

ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В ФАНТАСТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Світлана ОЛІЙНИК

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті зосереджено увагу на явищі інтермедіальності в фантастичному тексті, зокрема науковій фантастиці й фентезі. Встановлено, що прояви інтермедіальності у фантастиці залежать значною мірою від специфіки фантастичного засновку й жанрової приналежності твору. Уведення інтермедіальності слугує для моделювання фантастичного художнього світу, уписує текст твору в культурний простір, розширює його значення завдяки актуалізації музичних, архітектурних тощо артефактів, прийомів і засобів інших мистецтв.

Ключові слова: інтермедіальність, фантастична література, фентезі, ірреальне, життєподібність, фантастичне припущення.

В статье рассматривается явление интермедиальности в фантастическом тексте, в частности научной фантастике и фэнтези. Подчеркивается, что проявления интермедиальности в фантастике зависят во многом от специфики фантастической посылки и жанровой принадлежности произведения. Введение интермедиальности служит для моделирования фантастического художественного мира, вписывает текст произведения в культурное пространство, расширяет его значение благодаря актуализации музыкальных, архитектурных и т.д. артефактов, приемов других искусств.

Ключевые слова: интермедиальность, фантастическая литература, фэнтези, ирреальное, жизнеподобие, фантастическое предположение.

The article deals with intermediality in science fiction and fantasy. It is concluded that intermediality in science fiction and fantasy depends largely on the work's specific fantastic assumption, as well its genre. Intermediality is used for fantastic fictional world modeling. It also inscribes a text into cultural space, provides a basis for expanding its intellectual horizons through the actualization of musical, architectural etc. artifacts and artistic devices.

Key words: intermediality, science fiction, fantasy, irreal, verisimilitude, fantastic assumption.

Застосування інтермедіального аналізу до фантастичної літератури викликає інтерес завдяки особливій здатності фантастики інтегрувати в

структурі своїх моделей реальностей коди інших мистецтв, залучених насамперед задля проявлення ірреального модусу в фантастичному тексті. Музичний, живописний, кінематографічний, ігровий та фантастичний художньо-літературний тексти ведуть культурний полілог, що забезпечує обмін між художніми формами різних мистецтв, взаємне проникнення й означення. Інтермедіальність у фантастичних текстах отримує додаткові функції, пов'язані з жанровою специфікою фантастики (та й зі стильовою палітрою так само, хоча цій проблемі у статті не буде приділено уваги).

Якщо опис мистецького артефакту наявний у реалістичному тексті, то він відображатиме дійсність, натомість у фантастичному тексті (як і в текстах, яким властива ускладненість, формалізованість та ірраціоналізм) такий опис слугуватиме специфічною призмою, крізь яку реальне переламуватиметься, генеруючи простір надзвичайного. Порівняймо, наприклад, функціонування архітектурного коду у романах “Диво” П. Загребельного, “Без ґрунту” В. Домонтовича та “Новендіалія” М. Соколян: у першому і другому текстах інтермедіальний перегук архітектури з літературою актуалізує ідею про вічність та вищість мистецтва, але коли в “Диві” саме побутування Софії Київської розмикає простір літературно-художнього тексту в загальнокультурний, цілковито узгоджуючись із реалістичним сюжетом, то у романі “Без ґрунту” Варязька церква Степана Линника – це схема, яку читачеві слід самостійно оживити своєю уявою. В. Домонтович детально її окреслює, утім усі компоненти, від яких пропонувано відштовхнутися, покликаються на реконструйовані артефакти, історичні чутки та “найбільше” на стиль уявного митця: *“В ній є щось від Спаса на Нередиці, децю від давньої дерев'яної архітектури і найбільше від довільної творчої мрії митця, Степана Линника, про імператорську пишноту Візантії, про Ольжине, перед-Володимирове християнство, про варязькі початки християнства на Україні-Русі”* [3]. Ця церква-схема, що стоїть на доволі примарному ґрунті, наділяє текст роману відчутним присмаком умовності, властивим модерністському творові. У фентезі-романі “Новендіалія” архітектурний код функціонує в зображенні вигаданого міста Дракува – завдяки йому оживає фантастичний художній світ твору [6]. Саме ця функція інтермедіальних кодів у фантастичному тексті – забезпечення ірреального модусу модельованої художньої дійсності – видається засадничою для фантастики.

