як частину світопорядку, що заснований на поєднанні земного й сакрального, де магія є не втечею від буденності, а способом її пізнання. [39]

Подібне бачення реальності безпосередньо вплинуло на формування художнього мислення в Південній Америці. Поетика доколумбової культури збереглася в її усній традиції аж до сучасності, переживши століття колонізації. Художні прийоми давнього письма знаходять своє відлуння у сучасному латиноамериканському магичному реалізмі, що свідчить про глибоку

спорідненість між міфопоетикою корінних народів регіону та їхніми нащадками, хоч їх і розділяють століття імперського гніту.

Одним із найяскравіших прикладів такої тяглості є роман Габріеля Гарсія Маркеса «Сто років самотності». Його структура, побудована на циклічному русі часу, напряду перегукується з міфологічним світобаченням доколумбових народів, зокрема з уявленням майя про історію як про низку вічно повторюваних циклів. Родовід родини Буендіа розгортається у вигляді сакральної хроніки, в якій події, імена та долі персонажів повторюються з раз у раз, зливаючись у нескінченному колі, що завершується лише після повного пізнання власної приреченості, і – обривається. Так само, як і у давній міфології, фінал є не просто завершенням історії, а моментом катарсису, де знання знищує той самий світ, який його створив.

Ідея світотворчої оповіді, що охоплює історичні події й вічні архетипи, знаходить своє втілення у романі Алехо Карпент'єра «Царство земне» (1949). Подібно до інкської драми «Ольянтай», у якій сюжет поєднував політичні, соціальні й релігійні пласти, текст Карпент'єра стає не просто романом, а хронікою-реконструкцією минулого Куби. У ньому завойовники й повстанці – це не тільки історичні постаті, а носії сакрального призначення. Історія країни перетворюється на космогонію, де змагання за владу одночасно символізує боротьбу між хаосом і порядком, світлом і темрявою.

Подібно до поезії Несауальк'ойотля (див. вище), що використовувала природні метафори як знаки вищої істини, Ісабель Альєнде у романі «Дім духів» (1982) зображує природу як орган чуття, який реагує на події, передає пророцтва, зберігає пам'ять. Духи померлих у творі не просто фігурують як мотиваційні образи – вони продовжують жити серед живих, впливають на рішення героїв, утворюють зв'язок поколінь.

У філософських притчах Хорхе Луїса Борхеса («Алеф» (1949), «Вавилонська бібліотека» (1941), як і в доколумбовій традиції, знання подається як метафізичне, недоступне повному осягненню людською свідомістю. Простір у цих творах багатовимірний, безкінечний, лабіринтовий – подібно до уявлень

про космос у майя чи ацтеків, де світ не мав фіксованих меж і міг змінюватися залежно від сприйняття. У Борхеса герої шукають істину не як факт, а як стан буття, що пов'язує їх із вічним знанням – подібно до архетипу поета-провидця у традиціях стародавніх культур.

Сучасний латиноамериканський магічний реалізм використовує міфопоетику давніх культур і разом з тим актуалізує традиційні жанрові структури: він поєднує ритміку епосу, символіку поезії, обрядовість драми та ритуальну силу усної традиції. Таким чином, художній магічно-реалістичний текст функціонує не тільки як літературне явище, а як носій колективної пам'яті, філософії та міфологічного досвіду народів Південної Америки. [20, с. 3]

У статті Тарсім Кумар “The Evolution of Magical Realism in Latin American Literature” (2024) підкреслюється, що магічний реалізм виник і як естетичне явище, і як відповідь на історичну травму, колоніальне минуле та соціальні суперечності. Автор зауважує: *«Магічний реалізм знайшов родючий ґрунт для розвитку в Латинській Америці, через її багатий культурний фундамент, сформований віруваннями корінних народів, колоніальною історією та постколоніальними складнощами»* [30, с. 1].

Таке поєднання давніх традицій з колоніальною спадщиною сформувало унікальний культурний простір, в якому письменники використовували фантастичне як спосіб осмислення реальності. Як зазначає Кумар, деякі дослідники вбачають у магічному реалізмі форму літературної деколонізації, що відновлює голос корінних народів і фольклорні космології в літературному вимірі [30, с 2].

Окрім фольклору та вірувань корінних племен, колосальний вплив на формування напряму в Південній Америці мала колоніальна та постколоніальна спадщина. Колонізація регіону Іспанією та Португалією в XVI столітті мала на меті підкорення місцевих цивілізацій та знищення локальної культури, яка, незважаючи на загарбницький гніт, не виродилась, а змішалась з європейським світоглядом, створивши унікальний культурний феномен. Латиноамериканські письменники використовували поетику магічного реалізму в своїх творах як

прийом зображення колоніальної спадщини в метафоричній манері. Історичні події, які найяскравіше вплинули на південноамериканські країни, міфологізувалися в художніх творах. Одним з наслідків колоніальної політики для країн Латинської Америки в ХХ столітті стало виникнення низки авторитарних режимів. Письменники магічного реалізму неодноразово апелювали до даного феномену в своїй творчості через використання поетики магічного та погляді на події через перспективу фантастичного. Поетизація безперервного політичного хаосу та репресивної політики реалізувалась письменниками різними шляхами. Мігель Анхель Астуріас у «Сеньйорі Президенті» (1946) та Габріель Гарсія Маркес у «Осені патріарха» (1978) концентрували увагу на абсурдності самої ідеї диктаторства через крайню гіперболізацію та будування художньої реальності, яка цілком суперечила логіці. У Астуріаса, наприклад, це досягалося описом реалій авторитарного режиму як химерного, гротескного кошмару, а у Маркеса – через образ двохсотрічного диктатора, який став символом тривалого гніту та безперервного страху перед владою. Такий підхід магічного реалізму до історії перетворює реалістичну оповідь на своєрідний спосіб переживання та подолання колективних та особистих травм, реформування власної самоідентифікації народом, який пережив роки гноблення.

Магічний реалізм органічно вкоренився в латиноамериканську літературну традицію саме через культурні особливості регіону. Синкретизм корінних вірувань, африканських ритуалів та європейського католицизму створили підґрунтя для його активного розвитку. Літературні твори цього напрямку часто містять політичну критику, виражену через чудесне, а історія регіону подається в міфологізованому вигляді. У нотатках до свого роману «Царство земне» Алехо Карпентьєр вдало підсумував цей феномен наступним чином: *«Що таке вся історія Америки, як не хроніка чудового реального?»* [цит. за 43, с. 153].

1.2. Теоретичні аспекти магічного реалізму

Основою визначення магічного реалізму є рівноправне інтегрування в текст фантастичних та реалістичних елементів, які разом створюють особливий тип світобачення. Естетичні основи та принципи даного напрямку були осмислені численними дослідниками, які справедливо відділили його від споріднених літературних прийомів, таких як сюрреалізм, за рядом унікальних ознак та характеристик. Хоч перші спроби теоретизації магічного реалізму як концепції були зроблені європейськими дослідниками, в цьому контексті нас цікавить саме розвиток теоретичних поглядів на напрям в латиноамериканському літературному просторі.

З 1920-х по 1950-ті роки концепція магічної реальності знайшла своє втілення в працях низки латиноамериканських письменників, зокрема Артуро Услар-П'єтрі, Елени Гарро, Алехо Карпент'єра та Луїса Ліла. Саме Услар-П'єтрі першим використав термін «realismo mágico» в латиноамериканському літературному просторі. У 1949 році кубинський письменник Алехо Карпент'єр запропонував власне поняття «чудесної реальності» («real maravilloso»), вплив якого часто вважають визначним для розвитку безпосередньо магічного реалізму. Роберто Гонсалес Ечіварія, який дослідив еволюцію терміну від праць Луїса Ліла до Карпент'єра і впливового есе Ангела Флореса «Магічний реалізм в літературі Латинської Америки» 1955 року, так підсумував суть даного прийому: *«Магічно-реалістичний текст не залежить ні від природних чи фізичних законів, ні від звичного уявлення про реальне в західній культурі, оскільки це "текст... у якому зв'язок між інцидентами, персонажами і оточенням не можуть бути ні заснований, ні виправданий своїм статусом в матеріальному світі чи його сприйняттям буржуазною мораллю»* [цит. за 43, с. 142].

Таке формулювання навело деяких дослідників на власні спостереження, наприклад Луїса Ліла, який доповнив думку Ечіварії: *«Магічний реалізм, на відміну від сюрреалізму, не використовує мотив сну; не спотворює реальність чи створює вигадані світи, як фентезі чи наукова фантастика; не надає значення психологічному аналізу персонажів, бо не має на меті пояснити*

причини їхніх вчинків чи обмежити їх у власному самовираженні» [цит. за 43, с. 142].

Не зважаючи на проблему у визначенні певних кордонів магічного реалізму, Емір Родрігез Монегал наголосив на небезпеці зведення концепції до єдиної формули чи її універсалізації. Однак, усі вищезазначені складнощі в формуванні певної термінології, на думку Фредріка Джеймсона, все ще робили магічний реалізм «на подив спокусливим» для латиноамериканських письменників, які відкидали центризм, натомість *«стаючи на сторону або дикуна, або – праведника»* [цит. за 43, с. 142].

Споглядаючи суперечки в теоретизації напряму, які точилися між літературознавцями, стає зрозуміло, що складнощі у формуванні однозначного визначення терміну були очевидні навіть для представників народів, які найбільше історично та духовно поєднанні з його витоками. Обговорення цих суперечностей, однак, тільки підігрівало інтерес до магічного реалізму, а пізніше – допомогло сучасним літературознавцям, зрефлексувавши на минулі дослідження, сформуванню власний погляд на нього.

Однією з провідних характеристик, описаних ранніми авторами напряму, є «авторська стриманість» (англ. authorial reticence), яку визначають як *«навмисне приховування інформації та пояснень про незвичний вигаданий світ»* [32, с. 30]. Наратор постає як відсторонений і байдужий, що тільки підсилюється відсутністю пояснення фантастичним подіям, незважаючи на які оповідь завжди продовжується з логічною точністю так, наче нічого незвичайного не трапилося. Завдяки цьому, магічний реалізм спонукає читача довіритися оповіді та підкоритися її законам. Це надає оповіді поглибленого відчуття містифікації подій, яке Луїс Ліл описав як *«спробу вхопити таємницю, що криється за звичними явищами»* [цит. за 43, с. 142]. Частина літературознавців все ж скептично поставилася до самої ідеї відмови від пояснення незрозумілого читачу, на що філософ Цветан Тодоров сформулював власний контраргумент: *«Я майже повірив» – це формула, яка узагальнює саму сутність*

фантастичного. Повна довіра чи недовіра виводить нас за його межі. Невпевненість – ось що підтримує його життя» [цит. за 43, с. 150].

Звертаючись безпосередньо до праць сучасних літературознавців, можна виділити погляд на класифікацію характеристик, притаманних магічному реалізму, який пропонує Венді Б. Фаріс у своїй праці “Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative”. У першому розділі свого дослідження, авторка описує п’ять рис, які визначають магічний реалізм, серед яких: «елемент незбагненності» (Irreducible element), «чуттєвий світ» (Phenomenal world), «порушення впевненості» (Unsettling doubts), «злиття реальностей» (Merging realms), «руйнування часу, простору та ідентичності» (Disruptions of Time, Space and Identity) [25, с. 7 – 43].

Однією з визначальних рис магічного реалізму є наявність «елементу незбагненності». В магічно-реалістичних текстах він постає у формі магічного явища, яке не піддається раціональному чи науковому поясненню. Літературознавці Девід Янг та Кіт Голламан, найбільш відомі як редактори збірника «Magical Realist Fiction: An Anthology» описують даний елемент як репрезентацію того, що сприймається в тексті як частина реальності, але не може бути пояснена з точки зору емпіричної західної логіки. Завдяки даному прийому, магічна складова вбудовується в оповідь як природна частина її світу, порушуючи межі раціонального розуміння [32].

Амеріл Ченеді уточнює, що читаючи магічно-реалістичний текст, читач має поєднати два суперечливі світогляди: один базується на логіці та природних законах, інший – відкритий до надприродного і неосяжного. У магічному реалізмі надприродне не просто допускається – воно подається як щось цілком звичне [22, с. 21]. Це викликає зміщення в читацькому уявленні про реальність, змушуючи його прийняти незвичне як норму, не дивлячись при цьому на текст як на алегорію чи фентезі.

«Елемент незбагненності» реалізується через детальні, реалістичні описи неможливих в контексті звичної реальності фантастичних подій. У романі «Сто років самотності» Габріеля Гарсія Маркеса піднесення Ремедіос Прекрасної на

небо або кров, що мандрує містом, описані так само буденно, як і повсякденний побут родини Буендіа. Також, у романі Салмана Рушді «Опівнічні діти» (1981) жінка здіймається в повітря уві сні, а в «Кафці на узбережжі» (2002) Харукі Мураками літній чоловік Наката має здатність розмовляти з котами. Персонажі зазначених романів не ставлять ці явища під сумнів – і це підкреслює їхню “нормальність” для світосприйняття, яке презентується в даних текстах.

Крім того, «елемент незбагненності» виконує також символічні та тематичні функції. У романі Ісабель Альєнде «Дім духів» примари, які населяють будинок родини Труеба, уособлюють тягар пам’яті минулих поколінь, спадковість; вони слугують нагадуванням про минуле, яке нікуди не зникне. У романі «Як вода для шоколаду» (1995) Лаури Есківель страви, які готує Тіта, символізують протест проти соціальних обмежень на самовираження, внутрішньої чуттєвості та її власного нереалізованого кохання.

Окрім цього, даний елемент дестабілізує звичні очікування читача про наратив. Він вносить долю неоднозначності, змушує читача змиритися з парадоксами та суперечностями художнього світу. Завдяки цьому магічний реалізм формує плюралістичне бачення істини, і це саме те, що якнайяскравіше відображає складну гібридну реальність, притаманну світобаченню, в першу чергу, латиноамериканських авторів.

