*Ольга Слоньовська*

*(Івано-Франківськ)*

**Мегамодернізм як європейська ознака сучасної**

**української літератури**

 Нинішня українська література – величезне кількісно і якісно, надзвичайно потужне, плідне й новаторське красне письменство європейського рівня. Проте якщо врахувати, що нашій національній літературі протягом ХХ ст. довелося трагічно виживати в екстремальних умовах постійного багатоетапного фізичного нищення найталановитіших митців, довголітньої кастрації літературного процесу соцреалізмом і постійним латентним насаджуванням думки, що українці як народ – взагалі явище вторинне, а на що тільки здатні українські письменники, то хіба що лиш на те, що завжди мавпувати «велику російську літературу», нібито запозичуючи в «старшого брата» не лише тематику, проблематику, жанрову специфіку, а взагалі й власне, все новаторське й краще, то можна було чекати єдиного і непоправного – згасання мови як душі народу, вимкнення літератури як електричного струму, який у нормальних умовах дає можливість транслювати голоси представників різних поколінь, й заперечення нації як генетичного коду, імперативу до самоідентифікації кожного її питомого представника чи представниці.

 Проте, як кажуть юристи, попри всі нюанси процесу, факти – річ уперта, тому з ними приходиться рахуватися всім, незалежно від політичних поглядів, світоглядних переконань і життєвих позицій. А факти однозначно свідчать, що українська література завжди, в усьому й постійно тяжіла і зараз магнетично прямує до кращих взірців передових європейських літератур, незмінно постійно почуваючись ***літературою питомо європейського ґатунку***. Стосовно панорами сучасного літературного процесу, то він дуже демократичний і толерантний до всіх, без жодного винятку, літературних напрямів, течій і різновидів як елітарної (насамперед), так і типово низькопробної масової літератури. Іншими словами, поряд із художніми текстами, які вписуються в нормативи модернізму, постмодернізму і навіть мегамодернізму, завжди знаходиться місце й для типового неореалізму (оповідання Й. Струцюка «У сірій зоні») і навіть дешевого сентименталізму (так звана сучасна «жіноча проза»). Коли ж ведемо мову про ***мегамодернізм, у поле гравітації якого і входить наше сучасне*** українське письменство, то просто зобов’язані брати до уваги, що йдеться не про що інше, а про вищу стадію того ж таки модернізму, й тому знехтувати цим явищем у жодному разі не можна. Врешті, короткий науково-публіцистичний екскурс у минуле не завадить нашій науково-публіцистичній статті.

 Ранній модернізм в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. проявився однозначно не тільки імпресіонізмом Михайла Коцюбинського, новаторською лірикою Миколи Вороного й «молодомузівців», творчими експериментами Володимира Винниченка, високоамплітудною емоційно новелою-повістю «Поза межами Болю» Осипа Турянського, а й насамперед модерною збіркою поезій Івана Франка «Зів’яле листя», його феноменальною поемою «Мойсей», номінованою на Нобелівську премію, і повістю-новелою «Сойчине крило» (1905), до речі, написаною набагато раніше від новели широко відомого і всесвітньо визнаного австрійського письменника-модерніста Стефана Цвейга «Лист незнайомки» (1922), неоромантичною прозою Ольги Кобилянської з виразними акцентами фемінізму та ніцшеанства, новаторською драматургією Лесі Українки, де своєю ментальністю українці виявлялися впізнаваними й в одежі героїв античних часів або Середньовіччя, та експресіоністичними новелами Василя Стефаника в руслі екзистенціальних настроїв та конгруентних, адже логічно вмотивованих емоцій людини, незалежно від її віку, перед лицем смерті, особливо другого періоду творчості цього митця, як «біхавіористичної оповіді», притаманної багатьом європейським і американським авторам, коли вони описують події Першої чи Другої світових воєн, зосереджуючи увагу на особливостях мислення своїх персонажів у екстремальних ситуаціях. У новелі «Діточа пригода» В. Стефаника маленький хлопчик інтуїтивно навіть для себе самого визнає, що війна – справа чоловіча, а тому не лякається ані недалеких розривів снарядів, ані космічної самотності після загибелі матері в нічну пору доби й непосильної відповідальності за життя маленької сестрички, ані цілком імовірної власної смерті у будь-яку найближчу хвилину.

 Зрілий модернізм як домінуючий і повноцінний літературний напрям представників Розстріляного Відродження ні в кого сьогодні вже не викликає жодних сумнівів. Потужна когорта надзвичайно талановитих поетів, прозаїків і драматургів у вкрай несприятливих умовах сталінської тоталітарної держави наочно довела, що українська література – це не епігон літератури російської, а питомо національне красне мистецтво надзвичайно високого європейського рівня. Категоричне гасло Миколи Хвильового «Геть від Москви!» актуальне й нині, тому ніколи не було пустопорожнім звуком чи примхою або показним геройством цього автора, і вже однозначно не виникло безпричинно й на голому місці. Надзвичайно талановитий лідер українських модерністів інтуїтивно відчув ту неминучу надалі безпощадну пастку, в яку «вожді», прикриваючись «українізацією» та ідеєю єдиного і неподільного СРСР, заганяють нашу молоду модерну національну літературу.

 До речі, модернізм, як це взагалі характерно для всіх літературних напрямів нової літератури, вже з моменту свого виникнення запропонував письменникам для реального втілення йому дуже властиві яскраві творчі експерименти насамперед композиційних різновидів. Наприклад, образ-маска «Я», коли письменник веде мову від першої особи, але аж ніяк не власне від імені себе самого, появився ще в новелі Миколи Хвильового «Я («Романтика»)» й цей зумисно запропонований в часи Розстріляного Відродження містифікований трюк особливо популярний досі. Прихована або ж індиферентна авторська позиція, що дала підстави Роланові Барту вести мову про «смерть автора», також у нашій сьогоднішній літературі стала найбільш поширеною. Як і, до речі, специфіка не «розповідати», а зримо «показувати» в художніх текстах усе те, що автор пропонує пережити своїм потенційним читачам. ***Хронікальні сюжети***, досі широко апробовані в українській прозі, у 30-их роках ХХ ст. поступилися сюжетам ***концентричними*** або ***сюжетами «єдиної дії»***, які більш складні, порівняно з хронікальними, завжди мають елементи таємниці, про яку читач довгий час навіть не здогадується, тому концентричні сюжети стали особливою письменницькою «фішкою» і залишаються нею до наших днів.