Оскільки жанрова парадигма фантастичної літератури вельми розлога (це й наукова фантастика, альтернативна історія, антиутопія, фентезі тощо), а жанрові матриці настільки відмінні, що багато науковців взагалі не схильні об'єднувати їх у єдину групу фантастичної літератури, волюючи окремо говорити про, приміром, фентезі чи альтернативну історію, то цілком очевидно, що інтермедіальність у випадку кожного жанру матиме особливий прояв. Проте попри багатоманіття функціонування інтермедіальності у кожному конкретному творі, її провідною метою виступатиме моделювання фантастичного світу. Цій меті підпорядковані усі компоненти будь-якого художнього твору, однак саме у фантастиці цілісність такої моделі, а особливо її життєподібність набувають визначального характеру.

Для аналізу окресленої проблеми у статті залучено тексти наукової фантастики – оповідання “Собор” польського письменника Яцека Дукая та фентезі – “Зачаровані музиканти” Галини Пагутяк. Ці тексти обрані з урахуванням функціонування в них архітектурного, музичного, театрального тощо кодів, а також наявності відмінних модусів ірреального, притаманних кожному жанру фантастики.

За жанровою приналежністю роман “Зачаровані музиканти” (2010 р.), який сама письменниця називає “найбільш романтична моя річ” [2], визначено при публікації як роман-феєрію. Літературознавчий словник пропонує визначення для драми-феєрії, що передбачає “*виразне ліричне начало, зіставлення природного і людського, широке використання міфічних і фольклорних образів, чарівничого, магічного сенсу тощо*” [8, с. 706]. Ці ознаки, поза сумнівом, наявні в романі “Зачаровані музиканти”, особливо промовистим є протиставлення природного гармонійного світу людському, сповненому дисгармонії. Це протиставлення виступає фундаментом, на якому побудовано сюжет роману. На підтвердження наведу спостереження Т. Тебешевської-Качак: “*Два світи постійно присутні в житті героїв, які на межі й намагаються зазирнути у провіт буття, в інший вимір. Межовість — іманентна риса художнього світу повістей Г. Пагутяк*” [11, с. 52]. У “Зачарованих музикантах» паралельне співіснування світу Тих, що літають у повітрі, й людей, а також часткова їхня взаємодія (в особливих обставинах) зображене як реальність. Читач має пристати до розуміння саме такої надзвичайної (якщо виходити з повсякденного досвіту й логіки) дійсності, в основі якої перебуває міфологічний світогляд. Конструювання такого художнього світу цілком

відповідає жанровим ознакам фентезі (за О. Ковтун): модель світу, в якому можливі дива, позатекстове мотивування фантастичного припущення (закорінена в донаукові уявлення, наявні в читача), настанова на сприйняття читачем художнього світу твору як істинної реальності [6, с.115–118]. О. Леоненко також спирається на погляди О. Ковтун про природу жанру фентезі та стверджує, що *“творчість Галини Пагутяк за своїми атрибутивними характеристиками можна віднести до містично-філософського фентезі, де “істинна реальність” постає як складна та багатозначна концепція буття, що вміщує не тільки звичні, але й “надзвичайні” шари, до яких мають доступ лише обрані”* [7, с. 98]. Однак дослідники відзначають складність жанрової ідентифікації прози Галини Пагутяк, зокрема Т. Тебешевська-Качак вказує: *“Творчість письменниці є прикладом міграції, дифузії жанрових конструкцій у сучасній українській прозі, плюралізму культурно-стильових орієнтацій. Це закономірно, зважаючи на сюрреалістичні тенденції її прози”* [11, с. 52]. У згадуваній статті О. Леоненко робить спробу узагальнити жанрові параметри прози авторки: *“... творчість Г. Пагутяк займає межову позицію між фентезі, казкою та утопією, де простежуються філософські мотиви та естетика постмодернізму. Так, письменниця створює національний варіант літератури фентезі”* [7, с. 99]. Гадаю, що обидва підходи мають бути враховані при аналізі роману “Зачаровані музиканти”, адже постмодерністська естетика виразно позначилася на цьому творі, зокрема насичення роману ремінісценціями та алюзіями (наприклад, відсилання до п’єси В. Шекспіра “Сон літньої ночі”, реінтерпретація сюжету про Пігмаліона й Галатею).