Однією з ключових рис магічного реалізму є створення деталізованого, насиченого сенсорними образами «чуттєвого світу» – художньої реальності, яка дуже нагадує реальний світ, завдяки її точному і яскравому опису. Саме ця чуттєвість до звичної щоденності відрізняє магічний реалізм від фентезі: замість втечі від дійсності, він базується на впізнаваному нам середовищі, де магічне співіснує з буденним в природній нерозривності.

Такий дбайливий опис буденної реальності не просто виконує міметичну функцію, а творить літературний світ, у якому надзвичайні події, як от манускрипт Мелькіадеса чи піднесення Ремедіос Прекрасної («Сто років самотності») відбуваються посеред звичайних побутових обставин. Такі епізоди зображуються з тією ж оповідною серйозністю, що й реальні події.

Співіснування магії та реальності посилюється завдяки тісній прив'язці до історичних подій (наприклад, у «Опівнічних дітях» Салмана Рушді магичні події чітко вписані в історичний контекст здобуття Індією незалежності).

Як зазначає Бренда Купер, магичний реалізм не має на меті пояснити невідоме, а прагне викликати відчуття таємниці, чуттєвості та незбагненності. Він не розділяє раціональне й ірраціональне, а накладає їх одне на одне, тим самим кидаючи виклик західним уявленням про знання як таке [23, с. 173]. Ідея Ролана Барта про «ефект реальності» також допомагає пояснити, як надмірна деталізація створює ілюзію правдивості подій, яку періодично підриває втручання магичних явищ [18]. Ба більше, ці магичні вставки часто апелюють чи навіть переписують реальні історичні події. Таким чином, Габріель Гарсія Маркес переосмислює історію Латинської Америки через історію родини Буендіа, а в «Осені патріарха» звертається до нагальних політичних проблем свого часу.

Отже, «світ чуттєвості», у поєднанні з «елементом незбагненності», у магичному реалізмі є не виключно тлом для подій, а простором для синтезу суперечностей, де реалістичне оманливо підсилює довіру читача в описану реальність – тільки для того, щоб зруйнувати її, уступаючи місце міфу, світу пам'яті й недомовленостям.

«Порушення впевненості» (Unsettling Doubts) є тим інструментом магичного реалізму, який реалізується безпосередньо в момент зіткнення з «елементом незбагненності». Подія, що порушує звичну логіку, подається буденно і без пояснень, змушуючи читача сумніватися в межах реального. У творі «Про любов та інших демонів» (1994) Габріель Гарсія Маркес описує, як із труни дівчинки, що померла двісті років тому, витягують двадцять два метри волосся – в теорії, це цілком можливо раціоналізувати, але в тексті подія подається читачу як така, яка змушує його сумніватися в логіці представленого йому світу.

Викликаний у читача «сумнів» поширюється як на зміст, так і на саму оповідну стратегію. Використовуючи раніше згадану «Авторську стриманість»,

автори напряму описують світ без власного емоційного залучення в події. Як зазначає Америк Ченеді, це «натуралізує надприродне», дозволяючи читачеві прийняти його без спротиву, хоч викликає в нього постійне внутрішнє напруження в процесі прочитання [22, с. 124]. Таким чином, магічний реалізм навмисно розхитує звичну структуру світосприйняття, мотивує прийняти дуалістичний погляд на літературний світ, в якому центральним способом сприйняття є постійний сумнів у раціональності викладених подій.

П'ята характерна риса магічного реалізму за працями Фаріс полягає в руйнуванні звичних уявлень про час, простір та ідентичність. У цих текстах лінійність та звичність вимірювання та сприйняття часу порушується, просторові межі деформуються або зовсім зникають, а межа між власним «я» та «іншим» розмивається. У «Ста роках самотності», сонна хвороба, що охоплює Макондо, поступово стирає жителям міста пам'ять та розуміння звичних понять, дощ триває понад чотири роки, а в будинку Буендіа «завжди березень і завжди понеділок». Простір також постає плинним і нелокалізованим; на прикладі того ж роману, цей прийом простежується в повній універсалізації концепції Макондо, яке стає уособленням уявлень про реально існуючий регіон та його історію.

Окрім того, магічний реалізм часто демонструє зміщення або множинність ідентичності. У «Опівнічних дітях» Салмана Рушді Салім Сінай носить у собі «шістсот мільйонів осіб», а його ідентичність формується під впливом всіх можливих пережитих ним подій, або навіть подій, які він теоретично міг пережити. У оповіданні «Аксолотль» (1956) Хуліо Кортасара, в центрі сюжету стоїть проблема самоідентифікації наратора, який не знає, ким він є насправді: людиною чи аксолотлем, бо межа між цими двома поняттями стирається.

Ці трансформації ідентичності також стосуються гендеру, раси й класу. Наприклад, в романі «Бразилія» (1994) Джона Апдайка персонажі змінюються зовні й тілесно, підкреслюючи соціальну умовність особистості та гендеру. У романі «Білий готель» (1981) британського письменника Дональда М. Томаса концепція особистості піддається сумніву як така; вона постає як щось,

сформоване лише зовнішніми обставинами. Поліфонія голосів, множинність простору і складна нарративна структура сюжету розмивають межі між уявленнями про «внутрішнє» та «зовнішнє».

Підсумовуючи теорію Венді Б. Фаріс про центральні риси магічного реалізму, можна сказати, що дослідниця простежує їхню нерозривну єдність: вони не просто описують різні сторони реалізації притаманних напряму характеристик, а взаємодіють, пояснюючи різносторонність один одного. Магічний реалізм не є набором ізольованих літературних прийомів, притаманних певному твору, а цілісним, унікальним видом поезики. Таким чином, «незбагнений елемент» набуває переконливості тоді, коли вмонтовується у деталізований та живий світ, взаємодіючи з так званім «чуттєвим світом»; дуалістичність світобачення реалізується через поєднання «елементу незбагненності» та «порушенням впевненості» читача, змушуючи його сумніватися в логіці літературного світу; коли сумнів доповнюється руйнуванням кордонів між вимірами, це змушує текст існувати поза межами класичних опозицій (між життям/смертю, свідомістю/підсвідомістю, сном/реальністю). «Злиття вимірів» підсилює ефект «руйнування меж між часом, простором та ідентичністю», створюючи альтернативу звичному світобаченню, в якому реальність визначається зовсім інакше; а гібридна структура цього сприйняття досягається взаємодією між «чуттєвим світом» та порушенням у сприйнятті складових реальності: деталізований, реалістичний світ не є твердим ґрунтом, він спотворюється, що змушує читача разом з персонажами переживати множинні кризи в усвідомленні власної пам'яті, оточення та самої своєї ідентичності.

Таким чином, магічний реалізм є не лише сумою описаних рис, а єдиною нарративною стратегією, що базується на синтезі реального й ірреального, впевненості й сумніву, структурності та дестабілізації. Взаємодія рис, запропонованих Фаріс, дозволяє розглядати магічний реалізм не як набір прийомів, а як особливий тип пізнання, що пропонує альтернативну модель сприйняття дійсності – багаторівневу, непередбачувану й чарівну.

1.3. Вплив творчості Габріеля Гарсія Маркеса на латиноамериканський літературний процес. Особливості реалізації поетики магічного в творчості автора

Габріель Гарсія Маркес є одним з найвпливовіших авторів ХХ століття, чия творчість значною мірою вплинула на визнання магічного реалізму в літературній спільноті як самобутньої естетики та цілісного напрямку, а не жанру. Маркес, інтегруючи в свою художню творчість латиноамериканське міфологічне мислення, усну народну традицію, колективну колоніальну травму та модерністські формалістичні пошуки, створює у своїх оповіданнях унікальний синтез повсякденного та фантастичного, де магічне постає не як виклик логіці, а як одкровення про глибинне розуміння світу. Твори даного автора є взірцевими прикладами латиноамериканського письма, а й текстуальним закарбуванням історичної пам'яті, збереженням колективного народного досвіду у формі художнього знаку.

Вплив Габріеля Гарсія Маркеса на латиноамериканську літературу не обмежується лише його внеском у розвиток магічного реалізму, хоч це і є провідною естетикою його творчості. Як підкреслює Філіп Свонсон у праці «*The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*», Маркес є не лише найбільш відомим представником «латиноамериканського літературного буму» 1960–70-х років, а й своєрідним культурним брендом Латинської Америки на світовій сцені. Творчість автора поєднала в собі унікальні латиноамериканській оптиці міфологічне мислення і критичне осмислення історичної та політичної реальності, створивши новий тип художньої дійсності, у якій маргіналізовані голоси набули глобального звучання [45, с. 1].

Свонсон акцентує увагу на тому, що саме завдяки Маркесу магічний реалізм набув широкого міжнародного визнання, перетворившись із внутрішньорегіонального стилістичного явища на поширену літературну парадигму, яка зберігає актуальність і в ХХІ столітті [45, с. 2]. У контексті творчості Маркеса магічне не є ані втечею у фантазію, ані протиставленням

раціональному, а одним з альтернативних варіантів правди. Його оповідач – це не всезнаючий раціоналіст, а носій культурної множинності, де на рівних правах співіснують міф, історія, повсякденне та надприродне; він залишається відстороненим, не оцінюючи дії персонажів, але і не є байдужим до їхньої долі.

На думку Свонсона, саме вміння Маркеса перетворювати локальне (зокрема досвід Карибського регіону), на універсальне, забезпечило йому статус “іконічного” автора як латиноамериканської, так і світової літератури: *«Габріель Гарсія Маркес – це набагато більше, ніж письменник: він став чимось на зразок ікони у своїй рідній Колумбії і по всій Латинській Америці, а також улюбленцем балакучих класів у всьому світі»* [45, с. 1].

Свонсон також зазначає, що для Колумбії Габріель Гарсія Маркес є саме тим, хто своєю творчістю намагався створити “національний міф” та поетизувати його, відкриваючи нові перспективи для розвитку колумбійської ідентичності, яка переживала набагато складнішу кризу, ніж інші країни Латинської Америки. У своїй статті «The Necessity of the Literary Tradition: Gabriel García Márquez's «One-Hundred Years of Solitude» Джеймс С. Джапп ставить закономірне питання: *«Чому ми визнаємо важливість літературної традиції в англо-європейському каноні, але так легко забуваємо про неї, коли маємо справу з мультикультурними творами?»* [29, с. 114].

Концепція «реалізму» у поезії Маркеса відображає панораму латиноамериканської історії, де окремі персонажі стають алегоричним втіленням історичних процесів латиноамериканського регіону. У «Ста роках самотності» образи Хосе Аркадіо Буендіа, Урсули Буендіа, Ауреліано Буендіа, Ремедіос Прекрасної та інших персонажів міфологізуються, виходячи за рамки звичного уявлення про літературних героїв. Маркес перетворює жителів Макондо на національних героїв, а сам твір стає реконструкцією історії, яка є спробою позбутися помилкових романтизованих уявлень про латиноамериканську дійсність. Таким чином, письменник став центральним об'єктом дослідження магічного реалізму в рамках постколоніальної теорії. В додаток до цього, дослідження творчості Маркеса сприяло розвитку нових методологічних

підходів, зокрема «культурної поетики» та «нового історизму», які враховують взаємозв'язок між літературним текстом та культурно-історичним контекстом його створення.

Варто уточнити, що Маркес не був засновником чи авангардистом у своєму напрямі, однак його літературний експеримент, так чи інакше, став каноном магічного реалізму. Це призвело до хвилі спроб наслідування його самобутнього стилю серед латиноамериканських письменників і зростання кількості авторів, які намагалися полемізувати з ним. Чимало критиків, зокрема чилійський письменник Роберто Боланьйо, вказували на небезпеку того, що успіх Маркеса створив певні очікування від майбутнього латиноамериканської літератури. Західні читачі та видавці почали сприймати магічний реалізм як «типово латиноамериканський» стиль, що призвело до маргіналізації авторів, які працювали в інших естетичних парадигмах. Латиноамериканські критики звернулися до терміну «макондизм» для позначення епігонського наслідування стилю Маркеса. Частина з них стверджувала, що багато молодих авторів механічно копіюють зовнішні ознаки магічного реалізму (екзотичні імена, дивні події, циклічність), не розуміючи його глибинної суті як способу осмислення латиноамериканської історії [42, с. 186]. Деякі феміністичні критикині, зокрема журналістка Патрісія Серрано, вказували на те, що в творах Маркеса жіночі персонажі часто функціонують як носії магічного начала, але рідко є повноцінними суб'єктами наративу [37].

Водночас його поетика заклала основу для «пост-бумового» покоління авторів, таких як Ісабель Альєнде чи Лаура Есківет, для яких концепція магічного перетворилась з виклику традиції на центральний елемент її прояву. Чилійський письменник Роберто Боланьйо у своїй творчості свідомо полемізував з традицією магічного реалізму: у романі «Дикі детективи» (2007) він створив антиутопічну версію літературного світу, де, на противагу магічній гармонії Макондо, панує хаос сучасного мегаполіса. Таким чином, Боланьйо переосмислював творчість Маркеса крізь призму постмодерністської чутливості.

Мексиканський автор Хорхе Волпі, один з лідерів руху «Crack», відкрито критикував те, що він називав «диктатурою магічного реалізму» (стереотипне уявлення про те, що єдиним провідним жанром латиноамериканської літератури є магічний реалізм). У своїх романах Волпі намагався створити альтернативну модель латиноамериканської прози, орієнтовану на інтелектуальний дискурс та глобальні проблеми сучасності, на відміну від Маркеса, який концентрувався на емоційному сприйнятті дійсності та внутрішніх проблемах рідного регіону.

Творча спадщина Маркеса значно вплинула також і на жанрове розмаїття напряму. У поезії це проявляється в роботах таких авторів, як Хуан Мануель Рока (Колумбія) та Сесілія Вікунья (Чилі). Вони запозичили у прозаїка техніку поєднання архаїчного та сучасного, створивши поетичні тексти, де доіспанські міфи органічно співіснують з урбаністичними образами.