 Ще одним черговим надзвичайно яскравим експериментом у руслі українського модернізму варто вважати роман «Диво» Павла Загребельного, в якому події нібито зумисно впереміш відбуваються в трьох часових пластах (у епоху Київської Русі, в часи воєнного лихоліття 1941 – 1943 рр. і в 70-і роки ХХ ст.), але цей художній текст – авторський творчий експеримент уже значно пізнішого часу, порівняно з добою Розстріляного Відродженням. Проте все це не виняткові факти безперервної тяглості і впливу на наступні покоління письменників саме тенденцій модернізму 30-х років. Власне, й література так званої «української діаспори», хоч мало би більш логічно звучати «література української еміграції», адже український народ більшовики не змогли витіснити з його прабатьківської території, як це зробили, наприклад, турки з вірменами у 1915 р., а з рідної землі назавжди виїхали за кордон лише окремі представники українського народу, продуктивно продовжила традиції Розстріляного Відродження: Євген Маланюк, Олег Ольжич, Улас Самчук, Олена Теліга, Іван Багряний, Василь Барка, Тодось Осьмачка, – це образно кажучи, лише найвищі і найбільші острови тектонічного підйому величезного архіпелагу питомо нашої української літератури за межами материкової України. Розкидані по багатьох країнах світу, українські письменники вже у першій половині ХХ ст. зреалізували найголовніші принципи літератури модернізму: яскравий, незламний, аж ніяк не зобов’язаний гинути при кожній слушній трагічній нагоді, фактично двожильний і майже безсмертний літературний герой, національна вітаїстична перспектива, Україна і український народ у парадигмі вітаїстичного консолідуючого міфу, новаторство форми і змісту, а окрім неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму і т. п., ще й певний ухил авторського мислення, а отже, й світосприймання літературними психотипами світу в річищі суто філософських тенденцій сюрреалізму й екзистенціалізму.

 У материковій, сиріч підрадянській Україні, штучно сплоджений Максимом Горьким соціалістичний реалізм, як злісний новоявлений всепожираючий монстр, щосили вгризся в горло української літератури, починаючи вже від другої половини 30-х рр. Наслідки цього явища для українського красного письменства виявилися непоправними. Для прикладу візьмемо тільки один, але найпромовистіший факт: унікальний український письменник того часу – Михайло Стельмах – навіть у творах для дітей («Гуси-лебеді летять» (1964), «Щедрий вечір» (1967)), не кажучи вже про роман «Правда і кривда» (Марко Безсмертний)» (1961) як пародію на торжество пореволюційної справедливості, творчо інтерпретуючи соцреалізм, очима маленького Михайлика заставив ще кілька поколінь власних читачів сприймати роки колективізації і голодомору як радянський рай в Україні. Правда, цей же письменник у романах «Дума про тебе» (1969) і «Чотири броди» (1978), які сміливо можна причислювати до взірців українського модернізму другої половини ХХ ст., чи не першим зумів розкрити страшну правду про голодомор 1932 – 1933 рр. Та й перекручені радянським літературознавством дещо раніші романи М. Стельмаха («Кров людська – не водиця» (1957) і «Хліб і сіль» (1959)) досі чекають свого належного сучасного перепрочитання, бо далеко не такі вони вже й однозначні «агітки» за радянську владу, якими їх сьогодні дехто помилково вважає, а «куркулі» в цих творах нерідко показані взірцевими господарями й шанованими сільською громадою людьми, трагічними постатями в роки масової сталінської колективізації. А якщо іноді в цих художніх текстах зустрічаються зумисно яскраво романтизовані представники радянської влади, то це свідчить про єдине: й повоєнна українська література, зокрема значна частина творчої спадщини М. Стельмаха, не змогла уникнути, образно кажучи, упиревого укусу соцреалізму, знаковим прикладом чого можемо вважати також «Прапороносці» Олеся Гончара. Проте високохудожні антимілітарні романи Павла Загребельного «Дума про невмирущого» (1957) та Олеся Гончара «Людина і зброя» (1960) – це все-таки модернізм, й модернізм український материковий, навіть, образно кажучи – хоч підрадянський, але ж таки й близько – не соцреалістичний!

 Письменники-«шістдесятники» з властивою юним безстрашністю активно спробували відновити історичну справедливість і відстояти українську літературу як питомо національне явище культури. Вони інтуїтивно й однозначно сповідували модернізм, а своїми непересічними талантами зримо доводили, що арешти й ув’язнення, переслідування і розстріли, Соловки й сталінські концтабори по всьому Сибіру, безпощадні гоніння на унікального фантаста Олеся Бердника й пізніше – на геніального перекладача Миколу Лукаша не здатні зупинити український літературний розвій у руслі модернізму, тобто на виразно паралельному шляху стосовно парадигми європейських літератур. Найталановитішими серед поетів виявилися Ліна Костенко й Микола Вінграновський, які, по суті, творили вже й не у стилі модернізму, а мегамодернізму*.* Отже, маємо реальне явище темпоральності, яке досі вважається найзагадковішим і водночас найменш дослідженим феноменом у світі. Бо ж принцип історизму, який появився значно пізніше, почав передбачати децентралізацію історії від автора, що змальовував окрему епоху, та часу, в якому жив особисто. Виїмково тут-і-сьогоднішнє життя митця автоматично робилося безповоротно вчорашнім, надалі нікому вже не потрібним. Як точка кріплення минулого до сучасного саме підтекст виявлявся своєрідною часовою скобою. «Закон випереджувального відбиття» (за П. Анохіним) не тільки стосовно флори й фауни, яка генетично завжди має доволі великий запас можливостей на випадок непередбачуваних широкомасштабних змін у природі, а стосується й геніальних літературних текстів і завжди діє безвідмовно: потенційний читач із його насущними запитами завжди виявляться метафізично передбаченим автором минулих десятиліть, якщо навіть не століть.