Зв’язок із музикою в імпліцитному плані роману втілено в настроєвості твору, виконаному в мінорних тонах. Печальний лейтмотив, пов’язаний із нескінченним протистоянням природного й рукотворного, чоловічого й жіночого, патріархальної культури й міфологічного минулого, підпорядковує собі усі інші лінії твору та персонажів, які не вільні чинити опір чи й взагалі самостійно діяти. У розвідці про міфопоетику простору в повістях Галини Пагутяк Н. Ткачик робить спостереження, що герої повістей *“самі не провокують події, активно не чинять”*, а радше є *“пасивними учасниками”*, *“споглядачами”* [12, с. 36]. Такі ж герої-“споглядачі” населяють і роман “Зачаровані музиканти” – у творі зачарованими, тобто скутими вищими силами, є усі персонажі, адже *“музика разить серце ліпше, ніж стріла чи меч”* [10]. Вплив сил природи й долі на персонажів роману

асоційований з тим невідворотним впливом, що його чинить музика на думки й почуття людини – порівняймо з наявним у міфах різних народів наданням музиці могутньої сили, здатної приборкувати тварин, лікувати людей, керувати явищами природи тощо. У такий спосіб інкорпорований та транспонований музичний текст виступає у романі “Зачаровані музиканти” інтерпретатором літературно-художнього тексту, а також стає смисловим, сюжетним і композиційним центром твору.

Основні функції музики (гедоністична, експресивна, комунікативна, пізнавальна, духовно-катарсична й магічно-сугестивна) транспоновані в текст роману. Кожна з цих функцій стає сюжетотвірною, застосована для оформлення образів персонажів й репрезентації конфліктів твору. Так, на самому початку роману реалізована магічно-сугестивна функція музики, пов’язана зі здатністю цього мистецтва занурювати людину в конкретний психічний стан: панич Матвій чує чарівну музику, що супроводжує появу Пані з огненним волоссям (княгиню), й після того “він бачив по-іншому, ходив по-іншому, і, певно, б заговорив якнайкрасніше, від самого зраненого серця, якби було до кого” [10]. Однак й інші функції музики втілені у фрагменті зустрічі Матвія з зачарованими музикантами та їхньою Пані. Через зображення музики у творі виражено переживання Матвія, увесь спектр його емоцій (експресивна функція музики). Через музику він торкається до прихованої сторони життя, здобуває новий досвід – пізнавальна функція. Також переживає миті духовних потрясінь, найглибшого розчарування й найсвітлішого пориву до мрії, отож музика у творі забезпечує й катарсичну функцію.