Цікавим також є і міжмистецький вплив: кінорежисери на кшталт чилійця з єврейсько-українським корінням Алехандро Ходоровського надихалися естетикою поєднання справжнього та чарівного. Дослідники кінематографу часто розглядають фільм Гільєрмо дель Торо 2006 року «Лабіринт Фавна» як яскравий приклад маркесівського магічного реалізму. Особливо помітним є вплив письменника на розвиток "нового латиноамериканського фільму", де магічно-реалістичні елементи стали способом створення автентичної сінематичної мови. [31]

Таким чином, вплив Маркеса полягає не лише в популяризації магічного реалізму не як стилістичної моделі, а й у формуванні нового способу бачення світу, де художня умовність стає інструментом реконструкції національної (і загальнолюдської) ідентичності. Як зазначає Венді Б. Фаріс, саме завдяки таким авторам, як Маркес, магічний реалізм перетворився на повноцінний нарративний код, що дозволяє пізнавати реальність як через її матеріальний прояв, так і крізь її фрагментарність та трансцендентність [25, с. 9]. Нобелівська премія, якою Маркес був нагороджений в 1982 році, стала не просто визнанням його особистих досягнень, а символічним тріумфом усієї латиноамериканської

літератури, що підняла її престиж і привернула світову увагу до писемності регіону.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

На основі аналізу теоретичних джерел можна стверджувати, що магічний реалізм як естетична концепція має глибоке історико-культурне коріння, яке формувалося внаслідок багатовікового синтезу міфологічного, фольклорного та релігійного мислення. Розглянуті витoki магічного реалізму в Латинській Америці, зв'язок даного напрямку з давньою творчістю народів регіону, а також особливості реалізації поетики магічного саме в латиноамериканському письмі. Простежено, як завдяки міфопоетиці доколоніальних цивілізацій та синкретичному характеру історичного досвіду регіону, напрям став не тільки художньою парадигмою, а інструментом переживання травматичного досвіду для колонізованих народів.

Магічний реалізм у Латинській Америці – це не просто стиль, а форма осмислення дійсності, відповідь на історичну травму колонізації, спосіб збереження та трансформації колективної пам'яті. У цьому контексті ключову роль відіграв Габріель Гарсія Маркес, чия творчість стала символом художнього напрямку і літературного самоусвідомлення цілого континенту. Його твори втілюють центральні характеристики магічного реалізму, формують міфологізовану модель історії та відкривають нові горизонти інтерпретації реальності.

Даний напрям постає як складна художня парадигма, що поєднує раціональне й ірраціональне, матеріальне й трансцендентне, реальне й міфологічне. Вивчення його теоретичних аспектів і культурного контексту дозволяє краще зрозуміти даний феномен і оцінити його значення як альтернативної моделі пізнання, де реальність є багатосаровою і відкритою до чудесного.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ПОЕТИКИ МАГІЧНОГО В ОПОВІДАННЯХ ГАБРІЄЛЯ ГАРСІЯ МАРКЕСА

У попередніх підрозділах було окреслено як перші спроби теоретизації магічного реалізму, так і основні сучасні теоретичні підходи до розуміння даного напрямку як літературної парадигми, що поєднує елементи реальності та вигадки у цілісну наративну структуру. Особливу увагу було приділено п'яти ключовим рисам концепції магічного реалізму, запропоновані Венді Б. Фаріс у праці «*Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*», а саме: «елемент незбагненності» (Irreducible element), «чуттєвий світ» (Phenomenal world), «порушення впевненості» (Unsettling doubts), «злиття реальностей» (Merging realms), «руйнування часу, простору та ідентичності» (Disruptions of Time, Space and Identity) [25]. У вище згаданій праці, Фаріс звертається до аналізу творчості низки авторів, яких відносять безпосередньо до напрямку магічного реалізму, серед яких значну частку уваги приділяє власне літературному доробку Габріеля Гарсія Маркеса, тексти якого найяскравіше втілюють постулати теорії дослідниці про природу магічного в літературному медіумі.

На основі даного набору характеристик, а також у контексті тем жанрової гібридності, мета-рефлексивності тексту і руйнування традиційної бінарної системи опозиції між реальним та фантастичним, в даному розділі буде представлений аналіз малої прози Габріеля Гарсія Маркеса.

Коротка проза Маркеса, на відміну від романістики, дозволяє нам зосередитися на концентрованих формах художнього прояву магічного, втіленого в формі образу, символу чи наративного зсуву, який відкриває безмежні можливості до пізнання парадоксу злиття буденного та ірреального крізь художній текст.

У межах цього розділу дослідження тематично поділятиметься на три вектори: по-перше, вивчатиметься співвідношення реального і магічного як принципів оповіді; по-друге, аналізуватимуться образна й символічна система,

що забезпечує магічну текстуру оповідань; і, по-третє, розглядатимуться особливості хронотопу й наративної побудови, які трансформують уявлення про лінійний час і просторову логіку.

Така структура дозволяє простежити реалізацію теоретичних положень, розглянутих у попередньому розділі і проаналізувати, як саме через поетику магічного Габріель Гарсія Маркес формує альтернативну естетику реальності, де суб'єктивне, історичне, архетипове і повсякденне поєднуються у новій формі художнього мислення. Аналіз відібраних оповідань допомагає виявити ключові поетичні стратегії письменника, а також окреслити універсальні механізми функціонування магічного реалізму в художньому тексті.

Як приклади оповідань, в яких магічний реалізм реалізується як повноцінна оптика сприйняття, були обрані: «Світло як вода», «Очі блакитного собаки», «Море давніх часів», «Найвродливіший у світі потопельник» та «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру і її бездушну бабуню».

2.1. Магічне і реальне в короткій прозі Г.Г. Маркеса

Поетика Габріеля Гарсія Маркеса пропонує читачеві цілком реалістично побудований літературний світ, де опис буденного виконує ключову функцію: він слугує опорною конструкцією, навколо якої вибудовується вся багатошаровість його художнього світу. Реалізм у прозі Маркеса є принципом побудови світу, що дозволяє авторові відтворити у творі латиноамериканський соціокультурний контекст. Через детальне змалювання побуту, ритму життя, мовних традицій, народних звичаїв, життєвих реалій маргіналізованих груп населення чи проблематичність політичних структур Маркес досягає ефекту переконливості, завдяки якому найфантастичніші елементи його текстів сприймаються цілком природно. За теорією В. Фаріс, дану особливість його прози можна віднести до концепції про «чуттєвий світ».

Реалістичність, притаманна текстам Маркеса, є також і способом відтворення колективної історичної пам'яті, а сам художній текст виконує роль своєрідного літопису, який задокументовує історію регіону й закарбовує

духовний світ локального населення. Реалізм для автора – це стратегія наближення до істини, що відкривається як через факти, так і через нюансовану художню правду. Саме завдяки особливості такого використання прийому, магічне в його прозі органічно співіснує з реальним, створює відчуття повноти світу. За вже згаданою вище теорією, це співвідноситься з концепцією «порушення впевненості», яка створює для читача умови, в яких він змушений, незважаючи на власні сумніви довіряти автору в виборі його художньої реалізації.

Магічна ж складова слугує інструментом розширення реальності, заглиблення в її метафізичний простір. На відміну від фольклорної магії або сюрреалізму, магія, яку використовує Маркес, вкорінена в колективній латиноамериканській свідомості. Поетика магічного простежується на перетині меж з міфологічним і сакральним, і саме в цей момент магія з фантастичного перетворюється на варіацію нормального. Поетика Маркеса ґрунтується на органічній інтеграції надзвичайного: те, що суперечить звичній нам логіці, не суперечить логіці світу власне художнього тексту. Це стимулює віру читача в магічне, чим досягається реалізація «елементу незбагненності» та «злиття реальностей».

Завдяки використанню поетики магічного, Габріель Гарсія Маркес кидає виклик колоніальному мисленню і обмеженості історичного факту. Це спосіб утвердити інший погляд на реальність, яка ґрунтується на чуттєвості культури, що пережила травму.

2.1.1 «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру і її бездушну бабуню»

Оповідання «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру та її бездушну бабусю» є яскравим прикладом переплетення реального й магічного в короткій прозі Маркеса. Реалістична складова твору ґрунтується на соціальній драмі: насильство, сексуальна експлуатація неповнолітніх, бідність, маргінальне становище жінок та індіанців формують гнітючу атмосферу злиднів і несправедливості. Пустеля, якою мандрують Ерендіра та її бабуся, постає як

дистопійний, спустошений та ворожий простір. У творі з'являються алюзії на колоніальне минуле (іспанські місіонери, слуги-індіанці), що підсилює історичну правдивість та слугує авторським соціально-політичним коментарем: *«Чотири індіанці-вантажники, що несли стару в паланкіні, збитому із дощок, зупинились, почувши ці слова. Стара почувалася незручно у паланкіні, голова у неї наморочилась від пустельної пилюки та спеки, але попри все вона трималася гордо. Ерендіра йшла пішки. Позаду паланкіна вісім індіанців несли багаж, а за ними на велосипеді їхав фотограф.*

– Пустеля нікому не належить”, – сказала стара.

– Вона належить Богові, – відповів місіонер, – а ви порушуєте його закони своїм нечестивим подорожуванням.

По вимові стара здогадалась, що місіонер іспанець, і вирішила уникнути зіткнення, бо добре знала непримиренність піренейців» [8, с. 18].

Паралельно з цим Маркес вибудовує вимір магічного: він влітає в сюжет елементи, які не викликають подиву у героїв і водночас віддзеркалюють метафізичну складову реальності. Уже на початку читач дізнається про незвичайну здатність героїнь функціонувати уві сні: бабуся, засинаючи, продовжує давати вказівки онуці, а Ерендіра виконує хатню роботу в стані сну. Цей стан передається «по крові», що натякає на спадковий, майже магічний зв'язок: родинний код «який неможливо виродити», що проявляється також в нерозривному зв'язку між бабусяю та Ерендірою, яка не може позбавитися впливу старої на своє життя, адже *«вона її бабуся»* [8, с. 38]. Після пожежі, спричиненої «вітром нещастя», Ерендіра змушена відпрацьовувати борг тілом, а текст перетворюється з соціально-реалістичного на гротескний, сповнений описів повсякденної жорстокості, з якою стикається дівчина.

Паралельно з тим, елемент магічного також поступово набирає сили: бабуся не помирає після смертельної дози отрути, далі – після вибуху, натомість вона зберігає внутрішню монолітність. Її тіло чинить опір законам природи, а перед смертю, навіть втративши все волосся, вона прикрашається, позує для фото, ніби підсвідомо відчуває свій близький фінал. Коли Улісс врешті завдає їй

удару ножем, з її ран тече «зелена, пахуча як м'ята» кров [8, с. 42]. Улісс, син індіанки й голландського контрабандиста, у свою чергу, також є носієм надприродного: закохавшись в Ерендіру, він отримує вміння дотиком забарвлювати скло. Ні його, ні його матір це, однак, не дивує: «Щоб продемонструвати це, він торкнувся одну за одною кількох склянок, що стояли на столі, і всі вони забарвилися.

– *Таке буває тільки від кохання, – сказала мати*» [8, с. 25].

Пізніше, юнак інтуїтивно називає Ерендіру на ім'я, не знаючи його – це знову повертає нас до теми метафізичного, «доленосного» зв'язку між персонажами оповідання. Таким чином, магічне в «Неймовірній та сумній історії про невинну Ерендіру...» не порушує логіки світу самого твору, воно розширює оптику його сприйняття: глибинні, ірраціональні зв'язки між людьми, простором, фізичним тілом та народною пам'яттю. Зрештою, магічне не рятує Ерендіру й не пояснює її вибір, воно лише оголює невидиму правду про її залежність, про фатальну владу роду, любові й страху над людиною.

У даному оповіданні, Габріель Гарсія Маркес створює багат шаровий синтез реального і чудесного, де магія стає альтернативним способом проживання й осмислення травматичного досвіду. Магічне мислення тут – частина глибоко укоріненої світоглядної структури, в якій навіть найжорстокіші прояви життя розглядаються в оптиці критики дистопійності світу і набувають ритуального, фатального та метафізичного сенсу.

2.1.2 «Море давніх часів»

Оповідання «Море давніх часів» є ще одним прикладом тонкої та поетичної взаємодії поезики магічного з простором реалістичного. На перший погляд твір змальовує буденну реальність злиденного карибського селища – простору, в якому життя перетворилось на рутину, старість втратила гідність, а спогади втратили чіткість. Головні герої представлені двома парами – молодого (Тобіас та Клотильда) та похилого віку (Хакоб та Петра), між якими на рівні тексту проводиться певна паралель. Вони мешкають у спекотному, млявому середовищі, де краби заповзають у спальні і заважають спати, море жорстоке, а

повітря важке. Селище занурене в стан емоційного знесилення: тут *«усе довкола переймалося кепським настроєм»* моря [6, с. 1], люди говорять мало, сплять важко, не пригадують снів, не живуть, скоріше – плинуть. Усе це створює глибоко реалістичну, соціально впізнавану атмосферу, в якій час ніби втрачає свою сутність і зупиняється в точці постійного знесилення.

Проте саме в цьому знебарвленому просторі магічне проявляється у делікатний спосіб. Перша його ознака – запах троянд, який долинає з моря. З усіх героїв, першими цей аромат починають відчувати Тобіас та Петра, що натякає нам на особливу чутливість цих героїв до незримого: для Петри запах стає передбаченням її скорої смерті, а для Тобіаса – поштовхом до духовних пошуків. Маркес не уникає і більш очевидних проявів фантастичного: коли в селище прибуває сеньйор Герберт, він описує себе як найбагатшу людину у світі, а виконавши всі свої обов'язки з розбудови селища, засинає на неймовірно довгий час: *«Він спав багато днів, і його хропіння нагадувало ричання лева; це тривало так довго, що люди втомилися чекати. [...] В міру того, як сплячий сеньйор Герберт поглинав кисень, всі речі поступово робилися невагомими й деякі з них уже плавали в повітрі»* [6, с. 12].