 «Безумство сміливих» (М. Горький) на етапі «закручування гайок» Хрущовим та його поплічниками виявилося очевидним. М. Вінграновський навіть кинув тоталітарній системі за безпідставні звинувачення і надумані ярлики у вічі: «Я формаліст? Я наплював на зміст? / Відповідаю вам не фігурально: / – Якщо народ мій числиться формально, / Тоді я дійсно – дійсний формаліст!» [3, с. 127]. А роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» однозначно став потужним знаковим явищем українського материкового модернізму другої половини ХХ ст., хоч драконівські умови творчості українських письменників тоді були просто пекельні. До речі, прекрасні новелісти Григір Тютюнник, Віктор Близнець і Євген Гуцало фактично все своє свідоме життя постійно жили в готовності до арешту, тюрми чи психіатричної клініки виїмково з причини власної творчості у стилі модернізму всупереч зловісному соцреалізму й урешті-решт жорстоко поплатилися за реалізацію власних літературних талантів, хоч про модернізм їхньої прози як такий узагалі радянські літературознавці тоді й не заїкалися. Саме завдяки загальному творчому підйому і духовному руху опору тоталітарній системі з боку українського «шістдесятництва» появилася «химерна» проза Валерія Шевчука і Володимира Дрозда, яка чимось невловимим, але явно відчутним більшою чи меншою мірою була суголосна роману іспанською мовою колумбійського письменника Габрієля Гарсія Маркеса «Сто років самотності» (1968). Проте катастрофічно не маючи виходу за межі «залізної завіси», а отже, й доступу до сучасної їм світової класики, українські прозаїки були постійно вимушені наново й самостійно «відкривати Америку» й «винаходити велосипед» – усе те, що в цивілізованому світі вже давно вважалося хітовим і новаторським з точки зору не тільки критики й літературознавства, а й читаючої публіки, тому одностайно розцінювалось як високо художнє (навіть для літератури української діаспори 20–50-х рр. вважалося знаковим і реально гідним до переймання такого досвіду. Згадаймо «химерні» повісті Тодося Осьмачки» «План до двору» й «Ротонда душогубців», про які Юрій Шерех писав, що Осьмаччина проза «змушує вірити в найдикіші речі, яких ніколи не було в дійсності, але які могли бути, бо вони випливають із суті Системи» [5, c. 185]. Або ж роман-вертеп Івана Багряного «Розгром» (1948), що мав усі домінантні риси постмодернізму й на своєму підтекстовому рівні в окремих моментах бодай здалеку, але ж перегукувався з романом ірландського письменника Джеймса Джойса «Улісс» (1920). Отже, літературні факти свідчать, що український постмодернізм проклюнувся на світ не в 90-х роках, а народився ще в 40-х ХХ ст.! Інша річ, що постмодернізм світового рівня ніколи не опускався до такого рівня лайливості, брутальності й огидливості, яку все більше й ширше впроваджували українські материкові автори наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., власноручно прирікаючи своє дітище на неминучу загибель.

 «Постшістдесятники» – Василь Стус, Василь Голобородько, «Київська школа поетів» (насамперед Микола Воробйов, Валерій Ілля, Станіслав Вишенський), галичанин Степан Пушик, «тихі поети» (Володимир Підпалий, Ірина Жиленко) також по-своєму боролися з тоталітарною системою часів стагнації. Комусь із них обійшлося всього лише викликом у КДБ, розсипаним набором уже готової до друку книжки, негласним обшуком у момент відсутності господарів квартири, демонстративним відчисленням, якщо не сказати брутальним вигнанням з університету, а пасіонарій Василь Стус відбув свою страшну Голгофу вповні.

 Дещо пізніше серед драматургів особливим талантом відзначався старший син Михайла Стельмаха – Ярослав Стельмах, який за всю свою творчість примудрився не написати жодної прославляючої систему п’єси і перу якого належать знамениті «Драма в учительській» (1978), «Провінціалки» (1988) й п’єса для одного актора («трагікомедія на одну дію», за визначенням її жанру автором) «Синій автомобіль» (1991), які виявилися гучними ляпасами добі безконечних дефіцитів, протекціонізму й виживанню «щасливих радянських людей» у драконівських умовах «соціалізму з людським обличчям». Дехто може категорично заперечити, що ще перед Я. Стельмахом був Олексій Коломієць зі своєю комедією «Фараони» й «Диким Ангелом». Правда, був, але навіть у його знаменитих «Фараонах» не відчувалося трагедії колгоспного жіноцтва, а «драмою про сім’ю» «Дикий Ангел» на підтекстовому рівні автор наче переконував злиденний український соціум, що й при «соціалізмі з людським обличчям» можна жити матеріально набагато краще, якщо тільки проявити себе трохи кмітливішими і винахідливішими й перетворити власні вихідні в недремні пошуки підробітку чи натхненного полювання за дешевшими харчами, скуповуючи їх безпосередньо в сільських господарів. Та й навряд, чи хтось мені заперечить, що славу О. Коломійцеві принесли не «Фараони» й «Дикий Ангел», а саме вірнопіддані системі «Голубі олені» й «Кравцов», й уся драматургія цього автора таки вписується у прокрустове ложе соцреалізму, щоправда, з мікроскопічними авторськими відступами від «лінії партії». Драматургія ж Я. Стельмаха – однозначно питомий модернізм!

 Найбільш талановиті «шістдесятники» й «постшістдесятники» як латентні пасіонарії, досить ґрунтовно підготували появу покоління «вісімдесятників» (Ю. Андрухович, В. Герасим’юк, С. Короненко, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко, І. Малкович, І. Римарук, О. Ірванець, О. Забужко та ще добрий десяток не менш талановитих письменників), які категорично відторгли як щось узагалі огидне вірші-паровозики, досі просто обов’язкові для всіх поетичних збірок, і насамперед – для перших тонесеньких книжечок початківців, а в прозі проявили себе неабиякими знавцями народної міфології, фольклору, власне, того сюрреалізму, вкраплення якого сьогодні стають нормою для української художньої літератури. Врешті, колишні «вісімдесятники» й досі є тією унікальною когортою українських письменників, перевершити яких ні в поезії, ні в прозі вже навіть у пізніші часи поки що не вдалося нікому!

 Коли ж наприкінці 80-х основи СРСР захиталися, а колос на глиняних ногах небезпечно заскрипів й загрозливо осів, ніби подумки прикидаючи, в який бік йому падати, а соцреалізм, нарешті, відкинув копита, новоявлений постмодернізм як його могильник узяв у свої, правда, не завжди тверезі й чисті руки замашну цвинтарну лопату. Тож на ранній стадії український постмодернізм був зустрінутий читацькою публікою дуже прихильно, але ж, якщо сповідувати правду, щонайпершим материковим романом у стилі українського постмодернізму, тоді ще дуже сором’язливого, можна вважати насамперед «Голу душу» (1992) Павла Загребельного. Твори визнаних «молодих» постмодерністів Ю. Андруховича («Реакреації» (1992), «Московіада» (1993)) та О. Забужко («Польові дослідження з українського сексу» (1996)), – незважаючи на тяжку матеріальну скруту середини 90-х років ХХ ст., були просто зметені з полиць книжкових магазинів, а в бібліотеках на ці книги заінтриговані читачі записувалися в чергу. Проте надмір порнографії, огидного бруду, майже або й більше, ніж тваринного існування персонажів-збоченців, патологічної злоби, цинічної ненависті до всього і всіх, а також відвертої зневаги авторів на адресу власних «героїв», зробили свою справу. Навіть «дев’ятий вал» сквернослів’я (твори Олеся Уляненка «Сталінка» (1994), «Знак Саваофа» (2006)) і цинічного сарказму (повість Юрія Винничука «Діви ночі» (1991)) у пізніших художніх текстах цих письменників із роками почав суттєво спадати. ***Все це однозначно засвідчило, що постмодернізм переходить у явище низькопробної масової літератури***, якою переважно захоплювалися різного роду збоченці й прищаві підлітки, у крові яких зашкалювали гормони. Врешті, чого таїти правду: якби в реальному житті тілесні відчуття партнерів від власного сексу були такими ж, як у найбільш брутальних творах постмодерністів, жінки поголовно стали б фригідними, а чоловіки – імпотентами. Закономірно, що саме в цей момент Олесь Гончар зневажливо назвав постмодернізм «отрутохімікатом». Врешті, й самі постмодерністи відчули небезпеку такого «мистецтва» як нівеляції власних талантів. Ось чому навіть широко визнаний і найбільш ажіотажний «постмодерніст» Степан Процюк вчасно «зіскочив із голки постмодернізму», створивши прекрасні біографічні романи про В. Винниченка. А. Тесленка й В. Стефаника («Маски опадають повільно» (2011), «Чорне яблуко» (2013), «Троянда ритуального болю» (2013) цілком у стилі європейського модернізму.