Музика відкриває шлях Матвію у позачася, в інший нелюдський світ: “Тут тільки музика лишила слід, гнучкий, звивистий і сріблястий. Сопілка, бубон. Проста мелодія, і таке просте, без прикрас небо, трава, трохи пагорбків, трохи видолінків. Звісно, він йшов слідом цієї музики, бо це ж вона позбавила його дому, батька, життя, яке він мав прожити серед людей, сварячись, мирячись, вбиваючи, руйнуючи, будуючи” [10]. На таке сприйняття музики здатні лише кілька героїв, які зрештою стають новими музикантами княгині. Ці троє героїв – Матвій, Івась та Боніфаций – можуть відчувати приховані закони, за якими влаштовано світ, їм, обділеним людським профанним благополуччям, відкривається справжнє знання, доступитися до якого можуть лише чисті душі. Перехід Дунаю, який здійснюють ці троє, означає смерть для світу людей і приєднання

до світу чарівних створінь, духів природи, буденністю яких є життя серед краси, розваг і музики (“*Княгиня мусить мати музикантів*” [10]).

Реалізація музичного коду в романі Г. Пагутяк – музика як сокровена таємниця буття й найвищий його закон – натякає читачу на усталене в романтизмі сприйняття музики як вершинного мистецтва та породжує ремінісценції до низки творів цього періоду, найперше до роману Е.Т. Гофмана “Життєві погляди kota Мурра”. Так, зустрічі Йоганнеса Крейсlera з Юлією супроводжується музикою, так само, як і зустрічі Матвія з Пані: *“Десь в глибині його самого почала народжуватись мелодія, тиха й погідна як дитячий сон. Він здивувався, бо був уже дорослим, мав доросле тіло, бажання і дорослі думки, і пізнав світ через жінку, що зникла, залишивши свій шлюбний перстень. Вона була ніби його жоною, сестрою і матір’ю одночасно. І зникла, забравши його душу, лишивши замість неї дитячу пісеньку”* [10]. Як у романі Гофмана музика співвіднесена з природою, так і в романі Г. Пагутяк музика “озвучує” пейзаж, стає мовою природи (“*Запахи були як музика: фіалки змінювались первоцвітом, ружа любистком, рум’янок м’ятою...*” [10]). Однак в романі “Зачаровані музиканти” музика звучить загрозливо, адже люди відвернулися від природи, почали вбивати, полювати, косити траву й рубати дерева. Боляче Матвієві сповнювати свій обов’язок музиканта, адже чужою йому стала природа, мовчать до нього дерева й трави, так само, як і до його діда, що зрубав княгинине дерево: *“Мелодія була дика й неприручена і завдавала болю кожній клітині його тіла. Удар бубна був наче батіг по спині, сопілка стискала горло, а скрипка різала ножем живе тіло”* [10].

Окрім музичного, у тексті роману “Зачаровані музиканти” наявний і театральний код, що відчитується передовсім через відсилання до п’єси В. Шекспіра “Сон літньої ночі”. Так, образ Пані з жовтим волоссям асоційований із Титанією, а в князеві прочитується Оберон: князь та княгиня так само, як і повелителі ельфів у Шекспіра, перебувають у протистоянні, мають окремі двори й слуг, а також фаворитів. Матвій, який стає бранцем чар Тих, хто живуть в повітрі, нагадує Ніка Навія, якого використав Оберон у власному протистоянні з Титанією. Правда, роль бідолашного ткача грають усі люди, які потрапили до світу Тих, хто живуть в повітрі – зачаровані музиканти, Боніфацій та Івась. Духи природи, зображені Г. Пагутяк, вороже ставляться до людей, адже вважають тих сліпими до таємниць життя й краси. Шекспірів образ схильних

до пустощів ельфів, які втручаються у справи людей, значною мірою вплинув на подальшу літературну традицію зображення цих чарівних створінь. Наприклад, у фентезі-романі британської письменниці Сюзан Кларк “Джонатан Стрендж і містер Норрелл” (2004 р.) елфи зображені байдужими до чужих страждань, капосними створіннями, які використовують людей винятково для власної забавки. Ця жорстокість чарівних створінь походить із їхньої чужості, відмінності від людей. Такими ж незмірно чужими людям виступають Ті, що літають в повітрі, й Ті, що живуть під землею, у романі “Зачаровані музиканти”.