Прокинувшись, сеньйор Герберт стає для Тобіаса провідником в певну подобу паралельного світу, який захований у морі. На цьому моменті оповідання починає тяжіти більше у бік магічного, а реалізм зображення навколишнього світу відходить на другий план, стає лише тлом для фантастичної подорожі чоловіків на дно моря. Перед нами відкривається сутність назви оповідання: коли герої поринають у море все глибше, спочатку вони пропливають «море катастроф», в якому стикаються з *«селищем, що затонуло в неділю, приблизно об одинадцятій ранку»* [6, с. 14], в якому чоловіки і жінки на конях мирно гарцюють вуличками. Потім – опиняються в «морі мертвих», в якому плавають сотні мерців, які *«померли дуже давно... потрібні століття, щоб досягти такого спокою»* [6, с. 15]. Серед цих мерців, герої зустрічають жінку, яку сеньйор Герберт називає найвродливішою з усіх жінок, а Тобіас впізнає в ній нещодавно померлу Петру, дружину старого Хакоба. На дні вони стикаються з тисячами

закам'янілих черепах, які нерухомо спали мільйони років, поки їх не оживив чужий дотик. Таке «занурення в минуле» викликає у Тобіаса радше захоплення, аніж подив – і такий вектор сприйняття, в якому магічне є не тільки можливим, а й необхідним – пропонується автором і читачеві. Коли Тобіас повертається додому, єдине що зв'язує його з подорожжю – це черепаха з морських глибин, яку він з дружиною готує на вечерю, а тієї ж ночі знову відчуває той самий аромат троянд, що долинає з моря.

Таким чином, оповідання реалізує ключовий принцип магічного реалізму: чудесне не вступає в конфлікт з реальним, воно існує поряд із ним, інтегруючи в буденне й жорстоке існування чуттєвість.

2.1.3 «Найвродливіший у світі потопельник»

Оповідання «Найвродливіший у світі потопельник» являє собою поетизовану модель перетворення буденного світу через колективну уяву та емпатію. Твір починається з опису маленького селища на узбережжі, де життя протікає у вузьких просторах – і в буквальному сенсі, і в метафоричному: вузькі двері, низькі стелі, безплідна земля, бідне й суворе існування. Усі мешканці вміщуються в сімох човнах, мерці з часом стають лише рутинністю: їх просто скидають зі скель, щоби ті не займали безцінного місця. Описаний світ, аналогічно з «Морем давніх часів» постає надто втомленим і обмеженим, поки його раціональність не підриває загадкове тіло велетенського потопельника, викинутого на берег.

Тіло потопельника, у своїй первинній матеріальності виглядає для персонажів цілком звично: окрім того, що викинуті морем на берег мерці – буденне явище для селища, саме тіло описане з натуралістичною точністю, як важке й опухле від довгого плавання, закутане в водорості й тину. Усе вказує на побутову логіку до певного моменту. Щойно обличчя потопельника відкривається поглядам, у ньому розпізнають надприродну постать, яка не вписується в жодну зі звичних уявлень селян. Він виявляється настільки прекрасним і великим, що «не поміщається в уяві» [7, с. 2] жінок, а чоловіки починають ревнувати своїх дружин до нього. Ім'я потопельника розпізнається

селянами інтуїтивно – вони просто знають, що його звати саме Естебан [7, с. 3]. Таким чином реалізується один з ключових принципів магічного реалізму – магія не потребує пояснення чи сумнівів, а безпосередньо визнається; їй не потрібно інтегруватися у світ людей, адже уявлення про чудесне вже існує в їхній свідомості на глибшому рівні сприйняття.

Поступово селище входить у стан колективного перетворення. У тілі потопельника жителі бачать усе, чого бракує їхньому світові: силу, гідність, красу, щирість та спокій. Йому приписують потенціал змінити ландшафт: *«забити джерела з каміння», «посіяти квіти на скелях», «ширші двері», «вищі стелі»* [7, с. 6]. Саме через уособлений у потопельнику образ смерті, в селище повертається життя, якого йому так бракувало. Показовим епізодом стає раптове відчуття провини жінками за те, що тіло такого масштабу не здатне навіть після смерті спочивати з гідністю. У цьому моменті матеріальне й духовне пов'язані напрочуд тонко: фізична незручність тіла в буденному просторі стає символом травматичної обмеженості самої реальності.

У фіналі оповідання, селище проходить повний цикл трансформації та певного відродження. Селяни не прагнуть позбутися тіла, натомість залишають за ним право на повернення. Це приклад того, що В. Фаріс називає *«перетворенням простору та часу»*: магічне не змінює виключно уявлення про світ, а й трансформує його ландшафт, архітектуру, мовлення та ідентичність.

Маркес інтегрує надприродне в саме серце повсякденного, тим самим дозволяє йому змінити реальність зсередини. Мрець стає радше поштовхом до змін всередині інших людей; автор залишає за ним право бути бездіяльним героєм, натомість роблячи Естебана стимулюючим чинником. Саме так, твір з короткого оповідання про мертвого чоловіка перетворюється на алегорію відкриття в собі прагнення кращого життя, сили колективної уяви, яка перетворює втому й буденність на надію на нову дійсність.

2.1.4 «Світло як вода»

Оповідання «Світло як вода» – яскравий приклад використання поетики магічного реалізму в мініатюрі. В ньому повсякденне та фантастичне співіснують настільки тісно, що межа між ними поступово починає стиратися. На рівні реалістичного зображення перед читачем постає цілком звичайна ситуація: події відбуваються в Мадриді (на проспекті Кастельяна, в будинку номер 47), родина з двома синами живе у квартирі, батьки дбають про навчання дітей і дарують їм подарунки. У цьому побуті немає нічого виняткового: діти ходять до школи, отримують оцінки, а вчителі скаржаться на їхню неслухняність. Батьки час від часу виходять на вечерю, залишаючи дітей вдома – ще один побутовий акт. Усе це формує глибоко реалістичне середовище, на тлі якого й постає диво.

Чудесне виринає зі звичайної розбитої дитьми лампи. «Розбили лампу – і світло полилося» [34, с. 1], – цей момент стає точкою входу у нове сприйняття логіки. Світло, яке набуває фізичної субстанції, що нагадує воду, не викликає подиву у дітей: вони пірнають у ньому, плавають з масками, на човні тощо. Квартира перетворюється на підводний світ із рибами, акулами, морськими скелями й печерами, а світло набуває властивостей водної стихії. Це не галюцинація, сон чи гра – для дітей це абсолютно реальне середовище, в якому вони живуть і діють за власними законами. Ніхто з дорослих героїв оповідання не задумується про фантастичність подій всередині квартири, наслідки яких стають фатальними.

Фінал також стає кульмінацією і магічної логіки: світло заливає квартиру і діти тонуть. Їхнє зникнення не потребує пояснень, воно сприймається в структурі магічного як логічний наслідок подій. За В. Фаріс, це відповідає принципам магічного реалізму: наявність магії, яку не треба пояснювати; гібридність реального і чарівного (*світло – вода*); емоційна логіка, що перемагає раціональну; і, нарешті – перетворення простору (*квартира – море*).

У центрі оповідання – філософський конфлікт між дитячим і дорослим способами осягнення реальності. Діти в тексті існують у стані епістемологічної невинності – для них світ не розділений на «можливе» і «неможливе», «реальне»

і «фантастичне». Їхнє мислення функціонує за принципом безпосередньої достовірності: якщо світло ллється як вода, значить, воно і є водою. Така логіка не потребує верифікації через наукові закони чи досвід – вона є самодостатньою.

Дорослий світ, навпаки, організований навколо раціональних обмежень і каузальних зв'язків. Батьки та інші дорослі функціонують за правилами емпіричної реальності, де кожна подія має пояснення, а кожне явище – своє місце в ієрархії достовірного знання. Проте Маркес наголошує, що ця «дорослість» не заперечує магічне – вона його просто ігнорує. Сусіди чують, як *«щось просочується крізь стіни»* [34, с. 2], але не ставлять питань; батьки знаходять дітей мертвими, але не шукають пояснень механізму їхньої загибелі.

За фасадом короткого оповідання про чудесні події в звичайній квартирі в Мадриді, автор ставить філософське питання: чи існує об'єктивна реальність, незалежно від способу її сприйняття? Маркес пропонує радикальну відповідь: реальність – це результат домовленості про те, що вважати реальним. Дитяча здатність до магічного мислення не є «наївністю» чи «помилкою» – це альтернативний, але рівноправний спосіб конструювання світу. Трагедія смерті дітей набуває власного філософського значення: вона постає не як покарання за «неправильне» мислення, а як неминучий наслідок зіткнення двох онтологічних систем.

У цьому контексті оповідання можна прочитати як філософську притчу про ціну автентичності. Маркес показує, що збереження дитячої здатності до безпосереднього сприйняття магічного неможливе в світі, де панує виключно раціональний дискурс. Дитинство осмислюється автором як філософія, а не віковий період, приречений на зникнення через відмову від себе (дорослішання) або через фізичне знищення (смерть, танатос).

2.1.2 «Очі блакитного собаки»

Оповідання «Очі блакитного собаки» вирізняється серед інших коротких текстів Маркеса привілейованим мотивом напівсну, але попри це воно не належить до сюрреалістичної традиції, як може здатися одразу після прочитання. На відміну від сюрреалізму, де сон функціонує як автономний,

неконтрольований простір підсвідомого, в поезиці магічного реалізму сам сон і його простір влітається в канву реальності лише для того, щоб розширити межі пізнаваного. У цьому сенсі оповідання «Очі блакитного собаки» є прикладом саме магічного реалізму: тут сон – паралельна площина знайомої читачу реальності.

Реалістична основа оповідання побудована на чуттєвих, матеріальних деталях: герой сидить біля вогнища, курить сигарету, притуляє до обличчя холодну ложку, дівчина лежить на бронзовому ложі; у приміщенні є дзеркала, тінь, світло, звук. Персонажі говорять звичайною мовою, але говорять про неможливе: про те, що зустрічаються лише уві сні й не можуть знайти одне одного наяву. Простір цього «сну» впізнаваний, але межі його деконструйовані та інтегровані в матеріальну реальність, він пов'язаний не з підсвідомістю (що характерно для сюрреалізму), а з емоцією – в цьому полягає його магічна природа.

Чудесне в цьому творі постає у вигляді циклічного повторення сну, яке ні в кого не викликає подиву. Герої просто знають, що бачать одне одного щонайменше у спільних чи власних снах, але намагаються пояснити в першу чергу не природу цього феномену, а причини їхнього особливого зв'язку. Фраза «очі блакитного собаки» слугує своєрідним закляттям, магічною формулою, яку дівчина повторює в реальному житті, викарбовує на стінах, вимовляє вголос, намагаючись віднайти свого співрозмовника зі сну [33]. Однак ці слова – це ізольований заклик в порожнечу, що не має ефекту. В даному оповіданні елемент магічного не трансформує реальність, як в «Найвродливішому у світі потопельнику» чи оповіданні «Світло як вода», однак запускає фатальний механізм постійної нездійсненої зустрічі, повторення, в якому реальність і сон не можуть зійтися, так як вони вже є частинами один одного.

За В. Фаріс, одна з ознак магічного реалізму – це сумнів, що не руйнує меж реальності, а напружує її межі. Дане оповідання повністю побудоване на подібному сумніві: читач не знає, чи герої існують у реальному світі, чи хтось один із них реальний, а інший – лише вигадка іншого; чи взагалі хтось із них

живий. При цьому спільно пережиті героями емоції безсумнівні: туга, бажання, нездійсненність. Саме ця емоційна правда робить світ оповідання переконливим.

Відсутність прямої символіки, алогічності чи автоматичного письма, притаманних сюрреалізму, тільки сильніше підтверджує приналежність оповідання до магічного реалізму. Сон тут має структуру, діалог, внутрішню логіку, чудесне – це одна з умов його існування, в якому повторення фрази «очі блакитного собаки» із літературного тропу перетворюється на своєрідний міст між вимірами.

Таким чином, «Очі блакитного собаки» – це історія про межу між бажаним і можливим і про неможливість доторкнутись до Іншого. Сон у творі функціонує як альтернативна форма існування, в якій реальне набуває нової глибини. Подібна внутрішня злагодженість між повсякденним і неможливим робить оповідання взірцем витонченої, інтимної версії магічного реалізму, де емоція й образ сильніші за часову й просторову логіку.

2.2 Образна та символічна система оповідань

Однією з визначальних характеристик поетики Габріеля Гарсія Маркеса є надзвичайна увага до образності та символу, через які автор конструює наративний світ і вибудовує його багатошаровість. У межах магічного реалізму образи не обмежуються ілюстрацією особистих рис чи історії життя персонажів – вони функціонують як точки перетину реального, емоційного та метафізичного, несуть в собі потенціал як буквального, так і алегоричного прочитання. Разом з тим, частина персонажів лише опосередковано персоналізована, більшість з них є символічними, фольклорними чи просто збірними образами; вони є сублімованим уявленням про духовний світ латиноамериканської людини. Символізм, який використовує Маркес, має подвійне коріння: з одного боку, він спирається на фольклорну, релігійну чи побутову традицію Латинської Америки, з іншого – формується власне автором як автономна система вірувань у межах художнього світу його творчості.

У кожному з проаналізованих оповідань центральною виступає своя унікальна образна домінанта: тіло як носій пам'яті поколінь та чуттєвості людського життя; природні стихії, такі як вода, світло чи повітря; пейзаж і дім, як зовнішні прояви внутрішнього стану; сон і слово, які мають властивість напряду впливати на реальність та простір тощо. При цьому кожен з образів функціонує у взаємодії з іншими, створюючи цілісну систему мотивів і лейтмотивів, в якій магічне зчитується через буденне, а сакральне – через побутове. Особливе місце у цій системі посідають архетипні фігури (потопельник, дитина, бабуся, герой-мандрівник), які втілюють сили, сил, що формують людське буття у всіх його проявах: тілесному, психологічному, історичному та міфологічному.