 Проте ще й у першому десятилітті ХХІ ст. так і не наступив той критичний момент, коли постмодернізм мусив остаточно зійти зі сцени читацької затребуваності. Іншими словами, постмодернізм як літературне явище все кволіше й кволіше продовжував животіти поряд із поки що тільки окремими й дуже забур’яненими паростками нового етапу українського модернізму (поезія «пізнього» Дмитра Павличка, проза Василя Портяка, Галини Пагутяк, Володимира Даниленка, Любові Пономаренко, Євгенії Кононенко), який уже поволі таки набирав силий відвойовував літературний простір. Саме тоді й появився твір Ліни Костенко «Записки українського самашедого» (2010). Як кажуть криміналісти про випадкового й ні в чому не винного підозрюваного, він просто мав необачність появитися, власне, «не в тому місці й не в той час». Із точки зору новаторських, композиційно-сюжетних і смислово-змістовних нюансів цей роман, як і «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко чи «Реакреації» і «Московіада» Ю. Андруховича, був одним із найкращих художньо в постмодерній літературі. Але ж від авторитетної авторки впродовж кількох років, ледве почувши, що Ліна Василівна пише унікальний роман (!), наша нація відчайдушно й нетерпляче очікувала рецепту порятунку, панацеї від онкологічних симптомів затяжного бездержавництва, й аж ніяк не оприлюднення гнійних виразок українського менталітету і вродженого каліцтва питомо українських літературних психотипів.

 Висновок не забарився: що було апріорі дозволено «лялі», те сприйнялось навіть як непристойне для «мами». Проте не така вже й жовчна, й тим більше – аж ніяк не смертельна – критика львівськими відносно молодими літераторами «Записок українського самашедшого» раптом була сприйнятою шанованою всіма авторкою Ліною Костенко як образлива, несправедлива й нетактовна. Ось таким, як кажуть, виявилося літературне *се ля ві*. Проте починаючи саме з цього моменту замаху на «Записки українського самашедшого» постмодерна література різко пішла на спад, а останнім згідно часової шкали текстом у руслі постмодернізму, який, до речі, також входить в структуру літературного модернізму, став «Ворошиловград» (2010) Сергія Жадана. Правда, в цьому творі є навіть надзвичайно вдалі елементи сюррреалізму, коли колишні друзі – й мертві, й живі – грають у футбол на згадку про спільну й неповторну юність. Водночас майже паралельно з «Ворошиловградом» цей же письменник дуже активно й успішно освоював модернізм наших днів (роман «Інтернат» (2017)) і навіть (частково) мегамодернізм (книга поезій «Тамплієри» (1916)), що вкотре засвідчує різноманітність сучасного літературного процесу навіть у межах творчості одного й того ж автора. Не можна також позитивно не відізватися про роман Софії Андрухович «Фенікс Австрія», що, безумовно, є взірцем сучасної інтелектуальної прози й питомого українського модернізму найвищої якості.

 Але повернемося до літературного процесу кінця 90-х років ХХ ст. Першим художнім текстом нової стадії модернізму – мегамодернізму (метамодернізму, постпостмодернізму), на наш погляд, цілком об’єктивно можна вважати роман Романа Іваничука «Орда» (1994). Цей унікальний роман володів окремими питомими ознаками «химерної прози», яка, як вже нами було згадано, також вважається однією зі знакових відгалужень модернізму, але водночас охоплював значно ширший горизонт і, незважаючи на виразний історичний компонент, пропонував глибокий філософський підтекст і пророчу наповненість багатьох афористичних фраз та значно вищу орбіту обсервації історичного минулого України в пазурах Російської монархії часів Петра І. Врешті, епоха сучасного модернізму дуже строката, й зараз водночас у величезній кількості виходять друком твори як знакового для українського красного письменства високого рівня художності, так і відверто низькопробної масової літератури, тобто продукції настільки художньо убогого рівня, що не те, що її аналізувати, а й навіть перелічувати авторів такої писанини нема жодної потреби. З «малого часу» дешевої популярності у «великий час» вічної слави (за М. Бахтіним), а отже, в історію літератури, цим горе-письменникам не увійти, як кажуть у народі, не тільки ні за які гроші, а й ні за які сльози.

 Та нам і про це не йдеться. А науково-популярна літературознавча стаття, що її зараз пропонуємо широкому загалу, знову ж таки вимагає певних зауваг. Врешті, хоча найкраще і найбільш логічно взагалі оцінювати художню літературу з відстані щонайменше п’ятдесяти років, ми на власний страх і всі з ним пов’язані ризики спробуємо таке зробити фактично впритул до мегамодернізму, спочатку зумисно висловивши певні важливі уточнення:

1. Перехідним містком від власне модернізму до його найвищої стадії – мегамодернізму, який сьогодні вже проявляється цілком зримо, як це не дивно, стали не власне літературні художні тексти, а письменницькі щоденники, спогади, врешті, мемуари досить різного ґатунку. Чесними очима непересічних особистостей зафіксована недавно минула й тяжко пережита народом «доба жорстока, як вовчиця» (Олег Ольжич) поставала в типово ***суб’єктивних оцінках*** страхітливим державним монстром, якого завжди недооцінювала оцінка (вибачте за каламбур) об’єктивна, домалювавши, наприклад, до «хрущовської відлиги» аж надто рожеві «крильця» й необачно надовго насадивши думку масам про насправді неіснуюче «потепління».
2. Термін «жіноча література» в наш час уже втратив своє первинне значення, коли він стосувався насамперед і тільки високохудожніх творів Оксани Забужко та Марії Матіос, і, подібно до постмодерної літератури, стрімко набуває типових рис масової літератури переважно для жінок невизначеного віку, але завжди і всюди (на жаль, на жаль, на жаль!) з обмеженим світоглядом, вузьким інтелектом і сентиментальним способом сприймання світу. Є. Баран про саме такого штибу «жіночу прозу» висловлює вбивчу думку, наголошуючи, що так «пишуть понад дві сотні авторок в Україні».
3. Тема російсько-української війни на Сході нашої держави, проблема становлення української політичної нації раптово, але аж ніяк не безпричинно, стала найбільш актуальною, і в кращих своїх виявах проявляється як сучасна інтелектуальна проза епохи модернізму, але, на жаль, жодному сучасному письменникові (поки що!) так і не вдалося досягти рівня повісті-поеми «Поза межами болю» О. Турянського – власне, образно кажучи, зірки першої величини українського модернізму ще початку ХХ ст. Іншими словами, про мегамодернізм у випадку так званої сучасної «воєнної» прози говорити марно: чого нема, того нема!.
4. Ми цілком погоджуємося з М. Наєнком, що ***окремішість усіх нині штучно поділених для зручності різновидів української літератури (соцреалістина материкова, діаспорна опозиційна і пострадянська (сучасна)) – взагалі штучне формулювання: «Перебиті радянською псевдонаукою хребці тих літератур нині, здається, почали активно зростатися, і стає очевидним, що нарешті треба мати справу з літературою єдиною»*** [4, с. 3]. Отже, й література так званої сучасної американської діаспори (зокрема твори Володимира Діброви «Андріївський узвіз» (2007) та Ярослава Мельника «Телефонуй мені, говори зі мною» (2012), «Далекий простір» (2013)) тільки підтверджує повноцінне становлення сучасного модернізму в українській літературі в цілому. Але знову ж таки: всього тільки модернізму, але ж не мегамодернізму!
5. Дуже великі за обсягом художні тексти жіночого авторства зараз однозначно відіграють роль першої скрипки в сучасній літературі, і є виразним явищем мегамодернізму (Оксана Забужко» «Музей покинутих секретів» (2009)), Марія Матіос «Букова земля» (2019), Ольга Слоньовська «Тетраедр» (2020) (вибачте за нахабство пропагувати саму себе!).

 Тільки апріорі все за порядком. Нотатки, записки, мемуари, щоденники і спогади письменників завжди, образно кажучи, відігравали роль бачення «війни з окопа», на противагу щоденникам і спогадам «маршалів зі штабу армії» (науковців-істориків), які, власне, завжди мають уявлення «про передову» виїмково і тільки з рапортів своїх підлеглих. Інша річ, що довіряти щоденниковим записам власні потаємні думки в радянські часи зважувався далеко не кожен митець. Згадаймо знищені великим модерністом-кіносценаристом Олександром Довженком щоденникові записи першого року війни, з яких залишилася тільки маленька дещиця навіть без жодного датування.

 Тим часом книга спогадів Анатолія Дімарова «Прожити і розповісти» (1997) у дев’яностих роках для української читаючої публіки виявилася справжнім шоком, настільки гостро висвітливши «діла люті» радянської системи протягом кількох десятків літ, як і подібна за жанром написана зболеними душею і серцем мемуаристика Ірини Жиленко «Homo Feriens» («Людина святкуюча») (1997), зі сторінок якої 60-і роки ХХ ст. постали часами жахливих випробувань молодих творчих сил України. «Щоденники» Олеся Гончара також знайшли своїх палких прихильників і щирих читачів, висвітливши чимало «темних плям» великого в часі тривання літературного процесу. Проте вже нібито «приручений» державними преміями, а за «Прапороносці» при житті возведений у ранг живого генія Олесь Гончар, який після появи «Собору» (1968) й упізнання самим себе, коханого, у образі одіозного Володьки Лободи високим партійним працівником Олексієм Ватченком, готувався якщо не до ув’язнення, то вже точно до виселення «в мєста не столь атдальонниє» й великих життєвих випробувань, не міг писати власні щоденники без того, щоб постійно не озиратися, тобто, за словами Ліни Костенко, не «шукати цензора в собі», адже був надто помітною фігурою для КДБ як апарату нищення всіх незгідних і незговірливих і «Головліту» як шаблезубої радянської цензури. Та й писав Олесь Терентійович власні щоденники з прицілом на їхній неодмінний друк і широкомасштабне видання. Іншими словами, справді слава Богу, що такий щоденник О. Гончара видано, але він міг бути набагато потужнішим, якби писався автором у інших умовах.

 Зате в Івано-Франківську вийшов перший том щоденників з трьох запланованих томів авторства вже покійного Степана Пушика за моєю редакцією. Свої щоденникові записи Степан Григорович нотував *суто для себе*, надіючись колись принагідно відредагувати, якщо тільки появиться хоч найменший шанс їх видати. Та й «лікарський» почерк (на вигляд, як кардіограма!) цього митця робив його записи просто недоступними для прочитання рядовими «блюдителями» чистоти письменницьких рядів. Саме в Пушикових щоденниках є багато такого, що сучасним читачам буде не просто цікавим, а й переверне їхні погляди про вже звичну й добре знану інформацію. І про те, як Сталін відкраяв від України Придністров’я, де проживало 90% українців і всього 10% молдован, а вже в наші дні Росія оперувала отими 10%, заявляючи, що всі інші – «русскоязичноє насєлєніє», і про обмін між Росією та Україною в часи Микити Хрущова на вмираючий від посухи Крим урожайних і густонаселених районів Луганської, Донецької та Сумської областей, з яких для «расширєнія граніц Расєї-матушкі» було скоропостижно зліплено новоявлену Бєлгородську область (1954). Є тут і про події в Угорщині (1956) з прилюдним довготривалим садистським повішенням національного лідера цієї держави Імре Надя, й про події в Чехословаччині («празьку весну» *(Pražské jaro)*, 1968), причому під таким кутом зору, що подібного ракурсу в газетних публікаціях або історичних розвідках нині просто не знайти. Мемуари чи містифікація під мемуари зараз доволі часто фігурують у художніх текстах Ю. Андруховича, М. Матіос, О. Забужко, Л. Капелюшного. Сучасний читач жадає такої художньої літератури, події в якій сусідять із забороненою десятиліттями правдою реальною. І – що важливо! – сучасна література пропонує реципієнтам саме таку мемуаристику. Досить, для прикладу, згадати унікальний роман-хроніку в голосах М. Жулинського на основі власних спогадів «Моя Друга світова» (2017).