Як у комедії Шекспіра, у романі Г. Пагутяк значну роль відведено сновидінням – виникає театральний код барокового стилю (театральний код як норма за Е. Фішер-Ліхтер [13, с. 329]). Персонажі у снах здатні переходити в інший світ, наприклад, Матвій уві сні уперше зустрічає Пані, перепливає Дунай, потрапляючи до світу духів природи, та кохає Пані. Як театральна вистава прочитується епізод приїзду князя до двору княгині. Як і в п’єсі “Сон літньої ночі”, у романі наявні зображення пустощів лісових духів, їхні танці й співи, збиткування над людьми, які у цей час сплять.

Наявний в романі “Зачаровані музиканти” й скульптурний код, який втілено через реінтерпретацією міфу про Пігмаліона й Галатею (маю на увазі історію пана Олександера й брили білого порфіру), а також різблення статуї Діви Марії Яковом Флорентійчиком: *“Під кінець майстер навіть спав у комірці, кинувши туди на дошки оберемок соломки. Охороняв своє найліпше творіння. Уперше, на шістдесятому році життя на нього зійшов дух одержимості. Увійшов через серце, заволодів очима і руками, й між ними запанувала згода. Якесь чуття підказало йому, що не молитви потребує камінна душа, а дарів. І приносив до майстерні квіти, потім осінні листя, дикі яблука й грона калини”* [10]. Як і у випадку з музикою й театром, скульптура в просторі літературно-художнього тексту забезпечує функціонування модусу ірреального: білий порфир – надзвичайний камінь, бо в ньому живе жіночий дух, творча одержимість подарована Якову, очевидно, князем духів природи, і здатність скульптора відчувати духів каменю й повітря, що з’явилася в нього під час роботи з порфиром.

Тож, введення кодів інших мистецтв в текст роману “Зачаровані музиканти” Г. Пагутяк уписує твір у простір культури, розширює його значення за рахунок інтерпретації на основі музичних, театральних та скульптурних артефактів (наприклад, екфразис – опис скульптури Діви

Марії, з мармурових рук якої злетів голуб). Транспозиція в романі – залучення літературним текстом прийомів суміжних мистецтв, структурні паралелі між літературою, музикою, театром – забезпечує створення атмосфери таємничого, містичного як необхідного компонента художнього світу фентезі роману “Зачаровані музиканти”.

У науково-фантастичному оповіданні “Собор” (“Katedra”, 2000 р.) польського письменника Яцека Дукая наявні такі типи інтермедіальності (за О. Ханзен-Льове), як трансфігурація й транспозиція. Найперше впадає в око інкорпорування архітектурних образів у текст оповідання, зокрема вже назва твору дає читачу попереднє розуміння мистецького коду, необхідного для його прочитання. Собор, збудований (точніше вирубаний зі спеціального матеріалу) на одному з астероїдів, що обертаються навколо зірки Леві та потрапляють під загрозу тяжіння іншої зірки Мадлен, численні паломники й туристи сприймають як диво. “Собор – це Таємниця” – зауважує герой повісті Яцека Дукая, тим самим відсилаючи читача до традиції зображення собору як простору таємного в світовій літературі (наприклад, “Собор Паризької Богоматері” В. Гюго, “Шпиль” В. Голдінга, “Диво” П. Загребельного, “Сім храмів” М. Урбана та ін.) [4]. Таємниця Собору впливає з його нетотожності власній формі та функції, адже він незмірно більший за купу каміння (чи в випадку фантастичної повісті Я. Дукая живопис), з якої побудований, чи за місце богослужіння й релігійних обрядів, які в ньому проходять. Таємниця Собору не може бути пояснена, адже він водночас втілення ідеї віри й мистецької ідеї, поєднання раціонального (задум та робота зодчих) та інтуїтивного (містичні переживання й почуття вірян).