Далі розглянемо яким чином у короткій прозі Маркеса вибудовується образна й символічна система, як вона функціонує у зв'язку з темами пам'яті, трансформації, ідентичності та втрати, та яким чином через неї реалізується поетика магічного реалізму та культурна традиція латиноамериканського регіону.

Перш за все, варто звернутися до особливостей побудови образів персонажів. Загалом, їх можна розділити на дві групи: збірні алегоричні чи символічні образи, які відсилають до колективного латиноамериканського світобачення та відтворюють культурний код і більш уособленні, які нагадують «літературного персонажа» в класичному розумінні – вони мають власні характери, мотиви та особистісні риси. Однак другий тип персонажів в прозі Г. Г. Маркеса є певною мірою відмінним в порівнянні з авторами пізнього магічного реалізму: вони так само залишаються архетипами, а не реалістично і багатошарово прописаними особистостями; ними більшою мірою керує фатум і магічна логіка.

Одним з центральних є образ колективно-узагальнених персонажів, які часто функціонують як єдина сутність. В оповіданнях «Море давніх часів» та «Найвродливіший у світі потопельник» такими виступають образи жителів прибережних селищ – безіменних, позбавлених індивідуальності (окрім

соціально-культурного контексту), але об'єднаних спільним способом мислення, поведінковими шаблонами та станом колективної свідомості. У «Морі давніх часів» це втомлена, апатична спільнота, що втратила історичну пам'ять і чутливість до змін: *«Клотильда, звісно, нічого такого не відчула. Вона спала надто важким сном і навіть не могла пригадати, що їй снилося»* [6, с. 1].

Люди тут мовчазні, обмежені простором і часом, у їхньому світі ніщо не проростає, і лише аромат троянд із моря, що пробуджує пам'ять Тобіаса, порушує цю застиглу одноманітність.

Натомість у «Найвродливішому у світі потопельнику» жителі селища виступають не стільки як застигла структура, скільки як гнучке, змінне тіло, що реагує на появу таємничого потопельника Естебана. Спочатку вони діють за звичним патерном – прагнуть позбутися мерця. Але чим довше він залишається серед них, тим більше стає каталізатором пробудження емоційного та підсвідомо прихованого. Колективне відчуття сорому, захоплення, провини і жалю поступово трансформує громаду: *«вони вперше зрозуміли, які безраднісні їхні вулиці, які безводні камені у двориках, які вузькі їхні мрії»* [7, с. 6]. Цей узагальнений персонаж-поселення стає колективним “я”, що проходить ініціацію, змінюється під впливом чогось прекрасного, недосяжного і чужого, але мобілізуючого внутрішнє чуттєве.

В обох випадках – і в застиглому прибережному селі, і в убогому селищі на краю скелі Маркес показує, як анонімна людська маса стає дзеркалом магічного впливу: пасивність або перетворення колективу свідчать про глибину втрати і силу дива.

В оповіданні «Світло як вода» усі представлені образи є узагальненими: іспанська родина, яка хоч і живе у конкретному будинку на реально існуючій вулиці і дивиться знайомі нам кінострічки, не отримує власне персоналізації як окремі персонажі. Єдиний поділ на індивідуально функціонуючі групи, які здійснює автор – це «діти», «дорослі», «однокласники» та «жителі міста». Головним «героєм» виступають діти родини, про яку розповідаються: в оповіданні не згадується ані їхніх імен, ані віку чи приблизної вікової групи

(окрім того, що вони школярі) чи їхніх особистісних рис; те саме відбувається і з батьками, про яких відомо тільки факт їхнього теплового ставлення до своїх дітей та перелік фільмів, які вони дивляться в кінотеатрах («Останнє танго в Парижі» (1972) Бернардо Бертолуччі, «Битва за Алжир» (1966) Жилло Понтекорво). Функцією цих конкретизованих деталей представленої реальності є збереження правдивості та синхронізація тексту з певним культурно-історичним контекстом. Парний образ двох дітей, які стикаються з магичним виконує роль метафори проходження ініціації, символом свободи дитячого наївного мислення, яке, на відміну від дорослого, легше приймає прояв надприродного як даність. В контексті традиційного фольклорного сприйняття, образ дітей також може трактуватися як втілення добрих духів чи певної варіації трикстера: в африканських та латиноамериканських традиціях діти часто мають доступ до таємного знання, вони взаємодіють з надприродним на вищому рівні, ніж дорослі.

Натомість узагальнений образ громади чоловіків, які користуються послугами Ерендіри в оповіданні «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру...» – це метафоричне зображення колективної жорстокості, критика нагальних соціальних викликів; їхня абсолютизована «агресивно-маскулінна» природа протиставляється крихкості та ніжному прояву фемінності молодій повії, для якої їхнє насильство стає кліткою, яка обмежує її особистісний прояв. З іншого боку, бабуся ставиться до них як до джерела доходу, а Ерендіра – як до роботи, певного покарання, яке на неї накликає доля.

Шляхи реалізації індивідуалізованих образів прокладаються по одному схожому вектору розвитку, однак в кожному з оповідань вони функціонують та розвиваються в свій унікальний спосіб.

В оповіданні «Найвродливіший у світі потопельник» центральним стає образ потопельника Естебана. Він не є літературним персонажем у класичному розумінні, знаходячись на межі між персоніфікованим символом і метафорою. На відміну від універсалізованого образу селян, він не діє самостійно, не трансформується – він перебуває поза часом і поза раціональною конкретикою

дійсності, піддається законам виключно магічної логіки. Він володіє власними унікальними рисами, особливим зовнішнім виглядом, який контрастує з оточенням (Естебан великий, масивний, красивий), але про його характер, мотиви чи долю ми не знаємо нічого, в першу чергу тому, що він – мрець. Герої історії разом з читачем зустрічають його постфактум і вимушені сприйняти сутність його образу таким, який він є, дозволивши його існуванню як такому змінити їхню перцепцію світу і вектор розвитку. Таким чином, Естебан, єдиний персоніфікований в оповіданні образ, визначається ставленням інших неперсоніфікованих персонажів до нього, перетворюючись на символ. І селяни, і Естебан, досягають меж свого потенціалу тільки у взаємодії один з одним.

Образ Естебана також може бути дещо нетрадиційним проявом концепції «народного героя» (для латиноамериканського контексту – таких як Кетцалькоатль чи Пачакамак), який є носієм народної величі, визначних рис, внутрішньої та фізичної сили; своєрідною фігурою деміурга, який може впливати на світ і змінювати його. З іншого боку, він відсилає нас до біблійного (і загальнокультурного) образу героя-мученика, який через фаталізм і певну святість свого образу здатен об'єднати навколо себе роздроблений і пригнічений народ.

Не менш яскравим є образи головних героїнь оповідання «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру і її бездушну бабусю». Вони вибудовані за принципом паралелізму та антиномічної симетрії, водночас віддзеркалюють одна одну й репрезентують два протилежні начала, що поєднані нерозривним метафізичним зв'язком. Вони обидві – жіночі фігури, що виживають у межовому, жорстокому світі, де тілесність і влада є головною валютою. Їхній зв'язок описаний як родовий код, що передається спадково: здатність діяти уві сні, впертість, витривалість. У цьому сенсі бабуся та Ерендіра – дві фази однієї народної архетипної постаті, від юності до старості, від підпорядкування до тиранії. Їхня антитеза будується на символізмі їхніх образів: бабуся стає уособленням тотальної влади: вона експлуатує, контролює, наказує, карає.

Ерендіра ж – втілення святої мучениці, покірності, безсловесності. Але її покора є не виявом слабкості, а зовнішнім шаром внутрішньої духовної сили. Водночас у їхньому зв'язку присутній обмін ролями: з часом Ерендіра перестає бути лише жертвою. Вона чинить опір, планує втечу, зрештою – опосередковано прикладає руку до вбивства старої. Їхній зв'язок виходить за межі психології, перетворюючись на прояв магічного тяжіння: навіть коли дівчина живе в монастирі, вона повертається до бабусі, наче під впливом чарів. Вони ніби дві душі, замкнені в єдиному циклі, і тільки смерть здатна розірвати цей зв'язок; їхню дзеркальність можна трактувати як силу тіні та світла, деструктивності та життєвого потенціалу.

Образ бабусі в оповіданні містить виразні інтертекстуальні зв'язки з міфологією Йорони (ісп. La Llorona) – архетипною фігурою латиноамериканського фольклору. Згідно з найпоширенішою версією легенди, Йорона – це жінка, яка втопила власних дітей після того, як була покинута чоловіком, керуючись мотивами помсти або (згідно інших версій) бажанням позбавити дітей страждань від життя в злиднях. У народних віруваннях вона постає як надприродна істота з ламентативними та карними функціями, що володіє силами, які виходять за межі раціонального пізнання [14].

Проте бабуся у Маркеса являє собою трансформацію цього архетипу. Якщо Йорона втілює материнське горе та розкаяння, то бабуся позбавлена емоційної вразливості й функціонує як демонічна фігура з хтонічними характеристиками: фізична невразливість, психологічна незламність, зелена кров замість червоної. Ці атрибути вказують на її приналежність до сфери нелюдського, позбавленого природних обмежень.

У художній системі Маркеса бабуся не є демоном у буквальному розумінні, її образ функціонує як алегорична репрезентація деформованої влади. Він втілює механізми виживання жінки в патріархальному суспільстві, де традиційні "м'які" форми впливу виявляються неефективними, що призводить до засвоєння стратегій контролю через страждання, примус і насилля. Таким чином,

демонічність бабусі постає як соціально детермінований результат адаптації до ворожого середовища.

Образ Ерендіри також піддається дуальному трактуванню: на перший погляд, вона – це достатньо стандартний приклад невинної, покірної мучениці, яка сприймає свою стражденність як прояв долі. Однак поетика Маркеса тяжіє до трансформації класичних архетипів, наповнюючи їх новими значеннями. Ерендіра поступово стає для світу оповідання легендою, омріяною всіма чоловіками жінкою, найбільш бажаною повією, про яку ходять чутки всією пустелею; наче імператрицю, дорогою її несуть слуги-індіанці, а її караван супроводжує оркестр. Стосунки дівчини та Улісса також спочатку здаються не тим, чи виявляються насправді: її кохання стає лише прикриттям для того, щоб змусити хлопця здійснити злочин вбивства і – втекти одній. Персонаж Ерендіри більше тяжіє до втілення внутрішньої жаги свободи, ніж до образу невинної жертви, яка підкоряється законам долі.

Жоден із образів в оповіданні «Очі блакитного собаки» не є провідним, їхня різниця полягає скоріше в динаміці їхнього прояву: жіноча фігура – активна, діюча; чоловіча – це свідок, спостерігач. Вони не здатні функціонувати в розриві один від одного, адже для визнання впливу діяча на світ, йому необхідний глядач, а свідок не є таким, якщо не має того, за ким повинен спостерігати. На відміну від чоловіка, ми бачимо прояв жінки в реальному світі поза сном: вона ходить по вулицям, заходить у кафе, комунікує з офіціантом. Однак її заклик в формі ритуальної фрази «очі блакитного собаки» направлений на її співрозмовника зі сну – це спосіб віднайти його поза їхнім спільним метафізичним простором. Дія чоловіка – це діалог і спостереження, що в постструктуралістському сенсі може трактуватися як руйнування традиційної маскуліної дії на користь інтерсуб'єктивного існування у сні. В такому контексті, він може виступати як певне відлуння жіночого прояву в реальному світі, який сам по собі існує тільки в межовому стані. Пасивність чоловічої фігури як учасника дії оповідання проявляється навіть у тому, як він споглядає свою співрозмовницю – він лише бачить її відображення у дзеркалі, яке виступає

посередником в їхній комунікації. На відміну від фігури Орфея з давньогрецького міфу (який також перебуває в постійному прагненні возз'єднатися з коханою), він не той, хто рятує дівчину з потойбіччя, а той, хто перманентно переживає стан її втрати.

Альтернативним, але не суперечливим, є погляд на жіночу фігуру як на певне авторське перетворення образу сирени чи музи, або, відсилаючи до латиноамериканської традиції, – Йорони [див. вище].

Поглиблюючи аналіз образної структури оповідань, варто також звернути увагу на систему символів, через яку ці образи набувають метафізичної глибини та вкорінюються у художній простір магічного в короткій прозі Маркеса.

У системі символів Г.Г. Маркеса виразно простежується тенденція до міграції образів, які, набуваючи нових контекстів, зберігають внутрішню семантичну цілісність. Найпотужнішим із таких символів є *море*. Воно присутнє в «Морі давніх часів», «Ерендірі...», «Світлі як вода» та «Найвродливішому у світі потопельнику». В усіх цих оповіданнях море виконує функцію межового простору, носія пам'яті, потойбічного або забутого, часто уособлюючи час, колективну свідомість чи стихію метаморфози. У «Морі давніх часів» воно «дихає» і приносить аромат троянд, у творі «Найвродливіший у світі потопельник» виносить тіло, яке змінює життя в селищі, у «Ерендірі...» виступає недосяжним, райським простором втечі, а в «Світлі як вода» його стихійність набуває форми світла, що заливає квартиру.

Інший повторюваний образ – *тіло* як знак трансформації. У «Найвродливішому у світі потопельнику» тіло потопельника – прекрасне, гігантське, таке, що і буквально, і фігурально, не вміщується в побутову реальність. У «Ерендірі...» тілесність є полем експлуатації та контролю, що поступово втрачає людську гідність та дитячу чистоту. У «Очах блакитного собаки» тіло навпаки відсутнє або примарне, і саме його неможливість торкнутись Іншого стає символом нереалізованого, але бажаного, зв'язку. В усіх трьох випадках тілесність маркує межу між життям і втратою, бажанням і відчуженням.

Також ключовим виступає образ *світла* у прямому й метафоричному значенні. У «Світлі як вода» воно матеріалізується як стихія уяви, що несе як радість, так і загибель. У «Очах блакитного собаки» світло представлене у формі жару керасинової лампи, відблиску дзеркала, полум'я не досяжного дотику. В обох випадках воно позначає намагання утримати момент присутності, тепла, зв'язку, які виявляються крихкими.