 Промовисто велика кількість письменниць у сучасній українській літературі – явище, безумовно, знакове. Ось тільки хочеться нагадати, що митець чи мисткиня пера за своєю природою творчості андрогенні, а тому завжди здатні розкривати як фемінні, так і маскулінні спектри відчуттів, почуттів і переживань. Натомість плаксиво-сентиментальна сучасна «жіноча проза» не має жодного стосунку ані до власне неповторного жіночого світу, ані, тим більше, до модернізму чи мегамодернізму. Це типова масова література переважно для того контингенту жіноцтва, яке просто не може бути самодостатнім і щасливим, а почувається ущербним і занапащеним уже з тієї причини, що якраз у цій іпостасі йому й найкомфортніше існувати. Врешті, й навіть такій сучасній «літературі» ми не можемо відмовляти в праві на існування. Інша річ, що було би набагато краще, якби подібного рівня письменниці не бралися, наприклад, писати хоча б про матір оперного співака Василя Сліпака, який загинув у лавах АТО, чи про війну на Сході України, адже це надто делікатна тема й тут дуже висока планка відповідальності, яка не терпить найменшого фарисейства й, тим більше, недолугості чи примітивізму розкриття. Врешті, кращі взірці сучасної літератури про вже який рік триваючу російсько-українську війну, в основному мають виразні ознаки модернізму. Інша річ, що нашим завданням аж ніяк не є потреба здійснювати літературознавчий огляд саме цього пласту сучасної української літератури в цілому, тому хочемо відзначити лише окремі художні тексти, які без жодних сумнівів можна зачислити до кращих: виразно інтелектуальний роман Л. Капелюшного «Дике поле», в якому вчорашній «сепар» і позавчорашній студент Павло Горлач, інфікований ідеєю «русскаво міра», проходить всі кола пекла, доти не стає свідомим українським патріотом; повість Василя Шкляра «Чорне сонце», збірку новел та оповідань на основі реальних розповідей очевидців «Іловайськ» Євгена Положія та роман Галини Вдовиченко «Маріупольський процес», хоча загалом за роки війни від 2014 вже вийшло друком понад дві сотні книг про цю подію, причому як українською, так і російською мовами як з нашого, так і з протилежного боку барикад. Російською, зокрема, вийшов друком у цілому патріотичний роман Мартина Бреста «Пехота». Правда, через надмір воєнної лексики цей твір повністю може бути зрозумілим хіба що військовослужбовцям, які брали/беруть участь у реальних боях, хоча у творі є кілька напрочуд вдалих «цивільних» сцен, наприклад, мовчазного прощання батька-військовослужбовця з маленьким сплячим сином: «Папы не было, когда ты стал связно говорить… Папы не было, когда ты стал рисовать в раскрасках настоящими красками и даже когда вымазался… Папы не было, когда ты научился рисовать фломастерами машинку.. И тут он приехал. Всего на несколько деньков. Такой большой, такой… Чужой?.. Ааах, солнышко мое, когда ты рос без папы – твой папа на самом деле был рядом. Да, в сотнях километров, но рядом. Каждый день. Каждую минуту… Просто дождись меня, ладно?» [2, с.301]. Водночас апріорі зауважимо, що письменник чи письменниця, які пишуть про війну, не обов’язково мають жити у фронтових умовах і понюхати пороху (творчість не тотожна реальному способу життя письменника: Даніель Дефо ніколи не коротав свої дні на безлюдному острові, але зумів створити унікальні «Пригоди Робізона Крузо»), але мусять мати філігранне почуття міри й володіти талантом, а не примітивними учнівськими пробами пера замахуватися на взагалі непосильну для відповідних авторів (авторок) тему. Врешті, дозволимо собі повторити вже сказане раніше: про сучасну війну досі ніхто потужніше й більш вражаюче не написав, ніж про Першу світову Осип Турянський у філігранному зразку питомо української модерністської прози найвищого рівня – повісті-поемі «Поза межами болю».

 А тепер про інше. Література так званої сучасної американської діаспори цікава материковим українським читачам і навіть не сприймається як еміграційна. Врешті, у наш час художні твори Ярослава Мельника йменують унікальним явищем сучасної літератури, оскільки відразу три країни Європи (Україна, Литва, Франція) мають за честь вважати книги цього автора здобутками власного національного красного письменства. Сучасним материковим українським читачам-інтелектуалам насамперед відомі такі книги цього автора, як «Телефонуй мені, говори зі мною», «Вдома у Бога», «Книга доль» та «Далекий простір». Зараз уже навіть екранізовано фільми за їх мотивами. Письменник Ярослав Мельник – модерніст-сюрреаліст, але всі його книги допомагають читачам краще бачити й розуміти реальне життя. Роман «Далекий простір» з передмовою Марії Матіос українською мовою вийшов у [2013](https://uk.wikipedia.org/wiki/2013) р. На Книжковому форумі у Львові ця високохудожня річ увійшла у список премії «Книга року BBC-2013», а в грудні   роман «Далекий простір» був визнаний «Книгою року» в Україні. Фабула роману «Далекий простір» виразно фантастична. Величезне місто (Мегаполіс) сліпців примітивно існує недалеко від Тихого Куточка обраних і зрячих, які невловимо, бо таємно, керують світом. Аналогії з Україною початку третього тисячоліття напрошуються самі собою. Системи цінностей ущербного Мегаполісу й створеного для обраних Тихого Куточка далеко не одні й ті ж. Це різні світи, в яких живіть апріорі навіть не подібні між собою люди. Між «сліпцями» є «сліпці-вчені», «пересічні сліпці», «вірні сліпці», «прозрілі сліпці», які мріють зруйнувати Мегаполіс і помститися Тихому Куточку за довгі роки своїх страшних принижень. Автор не сповідує творчих пошуків Володимира Винниченка, які мали місце у фантастичному романі «Сонячна машина», не йде услід англійському письменнику-фантасту Джорджу Оруелу з його романом «1984», отже, «Далекий простір» – аж ніяк не наукова фантастика. Сама будова роману Я. Мельника, його композиційно-сюжетна структура – ідеальна, тому дехто з рецензентів визнає, що подібний текст міг би скомпонувати хіба що архітектор і визначає жанр цього твору, як роман нового типу, власне, роман-метафора, в якому досконало поєднано компоненти різних літературних тенденцій. Водночас це футуристичний роман й при цьому ще й роман-алегорія на український реальний світ – у суспільстві сліпців здатність бачити вважається інфекційною, небезпечною і взагалі невиліковною хворобою. Проте у середовищі калік, де очі вважаються атавізмом, а цілком природна можливість бачити — божевіллям, з'являється чи не єдиний зрячий юнак Габра. Неймовірно, але його від зрячості як каліцтва навіть намагаються лікувати! Проте героєві вдається розкрити страшну таємницю правителів хмарочосу-держави, в якій Міністерства контролю тримає під ковпаком мільйони пересічних, але цілком здорових і повноцінних людей, розпоряджається їхнім життям, постійно потай влазить у людську свідомість, ніби це персонажі комп’ютерних ігор. Іншими словами, читачам від такого повороту подій робиться уже зовсім не смішно, а навіть дуже страшно, адже сучасні технології впливу багато в чому перегукуються з глобальним явищем підпорядкування мас «керівному центру» в цьому романі. Отже, роман «Далекий простір» – це своєрідний твір-попередження, досить моторошний роман-пророцтво.