Собор у Дукая зображено в естетиці декадансу. Відчутні мотиви катастрофізму, які мають пряме тлумачення – астероїди Ізміраїди незабаром залишать обжитий людьми космічний простір – так і символічне – Собор як творіння людини такий же конечний, як і вона, в безмежжі Всесвіту. Споруда з живопису й каменю видається героєві то смертельно хворою, то безмежно прекрасною. Її краса якраз у зтяжненому розкладі, що, як виявиться далі, й становить ще один спосіб існування. Виразні алюзії на “Квіти зла” Ш. Бодлера, зокрема на поезію “Хиренний чернець” (“*Моя душа – гроби, кладовища похмурі, Але нема картин на жалюгіднім мурі Мого монастиря, де вік живу і схну*” [1, с. 47]). Темрява, пустота, розпад, рак каменю, могила, – ось ті образи, навколо яких постає мегаобраз Собору, саме вони вимага-

ють, щоб герой – “*чернець розледацілий*” створив “*з видовища сумного образ вмілий*” [1, с. 47]. Отець Поль Левон сприймає Собор як живу істоту: він мимохіть, але настійливо проводить алюзію форми, що її прибрав живокрист із легенями, жилами, кишками тощо. Однією з причин такого ефекту живого створіння є сам процес будівництва чи то пак вирощування живокристової конструкції, в основі якого перебувають фантастичні нанотехнології: з кількох сотень запрограмованих зерен проростає цілісна будівля. У такий спосіб можна виростити будь-що – альтанку, готель, ціле місто й, звісно, Собор. Час від часу у повісті зустрічаємо протиставлення “стандартної” живокристової забудови та унікальної конструкції Собору, якому програмувальники вклали єдину ідею – бути собором. Сама творчість у повісті вивільняється, позбуваючись лещат людини-творця: “... *проектувальники ініційованих зерен навіть приблизно не визначали архітектури інтер’єрів...*” [4]. Натомість Джоанна Бельська-Кравчук проаналізувала архітектурний код повісті “Собор” Я. Дукая і вказала, що безпосереднім джерелом натхнення для постання Собору з живокристу стають готичні форми [14, с. 11]. А Юліан Цурко в своїй дисертації вказав, що джерелом образу Собору є Саграда Фамілія [14, с. 45].

Витягнені у космічне безмежжя шпилі Собору символізують світове дерево – форму, яка відображає правічні уявлення людини про світобудову. Як зауважив А. Іконников, цей образ “лежить в основі особливої цінності й домінантного значення вертикалі, прийнятих практично всіма міськими культурами”, послідовно втілюється в сучасній культурі, хоча й походить із “найдавнішої міфології” [5, с. 120]. Антропоморфні й космогонічні уявлення, втілені в готичному соборі, Я. Дукай переносить у площину оповідання, реалізуючи в образі Собору не тільки символічні значення, а й деметафоризує образ світового дерева – будівля з живокристу таки й справді росте під дією фантастичних чинників. Цей артефакт нарощує деталі та обсяг, хоча якраз динамічність не притаманна архітектурі як виду мистецтва. Проте, за спостереженням А. Іконникова, особливості сприйняття складної архітектури потребують погляду з різних ракурсів, в русі й часі: “*Сприйняття складних архітектурних об’єктів у рухові й часі дає підстави для порівняння зодчества й музики, як і для ширших аналогій між архітектурою та мистецтвами, що розгортають свої образи в часі*” [5, с. 112]. На цьому ґрунті якраз і відбувається транспозиція архітектурного тексту в літературний. Так, Собор

стає засобом комунікації з нелюдським, генеруючи зміст цілого твору, – зміни, які відбуваються із Собором, спричиняють перебіг подій у творі. Також похмурий образ мистецького витвору, зведеного на приреченому астероїді, визначає трагічний пафос твору.