Часто повторюються й образи магичних предметів: *дзеркала, двері, вікна, ліжка*, що позначають умовний перехід між світами. Наприклад, вузькі двері та низькі стелі в «Найвродливішому у світі потопельнику» символізують обмеженість уяви; дзеркало в «Очах блакитного собаки» – спробу виявити власне «я»; бронзове ліжко в тому ж оповіданні та ложе Тобіаса і Клотильди в «Морі давніх часів» – застиглу у часі тілесність.

Варто згадати також про *аромати й сновидіння* як чуттєві символи пам'яті. У «Морі давніх часів» запах троянд оживлює спогад, у «Ерендирі» сновидіння бабусі та онучки передаються спадково, у «Очах...» повторюваний сон – єдина для світу оповідання можлива форма присутності. Усі наведені приклади демонструють, що Маркес створює світ, у якому чуттєві враження співіснують з раціональною логікою, а матеріальне й ефемерне, пам'ять і уява виступають як рівнозначні канали сприйняття та пізнання.

Таким чином, символи в прозі Маркеса – це структуротворчі елементи, що сплітають разом побут і метафізику, особисте й універсальне, створюючи впізнаваний магично-реалістичний, «маркесівський» текст.

2.3. Роль магичного в побудові часопростору та наративної специфіки оповідань Маркеса

Однією з найвиразніших особливостей магичного реалізму, яку з особливою майстерністю використовує у своїй творчості Габріель Гарсія Маркес, є його здатність деформувати та переосмислювати традиційні уявлення про простір і час. У його оповіданнях підпорядковується нелінійній логіці: він здатен зупинятися, повторюватися, згортатися або навпаки розширюватися під впливом

деформації пам'яті, сну чи фантазії. Простір функціонує як узагальнений, перехідний, межовий або символічно насичений вимір, що втілює зв'язок із минулим, потойбічним чи уявним.

Магічне в цьому контексті інтегрується в часопростір і трансформує його зсередини, модифікуючи правила гри.. У кожному з оповідань, що входять до аналізу, роль магічного в організації нарративного простору є ключовою: саме воно визначає, де починається дія, коли настає зміна, як функціонує пам'ять, і що таке «реальність» у межах художнього світу. Цей підрозділ пропонує аналіз того, як магічне трансформує просторово-часову структуру оповідань Маркеса через зсуви нарративної перспективи, нелінійність подій, просторову пластичність і образне навантаження певних локацій.

У «Найпрекраснішому у світі потопельнику» і «Морі давніх часів» село виконує функцію ізольованого простору, обмеженого в географічному, соціальному й духовному сенсі. У такому хронотопі подія, що порушує рівновагу (поява потопельника або запах троянд із моря), набуває сакрального для спільноти значення. Маркес використовує цю модель для презентації ідеї магічного як чинника, що актуалізує внутрішнє, колективно приховане або забуте.

Хронотоп моря в оповіданнях Маркеса постає як жива істота. У «Морі давніх часів» воно виконує функцію носія пам'яті, що зберігається у просторі замість свідомості. В обох оповіданнях, море також виступає як потойбічний простір, світ мертвих. У «Світлі як вода» море як простір переосмислюється: матеріально, воно перетворюється на світло, але зберігає властивість вічної глибини, динаміку постійного руху. Водночас море символізує несвідоме, у якому живе те, що витіснене або не озвучене.

Порівняти *часопростір пустелі* в «Ерендірі...» можна з класичним хронотопом дороги. Це місце вигнання, очищення, ритуального випробування, притаманний біблійним і міфологічним сюжетам (наприклад, вигнання з Едему або сорок років у пустелі). В ній відсутній розвиток, лише нескінченне блукання, де простір стає метафорою морального занепаду. Пустеля постає тут як мертва

матриця, у якій розгортається боротьба між тілесним і духовним, покорою й бунтом. Її дія полягає в поступовому поглибленні безвиході, що зрештою досягає фінального акту насильства – завершення циклічної структури, своєрідного катарсису.

Дія в «Очах блакитного собаки» розгортається часопросторі, який є більшою мірою *оніричним* і навіть *потойбічним*, таким, що живе за власною логікою. Це парадоксальна реальність, у якій сон виступає і місцем необмежених можливостей, і в'язницею. Це відповідає образу Єлисейських полів або чистилища: роздоріжжя, в якому душі не здатні возз'єднатися, скільки того б не прагнули. Простір сну тут стабільний, але ілюзорний, час – циклічний. Магічна природа даного хронотопу функціонує як онтологічна структура, що визначає спосіб буття у розрізі магічно-реалістичного тексту.

Простір домівки в творчості Маркеса також трансформується в особливий спосіб. У праці «Поетика простору» («La Poétique de l'Espace», 1958) французького філософа Гастона Башляра, оселя описується як, перш за все, місце захисту та притулку: це первісний простір, в якому формується людська свідомість; місце глибокої психологічної безпеки, притулок, що дозволяє мріяти, згадувати та осмислювати: *«Не тільки наші спогади, але й те, що було забуте, мають свої «мешкання». Наша несвідомість «мешкає». Наша душа є мешканням. Коли пригадуємо «доми» і «покої», вчимося замешкувати самих себе. Отже бачимо, що образи дому пересуваються у двох напрямках: вони перебувають у нас тією самою мірою, що й ми в них»* [17, с. 4].

У «Ерендірі...», «Очах...» і «Світлі як вода» простір дому не виконує свою архетипну функцію захисту, затишку, зберігання родинної енергії. Навпаки, це місце поневолення і духовного розщеплення. У «Світлі...» квартира перетворюється на море, в якому тонуть діти, а в «Ерендірі» палатка, що слугує жінкам домом – це пастка, в якій бабуся контролює простір і тілесну свободу онучки. Родинний дім, в якому виросла Ерендіра та зберігала свої багатства бабуся (і разом з тим – спогади про минуле, чоловіка та сина), попри свою сакральність, згорає на самому початку оповідання. У «Очах...», дім – це магічне

місце події сну, сповнене звичайними предметами побуту, які мають в його контексті духовне значення: присутність таких речей, як ліжко, дзеркало чи лампа створює затишок, та водночас постає як сукупність точок взаємодії героїв всередині даного топосу. Таким чином, простір оселі у Маркеса – топос, у якому інтимне стає ворожим, а безпека виступає ілюзією.

У статті «9 Interior Spaces in Literature: A Sociological and Historical Perspective» (2019) Альваро Сантана-Акунья розглядає інтер'єри в творчості Маркеса (на основі романів «Сто років самотності» та «Осінь патріарха») як простори, які функціонують як символічне відтворення внутрішнього колапсу родини (у випадку родини Буендіа) або особистості (в «Осені патріарха») й такі, що приречені на руйнацію. Сантано-Акунья описує динаміку розпаду інтер'єрних просторів в романах Маркеса як *«ураган апокаліптичного масштабу, який знищує кожен концентрований внутрішній простір»* [60, с. 231]. В обох випадках, «внутрішні» простори руйнуються, втрачають опору, при цьому не зачіпають вимір часу, який залишається у вічній стагнації і непорушній циклічності.

В проаналізованих оповіданнях внутрішній простір дому підлягає аналогічній трансформації. У «Світлі як вода» квартира, яка мала б виступати цілком реалістичним середовищем, місцем збереження родинної енергії та безпеки, спочатку стає місцем магічного дійства, а після – спільною могилою для цілого класу школярів. В «Ерендірі...» родинна оселя, сповнена нажитих бабусиним чоловіком-контрабандистом багатств, згорає на самому початку оповідання, що одночасно сигналізує як духовний, так і матеріальний занепад родини. Інтер'єр палатки, що надалі стає провідним на рівні з простором пустелі, поступово трансформується в ході оповідання, однак завжди залишається лише відблиском величі згорілої домівки героїнь. Він стає сигналом руйнації, особливо коли починає наповнюватися предметами розкоші, що відсилають до минулого їхньої родини. У «Найвродливішому у світі потопельнику» інтер'єри домівок жителів селища залишаються фізично незмінними, тоді як ставлення героїв до простору зазнає трансформації з появою Естебана. Простір інтер'єру

зберігає матеріальну сталість, але уявлення селян про нього змінюються: усвідомлення того, що оселя може бути просторішою й вільнішою, входить у суперечність із їхнім досвідом, у якому двері – замалі, а стелі – занизькі. Така руйнація застарілих уявлень про оточуючу реальність стає символом пробудження селища від сну, перспективою можливості його зміни й розвитку.

У більшості оповідань домінує циклічна або сповільнена часова структура, яка акцентує на внутрішньому стані персонажів чи спільноти без переходу до кульмінаційного очищення. У «Очах блакитного собаки» час сну – це вічне повторення. Він зразу в раз відбувається за знайомим сценарієм, а його герої не прагнуть змінити хід його подій. Тим більше – цей сон багатовимірний, він сам по собі не є окремим від реальності чи контрастним їй топосом – він є паралельним і рівноправним з нею. У «Ерендірі» – це безперервний шлях без прогресу, де роки мандрів нічого не змінюють. У «Морі давніх часів» час зупинений в одній точці до його активізації запахом троянд. Це архаїчний, міфологічний час, у якому ключову роль відіграє екзистенційний досвід як форма існування та сприйняття реальності. Навічно застиглий є час у морі, в яке пірнають сеньйор Герберт та Тобіас. Воно також багатовимірне, умовно поділене на три шари – «море катастроф», «море мертвих» та його дно. В кожному з них простір відмінний (в «морі катастроф» – затонулі селища, в «морі мертвих» – сотні безтурботно плаваючих потопельників, на дні – тисячі закам'янілих черепак), однак час зупинився (чи зациквився) у кожному з них однаково [6, с. 15].

Наративна специфіка малої прози Маркеса також має свої особливості. Письменник виріс у Колумбії – країні, де реальність часто була драматичною, хаотичною, майже міфічною за своєю абсурдністю. Це середовище формувало потребу в оповідній мові, яка б відповідала нелогічній, але справжній дійсності. У своїй лекції на церемонії вручення Нобелівської премії у 1982 році, Маркес сказав: *«Нам доводиться звертатися до уяви лише зрідка, адже наша головна проблема полягає у відсутності звичайних засобів, щоб зробити наше життя правдоподібним»* [54].

У тій же лекції він згадував про те, як його усвідомлення магічного в повсякденному витікало ще з дитинства. Бабуся письменника розповідала історії про примар, смерть і дива абсолютно буденно, без емоцій – саме це стало зразком оповідного тону, який він в подальшому відтворював у своєму письмі.

Журналістська спадщина Маркеса та літературні впливи інших авторів є суттєвим чинником у процесі формування його авторського стилю. Він довгий час працював репортером, і це навчило його передавати найабсурдніше сухим, фактологічним стилем. Такий спосіб подачі дозволив його магічному реалізму виглядати переконливо, не потребувати прикрас, бо саме життя автор бачив надприродним у своєму прояві. Маркес захоплювався Фолкнером, його структурою родових історій і нелінійним часом; Кафкою, який відкрив світові, що фантастика великий потенціал бути серйозною літературою; Борхесом – за його здатність поєднувати міф, метафізику та модерністський текст.

Однією з визначальних рис поетики Маркеса є особлива наративна позиція емоційно стриманого всевидючого автора, що дозволяє інтегрувати фантастичне в контекст повсякденного без порушення внутрішньої логіки тексту. Оповідач виступає як нейтральний посередник, що організовує досвід читача між буденним і надприродним.

В оповіданні «Світло як вода» ця стратегія виявляється через позбавлену емоційності тональність подання дивовижного: *«Вони розбили фляжку, і світло почало витікати з кранів, наповнюючи квартиру»* [34, с. 1].

Наратор не оцінює і не коментує факт того, що світло фізично поводить себе як вода – лише фіксує подію. Цей прийом дозволяє магічному стати її природним продовженням логіки літературного світу.

В оповіданні ««Найвродливіший у світі потопельник» магічне явище – надання імені тілу невідомого мертвого чоловіка закріплюється оповідачем як факт без будь-якого сумніву: *«– У нього таке лице, наче його звали Естебаном. Більшості з жінок варто було ще раз поглянути на мерця, щоб збагнути, що того й не могли звати інакше»* [7, с. 3].

У цьому моменті механізм колективної пам'яті та прийняття дивовижного спільнотою стає вирішальним чинником для його легітимізації. Таким чином оповідач лише ретранслює консенсус усередині наративного світу.

Ще однією характерною стратегією є порушення лінійної хронології та часової впорядкованості. В «Очах блакитного собаки» сюжет розгортається в межах сновидіння, де час стає циклічним і одночасно зупиненим. Наратив свідомо уникає чітких меж між минулим, теперішнім і потенційним майбутнім: *«Я бачу тебе кожного разу уві сні, але ми не можемо знайти одне одного вдень»* [33].

Маркесівський наратор ґрунтується як на змісті, так і на способі оповіді, де магичне не виняток, а форма буття. Дана особливість реалізується через структурну рівновагу між інтонаційною об'єктивністю та емоційною чутливістю оповідача: *«Буря загрожувала зірвати будинок, краплини дощу скупчувались на стелі і падали на долівку, отже, всередині, як і надворі, йшов дощ. Бабуся почувалася дуже самотньою та нещасною»* [8, с. 8].

У цьому нарративна специфіка маркесівського магичного реалізму: диво інтегроване в повсякденність, а роль оповідача в ній – синхронізувати логіку міфу та логіку факту.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Поетика магічного у короткій прозі Габріеля Гарсія Маркеса виявляється у здатності поєднувати буденне й надприродне в єдиній образній системі. Чудесне сприймається як природне явище, що посилює глибину емоційного досвіду, відкриває внутрішній вимір реальності й формує багат шарову структуру тексту. Такий спосіб художнього моделювання реальності надає кожному елементу оповіді символічного й метафізичного змісту.