 Про великий прозовий, і вже однозначно – у річищі модернізму, художній текст Володимира Діброви «Андріївський узвіз» існують різні думки літературознавців, причому навіть діаметрально протилежні. Наприклад, оцінка відомим українським критиком Ігорем Бондарем-Терещенком уже самого повернення в українську літературу Володимира Діброви – тільки неприхильна й навіть саркастична («Не кожен птах долетить до середини Андріївського узвозу, не розгубивши жовто-блакитне пір’я патріотизму»). Проте книга цього письменник а має право на існування і навіть причислення цього художнього тексту до сучасного українського модернізму. Як відомо, Андріївський узвіз – це загальновідома вулиця Києва, яка з’єднує його верхню частину з нижньою, а також своєрідний мистецький ринок, на якому продають свої картини художники. Але герой «Андріївського узвозу» цим звичним шляхом несподівано проходить у зворотному часовому напрямку п’ять зупинок: «Статечний вік» – «Зрілість» – «Молодість» – «Юність» – «Дитинство». Фатально опинившись ув остаточній точці відліку, він трагічно відчуває, що особисто не має і ніколи не мав змоги нічого змінити – маршрут був апріорі визначений: «В який би він зараз бік не пішов, він вже знає, чому його так вабить линва. Він бачив, що вона проходить через все його життя». Символічний образ линви як життєвої програми, натальної карти, «золотої хрії», з маршруту якої як індивідуальної долі жодній людині не зійти, увиразнює трагічність сучасного українця, що почувається «не в тому місці й не в той час» постійно, живе в епоху змін, різних віянь, парадоксів, невизначеності й загроженості власному життю. Цей художній текст – також явище українського модернізму.

 ***А де ж тоді Мегамодернізм як найвища стадія модернізму***? Де? Чому ми не можемо навіть намацальним шляхом знайти саме те, що нас найбільше цікавить? А можливо, серед багатотисячної дрібноти саме й слона із загальновідомої байки ми так і не помітили? (PS: це твердження не має жодного відношення до мого прізвища!)

 По-перше, сучасна література українського Мегамодернізму свідомо й цілеспрямовано повертається до великих і навіть дуже великих жанрів. Хибна думка, що нібито сучасним читачам непосильні великі літературні форми й об’ємні художні книги, зараз стосується хіба що обмежених реципієнтів масової літератури. По-друге, першу скрипку в реалізації найбільших обсягом сучасних художніх творів, зважаючи на ті ж таки факти, які – річ уперта, мусимо віддати відомим письменницям Оксані Забужко («Музей покинутих секретів» (2009 р., 832 с.) та Марії Матіос («Букова земля» (2014, 928 с.). «Музей покинутих секретів» – на думку самої авторки, «сучасний епос сучасної України», власне, родинна сага, події в якій відбуваються, починаючи з 1940 і завершуючи 2004 роком. У центрі твору – Дарина Гощинська, тележурналістка, дочка репресованого пасіонарія, який зумів особисто для себе зреалізувати гамлетівське питання «Бути чи не бути?», відторгнувши, за власним умовиводом, «гамлетівську нездатність до рішучих дій», яка дуже характерна для навіть патріотично налаштованих українців, а тому надалі підпав під нещадні переслідування радянської влади і завершив своє стражденне життя фактично у психіатричній клініці Дніпродзержинська. «Густе письмо» художнього тексту О. Забужко пропонує читачам для роздумів надзвичайно багато трагічних житейських історій українського соціуму. Врешті, чи не вперше в питомо нашій національній літературі показано, що тоталітаризм однаковою мірою тримав під контролем усіх, навіть перевірених представників КДБ. Доля матері єврейського хлопчика, якого згодом усиновив деспот-кадебіст Бухалов і який згодом став есбістом Павлом Івановичем, що все-таки, ризикуючи власною посадою і навіть благополуччям, не занапастив життя матері Дарини Гощинської як дружини радянського неблагонадійного, що не менше трагічна, ніж представників українського збройного («бандерівського) опору (Олена Довганівна) чи талановитого архітектора палацу «Україна», якого змусили переробити мистецьке архітектурне диво в соцреалістичне убожество, адже мати-єврейка майбутнього Бухалова П. І. повісилася на власній косі після того, як її під час допиту зґвалтували троє радянських слідчих. Можна тільки уявити, до якої межі відчаю була доведена молода жінка, яка наважилася кинути напризволяще двомісячне немовля і в тюремній камері вкоротити собі віку. Врешті, неабиякі випробування чекають практично всіх персонажів цього твору: талановиту художницю Владу, її чоловіка Вадима, який капітулює перед насиллям зла й перетворюється в типову погань, тележурналістку Дарину з її жахливим прозрінням, що телеканал, на якому вона веде свою популярну програму «Діогенів ліхтар», фактично вербує в закордонні бурделі неповнолітніх дівчаток, спокусивши їх конкурсом «міс краси», коханого Дарини – Андріяна, родовід якого типовий для західноукраїнського соціуму, в радянські часи здебільшого майже поголовно репресованого люду. І, що дуже важливо, відбувається в романі О. Забужко все це вже в часи незалежної України, іншими словами, однозначно поза межею досягнення колишнього радянського тоталітарного режиму. Та змінилася система, але не світ і не люди, які не можуть вирватися з глевкого минулого кількох попередніх поколінь власних родоводів. Оксана Забужко вміло художньо думонструє, що межі людському падінню нема (мародерство цілком пристойного подружжя, яке систематично грабує розбиті в аваріях авто, навіть не припускаючи думки, що треба надавати бодай якусь допомогу потерпілим і покаліченим жертвам), але водночас не існує межі й людському благородству і прагненню бодай окремих яскравих особистостей до вершин духу. Оптимістична розв’язка твору логічно вибудована всіма попередніми подіями. Те, що Владина Катруся-сирітка, маленька дочка загиблої у автокатастрофі непересічної художниці, закопує в пісочниці свій особистий «секрет», продовжуючи колишню дитячу гру власної матері та її ровесниць, не випадкове явище. Як і зовсім не випадково те, що сорокарічна Дарина, навіть користуючись протизаплідними препаратами, несподівано вагітніє. В життя є знакові моменти, обминути які, як і обдурити долю, ще не вдавалося ніколи й нікому. У таких випадках, образно кажучи, за плечима конкретної людини стоять незліченні представники її безконечного родоводу, а їхнє спільне метафізичне рішення виявляється вагомішим від особистісного вибору окремої – і поки що крайньої, останньої, в часі наймолодшої – людини.