Собор стає місцем переходу від людського до Іншого. Я. Дукай лише підводить читача до цього місця, обираючи образ собору як архітектурного артефакту, традиційно пов'язаного з Небом, тобто світом, протиставленим людському. Собор як символ нелюдського світу в оповіданні набуває посиленого звучання, адже його вилучено з обжитого людиною простору, він летить у глибини космосу, розвиваючись за не зрозумілою жодній людині програмою. Але водночас Собор зрісся з людським, адже його появу ініційовано людиною, а значить він несе в собі частку людського. Тож живокристове зараження священика Поля Левона, який поволі перетворюється на камінь, прочитується як символічна експансія людини в нелюдські виміри.

Втрата суб'єктивності героєм, яку спостерігаємо в оповіданні “Собор” (ця тема звучить і в інших романах автора), прочитується з одного боку як безпосереднє зникнення священика як людини і злиття його з тілом Собору а, з іншого, нагадує те сакральне переживання, якого зазнавали віряни під склепіннями готичних соборів.

Особливістю інтермедіальних кореляцій літератури й архітектури в оповіданні “Собор” Я. Дукає є їхнє функціонування у межах науково-фантастичної умовності, що перебуває в основі твору. Створений уявою письменника і описаний засобами мистецтва слова Собор одночасно існує винятково в просторі тексту оповідання. Характерний для готичного храму образ світового дерева, втілений домінантною вертикаллю Собору, у художньому тексті отримує й безпосереднє значення – Собор продовжує розвиватися як жива істота, відрощує нові декоративні й структурні елементи рослинного й зооморфного характеру (виразне відсилання до готичного та сецесійного стилів).

Тож, явище інтермедіальності в текстах фентезі-роману “Зачаровані музиканти” Г. Пагутяк та науково-фантастичного оповідання Я. Дукає розширює значення обох творів за рахунок інкорпорування музичного, театрального, скульптурного та архітектурного кодів, а також структурних паралелей між літературою та іншими мистецтвами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодлер Ш. Поезії: Пер. з фр. / Передм. Д. С. Наливайка. Післямова І. І. Карабутенка. – К.: Дніпро, 1989. – 357 с.
2. Галина Пагутяк : особистий сайт письменниці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pahutyak.com>
3. Домонтович В. Проза. Три томи. Том II. – Нью-Йорк: Сучасність, 1989. – 475 с.
4. Дукай Яцек. Собор [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://goallib.com/read/dukay_yatsek/sobor.html#0. – Название с экрана.
5. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. – М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
6. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века: учебное пособие / Е. Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 408 с.
7. Леоненко О. С. Національний варіант жанру фентезі в прозі Галини Пагутяк (на матеріалі роману “Смітник Господа нашого”) / О. С. Леоненко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 5 (192), 2010. – С. 97–103.
8. Літературознавчий словник-довідник / [уклад. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. – (Серія “Nota bene”).
9. Олійник С.М. Взаємодія літератури й архітектури в романі Марини Соколян “Новендіалія” // Філологічні семінари [Текст] / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ : Логос. – Вип. 19 : Інтермедіальність: теорія і практика. – Київ : Логос, 2016. – 232 с. – С. 176–183.
10. Пагутяк Галина. Зачаровані музиканти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://chtyvo.org.ua/authors/Pahutiak/Zacharovani_muzykanty. – Назва з екрана.
11. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (жанрово-стильовий аспект) // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 51–58.
12. Ткачик Н. Міфологічна парадигма внутрішнього світу повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі» / Н. Ткачик // Studia Methodologica : альманах / укладач І. В. Папуша. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 25 : Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. – С. 188–193.
13. Шестопал О.Г. Засоби «театралізації» літературного тексту (на матеріалі іспанської прози постмодернізму) / О.Г. Шестопал // Літературознавчі студії. – Т. 43. – 2015. – С. 326–333.
14. Czurko, Julian Maksymilian. Poetyka heterotopii w literaturze i sztuce współczesnej (na przykładach porównawczego ujęcia prozy Jacka Dukaja) : Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. zw. dr hab. Joanny Ślósarskiej. – Łódź, 2014. – 331 p.