Кожне з розглянутих оповідань ілюструє різноманітні аспекти поетики магічного: тілесна пам'ять і влада роду в «Ерендірі...», трансформація спільноти у «Найвродливішому у світі потопельнику», занурення в глибинні пласти часу у «Морі давніх часів», чуттєве розчинення дійсності у «Світлі як вода», межовий простір сну в «Очах блакитного собаки». Магічне в цих оповіданнях постає як художній інструмент, здатний відкрити приховані емоційні, культурні та історичні коди, вкорінені в архетипах і символах.

Образи моря, світла, сну, тіла й запаху функціонують як провідники сенсу. Вони формують естетичну єдність, у якій значення розкривається через чуттєвий досвід і колективну пам'ять. Просторово-часова організація текстів відзначається гнучкістю: хронотоп або замикається у межах обмеженого селища чи пустелі, або розгортається у глибини сну, пам'яті, підводного царства. Час порушує лінійність, розгортається циклічно, розмивається або концентрується в одному емоційно насиченому моменті. Цей зсув координат дозволяє читачеві пережити досвід іншої реальності, в якій емоційна правда домінує над фізичною логікою.

Наративна структура оповідань Маркеса тяжіє до фрагментарності, символічної насиченості й нараторського «всезнання», яка об'єднує матеріальне й метафізичне. Погляд оповідача позбавлений судження, натомість зосереджений на фіксації надприродного як цілком звичного. Такий тип нарації дозволяє

зберігати баланс між дистанцією й інтимністю, між документальністю й образністю.

Таким чином, магічне у прозі Маркеса виявляється не лише через тему чи мотив, а через цілісну організацію тексту: образну, часову, просторову та наративну. Письменник конструює художню реальність, в якій магія стає формою пізнання, а кожен елемент набуває багатовимірного значення у взаємодії з культурною пам'яттю, міфологією та чуттєвим сприйняттям світу.

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ОПОВІДАНЬ МАРКЕСА В ШКОЛІ

3.1. Розробка уроку-командної гри “Чотири двері у магічний світ”

Клас: 11

Тип уроку: комбінований.

Тема уроку: «Чотири двері у магічний світ» (Коротка проза Габріеля Гарсія Маркеса).

На основі оповідань: «Море давніх часів», «Світло як вода», «Найвродливіший у світі потопельник», «Стариган з крилами».

Епіграф до уроку:

«Нас оточують незвичайні, фантастичні речі, а письменники вперто розповідають нам про маловажливі щоденні події»
Габріель Гарсія Маркес

Мета уроку:

1. Узагальнити й систематизувати знання учнів за прочитаними оповіданнями Г.Г. Маркеса;
2. Поглибити розуміння естетики магічного реалізму на прикладі конкретних текстів;
3. Розвинути навички співпраці, порівняльного аналізу та усного мовлення.

Обладнання:

1. Сервіс Kahoot, презентація до уроку.
2. Листки з полями для заповнення по 4-х оповіданнях.
3. Картки з зображеннями ключових символів (всього 9, по 2 на команду, 1 спільна).

ХІД УРОКУ

I. Організаційна частина (3хв)

Учитель (-ка): Доброго дня, учні! Минулого разу ми ознайомилися з життям одного з найвпливовіших письменників сучасної літератури, колумбійця Габріеля Гарсія Маркеса. Сьогодні на уроці ми вирушимо в подорож чарівним і дивовижним світом його оповідань. Але це буде не просто мандрівка – ми спробуємо зрозуміти, як у його творах фантастичне зростається з реальністю, і чому навіть звичайне море може стати магічним виміром. Подивіться на епіграф нашого уроку: «Нас оточують незвичайні, фантастичні речі, а письменники вперто розповідають нам про маловажливі щоденні події». Як ви думаєте, про що це?

(Очікувана відповідь: унікальність творчості Г.Г. Маркеса полягає в тому, що він вчить нас дивитися на реальний світ як на чудесний, постійно шукаючи в ньому дива, а не фокусуючись лише на буденному).

II. Актуалізація опорних знань (5 хв)

Учитель (-ка): Спершу пригадаємо найважливіші факти про автора та основні риси магічного реалізму. Зробимо ми це за допомогою інтерактивної гри Kahoot.

URL інтерактивної гри: <https://create.kahoot.it/creator/a29b8910-b8a9-43d4-afd7-828d47d0ef13>

III. Робота з символами та груповий аналіз (5-7 хв)

Учитель (-ка): У центрі кожного з прочитаних творів – унікальна образна система. Сьогодні ми зосередимось на символах. Для початку, поділимося на команди. Минулого разу, кожному учню було присвоєне лише одне оповідання, яке ви мали прочитати. Ось які команди сьогодні братимуть участь: команда “Світло”, команда “Берег”, команда “Крила”, команда “Час”.

(Учні діляться на команди в залежності від прочитаного оповідання)

Учитель (-ка): На екрані ви будете по чергово бачити ілюстрації з різними символами, які відносяться до різних оповідань. Якщо команда вважає, що символ належить їхньому оповіданню – її учасники повинні підняти руки. Потім я розкрию, чийм насправді був символ – і команді потрібно буде пояснити, яким було місце цього предмету або символу у їхньому творі. Після цього ви отримаєте картки із зображеннями ваших символів. За кожен правильно присвоєний та пояснений символ команда отримує +1 бал до загального рахунку.

Символи [див. додаток 1]:

“Світло як вода”: розбита лампочка [малюнок 1], човник [малюнок 2].

“Найвродливіший у світі потопельник”: двері [малюнок 3], голка та нитка [малюнок 4].

“Стариган з крилами”: пір'я [малюнок 5], клітка [малюнок 6].

“Море давніх часів”: троянди [малюнок 7], краби [малюнок 8].

Спільний символ (9-тий): море [малюнок 9].

IV. Робота з оповіданнями (5-7 хв)

Учитель (-ка): Зараз я роздам кожній команді листочки з табличкою [див. додаток 0], яка складається з 4-х секцій (кожна відповідає за різні оповідання). Кожна команда повинна протягом 5-ти (7-ми) хвилин написати якомога більше фактів про своє оповідання, але залишити всі інші секції пустими.

IV. Командна робота (10 хв)

Учитель (-ка): Тепер усі учні з різних команд можуть вільно спілкуватися з представниками інших команд задля того, щоб дізнатися якомога більше інформації про інші оповідання. Після цього, ви повинні разом з командою вписати всі знайдені факти до таблиці. За кожен окремий факт команда отримує +1 бал.

IV. Презентація результатів (5 хв)

Учитель (-ка): *Ну що, як ваші успіхи? Давайте дізнаємося! Час поділитися тим, що ви зібрали. Від кожної команди я попрошу одного представника вийти до дошки й коротко озвучити факти про кожне з оповідань (крім вашого власного). За кожен точний факт команда отримує 1 бал.*

(Після виступів представників кожної групи підраховується кількість балів.)

V. Рефлексивне обговорення

Учитель (-ка): *Ми з вами зібрали багатий матеріал. Тепер час трохи замислитися. Я задам кілька питань. За кожну відповідь ви отримаєте 1 бал, а за обґрунтовану – 2 бали. Відповідати можуть будь-хто з класу, але кожен лише один раз. Бал буде зараховуватися команді, представником якої є учень.*

Рефлексивні запитання:

1. Чому, на вашу думку, Маркес поєднує фантастичне з повсякденним?
2. Яку роль відіграє море в кожному з оповідань? Що воно символізує?
3. Чи змінилося ваше уявлення про магічне після читання цих історій?
4. Як би ви визначили, що таке магічний реалізм, на основі сьогоднішніх текстів?
5. Чи можливо у реальному житті побачити "магічне", якщо уважно придивитися?

(Кожна відповідь коментується або уточнюється вчителем)

VI. Підсумок уроку

Учитель (-ка): *Сьогодні ми не просто прочитали і переказали історії Маркеса – ми відчували їхню глибину. Магічний реалізм – це не казка, це спосіб розповісти правду так, як її не передати звичайними словами. Дякую вам за активність, за глибокі думки та співпрацю. Команда, яка набрала найбільше балів – ви молодці! Але й всі інші команди працювали сьогодні просто відмінно.*

VII. Домашнє завдання:

Оберіть одного героя з будь-якого з опрацьованих нами оповідань на помістіть його в світ іншого оповідання. Подумайте: що би змінилося? Що це говорить нам про образ? Він є загальним, чи все ж таки унікальним для кожного оповідання, несе певну мету в ньому? Результат ваших роздумів презентуйте у будь-якій обраній вами формі (презентація, коротке повідомлення, есе, ілюстрація тощо).

3.2. Методичні рекомендації щодо організації уроку-командної гри «Чотири двері у магічний світ»

Проведення комбінованого уроку за творчістю Г. Г. Маркеса у 11 класі потребує комплексної підготовки та інтеграції інноваційних методичних підходів. Формат інтерактивного заняття з елементами гри, командної роботи та візуального аналізу забезпечує активне залучення учнів, сприяє формуванню міжпредметних зв'язків і розвитку читацької компетентності.

Перш ніж переходити до проведення уроку, учням рекомендується опрацювати обрані твори: «Море давніх часів», «Світло як вода», «Найпрекрасніший потопельник у світі» та «Стариган з крилами». Доцільно організувати попереднє заняття у форматі семінару або мозкового штурму, де буде розглянуто особливості магічного реалізму, ключові мотиви та наративні прийоми Маркеса. Це дозволить учням увійти в контекст текстів і глибше осмислити запропоновані завдання.

Оптимальна кількість учасників у кожній з чотирьох команд – 4-6 осіб (залежно від розміру класу). Розподілення команд відбувається на попередньому уроці випадковим чином. Це може реалізуватися будь-яким обраним вчителем шляхом, наприклад через витягування карточок з одним з чотирьох оповідань учнями. Кожен учень повинен прочитати лише те оповідання, яке випадковим чином було назначено йому на минулому уроці. Команди обирають назви, що

асоціюються з поезикою оповідань, наприклад: «Крила», «Світло», «Час», «Берег». В ході уроку учням робочі листи та картки з символами.

Структура заняття включає паралельний аналіз всіх чотирьох оповідань. Після вступного слова вчителя, весь клас бере участь в опитуванні-повторенні матеріалу про життя та творчість автора і теорію магічного реалізму. Надалі, клас працюватиме по командах: спочатку над розподілом символів, далі – над структуризацією ключової інформації про назначене команді оповідання і збором інформації про оповідання інших трьох команд. Підсумкова частина уроку складається з рефлексивних питань та підрахунку балів.

Інтерактивні інструменти відіграють ключову роль у проведенні уроку. Для актуалізації знань використовується сервіс Kahoot (тестування на знання біографії Маркеса, термінології магічного реалізму), а мультимедійна презентація з візуальними елементами (ілюстрації, символи, цитати) покращує сприйняття інформації учнями.

Учитель виконує роль фасилітатора, допомагаючи командам орієнтуватися у завданнях. Для блоку роботи з символами підготовлені ілюстрації для презентації чи фізичному еквіваленті (на вибір вчителя), а для роботи з текстом – робочі аркуші, поділені на чотири сектори з інструкціями. Важливо забезпечити чітку структуру та таймінг (близько 20 хв на основний блок роботи з текстом).

Робота команд оцінюється за системою балів, які вносяться вчителем в таблицю. Оцінка діяльності відбувається не тільки з точки зору виконання завдання, а й з точки зору змістовності відповіді. Після виконання всіх завдань всьому класу ставляться рефлексивні питання. Вчителем у форматі додаткових балів заохочується аргументована та змістовна відповідь.

Запропонований урок формує в учнів не лише глибше розуміння поезики магічного реалізму, але й сприяє розвитку вмінь інтерпретації художнього тексту, аналізу символіки, порівняння міфологічних і філософських мотивів. Учні залучаються до інтерактивної діяльності, формують навички співпраці,

критичного осмислення текстів, що важливо у межах реалізації компетентнісного підходу в освіті.

Урок також має міжпредметний потенціал: він інтегрує знання з літератури, філософії, культури Латинської Америки, візуального мистецтва та цифрової грамотності.

Таким чином, проведення уроку за оповіданнями Г.Г. Маркеса потребує всебічного підходу, який охоплює детальну підготовку, різнопланові методичні засоби та врахування специфіки учнівського сприйняття художнього тексту. Успішна реалізація інтерактивної командної гри вимагає завчасної підготовки класу, зваженого формування груп, ретельно продуманих завдань для рефлексії та чітких критеріїв оцінювання. Такий формат навчального заняття поглиблює розуміння літературного матеріалу, сприяє розвитку аналітичного мислення, комунікативних умінь і креативності, формує здатність до багаторівневого аналізу тексту й встановлення міжтекстових зв'язків. Застосування інтерактивних прийомів, дискусій та групових досліджень не лише збагачує читацький досвід учнів, а й перетворює урок на захопливий дослідницький командний квест з вагомим освітнім і виховним значенням.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У процесі розробки уроку-командної гри «Чотири двері у магічний світ» було здійснено ґрунтовне методичне й теоретичне опрацювання матеріалу. Це дозволило сформулювати педагогічну модель уроку, яка не лише відображає основні літературознавчі аспекти творчості Маркеса, але й відповідає принципам інтерактивної, міждисциплінарної та компетентнісно-орієнтованої освіти.

Результатом наукової роботи стало створення авторської розробки уроку, яка базується на прийомах гейміфікації, групової взаємодії, елементів літературного аналізу та рефлексії. У процесі підготовки плану-конспекту уроку були розроблена система оцінювання в рамках командної гри, підібрано дидактичні матеріали (символи, таблиці, візуальні зображення) й запропоновано питання для розвитку критичного мислення. Кожен етап уроку спроектовано з урахуванням психологічних та когнітивних особливостей учнів 11 класу.

Наукова цінність проведеної роботи полягає у створенні педагогічної розробки, яка може бути використана у практиці шкільного викладання літератури та адаптований до інших тем, що вимагають інтеграції художнього аналізу та творчої співпраці учнів. Таким чином, цей розділ засвідчив можливість ефективного поєднання сучасних освітніх підходів та літературного аналізу, що дозволяє створювати нові форми уроків, які відповідатимуть вимогам освітнього процесу та будуть захопливими для учнів, мотивуватимуть їх читати.