 Жанр власної книгу «Букова земля» Марія Матіос трактує як роман-панораму завдовжки у 225 років. Книга має сюрреалістичне обрамлення, в якому діють чорний і білий ангели як рівноправні помічники Бога. Досить цікаво авторка вибудовує монологи Бога й роздуми ангелів. Водночас «Букова земля» наповнена персонажами різних епох, різних націй, різних світоглядів (Ельза Вагнер, Герда Вальде, Николай фон Василько, німці (шваби), євреї, румуни, галичани, буковинці, молдовани, москалі), проте в загальному результаті добро завжди здатне перемогти навіть зловісний фатум, а звичайні, але чесні люди спромагаються на відвагу й доброчесність навіть в найбільш екстремальних, зловісних і аморально-злочинних умовах війни. Мікросвіти окремих персоналій у метатексті Марії Матіос потужно вплітаються у мегасвіт людської цивілізації. Проте все-таки окремої уваги читачів заслуговує доля сестер-близнючок Марії та Ганни Берегінчуків із хутора Сірук поблизу села Черемошне на Буковині. Помінявшись іменами й одночасно з таким фатальним обміном – і власними долями, рідні сестри багато років нічого не знають одна про одну, але Боже провидіння не випускає їх зі своєї обсервації: у вже бабусь-близниць є навіть онуки з однаковими іменами, й Стьопка на прізвисько «Бандера» (як своєрідне пожиттєве тавро його бабусі, яка вимушено живе на Луганщині, хоча родом із Буковини) зі Станиці Луганської незрозуміло навіть для себе, чому, рятує пораненого Степана із Західної України, який від рідної бабусі «сепара» Стьопки довідується, що вони з нею – близька рідня. Розв’язка твору Марії Матіос трагічна, оскільки випущений сепаратистами снаряд безцеремонно уриває сповідь колишньої красуні перед онуком своєї сестри з далекої, але завжди найріднішої Буковини, проте сам текст насичений вітаїстичною енергією невмирущості роду й народу.

 Для мегамодернізму характерна й неодмінна поява такого художнього явища, як метатекст (метажанр, метароман). У зарубіжному літературознавстві питання метатексту найбільш глибоко розглянуто Патрисією Во. Але українською мовою її монографія «Метапроза: теорія і практика літератури самосвідомості» поки що не видана. Серед українських дослідниць великий прорив у цьому літературознавчому питанні зроблено Т. Бовсунівською у монографії «Жанрові модифікації сучасного роману» (2015). На думку цієї вченої, ідея М. Бахтіна, що всякий художній текст є взаємодією автора і героя твору цього ж письменника, в метажанрі реалізується унікально. Метароман – це аж ніяк не автобіографічний роман. Містифікація в метажанрі завжди обов’язкова, проте «вторгнення» автора у свій твір (авторські відступи) – це ще не «роман у романі», оскільки питання відношення мистецтва (світу художніх персонажів) до реальної дійсності (життєпису автора) не стає проблематикою такого твору. Біографічні романи про письменників – також аж ніяк не метажанр, адже для метароману необхідно, щоб суб’єкт і об’єкт рефлексії ідеально співпадали. З цієї причини цілком художні чи навіть автобіографічні твори про власне становлення автора письменником (Джек Лондон «Мартин Іден», Валер’ян Підмогильний «Місто») не можуть вважатися метатекстами (метароманами). Врешті, навіть у найяскравіших літературах світу метажанр (метароман) – доволі рідкісне явище.

 На жаль, у нашому літературознавстві й критиці термін «метажанр» зараз час від часу використовується зовсім не до речі й узагалі невпопад. Але ж для метатексту властиві тільки йому притаманні ознаки й компоненти. Провідні сучасні науковці світового рівня небезпідставно акцетують, що метароман – явно двопланова художня структура, й саме у метажанрі об’єктом виявляється не лише «роман героїв», а й процес і специфіка самого художнього творення роману, власне, особливості творчого процесу письменника, який саме цей твір компонує (пише). Іншими словами, суб’єкт у такому художньому творі постійно безперешкодно й вільно перетікає в об’єкт – і навпаки, адже герої такою ж самою мірою впливають на творчість автора, як і він на їхнє характеротворення і умовне близьке до реального людського життя в межах літературного часопростору художнього тексту, задане деміургом-автором, але не тільки від нього одного-єдиного в такій реалізації залежне. Тобто автор (авторка) і герой (чи герої) у метажанрі постійно вступають у взаємозалежні й надзвичайно складні стосунки. Такий «роман у романі» виявляється предметом інтересу не тільки й не стільки потенційного читача, як особи сторонньої, а насамперед спраглою заінтересованістю персонально самого автора твору, який щиросердно прагне збагнути метафізичну специфіку власної творчості, зрозуміти таїнство творчого натхнення.

 У сучасній українській літературі єдиним метатекстом, який я витявила, вважаю власний роман-експеримент «Тетраедр» (2020, 814 с.), який складається із чотирьох відносно автономних романів («Загублені в часі», «Інстинкт саранчі», «Знехтувані Ноєм» та «Медуза-Ґоргона»), які все-таки мають не лише певні точки дотику, а й численні взаємопроникнення і переплетення як сюжетно-композиційних, так і доленосних у проекції на головних героїв (і саму авторку) колізій. У кожному з чотирьох романів розповідь ведеться від імені бразу-маски (першої особи однини), причому паралельно й фактично рівноправно існують два жіночі й два чоловічі «голоси». Кожен окремий автономний текст у такому метажанрі відстоює власне право на існування, свій часопростір, свою ауру, свою життєву історію, а водночас неповторність, оригінальність. Його ж головний герой чи героїня – також виборюють свою життєву й художню правду. Специфіка письменницької творчості й бінарні пари «авторка – герой», «авторка – героїня» найприскіпливіше розглядаються і мною висвітлені у романі «Медуза-Горгона», який природно входить у «Тетраедр». Проте власний «Тетраедр» я аналізувати не можу, бо на це навіть не маю на це права з суто моральних переконань, і наводжу його як явище Мегамодернізму лише тому, що іншого метажанру мені взагалі знайти не вдалося, хоч постійно відстежую сучасний розвиток літературного процесу і читаю дуже багато.

 І на завершення сказаного. Найбільшою заслугою сучасного українського мегамодернізму є висока професійність авторів, запропоновані образи-характери й образи-типи героїв, які афішують служіння національній ідеї, високий рівень національної самоідентифікації персонажів, вміння протистояти колоніальній політиці не тільки оружно, а насамперед інтелектуально й духовно, прагнення робити ревізію застарілих комплексів і переконань, ставати національним ідеалом. Фактично, втілюється в життя для ХХІ ст. надзвичайно важлива аксіома: «Література – двійник націоналізму» (Саймон Дюрінґ).

***Використана література:***

1. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману: монографія. Харків Діса плюс 2015. 368 с.
2. Брест М. Пехота. Киев: «ДИПА», 2017. 384 с.
3. Вінграновський М. Вибрані твори: у 3 т. Тернопіль : Богдан, 2004. Т. 1. : Поезії: 1954–2003. 400 с.
4. Наєнко М. Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть. *Літературна Україна*. 2001. 8 лютого. С. 3.
5. Шерех Ю. «Мені аж страшно, як згадаю»: «План до двору» Т. Осьмачки. *Шерех Ю. Друга черга*. Нью-Йорк : Сучасність, 1978. С. 180–190.
6. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction New York / London: Methuen, 1984.