ВИСНОВКИ

Дослідження короткої прози Габріеля Гарсія Маркеса продемонструвало поліфонічну глибину художнього мислення письменника та актуальність магічного реалізму як художнього та літературного напрямку. На прикладі низки оповідань – «Світло як вода», «Море давніх часів», «Найвродливіший у світі потопельник», «Очі блакитного собаки» та «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру і її бездушну бабуню» проаналізовано основні характеристики магічного реалізму, окреслені в теоретичному розділі на основі праці Венді Б. Фаріс “*Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*”. Усі тексти демонструють гібридну природу реальності, де чудесне не порушує логіку світу, а навпаки підкреслює її глибинну символічність. Кожне оповідання розкриває нові виміри уявного: від дитячого способу бачення у «Світлі як вода» і колективного міфу у «Потопельнику», до соціального коментаря в «Ерендірі...».

Зазначене тематичне розмаїття дозволило простежити ключові поетичні стратегії письменника: використання символів як елементів трансформації простору, ігри з часом і тілесністю, та моделювання емоційної логіки, яка змінює реалістичні уявлення про події. Особливу увагу було приділено хронотопу: дому, моря, сну, пустелі, які в наведених оповіданнях функціонують як динамічні складники ідеології тексту. Також простежено, як наративна структура кожного оповідання засвідчує важливі риси магічного реалізму: авторську стриманість, відсутність спроб раціонального пояснення подій, емотивність ставлення оповідача до персонажів.

В оповіданні «Очі блакитного собаки» досліджено трансформацію гендерних образів. Фемінність у ньому втілюється не лише через символіку загадковості та інтуїції, але й як носій пам'яті, повтору, трагічної нездійсненності. Маскулінний образ, своєю чергою, позбавлений типової

активності, виявляє риси споглядальності, роздвоєння і нестабільності. Такі зміщення дозволяють говорити про постструктуралістську деконструкцію традиційних гендерних ролей і наближають твір до сучасного феміністичного дискурсу в літературознавстві.

Одним із важливих відкриттів дослідження стала трансформація хронотопу дому як символу стабільності, захищеності та приналежності. В оповіданнях Маркеса простір дому постає зміненим, динамічним, часто загрозливим або химерним. Це свідчить про глибоку кризу ідентичності, в якій герой більше не знаходить опори у звичних категоріях простору. Хронотоп дому трансформується в місце екзистенційного пошуку, метафору пам'яті або, навпаки, забуття.

Окремої уваги заслуговує методичний аспект роботи. Розроблений урок із теми «Чотири двері у магічний світ» став не лише ілюстрацією теоретичних положень, але й інноваційною педагогічною розробкою. Використання інтерактивних технологій, акцент на символіці та колективне осмислення змісту через гру, аналіз і рефлексію дозволяє говорити про сучасний підхід до викладання зарубіжної літератури. Методика демонструє можливість інтеграції складних теоретичних понять, зокрема категорій магічного реалізму, у шкільну практику.

Загалом, бакалаврське дослідження довело, що поетика магічного реалізму в короткій прозі Габріеля Гарсія Маркеса не лише зберігає естетичну цілісність, але й відкриває простір для філософських, соціальних, гендерних та педагогічних інтерпретацій. Магічне у цих текстах постає не як втеча від реальності, а як засіб її глибшого пізнання.

Перспективними напрямками подальших розвідок можуть стати глибший порівняльний аналіз магічного реалізму та сюрреалізму в контексті різних культур, дослідження репрезентації гендерного дискурсу в напрямі магічного

реалізму, аналіз інтермедіальних паралелей, а також дослідження педагогічного потенціалу магічного реалізму в шкільній програмі з зарубіжної літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія. Київ, 2010. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Bovsunivska_Tetiana/Kognityvna_zhanrolohia_ta_poetyka.pdf.
2. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів: монографія. Київ, 2008. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Bovsunivska_Tetiana/Teoriia_literaturnykh_zhanriv/.
3. ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА 10 – 11 класи Рівень стандарту. Чинний від 2022-08-03. Вид. офіц. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2022/08/15/navchalna.programa-2022.zarubizhna.literatura-10-11-standart.pdf>.
4. Коноваленко Т. В. Магічний реалізм в сучасній англomовній та українській літературах. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. 2016. URL: https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/3306/1/МАГІЧНИЙ_РЕАЛІЗМ_В_СУЧАСНІЙ_АНГЛОМОВНІЙ_ТА_УКРАЇНС_КІЙ.pdf.
5. Коноваленко Т. В. Химерна й магічно-реалістична проза В. Дрозда та С. Рушді. Закарпатські філологічні студії. 2020. URL: <https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/8931/>.
6. Маркес Г. Г. Море давніх часів / пер. з ісп. О. Катаєва. 1991. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Marquez_Gabriel_Garcia/More_davnikh_chasiv/.
7. Маркес Г. Г. Найвродливіший у світі потопельник / пер. з ісп. С. Борщевський. 1991. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Marquez_Gabriel_Garcia/Naivrodlyvishyi_u_sviti_potopelnyk/.

8. Маркес Г. Г. Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру і її бездушну бабуню / пер. з ісп. М. Жердинівська. 2012. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Marquez_Gabriel_Garcia/Neimovirna_ta_sumna_istoriia_pro_nevynnu_Erendiru_i_ii_bezdushnu_babuniu/.
9. Маркес Г. Г. Стариган із крилами / пер. з ісп. М. Жердинівська. Всесвіт, 1976. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Marquez_Gabriel_Garcia/Staryhan_iz_krylamy/.
10. Маркес Г. Г. Сто років самотності / пер. з ісп. П. Соколовський. Фоліо, 2015.
11. Про затвердження професійного стандарту «Вчитель закладу загальної середньої освіти». Чинний від 2024-08-29. Вид. офіц. URL: <https://mon.gov.ua/npa/pro-zatverdzhennia-profesiinoho-standartu-vchytel-zakladu-zahalnoi-serednoi-osvity>.
12. Фока М. Природа магічного у творчості Г.Гарсія Маркеса. Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. 2017. Т. 1, № 26. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v26/part_1/35.pdf.
13. Aghaei M. B. Representation of social realities of Latin America in Marquez's literary discourse. *Advances in language and literary studies*. 2014. Vol. 6, no. 1. URL: <https://doi.org/10.7575/aiac.all.v.6n.1p.55>.
14. Apelar T. La Llorona – weeping woman of the Southwest. *Legends of America*. 2005. URL: <https://www.legendsofamerica.com/gh-lallorona/>.
15. Arsenal M. Маркес і світ його самотності, 2020. youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GppYR7UUygM&ab_channel=MystetskyiArsenal.
16. Arva E. L. Writing the vanishing real: hyperreality and magical realism. *Journal of narrative theory*. 2008. Vol. 38, no. 1. URL: <https://www.jstor.org/stable/41304877?read-now=1&seq=2>.

17. Bachelard G. The poetics of space / пер. з фр. М. Jolas ; упоряд. J. R. Stilgoe. Boston: Beacon Press, 1994. URL: <https://whslibraryblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/gaston-bachelard-the-poetics-of-space.pdf>.
18. Barthes R. L'effet de réel. Fait partie d'un numéro thématique: recherches sémiologiques le vraisemblable. 1968. No. 11. URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.
19. Bennett C. J. The politics and poetics of Latin American magical realism: doctoral thesis. London, 1999. URL: https://research.gold.ac.uk/id/eprint/28631/1/SOC_thesis_BennettCJ_1999.pdf.
20. Bhardwaj A. Magical realism: a political tool for the marginalised to rewrite histories. Bharati publications. 2020. URL: https://www.academia.edu/42989506/Magical_Realism_A_Political_Tool_for_the_Marginalised_to_Rewrite_Histories.
21. Breton A. Manifesto of surrealism / trans. by R. Seaver. URL: <https://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/MANIFESTO%20OF%20SURREALISM.pdf>.
22. Chanady A. B. Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy. New York: Garland, 1985. URL: [file:///C:/Users/Nika/Downloads/9780429319839_previewpdf%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Nika/Downloads/9780429319839_previewpdf%20(1).pdf).
23. Cooper B. Magical realism in West African fiction: seeing with a third eye. Research in african literatures; bloomington. 2000. Vol. 31, no. 2. URL: <https://www.proquest.com/docview/207636603?sourcetype=Scholarly%20Journals>.
24. Dinneen M. Culture and customs of Venezuela. Bloomsbury Academic, 2001. 192 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=hdh52tIpY9UC&q=sayona&pg=PA36&redir_esc=y.

25. Faris W. B. Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative. Vanderbilt University Press, 2004. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Ordinary_Enchantments.html?id=M2StyqHK2I4C&redir_esc=y.
26. Flores A. Magical realism in spanish american fiction. *Hispania*. 1955. Vol. 38, no. 2. URL: <https://www.jstor.org/stable/335812>.
27. Haranje R. Orpheus – myth complex, philosophy and psychoanalysis. 1999. URL: https://www.academia.edu/58374783/Orpheus_Myth_Complex_Philosophy_and_Pschoanalysis.
28. Hussair N. A comparative study of magical realism in One Hundred Years of Solitude and The Legends of Khasak. *Smart moves journal ijellh*. 2020. Vol. 8, no. 7. URL: https://www.researchgate.net/publication/343269871_A_Comparitive_Study_of_Magical_Realism_in_One_Hundred_Years_of_Solitude_and_the_Legends_of_Khasak.
29. Jupp J. C. The necessity of the literary tradition: Gabriel García Márquez's "One Hundred Years of Solitude. *The english journal*. 2000. Vol. 89, no. 3. URL: <https://www.jstor.org/stable/822107?read-now=1&seq=2>.
30. Kumar T. The evolution of magical realism in latin american literature. *International journal of research publication and reviews*. 2024. Vol. 5, no. 6. URL: <https://ijrpr.com/uploads/V5ISSUE6/IJRPR30352.pdf>.
31. Lukasiewicz T. D. The parallelism of the fantastic and the real: Guillermo Del Toro's Pan's Labyrinth/El Laberinto del Fauno and neomagical realism. *Fairy tale films: visions of ambiguity*. 2010. URL: https://www.jstor.org/stable/j.ctt4cgn37.8?searchText=del+toro&searchUri=/action/doBasicSearch?Query=del+toro&so=rel&ab_segments=0/basic_search_gsv2/control&refreqid=fastly-default:7bfec952d59f7a70879f3ed6784381c2&seq=1.

32. Magical realist fiction: an anthology / ed. by D. Young, K. Gollaman. New York: Longman, 1984. URL: <https://archive.org/details/magicalrealistfi0000unse>.
33. Marquez G. G. Eyes of a blue dog / trans. by G. Rabassa. 1974. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/1978/05/08/eyes-of-a-blue-dog>.
34. Marquez G. G. Light is like water / trans. by T. Clarke. 1968. URL: <https://terenceclarke.org/2015/02/23/lights-like-water-a-story-by-gabriel-garcia-marquez-translation-by-terence-clarke/>.
35. Márquez G. J. G. Vivir para contalra. 2002. URL: https://arlindo-correia.com/gabriel_garcia_marquez.html.
36. Nightingale E. G. An infinite succession of steps: magical realism's prehistory: doctoral thesis. London, 2022. URL: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10145813/>.
37. Patricia serrano. Enlace latino NC podcast, 2023. URL: <https://soundcloud.com/patricia-serrano-204688176>.
38. Pratama R. R. Death drive in magical realism in Gabriel García Márquez' book strange pilgrims: Thesis. Surabaya, 2021. 64 p. URL: http://digilib.uinsa.ac.id/46942/2/Rido%20Ranu%20Pratama_A73215129.pdf.
39. Prescott W. H. Book I: Introduction. History of the conquest of Mexico and history of the conquest of Peru. 1843. URL: <https://web.archive.org/web/20051126050618/http://www.prodigyweb.net.mx/jrosso w/History/Conquest/ConquestBook1Chap6.htm>.
40. Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei, 1925. URL: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000371353>.
41. Santana-Acuña Á. 9 interior spaces in literature: a sociological and historical perspective. The imagery of interior spaces. 2019. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv19cwdj8.13?searchText=gabriel+garcia+marquez&searchUri=/action/doBasicSearch?Query=gabriel+garcia+marquez&so=rel&efqs=>

eyJkaXNjIjpbImJHbDBaWEpoZEhWeVpTMWthWE5qYVhCc2FXNWwiXX0%3D
&ab_segments=0/basic_search_gsv2/control&refreqid=fastly-
default:5c9392adc88c9d6e1ea51a66db03ee42&seq=13.

42. Santana-Acuña Á. Ascent to glory: how One Hundred Years of Solitude was written and became a global classic. Columbia University Press, 2020. URL: file:///C:/Users/Nika/Downloads/ascent-to-glory-how-one-hundred-years-of-solitude-was-written-and-became-a-global-classic-9780231545433_compress.pdf.

43. Simpkins S. Magical strategies: the supplement of realism. Twentieth century literature. 1988. Vol. 34, no. 2. URL: https://www.jstor.org/stable/441074?read-now=1&seq=3&merror=nonce_lookup_none.

44. Smith W. Orpheus. Dictionary of greek and roman biography and mythology. London, 1970. URL: <https://pantheon.org/articles/o/orpheus.html>.

45. Swanson P. The cambridge companion to Gabriel García Márquez. Cambridge University Press, 2010. URL: <https://dokumen.pub/the-cambridge-companion-to-gabriel-garcia-marquez-0521867495-9780521867498.html>.

46. The Nobel Prize. Gabriel García Márquez Nobel Prize lecture. Nobel prizes 1982. 1983. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/lecture/>.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Ілюстрація 1



Ілюстрація 2



Ілюстрація 3



Ілюстрація 4



Ілюстрація 5



Ілюстрація 6



Ілюстрація 7



Ілюстрація 8



Ілюстрація 9



Додаток 2

